

УДК 780.8:780.614.131(83)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219741>

ФІЛАТОВА Т. В.

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

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

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2020

ЧИЛІЙСЬКА ГІТАРНА МУЗИКА: «АНТИКУЕКИ» ВІОЛЕТІ ПАРРИ

Окреслено культурно-історичне середовище становлення академічного гітарного мистецтва в Чилі протягом ХХ століття. Розглянуто творчість відомої чилійської виконавиці, композиторки і мисткині Віолети Парри, розкрито її суттєвий вплив на розвиток національної музичної культури. Методологію дослідження становлять методи історичного, культурологічного, компаративного, феноменологічного, а також структурно-функціонального аналізу. Проаналізовано гітарний цикл «Антикуеки», визначено поліметричне ядро чилійської куеки як головної жанрової моделі всього опусу. Окреслено особливості структурної організації танцю, витоком і провідною ритмічною формулою якого є ритм болеро, порівняно з іншими латиноамериканськими жанрами — парагвайською полькою, венесуельськими вальсом, хоропо або мерегне. Розкрито стильові ознаки творчості композиторки, охарактеризовано національне жанрове коріння тематичних явищ, тяжіння до сучасної музичної лексики, віднайденої завдяки ресурсам гітарної виконавської техніки. Аналітичне дослідження авторських аудіозаписів і нотних текстів, розшифрованих відомими чилійськими виконавцями, музикологами й композиторами, надало змогу виявити високий рівень контрастів сучасних звукових лексем, які суттєво відрізняються від традиційної куеки. Радикальне оновлення мовних ресурсів чилійського танцю зумовлено багатьма авторськими творчо-технологічними процедурами: деконструкцією коротких мелодичних патернів куеки; внесенням їх у сучасні дисонантні звукові комплекси, утворені при виборі гітарної позиційної конфігурації; варіантною транспозиційною грою моделями зі зміщенням позицій по ладах і струнах грифу. Універсальність і типовість використання численних версій обраного виконавського прийому свідчить про генералізацію окремих зразків специфічного гітарного мислення у процесі створення музики. Здійснено висновки, що в циклі «Антикуеки» Віолети Парри саме техніка гри на класичній гітарі виявилась провідником модерністської свідомості авторки. Опус проаналізовано в контексті образотворчих аналогій до музичних творів композиторки, її картин, gobelénів та інших артефактів декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: творчість Віолети Парри, чилійське гітарне мистецтво, чилійська куека, андські музичні традиції.

Постановка проблеми. Дослідження латиноамериканської гітарної музики ХХ століття актуалізоване широким колом кроскультурних явищ, пов'язаних з історією поширення, асиміляції європейських і африканських традицій музикування, створення унікальних інструментів, стилів і жанрів, формування національних композиторських і виконавських шкіл. Для більш масштабного розуміння процесів

розвитку музичної культури Латинської Америки необхідно розглянути творчість не лише відомих митців крупних регіонів — Бразилії, Аргентини, Венесуели, Парагваю, а й маловідомі явища гітарної музики Андського регіону. Серед чилійських композиторів і культурно-громадських діячів постать Віолети Парри (Violeta Parra) досить відома й авторитетна, однак поза межами Південної Америки її творчість досі майже не висвітлено. Отже, звернення до гітарних опусів В. Парри — активної дослідниці чилійських пісенно-інструментальних традицій — дасть можливість виявити особливості її авторського почерку, знайти універсальні й унікальні ознаки відтворення національного жанрового колориту, збагатити сучасний навчальний і концертний репертуар оригінальними гітарними композиціями.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми вивчення і поширення інформації про життя, творчість, спадщину відомої композиторки-мисткині здебільшого привертають увагу чилійських авторів історіографічних, культурологічних, аналітичних праць. Так, загальні відомості про Віолету Парру та її культурно-історичне оточення містять роботи Олівії Конча Молінарі¹ (Olivia Concha Molinari), Ніколаса Круса² (Nicolas Cruz). Окремі аспекти гітарної проблематики в контексті чилійської історії музики наводить Крістіан Урібе Валладарес³ (Cristhian Uribe Valladares), деякі естетико-стильові особливості гітарної творчості композиторки розкрито у статтях Лорени Вальдебеніто⁴ (Lorena Valdebenito) і Хорхе Аравена Декарта⁵ (Jorge Aravena Decart). В українському мистецтвознавстві на сьогодні взагалі немає наукових праць про творчість Віолети Парри, тому її дослідження як явища світового гітарного мистецтва є цілком актуальним.

