

ІВАННІКОВ Т. П.

<https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)
premierre.ivannikov@gmail.com

ФІЛАНОВА Т. В.

<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)
filatova.tanya@gmail.com

ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ АГУСТІНА БАРРІОСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПАРАГВАЙСЬКОЇ МУЗИКИ

Досліджено творчість відомого гітариста-композитора Агустіна Барріоса у контексті формування та розвитку парагвайської музичної культури ХХ століття. Визначені основні напрями художньої діяльності митця, його роль у становленні академічного гітарного мистецтва й створенні оригінального репертуару. В обраних творах «Парагвайські танці», «Шоро саудад», «Собор», «Останнє тремоло» виявлені гібридні індіанські, іспанно-португальські, афроамериканські ритмоінтонаційні формули та жанрові модули. Окреслені риси композиторського стилю, пов'язані з культурними інтенціями індіанізму, іспаністики, а також стильовими алюзіями барокової та романтичної європейської традиції.

Ключові слова: парагвайська музика, творчість Агустіна Барріоса, гітарист-композитор, індіанська культура, гуарані, саудад, «Собор».

Постановка проблеми у загальному вигляді. Латиноамериканська гітарна музика ХХ століття виявляється вельми значущим витком формування сучасного академічного репертуару. До сьогодні майстри й композитори Бразилії, Аргентини, Куби, Мексики, Чилі активно збагачують його творами, насиченими розмаїттям оригінальних культурних обрядово-побутових пісенно-танцювальних традицій. У цьому контексті особливу увагу привертає творча спадщина Агустіна Барріоса – одного з перших парагвайських віртуозів, який здобув світове визнання. Його композиторська творчість була активована виконавською практикою другої половини століття. Знайдені нотні рукописи, епістолярні матеріали, фондіві аудіозаписи виявилися предметом досліджень останніх десятиріч. Дефіцит наукової аналітики, що дозволяє поставити композиторську та виконавську творчість Агустіна Барріоса у епіцентр культурного контексту цілої низки латиноамериканських країн, загострює актуальність обраного дискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Загалом на пострадянському просторі наукова та популярна публіцистика, присвячена творчості Агустіна Барріоса,

обмежується здебільшого есеїстичними нотатками та короткими біографічними нарисами довідкового характеру [1; 2; 3; 4; 5]. Більш ґрунтовними й інформаційно насиченими виявилися монографії та роботи американських науковців Р. Стовера [11; 12], Дж. Хоука [10], С. Годоя та Л. Зарана [9], австралійського дослідника А. Варда [13], де увага приділяється, головним чином, історико-біографічним та хронологічним деталям, культурологічним узагальненням, виконавським прийомам, засобам подолання технічних складнощів, зауваженням методичного характеру. Втім, англійським та іспаномовним джерелам бракує суто музикознавчої аналітики, аналізу жанрових витоків творів, їхніх мовних ресурсів та процесів формоутворення.

Мета статті. Враховуючи аналітичний потенціал відомих творів А. Барріоса, мета статті полягає у комплексному вивченні творчого доробку парагвайського віртуоза, його впливу на формування та розвиток латиноамериканського композиторського і виконавського гітарного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. В антології відомих латиноамериканських віртуозів гітари, які увійшли в світову історію мистецтва минулого століття, ім'я парагвайського композитора і гітариста Агустіна Піо Барріоса Мангоре́ (Agustín Pío Barrios Mangoré) вписане одним з перших. Поява музиканта перед академічною європейською аудиторією в 1930-х роках стала подією екзотичною і зовсім несподіваною – подібно до відкриття нового музичного материка.

Сценічний мем і театральна атрибуція артиста, що склалися ще за часів турне країнами Латинської Америки – Аргентиною, Уругваєм, Бразилією, Мексикою, Чилі, Колумбією, Венесуелою, Перу, Коста-Рикою, Нікарагуа, Гондурасом, Гватемалою, Тринідадом, Сальвадором, – закріпили у «зовнішньому глянці» портрета артиста щось глибинне, що йде з етнічних племінних витоків роду індіанців гуарані́, корінного парагвайського населення. Виступ гітариста в образі легендарного індіанського вождя Мангоре¹, в традиційному національному костюмі з пір'я і прикрас, на фоні сценічних декорацій тропічного лісу можна було б розглядати як цілком зрозумілий маркетинговий хід. Однак за цим силуетом стояло не просто комерційне прагнення привернути увагу до персонального мистецтва гри (воно не потребувало додаткової реклами), а сублимація міфотворчості цілого народу, національна самоідентифікація, до якої музикант ставився надзвичайно трепетно² (мал. 1).

¹ Відомий американський дослідник Річард Стовер зазначає, що «гітарист оголошував себе в афішах як вождь Нітсуга Мангоре – Паганіні гітари з джунглів Парагваю» [11, 141]. Його сценічне alter ego складалося з вигаданого псевдоніму Nitsuga (реверсне прочитання слова Agustín) та імені національного парагвайського героя Мангоре – вождя гуарані, який боровся проти іспанської колонізації. Згідно з місцевими звичаями подібні імена додавалися до прізвищ аборигенів.

² А. Барріос провів раннє дитинство в культурно-мовному середовищі нащадків племені гуарані, в атмосфері давніх народних звичаїв, традицій, легенд і музично-етнічної атрибуції, звідки згодом запозичив теми для своїх гітарних творів. Він відчував себе прямим спадкоємцем цієї культури, хоча його батько Доротео Барріос був аргентинцем іспанського походження, а мати Марселіна Феррейро, уродженка північно-східної Аргентини, що межує з Парагваєм, мала предків як індіанського, так і європейського походження. Знайомство з поетичними висловлюваннями А. Барріоса переконує в тому, що своє музичне покликання він відчував як дар вищих духів, які вклали в його серце голоси співочих птахів лісу і дозволили за допомогою гітарних «шести срібних променів» відкрити свої таємниці – так, за словами музиканта, «виникла чудова симфонія всіх незайманих голосів Америки», яка вгамувала «смуток індіанської душі» [11, 148].



