

УДК 780.614.131:78.071.1/.2Карлеваро]:781.2](899)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294672

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2023

ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО В КОНТЕКСТІ УРУГВАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Творчість гітариста і композитора Абеля Карлеваро, засновника уругвайської академічної школи виконавства, розглянуто в контексті його професійних зв'язків з відомими лідерами іспанської, італійської, бразильської, аргентинської, парагвайської шкіл. Враховано демографічну специфіку національного розвитку уругвайської культури, її вплив на формування жанрової системи музичного побуту в умовах етнокультурного розмаїття креольських традицій. Методологія дослідження спирається на методи історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів народної музики афро-уругвайського та креольського походження в академічній гітарній творчості. Простежено аналогії процесів етнокультурної комунікації і синтезу національних мотивів в архітектурних спорудах і музичних явищах. Мовні й жанрові ознаки гітарних творів досліджено з урахуванням позицій сучасних знавців місцевого фольклору, а також антропологічного досвіду вивчення уругвайськими вченими своєї музично-обрядової традиції. У процесі аналізу «Американських прелюдій», як зразків найбільш виконуваних музичних творів А. Карлеваро, визначені жанрові прикмети танго, мілонги, креольських пісень, жанрово-стильові алузії барокової жиги, пасакалії; виявлені ознаки відтворення тембровими ресурсами гітари кандомбе — титульного для національної культури жанру афро-уругвайського походження. Підкреслено відповідність його ритмічного ядра жанровим канонам африканського музикування, втіленим у традиції уругвайських карнавалів. Темброві наслідування перкусійних звучань розглянуто у зв'язку з використанням специфічних прийомів звуковидобування на гітарі. Загальні стилістичні та жанрові пріоритети гітарної творчості музиканта співвіднесені з його виконавським та педагогічним досвідом, узагальненим у дидактичних, методичних, автобіографічних публікаціях і презентаціях у багатьох країнах світу.

Ключові слова: уругвайська гітарна музика, Абель Карлеваро, академічна школа виконавства, креольські жанри, танго, мілонга, афро-уругвайський кандомбе.

Вступ. Уругвайська гітарна музика у світлі південноамериканських творчих досягнень помітно затінюється всесвітньо відомими, потужними традиціями та іменами представників сусідніх культур Бразилії і Аргентини. Численні твори для гітари Ейтора Вілла-Лобоса, Серджіо Асада, Альберто Хінастери, Хорхе Мореля знайомі кожному професійному виконавцю і звучать сьогодні на усіх концертних сценах світу. Проте, ще одна з визнаних академічних гітарних шкіл сформувалася в уругвайській столиці Монтевідео насамперед завдяки творчим зусиллям Абеля Карлеваро — виконавця і композитора, автора нових методичних принципів гри на інструменті, власної оновленої конструкції гітари, а також багатьох музичних

творів. Висвітлення його діяльності уявляється актуальним для пошуку нових обривів сучасного репертуару латиноамериканської музики.

Аналіз останніх досліджень. Серед наукових досліджень, присвячених уругвайській музичній культурі, можна виокремити певні сектори. Перший стосується найбільш широких узагальнень та пов'язаний з антропологією й соціологією, вивченням етногенезу народів у складі сучасного населення країни, а також міграційних потоків та їхніх впливів на уругвайську культуру [Arocena, Aguiar 2007]. Другий сектор — фольклористичний, який висвітлює національні традиції місцевих ритуалів і музичних жанрів різної етимології [Kohan 2002; Gené Gonzales 2009]. Третій — дотичний до композиторської творчості, музичної історіографії, вивчення стильових тенденцій уругвайської музики, представлений роботами С. Сальгадо [Salgado 1971], Л. Манзіно [Manzino 2014]. Окремі сегменти складають блоки інформації щодо популярної музики в статті М. Бордоллі [Bordolli 2011]. Зі сфери гітарної творчості поодинокі публікації Б. Ходеля [Hodel 1985], А. Есканде [Escande 2012], С. Делнері [Delneri 2015] присвячені видатним персоналіям, зокрема Абелью Карлеваро. Інформація суттєво доповнена публікаціями самого музиканта [Carlevaro 1974; 1979; 1985; 1987; 2006; 2007]. Аналітика обраних творів спирається на нотні тексти та наведені зразки їхнього виконання.

Мета статті — виявити вплив гітарної творчості Абелья Карлеваро на розвиток національних виконавських традицій і репертуару уругвайської музики. Новизна статті полягає у введенні в український музикознавчий обіг матеріалів про уругвайську музичну культуру і гітарну творчість зокрема.

Методологія дослідження спирається на методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для вивчення фактологічної інформації, виокремлення елементів народної музики креольського та афро-уругвайського походження, генеалогії ритмічних структур жанрових джерел, фіксації явищ імітації гітарою тембрів ударних інструментів, порівняння сучасної музики з декоративними візуальними коріннями давнього ритуалу або з суто європейською (іспанською, італійською, німецькою) атрибуцією старовинних жанрів і стильових напрямів.

Результати дослідження.

Етнокультурне розмаїття уругвайської музики, яка демонструє світові досягнення невеликої країни, розташованої між двома найбільшими південноамериканськими музичними державами Бразилією та Аргентиною, може здатися несподівано строкатим. Особливо якщо враховувати нечисленний і переважно креольський склад населення: з нащадків іспанців, італійців, французів, німців, англійців, поляків, які у різні часи прибували до берегів Уругваю великими хвилями європейської імміграції. Етнічна карта уругвайської культури сьогодні виглядає цілком європеїзованою. Тим часом, у колоніальну епоху сюди стікалися транзитні потоки африканців, привезених через океан португальцями і частково осілих у країні, які вплинули на її музичне середовище значно більше у порівнянні зі своєю незначною кількістю у статистиці місцевих етнічних груп. Азіатські та близькосхідні громади майже так само нечисленні, як і популяції корінного населення.

