

УДК 780.614.131:781.7](81)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301127

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., 2024

БАЙАО ЯК СКЛАДОВА ЗВУКОВИХ ЛАНДШАФТІВ БРАЗИЛІЇ: ГІТАРНІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖАНРУ

Байао розглянуто як один із титульних жанрів музичної культури Бразилії, первинно сформованих і широко розповсюджених у північно-східних її регіонах — Баїї та Пернамбуку. Враховано демографічну специфіку національного розвитку місцевих народно-побутових та професійних традицій музикування, вплив етнокультурного розмаїття на становлення жанрової системи. Для поглиблення започаткованого сучасними бразильськими музикознавцями досвіду вивчення місцевих музичних явищ у зв'язку з теорією звукових ландшафтів пропонується систематизований огляд її понятійного апарату. Методологія дослідження спирається на методи історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів народної музики та її відображення в академічній гітарній творчості. Простежено аналогії процесів етнокультурної комунікації і синтезу національних мотивів у зразках суміжних мистецтв, об'єднаних представниками естетики художнього руху *Movimento Armorial*. Мовні та жанрові особливості гітарних творів досліджено з урахуванням позицій сучасних знавців місцевого фольклору, а також антропологічного спрямування вивчення бразильськими науковцями своєї музично-обрядової традиції. У процесі аналізу музики узагальнено ритмічний архетип байао, склад його основних та похідних фігур, функціональний розподіл між тембрами народно-обрядових автентичних інструментів. Підкреслено елементи звуконаслідування класичною гітарою перкусійних прийомів гри та національних традицій співу. Виявлено інтонаційно-мелодичні ладові прикмети байао, похідні від стародавніх європейських модусів у мікстових сполученнях, враховано можливості віддалених впливів іберійських ладових формацій. У процесах композиторської обробки першоджерела визначено ознаки музичної мови автохтонної, академічної та джазової природи. Індивідуально-стильові риси втілення жанру розглянуто на прикладі творів бразильських, аргентинських, французьких авторів, відомих у багатьох країнах світу: Антоніу Мадурейри, Паулу Беллінаті, Егберту Жисмонті, Карлоса Агірре, Роланда Дьенса, Матіаса Дюплессі.

Ключові слова: бразильська гітарна музика, звукові ландшафти, академічна школа виконавства, жанрові традиції, естетика *Movimento Armorial*, жанр байао, ритмічний архетип і лад байао.

Вступ. Сучасне світове визнання бразильської музики пов'язано з творчістю Ейтора Вілла-Лобоса, Луїса Гонзага, Радамеса Гнаталлі, Антоніу Карлоса Жобіна, Жилберту Жила, Егберту Жисмонті. Кожен із композиторів володів гітарою —

інструментом, тембр якого втілював «звуковий код», живий голос країни — і певну частину композиторського спадку присвятив саме йому. Висвітлення сторінок гітарної творчості бразильських авторів уявляється актуальним у контексті постійного розширення та розвитку сучасного академічного репертуару південноамериканської музики.

Аналіз останніх досліджень. Серед наукових досліджень, безпосередньо або опосередковано причетних до вивчення бразильської музичної культури, виокремимо певні вектори спрямування ідей. Перший стосується узагальнень щодо гітарного виконавства та органології місцевих різновидів інструмента [Bartoloni, 2015; Guestrin, 2011; Castellon, 2022; Zanon, 2006]. Другий розкриває життєтворчість відомих представників музичної культури [Andrade, 2022; Bolis, 2018]. Третій виокремлює народні витоки бразильських жанрів або аспекти естетико-стильових напрямів розвитку мистецтва [Ventura, 2007; Suassuna, 1974]. У межах означених векторів дослідження фіксується оновлення дискурсів розроблених раніше теорій на матеріалі вивчення бразильських музичних творів. Зокрема, Леонардо Вентура [Ventura, 2007] спирається на теорію звукових ландшафтів Р. Шейфера [Schafer, 1977, 1994]. Актуальними для розвитку теорії культурних і звукових ландшафтів є публікації послідовників Р. Шейфера [Buggey, 1999; Krupnik, 2004], а також монографії, статті та рукописи українських істориків, музикознавців, культурологів [Гримич, 2016; Рябуха, 2016; Василенко, 2019; Богомолова, 2019; Гордієнко, 2022].

Мета статті — виявити у гітарній музиці ритмічні та інтонаційно-мелодичні архетипи байао як титульного жанру та важливої складової бразильського звукового ландшафту. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг аналітики латиноамериканських гітарних творів, що репрезентують специфіку цього жанрового феномена.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах культурологічного, музикознавчого, історичного, компаративного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення жанрово-стильових елементів народної музики та їхнього відображення в академічній гітарній творчості.

Результати дослідження. Серед найбільших південноамериканських «музичних материків» Бразилія, безсумнівно, займає провідні позиції. Це одна з небагатьох країн світу, жителі якої спілкуються понад 150 мовами та діалектами, визнаючи португальську як державну. Етнічна строкатість цього світу впливає на музичну лексику, історично вкорінену в місцевому середовищі або привнесена з далеких культурних ареалів. Тут складно перебувати в тривалій ізоляції, зберігаючи недоторканими свої звичаї та жанрові традиції. Гібридні процеси культурного обміну, що бурхливо протікали в бразильському музичному мистецтві, сприяли формуванню феноменів, автентичних саме для цієї країни, незважаючи на їхні подальші проєкції на сусідні території і навіть значно більш віддалені локації.

Візуальні контрасти природних екваторіальних пейзажів тут грандіозні. Вони вражають каскадами гуркотливих водоспадів Ігуасу на кордоні Аргентини, Парагваю та південного бразильського штату Парана; білосніжними піщаними дюнами, перерізними яскраво-блакитними водними лагунами національного парку північно-східного штату Мараньян поблизу узбережжя Атлантичного океану; густими джунглями Амазонки серед не торканих цивілізацією земель, де мешкають племена корінних народностей гуарані та тупі, які практикують стародавні шаманські ритуали, маски, тату та ін. Частина з них у театралізованій формі представлена щорічними

індіанськими карнавалами у столиці північно-західного штату Манаусі. У вуличних барвистих процесіях декоративні величезні п'ятиметрові ляльки зображають фігури лісових тварин, природних духів, персонажів індіанських міфів. Старовинні колоніальні будівлі та католицькі храми своєю архаїкою контрастують з блискучими хмарочосами мегаполісів — Сальвадора, Сан-Паулу, Ріо-де-Жанейро. Природної барвистості краєвиду додають круті скелі найхімерніших обрисів, каньйони, річки та острови, розкидані вздовж океанічного узбережжя (мал. 1).

Мал. 1

Ріо-де-Жанейро¹

Звукова «карта» є органічним доповненням пейзажу, побуту, релігії та вірувань бразильців, змістилищем та сплавом музичного досвіду іберійської, індіанської, африканської² генези та відповідного йому жанрового фонду. Як нащадки і спадкоємці різних культур, місцеві жителі володіють загальними імпульсивно-романтичними рисами національного характеру, пов'язаними з магічним відчуттям світу. Магія язичницьких за суттю ритуалів, що одухотворюють природу силами міфу, тотема, рухом тіла, звуку, забарвленням тембру, виводить діалог людини з навколишнім простором на уявне його «впізнавання», завдяки слуховому резонансу, розар-

¹ Фото Ріо-де-Жанейро: <https://geographyofrussia.com/statuya-iisusa-xrista-v-rio-de-zhanejro/>

² Згідно з сучасними демографічними даними, національний і расовий склад більш ніж 200-мільйонного населення країни в масштабах її території, що займає половину континенту, розподілено нерівномірно. Пропорції такі: 41% — нащадки португальців, голландців та іспанців; 49% — метиси, нащадки європейців та індіанців тупі (парду, мамелоко); 8,3% — афробразильці; 0,5% — нащадки азійців; 0,5% — індіанці; 0,7% — нащадки східноєвропейських народів. В останню групу входять і українці. Їхнім долям, побуту, вивченню культурних процесів присвячено монографію Марини Гримич «Життя під піньорами: культурний ландшафт українських поселень в Бразилії» [Гримич, 2016].