Мета статті — виявити етнічні джерела й визначити природу їх радикальної мовної трансформації в композиторській творчості Віолети Парри на прикладі гітарного циклу «Антикуеки».

Виклад основного матеріалу. У чилійській академічній культурі ХХ століття гітара набула особливого значення, перебуваючи між художньою естетикою світського салонного музикування і народно-побутовою обрядовою практикою. Чилійці вважають європейські й латиноамериканські різновиди гітари головними героями своєї історії, учасниками і свідками всіх соціокультурних змін. Сучасний голос інструмента дає змогу глибше зрозуміти звучання епохи в цій високогірній південноамериканській країні, віддаленій від центрів цивілізації, розкрити її нові етнічні барви. «Історія чилійської музики минулого століття задовольнила одне з найінтимніших бажань чилійців — почути світ і певною мірою бути почутими ним. З усіх куточків Чилі, де місцеві фольклористи записували, розшифровували й архівували народні наспіви, звучали відгомони регіональних традицій. Водночас місцеве населення вело ізольований спосіб життя, мало подорожувати країною. Часто мешканці центру не бачили і не знали південних озер, міст і пустелі на півночі, не мали уявлення про народну музику, яка звучала за межами

¹ Concha Molinari O. Violeta Parra, compositora // Revista Musical Chilena, 1995. Vol. 49 (183). P. 71–106.

² Cruz N. Reseñas: Juan Pablo González, Oscar Ohlsen Y Claudio Rolle, Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950–1970 // Historia (Santiago), 2010. Vol. 43. No. 1. P. 254–259.

³ Uribe Valladares C. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena // Revista Musical Chilena. 2004. Vol. 58 (202). P. 26–37.

⁴ Valdebenito L. La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual // Revista NEUMA, 2011. Vol. 2. P. 44–73.

⁵ Aravena Decart J. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra // Revista Musical Chilena, 2004. Vol. 58 (202). P. 9–25.

центральної долини»¹, — вважає сучасний чилійський дослідник Ніколас Крус, понтифік Католицького університету Чилі. Прихильники національних традицій композитори Карлос Лавін (Carlos Lavín) і Педро Умберто Альєнде (Pedro Humberto Allende) активно розробляли креольський і арауканський фольклор; шанувальники європейських музичних течій Енріке Соро (Enrique Soro), Акаріо Катапос (Acarío Catapos), Домінго Санта-Крус (Domingo Santa Cruz) розвивали чилійську музику в руслі імпресіонізму, експресіонізму чи неокласицизму. До спільних процесів долучилися гітаристи, завдяки яким національні колорити чилійських провінцій поширювались серед американської та європейської аудиторій.

Гітара досить пізно увійшла в академічне середовище музичної освіти, на факультет мистецтв Університету Чилі (1938), куди замість чилійських віртуозів запросили аргентинця Альбора Маруєнда (Albor Maruenda). Незадовго до цього гітарне виконавство перемістилося з музичних салонів у концертну залу Національної консерваторії (1920) Сантьяго-де-Чилі. Новий репертуар сповнювався інтонаціями креольських кук, тонад у творах Антоніо Альби (Antonio Alba), Мануеля Лопеса (Manuel Lopez), Карлоса Піментела (Carlos Pimentel). Чилійські історики зазначають: «До моменту створення Національної асоціації композиторів Чилі (1936) в її складі не було жодного гітариста. При цьому розшифровка мелодій пісень острова Пасхи гітаристом і композитором Педро Умберто Альєнде, а також їхнє поширення в музичному побуті вважалось найважливішим творчим досягненням»². Цей композитор ініціював концерти, у програмі яких були авторські твори, написані на основі арауканських і креольських народних танців, а також гітарна музика Домінго Санта-Круса.