Наукові дослідження етногенезу народів відкривають зовсім інший, невідомий Уругвай: «Він точно не збігається з описами країни на сторінках вітчизняної історіографії: як європеїзованої, культурно однорідної, секуляризованої; позбавленої корінного індіанського населення, з невеликою кількістю чорношкірих жителів» [Arocena, Aguiar 2007, p. 7]. Європейські іммігранти збагатили її культурним досвідом, знанням основ виробництва, освіти, охорони здоров'я — всього того, що слугує фундаментальними сферами життя і є запорукою благополуччя всієї країни. Ліванці заснували мережу вуличної торгівлі;

араби звели свої мечеті ближче до кордонів із Бразилією¹; перуанці займалися риболовлею; євреї, що живуть в одному зі столичних районів Монтевідео, розвивали банківське ділове середовище.

У порівнянні з Перу, Болівією або іншими андськими країнами, яким вдалося зберегти в автохтонному середовищі корінних народів, на величезній висоті, серед гірських хребтів, озер, пустельних плоскогір'їв давні, архаїчні традиції музики племен кечуа та аймара, сучасний Уругвай спирається на гібридні музичні явища. Корінні звичаї індіанських громад *гуарані*, а також поодиноких нащадків, які вижили після геноциду, *чарруа*, дозволяють історикам, антропологам і фольклористам Республіканського університету Монтевідео висловлювати гіпотези про далеке минуле етнічних груп з басейну Ла-Плата лише за документальними описами і тими рідкісними експонатами давніх флейт, які зберігаються в музеях. Легенди про зниклий етнос чарруа², що населяв басейн річки Уругвай, пов'язували місцевий архаїчний музичний побут із найдавнішим інструментом — музичним луком у вигляді вигнутої дерев'яної дуги з натягнутою тятивою з кінського волосся та тростиною для видобування звуку за участю ротової порожнини як резонатора. Вібрація верхніх резонаторів черепа, як припускають вчені, стимулювала центральну нервову систему, викликаючи стан зміненої свідомості під час шаманських практик. Однак усна форма передачі ритуалу, винищена разом із народом, робить його голос майже нечутним у мультикультурній «партитурі» музики Уругваю.

Результатом етнокультурної комунікації та обмінних процесів стають художні феномени, відмінні від будь-якого зі своїх національних витоків, які створюють у сфері мистецтва неповторні форми. У них може вгадуватися щось десь побачене, почуте, але цього разу напрочуд несподіване, наприклад, химерний будинок Касапуебло уругвайського художника, скульптора, композитора каталонського походження Карлоса Паеса Віларо (Carlos Pérez Vilaró, 1923–2014), побудований на скелі Пунта-дель-Есте з видом на океан. Він ніби складений з каскаду великих білосніжних гнізд неправильних, викривлених, округлих форм, схожих на гнізда ендемічних птахів південноамериканського узбережжя *furnarius*. Оточена яскраво-блакитними барвами води та неба споруда збігається з кольоровою гамою

¹ Наведемо одну з думок сучасних уругвайських антропологів та соціологів: «На відміну від сусідньої Бразилії з дуже високим відсотком чорношкірих або народностей решти Андської Америки, де помітна етнічна і культурна вага корінного населення, Уругвай вважав себе країною, яка дуже відрізнялася від своїх сусідів, окрім Аргентини. Демографічний склад фактично підтверджував це уявлення, оскільки половина монтевідійців були іноземцями і близько третини народилися поза Уругваєм. Потужна хвиля іспанських та італійських іммігрантів у Ріо-де-ла-Плата посилила цю специфіку до однорідних пропорцій національно-демографічних груп» [Arocena, Aguiar 2007, p. 10].

² Серед нащадків кочових індіанців *charúa*, чії предки були вигнані й майже повністю знищені під час геноциду 1831 року, лише «одиноці тих, що вижили, змішалися з рештою населення, залишивши свій безмовний і невидимий відбиток, який тільки зараз відкривається наново» [Arocena, Aguiar 2007, p. 23]. Аборигени користувалися військово-сигнальними музичними інструментами: трубами, горнами, флейтами, виготовленими з раковини, рогу, кістки або очерету (флейта пінкільо), циліндричними барабанами без мембрани з порожнистого стовбура дерева. Труби та барабани чарруа видавали потужні, загрозливі звуки. Сьогодні вчені стверджують: «До 1970-х років тема корінних народів була закритою і лише після диктатури почалися спроби відновити усну мову та музику чарруа. У діалогах між аргентинськими мапуче, парагвайськими гуарані, болівійськими аймара на “Латинському форумі пам'яті та ідентичності: розмова з корінними народами” (2006) в Монтевідео наукова громадськість почула гортанні звуки забутою мовою чарруа від двох уругвайських представників племені, які вважали себе такими, але не мали документальних підтверджень власної ідентичності» [Arocena, Aguiar 2007, p. 27]. На знак поваги до мови та культури корінних народностей на початку нашого століття в Уругваї було затверджено «день індіанця» 11 квітня, поряд із «днем африканця» (кандомбе) 3 грудня.

середземноморської архітектури грецьких островів Санторіні, Міконос або нагадує «білі міста» африканського Тунісу та Марокко, а м'якими викривленими контурами — Парк Гуеля знаменитого іспанця Антоніо Гауді в Барселоні (світлина 1). Сам автор називав цю споруду «населеною скульптурою», з внутрішнім декором із глиняних посудин та розписом у стилі африканських масок. Інтерес до африканської культури спонукав його до наукових експедицій у глибину материка. Будучи багато років директором Паризького музею сучасного мистецтва та аналогічного музею в Монтевідео, шанувальником та дослідником коренів афро-уругвайської культури, співавтором документального фільму «Батук», Карлос Паес Віларо, етнічний іспанець, створив свої фрески та картини за африканськими мотивами, а також безліч музичних композицій у жанрах подібної онтології — кандомбе та компарса.