хівуванню «пам'яті про місце». Сигналами для уяви слугують, окрім шумових звуків живої природи, відлуння тембрів народних інструментів, що існують у багатьох поколіннях як атрибут життя, середовища, музичної соносфери.

Гітара вважається іконою бразильської музики. Сучасний аргентинський виконавець і композитор Нестор Гестрін (Nestor Guestrin) резюмує: «Гітара в південно-американській музиці, спадкоємиця європейської, а також східної традиції, влаштувавшись у новій географії, засвоїла риси всіх зовнішніх і внутрішніх впливів, що стали невід'ємною частиною культури Південної Америки» [Guestrin, 2011, р. 1]. Місцеві гітаристи вмילו «відтворювали на струнах свого інструмента спів птахів, свист куль у бою, звук горна і барабана, стогін і плач поранених» [Guestrin, р. 25–26]. У пошуках культурної ідентичності гітара, як її музичний носій та символ, приймала до свого репертуару «народний матеріал, інкапсульований в академічну творчість; ставала частиною місцевої екзотики, входила до складу недоторканного бразильського ландшафту, незмінного пейзажу, як погляд зі сторони з острахом зруйнувати уявну його чарівність» [там само, р. 49].

Натуралізована у Бразилії класична гітара суттєво оновила репертуар, відкрила світу безліч невідомих раніше «музичних діалектів» та жанрових традицій. У кожній місцевості такі оновлення унікальні, проте є певні привілеї, що дозволили вивести на авансцену загальнонаціональних досягнень окремі штати, насамперед розташовані на північному сході Бразилії — Пернамбуку та Баїя. Саме тут, як стверджують вчені, зародилося багато титульних для бразильської культури музичних явищ — «геральдичних», «гербових».

У сучасному бразильському музикознавстві агломерацію цих земель прийнято вивчати в аспектах «присутності музики в уявній конституції просторів північно-східного бразильського регіону, а також її резонансів у професійній творчості художньої еліти Бразилії та розвитку в ній справжніх народних традицій» [Ventura, 2007, р. 8]. Автор дослідження вивчає акустично обмежену територію північного сходу, аналізує феномен місцевого звукового ландшафту як «притулок традицій у межах видимості та чутності так званого північно-східного всесвіту» [Ventura, 2007, р. 9].

Концепція дослідника звукових ландшафтів регіону враховує, з одного боку, природно-географічні, антропологічні виміри, фольклорні та художньо-асоціативні параметри звучання; з іншого — наводить як базову науково-фундаментальну платформу розроблений раніше іншими вченими комплекс теоретичних позицій. Погляд на музичний звук через оптику сприйняття простору, що його породив, через пам'ять про нього, впливає на охоплення панорами значно ширше її контурів, прилеглих до джерела звуку. При злитті музики та простору, за словами Л. Вентури, «особливість розпізнаваності полягає в дисперсії звуку, зміні форми звукової хвилі при поширенні на велику відстань, акустичного імпульсу, що встановлює своє власне середовище перебування завдяки реверберації. Це діє як карта, що відображає висоти та відстані, відкриває шляхи розпізнавання його буття в інтер'єрі чи ландшафті» [Ventura, 2007, р. 13]. Тип звуку відображає характер діяльності мешканців регіону і встановлює специфіку просторового середовища, пожвавлюючи слухові та просторові відчуття зануреності в історію: «Звук мислиться (і чутний) як частина пейзажу, що формує просторовий сенс. Звук розповідає історії місця, пам'ятає прожиті моменти, записані образи; простежує факти, враження, вторгнення» [Ventura, 2007, р. 15].

Фундаментом вивчення місцевого звукового ландшафту слугують ідеї, висунуті півстоліття тому канадським композитором і музикознавцем Раймондом Мюрреєм Шейфером (Raymond Murray Schafer, 1933–2021). Засновник теорії та автор терміна

«звуковий ландшафт» вважав, що цей феномен — не просто об'єктивна сукупність звуків у якомусь місці, а набір варіантів сприйняття звуку людиною, поряд із візуальним спогляданням. Викладені вченим позиції, дефініції, класифікації представимо далі в інформаційній таблиці (таблиця 1). Як доповнення, наведемо судження інших дослідників — нові тлумачення суміжних понять на сторінках сучасних публікацій.

Таблиця 1

<p>«Звуковий ландшафт (soundscape) — будь-яка частина акустичних досліджень. Ми можемо назвати музичну композицію, радіопрограму і навіть акустичне середовище звуковими ландшафтами» [Schafer, 1977, р. 22]. «Звуковий ландшафт — це формально <...> будь-який сегмент звукового середовища, що стало предметом дослідження; термін може позначати як реальні навколишні середовища, так і абстрактні конструкції на кшталт музичних композицій та монтажів звукозапису, особливо коли останні також осмислюються як своєрідні середовища» [Schafer, 1994, р. 274].</p>
<p>Класифікація звукових ландшафтів за критеріями помітності, чіткості, точності та чутності звуку, близькості до природного середовища, ступеня проникності простору для звукових хвиль: високоякісні (hi-fi) та низькоякісні (low-fi). До перших належать відкриті природні простори, що далеко транслюють і розширюють звуки, добре чутні поруч і на великій відстані. До других — закриті, локалізовані простори, де сигнали зливаються у шумові масиви індустріального походження, що заглушають живі звуки природи та людини. Характеристики індустріальних звукових ландшафтів виводані Р. Шейфером на підставі вивчення складених осцилограм шумів (контурів звукової хвилі та сигнатури); прямолінійний та безперервний контур трансляції штучного звуку відрізняє його від природного звуку відсутністю «живого пульсу». Low-fi представлений «несприятливим співвідношенням сигналу/шуму; у вченні про звуковий ландшафт низькоякісним середовищем є те, в якому сигнали надуцільні, внаслідок чого з'являється ефект маскування (здатність слуху в певних випадках розрізняти тихі звуки в присутності гучніших) і зникає чіткість, індивідуальні акустичні сигнали тонуть у щільній популяції звуків» [Schafer, 1977, р. 43]. Пояснення до класифікації зібрані та редуковані за висловлюваннями Р. Шейфера [Schafer, 1994, р. 71–87]. Звукові ландшафти розглянуті як фізичні аудіовізуальні явища; сукупність соціокультурних контекстів, їх сприйняття людиною та відображення у музичній творчості.</p> <p>Диференціація звукових ландшафтів за територією перебування [Schafer, 1977, р. 43]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - природний звуковий ландшафт — створюється водою, вітром, лісами, птахами, тваринами певної місцевості та несе найглибший вплив на поведінку, характер та культуру людей; - сільський звуковий ландшафт, утворений звуками пасовищ, ферм; його домінують тиша, але не абсолютна, а відносна, яка сприймається як «не шум»; характер впливу на людину близький до природного; «малолюдний пейзаж відкриває широту огляду»; - міський звуковий ландшафт перенасичений шумами штучного походження, звуками техніки, транспорту, радіо; у багатолюдному пейзажі перспектива втрачається, «індивідуальні акустичні сигнали тонуть у щільній популяції звуків» [Schafer, 1977, р. 43]. <p>Класи звуків — залежно від артикуляції, вичленовування з контексту: основні, звичні для слуху, природні звуки, що сприймаються підсвідомо; звукові сигнали, помітні на тлі основних, свідомо домінуючі, що виводяться на передній план (дзвони, сирени, гудки); звукові маркери, знаки, ідентичні певному місцю та людям, унікальні для конкретної локації, регіону, простору, що створюють перспективи для складання «звукової карти» місцевості, характерні звуки певного місця, ідентичні до регіону та людей.</p>
<p>В інтонаційно-акустичній культурі корінних народів ландшафт, що звучить — «це просторово-часовий комплекс природних та антропогенних звуків, що є матеріаль-</p>

но-духовними знаками певної території, мають етнокультурний зміст і створюють звуковий образ території, змістовно цінний для народів, що її населяють» [Звучащие ландшафты, 2019, с. 11]. Структура ландшафту, що звучить: природні, антропогенні шари – інтонаційний, ритуально-обрядовий, міфологізований діалог людини і природи; його музичні жанрові проєкції; імітації голосів природи за допомогою фоноінструментів. Антропогенна проєкція: «сприйняття людиною традиційного суспільства навколишнього ландшафту як культурного середовища та його подальша інтерпретація у звуковому ландшафті у всіх можливих його вимірах» [Василенко, 2019, с. 103].