Характерно, що для автентичної аудиторії, особливо – з глухих провінційних міст Парагваю, Уругваю, Бразилії та Аргентини, подібні концерти ставали не менш резонансними, ніж для освіченої європейської публіки. Багато слухачів відкривали для себе академічне звучання гітари, класичні традиції виконавства та відповідний йому репертуар.

В історії парагвайської музики гітара вкоренилася з початку XVII століття як інструмент, асимільований з європейського фонду іспанськими місіонерами поряд зі скрипкою, флейтою і арфою. У стародавньому автентичному побуті індіанських племен використовувалися ударні й духові: поздовжні і поперечні флейти мімбі, кістяні та бамбукові труби конгоера і туру, брязкальця мбаракка, свистульки, барабани з дерев'яних стовбурів зі шкіряною мембраною, бамбукові і очеретяні палички, дзвіночки, монохорди у формі музичного лука з гарбузовим резонатором. Для одногоголосного унісонного ритуального співу вони створювали традиційний супровід або виступали суто в інструментальному амплуа. Очевидно, за часів європейської експансії рівень впливовості етнічних елементів, зокрема тембрових, істотно знизився. Вони помітно поступалися традиціям іспано-португальським та афроамериканським.

Парагвайський композитор, сучасник А. Барріоса Хуан Макс Беттнер визнав: «У нашій музиці немає прямого індіанського впливу ні в мелодії, ні в ритмі. Жоден з індіанських корінних інструментів не втримався у сучасному музичному побуті. З народних пісенно-танцювальних жанрів зараз культивується гуаранія, парагвайська полька, пісня пурахей. Афроамериканські впливи відчутні в специфічній манері вільної ритмічної організації, яку у нас називають жартома

“синкопуючий парагваець”. Вибір сучасного інструментарію насправді наперед визначений іспанцями» [8, 22]. Звертаючись до колективної пам'яті народу, автор монографії «Музика і музиканти Парагваю» (1957), а також наведеного вище висловлювання, створив оркестрову «Сюїту гуарані», симфонічну поему «Душа інки» і низку фортепіанних п'єс на основі креольських мелодій.

Самобутність парагвайського культурного коду транслиювалася в музику ХХ століття творчістю Хосе Асуньона Флореса, його численними аранжуваннями і обробками фольклорних мотивів, у яких голоси гітари і парагвайської арфи – разом з мовою, народними звичаями і ритуалами – зливалися в унікальну соно-сферу. Композитор свідомо реконструював її елементи в балеті «Індіанка», симфонічних поемах «Гуарані», «Мбурікао», «Ньяндерувусу» та ін. Найбільш відомий композитор, творець жанру парагвайської сарсуели, Хуан Карлос Морено Гонсалес зробив персональний внесок в цю своєрідну нову фольклорну хвилю симфонічною поемою «Флейта Сонця» на теми гуарані.

Творчі зусилля парагвайських композиторів були мотивовані, з одного боку, прагненням відобразити унікальний музичний ландшафт своєї культури, з іншого – вивести його звукові втілення на рівень високих художніх стандартів академічної традиції. Гітарне мистецтво для даного процесу стало вельми показовою транзитною зоною, у формуванні якої несподівано відкривалися нові шляхи. Вони просували спаяний століттями альянс гітарного тембру і супутнього середовища його народного побутування до виходу за межі звичної жанрової комунікації, через кордони країн і континентів, до визнання в крупному форматі національних виконавських і композиторських шкіл. Цей процес досі перебуває на стадії становлення і поки не відобразив формацію парагвайських гітарних виконавців серед лідируючих латиноамериканських шкіл, адже цьому явно не сприяли соціокультурні та політичні обставини в країні¹. Однак плеяду віртуозів (А. П. Барріос, К. Баес Альєнде, Д. Р. Басуальдо, К. С. Годой, П. Ескобар Касерес, Б. Рояс, К. Талавера) відкриває гітарист і композитор, музика якого відома кожному гітарному виконавцю нових поколінь.

Мистецтвознавчі рефлексії, літературні есе, відеоматеріали та довідково-біографічні описи містять розрізнену інформацію про виконавську творчість А. Барріоса, яку можна зафіксувати в трьох позиціях: інструмент, техніка гри, концертна активність.

У гри на класичній іспанській гітарі музикант використовував металеві струни замість звичайних жильних, варіюючи їх у наступних комплектаціях: тільки перша, три верхніх або всі шість. Гостра критика сучасників була небезпідставною – голос гітари набував металевого призвуку, пом'якшити який музикант намагався кріпленням гумових амортизаторів до струн біля підставки. Сила натягу металу деформувала конструкцію гітари, підставка витягувалася в бік резонатора, а верхня дека відчутно прогиналася. Виконавець змушений був настроювати свій інструмент на півтону нижче, щоб нівелювати надмірне напруження². На початку своєї артистичної кар'єри А. Барріос купував гітари

¹ Протягом першої половини ХХ століття в Парагваї не вщухали соціально-політичні потрясіння. Поряд з війнами відбувалися повстання і перевороти. Диктаторські режими, які змінювали одне одного, жорстко переслідували представників ліберальної опозиції, серед яких були провідні діячі культури – Х. А. Флорес, А. Р. Бастос, Е. К. Сервера та ін.