Світлина 1.

Касапуебло¹



Неподалік Касапуебло, в зоні огляду розташовується інший арт-проект, що стилістично гармонізує простір. Це скульптура чилійського майстра концептуального мистецтва Марріо Ірарсабаля (Mario Irarrázabal, нар. 1940) «Рука», пальці якої глибоко занурені в пляжний пісок Пунта-дель-Есте. Тут часто проводяться зустрічі художників *land-art*, які інтегрують свої твори у навколишній пейзаж, в органіку ландшафту, його символіку, «філософію місця» як відображення антропології та історії культури (світлина 2)².

¹ Світлина Wagner T. Cassimiro «Aranha». Режим доступу:

<https://www.elledecor.com/it/case/a28609136/casapueblo-carlos-paez-vilaro-punta-del-este-uruguay/>

² Після цієї скульптури (1982) подібні арт-об'єкти художник створив у Венеції (1987) у вигляді гігантських рук, що підпирають верхні поверхи фасаду будівлі з дна водного каналу, та у чилійській пустелі Атакама «Рука пустелі» (1992).

Рука Пунта-дель-Есте¹

Подібними переплетеннями етнічних витоків наповнена і музика — повсякденна, популярна, академічна. Авторитетний уругвайський фольклорист Лауро Аїєстаран (Lauro Ayestaran, 1913–1966) у ході досліджень визначив чотири цикли фольклорних витоків, що існують у місцевій музичній культурі. До першого циклу належать автохтонні пісні, танці, народжені у сільському середовищі у супроводі креольської гітари — відаліта, мілонга, паяда, перикон. До другого — танго, батьківщиною якого вважається Аргентина, хоча жанр з’явився і в Уругваї, у культурі Ріо-де-ла-Плата, зародившись у двох столицях сусідніх країн — Монтевідео й Буенос-Айресі — від злиття африканських та європейських традицій та ритмів. Третій цикл — народні процесії, уругвайські карнавали — найтриваліші у світі (40 днів із початку лютого до середини березня). Театралізовані вистави є органічною складовою карнавалів, вони включають у свій ужиток мургу: спектакль у формі пародії чи гумористичної сатири на соціальні теми. Артистами виступає група людей з розмальованими обличчями, які в яскравих костюмах виходять на сцену під час карнавалу. До цієї традиції півтора століття тому приєднався жанр кандомбе, який став національною емблемою уругвайської культури, визнаної у всьому світі. Особливе, титульне становище у жанровій системі місцевої автохтонної музики виділяє кандомбе в окремий цикл (світлина 3).

¹ Режим доступу: <https://www.whv.fr/sante-securite-vaccins-en-uruguay/>

Виконавці кандомбе на фестивалі Лас-Льямадас у Монтевідео¹

Креольські фестивалі сільських традицій представляють поетику головного національного персонажа сільського архетипу — пастуха *gaucho*, легендарного, символічного для уругвайської культури героя фольклору, літератури, живопису та музики. Він став втіленням ідеалів чоловічої хоробрості, сили, спритності верхової їзди, незалежності та щедрої гостинності.

Уругвайська музика фольклорної та концертної традиції спирається на гібридні музичні явища, що розвивалися в контакті європейських та афро-уругвайських культур, що призвело до формування типової для місцевої публіки «лінійки» жанрів: кандомбе, танго, мілонга, мурга² та інші. Їхнє вивчення ведеться в Інституті вищих досліджень (1934), Відділі музикознавства національно-історичного музею (1946), Інституті музикознавства факультету гуманітарних та природничих наук Республіканського університету (1945), Музичній консерваторії Університету (1974).

У плеяді академічних композиторів серед перших згадується ім'я уругвайця французького походження Альфонсо Брокуа (Alfonso Broqua, 1876–1946), який отримав професійну освіту в консерваторіях Парижа та Брюсселя у відомих музикантів Венсана д'Енді та Сезара Франка. Його опера «Табаре» (1910), балет «Телен і Нагей» (1922), «Симфонічні враження» (1912), симфонічна поема «Ніч у кампо» (1931), «Спогад про Анди» (1937), «Південний хрест» (1910) демонструють змішування елементів музики індіанського (андського) та креольського фольклору. Слід окремо відзначити Брокуа як автора перших гітарних творів у народному дусі, наприклад, циклу «Сім креольських етюдів» з характерними назвами частин: «Луна пейзажу», «Відала», «Чакарера»,

¹ Режим доступу: <https://www.pilotguides.com/articles/las-llamadas-festival-uruguay/>

² Невипадково уругвайські дослідники констатують величезний вплив африканських традицій на всій території Уругваю, особливо у південних регіонах Монтевідео. Зокрема, «крім африканського кандомбе, компарса, африканське культурне коріння помітне в танго: інтерпретація слова танго у перекладі з ангольської означає закрите, зарезервоване місце; португальське *tanguere* — грати; *tango* — звукове наслідування удару по барабану» [Arocena, Aguiar 2007, p. 34].

«Романтична самба», «Мілонга», «Пампаси», «Ритми камперос». Це – віртуозні п'єси на основі фольклорних мотивів та ритмів з колористичною французькою гармонією.

Композитор Едуардо Фабіні (Eduardo Fabini, 1882–1950), італієць за походженням, здобувши європейську освіту в Брюсселі, після повернення до Уругваю заснував Національну консерваторію музики (1907) в Монтевідео. Його симфонічні поеми «Кампо» (1925), «У полях» (1921), кантата «Стара батьківщина» (1925), хори «Ранчо» (1927), «Моїй річці» (1931) навіяні пейзажами, легендами індіанців гуарані у поєднанні з романтичною лексикою європейської музики.

