

УДК 780.8.085.321:780.614.131.087.1(85)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347644

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., 2025

СИЛУЕТИ ТАНГО У ЗВУКОВОМУ ЛАНДШАФТІ АРГЕНТИНИ: МУЗИКА АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО

Музика Астора П'яццолли для гітари соло розглянута з позицій історичної взаємодії жанрових традицій аргентинського танго, з урахуванням версій його стильового оновлення у творчості композитора. Специфіка аналітичного підходу полягає у співвіднесенні архетипу танго з особливостями сонотипу звукових ландшафтів Аргентини, тембрових ресурсів архаїчних і сучасних інструментів різного етнічного походження. Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення мовних особливостей аргентинського танго, взаємодій танцювального жесту та мови музики, впливів стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства. Аналізуються зв'язки музичної поетики жанру з пластикою хореографічного руху, що має іберійські та афроамериканські коріння, а також залежить від артикуляції акцентної ритміки, узгодженої з місцевим діалектом іспанської мови мешканців Буенос-Айреса. У циклі «П'ять п'єс для гітари» виявлено інструментальні ідіоми танго в умовах сольного виконавства завдяки спеціальним ефектам наслідування звуками гітари тембрів інших голосів ансамблю. Виокремлено зв'язки кожної з п'єс циклу з метроритмічними особливостями мілонгі, кубінської хабанери. Підкреслено конотації з європейськими жанровими основами тематизму, а також умовними візуалізаціями типових персонажів танго в характерній емоційній атмосфері танцю. Узагальнено впливи музичної лексики джазу та елементів сучасного академічного мислення. Гітарні техніки і прийоми виконання, мелодичні, гармонічні, ритмічні елементи музичної мови народно-побутових, академічних та неакадемічних традицій постають як сукупність невід'ємних атрибутів жанрово-стильових проєкцій музики *tango nuevo* Астора П'яццолли, націлених углиб національних звукових міфологем.

Ключові слова: аргентинське танго, звукові ландшафти, виконавські ідіоми, мовні атрибуції, *tango nuevo* Астора П'яццолли, «П'ять п'єс для гітари» соло.

Вступ. Історія аргентинської гітарної музики останніх століть зберігає багато всесвітньо відомих імен композиторів і виконавців — Альберто Гінастери, Астора П'яццолли, Масімо Пухоля, Хорхе Мореля, Хуліо Сагрераса, Кікі Сінесі та ін. Їх творчість відбиває чуттєве сприйняття навколишнього простору — від спекотних тропіків до крижаних вітрів Вогняної Землі — з усіма етнічними місцевими звичаями, сукупністю архаїчних і сучасних звуків, міфології людей з різних етнічних груп. Успадкований через жанр танго, емблематичний для всієї культури художній досвід втілення

аргентинських музичних традицій стрімко поширився у країнах Нового та Старого світу завдяки музиці Астора П'яццолли (Astor Piazzolla, 1921–1992).

Аналіз останніх досліджень. У сучасному музикознавстві дослідженням цієї сфери творчості присвячені монографії [Azzi, 2000] та окремі наукові публікації, в яких висвітлені локальні питання: мовної специфіки танго [Nishimaye, 2019], опис прийомів гри [Drago, 2008; Paez, 2021], характер танцювальної пластики [Drake-Boyt, 2011], проблеми аранжування танго для оркестру [Cherapanun, 2023; Сподаренко, 2024], загальновідома інформація про виконавців [Zhovnir, 2018].

Мета статті — виявити аутентичні жанрові ознаки танго в умовах його стильової реконструкції у творчості Астора П'яццолли на прикладі циклу «П'ять п'єс для гітари» з урахуванням ідіоматичних виконавських запозичень. **Наукова новизна** статті полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики твору у контексті зв'язків із тембровими сонотипами місцевих звукових ландшафтів, виконавських прийомів звуконаслідування голосу інших інструментів, взаємодії мови музики з поетикою танцювального руху.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення мовної специфіки аргентинського танго, взаємодій танцювального жесту з метроритмічними патернами музики, впливів стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства.

Результати дослідження. Звукові пейзажі Аргентини мають безліч етнічних голосів, які віддзеркалюють природу, міфотворчість та обрядовий побут місцевих мешканців, відображують строкаті впливи культурних обмінів. Автентичні звукові ландшафти¹ містять особливі музичні обертони, їм притаманні регіональні барви, певні регістри, темброві відтінки. Вони втілюються звуконаслідуванням позамузичних явищ шумового спектру — голосів живого навколишнього світу птахів і тварин, дихання вітру, гуркоту водоспадів, сходжень із гучним тріском гігантських льодових лавин, відлунь звуків від скель, печер, гірських локацій, що здалеку резонують над великими обр'ями. Окрім одвічних вигуків цього нерукотворного звукопростору сюди підмішуються звуки культурного середовища, людської діяльності, побуту й обрядовості. Останні підживлюються місцевим устроєм та ритуальними звичаями, що акумулюються та зберігаються у системі жанрів і узагальнюються в сонотипах.

Як звучить аргентинський звукопростір, які маркери — музичні інструменти — його формують? Які саме тембри слугують факторами його впізнаваності, чуттєво-слухової фіксації «місця»? Чи неодмінно слухова перцепція має ототожнюватися зі звуком інструмента, автентичного за своїм походженням, родоводом і органічно зливатися з певною територією, яка до того ж неодноразово змінювалася в історії? Яким чином взаємодіють своєрідні музичні звукові «діалекти» в умовах великих горизонтів?

Аргентина як друга після Бразилії за масштабом території країна Південної Америки вражає контрастами. Внаслідок значної протяжності вздовж континенту вона охоплює великі зони та долає широкі простори. Починаючись з точки сходження бразильського, парагвайського та аргентинського кордонів на півночі — величезних тропічних водоспадів Ігуасу, аргентинські землі простягаються на великих гірських територіях Патагонії, суміжних з андськими масивами Чилі, і далі замикаються острівним архіпелагом Вогняної Землі на південних околицях материка.

¹ Смислове наповнення поняття звуковий ландшафт (*soundscape*) на основі сукупності наявних у наш час теорій та характеристик наводиться у статті автора [Філатова, 2024].

Північ країни відрізняється спекотним тропічним кліматом. Тут люди часто сплять удень, гуляють уночі під акомпанемент звуків флейти, мандоліни, гітари-скрипки *sachaguitarra* — сільської «гірської гітари»¹. Атмосфера вологих джунглів, звична для місцевих індіанців *гуарані* та *кечуа*, підживлюється могутніми каскадами потоків водоспаду Ігуасу — «великої води», що виливається тоннами з «горлянки диявола» (фото 1). Одухотвореність природи стала частиною міфології і тотемістичних обрядових уявлень корінних народностей, нові покоління яких, як і раніше, шанують анімістичні вірування. Стародавні ритуали формувалися в ході багатовікового проживання племен у джунглях — поряд з пумами, тиграми, ягуарами, капібарами, небезпечними рептиліями, комахами, великими птахами у яскравому оперенні та крихітними колібрі. Поселення корінних народностей помітно рідіють у центрі країни, хоча демографічний склад населення тут досить строкатий². У центральній частині Аргентини індіанці займаються ручним видобутком солі, що осіла на дні розтавлених гірських льодовиків, на висоті понад 3000 м над рівнем моря.

Фото 13.



¹ Назва *sachaguitarra* (в пер. з кечуанської *sacha* — гора) дана інструменту його аргентинським винахідником, музикантом Ельпідіо Рафаелем Еррерою для виконання народної сільської музики. У його тембрі поєднуються звучання мандоліни, чаранго, гітари та скрипки. Конструктивно інструмент представляє собою корпус у формі гарбуза, виготовлений з твердої породи місцевого річкового дерева *альгарробо*, короткого грифа з чотирма металевими струнами, звук відтворюється за допомогою медіатора. У прагненні винахідника наслідувати звучанням свого інструмента природній музиці лісу в деці були передбачені два отвори поруч із підставкою і додана п'ята струна: в результаті музикант міг грати на першій і п'ятій струнах невеликим смичком з кінської волосини з витягнутою прямокутною основою, підвішеною на струні, яка видобувається з резонаторного отвору. «Гірська гітара» входила до складу камерних етнічних колективів, і досі в Аргентині існує традиція фольклорних фестивалів за участю майстрів автентичного двомовного співу *Atamisqueño* в супроводі гітар *sachaguitarra* та ударних.

² Загальна кількість мешканців країни сягає 45 млн — це вп'ятеро менше, ніж у сусідній Бразилії.

³ <https://www.worldatlas.com/falls/iguzau-falls.html>

Біля підніжжя Анд відкриваються Червона долина Сальта, мальовничі каньйони Кафайяте з гірських валунів кольору заходу сонця, на їхніх схилах — гігантські столітні кактуси, втричі вищі за зріст людини. Глибокі ущелини своєю формою схожі на природні амфітеатри з унікальною акустикою: флейтовий звук *окарина*¹ тут екранується кам'яними стінами, резонує у просторі та посилюється вгору, прямо до неба, нагадуючи своїм мелодичним голосом шум вітру чи спів птахів.