«Етнографічний ландшафт (або аборигенний ландшафт) – місце, яке цінується аборигенною групою внаслідок тривалих та багатопланових відносин із цією землею, висловлює їх єдність із природним та духовним оточенням, втілює традиційні знання духів, місць, використання землі, екології» [Vidgey, 1999, p. 27].

«Культурний ландшафт – ландшафт, змінений людською діяльністю» [Гримич, 2016, с. 640]; результат впливу культури як суб'єкта на природу як об'єкт; результат впливу антропологічних чинників на довкілля, у єдності господарської, матеріальної, духовної, соціальної, етнічної та фольклорної форм діяльності. Категорії звукового ландшафту в урбаністичній культурології та екології – біофонія (звуки, що генеруються живими організмами); геофонія (небіологічні звуки, наприклад, вітру в лісі, рухи тектонічних плит та інші); антропофонія (звуки, що генеруються людською діяльністю) або антропогенний шум [Боголюбова, 2019, с. 85]. Міський пейзаж вивчається в умовах польових записів для складання звукових карт міст світу, подальшого аналізу, створення образу окремого міста в історичній динаміці через індивідуальні або колективні форми сприйняття [Боголюбова, 2019].

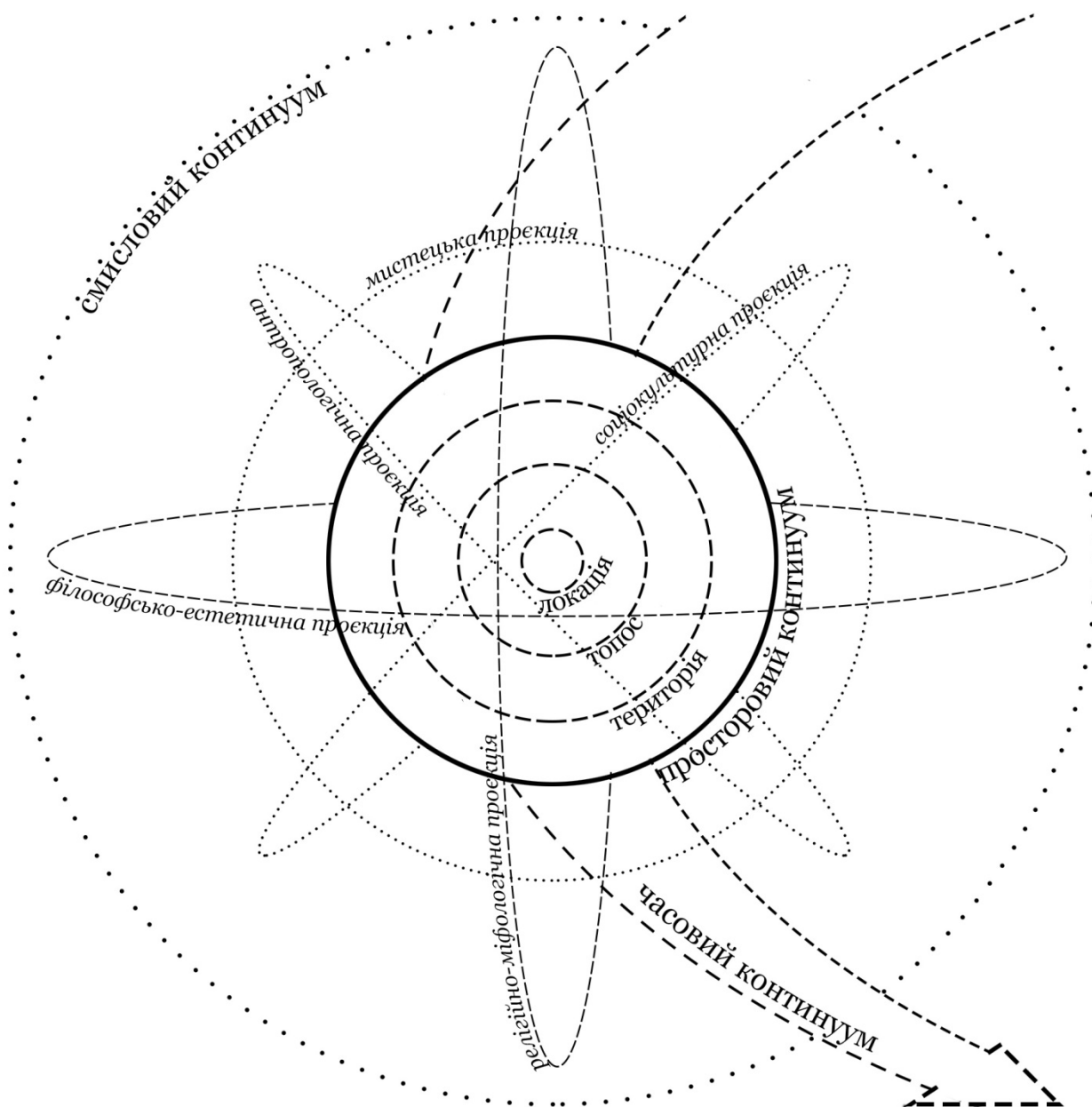
Теорія «звукових ландшафтів» відкрита для широкого охоплення знань із різних галузей: естетики, філософії, історії, географії, екології, археології, антропології, психології, філології, лінгвістики, акустики, етнографії, культурології, мистецтвознавства, етномузикології.

Візуалізація проєкцій сприйняття звукового ландшафту відображає багатовимірність означеного феномена, нелінійність зв'язків, вибірковість секторів розглядання під певним кутом зору. Константними ознаками є вбудованість явища у просторовий → часовий → смисловий континууми (схема 1).

Запропоновані умовні проєкції мають безліч перетинів, відтінків, варіацій та уточнень. Серед них – метафізичні, онтологічні, аксеологічні, феноменологічні, психологічні, художньо-образні, асоціативно-смислові, темброво-акустичні, етнофольклорні, автохтонно-ритуальні, музично-побутові, органологічні, жанрово-стильові та ін. Має значення обраний вектор дослідження, радіус охоплення явища і сукупність проєкцій, актуальних для його вивчення.

Відповідно до концепції «soundscape» Р. Шейфера, природні звуки, унікальні для певного акустичного середовища та звичні і знакові для місцевих жителів, створюють особливий колорит. У північно-східних регіонах Бразилії їхня сукупність передає архаїчні голоси простору: спів птахів, звуки цикад, гавкіт собак, ковбойські вигуки, кінський тупіт, мукання волів, відлуння сумних мотивів, просодичний молитовний спів під передзвін дзвонів капиці, звуки гітари, скрипок, флейт, губної гармошки, гуркіт африканського барабана забумби. Слух місцевих жителів реагує на ці звукові сигнали впізнаванням звукового ландшафту.

Звуковий ландшафт: візуалізація проєкцій сприйняття феномена



Пояснення до схеми:

- внутрішнє коло фіксує координати простору з проєкціями на територію, країну, регіон; топос, місцевість; локацію, місце;
- графічний напрямок руху надає координати часу з проєкціями на хронологію, історію, сучасність;
- зовнішнє коло відображає смисловий континуум у філософсько-естетичній, релігійно-міфологічній, антропологічній, соціокультурній, мистецькій проєкціях.

Люди з бразильської провінційної глибинки живуть у дикій місцевості (sertão), страждаючи від посухи, де «звуки струн змішуються з вітром ... гітара співає свої історії, у яких плачуть чорні жінки, звірі, птахи в клітках і худоба в загоні» [Ventura, 2007, р. 140]. Близькість людей і тварин (анімізм) успадковується бразильцями з дитинства в діалозі людини і живого лісу, мешканців якого всі знають за іменами в індіанських забобонах, через інстинкти страху, довіри або «болю, захованого в містиці» [Ventura, 2007, р. 145]. Спів ковбоя під гітару, поезика співаків кантрі, ритуальні практики та повсякденні обрядові дійства — подібні музичні посилення реконструюють ландшафти північно-східної провінції. Первинно відображені у фольклорній інтонаційній практиці, вони «підхоплюються» у професійному творчому втіленні услід за стійкими автентичними, автохтонними звичаями та канонами (мал. 2).