Найвідоміший серед уругвайських композиторів Гвідо Санторосола (Guido Santorsola, 1904–1994), також італієць за походженням, у «Креольській рапсодії» (1960), «Кантаті Артїгасу» (1965), гітарних концертах, сонатах, мініатюрах звертається до місцевих жанрових архетипів, занурюючи їх в авангардне середовище додекафонії. Фольклорист і композитор Альберто Соріано (Alberto Soriano, 1915–1968) включав зібраним ним у польових експедиціях уругвайські, аргентинські, а також бразильські мелодії у музику свого балету «Нічне ранчо» (1951), «Чотири симфонічні ритуали» для оркестру (1953).

Місцеві представники південноамериканського авангарду підхопили ідеї європейських експериментів з додекафонією, електронною музикою, наприклад, у творах «Голоси та вітер» (1989) Ектора Тосара Еррекарта, «Кантата Артїгасу» (1964) Педро Іпуче Ріви, «Спектри» (1960) Леона Біриотті, «Рефлекси» (1970) Антоніо Мастроджованні. «Магічні кольори» для арфи і камерного оркестру (1971) Хосе Серебрїєра створені з використанням ресурсів сонористики. Найрадикальніший з уругвайських композиторів Серхіо Серветті (Sergio Servetti, нар. 1940) фольклорні елементи змішує з технічними прийомами серіалізму, пуантилізму, мінімалізму, алеаторики: «Мадригал III» (1976), «Річка розфарбованих птахів» (1979), «Кандомбле» (1984), «Мадригали любові та смерті» (1994). У сфері гітарної музики помітні подібні тенденції, однак обмежимося розглядом тих із них, які домінують у музичній творчості Абеля Карлеваро – найвідомішого у світі уругвайського гітариста. Його авторитет міцно пов'язаний із формуванням національної школи академічного виконавства на інструменті.

У Монтевідео гітарне виконавство було особливо популярним у народно-побутовому та академічному середовищі, де тісно перепліталися місцеві традиції із впливами іспанських майстрів, які прибували до Уругваю з гастролями. Серед них – Карлос Гарсія Толса (Carlos Garcia Tolsa), Франсиско Кальєха (Francisco Calleja), Мігель Льобет (Miguel Llobet), Андрес Сеговія (Andres Segovia), а також парагваець Агустин Барріос Мангоре (Agustin Barrios Mangore), який часто і подовгу проживав у країні. Уругвайська гітарна музика та школа академічного виконавства формувалася під непрямим впливом іспанця Мігеля Льобета, за безпосередньої участі парагвайця Агустина Барріоса через тісні контакти з уругвайцем Абелем Карлеваро.

Абель Карлеваро (1916–2001)¹ – гітарист, композитор, засновник однієї з найавторитетніших південноамериканських гітарних шкіл, автор численних публікацій. Крім своєї всесвітньо відомої дидактичної роботи – школи гри на гітарі [Carlevaro 1979], перекладеної сімома мовами, також був ініціатором випуску серії комплексних методичних збірок «Гітарний майстер-клас Абеля Карлеваро» у чотирьох частинах.

¹ Abel Carlevaro, уродженець Монтевідео, учень Педро Вітоне, співпрацював з Андресом Сеговією в Монтевідео, вивчав оркестрування (1941–1945) в угорського диригента Пабло Комлоса (Pablo Komlos), гармонію та поліфонію в іспанського органіста та композитора Хосе Томаса Мухіки в Монтевідео. На запрошення Ейтора Вілла-Лобоса грав твори композитора у Бразилії. У неакадемічних музичних колах Карлеваро виступав під артистичним псевдонімом Роберто Сгарбі (Roberto Sgarby). Завдяки підтримці уряду Уругваю протягом 1948–1951 років гастролював у Іспанії, Франції, зокрема у Парижі контактував із композитором-авангардистом Морісом Оханюю. З 1970-х років регулярно виступав у Європі, Північній Америці, Китаї, Кореї з концертами, майстер-класами та вважався однією з найвпливовіших постатей у гітарному світі.

Перша частина присвячена виконавському аналізу десяти відомих етюдів Фернандо Сора [Carlevaro 1985]; друга — аналізу П'яти прелюдій і Шоро №1 Ейтора Вілла-Лобоса [Carlevaro 1987]; у третій наведені міркування про виконавську інтерпретацію Дванадцяти етюдів Е. Вілла-Лобоса [Carlevaro 1988]; четверта — про скрипкову Чакону ре-мінор Й.-С. Баха. А. Карлеваро — автор автобіографічної книги «Моя гітара, мій світ» [Carlevaro 2006]. За словами Брайана Ходеля, «вчення Абель Карлеваро здійснило революцію як у гітарній техніці, так і в уявленні про можливості інструмента <...> Карлеваро зробив для гітари те саме, що Черні та Ганон зробили для фортепіано. Це дало нам логічну та закінчену систему, яка не лише забезпечує елегантні рішення для найскладніших технічних проблем гітари, а й відкриває нові обрії для виконання» [Hodel 1985, p. 9]. Особливу увагу до постановки, посадки, звуковидобування, артикуляції, детальний опис прийомів гри та безліч різноманітних інструктивних матеріалів внесли суттєвий прогрес у розвиток анатомо-фізіологічного підходу в гітарній виконавській техніці. Девіз автора — «максимальний результат із мінімальними зусиллями» [Carlevaro 1979, p. 3] — виходить з переосмислення фундаментальних традицій гітарної школи, коли на чільне місце поставлено ергономічність і точність виконання будь-якого звука або прийому, що разом з освоєнням широкого спектру різних елементів техніки обох рук забезпечує скоординовану роботу всього виконавського апарату.