Багато класичних чилійських гітаристів, які мріяли про великі концертні зали світу, навчались в Аргентині, в Буенос-Айресі чи Іспанії, у Барселоні в Еміліо Пухоля (Emilio Pujol), зокрема Артуро Гонсалес (Arturo Gonzalez), Меліна Перес (Melina Perez). Абсолютним еталоном для них був Андрес Сеговія, його концерти можна було почути в Муніципальному театрі Сантьяго (1927, 1933). Загалом, формування культури академічного гітарного виконавства відбувалося в Чилі без особливих динамічних ривків і світового визнання. Більш важливим є інший факт. Залишаючись титульним інструментом нації, гітара збирала й утримувала багатотисячлітні етнічні традиції. Силою творчої енергії музикантів вони виплеснулись далеко за межі звичного мовного середовища і стали для сучасного слухача несподіваним екзотичним одкровенням.

Серед авторів чилійської гітарної музики ХХ століття, які відкрили світу національні багатства своєї культури, можна назвати кілька імен, але одне з них є в Чилі ледь не культовим не завдяки офіційним визнанням і нагородам, віртуозній концертній грі чи створеним композиціям, а внаслідок унікального художнього досвіду втілення автентичних народних традицій мовою сучасної музики. Ідеться про композиторку-аматорку, гітаристку, співачку і фольклористку Віолету Парра³ (фото 1).

¹ Cruz N. Reseñas: Juan Pablo González, Oscar Ohlsen Y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950–1970 // Historia (Santiago)*, 2010. Vol. 43. No. 1. P. 256.

² Uribe Valladares C. *La guitarra en los escritos de la historia musical chilena // Revista Musical Chilena*. 2004. Vol. 58 (202). P. 26.

³ Віолета дель Кармен Парра Сандовал (1917, Сан-Карлос — 1967, Сантьяго) активно вивчала чилійську народну музику, підтримувала спільно зі співаком Віктором Харою ідеї Сальвадора Альєнде, створювала музику, споріднену зі споконвічними національними традиціями, проте не записувала нотних текстів. Це спричиняло багато незручностей щодо зберігання й відновлення матеріалів, але не заважало



Фото 1. Віолета Парра (1917–1967)¹

У чилійському академічному гітарному репертуарі вагоме місце посіли її «Антикуеки» («Anticuecas»), аудіозапис яких зберігся з 1960 року, а нотні тексти в сучасних виконавських транскрипціях опубліковані 1993 року, через багато років після смерті авторки. У концертному світі їх визнано унікальними зразками чилійського музичного мистецтва, далекими від наслідування стилістики інших латиноамериканських гітарних кумирів — парагвайця Августина Барріоса, венесуельця Антоніо Лауро, бразильця Ейтора Вілла-Лобоса. Віолета Парра назвала свої гітарні твори «анти-куеками», подібно до «анти-поезії» свого брата Ніканора, який писав вірші для пісень спонтанно, імпровізаційно, в дусі усної народної культури. Незвичайним найменуванням авторка музики посилається на жанрову традицію, глибинно пов'язану зі співом і танцем, вона посилює в ній автентичність атмосфери народного обрядового звучання².

Віолеті Паррі знайомити публіку багатьох країн у Латинській Америці та Європі з чилійською музичною культурою — у Польщі, Франції, Англії, Швейцарії. Народні мотиви вона відобразила не лише в музиці, а й у живопису: Віолета Парра відома як авторка 26 картин, 22 гобеленів і 14 скульптур, виставка яких відбулась у музеї декоративного мистецтва при Луврі 1964 року і стала першою прижиттєвою персональною експозицією робіт і єдиною на той час презентацією творчості латиноамериканської майстрині. У 1997 році на честь 80-річчя від дня народження художниці в Луврі відбулась нова виставка її картин.