Мал. 2



Adelio Sarro. Toque perfeito «Ідеальний дотик»¹

Тембровий звуковий архів бразильської музики включає голоси флейт, гітар із навмисне гострим як лезо, різким, грубим, сильним, автентично бразильським відтінком. Звучання подібне до погано налаштованих інструментів. До них додається акордеон та ударні забумба², берімбау¹, марімбау². Для визначення національної

¹ Аделіо Сарро (нар. 1950) — художник і скульптор, картини якого (пейзажі та побутові музичні сценки із життя місцевих провінцій із зображенням сільських персонажів) представлені у багатьох галереях світу. Гіпертрофовані пропорції рук, ніг, кистей та ступнів підкреслюють тяжкість повсякденної праці. Музичні інструменти в руках та загальний споглядально-сентиментальний тонус образів надає ніжного, мрійливого колориту його барвистим монументальним композиціям: URL: <https://www.sarro.net/acervo.html>

² Забумба — бразильський басовий барабан з корпусом з дерева та двома мембранами. Звук видобувається із верхньої мембрани правою рукою, ударами короткого молотка з м'якою нейлоною накладкою на головці; удари по нижній мембрані виконуються лівою рукою тонкою довгою паличкою. Верхня мембрана дає низький звук (і навпаки). Інструмент передає ритмічний пульс у кількох жанрах, включно з байао, капоейрою, форро.

ідентичності такий «північно-східний бразильський акцент вважався характерним та безпомилковим» [Ventura, 2007, p. 179]. Голос бразильської культури немов резонує «всередині нашої уяви: слухова пам'ять про простір вибудовується за допомогою звуку; виходячи з цього простору, ми опиняємось посередині, з пам'яттю про місце і звідси — із впевненістю в тому, що можна одним кроком, одним звуком повернутися назад» [Ventura, 2007, p. 180]. Патріархальні зв'язки зі старою сільською атмосферою створюють «чутність» географічного регіону, його уявний силует, що наповнюється звуками музики з домішкою шумової палітри навколишнього світу. Включення їх у музичне середовище піснями, танцями, разом із відгомном сільської глибини створює архів пам'яті про ідеалізований простір, його звукову ідентичність у ритмах, жанрах, тембрах, голосах інструментів та людей.

Подібну метафору заклад 1970 року в основу так званого *Movimento Armorial* — гербового руху в Бразилії — його засновник, письменник з Парани Аріано Суассуна (Ariano Vilar Suassuna, 1927–2014) своїм маніфестом, естетично підтриманим драматургами, художниками, скульпторами, письменниками, танцюристами та музикантами. В основі документа, прикрашеного гербом Федерального університету Пернамбуку, — ідея створення професійного мистецтва, що відобразатиме злиття іберійської культури європейського бароко³ з народним корінням бразильської культури. Набір елементів, символів, знаків, вірувань, сформованих на території окресленого простору, зростається у «змішування унікальних расових рис, що створюють нову однорідну спільність» [Ventura, 2007, p. 56], у сплав африканських, європейських та індіанських традицій. Звідси — фольклорні персонажі, образи, легенди у театрі, живопису, музиці; архаїчний присмак європейського Середньовіччя; простонародна мова культур, що формують еманацию природи у тісному зв'язку з людиною; усні форми оповіді європейської лицарської традиції піренейського півострова та бразильські епоси, народні міфи, казки, легенди. У романтичній свідомості бразильців

¹ Берімбау-де-лато із Баїї (порт. *berimbau*) — бразильський однострунний ударний інструмент африканського походження, пов'язаний із регіональними традиціями афробразильського бойового мистецтва капоейри, а також бразильського різновиду кандомбле. Складається із струни, натягнутої на дерев'яну палицю з прикріпленим до неї гарбузом (резонуюча коробка). Звук видобувається ударом паличкою по струні правою рукою; змінюється притисканням монети або каменю до струни лівою рукою (при слабкому притисканні — шурхітливий звук; сильніше притискання дає вищий звук), а також потріпуванням плетеним кошиком у правій руці. Висота тону залежить від натягу та довжини струни, розміру інструмента, об'єму резонаторної коробки. При грі на інструменті переважно артикулюються два сусідні тони. Посилання на звучання інструмента: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Toque-de-angola.ogg>

² Марімбау, на відміну від гітари, не є обов'язковим інструментом бразильського ландшафту. Його органологія близька одночасно до ангольських ударних та мавританських хордофонів, що потрапили на іберійське узбережжя Португалії та Іспанії з колоніальних часів. Є новою версією берімбау, створеною Антоніу Жозе Мадуреїрою разом з Фернанду Торресом Барбозою (Fernando Torres Barbosa) — музикантами відомого бразильського колективу «Quinteto Armorial» (останній з них згодом став автором книги «Тембр самотності» / «O Timbre Da Solidão»). Звук інструмента — серед інших характерних «гербових» національних тембрів у альбомі «Ритми Бразилії», в композиції «Ангола» як елемент місцевої естетики капоейри. Марімбау складається з товстої металеві струни, прибитої до довгої дерев'яної резонаторної коробки, що лежить на колінах музиканта: це «дивний і красивий інструмент з різким монотонним звуком — з числа індуїстських і арабських інструментів; дуже поширений у Бразилії як іберійський спадок» [Ventura, 2007, p. 158].

³ Перші концерти представників Movimento Armorial проходили у барокових соборах.

вони пов'язуються зі звуками національної ідентифікації, що походять з різних уявних просторів — сільської місцевості, міської, берегової лінії. Аудіовізуальні сигнали відображені в глибинах колективного досвіду, що дає новий вихід відчуттям, «особливий спосіб бачити, читати, слухати північно-східний простір ... природного ландшафту глибинки: використовувати глину у виробках народних майстрів, глиняну підлогу будинків, фігур ягуарів, змії та тварин, крилатих та міфічних, як символ фауни, типової для регіону; червоні, зелені, сині та жовті фарби в гравюрах як символи крові, рослинності, неба та сліпуче яскравого сонця; в архітектурі ... — символи колон з піщаника, скручених у формі стовбурів дерев» [Ventura, 2007, p. 135]. До музичної палітри тембрів можна додати народні прийоми інтонування, запозичені з іберійської та арабської практики співу, піднятої до рівня емблеми, герба, маніфесту бразильської ідентичності лідером руху armorial: «Під акомпанемент кантрі-гітари читаються нарозспів вірші Суассуни про сільське життя, його трагедії, що викликають відчуття скорботи; у голосі домінує гугнявий, крикливий, плаксивий тон, що віддалено нагадує пронизливо високі, крикливі голоси східних народів, наприклад, в іспанській пісні саета» [Ventura, 2007, p. 178–179] (мал. 3).

Мал. 3

«Onça Caetana»¹

Тембр бразильської кантрі-гітари², а також мініатюрної гітари кавакінью¹ — різкий, дзвінкий, як усе навколишнє фонове середовище бразильського музичного

¹ Онса Каетана — персонаж сільських міфів, присутній у творчості Аріано Суассуни, експонат виставки «Movimento Armorial 50» (2023) у Державному музеї Пернамбуку (Мепе). Згідно з усною бразильською традицією, це «гербовий міф про смерть». Він може втілюватися у вигляді юної дівчини Моґа Каетана і віщувати тиху легку смерть, або з'явитися у чоловічому образі крилатого ягуара Онса Каетана, що означає важку смерть. На північному сході Бразилії є звичай щовечора запалювати у вікні свічки — полум'я мертвих. Згідно з місцевими повір'ями, людина вмирає тричі: у момент фізичної смерті, похорону та останньої згадки імені померлого в майбутньому. Посилання на фото Паулу Алмейди: <https://www.folhape.com.br/cultura/mostra-celebra-50-anos-do-movimento-armorial-com-exposicao-no-mepe-a/297141/>

² Viola caipira (португальська назва бразильської кантрі-гітари) — п'ятирядна, з попарним розташуванням десяти металевих струн, поширена у північно-східних, південно-східних сільських регіонах. Складає основу акомпанементу для народних пісень, що оспівують сільський побут, красу сільських краєвидів, любовні драми (відповідно до давньої традиції співу ридаючим голосом). У мі-

побуту — відображається в «пам'яті» жанрів. В умовах академічного сольного або ансамблевого гітарного репертуару сучасні професійні композитори, маючи багаті звуконаслідувальні ресурси класичного інструмента та мовні можливості музики нашого часу, істотно перетворюють силуети бразильської народної традиції, залишаючи впізнаваним її неповторний звуковий «клімат», атмосферу, ритмічний пульс та темброву атрибуцію.