² Stover R. Agustín Barrios Mangoré: His Life and Music, Part IV: Discussion and Analysis // *Guitar Review*, 1995. № 101 (Spring). P. 22.

латиноамериканських майстрів¹ – бразильця Ромео Ді Джорджіо і аргентинців Родольфо Камачо і Каса Браєр Херманоса. Після 1910 року він остаточно віддав перевагу інструментам відомих іспанців, зокрема, фаворита Андреса Сеговії Хосе Роміреса, а також Хосе Ардженто і Домінго Естесо. На замовлення А. Барріоса до деяких його гітар додавали 20-й лад, що розширювало стандартний діапазон до с⁴.

Технічні основи виконавської майстерності Агустіна Барріоса були сформовані під впливом класичного парагвайського гітариста Густава Соса Ескаладо, який спирався на методики іспанської школи гри – Діонісіо Агуадо, Фернандо Сора². А. Барріос успадкував іспанську традицію, граючи твори згаданих гітаристів і маститих композиторів Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Франсіско Таррегі. Працюючи над гітарними перекладеннями музики І. С. Баха, Л. В. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, композитор розширював горизонт власного музичного мислення.

Імпровізаційна свобода гри віртуоза, відшліфована навичками вправного тапера німого кіно, проектувалася з прикладної сфери діяльності музиканта в концертно-викладену. Весь сучасний арсенал технічної майстерності – віртуозні тремоло, арпеджовані та гамоподібні пасажі, акордова техніка, флажолети – в інтерпретації А. Барріоса набував, умовно кажучи, форсованих форм. Сьогодні гітаристам може здатися занадто вільним трактування темпів, агогічна імпульсивність, екстремальні прискорення пасажів і раптові зупинки, уповільнення, застигання на звуці з інтенсивною вібрацією. Гра справляє враження нестабільної, неконтрольованої імпровізації, проте це було властиво багатьом виконавцям того часу.

Автентичні звукозаписи, зроблені А. Барріосом одним із перших в історії гітарної музики Південної Америки, які вмістили на 42 невеликих дисках популярні латиноамериканські пісні, твори самого гітариста і його співвітчизника Карлоса Гарсія Толса, авторські транскрипції європейської спадщини, відображають саме ці імпровізаційні характеристики виконавського стилю. Свою майстерність А. Барріос зумів передати в останні роки життя (з 1940), коли він став професором Національної консерваторії Сальвадору. До цього часу гастрольний графік віртуоза був настільки щільним, що музикант порівнював себе з божественним митцем, мандрівником і трубадуром.

Театральна сценографія концертних виступів гітариста склалася в ході багаторічного турне вісімнадцятьма південноамериканськими країнами. Одне відділення концерту присвячувалося європейській музиці і передбачало академічний зовнішній імідж артиста. Друге переносило сприйняття слухача в етнічне середовище, занурюючи вглиб історії найбільшої екуменічної спільноти племен і

¹ Йдеться про традиційні моделі класичної гітари. Варто згадати, що в музичному побуті Південної Америки використовувалися струнно-щипкові гітароподібні інструменти. Популярна донині в Парагваї, Мексиці та Аргентині реквінто є зменшеною копією класичної гітари з мензурою 52–54 см і строем на кварту вище звичайного – a-d¹-g¹-c²-e²-a². В Бразилії такими є 10-струнна дворядна бразильська віола та мініатюрна чотириструнна каваквіньо. У Венесуелі це чотириструнна кватро, в Мексиці – великий шестиструнний мексиканський гітарон з коротким грифом, істотно збільшеним корпусом і строем на октаву нижче, ніж у реквінто. У Колумбії національним гітароподібним інструментом вважається 12-струнна чотирирядна тіпле, яка дублює лад верхніх струн класичної гітари d-g-h-e з октавними подвоєннями в кожному ряді. Крихітна (66 см) 10-струнна п'ятирядна чаранго з маленьким корпусом і масивним грифом поширена в Еквадорі, Болівії, Перу, Чилі та Аргентині.

² Паралельно музикант вивчав композицію в Асунсьйоні (столиці Парагваю) в італійського скрипаля і композитора Ніколіно Пеллегріні, автора першої парагвайської сарсуели «Земля гуарані» (1912), з яким багато років підтримував професійний контакт.

народностей регіону, різноманітного за своїми мовними і музичними діалектами. Тут національний образ сценічного персонажа був абсолютно доречним і до того ж він виводив виконавця «з тіні» активно гастролюючих в латиноамериканських країнах іспанських віртуозів. Зустріч А. Барріоса зі своїм іспанським кумиром Андресом Сеговією, яка відбулася під час концерту останнього в Буенос-Айресі, стала імпульсом для поїздки в Європу (1934). Гітарист прислухався до порад меценатів і залишив костюмовану атрибутику тільки для афіш, не ризикуючи шокувати аудиторію екзотичним видовищем індіанської культурно-історичної глибини в сучасному Брюсселі, Берліні та Мадриді.