Капільо — земля гаучо, скотарів, пастухів та воїнів — відкриває ландшафт із зелених лук. Це типова південноамериканська пейзажна картина пампасів та ранчо, де живуть аргентинські ковбої гаучо. Їхній побут злитий зі звуками сигнальних духових інструментів (бамбуковий саксофон з гарбузовим розтрубом і низькою, глибокою вібрацією звуку). Кольорові гори та ущелини *Cerro de los Siete Colores* із яскравих смуг багатошарових різнокольорових мінералів вражають соковитістю своїх барв: помаранчевих, рожевих, коралових, сірих, фіолетових, яскраво-пісочних, коричневих, зелених відтінків, відкриваючи давню історію напластувань.

Патагонія² — це величезний природний регіон з мальовничими озерами, які здавна стали батьківщиною фламінго, посушливими степовими просторами пампасів, де мешкають лами гуанако і кондори. «Країна вітрів» вражає картинами півдня: білосніжні солончаки, що йдуть за горизонт, гігантські масиви бірюзових брил льодовиків Періто Морена, що з тріском і гуркотом обрушуються у воду, андські гірські озера і скелі в оточенні невисоких ендемічних лісів, що адаптувалися до вітру. Європейці за схожістю краси пейзажів називають ці місця «аргентинською Швейцарією» (див. фото 2).

В аргентинській столиці Буенос-Айресі, незалежно від національного походження мешканців, переважають люди європейського менталітету. Загалом доброзичливі, контактні, відкриті та привітні аргентинці називають своє місто «Латинською Європою», квіткою Південної Америки за красу типово європейської архітектури. Поруч із старовинними спорудами колоніального стилю або новими сучасними архітектурними проєктами в Буенос-Айресі сусідять нетрі Лабоко. Вони виглядають як еклектичні побудови з яскраво забарвлених у різні кольори будинків для маргінальних верств суспільства. Саме тут почалася історія аргентинського танго, культурного надбання та одного з найвідоміших латиноамериканських жанрів, що міфологізують у звуках смутку, гостру тугу емігрантів, які назавжди залишили рідні землі та відобразили у музичній лексиці, пластиці танцю свої ностальгійні, екзальтовані історії. Хорхе Луїс Борхес, класик аргентинської літератури, наголошував, що за право лідерства у процесі народження танго змагалися одразу три країни — Аргентина, Уругвай та Бразилія. Кожна дала життя своїй галузі танго, але всі об'єднані спільністю топографії територій — річкових чи морських портів, куди прибували і нерідко осідали на новому місці люди різних народностей та континентів, розсіюючись агломераціями Уругваю Ріо-де-Ла-Плата та його столиці Монтевідео, а також бразильськими портовими зонами поблизу Ріо-де-Жанейро.

¹ Окарина (в пер. з італ. *ocarina* — гусеня) — невеликий духовий інструмент, різновид свисткової флейти із замкнутим округлим корпусом та отворами для пальців, через які видобувається звук. У народній музичній побутовій практиці різних країн світу використовується як сигнальний атрибут. Південноамериканська окарина має видовжену форму з трьома або п'ятьма отворами, що допускають гру пентатоніки.

² Патагон — в пер. «великоногий», високий — так європейські колонізатори за часів Магеллана характеризували місцевих корінних жителів, зріст яких (понад 1,8 м) значно перевищував середні показники серед представників багатьох інших народностей.

Фото 2¹.



Темброві ресурси аргентинських звукових ландшафтів. Темброві ареали існуючих народних музичних інструментів, що насичують звукові ландшафти природних просторів Аргентини у всіх кліматичних поясах — від тропічної півночі до антарктичної Вогняної Землі, значно відрізняються. Серед високих андських вершин або безмежних солончаків, де дмуть сухі прохолодні вітри замість густих вологих потоків, закритих «по той бік» Анд, за кромкою гірських піків чилійської території, актуальними є звуки інструментів сигнального типу. Їхні голоси розносяться далеко, слугують символом, знаком, атрибутом розпізнавання місця, вони вважаються автентичною складовою місцевого звукового ландшафту. Корінні народи країни називали цей звук «музикою вітру»².

Як правило, такі інструменти сконструйовані з місцевих матеріалів, предметів побуту та призначені для ритуальної практики. Тембри та відтінки їхніх голосів «вбудовані» у навколишнє середовище, імітують його природні звуки (крики тварин, щебетання птахів, завивання вітру, військові сигнали) та регістрово близькі до груп духових, струнних та ударних інструментів. Разом з тим, вони мають етнічну специфіку, яка споріднює їх з історією багатонаціональних культур людей, які населяють країну. Це неминуче призводить до гібридних явищ і практик.

Найрізноманітнішим є сектор аерофонів, народних духових інструментів різних розмірів та тембрів. Вони мають різні назви в загальній видовій групі андських

¹ Посилання на фото з онлайн-ресурсу «Escapes. Ponant magazine»: <https://escapes.ponant.com/en/perito-moreno-full-steam-ahead-for-the-unmissable-glacier-in-argentinian-patagonia/>

² Опису поетики болівійської «музики вітру» присвячено окрему статтю автора [Філатова, 2023].

сопілок *siku*, *sikuri*, *сампоньо*¹ — ритуальних інструментів «музики вітру», які вважалися в андських країнах автентичними та репрезентативними. Подібність їхньої органології полягає у зв'язаних рядах трубок різної довжини і діаметра, що виготовляються з каменю, глини, порожнистих кісток тварин або пізніше з очерету. Вони мають регіональні відмінності в Чилі, Перу, Болівії, Аргентині, відомі під різними іменами і загалом налічують понад 70 видів. У європейських культурах подібні інструменти називаються панфлейтами.

Флейтовий звук для корінних індіанських народностей — символ душевного очищення, ясності, заспокоєння через спілкування з природою, вираження печалі та туги за домом, спосіб молитви, заклик до вищих сил природи. Цей звук своїм резонансом дає почуття умиротворення, медитативно-споглядального стану, втілення єдності духу та тіла. Досі у багатьох південноамериканських країнах випускаються флейти ручної роботи з налаштуванням на пентатоніку — поперечна флейта у Бразилії, андська вертикальна флейта кена, подвійна флейта дупла. Їхній звук завжди мелодійний, рідкісної краси, ніжний. Загальний діапазон усіх різновидів охоплює кілька октав, тому в умовах андського ландшафту індіанські високогірні племена є носіями унікальної культури духових оркестрів — живої традиції, народженої високо в горах, в андській колиці стародавніх цивілізацій.

Аргентинська «флейта дощу», або «дощова паличка» *rainstick*, не менш відома в ритуальній практиці Перу та Чилі, належить до іншого розряду інструментів звуконаслідування — ударних ідіофонів, шейкерів. Вона є порожнистою, закритою з обох боків трубкою з висушеного стовбура кактуса з внутрішніми перегородками з його шипів, через які пересипається насіння, дрібні камені, гранули при перевертанні корпусу або його обертанні по осі. Ефект схожий на тихий стукіт крапель води або навіть шум зливи. У конгломерації автентичних перкусійних інструментів корінних народностей слід врахувати ударний інструмент *культрун* корінного населення Патагонії мапуче — *cultrún*, схожий на литаври з напівсферичною формою корпусу з дерева або сушеного гарбуза та двома калаталами, відомий також як ударний церемоніальний інструмент чилійських арауканів. Його корпус ставиться на землю або тримається в руці, удар робиться паличкою та викликає сильний, гучний звук. До низьких басових ударних зараховується ідіофон індіанців гуарані *такуану* (*takuapu*) — ударна бамбукова палиця до 30 см в діаметрі двометрової порожнистої трубчастої тростини з отворами. При ударі об землю видає низькочастотний, глибокий звук. Прикладним ритуальним ударним інструментом є щелепи будь-якої з хребетних тварин.

Зі струнних інструментів Аргентини відома місцева «репліка» скрипки *чиригуано*, локально прийнята на практиці племені гуарані на кордоні Парагваю та Аргентини, а також однострунний інструмент аргентинської півночі *мбайк* — *mbike* — з резонаторним ящиком із гарбуза.

Поетика звуку, темброва символіка, пов'язана з жанровою комунікацією в побутовій ритуальній практиці, в обрядовій «пам'яті жанрів» виводить далеко за орбіту органології корінних національно-етнічних інструментів ще один тембр. Його вважають ключовим, презентабельним, провідним у загальному «хорі голосів», що втілює аргентинський звуковий ландшафт. Він прийшов ззовні завдяки гібридному потоку міжконтинентального культурного обміну. Історія та траєкторія ареалів його

¹ Іспанська назва стародавнього інструмента інкського походження — *затроїо*: він видає звук, що наслідує співи птахів. *Sikuri* — в перекладі з мови індіанців аймара означає трубки, що дають звук; *siku* — так називаються інструменти невеликі та середні за розміром.

розповсюдження з німецьких земель несподівано сфокусувалася на Аргентині — багато в чому завдяки жанру танго, солюючи права в якому належать *бандонеону*¹ (*bandoneón*). Завдяки коливанню металевих язичків бандонеон створює специфічний, своєрідний звук, не схожий на будь-який інший, хоча й віддалено нагадує акордеон. Бандонеон — звуковий символ танго у концертних залах та відкритих танцполах. Пантеон його популярності як емблеми *tango-nuevo* був зведений віртуозом-бандонеоністом, композитором Астором П'яццоллою — автором понад триста аргентинських танго. Бандонеон є «душею танго», віртуози гри на ньому прирівнюються в Аргентині до національних героїв. Не випадково постать Астора П'яццолли стала легендарною в історії танго як світового бренду. У його творах силуети танго вгадуються всюди, цілком поглинаючи слухача гострим виплеском емоцій та сильних почуттів. Голос бандонеону втілює смуток, меланхолію, пристрасть, розчарування, надію, чому сприяє імпровізація хореографічного малюнка танцю в її пронизливо тонкому магічному злитті з морфологією мови музики.