Уособленням бразильської музичної культури можна вважати жанри, близькі за своїми національними архетипами місцевим жителям сільських та міських околиць північно-східних, а також південних штатів країни. Звісно, в процесі адаптації у їхній кореневій системі переплітаються елементи різного походження. Як результат, у бразильській гітарній музиці вгадується португальська *модінья*, іспанська *тірана*, африканський *лунду*, індіанська *каатерете*, — втім, усі вони «набувають мелодичної атмосфери, типової для Бразилії» [Ventura, 2007, р. 39]. Найчастіше у нових художніх зразках бразильських повсякденно-побутових жанрів композитори віддають перевагу не великим формам, заснованим на обширних розробкових зонах або масштабних варіаціях, а мініатюрам. Іноді вони зібрані у колекції, цикли. Авторів приваблює репрезентативна манера подачі коротких яскравих контрастів музичного матеріалу. Це дозволяє слухачеві сприймати низку мелодій природно, як частину ритуалу або карнавальної процесії, співвідносити те, що відбувається, з місцевим культурним архетипом, схоплювати знайомі звороти та танцювальні ритмоформули, що викликають миттєвий емоційний відгук — кожен може відкрити для себе нове слухання голосу регіону.

У генеалогії сільських і міських жанрів північно-східного бразильського штату Баїя, розташованого серед тропічних пляжів атлантичного узбережжя, напівпустельних сертан, водоспадів, зелених гірських масивів, закладено іберійське та африканське коріння жанрів модіньї та лунду. Бразильці вважають їх «далекими предками» багатьох своїх гібридних жанрів: машише, батука, маракатуса, танго, шоро, самби. Гітара закріпила специфічні акцентні ритми, що походять від афро-бразильських ударних, — згодом вони увійшли до комплексу найвпізнаваніших мовних елементів. Сільські автентичні народні традиції та експресивні міські ритми злилися зі звичним докільям. Сьогодні найбільш яскравим і поетичним символом звукового простору Бразилії слугує боса-нова, з її вишуканими, характерними синкопами «*amiguera*», ніжним, чуттєвим, тихим похитуванням, без різких емоційних афектів, з легкою та

ській музиці кантрі-гітара використовувалася в жанрах шоро, самби, машиші — бразильському танго, особливо в районі Ріо-де-Жанейро. На специфіку звуку десятиструнної *Viola caipira* спирається класичний бразильський гітарист Паулу Беллінаті (Paulo Bellinati). Слід врахувати також існування семиструнної бразильської гітари *violão de sete-cordas*, на якій зазвичай грають в ансамблях шоро.

¹ Кавакінью (порт. *saquinho*) або машеті (порт. *machete*) — маленький (півметрової довжини) чотириструнний хордофон португальського походження, поширений у Бразилії. Звучить при виконанні одного з різновидів самби в Ріо-де-Жанейро («*samba de morro*», в пер. «самби халуп»), а також плачів — шоро. Інструмент схожий на гавайські гітари укулеле, колумбійський тіпле та венесуельський куатро. Від початкової португальської оригінальної версії з резонаторним отвором еліптичної форми бразильський кавакінью відрізняється традиційно круглим отвором, має не 12, а 17 ладів; стрій португальський *c g a d1*; стрій бразильський *d g b d1*. При ударі пальцями або плектром по струнах інструмент видає високий, пронизливий звук. Залежно від прийомів гри забарвлення звуку змінюється, набуваючи ніжного відтінку.

гнучкою інтонацією. Але первинним еталонним жанром сільської та міської провінції, що піднявся на загальнонаціональний рівень визнання, став інший жанровий феномен.

Продуктом злиття регіональних традицій є жанр *байао* (baião), у якому поєднані тембри флейт, дерев'яних шейкерів, мембранофонів, струнно-щипкових інструментів. З флейтами, згідно з індіанською міфологією, співвіднесені асоціації з голосом ритуальної скорботи, плачу, самотності, смерті. Це зближує віддалені амазонські та північно-східні регіони країни, пов'язуючи їх «глибиною стосунків людини з простором, боротьбою за виживання та співом на згадку про померлих, що забезпечує єдність, спільність “коричневого народу” Бразилії, територіально розрізненного, але культурно близького» [Ventura, 2007, p. 165].

Головним маркером жанру є ритм baião. Зазвичай він розподілений між різними інструментами, артикулюється ударними (забумба, марімбау, берімбау). Ритмічні осередки (tope) склалися внаслідок змішування індіанських, африканських, іберійських «геномів». Ритм байао складається з коротких, гострих, синкопованих патернів¹. Таким чином, назва танцю, крім топонімічної прив'язки до місцевості, ідентифікується з цим характерним ритмом, що варіюється поспівковими структурами, мотивами і проводиться в партії марімбау (приклад 1).

Приклад 1

Ритмічний архетип байао: основні та похідні фігури



Інтонаційно-мелодичні ознаки жанру також виникли внаслідок своєрідних мікстів, які отримали в бразильському музикознавстві назву лад *байао*: поліладове утворення діатонічного походження, засноване на злитті характерних елементів звукорядів старовинних європейських модусів — лідійського та міксолідійського. Цей «гібридний» лад наділений переважно мажорним нахилом із високим четвертим та низьким сьомим тонами²: “*d – e – fis – gis – a – h – c – d*”.

¹ Зовнішня подібність з ритмом іспанської хабанери зникає завдяки типовій для бразильської музики формулі синкопи при переході до другої долі.

² Звернемо увагу на очевидну подібність його структури до підгалянського ладу, проте це виключно зовнішня схожість, без внутрішніх зв'язків із процесами інтонування. У ладі байао досить рі-

Ритуально-церемоніальна історія жанру спирається на давні культові архетипи, що склалися разом із первинними музично-мовними засадами. Байао як жанровий феномен із яскраво вираженим афробразильським корінням влився в місцеві релігійні процесії кандомбле, які досі слугують емблемою святкового культу — ходи сотень тисяч віруючих у білому одязі до центральної базиліки у столиці штату Баїа Сальвадорі¹.

Архівом для професійної творчої «реконструкції» байао були найпопулярніші бразильські мелодії під акомпанемент гітари, зібрані та записані етнографами минулого століття. Невипадково північно-східний ритм з'явився у гітарній виконавській практиці та швидко поширився у країні. Звертаючись до анонімного народного джерела, композитори відтворювали його у різних стильових умовах. Органічними для народного мелосу засобами варіантного розвитку послівок, мотивів, фраз автори по своєму інтерпретували звукову реальність. Однак новий твір завдяки очевидній спорідненості з оригіналом сприймався бразильцями як невід'ємна частина власного звукового ландшафту — у його регіональній чи загальнонаціональній ідентифікації «місця», країни, культури. Образ гітари міцно вписався у пам'ять жанру, соціокультурна презентація бразильської ідентичності, за словами Фабіо Занона, «просто немислима без її присутності» [Zanon, 2006].

Сучасні стильові умови генерують нові перспективи розгляду автохтонного джерела — зовсім не для досягнення гібридного результату, як це стихійно відбувалося у побутовому середовищі музикування, де змішування етнічно далеких традицій є природним. Траєкторія руху до академічної концертної презентації національно-побутового репертуару відкривала ширші ракурси мовної виразності. У супроводі ритму як титульного жанрового коду народна бразильська мелодія прикрашалася соковитими гармонічними барвами академічної чи джазової природи і тоді поставала на сцені у несподіваному амплуа. Однак навіть у суттєво оновленому вигляді, у концертному залі така музика «завжди відправляла слухача до села чи тутешніх міст, до культурних елементів пасторальних звуків, фестивалічних процесій та інших зразків голосів сільського простору — з посиленнями до простих, грубуватих тембрів — у повній відповідності до відчуттів звуку сільської музично-побутової атмосфери» [Ventura, 2007, p. 160].