Якщо спробувати змістити смислову рамку подій із зовнішнього плану на внутрішній, можемо побачити в театральній грі ролей, масок і образів щось більше, ніж індивідуальну іміджеву тактику. Насправді все глобальніше. В умовах ХХ століття багато латиноамериканських культур виявилися розверненими з колишніх позицій іспано-португальських колоній в бік набуття культурної ідентичності, самоусвідомлення, археологічного поглиблення до витоків, до досвіду предків і його інтеграції в сучасній особистості. Рухи «costumbrismo» (в надра історії) та «indigenismo» (через культуру свого народу до цінностей інших індіанських спільнот) пробуджували міфи про національну самобутність, романтизацію героїчних сторінок, піднесення корінних традицій, сакралізацію образу джунглів як єдиної екуменічної генерації природної реальності і духовного світу. Форпостом даних рухів ставала творчість акторів, музикантів, художників і поетів. Феномен Мангоре, в серйозному чи гротескному його прочитанні, несе заряд даних соціокультурних трендів, розкриває важливий шар поетизації національних музичних ідіом. В подібному естетичному середовищі гітара відчувається виконавцем як посередник між європейськими і корінними культурами і, що важливо, стає інструментом втілення персональної місії в мистецтві. Усі перераховані фактори, включно з колоритним сценічним образом музиканта, декламацією власної поезії, в якій проглядається віра в божественну одухотвореність сил природи, а також харизматичною манерою і ліричною витонченістю гри, зміцнюють багатозначні паралелі, які проводяться між гітаристом і великими майстрами минулого – «Паганіні з парагвайських джунглів», «Сеговія Парагваю», «Шопен гітари».

Каталог гітарних творів А. Барріоса в масштабах латиноамериканської культури першої половини ХХ століття можна визнати доволі вражаючим – більше 300 творів, з яких понад 150 знайдено й опубліковано¹. Визнання і концертну затребуваність музика гітариста отримала з 1970-х років і дотепер входить у репертуар молодих виконавців і маститих віртуозів зі світовим ім'ям. Спадщина композитора віддзеркалює його місіонерське художнє завдання – пов'язати далекі культури та епохи, ставши «вхідними воротами» для небайдужих до екзотичних вражень по обидва боки Нового і Старого світу.

Навіть побіжна згадка відомих творів А. Барріоса – «Собор», «Мазурка-апасіоната», «Сон в лісі», «Джулія Флорида», «Метелик», Парагвайський танець № 1, «Останнє тремоло», а також численних вальсів, прелюдій, гавотів, менуетів, – дає загальне уявлення про основні естетико-стильові проєкції творчого самовираження. В окрему рубрику можна виділити латиноамериканську «іспаністику» як данину європейським витокам і традиціям гітарного мистецтва: «Іспанське капричіо», «Хота», «Кордова», «Арабеска», «Андалузська пісня», «Іспанська легенда», «Різдвяне вільянсіко» та ін.

¹ А. Барріоса прийнято вважати автором виключно гітарної музики. Насправді, згідно з твердженням В. Доценка, він є «першим в Парагваї творцем симфонічного твору (“Симфонічне алегро”») [1, 203].

Найвагомішим внеском з точки зору культурного обміну можна вважати твори, написані «мовою своєї землі». Їхню цінність варто вимірювати не філігранністю художніх форм, а самим фактом звукового відображення етнічних архетипів нації. Серед показових – «Парагвайські танці», «Гуаранійський танець», «Гуаранійська легенда» «Популярна парагвайська пісня Каасапа», бразильське танго «Матчиш», «В уругвайському стилі», «В аргентинському стилі», «Аконкуїха» з «Андської сюїти», «Шоро саудад», «Чилійський популярний танець Куека» та ін. У них реалізовано жанрові моделі, своєрідність яких пов'язана з етнічними і топонімічними характеристиками. Зупинимося на деяких – найбільш укорінених та впізнаваних.

Danza Paraguaya – парагвайська полька, своєрідний національний жанровий модус, що виник в XIX столітті у сплаві європейського (чеського) архетипу зі специфічним метроритмічним акцентуванням. Останнє склалося в парагвайському фольклорі і сформувало ціле сімейство пісень і рухливих кругових танців – з чергуванням одного довгого і двох коротких приставних кроків, які супроводжуються обертанням. Ця хореографія збереглася в найпоширенішій польці galora, в якій м'який крок жіночих танцювальних рухів¹ поєднується з чоловічим приставним і стрибковим кроком.

Поліметричне ядро жанру багатопшарове. Виростаючи з ритміки танцювальних рухів, воно вбирає цілий конгломерат ритмоформул, які розосереджені в різних шарах фактури і забезпечують складну єдність тридольної $\frac{3}{4}$ та дводольної $\frac{6}{8}$ пульсації (мал. 2).

Мал. 2



Синхронність звучання цих шарів не означає їхньої стабільної фіксації в певному голосі. Навпаки, голоси можуть обмінюватися ритмоформулами, які мігрують впродовж всього твору, породжуючи, таким чином, варіативність перетворень. Окрім того, в залежності від ситуації композитор обирає за основний пульс в одному випадку дводольний розмір, а в іншому – тридольний. Проте реально вони відчуються з однаковою силою. Феноменологічний аспект даного явища сприяє миттєвому слуховому розпізнаванню латиноамериканської поезики жанру і зобов'язує виконавця підкреслювати в кожному шарі характерні акценти. Для порівняння наведемо фрагменти трьох парагвайських танців (бл. 1925) (мал. 3–5).

¹ Полька galora в жіночому виконанні танцюється з глечиком на голові.

створення атмосфери автентичної ритміки потрібно (незалежно від виставленого розміру) крім традиційної першої долі позначати інші акценти: у фактурному шарі пульсуючих восьмих виділяти кожен четверту з шести; в шарі тридольного рівномірного биття чвертей – третю долю. Цей алгоритм є похідним від наведеного вище метроритмічного ядра жанру парагвайської польки.