Для музичного виконання танго в Аргентині та Уругваї сформувався характерний склад *orquesta típica*: гітара, флейта, скрипка, пізніше бандонеон замість флейти або разом із нею, альт, віолончель, контрабас (інструменти, які легко носити з собою), додатково підключаються фортепіано та арфа (за можливості виступати в одному місці).

Мова пластики танго. Як танцювальний феномен танго — унікальне втілення динаміки різких контрастів пластичного жесту: швидких, енергійних рухів та виразної раптової нерухомості, ефектів моментального «застигання кадру» в коротку мить зупинки для позування танцюристів перед камерою. Запальна пристрастність емоційного тону танго, іноді приправленого присмаком драми, приковує загальну увагу і загострює градус почуттів. Цей промовистий, приголомшливо чуттєвий діалог повністю підкорює танцюристів, музикантів та всю аудиторію. Він зачаровує глядачів фантастичним миготінням силуетів: дій та бездіяльності, ривків та зупинок, що гарантує високу складність, екстремальність, артистичність хореографії. Знавець латиноамериканських танців, дослідниця Елізабет Дрейк-Бойт зазначає: «Танго є надзвичайно адаптивним. Воно може переміщати пару великим бальним залом або, як фламенко, займати простір стільниці в переповненому танцполі» [Drake-Boyt, 2011, p. 41]. Повний контакт тіл, човгання ніг, захоплення в обійми, повороти стегон, низький центр ваги запозичені з африканських танців. Нерівномірна пульсація кроків артикулює драматизм через контраст швидких рухів із дуже повільними, затягнутими паузами. Для танго характерне: «зависання поз, коливання кроків — зупинка завершального кроку перед різким наступним; гальмування в ритмічній відповіді неопорної ноги, різкі перенесення ваги з однієї ноги на іншу — суперечливість емоцій, раптові повороти, різкі відбивальні рухи ніг, млосні падіння, уникання прямого зорового контакту партнерів, лише — у напрямку спільного руху» [Drake-Boyt, 2011,

¹ Як відомо, бандонеон — різновид клавійно-духового язичкового музичного інструмента із сімейства ручних гармонік, сконструйований у 1840 році німецьким майстром Генріхом Бандом (1821–1860) для виконання музики у лютеранських, протестантських соборах на кшталт органу. Потрапивши наприкінці XIX століття в Уругвай та Аргентину, бандонеон увійшов до складу танго-оркестрів, надаючи впізнаваних тембрових ознак аргентинському танго густим, пронизливо-щемливим звуком, відомим зараз усьому світу завдяки творчості Астора П'яццолли. Виробництво бандонеонів існує у Німеччині, Франції, Італії, Бельгії, США, Аргентині, Уругваї, проте десятки тисяч інструментів експортується саме в Аргентину.

р. 21]. Контраст статичності театральних завмираючих фігур, застиглих миттєвостей жесту, пози і швидкого рефлекторного руху ніг — це завжди палка, непередбачувана інтрига, сила чуттєвої пластики з раптовою зміною траєкторій, різкими переходами, ковзаннями, які виражають емоції тяжіння та відштовхування, любові та ненависті. У теоретичних класифікаціях латинських танців заведено відносити танго до розряду явищ іспанської етимології. Крім аргентинського танго, сюди ж включається «бразильське танго» машише¹, іспано-кубинське болеро, іспано-мексиканський пасодобль, панлатинська сальса. Е. Дрейк-Бойт так описує риси їхньої подібності: «Всі вони пластично з'єднані загальним малюнком балетної пози — гордовитою, аристократичною поставою тіл, чистотою вигнутих ліній корпусу та рук, рухами хижої пантеро-подібної ходи танцюриста (фігура переслідування жертви), кроками зі злегка вивернутими ступнями ніг і трохи зігнутими колінами — з готовністю зміщуватися в будь-який бік з наступальної позиції. Це напруження пози домінуючого партнера і силуєту-відповіді партнерки схоже на ринг бойового фехтування і ширше — в іспанській культурі пов'язане з бойовою військовою естетикою, як наслідок — танець не “очі в очі”, а “щоба до щоби”. Прихована сила партнерки в танго — драматичні ефекти ковзання по підлозі, глибокі присідання, близькі переплетення тіл, віртуозні ризиковані фігури переворотів, стрибків із підтримками» [Drake-Boyt, 2011, р. 24]. Зрозуміло, в цій характеристиці йдеться про професійне мистецтво танцю, концертні його презентації, віддалені від первинно-побутових зразків жанру².

Аргентинський поет, композитор, актор, автор текстів знаменитих танго Енріке Сантос Дисеполо сказав: «Танго — це сумна думка, яку танцюють» [Drago, 2008, р. 167]. Танцюристи та музиканти вступають у діалог мовою ритму. Їхній контакт може вписатися в будь-який простір світу, він імпровізаційно варіюється, але завжди гостро і чуйно відгукується на пульсацію часу, метру та ритмічного малюнка — загальних регуляторів сценічного руху танцюристів, джерел несиметричної зміни опор, акцентів, ритмічного «компасу» танго. Складна партитура ритмічної канви, агогіка та артикуляція організують «дихання» танцю, залишаючи в ньому місце для ефектів «зникаючої гравітації», подолання механічної періодичності жестів.

Історія танго в гітарних рефлексіях Астора П'яццолли. Історія танго як спочатку табуйованого жанру, що вийшов із маргінальних верств суспільства, багаторазово описана в наукових дослідженнях та публіцистичній літературі. Існує багато національних та стильових різновидів танго, але «аргентинське танго вважається істинно автентичною версією» [Drake-Boyt, 2011, р. 19]. Це продукт гібридної культури: андеграундних розваг поблизу портових доків аргентинської столиці Буенос-Айреса, уругвайського Монтевідео (тут танго називалося *baile con corte* — танець із зупинкою, «різаний танець»). Свої національні відтінки ностальгії у танго³ вносили

¹ Машише вважається «бразильською парною версією афро-бразильських танців батуча і лунду, в їхньому гібридному зв'язку з іспанським фанданго» [Drake-Boyt, 2011, р. 38].

² Посилання на одну з багатьох сучасних інтерпретацій театральних-сценічних втілень танцю та аранжування музики танго на матеріалі найвідомішої композиції «Libertango» (1974) Астора П'яццолли: <https://youtu.be/VVTZ8sbeGRk?si=CeVh7wTCbw0vwDge>

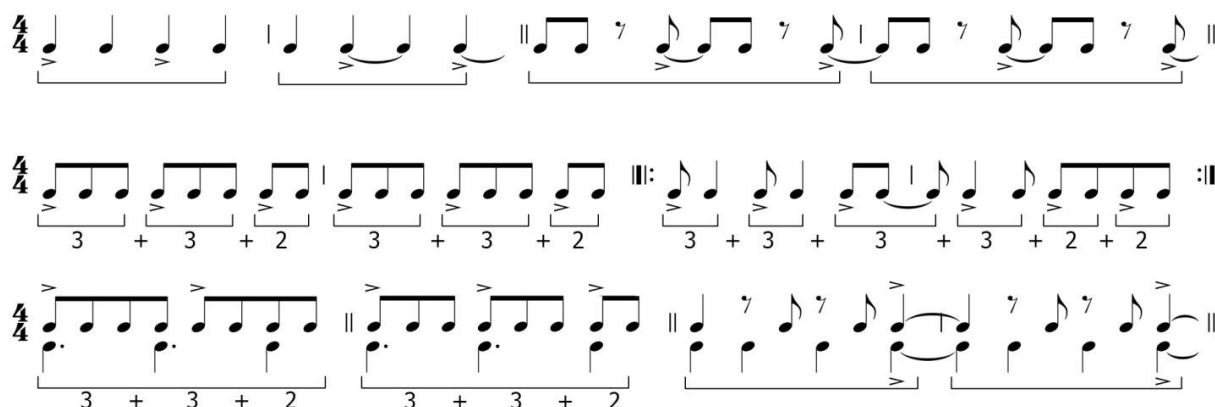
³ Етимологія назви жанру походить від латинського дієслова *tangre* — торкатися, в Північній Африці іменником *tangano* позначали північноафриканський танець під ритм барабанів. Марокканські впливи відчутні як в латиноамериканській культурі танців, так і через спадщину фламенко, куди елементи музичної лексики проникли через Гібралтар і екзальтувалися почуттями вигнанців — іспанських циганів. Елізабет Дрейк-Бойт пише: «... у той час як європейські мелодії та тексти пісень

іспанці, італійці, євреї, німці, французи, англійці. Ковбої гаучо з Аргентини, Уругваю, перебравшись із ранчо до нетрів міст, співали свої мелодії під акомпанемент гітари пайядорів в оточенні танцювальних пар, що ритуалізують гострий конфлікт. Залишаючи осторонь історичну канву та міфологеми, пов'язані з еволюцією танго у всьому видовому різноманітті, зосередимося на поетиці мови музики «нового танго», що стала сигналом повороту до нової лексики завдяки внеску аргентинського композитора італійського походження¹. Віртуоз гри на бандонеоні Астор П'яццолла багато чого в мистецтві танго перейняв через слуховий досвід. У його музику «містичка танго» проникала через унікальну бандонеонну традицію — звук інструмента, техніку, стиль гри Анібаля Тройло, через навчання сучасним технікам академічної музики у Альберто Гінастери та особливу увагу до джазової культури.