Звернемося тепер до споконвічно-бразильських гітарних зразків «прочитання» жанру, щоб порівняти його інтерпретації південноамериканськими та європейськими композиторами. Загальновізнана декларація говорить: «Північно-східний звук став відомим завдяки Луїсу Гонзазі (Luiz Gonzaga, 1912–1989) — творцю байао як регіонального музичного символу культури регіону» (Ventura, 2007, p. 79). Такі відомі бразильські «королі байао», як Луїс Гонзага, Жилберто Жил, Кармелія Алвес шліфували жанрові традиції та вдосконалювали персональну майстерність виконання. Творчі презентації специфіки жанру у класичному гітарному мистецтві доречно

дко зустрічається (разом з мажорним) мінорний нахил як супутній, несистемний елемент, однак у подібній ситуації можуть виникнути віддалені асоціації з характерними блюзовими нотами афроамериканського походження. Мінорному нахилу ладу, витриманому від початку до кінця п'єси, властиві «гібридні» ознаки дорійського та фригійського модусів.

¹ Еріка Мендес у статті про місцевий релігійний ритуал, прикрашений різнокольоровими стрічками на шляху процесії, пояснює: «Значну частину населення Баїї становлять нащадки африканців, привезених колонізаторами до Бразилії. Тому в цих регіонах історично зберігся сильний вплив релігійних звичаїв народів Африки, які згодом асимілювалися в католицьке церковне коло» [Mendes, 2007, p. 1].

пов'язувати з музикою Антоніу Жозе Мадуреїри (Antônio José Madureira Ferreira, нар. 1949), композитора та гітариста, одного із творців «музичної гілки» *Movimento Armorial*, лідера *Quinteto Armorial* (1972–1980). Відповідно до естетики арморіально-го руху гітара вважалася ідіоматичним інструментом, звуком та образом, ємким для *solo*-презентацій бразильських титульних жанрів. Інструмент став звуковим «провідником» сторінками історії байао, музичною емблемою та гербом північно-східних районів країни.

А. Мадуреїра представив байао в академічному виконавстві¹, а також створив чимало сольних композицій, заснованих на фольклорних елементах північної глибинки. Його зразки байао показують загальну картину складної мови ритмів, базових фігур, остинатних, пульсуючих синкоп, артикуляції слабких долей, що дидактично важливо для засвоєння органіки бразильського ритму, відчуття імпульсивної витонченості акцентів на інтуїтивному рівні. З показових для жанру сольних гітарних п'єс автора — “Asas do baião” («Крила Байао»), “Rugendas”, “Ponteadó” («Пунктир»), створених у 1982 році, наведемо як ілюстрацію останню² (приклад 2).

Приклад 2
Антоніу Мадуреїра. “Ponteadó”

П'єса розкриває віртуозно-виразний потенціал класичної гітари на основі мовних ідіом жанру. Дзвінкий, експресивний звук інструмента нібито підігрує уявному співу соліста — з надривом у голосі, характерним для вокальних прийомів *portamento* при ковзанні до сусіднього звуку, із захопленням мікротонових звучностей їхньою вібрацією. У тексті представленої сольної гітарної композиції в басу витримані остинатні патерни ритмічних структур байао. Лінії та акордові фігурації узгоджені з ладовою концепцією *d – e – fis – gis – a – h – c – d*, чітко прописаної у

¹ Як виконавець А. Мадуреїра вважається прихильником традицій іспанської гітарної школи Мігеля Льобета та Емілія Пухоля, освоєних у Ресіфі через Жозе Карріона. Як людина, глибоко інтегрована у північну спільноту, композитор визнаний знавцем регіональної музики та місцевої архітектури. У творчості він прагне поєднати здобутки академічної культури з автентикою місцевих традицій. Вивчаючи звичаї та музичні жанри регіону, музикант створює композиції без запозичення народних мелодій, творить на «гібридному перехресті» традицій.

² Див.: https://www.youtube.com/watch?v=zEkKGpJ1aI8&ab_channel=FloranteAguilar

код¹. Ритмічні малюнки, нагадуючи спочатку іберійські фігури хабанери, спрямовуються до пунктирних зламів синкоп байао. Як вважає Франсіско Андраде, у генеалогії байао, а також інших, значно складніших афробразильських патернів, «строгі остинато діють як свого роду метроном, звуковий гід, що забезпечує загальну координацію серед поліритмів запаморочливої складності» [Andrade, 2022, p. 23].

Назва п'єси “Rugendas”² пов'язана з ім'ям німецького художника (Johann Moritz Rugendas, 1802–1858), автора книги «Живописна подорож Бразилією» та галереї полотен, одне з яких, із зображенням ангольського військового мистецтва капоейри³, стало джерелом натхнення для композитора. П'єса супроводжується ритмом байао у нижньому шарі гітарної фактури. Верхній регістр імітує голос африканської калімби, мелафону з ніжним, сріблястим, прозорим і тендітним звучанням металевих пластинок (язичків) на дерев'яній основі, схожим на передзвін дзвіночків або звуки музичної скриньки. У вступі гітара передає цей голос ефектом обертонів — натуральних октавних флажолетів на 12-му ладу⁴. Основна мелодія звучить у дорійському ладу *e*, її мінорний колорит відтінюється елементами дорійського тону *cis* та фрігійського *f* перед каденцією. П'єса створює потік активної ритмічної енергії байао, з резонансами дзвінкої тембрової палітри (приклад 3).

Приклад 3
Антоніу Мадурейра. “Rugendas” (тт. 17–20)



Жанр байао грає соковитими колористичними барвами в музиці відомого бразильського гітариста та композитора Паулу Беллінаті (нар. 1950). У його концертній віртуозній п'єсі для чотирьох гітар “Baía de Gude” (1994)⁵ до впізнаваного ритму байао в партії басу, а також дорійських ладових відтінків мелодії домішуються ритми з характерною внутрішньотактовою синкопою. Цей синкопований малюнок з 16-ї, 8-

¹ Останні такти п'єси заключним малим мажорним септакордом. “d — fis — a — c” органічно вписані в ладову концепцію байао. У слухача такий фінальний акорд може викликати ефект домінантового імпульсу. Його дію можна співставити з віддаленою подібністю до похідних ладів (іспанських, андалузських). Зв'язки між ними вельми опосередковані, побічні, позбавлені прямих демонстрацій характерного східного геміольного інтонування. Однак потенційно лад байао має кумулятивні сили домінантових тяжінь, хоча і значно менші, ніж іспанські лади, поширені у мистецтві фламенко внаслідок «мавританського» впливу на культури південного середземномор'я — Іспанії та Португалії.

² П'єса присвячена бразильському гітаристу Паулу Беллінаті.

³ Капоейра як ритуал африканських воїнів, що наслідують рух тварин для демонстрації сили і майстерності бойових мистецтв, особливо поширена на території Пернамбуку (Ресіфі), Баїя (Сальвадор), Ріо-де-Жанейро. Саме в штаті Баїя капоейра стала *танцем* під ритуальні мембранофони та хордофони, конструктивно змінені місцевими музикантами. Баїянський стиль виконання танцю називається «капоейра Ангола».