Парагвайські танці і пісні стали частиною етнічного різноманіття в композиторському мисленні А. Барріоса. Музикант транслював культурні коди багатьох регіонів Латинської Америки, що відобразилося в жанровій панорамі його спадщини. Ми чітко чуємо гітарну імітацію звучання аргентинської флейти куена в «Андській сюїті»; дводольні бразильські танцювальні ритми танго з пунктирною лінією басу та синкопуючим мелодичним рельєфом у «Матчиші»; мотиви аргентинської самби в «Арїї де самба», чилійського танцю куека в однойменній мініатюрі, бразильського шоро в «Шоро саудад» та ін. В окремих випадках п'єси А. Барріоса, засновані на корінних пісенно-танцювальних традиціях, виростають в яскраві концертні композиції, в яких ідея успадкування інтонаційної та ритмічної ідіоматики насичується духом європейської культури романтизму, яка відходить.

У звучанні «Шоро саудад» (1929) одночасно виникають цілі пласти культурних асоціацій, які пов'язують мовні елементи «музичного словника» європейських романтиків з ритмоінтонаційними формулами бразильських метажанрів. Такими є саудад, як ідеальне середовище для вираження станів туги, ностальгії, меланхолії, і рухливий танець шоро. У пам'яті мимоволі спливають сторінки музики бразильського композитора Ейтора Вілла-Лобоса і сучасного французького гітариста Роланда Дьенса. Витоки асоціацій криються в «пам'яті жанрів».

Історія популярних бразильських жанрів має мікстову природу. В саудаді змішалися португальські корені ліричних пісень, які втілюють одну генеральну емоцію – «saudade» (в пер. з португальської «туга»), – естетично підняту на рівень символу, «константи португальської культури», її художнього та ментального концепту в теорії саудизму (філософії духовного пізнання через тугу за ідеалом). Інше джерело змішування вбачається у гібридних ритуально-обрядових елементах індіанських та африканських танцювальних ритмів, насичених пунктирними і синкопованими патернами. Характерно, що вони слугують основою багатьох латиноамериканських музичних традицій, зокрема – шоро. Жанр шоро є титульним для бразильської культури. Цей феномен вуличного ансамблевого музикування рубежу XIX–XX століть увібрав у себе, поряд з африканськими та індіанськими мелодіями та ритмами, атрибутику європейських польок, вальсів, мазурок, кадрилей.

У А. Барріоса в «Шоро саудад» на перший план поперемінно виходять то поетика ностальгії саудаду, виражена через стихію витонченої, романтичної елегії¹, то моторна експресія синкопованих акордів шоро (мал. 6–7).

¹ Редактор збірки творів А. Барріоса Хесус Бенітес в примітці вказує, що композиція є елегією на смерть друга композитора – Америкі Піратінінги [6, 43].

Мал. 6

А. Барріос. «Choro de Saudade», тт.1–9

A la memoria de Americo Paratinga, dedica: Agustín Barrios Mangoré

5^a en SOL
6^a en RE

Introducción

Chôro ten.

C.II

C.III

C.V

Ф.V

C.I

Мал. 7

А. Барріос. «Choro de Saudade», тт.39–46

Ф.П.

C.III

ten.

C.III

C.II

C.X

C.VII

C.VI

C.VII

Чергування розділів, які утворюють модель складної тричастинної композиції, не пов'язане з високим ступенем контрастів матеріалу, хоча вносить моменти спільної гри станами ніжного смутку прощання і радості нової зустрічі.

Як показала виконавська практика нашого часу, у гітарному доробку А. Барріоса особливе місце займає цикл «Собор» (1921). Початковий задум «La Catedral» виник під час проживання композитора в одному з готелів уругвайської столиці, крізь вікна якого долинали звуки дзвонів і відкривався вид на католицький собор¹. Цикл складався з двох частин – «Andante religioso» і «Allegro solemne». Одна з них створена під враженням органної музики І. С. Баха, що звучала під час церковної служби. Інша переключає асоціативний ряд за межі храмового простору – на потоки мерехтливих машин, людей, галас і метушню повсякденності. На такому контрасті балансувала драматургія циклу до моменту створення ще однієї п'єси. Це сталося значно пізніше, у 1939 році, коли композитор включив в ролі заголовної «Preludio (Saudade)», створену ним в Гавані роком

¹ Дослідники розходяться в думках щодо «точної адреси» церкви. Достовірно відомо, що А. Барріос часто відвідував храми і монастирі в Монтевідео, Асунсьйоні, Коста-Риці, а також Гавані.

раніше як самостійний опус. В результаті цикл став відкриватися «піснею скорботи» – самотнім голосом душі, благанням про допомогу.

Вісью циклічної єдності, окрім загальної для всіх частин тональності h-moll з її траурною символікою, слугувала звукова атмосфера церковного дзвону, молитовних станів і естетико-стильове середовище барокових алюзій. Автор розцінював цей опус як данину Й. С. Баху, одному з глибоко шанованих ним майстрів минулого. Звідси – тяжіння до контрапунктичного злиття ліній, строгості органної хоральної фактури.

У Прелюдії зв'язок з бароковими традиціями виражений вільною імпровізаційною манерою висловлювання, яка є властивою для преамбульних жанрів старовинної європейської музики (мал. 8).

Мал. 8

А. Барріос. «La Catedral», 1 ч., Preludio (Saudade)
Agustín Barrios Mangoré

Lento

Стан скорботи передається в музичному рельєфі за допомогою фігур *circulatio*, які ширяють у високому регістрі, і обрамлених тихим відлунням дзвонів в акомпанементі. Звуковий фон додає до «плачу душі» тихий, наполегливий поклик під склепіння храму.

«Andante religioso» – величний хоральний масив церковного співу. А. Барріос, спираючись на барокові акордово-гармонічні ресурси, досягає афекту скорботної патетики, що підсилює асоціації з траурною ходою. Співзвуччя вибудовуються в стрункі монументальні колони, акустично спрямовані вгору – до мелодичного «склепіння». В алюзіях вгадуються відгомони прелюдій Ф. Шопена і хоралів Й. Брамса (мал. 9).