Розуміння автентичного фону, що породжує мовні особливості та традиції гри етнічної та популярної музики, зміцнювалося сукупністю багатьох творчих джерел. Найскладнішим мовним елементом танго є ритм. У ритмічному архетипі танго змішані патерни, початково пов'язані з іспанською хабанерою, її афро-кубинською версією, а також мілонгою з типовою фразеологією об'єднання мотивів 3+3+2 або подвоєною пропорцією 3+3+3+3+2+2, з поліритмічними синкопованими малюнками. На сторінках монографічної публікації Марії Сусанни Ацці² наведено судження самого композитора про слухові джерела ритму його танго: «Все проникає під шкіру! Мої ритмічні акценти навіть схожі на єврейську популярну музику, яку я чув на весіллях» [Azzi, 2000, р. 3]. Ритмічну модель 3+3+2 чути як в архетипі танго, так і в клезмерській музиці — з акцентом на першій, четвертій та сьомій восьмих нотах бінарного такту 4/4, які споріднені з ритмами мілонги та хабанери, що дали початок танго (схема 1).

Схема 1.

Патерни ритмічних архетипів танго



прикрашають душу латинської музики, ритм, пульс та імпровізаційні перегуки “запит – відповідь” у грі на всіх видах ударних інструментів — на чолі з барабаном нагадують про африканську племінну приналежність» [Drake-Boyt, 2011, р. 18].

¹ Згідно з біографічними відомостями, бабуся та дідусь музиканта іммігрували з півночі та півдня Італії: з регіонів Тоскани та Апулії.

² Автор публікації — фахівець з антропології культури в Університеті Буенос-Айреса, членкиня Національної академії танго у Буенос-Айресі та Фонду Астора П'яццолли, відома лекторка в університетах Аргентини та США.

Їхня природа — не лише в моториці танців іберійського та афро-кубинського походження. Згідно з гіпотезою Алехандро Драго, багато ідіом виходять з усної практики вокального інтонування. Вона впливає на фразування мелодій Астора П'яццолли, з одного боку, сягаючи корінням до «тих видів ритмічних порушень, які присутні в будь-якому автентичному вокальному виконанні» [Drago, 2008, p. 49], а з іншого боку, враховуючи словесні, «мовні уявлення про мелодію розмовного акценту портеньос — мешканців Буенос-Айреса» [Drago, 2008, p. 50]. Наведемо докладніше авторське пояснення цієї гіпотези: «Регулярні мелодичні та ритмічні риси цього специфічного варіанту іспанської мови виявляють дивовижну подібність, навіть пряму паралель з ритміко-мелодичним малюнком танго *fraseado*, який згодом тією чи іншою мірою увійшов у нотацію танго, яку використовує більшість сучасних танго-музикантів, включно з П'яццоллою. Цей здогад, спочатку просто інтуїція, пізніше зміцнився, коли я отримав доступ до технічної документації, підготовленої Лабораторією досліджень сенсорів про зміни, які необхідно було внести до програми розпізнавання голосу, розробленої в Іспанії, щоб ця програма могла бути корисною для дикторів з акцентом Буенос-Айреса. У ньому міститься статистичне дослідження основних тонів, ритмів та акцентів цього діалекту, а також таблиця цих патернів у математичному описі. Дивовижним в цьому документі є те, що п і с л я перекладу цих патернів у нотний запис вони представляли собою повне зібрання основних музичних жестів танго в ритмі та мелодії» [Drago, 2008, p. 50].

Пізніше аргентинський гітарист Федеріко Діас Паес, який багато років працював в оркестрі П'яццолли, у науковому дослідженні підтвердив важливість наведеної вище гіпотези. Він на особистому досвіді переконався, що мелодична фразеологія інструмента підлаштовується під експресивну манеру «висловлювання»: «Рубато солюючої лінії за збереження ритму в акомпанементі пов'язується з ударністю складів, мовленнєвою вимовою та акцентами іспанського місцевого діалекту *porteñas*, жителів Буенос-Айреса, що впливає на музичну фразеологію та складні асиметричні ритмічні імпульси. Ця вокальна традиція закріпилася в інструментальній практиці гри. Вона розвиває тактову риску» [Paes, 2021, p. 50].

У мелодичній тканині танго, в солюючих голосах та поліфонічних підголосках закріпилися традиції усної практики імпровізації у партіях різних інструментів ансамблю, які не завжди фіксуються у нотах. Вони не менш актуальні в умовах перекладень для інших складів, але особливо для сольних композицій танго, коли весь комплекс виконавських прийомів переймається соло або дуєтом. Танго, написані Астором П'яццоллою спочатку для гітари соло, дуєту з флейтою, для двох гітар, гітари та бандонеона, створюють передумови для аналізу поетики *tango nuevo* з урахуванням позицій запозичення у гітарній партії багатства фігураційних, ритмічних, звукообразальних ресурсів всього оркестру.

Композитор присвятив гітарі чотири концертні циклічні твори, що може здатися скромним у співвідношенні з масивом створеної ним музики (понад 800, з них — 300 танго). Усі чотири написані у 1980-ті роки: «П'ять п'єс для гітари» (1980), «Танго-сюїта для двох гітар» (1984), Концерт для гітари та бандонеона з оркестром (1985), «Історія танго для флейти та гітари» (1986). Музика розрахована на високу професійну ерудицію віртуозних виконавців академічної школи, але при цьому «схоплює» ідіоматичні прийоми усної імпровізації, що походить з автентичного середовища популярного народного побутування.

Інструментальні ідіоми танго. Аргентинські вчені, диригенти оркестрів, гітаристи систематизували у своїх працях ідіоми — повторювані моделі організації

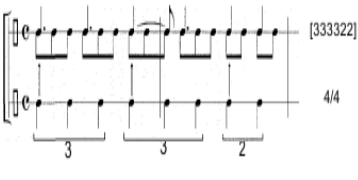
мелодії та ритму, а також супутні їм технічні та звукозображальні прийоми гри на різних інструментах, що відображають звуковий «клімат» аргентинського танго у його нових авторських інтерпретаціях. Щоб виявити їхню специфіку в гітарних версіях, необхідно побачити картину у всій повноті органічного ансамблевого звучання. Пропонуємо лаконічне системне тлумачення спектру ідіоматичних прийомів гри танго у вигляді схеми, складеної на основі дескрипцій диригента Алехандро Драго [Drago, 2008] та аргентинського академічного гітариста Федеріко Паеса, експерта з музики П'яццолли, який своєю творчістю розширив склад танго-оркестру, додавши до бандонеонів, скрипок, контрабасу, фортепіано, віолончель та електрогітару Octeto Buenos Aires (1955). При цьому його Quinteto Nuevo Tango (1960) складався з бандонеона, фортепіано, скрипки, гітари та контрабаса.

У спеціальних ефектах, манері виконання імпровізацій кожен майстерний віртуоз залишав факсиміле — свою особисту «печатку» під власною версією тексту, посилюючи особливу манеру виконання, семантику, ключові емоції, за якими розпізнається жанр. Вони поглиблюють розуміння автентичного фону, що породжує виконавські нюанси гри етнічної та популярної музики. Відповідно до досвіду академічних виконавців, насамперед важливо освоїти *елементи артикуляції танго*. При цьому треба врахувати, що за будь-якого складу виконавців ансамблю чи сольної гри йдеться про *ідіоматичне запозичення*. Під цим терміном А. Драго має на увазі «наслідування манер гри і спеціальних ефектів у танго, які, хоча і виконуються на певному інструменті або певною інструментальною секцією, але явно походять з інструментальних ідіом або жестів іншого інструмента» [Drago, 2008, р. 59]. У практиці гри танго П'яццолли існує набір ідіом, який сформований внеском різних інструментів та утворює загальний *словник запозичень*. Тому кожному музикантові для адекватного втілення жанрово-стильової органіки музики «необхідне знання про практику виконання танго, пов'язану з конкретними інструментами, що беруть участь в оркестрі, але особливо про бандонеон, який можна справедливо вважати материнським джерелом більшості танго» [Drago, 2008, р. 60]. У вигляді схеми пропонуються редуковані коментарі та ключові ілюстрації нотного запису прийомів гри танго П'яццолли в систематизації Алехандро Драго.

Схема 2.

Інструментальні ідіоми танго: систематизація характерних виконавських прийомів гри

Опис прийому	Інструмент і нотація
Артикуляційний прийом <i>attacca</i>	
Різкі жорсткі удари на сильних долях та/або акцентованих нотах у темпі алегро.	Фортепіано, скрипка, гітара, контрабас, бандонеон.
Артикуляційний прийом <i>arrastre</i>	
Перетягування (<i>arrastre</i>) як ключовий елемент свінгу: ефекти стрімкого ривка вгору по півтонах з глісандуючим підхватом сильної долі, що йде слідом, різким її обривом паузою і синкопою; забезпечується натисканням комбінації кнопок бандонеону, що утворюють акорд, одночасно з повільним відкриттям міхів, енергійним розтягуванням та різкою зупинкою.	Запозичення струнними та ф-но прийому гри на бандонеоні. 