Музиканту належить ще одна новація, яка, втім, не набула такого широкого розповсюдження, як його школа гри. А. Карлеваро розробив власну конструкцію класичної гітари. У пошуку ідеального балансу між звучанням нижнього та верхнього регістрів він прагнув надати інструменту контури рояля. Головною особливістю нового інструмента можна вважати несиметрично рівний, прямий контур верхньої обичайки та відсутність резонаторного отвору на верхній деці. Карлеваро вигадав «летючу» деку, яка кріпилася окремими скобами до обичайок лише в декількох місцях, утворюючи щільний тип резонатора практично по всьому периметру деки. Його конструктивні інновації втілював у життя відомий іспанський майстер Мануель Контрерас, виготовивши з 1982 до 1994 року близько двадцяти оригінальних гітар. Незважаючи на перевагу низькочастотного, густішого тембрального забарвлення, гітара Карлеваро не отримала серед виконавців повсюдного резонансу, залишившись ще одним експериментом, який доповнює багату гітарну органологію ХХ століття (світлина 4).

Світлина 4.

Абель Карлеваро¹



¹ Режим доступу: <http://miercolesdeguitarra.blogspot.com/2014/12/abel-carlevaro-un-nuevo-aniversario-de.html>

Серед понад ста учнів Карлеваро слід відзначити найвідоміших латиноамериканських артистів з блискучою концертною кар'єрою: уругвайських гітаристів Едуардо Фернандеса (Eduardo Fernández), Бальтасара Бенітеса (Baltazar Benítez) та аргентинських музикантів Роберто Аусселя (Roberto Aussel) і Мігеля А. Жиролле (Miguel A. Girollet).

Поряд із виданням цілого блоку важливої для виконавців методичної та автобіографічної літератури Абель Карлеваро писав концертні п'єси, етюди, сюїти, сонати та дуети. Чимало з них було опубліковано значно пізніше написання, окремі досі існують у рукописах: «Американські прелюдії» (1957–1963), Соната «Сгономіас» (1972), «Concerto del Plata» для гітари з оркестром (1973), «Сюїта старовинних іспанських танців» (1974), П'ять етюдів, присвячених Вілла-Лобосу (1975, 1988), «Інтродукція і капричіо» (1983), Концертний дует «Areguay» (1986), Концерт для гітари з оркестром № 3 (1989), «Мікроетюди» (1992–2000), «Орієнтальна мілонга» (1994), Американський концерт «На південь від Козерога» (1998) для гітари і гітарного квартету; «Концертна фантазія» для гітари, ударних і струнного квартету (1997), «Мілонга сюїта» № 1, № 2 (2005), «Три каденції» (не опубліковані).

Американські прелюдії (1957–1963) — перший досвід композиторської творчості А. Карлеваро і його найпопулярніший цикл у репертуарі академічних виконавців — утілення звукової атмосфери місцевої американської музики, добре знайомої музикантові з дитинства по району гирла та затоки Ріо-де-ла-Плата. Саме там він чув суміш фольклорних ритмів танго, мілонги та кандомбе, якими завжди захоплювався. Вони вкорінені в глибині уругвайського музичного мислення і часто співіснують з безліччю інших, креольських, афро-уругвайських, іспанських жанрів. Культивоване почуття національної спільноти пов'язувало музикантів із строкатою, вируючою столичною атмосферою Монтевідео. Звідси в гітарних творах Карлеваро, починаючи з найперших, така велика кількість контрастних посилок до різних національних джерел фольклору та історичних епох.

У першій прелюдії «*Evocation*» («Заклинання»), присвяченій Андресу Сеговії, автор посилається на образні асоціації з андською музикою, хоч і без характерних для неї жанрів, згадуючи в інтерв'ю також про ледь чутні, легкі алюзії танго та іспанського фламенко, схожі на іспанські п'єси Хоакіно Родріго [Carlevaro 2007, p. 15]. Сюди ж, перед репризою, в розділ *Tranquillo, Meno Mosso* вплетений ритм мілонги 3+3+2 (парні тридольні такти та фігури з мелодичним рельєфом та акомпанементом чергуються з одиночними дводольними тактами акордів).

У другій прелюдії «*Scherzino*», присвяченій аргентинській гітаристці Ірмі Констанцо (Irma Constanzo), автор звертається до жанрових прикмет танцю жиги з партит барокових майстрів, тексти яких гітарист грав у концертах, публікував у перекладенні для свого інструмента та публічно аналізував у майстер-класах. В розділі *Comodo* наводиться мелодія, популяризована Карлосом Гарделем (Carlos Gardel), яку Карлеваро змалку слухав із братом. За словами Педро Тіроні, вона представляє «стилізацію народної музики Ріо-де-ла-Плата, креольську пісню “El carretero” в обробці Артуро де Наваса» [Tironi 2016, p. 26-27].

У третій прелюдії «*Campo*» («Поле»), присвяченій А. Сеговії, очевидні жанрово-стильові алюзії на європейську барокову пасакалію. Вони викликані глибоким емоційним потрясінням від скорботного, величного звучання органної Пасакалії до-мінор Й.-С. Баха. Монументальність органного полотна, величезна сила експресії, емоційна напруга та сакральна міць твору вражала уругвайського автора. Він прагнув слідувати за бахівськими глибокими регістровими спусками мелодичної лінії в нижньому голосі, оточувати їх м'якими оспівуваннями терцій у верхньому шарі фактури. Ці оспівування створювали синкоповані ритмічні «гальмування», пом'якшуючи трагізм музично-риторичних фігур *catabasis* — страждання та смерті.

Жанрові ознаки басової теми¹, які нерідко сигналізували про майбутні фази розвитку барокових форм у душі строгих поліфонічних варіацій на *basso ostinato*, підтримують цей принцип прийомами розшарування ліній у різних голосах. Утворюються поліфонічні підголоски. Однак із кожним черговим варіаційним проведенням басової теми звукові образи скеровуються у бік ліричних, романтичних «висловлювань», утворюючи пластичну «сітку» креольських синкопованих ритмів у розмірі $\frac{6}{8}$, всередині якої «погойдується» знайома мелодія, але тепер уже у ніжному високому регістрі, з пульсуючими фігурами терцій в умовах вертикальної перестановки голосів.