Мал. 9

А. Барріос. «La Catedral», 2 ч., Andante religioso

Фінальна п'єса циклу «Allegro solemne» втілює ідею *perpetuum mobile*, остинатної моторики і є блискучою кульмінацією віртуозної майстерності соліста. Це зовсім не метафора хаотичного «броунівського руху», як стверджували чимало сучасників. За удаваним миготінням образів і силуетів прослуховується дивовижна стрункість форм, які відсилають до рондо французьких клавесиністів (мал. 10).

Мал. 10

А. Барріос. «La Cathedral», 3 ч., Allegro solemne

The image shows two systems of musical notation for the piece 'La Cathedral' by Astor Piazzolla. The first system is marked 'C.II' and the second 'C.IV'. Both systems are in 6/8 time and feature a melodic line with lyrics 'm i m i m i a i m i' written above the notes. The music includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes, and is marked with a piano 'p' dynamic.

Елементи звукообразності, сигнальності розсіяні по різних шарах фактури. Фігураційний тематизм віддалено нагадує бахівські прелюдії. Скорботна символіка проглядається у басових рухах початкового мотиву секвенції «Dies irae». Життя і смерть переплітаються в нескінченному потоці, над яким, подібно до дзвонів, звучить голос вічності.

Музику цього циклу включають до свого репертуару більшість провідних гітаристів світу – Мануель Барруеко, Лео Брауер, Габріель Б'янко, Анна Видович, Джон Вільямс, Антігоні Гоні, Нарсісо Еспес, Карло Маркіоне, Девід Рассел, Пепа Ромеро та ін. Твори Агустіна Барріоса цінуються виконавцями за високий потенціал художніх і технічних завдань, тонкий ліризм, широку емоційну амплітуду і змістовну глибину.

П'єсу «Останнє тремоло» (1944) можна в прямому сенсі вважати прощальною. Вона була створена композитором у Сальвадорі незадовго до смерті. Зовнішнім приводом до створення стала зустріч з літньою індіанкою, яка постукала у двері А. Барріоса, коли той займався з учнями. Як зазначено в редакторській анотації до нотного видання Хесуса Бенітеса¹, жінка просила милостиню – всього п'ять центів. Своє прохання вона супроводжувала фразою про «одну милість в ім'я любові до Бога» – ця фраза стала підзаголовком «Una Limosnita por Amor de Dios» для п'єси «El Ultimo Tremolo». Очевидно, А. Барріос вкладав в неї глибокий сакральний сенс. Він знав про свій швидкий відхід і розцінив цей опус як останнє приношення (мал. 11).

Мал. 11

А. Барріос. «El Ultimo tremolo»

The image shows two systems of musical notation for the piece 'El Ultimo tremolo' by Astor Piazzolla. The first system is marked 'Andantino' and the second 'C.III'. Both systems are in 3/4 time and feature a melodic line with a tremolo effect. The music includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes, and is marked with a piano 'p' dynamic.

¹ Agustin Barrios Mangoré: Obras completas / ed. Jesus Benites R. Tokyo : Zen-on music company, 1982. Vol. 4. P. 45.

Гітара звучить подібно до жіночого голосу, зверненого з благанням, внутрішнім болем і смутком перед неминучим. Мелодія пронизана ламентозними інтонаціями, низхідними секундовими зітханнями, стрибками до мелодичних вершин і виразними ковзаннями вниз. Її широке дихання немов спрямоване в нескінченність. Особливої чутливості кожній інтонації надає прийом тремоло, який тут виконує роль не суто інструктивного елемента, а слугує єдиній меті – відобразити крихку красу прощання зі світом, елегійний відтінок кожної репліки, трепет душі в її устремлінні до божественного. У п'єсі цей голос не самотній. Він підтриманий виразним мелодичним малюнком в нижніх шарах фактури, немов підсвічуючи загальну картину відходу. В «Останньому тремоло» А. Барріоса немає етнічних маркерів. Композитор постає романтиком у всій тонкості свого душевного контакту зі світом. Він завершує п'єсу протяжним розділом в однойменному мажорі, що резонує зі століттями існуючою європейською традицією просвітленого духовного єднання.

Висновки. Гітарна творчість Агустіна Барріоса презентує одну з перших яскравих сторінок латиноамериканської музики ХХ століття. Архівні аудіозаписи його виконань стали частиною історичного фонду. Одна з гітар віртуоза «Морант», подарована королевою Іспанії, дотепер зберігається в музеї мистецтв Сан-Сальвадора. Розширення технічного арсеналу гітарного виконавства, створення великого масиву нової музики, яка входить в концертні та конкурсні програми наших днів, слугують фактами незаперечних досягнень парагвайського музиканта. Він відкрив світові звукові силуети своєї музичної культури, її історичну спадщину і нові можливості. Будучи одним з виразників естетики індіхенізму, Агустін Барріос відобразив у гітарній творчості обрядові традиції і міфологію корінних народностей гуарані, розкрив красу гібридних жанрових модусів в індіанських, іспано-португальських і афроамериканських музичних сплавах. Привніс академічні основи, які сягають витоків жанрової пам'яті європейського мистецтва, і по-новому сформував живий ритмоінтонаційний потік народної пісенно-танцювальної латиноамериканської традиції, виводячи її на світову гітарну концертно-академічну сцену.

Краса музики Агустіна Барріоса торкається найчутливіших романтичних струн у свідомості слухача – занурює у вічне, позачасове поле сенсів, яке проростає сильними емоціями і трепетом в душі романтиків, незалежно від віку, епохи і широти культурно-національних горизонтів.