Метричний елемент <i>поліметр</i>	
Одночасне поєднання пропорцій 3+3+2 або 3+3+3+2+2 при асиметрії розбіжностей метричних та ритмічних акцентів; «візитівка» П'яццолли. Схеми та описи ритмічних формул поліметрів дано з першоджерела: [Drago, 2008, p. 82].	Сукупність інструментів із будь-якого з можливих складів tango nuevo: бандонеон, гітара, скрипка, альт, віолончель, контрабас, фортепіано, група ударних, електрогітара.
	
Ритмічний малюнок <i>yumba</i>	
В нотному тексті позначається <i>Yumba</i> (в аргентинській говірці вимовляється як s); перкусійний ефект посилення непарних долей при ослабленні парних як імітація «волочіння» ніг у ритуалах африканських танців кандомбе.	Ритмічний супровід у фортепіано, контрабаса; ритми ударних інструментів.
Орнаментальні прийоми і <i>rubato</i>	
Імпровізаційні орнаменти подібні до барокових застосовуються без наслідування, з метою екстатичного посилення емоцій: це групетто, морденти, тирати, затримання, аподжіатури, хроматичні акциденції, різкі секундні дисонанси роздвоєння звуків. Виконуються у нервовій енергійній манері, з широкими стрибками. Кнопкова техніка бандонеону допускає регістрові стрибки великого інтервального діапазону, багатозвучні тирати, глісандо, подвоєння нот, остинатні патерни. Свобода рубато (<i>rubato</i>) — темпоритмічні коливання в умовах регуляції метричної сітки [Drago, 2008, p. 110–122].	Техніка бандонеону, пасажі в партії скрипок, контрабасові остинато, пульсації педалей та органних пунктів (рифи).
Імітуючі спецефекти танго: <i>cicada</i> , <i>sandpape</i> , <i>látigo</i> , <i>tamburo</i>	
Імітація шумових звукових елементів (пташиних голосів, свисту, перкусії) стуком по корпусу інструментів для оновлення танго-свінгу. До категорії спецефектів належить низка прийомів. Прийом наслідування природних голосів звуку цикади « <i>cicada</i> , <i>chicharra</i> » — гра смичком на ділянці струни скрипки або віолончелі за підставкою (імітація звуку барабанів та литавр). Позначаються у тексті малюнком ритму з хрестиками замість нот без точної висоти. Прийом імітації шарудіння наждачного паперу « <i>sandpaper</i> , <i>lija</i> » — включення «шуму» у фактуру танго завдяки ефекту звуку ударних інструментів — тихого скреготу кистю руки по тарілках, акцентами маракасів; прийом «батіг» (<i>látigo</i> , <i>whip</i>) описаний як «швидке глісандо вгору по струні із зупинкою на ноті без точно фіксованої висоти — ефектний прийом стрімкого підганяючого крещендо одного або двох звуків, дуже різкий, театральний звук» [Drago, 2008, p. 143]; по-	Скрипка, віолончель, контрабас із підключенням ударних (тарілок, маракасів). Ефект « <i>lija</i> » позначається нотами з х-подібною головкою вище 4-ої лінійки нотного стану. Прийом «батого» <i>Latigo</i> зображається:  Прийом імітації гри «тамбу-ро» позначається <i>Maestro True Type</i>

значається стрімким, гострим, хльостким рухом нагору *gliss.cresc.sf*. Прийом «tambor» або «tamburo» (барабан) — видобування звуку невизначеної висоти на затиснутій струні Ре піщикато пальцем правої руки, одночасно з контактом нігтів лівої руки зі струною Соль — звук нагадує удар барабана. Прийом «октава» (Octavado) органічний до бандонеону, парні язички якого налаштовані в октаву і дають «затримку» звуку мелодії октавою вище — «звукове маскування» основного тону його посиленням резонансами вище чи нижче, зі збільшенням потоку повітря та відкриттям міхів. Прийом надає звучанню волевого, рішучого, войовничого характеру [там само, р. 156].

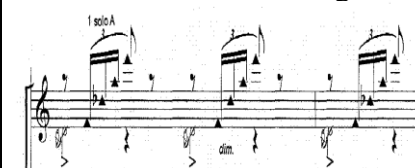
Перкусійні прийоми гри танго з урахуванням ударних ресурсів інструментів: сирена «sirena, siren» — легке, швидке глісандо вгору на струні у поєднанні з повільним глісандо вниз (ефект сирени у примарному міському пейзажі); удари (thumb) по корпусу інструменту, верхній деці, грифу гітари, скрипки, віолончелі, контрабасу; піщикато за мостом; прийом “Guitarrita” створює іграшковий звук, ефект маленької гітари (піщикато до поодиноких звуків); прийом *strappata* (подвійний бас) — сильний рикошетний удар смичком по відкритих струнах контрабаса з зупинкою енергійним різким ляпанцем відкритої лівої руки по нижній частині грифа; ляпанці по ребру і нижній деці контрабаса нагадують звук великого та малого барабана; удари рук по струнах роялю; беззвучне «перебирання кнопок» на бандонеоні подібно до звуку маракасів.



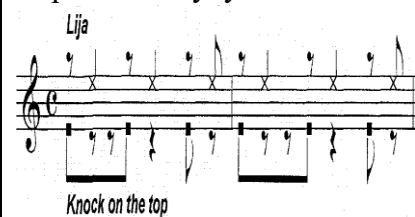
Прийом «октава» як зразок зі словника запозичень техніки гри на бандонеоні в партії струнних та фортепіано:



Pizzicato behind the bridge:



Удари по корпусу інструмента пальцями з надітим кільцем (anillo); забезпечує силу та різкість звуку:



Широкий спектр нових специфічних виконавських прийомів у грі танго відображає стильові впливи академічної, популярної та джазової музики. У переплетенні з національним корінням жанру це формує новий продукт синтезу. На відміну від ранніх зразків аргентинського танго, у якому витримувався один темп, П'яццолла пропонує естетику яскравих акцентів. Він артикулює у діалозі персонажів полярність ліричних та драматичних станів, чому сприяють різкі гальмування, раптові перемикавання. За відсутності в танго-оркестрах ударних інструментів їхні функції регуляторів та носіїв пульсу танцю передані іншим інструментам, зокрема гітарі. У гітарних танго П'яццолли використовується весь арсенал ударних перкусійних ефектів — імітації звучання бонго шляхом глушіння струн гітари лівою рукою, ляпанці і стукіт по корпусу та ін.

Для композитора звук та тембр гітари в танго був однією з найважливіших характеристик, поряд із бандонеоном. У сольних гітарних творах прийоми орнаментики посилюються в ліричних фрагментах танго, де слухове поле уваги аудиторії загострене на сентиментальній чуттєвості: морденти, групетто, аподжіатури, трелі. Класичний гітарист Федеріко Паес виділяє з їхньої сукупності кілька найважливіших для свого інструмента. Це, на його думку, «особливі, специфічні для танго прийоми: *arrastre* (перетягування) — глісандо на струнах без чітко зафіксованої початкової чи кінцевої точки, і мала секунда — виразний дисонанс із цільовою нотою секундою

нижче, що дає ефект інтонаційного протиріччя; мелодичне ущільнення як тип орнаментативності — довільні повтори довгого звуку з його дробленням на тріолі; заповнення стрибків гамоподібними пасажами, арпеджіо; мотиви у транспозиції, групетто, мелодичні ущільнення. Це створює простір для імпровізатора» [Paetz, 2021, p. 51]. Серед імітуючих спецефектів танго гітарист виділяє перкусійні прийоми.

«**Cinco piezas para Guitarra**» (1980) — єдиний твір П'яццолли для гітари соло — «Сільвія Глосер поетично назвала його *Campero* у *la Ciudad*, струнами між селом та містом» [там само, р. 51], а сам композитор зараховував його до «*pueva música de Buenos Aires*». Цикл був написаний одразу після переїзду до Парижа та зустрічі в посольстві з молодим аргентинським гітаристом Роберто Аусселем на його прохання. Музикант демонстрував виконавську майстерність грою етюдів бразильця Ейтора Вілла-Лобоса та циклу «П'ять багателей» для гітари (1971) англійця Вільяма Волтона. Композитор написав «П'ять п'єс для гітари» за два тижні, паризькі прем'єри п'єс пройшли за сприяння Аргентинського культурного центру у Франції. Федеріко Паес наголошує на стильовому впливі багателей на гітарну музику П'яццолли і виводить із цієї тези основний аналітичний дискурс, знаходячи безліч перегуків. Зосередимо увагу на автентичних аспектах жанрового поля аргентинського танго в циклі, його репрезентантах та нових втіленнях.

«*Campero*»¹ (в пер. з ісп. — сільська місцевість) звучить із відтінками смутку, меланхолії, сентиментальної поетики образу. Це зовсім не експресивне танго, сповнене пристрасті, а слід спогадів про потаємне почуття та прощання з ним. Астор П'яццолла присвятив п'єсу своєму батькові. У нотному тексті під редакцією італійського гітариста Анжело Жилардіно виділено гостро акцентовані тони коротких ламентозних «зітхань» малих секунд, інтонацій плачу, елегії, ритмічна канва «розгойдує» їх під акомпанемент пасажів та арпеджіо з плавною циркуляцією неакордових фігурцій на фоні остинатної басової педалі. Регулярна зміна розмірів $\frac{4}{4}$ і $\frac{3}{4}$, не характерна в цілому для танго та запозичена з нотного тексту багателей В. Волтона, компенсує гнучкість агогіки танго — регулярні завмирання, зупинки з перехопленням дихання тихими флажолетами (приклад 1). Так утворюється ритмічний «компас» із змінним метром, підхоплений ковзаючим затактовим ходом (тт. 24–36) до ритмічного малюнка мелодії танго з синкопою в басу, що походить від кубинської хабанери (див. приклад 2). Виникає ефект вільної імпровізації, діалогу фраз, відлуння ліній, високих обертонів — флажолетів, що згасають у верхній теситурі.