⁴ Див.: https://www.youtube.com/watch?v=ANIOsyPkLbs&ab_channel=JeanGabriel

⁵ П'єса “Baía de Gude” («Гід по байао») спочатку була створена П. Беллінаті в 1977 р. для гітарного тріо, слідом у 1978 р. з'явилося “Baía em Blues” для кавакінью та контрабаса, у 1994 — остання авторська редакція для гітарного квартету. Посилання на її виконання австралійським квартетом Brisbane Guitar Quartet: <https://soundcloud.com/brisbane-guitar-quartet/baiao-de-gude-paulo-bellinati>

ої та 16-ї на одній долі бінарного ритму властивий самбі, боса-нові та шоро. У кожному з голосів партитури гострі, короткі чи довгі, витримані синкопи вибудовують гнучку, вправну, пластичну гру бразильських ритмів. Над усією цією масою вібруючих акцентних пульсів розкриваються переливи джазових гармоній у всій красі їхніх контрастів. Вони створюють педалі ундецимакордів на витриманому фундаменті, зміщуються всіма голосами в далекі тональні зони: e^{dor} — g^{dor} — fis^{frig} — a^{dor} — d — fis^{frig} — a^{dor} — e^{dor}. Такі несподівані, виразні модуляції, раптові зрушення висхідних ланок транспонуючих секвенцій прикрашають музику, збагачують стильовими прикметами латиноамериканського джазу, ритмами байао, босса-нові і шоро. До подібної екзотично замішаної енергії руху та зупинок у завмираючій, раптовій, тихій красі звучань слухач не може залишитися байдужим (приклад 4).

Приклад 4
Паулу Беллінаті. “Baião de Gude” (тт. 11–22)

“Baião Malandro” (1989) бразильського музиканта Егберту Жисмонті (Egberto Gismonti, нар. 947, Ріо-де-Жанейро) існує у різних версіях: у вигляді концертної п’єси

для фортепіано¹, для гітари соло, для гітарного дуету в редакції й виконанні дуету Сержиу (Sergio) та Одаїра (Odair) Ассад (Assad)² та для квартету. У дуетній версії «Жартівливе байао» постає масштабною, віртуозною концертною п'єсою, у якій чистота класичного звуку поєднується з потужною експресією та шквалом пасажів, що стрімко проносяться між остинатними педалями. Точками їхньої вихідної звуковисотної фіксації слугують $C^{mixolyd}$ і $B^{mixolyd}$, причому до кожної з опор прив'язані міксолідійські модальні ознаки, але для контрасту домішані риси фрігійського мінору. Така гра мажоро-мінорними відтінками тональностей і низкою дисонуючих акордів підкреслює внутрішній зв'язок з мікстовими явищами в романтичній європейській гармонії і в джазі (приклад 5). Ритміка організована відповідно до традиційних малюнків байао. Під впливом ритму накопичуються сили первісної вибухової енергії, експресія зростає, а в «серцевині» композиції відкривається атмосфера м'якої лірики та умиротворяючого сонячного світла³.

Приклад 5
Егберту Жисмонті. "Baía Malandro" (т. 5–12)

Відлуння байао відчутні у творчості європейських композиторів. Вони завжди естетично мотивовані зверненням до пам'яті про країну, її барвисті пейзажі, екзотичні звичаї, різнокольорові костюми, запальні танці, яскраві карнавали. Іноді джерелом натхнення є творчі зустрічі з людьми, знайомство з культурою, бажанням наслідування або посвячення.

У музиці французького гітариста і композитора Роланда Дьенса (Roland Dyens, 1955–2016), уродженця Тунісу, відомого пристрасстю до магрибських, латиноамериканських, особливо бразильських музичних етносів, є чимало сторінок бразильської

¹ Посилання на авторське виконання фортепіанної версії "Baía Malandro": https://www.youtube.com/watch?v=oSxAiguY4n0&ab_channel=EgbertoGismonti-Topic

² Посилання на виконання твору в редакції братів Ассад: https://www.youtube.com/watch?v=xO1OIFSWRC4&ab_channel=alfeuRIO

³ У репертуарі німецької класичної гітаристки Нори Бушманн (Nora Buschmann) зустрічаємо п'єсу "Baiao" із сюїти "Пейзажі" ("Paisajes") аргентинського композитора Карлоса Агірре (Carlos Aguirre, нар. 1965). Порівняння музичної поезики змушує згадати вплив Егберту Жисмонті. Посилання на запис: https://www.youtube.com/watch?v=M8iPBLl08QE&t=1s&ab_channel=SiccasGuitars

музики, які стали «точною звуковою емблемою, вийнятою із історичного контексту» [Іванніков, 2018, с. 221]. Композитор заявляв, що почував себе французом з бразильською душею і підтвердив свої відчуття в музиці сюїти «Пам'яті Вілла-Лобоса» (1987), циклу «Три саудади» (1980), дуету «Північна сторона: хвала дуету Ассад» (1994), квартету «Бразильці» (2004). У виконанні саудадів він у крайніх розділах артикулював специфіку ритмів і ладів байао, які відтінялися сумною мелодією плачу: «Це, безсумнівно, його туга, ностальгія за Бразилією з її ландшафтами, багатомузичною культурою та людьми, які змусили Дьенса почуватися серед них як удома» [Іванніков, 2018, с. 228]. На закінчення французького екскурсу північно-східними провінціями — «колиски» титульних бразильських жанрів — нагадаємо про запальний драйв “Baía de Paris” Матіаса Дюплессі (Mathias Duplessy, 1972), виконаного автором у супроводі гітариста Жеремі Жува (Jérémy Jouve, 1979) та франко-індійського перкусіоніста Прабху Едуарда (Prabhu Edouard, 1969)¹.

У грі багато залежить від того, наскільки інтерпретатор гітарної музики поінформований про її історичне та етнічне коріння, побутове призначення. Не зайвим буває знайомство з новими феноменами стильового втілення «пам'яті жанру», що базується на «мові» бразильської культури, її ритмах, акцентах, мотивах та мелосі. Тоді перенесення жанру з давньої поезики до академічної художньої концертної площини буде органічним, вражаючим, захоплюючим. Чистий, класичний, ідеально спроектований звук інструмента в руках академічного артиста «договорює» традицію. Звуковий код історичного минулого розкриє у новій оповіді про жанр несподівані повороти його долі. Разом з ними в один ряд стануть асоціації з країнами, картинами та подіями, що збереглися в пам'яті.

У будь-якого простору, території, локації, природного пейзажу багато голосів, що утворюють невідому, унікальну «музику землі». Іноді ми ніби піднімаємося і літаємо завдяки власній уяві, разом зі звуком, розлитим у повітрі — і це одна з чудових можливостей побачити світ згори, відчутти неймовірну його красу, гомін океанів, шепіт вітру, гуркіт вулканів, спів птахів, прислухатися до навколишнього ландшафту. І раптово спіймати його відлуння в музиці — з давніх-давен до сьогодні. У гітарному тембрі, що лунає як голос бразильської душі.

Висновки. Бразильський байао як один із провідних жанрів музичної культури країни, розвинутий спочатку у північно-східних її регіонах — Баїї та Пернамбуку, протягом останнього сторіччя набув статусу емблеми місцевої побутової та концертної творчості. Спираючись на ритуально-церемоніальні стародавні традиції, закарбовані у громадських танцювальних процесіях сьогодні, байао є уособленням певного музичного архетипу. Він складається з впізнаваних тембрових ознак бразильського звукового сонотипу (індіанські флейти, ангольські ударні, бразильські гітари) і зберігається в сольному гітарному виконавстві завдяки прийомам звуконаслідування. Характер бразильських тембрів віддзеркалює звукові ландшафти сільської та міської глибинки північно-східних регіонів. Розвитку етнічного коріння жанру в умовах нових композиторських втілень сприяла музична естетика руху Movimento Armorial, маніфестом якої було відображення місцевих національних традицій у поєднанні з мовними ресурсами барокового музичного «словника» європейського (іберійського) походження, змішування старовинних модальних елементів і технік письма, а також залучення елементів сучасної академічної та джазової культур. Ре-

¹ Посилання на виконання «Паризького байао» М. Дюплессі у складі тріо: https://www.youtube.com/watch?v=L7z1ZB_h-Aw&ab_channel=MATHIASDUPLESSY