Список використаної літератури і джерел

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва: Музыка, 2010. 368 с.
2. Жовнір С. Творчість Агустіна Барріоса в контексті сучасного гітарного мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 19. Т. 2. С. 31–35.
3. Ларченко Р.-М., Успенский К. О. Творческая деятельность Агустіна Барріоса в контексте латиноамериканской музыкальной культуры // Эстетическая адукация: традиции і сучаснасць : матэрыялы II міжфак. студ. навук.-практ. канф., Мінск, 12 снеж. 2013 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка ; рэдкал.: Т. С. Багданова, Т. В. Сярнова, У. А. Васілевіч і ін. Мінск: БДПУ, 2014. URL: <http://gitara.by/page/tvorcheskaya-deyatelnost-agustina-barriosas-tatia.aspx> (дата звернення: 12.12.2018).

4. Мачнева У. Августин Барриос: «Милость во имя Господне». URL:http://abateguitar.narod.ru/A_g_article8.htm (дата звернення: 07.12.2018).
5. Родионов В. Гитара музыкальная 25. Августин Барриос. URL:<https://www.proza.ru/2013/05/29/1952> (дата обращения: 22.10.2018).
6. Agustin Barrios Mangoré: Obras completas / Ed. Jesus Benites R. Tokyo : Zen-on music company, 1977. Vol. 1. 60 p.
7. Agustin Barrios Mangoré: Obras completas / Ed. Jesus Benites R. Tokyo : Zen-on music company, 1982. Vol. 4. 68 p.
8. Boettner M. Música y Músicos del Paraguay / Eds. Autores Paraguayos Asociados. Asunción, 2000. 215 p.
9. Godoy S., Szaran L. Mangoré, Vida y Obra de Agustin Barrios. Asunción : Editorial Nanduti, 1994. 94 p.
10. Hoke J. The guitar recordings of Agustin Barrios Mangoré: an analysis of selected works performed by the composer : Doctoral's thesis / Tallahassee: The Florida State University College of music, 2013. 101 p. URL: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185073/-datastream/PDF/view> (last access: 08.12.2018).
11. Stover R. Six silver moonbeams: the life and times of Agustin Barrios Mangoré. Clovis, CA : Querico Publications, 1992. 271 p.
12. Stover R. Agustin Barrios Mangoré: His Life and Music, Part IV: Discussion and Analysis // *Guitar Review*, 1995. № 101 (Spring). P. 17–28.
13. Ward A. M. Agustin Barrios Mangoré: a study in the articulation of cultural identity [Electronic resource] / Adelaide : The Elder conservatorium of music, The university of Adelaide, 2010. 192 p. URL: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/61957/9/01-front.pdf> (last access: 09.12.2018).

References

1. Docenko, V. (2010), History of Latin American music of XVI–XX centuries [Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI-XX vekov]. Muzyka, Moscow, 368 p. [in Russian].
2. Zhovnir, S. (2018), The creativity of Agustin Barrios in the context of contemporary guitar art [Tvorchist Ahustyna Barriosa v konteksti suchasnoho hitarnoho mystetstva]. Actual questions of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych [Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka], Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2018, vol. 19, no. 2, pp. 31–35 [in Ukrainian].
3. Larchenko, R.-M. and Uspenskij, K. (2013), Creative activity of Agustin Barrios in the context of Latin American musical culture [Tvorcheskaja dejatel'nost' Agustina Barriosa v kontekste latinoamerikanskoj muzykal'noj kul'tury]. Aesthetic education: tradition and modernity: Materials II mizhfak. stud. nauk.V-Ex. Conf., Minsk, December 12; Bel. state. ped. Univ named after M. Tank; the Editorial.: T.S Bogdanova, T.D Syarnova, V.A Vassilevich et al. [Jestjetychnaja adukacyja: tradycyi i suchasnasc': matjeryjaly II mizhfak. stud. navuk.-prakt. kanf., Minsk, 12 snezh; Bel. dzjarzh. ped. un-t imja M. Tanka; rjedkal.: T. S. Bagdanava, T. V. Sjarnova, U. A. Vasilevich i in.], BDPU, Minsk, 2014, Available from: <http://gitara.by/page/tvorcheskaya-deyatelnost-agustina-barriosa-statia.aspx> (Accessed: 12 Dec. 2018) [in Russian].
4. Machneva, U. (2006), Augustine Barrios: "Mercy in the Name of the Lord" [Avgustin Barrios: "Milost' vo imja Gospodne"], Available from: http://abateguitar.narod.ru/A_g_article8.htm (Accessed: 07 Dec. 2018) [in Russian].