Приклад 1.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина *Campero*, такти 1–3



¹ Аудіозапис п'єс циклу у виконанні Роберто Аусселя увійшов до альбому (2013) «Tristón: Guitar Music from Argentina and Venezuela» (в пер. з ісп. «Сумна гітарна музика з Аргентини та Венесуели»). Посилання на звучання першої п'єси циклу «Campero»:

https://www.youtube.com/watch?v=G6Qd6xHfrSc&ab_channel=RobertoAussel-Topic

Приклад 2.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 37–39



Каденція з уповільненням перед *Lento* ключовою хроматичною низхідною інтонацією відкриває розділ *Milonga* — стогнучими фігурами благання з тихими висхідними глісандо. Цей аргентинський танець як частина сільської польової культури, зі співом гаучо, споріднений з танго, причому саме в різновиді *milonga campero*, де відчувається стан «теплого гойдання», що йде від афро-креольського походження жанру (приклад 3).

Приклад 3.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 40–45



«В Аргентині термін *milonga campera* використовується для позначення піджанру традиційної музики, що належить як сільському фольклору, так і міському танго: бінарний розмір 4/4 з простою мелодією та гітарним супроводом, — пише Ф. Паес. — Мілонга кампера в Аргентині та Уругваї — основна музика сільського звукового ландшафту — дуєт гаучо, які співають мелодію в дециму. Композитор чув їх усюди з дитинства, його батько Вісенте любив такі мілонги камперо, і тому син присвятив йому свою мілонгу (на згадку вже після смерті)» [Paez, 2021, p. 86]. Перед репризою автор у басовому голосі проводить лінійний хід півтонами вниз, що відсилає слухову пам'ять до риторичних барокових фігур *passus duriusculus* характерною скорботною семантикою. У танго П'яццолли низхідний тетрахорд у басу став ідіоматичною атрибуцією. Подібно до «натягнутої струни між сільськими та міськими ландшафтами» у п'єсі лунають відзвуки нового танго з Буенос-Айреса: П'яццолла нагадує про них джазовими транспозиціями секвенцій, щільними вертикалями дисонансів, пружними синкопами метричних фігур 3+3+2 (див. приклад 4).

Приклад 4.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 76–79



Мовний ресурс джазу найяскравіше розкривається у п'єсі «*Romántico*»¹. Естетика спокою, повільної, неспішної рефлексії, медитації близька до кул-джазу, який був для композитора пріоритетним стильовим відгалуженням. П'єса вільно розгортає кожну хвилю імпровізацій цілими каскадами секвенцій, ланки яких спрямовані вниз і рухаються за одним сценарієм. У ньому переважають мінорні відтінки фонічних колоритів акордів; уникаються консонантні розв'язання, замість цього — багатотерцієві співзвуччя, що створює потік дисонуючих вертикалей, атмосферу вільних відхилень через зв'язку побічних S_7 і $D_{9,11}$ в мінорні зони. Логіка їхнього чергування — $h, a, g, e, a, h, a, g, e$ — у першому розділі форми майже повністю збігається зі структурою гітарного ладу — EADghe, який в останньому такті п'єси замикає процес прийомом арпеджіато відкритими струнами з резонансами натуральних флажолетів (приклад 5). Відчуття перебування у «звуковому лабіринті» виразних секвенцій, у пошуку нових опор посилюється в розвиваючих розділах, відкривається в міру занурення в глибину далеких «бемольних і дієзних» тональних зон — B, c, d, c, b, fis і т. д. Стрічки секвентних ланок постійно варіюються, оновлюються, що створює вільний імпровізаційний простір для прояву авторської волі.

Приклад 5.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 2 частина *Romántico* (закінчення)

Гнучкість темпових градацій у п'єсі також сприяє пластичності переходів від однієї фази секвенціювання до іншої, як у спонтанному процесі варіантного зростання музичної тканини, що міцно закріплена у живій практиці джазового музикування. «Інтенсивне та виразне *rubato*, — за словами Ф. Паеса, — усуває відчуття чіткого пульсу. Складається враження, що розширення мелодичних фраз “розмиває тактові лінії”. Позначення темпу — *Moderato ad libitum*, *Lentamente*, *Lento e meditativo* — підтверджують важливість прийому *rubato*. Єдине побажання виконавцям музики П'яццолли — це спробувати уникати постійного пульсу, перебільшуючи використання прийомів *accelerando* та *ritardando*. Маркування *Lentamente* у тактах 34-40 є натяком, який дозволяє нам розуміти цей фрагмент як ліричний, схожий на каденції в партії бандонеона, з його віртуозними, щільними орнаментальними фразами» [Paetz, 2021, p. 158].

¹ Посилання на звучання другої п'єси циклу «*Romántico*» у виконанні Роберто Аусселя: https://www.youtube.com/watch?v=G6Qd6xHfrSc&ab_channel=RobertoAussel-Topic

«*Acentuado*»¹ різко, підкреслено, ефектно контрастує до інших п'єс і тому нерідко розміщується виконавцями наприкінці циклу. Мова танго у ній виносить на авансцену перкусійні можливості гітари, що імітує звуки ударних інструментів. Коментар до нотного видання містить пояснення для виконавця: «Перкусійний ефект досягається ударом по струнах правою рукою, стиснутою в кулак, в області між 12-м та 19-м ладами. Удар між струнами та металевими порошками створює чітке та сухе перкусійне звучання, що використовується в аргентинській народній музиці для гітари» [Piazzolla, 1981, p. 9]. Слова *tamdo* немає в тексті п'єси — ні в гітарному рукописному оригіналі (1980), ні у виданій пізніше (1981) партитурі циклу, але удар середнього та великого пальців імітує комбінацію звучання низьких ударних. Тут безумовно домінують ритмічні елементи, хоча мелодико-гармонічний силует танго вгадується разом із синкопами — в октавних розривах низхідних стрибків, артикуляції малюнків півтонових кроків униз тетрахордом (приклад 6).

Приклад 6.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 3 частина *Acentuado*, такти 1–8

Ritmico, molto accentuato ♩ = 120



Вони підхоплені тиратами мотивів нижніх голосів фактури, висхідними *glissando* октав, що створює вхід, вступ перед силовою енергією танго, наростаючою в кожному новому проведенні. Щільність глісандуючих акордових масивів збільшується до нонакордів вже в кінці експозиційного розділу, де гітарі доручаються характерні скрипкові прийоми стрибкових, подвійних нот, що стрімко піднімаються вгору (приклад 7). Вони відтворюються струнами гітари зі зростанням гучності до *ff* і відмежовують новий розділ.

Приклад 7.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 3 частина *Acentuado*, такти 16–23



¹ Ця п'єса у нотному виданні розміщена третьою у циклі. У виконанні Роберто Ауселя вона слугує фіналом. Посилання для прослуховування:

https://www.youtube.com/watch?v=86t9RqNCo_g&ab_channel=RobertoAussel-Topic

Тут вкрай загострений контраст між ритмічно активною та лірично виразною манерою «висловлювання»: розділи різко обриваються, вражаючи слухача зміною «кадрів» подібно до яскравих аплікацій, непропорційних за масштабами. У ліричних фрагментах мелодія прикрашається орнаментациєю неакордових звуків, зміщується в середні, нижні шари фактури в оточенні басових педалей і синкопуючих стрибків у верхньому регістрі. Так утворюється складна поліфонія голосів та ліній, характерних для партитури танго, злитої в умовах гітарного соло.

Назва наступної п'єси «*Tristón*» втілює ключову емоцію танго — смуток із відтінком скорботи. Зовнішньою інтенцією, яка надихнула композитора на створення мініатюри, послуговували події з сюжету документального фільму про громадянську війну в Нігерії в 1970-ті роки, кадри руйнувань, масової загибелі. Музика звучить як епітафія, «данина поваги у формі похоронного маршу дітям, які помирали з голоду в Біафрі» [Paez, 2021, p. 68]. Емпатичний сплеск гіркою болу втрати, чутної в тихій приреченості повільних кроків скорботної церемонії прощання, відсуває ідіоматику танго на периферію жанрових зв'язків. На передній план виводиться ціла мережа первинно-жанрових основ: до неї вплетені стійкі елементи мови музики, пов'язані колективною пам'яттю з рефлексією на трагедію. Вони постають у складній конгломерації, з безліччю знаків. Це водночас — траурний марш, мірна хода з пунктирним ритмом кроку; псалмодійні повтори звуків на одній висоті, аскетичні як молитва; строгий хоральний склад чотириголосся. У всьому чути віддалені образні асоціації, емоційні підтексти, конотації з елегічним співом на тлі повільного руху постійної пульсації акордів. Це створює приглушений фон для інтонування декламаційних фігур скорботи; застигання закінчення фраз на висхідному мелодичному стрибку; згасання секундових мотивів *lamento* — стогнання, плачу, поглибленого до краю (приклад 8).