Наступна прелюдія «*Ronda*» на мотив невибагливої дитячої пісеньки присвячена Бальтасару Бенітесу (Baltazar Benitez) і, нарешті, остання з американських прелюдій «*Tamboriles*» («Барабани») викликає особливий інтерес. Вона апелює до найпотужнішого афро-американського коріння національного уругвайського танцювально-фольклорного матеріалу і найбільш точно відображає жанровий архетип, що ідентифікує місцеву культуру — жанр *кандомбе* (*candombe*). Гітара відтворює густу ритмічну сітку кандомбе, якою пронизана вся тканина прелюдії. Вона складна, багатовимірна завдяки злиттю та ущільненню ритмічних ліній колективної імпровізації відразу кількох африканських барабанів — представників трьох секцій, які сукупно створюють специфічну гру барабанів кандомбе — «*cuera*». Кожна гітарна струна імітує ключову ритмічну фігуру окремого виду ударних, втілює характер звучання, тембровий відтінок та функцію інструмента. Вступ «*Madera*» (у перекладі «дерево») у кандомбе дає поштовх до формування поліметричної структури: сигнал, витриманий згодом в імпровізаційних діалогах всіх голосів. Наслідування ударних на гітарі висуває як ключову позицію створення аналогів карнавальної ходи вулицями Монтевідео².

Наслідуючи ритуально-магічне обрядове коріння африканських традицій, кандомбе витримує стійку перкусійну модель, яка стає визначальною. Музично-мовною її основою є ритм, а тембровими складовими слугують три секції групи «барабанів кандомбе», причому до кожної з секцій можуть вільно підключатися від одного до 30-ти виконавців, що рухаються у процесії рядами.

Барабани вигнутої бочкоподібної форми з вузькою основою вироблені з дерева; мембрана виготовлена зі шкіри тварин; тембр і висота звука залежить від величини циліндричного корпусу, діаметра та щільності мембрани, яка «налаштовується» розігрівом вогнем за кілька хвилин до початку виступу. Розміри інструментів, їхні «голоси» та ролі чітко розмежовані, що частково відображено у назвах кожного різновиду групи: барабан *chico* (в перекладі «хлопчик») альтового діапазону, найменший і «найвищий» за тембром, задає темп; середній за розміром та тембром барабан *perique* (у перекладі «дзвін») тенорового діапазону синкопує і веде імпровізацію; великий барабан *piano* басового діапазону з «низьким» тембром солює, проводить «мелодію». Інструменти носять на талії за допомогою плечового ремня, техніка гри — удари однією паличкою у правій руці по мембрані або дерев'яному корпусу та долонею лівої руки по мембрані³. Засвоєння ритмічних патернів та функцій інструментів формує імпровізаційне мистецтво виконання цього привілейованого, титульного афро-уругвайського жанру, який у нашому столітті

¹ З Прелюдію № 3 Абея Карлеваро Самро у виконанні англійського гітариста Девіда Расселла можна ознайомитися за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=Sn2lYf_05bw&ab_channel=DavidRussell.-Topic

² Традицію уругвайських карнавалів з численними виконавцями кандомбе див. за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=w7NydPZVsw0&ab_channel=LaCuerdaCandombe

³ Наочну ілюстрацію гри на барабанах кандомбе див. за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=YSghHhwcDTw&ab_channel=EmilioPiccolo

(2006) визнаний надбанням, емблемою, музичним маніфестом культурної ідентифікації країни¹.

Базовою ритмічною фігурою кандомбе вважається «madera», що виконується ударами паличкою по бічній стороні дерев'яного корпусу барабана. Наведемо один із численних варіантів дводольної ритмічної сітки кандомбе, як похідної моделі для імпровізації, запропонованої у дослідженні Педро Тіроні [Tironi 2016, p. 40] (приклад 1).

Приклад 1.

Ритмічне ядро афро-уругвайського жанру кандомбе

The image shows a musical score for four instruments: madera, chico, repique, and piano. Each instrument part is written in 2/4 time. The madera part consists of a sequence of eighth notes. The chico part consists of a sequence of eighth notes with rests. The repique part consists of a sequence of eighth notes with rests. The piano part consists of a sequence of eighth notes with rests.

Ритмічне ядро становлять синкоповані малюнки, прямі та обернені пунктири, поліритмічні утворення, що створюють надзвичайно багате поле для імпровізованих «діалогів»: антифонних, респонсорних перегуків, змагальних реплік, закріплених у стародавніх ритуальних племінних звичаях африканців. У гітарній п'єсі Абель Карлеваро² фактурні шари обростають новими ритмічними патернами і доповнюються перкусійними прийомами гри *golpe* — ударами пальців по гітарній деці, що імітують стукіт палички по корпусу барабана (приклад 2).

Приклад 2.

Абель Карлеваро. Американські прелюдії, «Барабани»

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 96. The score is divided into two systems. The first system has measures 1-5. The second system has measures 6-12. The score includes fingerings (i, m, i), dynamics (p), and performance instructions: piz., nat., rall., a tempo, and golpe. There are also markings for 'arm. 12' and 'golpe' at the end.

П'єса для гітари повністю виправдовує свою програмну назву і слугує асоціативною «луною» слухових, візуальних і танцювально-пластичних спогадів про

¹ Зауважимо, що завдяки міграції уругвайських громад до Аргентини та Бразилії в цих країнах також підтримується наведена жанрова традиція, але там вона отримує низку відмінних від уругвайського кандомбе специфікацій. Як наслідок існують і деякі термінологічні розбіжності. Бразильські лінгвісти визнають, що в їхній культурі, на відміну від уругвайської, термін кандомбе деформований у кандомбле (буквально: місце для молебнів). Це вже не просто танцювальний жанр під звуки барабанів (або наслідування перкусії), а релігійна церемонія афроамериканців. Бразильці вважають, що кандомбе в Уругваї та Аргентині — загальне позначення африканських коренів танцю, поза його релігійним обрядом.