5. Rodionov, V. (2013), Musical Guitar 25. Agustin Barrios [Gitara muzykal'naja 25. Agustin Barrios], Available from: <https://www.proza.ru/2013/05/29/1952> (Accessed: 22 Oct. 2018) [in Russian].
6. Benites, J. (ed.), (1977), Agustin Barrios Mangoré: Complete works [Obras completas], Tokyo : Zen-on music company, Vol. 1, 60 p. [in Spanish].
7. Benites, J. (ed.), (1977), Agustin Barrios Mangoré: Complete works [Obras completas], Tokyo : Zen-on music company, Vol. 4, 68 p. [in Spanish].
8. Boettner, M. (2000), Music and Musicians of Paraguay [Música y Músicos del Paraguay], in Paraguayan Associated Authors (eds.). Asunción, 215 p. [in Spanish].
9. Godoy, S. and Szaran, L. (1994), Mangoré, Life and Work of Agustin Barrios [Mangoré, Vida y Obra de Agustin Barrios], Asunción : Editorial Nanduti, 94 p. [in Spanish].
10. Hoke, J.(2013), The guitar recordings of Agustin Barrios Mangoré: an analysis of selected works performed by the composer : Doctoral's thesis, Tallahassee: The Florida State University College of music, 2013. 101 p. Available from: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185073/datastream/PDF/view> (Accessed: 08 Dec. 2018) [in English].
11. Stover, R. (1992), Six silver moonbeams: the life and times of Agustin Barrios Mangoré. Clovis, CA : Querico Publications, 271 p. [in English].
12. Stover, R. (1995), Agustin Barrios Mangoré: His Life and Music, Part IV: Discussion and Analysis, *Guitar Review*, no. 101 (Spring), pp. 17–28 [in English].
13. Ward, A. M. (2010), Agustin Barrios Mangoré: a study in the articulation of cultural identity, The Elder conservatorium of music, The university of Adelaide, Adelaide, 192 p., Available from: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/61957/9/01front.pdf> (Accessed: 09 Dec. 2018) [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.12.2018 р.

ИВАННИКОВ Т. П.

<https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского (Киев, Украина)
premierre.ivannikov@gmail.com

ФИЛАТОВА Т. В.

<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского (Киев, Украина)
filatova.tanya@gmail.com

Гитарное творчество Агустина Барриоса в контексте развития парагвайской музыки

Актуальность исследования состоит в необходимости восполнить дефицит научной аналитики, позволяющей рассмотреть композиторское и исполнительское творчество Агустина Барриоса в эпицентре культурного контекста стран латиноамериканского континента.

Цель статьи – комплексно изучить творческое наследие парагвайского виртуоза, выявить его влияние на формирование и развитие латиноамериканского композиторского и исполнительского гитарного искусства.

Методология исследования предполагает применение исторического, системного, структурно-функционального методов (для комплексного анализа исторических событий, изучения композиционных, жанрово-стилистических и формообразующих элементов музыкальной ткани), компаративного и феноменологического подходов (для сопоставления латиноамериканских и европейских жанровых моделей, исполнительских версий и извлечения содержательных аспектов изучаемых произведений). Совокупность указанных методов и подходов обеспечивает широкую панораму рассмотрения творчества А. Барриоса, в которой крупные культурологические обобщения сочетаются с жанрово-стилевой и языковой спецификой аналитического материала.

Основные результаты и выводы исследования. Гитарное творчество Агустина Барриоса представляет одну из первых ярких страниц латиноамериканской музыки XX века. Архивные аудиозаписи его исполнений стали частью исторического фонда. Расширение технического арсенала гитарного исполнительства, создание крупного массива новой музыки, входящей в концертные и конкурсные программы наших дней, служат фактами неоспоримых достижений парагвайского музыканта. Гитарист открыл миру звуковые силуэты своей музыкальной культуры, ее историческое наследие и новые возможности. Являясь одним из выразителей эстетики индихенизма, Агустин Барриос запечатлел в гитарном творчестве обрядовые традиции и мифологию коренных народностей гуарани, раскрыл красоту гибридных жанровых модусов в индейских, испано-португальских и афроамериканских музыкальных сплавах. В парагвайскую гитарную музыку он привнес академические основы, уходящие к истокам жанровой памяти европейского искусства, по-новому сформировал живой ритмоинтонационный поток народной песенно-танцевальной латиноамериканской традиции, выводя ее на мировую концертно-академическую сцену.

Ключевые слова: парагвайская музыка, Агустин Барриос, гитарист-композитор, индейская культура, гуарани, саудад, «Собор».

Tymur Ivannikov

<https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>

Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

premierre.ivannikov@gmail.com

Tetiana Filatova

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

Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

filatova.tanya@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165413>

Guitar creativity of Agustin Barrios in the context of the development of Paraguayan music

The relevance of the article is the need to fill the shortage of research analytics, allowing to consider the composing and performing art of Agustín Barrios in the epicenter of the cultural context of the countries of the Latin American continent.

Main objectives of the article is to study the creative heritage of the Paraguayan virtuoso, to reveal its influence on the formation and development of Latin American composing and performing guitar art.

The methodology involves the use of historical, systemic, structural-functional methods (for a comprehensive analysis of historical events, studying of compositional, genre-stylistic and form-building elements of musical texture), comparative and phenomenological approaches (for comparing Latin American and European genre models, performing versions and extracting meaningful aspects of the studied works). The combination of these methods and approaches provides a wide panorama of the consideration of A. Barrios' creativity, in which major culturological generalizations are combined with genre-style and linguistic specificity of analytical material.

Results and conclusions. Agustin Barrios' guitar art is one of the first bright pages of Latin American music of the twentieth century. Archival audio recordings of his performances have become part of the historical foundation. The expansion of the technical arsenal of guitar performance, the creation of a large array of new music, included in the concert and competitive programs of our days, serve as the facts of the undeniable achievements of the Paraguayan musician. He opened to the world the sound silhouettes of his musical culture, its historical heritage and new possibilities. As one of the spokesmen for the aesthetics of indigenismo, Agustín Barrios captured the ritual traditions and mythology of the Guaraní indigenous peoples in his guitar work, revealed the beauty of hybrid genre models in Indian, Spanish-Portuguese and African-American musical fusions. He introduced the academic foundations that go back to the origins of the genre memory of European art, and formed in a new way a lively rhythm-intonational flow of the folk Latin American song-dance tradition, bringing it to the world guitar concert-academic scene.

Key words: Paraguayan music, Agustin Barrios, guitarist-composer, Indian culture, Guaraní, Saudad, “Cathedral”.