Приклад 8.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 4 частина *Tristón*, такти 1–10

Moderato molto cantabile ♩ = 80

p ⑤

similmente gli accordi

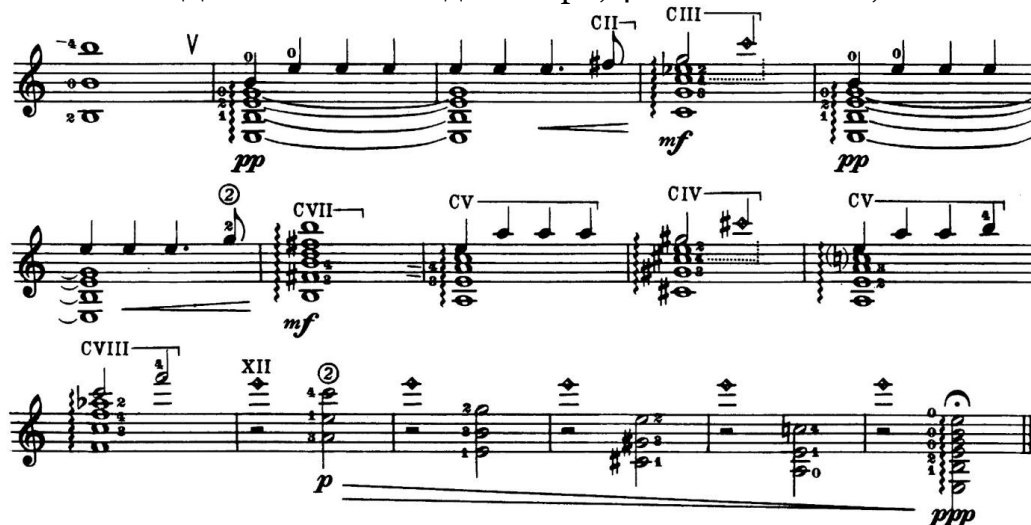
CIV

1. CIV CIX

Фонічні шлейфи акордів є не менш вражаючим звуковим середовищем для втілення емоцій скорботи. Композитор вибудовує платформу з мінорних тризвуків: їхні колорити «підживлюють» енергію жалобного прощання. У найбільш чистому, системному вигляді природа функціональних зв'язків мінорних співзвуч відкривається в підсумковому репризному розділі, який завдяки оновленню фактури асоціюється зі звучанням бандонеона (див. приклад 9). Пошук мінорних тризвуків у ресурсі основної тональності п'єси (*e-moll*) емпірично виводить композитора в зону мікстових мажоро-мінорних систем, до сусідства та змішання далеких акордів із паралельних та однойменних тональностей, а також однотерцієвих систем.

Приклад 9.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 4 частина Tristón, закінчення.



Подібно до багатьох академічних музикантів автор генерує атмосферу глибоких мінорних «занурень», видобуваючи ці колорити з паралельних і однойменних тональностей: наприклад, акорд *c-es-g* походить з *G-dur*, він відомий як «шубертова медіанта», втілення скорботи та самотності; *cis-e-gis* є атрибуцією однойменного ладу; *f-as-c* перед субдомінантою веде своє вторинне походження з паралелі до неї *c-e-g*. На чергуванні цих ключових мінорних тризвуків замикається композиція, резонуючи високими натуральними флажолетами на 12-му ладі, як у примарному відлунні.

Динаміка розвитку форми будується на варіантному повторі її розділів з поступовим ростом амплітуди охоплення співзвуч. Мелодичний малюнок фраз змінюється ледь помітно, він перевтілюється завдяки інтервальній логіці змін мінорних співзвуч: спочатку переважно за великими і малими терціями вниз або вгору від опори (*e-c-e-cis*; *a-cis-a-f*), потім тритоновими інтервалами заповнення простору (*e-b-cis-g*; *h-f*; *a-es*), поки процес не замикається на повтор, з подальшим виходом у зону другої вольти (*g-es-g-d-c-es-c-d-a-e*). Зв'язка *Lento* своїми секвентними ланками виводить слухача з блукання заплутаним лабіринтом «мінорних дзеркал», кожен крок усередині нього час від часу переривався зупинками в далеких тональних сферах і супроводжувався перебуванням у стані співчуття і тихої скорботи. Створенню молитовного тону рефлексії сприяють також прийоми артикуляції та орнаментики, подані у вигляді коротких предйомів перед сильною долею, глісандуючих ковзань у мелодії, затриманнях у середніх голосах, рідше — акцентуванні слабких долей у басовій лінії (тт. 25–29) — віддаленого нагадування про ритми аргентинського танго та його поліметр 3+3+2.

Заклучна п'єса циклу «*Compadre*»¹, створена раніше за всі інші, своєю назвою апелює до характерного чоловічого персонажа *compadrito* — шукача пригод, владного, провокативного в мові та одязі. Звідси — гострі контрасти у музичному оформленні образу, сегментація розділів на суперечливі фрагменти. Така строката комбінаторика рідко зустрічається у творах П'яццолли («Танго диявола», 1965). Музична композиція гітарної п'єси «*Compadre*» загалом підпорядкована логіці темпових кон-

¹ Посилання на виконання Р. Аусселя, де змінено порядок п'єс та мініатюру поставлено третьою: https://www.youtube.com/watch?v=16t76O_X5hY&ab_channel=RobertoAussel-Topic

трастів та відповідає змінам характеру виразності у великих розділах тричастинної форми з ознаками рефренності. Пропорції розділів нерівнозначні: розділи А (*Ritmico*, 15 т.), В (*Cantabile con liberta*, 8 т.), С (*Ritmico deciso*, 31 т.), А (*Ritmico*, 15 т.), Coda (*Rubato*, 9 т.). Це впливає з випуклих театральних контрастів.

Крім лінії чітких темпових розмежувань між частинами, усередині лише на рівні синтаксису вибудовуються логічні подібності. По-перше, процес зростання форми рухається за єдиним сценарієм: тематичні елементи, часто внутрішньо різномірні, схильні до дії принципу масштабно-тематичних структур пари періодичностей, угруповання фраз типу $a \ a_1 \ b \ b_1 \ c \ c_1 \ d \ d_1$. Ця особливість характерна, зокрема, для фразеології тематизму народного походження у різних культурах. По-друге, їхні тактові пропорції виявляють тенденцію до дроблення із замиканням: 2+2; 2+1; 1+2; 1+1; 3. По-третє, у кожному розділі формуються свої числові співвідношення тактів, але сам принцип зберігається.

Своєрідним рефреном п'єси слугує початкова сольна двотактова фраза з наступним варіантним її розвитком. Ритмічна ідіоматика танго доповнена виконавськими прийомами фігуративного заповнення низхідного стрибка з акцентом на гострому хроматичному затриманні та висхідному глісандо в перших двох тактах (приклад 10), де до основної тональності *a-moll* примішані як мінорні, так і мажорні відтінки. Ущільнення фактури до чотириголосся, поряд з орнаментальними фігурами коротких глісандо до сусіднього тону вниз або вгору, привносить оспівування квінтолями у високому регістрі мелодії, а також одночасно з ним у басу звучить важливий для танго П'яццолли хід півтонами вниз *passus duriusculus* як елемент драматизації. Він підкреслений спільним рухом всього корпусу звуків — секвенційними відхиленнями на тон вниз, спочатку до діатонічних, а потім до однотерцієвих акордів, а саме: через побічний $D_7 \rightarrow$ до G_6 , F_6 , E_s6 , D_s6 , H_6 , A_s6 , D_s6 . Завдяки руху басу по низхідній лінії риторичної фігури, знайомої за бароковими європейськими ідіомами, відкривається вхід у хроматичні шари — до однотерцієвих тонік, субдомінант, домінант за рахунок техніки транспонуючих (модуючих) гармонічних секвенцій. Це не притаманно народно-побутовим танцювальним зразкам аргентинського танго. До споконвічних жанрово-побутових основ композитором додано виконавський та мовний досвід академічних музикантів ХХ століття, який привносить у нове танго риси сучасності та вимагає від гітаристів високого концертного рівня володіння інструментом. Заключний секвентний пасаж оточений тихими арпеджованими прийомами та безліччю відлунь флажолетів, натуральних та штучних. Далі перед цезурою знімається висота тонів і на динаміці *ff* вступає каденція — хльосткі удари пальцями по грифу та деці перемежаються шелестом коротких репетицій з наступним расгеадо на заглушених струнах. Зв'язкою до нового розділу слугує варіантний повтор перших тактів.

Приклад 10.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 5 частина *Compadre*
Ritmico ♩ = 120

Лірична сторінка танго відкривається зміною темпу вільним розспівом мелодії. Їй подібно до короткого спалаху спогадів відведено лише одну мить — рівно чотири такти. За ними виразно завмираючі секвенції з фігураційними прикрасами в кожній ланці гаснуть і заглушуються, поступаючись місцем різким вигукам декламаційного походження і гучним, плутаним, швидким акордовим арпеджіо з їхнім поступовим гальмуванням.

Найвищий контраст у формі забезпечений розділом *C* — розгорнутою характеристикою рішучих, м'язових рис чоловічого темпераменту в танго. У його музиці зібрано всю атрибуцію силових прийомів виконання танцю. Найдемонстративніший з них — специфічний ефект *arrastre* як елемент тангового свінгу. Характер прийому, з одного боку, завдячує танцювальній ігровій фігурі театрального розтягування, охопленням партнером стопи партнерки та повільного «волочіння» її ноги танцюлом в умовах сценічного чи вуличного танго. Це посилює драматичні візуальні ефекти, надає забарвленню стосунків у танцюючій парі рис чоловічого домінування, підкреслює емоційний контроль, інтимність і напругу. З іншого боку, інструментальний прийом *arrastre*, запозичений з гри на бандонеоні — з повільним розтягуванням міхів і несподіваним, стрімким ривком, з глісандуючим підхопленням сильної долі, що йде слідом, далі різким її перериванням паузою та синкопою — цей прийом гарантує візуальні та звукові зв'язки у проєкції на танець. Гітарні версії його виконання дуже різноманітні та характерні для танго П'яццолли. У цьому фрагменті п'єси (тт. 23, 26, 28) *arrastre* використовується для створення опуклого силуету основного персонажа (приклад 11).