² Прослухати авторське виконання п'єси можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=gIGzylWox9E&ab_channel=LeonFrijns

святкові церемонії, натовпи місцевих жителів, що йдуть вулицями Монтевідео, експресивно танцюючи у стані загального нестримного збудженого тріумфування під гуркіт африканських барабанів і захоплені вигуки перехожих.

Висновки та перспективи. Творчість гітариста і композитора Абеля Карлеваро, засновника уругвайської академічної школи виконавства, висвітлює широкий контекст його професійних зв'язків з відомими представниками іспанських, італійських, бразильських, аргентинських шкіл. Виконавський та педагогічний досвід музиканта, прогресивний для розвитку анатомо-фізіологічного підходу в гітарній техніці, а також авторські органологічні інновації в конструкції інструменту апробовані та узагальнені у дидактичних, методичних, автобіографічних публікаціях і презентаціях у багатьох країнах світу. Власний творчий внесок Абеля Карлеваро в сучасний гітарний репертуар відображає спільні мистецькі процеси етнокультурної комунікації, що протікають в умовах демографічного розмаїття національних витоків креольських традицій європейського походження, поряд з міцним впливом культурних явищ афро-уругвайського коріння. Певні аналогії вбачаються, зокрема, в синтезі національних мотивів каталонської, мароканської, чилійської етимології в уругвайських архітектурних спорудах, скульптурах, живопису і музиці (К. Віларо). Формування жанрової системи уругвайського музичного побуту у карнавальнo-обрядовій практиці, яка спирається на жанрово-стильові елементи переважно креольської і афро-уругвайської природи, припускає домішки окремих рис бразильської, аргентинської культур і відгомони андських мотивів. Мовні і жанрові ознаки гітарних творів А. Карлеваро досліджено з урахуванням позицій сучасних знавців місцевого фольклору, антропологічного досвіду вивчення уругвайськими вченими національної музично-обрядової традиції, а також з огляду на контекст творчості інших вітчизняних композиторів. Аналіз «Американських прелюдій» як зразків найбільш виконуваних музичних творів А. Карлеваро дозволив виявити в них жанрові прикмети танго, мілонги, креольських пісень, жанрово-стильові альянзи барокової жиги і пасакалії (з елементами стилізації бахівських зразків жанру) у поєднанні з романтичними стильовими нашаруваннями. Фінальна прелюдія циклу («Барабани») апелює до найбільш відомого афро-уругвайського жанрового архетипу *кандомбе*, з ритуально-магічним обрядовим звичаєм карнавальної ходи — театралізованими танцями і співами під гуркіт величезної перкусійної групи виконавців на африканських барабанах. Тембровими ресурсами гітари відтворюються особливості поліритмічного жанрового ядра, що складається з трьох секцій ударних, різних за ритмічними фігурами, тембрами та функціями в ансамблі. Стійка перкусійна модель витримується у трьох шарах гітарної фактури, імпровізаційно варіюється новими ритмічними патернами та експериментальними прийомами гри ударами пальців по гітарній деці — імітаціями стукоту палички по корпусу барабана. Вивчення жанрової палітри південноамериканської гітарної музики, засобів використання специфічних прийомів звуковидобування вбачається перспективним напрямком подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Arocena F., Aguiar S. El Uruguay multicultural. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce, 2007. P. 11–78.
2. Bordolli M. F. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo : IASPM-AL y EUM, 2011. P. 38–51.
3. Carlevaro A. *Cuadernos de Serie didáctica para guitarra*. Buenos Aires : Editorial Barry, 1974. 174 p.

4. Carlevaro A. *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires : Editorial Barry, 1979. 143 p.
5. Carlevaro A. Abel Carlevaro guitar masterclass. Volume 1. Fernando Sor 10 Studies. Heidelberg : Chanterelle, 1985. ECH 711. 47 p.
6. Carlevaro A. Abel Carlevaro guitar masterclass. Volume 2. Technique, Analysis and Interpretation of: the Guitar works of Heitor Villa-Lobos. 5 Preludes, Choro No. 1. Heidelberg : Chanterelle, 1987. ECH 712. 27 p.
7. Carlevaro A. Abel Carlevaro guitar masterclass. Volume 3. Technique, Analysis and Interpretation of: the Guitar works of Heitor Villa-Lobos. 12 Studies (1929). Heidelberg : Chanterelle, 1988. ECH 713. 65 p.
8. Carlevaro A. *My guitar, my world*. Heidelberg : Chanterelle Verlag, 2006. 95 p.
9. Carlevaro A., Escande A., Gloeden E. Abel Carlevaro: A entrevista de Sao Paulo. *Revista Musica*. Vol. 12, 2007. P. 13–51.
10. Delneri C. T. *A Técnica Idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro*. Tesis de Doctorado. Programa de Post-Grados en Musica. Escuela de Comunicaciones y Artes / Universidad de Sao Pablo. 2015. 130 p. URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-101451/es.php> (accessed: 12.04.2023).
11. Escande A. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo : Penguin Random House Grupo Editorial, 2012. 597 p.
12. Gené Gonzales, Miquel. *Hay candombe: Practicas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona*. Proyecto Final Escuela Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 2009. 149 p. . URL: <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/179154/PF%20Miquel%20Gene%20Gonzalez.pdf?sequence=1> (accessed: 17.04.2023).
13. Guestrin N. *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 2011. 109 p. URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed 19.04.2023).
14. Hodel B. Abel Carlevaro: Master Teacher an Interview. *Guitar review*. 1985. Fall. № 63. P. 9–11.
15. Kohan P., Fornaro M. Candombe. *A Diccionario de la musica espanola e hispanoamericana*. Madrid : Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 3. P. 44–45.
16. Manzano L. Musicología Uruguaya e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguaya Republicana del Siglo XIX. *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de studio : Memoria de las Jordanas de extensión 2013*. Montevideo : Perro Andaluz Ediciones, 2014. P. 79–96.
17. Salgado S. *Breve historia de la musica culta en el Uruguay*. Montevideo : Aemus, 1971. 316 p.
18. Tironi P. *Preludios Americanos: Notas para su interpretación*. Barcelona : Superior de Música de Catalunya, 2009. 49 p.