зультатом означених процесів є широка стильова амплітуда художніх втілень жанру в гітарній творчості латиноамериканських та європейських композиторів — А. Мадурейри, П. Беллінаті, Е. Жисмонті, К. Агірре, Р. Дьенса, М. Дюплессі та ін. У всіх проаналізованих творах чітко визначається ритм байао (загострений синкопований бінарний пульс) та лад байао (лідійсько-міксолідійський з іншими мікстовими варіантами ладоутворення). Швидкі темпи породжують потужну енергію дзвінкої, моторно-танцювальної хвилі, яка своїм суто бразильським колоритом відтворює звукові ландшафти величезного «музичного материка».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. статей*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 83–89.
2. Гордієнко М. С. Звуковий ландшафт: вербальні та аудіальні проєкції : дипл. робота / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 50 с. (рукопис).
3. Гримич М. Життя під піньорами: культурний ландшафт українських поселень в Бразилії. Київ: Дуліби, 2016. 704 с.
4. Василенко О. В., Добжанская О. Э., Дьяконова В. Е. *Звучащие ландшафты Арктики*. Новосибирск: Наука, 2019. 172 с.
5. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
6. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. : монографія / Харк. держ. акад. культури. Харків: вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
7. Andrade F. A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Paris, 2022. № 22. P. 9–24. URL: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2023/05/Iberic@l-no22-automne-2022-extrait-02.pdf> (accessed: 17.02.2024).
8. Bartoloni, Giacomo. *Violão: O instrumento da alma brasileira*. Curitiba: Prismas, 2015. 1a. Ed. 188 p.
9. Bolis, Stephen Coffey. Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violinística de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo*. IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo, 2018. P. 69–83.
10. Buggiey S. An Approach to Aboriginal Cultural Landscapes. Ottawa, 1999. 59 p. URL: https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf (accessed: 19.01.2024).
11. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024).
12. Castellon M. E. T. *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão : Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2022. 127 p. URL: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024).
13. Krupnik I. et al. Northern ethnographic landscapes: perspectives from circumpolar nations / I. Krupnik, R. Mason, T.W.Horton (ed.); Published by the Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 2004. 436 p.

14. Mendes E. A Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia : identidade e memória no final dos oitocentos. *Simpósio nacional de história*. São Paulo, 2007. URL : <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf> (accessed: 15.02.2024).
15. Schafer R. Murray. *The Tuning of the World*. New York : Alfred Knopf, 1977. 301 p.
16. Schafer, R. Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. 308 p.
17. Suassuna, A. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974. 112 p.
18. Ventura, L. C. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial: Dissertação (Mestrado em História) / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. 200 p.*
19. Zanon, F. *Programa Violão: Marco Pereira*. 2006. URL: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html> (accessed: 21.01.2024).

REFERENCES

1. Boholiubova, I. V. (2019). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv. Issue 35, pp. 83–89 [in Ukrainian].
2. Hordiienko, M. S. (2022). *Zvukovy landshaft: verbalni ta audialni proieksi [The soundscape: verbal and auditory projections] : bachelor's thesis (manuscript)*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 50 p. [in Ukrainian].
3. Hrymych, M. (2016). *Zhyttia pid pinoramy: kulturnyi landshaft ukrainskykh poselen v Brazylii [Life under the pinors: the cultural landscape of Ukrainian settlements in Brazil]*. Kyiv: Duliby. 704 p. [in Ukrainian].
4. Vasylenko O. V., Dobzhanskaia O. Э., Diakonova V. E. (2019). *Zvuchashchie landshafty Arktiki [Sounding landscapes of the Arctic]*. Novosibirsk: Nauka, 172 p. [in Russian].
5. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity] : monograph*. Vydavets PP Zvoleiko D. H. Kamianets-Podilskyi, 392 p. [in Ukrainian].
6. Riabukha, N. O. (2016). *Zvukovy obraz svitu: onto-sonolohichne doslidzhennia fortepiannoho mystetstva XX — pochatku XXI st. [Sound image of the world: an onto-sonological study of piano art of the 20th and early 21st centuries] : monograph*. Vyd-vo Brovin O. V., Kharkiv, 336 p. [in Ukrainian].
7. Andrade, F. (2022). A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Paris. № 22. P. 9–24. Available at: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2023/05/Iberic@l-no22-automne-2022-extrait-02.pdf> (accessed: 17.02.2024) [in Portuguese].
8. Bartoloni, G. (2015). *Violão: O instrumento da alma brasileira*. Curitiba: Prismas, 2015. 1a. Ed. 188 p. [in Portuguese].
9. Bolis, S. (2018). *Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violinística de Heitor Villa-Lobos*. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo. IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, pp. 69–83. [in Portuguese].
10. Bugey, S. (1999). *An Approach to Aboriginal Cultural Landscapes*. Ottawa. 59 p. Available at: https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf (accessed: 19.01.2024) [in English].

11. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 2011. Available at: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024) [in Spanish].
12. Castellon, M. (2022). *Psicosos Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão. Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte. 127 p. Available at: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024) [in Portuguese].
13. Krupnik I. et al. (2004). *Northern ethnographic landscapes: perspectives from circum-polar nations / I. Krupnik, R. Mason, T.W.Horton (ed.)*; Published by the Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington, D.C. 436 p. [in English].
14. Mendes, E. A (2007). *Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia : identidade e memória no final dos oitocentos*. In: *Simpósio nacional de história*. São Paulo, 2007. URL <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf> (accessed: 15.02.2024) [in Portuguese].
15. Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. New York : Alfred Knopf. 301 p. [in English].
16. Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books. 308 p. [in English].
17. Suassuna, A. O. (1974). *Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE. 112 p. [in Portuguese].
18. Ventura, L. C. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial: Dissertação (Mestrado em História) / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007*. 200 p. [in Portuguese].
19. Zanon, F. (2006). *Programa Violão: Marco Pereira*. Available at: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html> (accessed: 21.01.2024) [in Portuguese].

TETIANA FILATOVA

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

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

filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301127

BAIAO AS A COMPONENT OF SOUNDSCAPES OF BRAZIL: GUITAR RECONSTRUCTIONS OF THE GENRE

The relevance of the article. The coverage of the pages of the guitar work of Brazilian composers seems to be relevant for the search for new horizons of the modern repertoire of South American music in the context of actualize genre and style projections of soundscapes of this big country and regional music traditions.

Main objective of the study is to reveal in guitar music the rhythmic and intonation-melodic archetypes of baião as the titular genre and an important component of the Brazilian soundscape.

The novelty of the article lies in the introduction into the Ukrainian musicological circulation the analysis of Latin American guitar works, which represent the specifics of this genre phenomenon.

The methodology includes interdisciplinary approaches and methods of cultural, musicological, historical, comparative, systemic, structural and functional analysis to determine the genre and style elements of folk music, its reflection in culture and academic guitar works.

Results and conclusions. Brazilian baião, as one of the leading genres of the country's musical culture, was first developed in its southeastern regions - Bahia and Pernambuco. During the last century, it acquired the status of an emblem of local domestic and concert creativity. Based on ritualistic and ceremonial ancient traditions, imprinted in the public dance processions of today, baião is the personification of a certain musical archetype. It consists of recognizable timbral features of the Brazilian sound sonotype (Indian flutes, Angolan drums, Brazilian guitars) and is preserved in a solo guitar performance thanks to the techniques of sound imitation. The character of Brazilian timbres reflects the soundscapes of the rural and urban hinterland of the southeastern regions. The development of the genre's ethnic roots in the conditions of new composer incarnations was facilitated by the musical aesthetics of the Movimento Armorial. Its manifesto was: the reflection of local national traditions in combination with the language resources of the baroque musical "dictionary" of European (Iberian) origin, the mixing of ancient modal elements and composer's techniques, as well as the involvement of elements of modern academic and jazz cultures. The result of these processes is a wide stylistic amplitude of artistic embodiments of the genre in the guitar work of Latin American and European composers — A. Madureira, P. Bellinati, E. Gismonti, C. Aguirre, R. Dyens, M. Duplessy and others. The baião rhythm (a sharp syncopated binary pulse) and the baião mode (Lydian-mixolydian with other mixed variations of mode formation) are clearly defined in all analyzed works. Fast tempos generate powerful energy of a sonorous, motor-dance wave, which reproduces the soundscapes of the huge "musical continent" with its purely Brazilian flavor.

Keywords: Brazilian guitar music, soundscapes, academic school of performance, genre traditions, Movimento Armorial aesthetics, baião genre, rhythmic archetype and mode of baião.