Приклад 11.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 5 частина *Compadre*, такти 24–29



В останніх тактах наведеного вище нотного прикладу проглядаються метроритмічні ідіоми жанру танго: зв'язки з кубинською хабанерою (синкопа в лінії басу) та поліметр 3+3+2 із сільських зразків аргентинської мілонги. Далі прийомом *rasgado*, поперемінними артикульованими ударами акордів формується каденція. Це — ефектне акордове глісандо із зупинкою на ферматі та замиканням плутаною зв'язкою (оновлений варіант тактів 21–22). Повторення початкової теми розділу також дано із змінами. У басу додано низхідний хід півтонами в межах тритону (*b–e*) — напружена педаль на домінантовому органному пункті. На її тлі у верхніх голосах півтонами вниз ковзає цілий каскад мажорних квартсекстакордів, загострюючи функціональні протиріччя та акумулюючи високий градус напруги перед репризою. Реприза майже буквальна, але матеріал розділу *Cantabile* перевтілюється в кодї.

Висновки та перспективи дослідження. Єдиний сольний гітарний твір Астора П'яццолли, не маючи у програмних назвах жодної з п'яťох п'єс циклу прямої згадки про аутентичні жанрові джерела — лише відсилання до місцевості (campero), характеру звучання (romantico, acentuado, tristón), особливостей образу національного персонажу (compadre) — втілює різні історико-стильові моделі аргентинського танго. Гітара як носій впізнаваного сонотипу танго-ансамблей із тембрів струнних, духових інструментів, бандонеона, іноді з включенням перкусії, у сольній практиці наслідує прийоми виконання, запозичені як специфіки танго через характерні засоби артикуляції, поліметричні акценти, звукообразжальні імітації шумових природних сигналів або перкусійних голосів. Задля підвищення рівня експресії, гострого, майже театрального екзальтованого переживання емоцій додаються орнаментальні прийоми імпровізаційної гри, віддалені натяки на силуети музично-риторичних фігур, що з давніх-давен закріплені за певним типом емоційно-чуттєвих образів. Контрасти між п'єсами свідчать про багатовимірність міжжанрових асоціацій танго з мілонгою, хабанерою, а також про міжкультурні контакти народно-побутових, джазових, академічних традицій музикування. Якщо продовжувати метафору про уподібнення цього циклу «величезній гітарній струні» між сільськими та портовими міським ландшафтами Аргентини, можна поширити її до обривів країн і континентів, де лунають відгомони аргентинського танго завдяки «звуковим кодам» творчості Астора П'яццолли.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Сподаренко В. Творчість Астора П'яццолли в контексті українського народно-інструментального виконавства: на прикладі аранжувань творів для ансамблю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми, 2024. № 3 (137). С. 283–293.
2. Філатова Т. В. Болівійська «музика вітру» в гітарній творчості: аспекти художнього втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 136. С. 179–197.
3. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 139. С. 112–133.
4. Azzi M. S. Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. *Encuentros*. IDB Cultural Center, 2000. No. 36. 22 p.
5. Cherepanyn M., Dutchak V., Paliichuk I., Bulda M., Zhovnir S., Spodarenko V. Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk instrumental performance. *AD ALTA*. 2023. Vol. 13 (1). P. 84–90.
6. Drago A. M. Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective: Doctor's thesis. The University of Southern Mississippi, 2008. 189 p.
7. Drake-Boyt E. *Latin Dance*. Santa Barbara: Greenwood, 2011. 184 p.
8. Nishimaye A., Nahuel F. La obra para guitarra de Astor Piazzolla y las guardias del tango. Universidad Católica de Salta, 2019. 208 p. URL: <https://core.ac.uk/download/390096248.pdf>
9. Paez F. J. D. Astor Piazzolla's Cinco piezas para guitarra: A Performer's Guide to the "Unwritten": Doctor's thesis. The City University of New York, 2020. 216 p.
10. Piazzolla A. Cinco piezas para guitarra [Sheet music]. Berben, 1981. 15 p.

11. Zhovnir S. Representation of Astor Piazzolla's work in guitar art of the second half of the 20th to the beginning of the 21st century. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. 2018. Series: Musical art. No. 2. P. 125–135.

REFERENCES

1. Spodarenko, V. (2024). Tvorchist Astora Piatstsolly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva: na prykladi aranzhuvan tvoriv dlia ansamblu [The work of Astor Piazzolla in the context of Ukrainian folk instrumental performance: on the example of arrangements of works for ensemble]. In: *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*. [Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies]. Sumy, Issue 3 (137), pp. 283–293 [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2023). Boliviiska «muzyka vitru» v hitarnii tvorchosti: aspekty khudozhnoho vtilennia [Bolivian "wind music" in guitar work: aspects of artistic embodiment]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 136, pp. 179–197 [in Ukrainian].
3. Filatova, T. V. (2024). Baiao yak skladova zvukovykh landshaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 139, pp. 112–133 [in Ukrainian].
4. Azzi, M. S. (2000). Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. In: *Encuentros*. IDB Cultural Center. No. 36. 22 p [in English].
5. Cherepanyn, M., Dutchak, V., Paliichuk, I., Bulda, M., Zhovnir, S., Spodarenko, V. (2023). Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk instrumental performance. In: *AD ALTA*. Vol. 13 (1), pp. 84–90 [in English].
6. Drago, A. M. (2008). Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective: Doctor's thesis. The University of Southern Mississippi. 189 p. [in English].
7. Drake-Boyt, E. (2011). Latin Dance. Santa Barbara: Greenwood. 184 p. [in English].
8. Nishimaye, A., Nahuel, F. (2019). La obra para guitarra de Astor Piazzolla y las guardias del tango. Universidad Católica de Salta. 208 p. Available at: <https://core.ac.uk/download/390096248.pdf> (accessed: 10.10.2025) [in English].
9. Paez, F. J. D. (2020). Astor Piazzolla's Cinco piezas para guitarra: A Performer's Guide to the "Unwritten": Doctor's thesis. The City University of New York. 216 p. [in English].
10. Piazzolla, A. (1981). Cinco piezas para guitarra [Sheet music]. Berben. 15 p. [in Spanish].
11. Zhovnir, S. (2018). Representation of Astor Piazzolla's work in guitar art of the second half of the 20th to the beginning of the 21st century. In: *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. Series: Musical art. No. 2, pp. 125–135 [in English].

TETIANA FILATOVA

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347644

SILHOUETTES OF TANGO IN THE SOUNDSCAPE OF ARGENTINA: ASTOR PIAZZOLLA'S MUSIC FOR SOLO GUITAR

The relevance of the study lies in the consideration of Astor Piazzolla's music for solo guitar from the perspective of the historical interaction of Argentine tango genre traditions, taking into account versions of its stylistic renewal in the composer's work.

The main objective of the study is to identify authentic genre features of tango in the context of its stylistic reconstruction in Astor Piazzolla's work, using the example of the cycle 'Five Pieces for Guitar' and taking into account idiomatic performance borrowings. **The novelty** of the article lies in introducing genre and style analysis of the work into Ukrainian musicology in the context of connections with the timbral sonotypes of local soundscapes, performance techniques for imitating the sound of other instruments, and the interaction of the language of music with the poetics of dance movement.

The methodology is based on an interdisciplinary approach and methods of historical-theoretical, systemic, structural-functional analysis applied to determine the linguistic specificity of Argentine tango, the interaction of dance gestures with the metrorhythmic patterns of music, the influence of the stylistic features of the composer's work, and folk and academic guitar performance techniques.

Results and conclusions. The specificity of the analytical approach lies in correlating the archetype of tango with the characteristics of the sonotype of Argentina's soundscapes and the timbral resources of archaic and modern instruments of various ethnic origins. The connections between the musical poetics of the genre and the plasticity of choreographic movement, which has Iberian and African-American roots and also depends on the articulation of accentual rhythms consistent with the local Spanish dialect of the inhabitants of Buenos Aires, are analysed. The cycle 'Five Pieces for Guitar' reveals the instrumental idioms of tango in solo performance thanks to special effects that imitate the timbres of other voices in the ensemble with the sounds of the guitar. The connections between each of the pieces in the cycle and the metrorhythmic features of milonga and Cuban habanera are highlighted. Connotations with European genre foundations of thematicism are emphasised, as well as conventional visualisations of typical tango characters in the characteristic emotional atmosphere of the dance. The influences of jazz musical vocabulary and elements of contemporary academic thinking are summarised. Guitar techniques and performance methods, melodic, harmonic, and rhythmic elements of the musical language of folk, academic, and non-academic traditions appear as a set of integral attributes of the genre and style projections of Astor Piazzolla's tango nuevo music, aimed at the depths of national sound mythologems.

Keywords: Argentine tango, soundscapes, performance idioms, linguistic attributions, Astor Piazzolla's tango nuevo, Five Pieces for Solo Guitar.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2025
Отримано після доопрацювання 11.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025