REFERENCES

1. Arocena, F., Aguiar, S. (2007). El Uruguay multicultural. In: *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, pp. 11–78. [in Spanish].
2. Bordolli, M. F. (2011). Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. In: *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011, pp. 38–51. [in Spanish].
3. Carlevaro, A. (1974). *Cuadernos de Serie didáctica para guitarra*. Buenos Aires: Editorial Barry, 174 p. [in Spanish].
4. Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Editorial Barry. 143 p. [in Spanish].
5. Carlevaro, A. (1985). *Abel Carlevaro guitar masterclass*. Volume 1. Fernando Sor. 10 Studies. Heidelberg: Chanterelle, ECH 711, 47 p. [in English].

6. Carlevaro, A. (1987). *Abel Carlevaro guitar masterclass*. Volume 2. Technique, Analysis and Interpretation of: the Guitar works of Heitor Villa-Lobos. 5 Preludes, Choro No. 1. Heidelberg: Chanterelle, ECH 712, 27 p. [in English].

7. Carlevaro, A. (1988). *Abel Carlevaro guitar masterclass*. Volume 3. Technique, Analysis and Interpretation of: the Guitar works of Heitor Villa-Lobos. 12 Studies (1929). Heidelberg: Chanterelle, ECH 713, 65 p. [in English].

8. Carlevaro, A. (2006). *My guitar, my world*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 95 p. [in English].

9. Carlevaro, A., Escande A., Gloeden E. (2007). Abel Carlevaro: A entrevista de Sao Paulo. In: *Revista Musica*, Vol. 12, pp. 13–51. [in Spanish].

10. Delneri, C. T. (2015). *A Técnica Idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro* [en línea]. Tesis de Doctorado. Programa de Post-Grados en Musica. Escuela de Comunicaciones y Artes / Universidad de Sao Pablo, 130 p. Available at: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-101451/es.php> (accessed: 12.04.2023). [in Portuguese].

11. Escande, A. (2012). *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Penguin Random House Grupo Editorial, 597 p. [in Spanish].

12. Gené Gonzales, M. (2009). *Hay candombe: Practicas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona*. Proyecto Final Escuela Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 149 p. Available at: <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/179154/PF%20Miquel%20Gene%20Gonzalez.pdf?sequence=1> (accessed: 17.04.2023). [in Spanish].

13. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 109 p. Available at: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed 19.04.2023). [in Spanish].

14. Hodel, B. (1985). Abel Carlevaro: Master Teacher an Interview. In: *Guitar review*. Fall. № 63, pp. 9–11. [in English].

15. Kohan, P., Fornaro, M. (2002). Candombe. In: *A Diccionario de la musica espanola e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 3, pp. 44–45. [in Spanish].

16. Manzano, L. (2014). Musicología Uruguaya e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguaya Republicana del Siglo XIX. In: *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de estudio: Memoria de las Jordanas de extension 2013*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, pp. 79–96. [in Spanish].

17. Salgado, S. (1971). *Breve historia de la musica culta en el Uruguay*. Montevideo: Aemus, 316 p. [in Spanish].

18. Tironi, P. (2009). *Preludios Americanos: Notas para su interpretación*. Barcelona: Superior de Música de Catalunya, 49 p. [in Spanish].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — PhD, Associate Professor, Professor at the Music Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294672

ABEL CARLEVARO'S GUITAR WORKS

IN THE CONTEXT OF URUGUAYAN MUSICAL CULTURE

The relevance of the article is to consider Uruguayan guitar music as an important component of the modern South American repertoire. On the example of the works of famous composer and performer Abel Carlevaro connections with the folklore traditions of the country, Afro-Uruguayan genres and styles have been revealed.

Main objective of the study is to reveal the influence of Abel Carlevaro's guitar work on the development of national performing traditions and the repertoire of Uruguayan music. **The**

novelty of the article lies in the introduction of materials about Uruguayan musical culture and guitar work in particular into the domestic musicological circulation.

The methodology includes the methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis for the study of factual information; highlighting the elements of folk music of Creole and Afro-Uruguayan origin; genealogy of rhythmic structures of genre sources, fixation of phenomena of guitar imitation of timbres of percussion instruments; a comparison of modern music with the decorative visual roots of an ancient ritual or with a purely European (Spanish, Italian, German) attribution of ancient genres and stylistic trends.

Results and conclusions. Abel Carlevaro's work is presented as a part of the Uruguayan cultural heritage. Analogies of the processes of ethnocultural communication and the synthesis of national motifs in architectural structures and musical phenomena of the country are traced. Linguistic and genre characteristics of guitar works were investigated taking into account the positions of modern experts of local folklore, as well as the anthropological experience of Uruguayan scientists studying their musical and ritual tradition. In the process of analyzing «American Preludes» as examples of the most performed musical works by A. Carlevaro, the genre features of tango, milonga, Creole songs, genre-style allusions of baroque giga, passacaglia were determined; the signs of reproducing the timbre resources of the candombe — the titular genre of Afro-Uruguayan origin for the national culture — were revealed. The conformity of its rhythmic core to the genre canons of African music-making embodied in the tradition of Uruguayan carnivals is emphasized. Timbral imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific methods of sound production on the guitar. The general stylistic and genre priorities of the Carlevaro's guitar work are correlated with his performing and pedagogical experience, summarized in didactic, methodical, autobiographical publications and presentations in many countries of the world.

Keywords: Uruguayan guitar music, Abel Carlevaro, academic performance school, creole genres, tango, milonga, Afro-Uruguayan candombe.