¹ Фото Віолети Парри. URL: <https://ichebnik.ru/khudozhniki/1160-svoboda-poleta-violety-parra> (дата звернення: 12.10.2020.)

² В авторському аудіозаписі Віолета Парра грає багато сольних гітарних композицій, серед яких жанрову спорідненість з чилійською куекою виявляють не лише п'єси «Anticuecas», а й «Cueca valseada», «Cuecas punteadas», «Cueca Larga». Остання із зазначених п'єс містить також вокальну партію на тексти

Однак з першого й до останнього звука антикуеки затягують у світ заломлень, викривлень, трансформацій традиційних чилійських танцювальних мотивів. Слухач мимоволі здивується (подібно до реакції стороннього спостерігача на зображення народної сценки в галереї сучасного живопису), коли перед очима постане малюнок танцюючих фігур, написаний твердою рукою авангардного художника-примітивіста або, можливо, аматора. Лаконічний і наївний у своїй первісній грубості, але водночас привабливий давньою ритуальною силою, як доісторичний наскальний живопис. Тепер вдивімося в зображення чилійської куеки на гобелені Віолети Парри — одному з експонатів її художніх виставок у Луврі (фото 2).



«La cueca»



«Thiago de Mello»

Фото 2. Віолета Парра. Гобелени¹

Ніканора Парри. Авторка музики виконує її з дотриманням звичаїв чилійських паядорів (payadores), маючи у власному фольклорному архіві понад 3000 зібраних оригінальних чилійських мелодій. Див.: Obras para Guitarra. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nWwjFT1imNmiUrEBkKWBIJz_0PiIES8TE (дата звернення: 12.10.2020).

У 1959 році також вийшов альбом із 24-х традиційних чилійських куек у виконанні В. Парри.

¹ Фотокопії гобеленів з онлайн-колекції Музею Віолети Парри в Сантьяго (<https://museovioletaparra.cl/coleccion>). Додамо коротку біографічну довідку: В. Парра почала вишивати гобелени на шматках полотна в 1960-ті роки під час важкої хвороби. Зображення інтуїтивно склалися у вигадливі композиції — силуети музикантів, сценки з повсякденності, театральні-циркові вистави, біблійні сюжети, змінені особливим баченням художниці. Підкорюючись «поклику крові» свого народу, вона з легкістю створювала гончарні фігурки з особливої чилійської глини — людей, звірів, персонажів стародавньої індіанської міфології. Однак на місцевих ярмарках образотворчого і прикладного мистецтва не виявилось ні поціновувачів, ні покупців її виробів: занадто далеко від натуралістичних смаків чилійців

Рухаючись за асоціаціями і вибираючи непрямолинійну, а більш пластичну точку зору, можна легко переконатись, що суть справи зовсім не в простій аналогії рухів танцю до поезії, музики чи декоративного мистецтва. Спільне криється в особливому індивідуальному художньому мисленні, яке виштовхує на поверхню образ у його впізнаваному, але шокуючому і водночас заворожуючому викривленому контурі. Модерністська свідомість змінює його, змушує оновлювати форму і відшаровуватись від звичайного контексту. Саме так у гобелені «Куека» Віолета Парра втілює мовою ліній, барв і форм невігядливий народний креольський танець, символ Чилі. Так само її «Антикуеки» відрізняються від традиційних чилійських куек, які збрала вона раніше. Інша мова звуків, нова манера презентації жанрових атрибутів, упізнаваність елементів в умовах їх деконструкції, вилучення з цілого. Як підсумок — нова звукова реальність, подібна до оригіналу, як і дзеркальне відображення у відблиску складної системи кривих дзеркал, зібраних, на перший погляд, хаотично. Окрім незвичайного стану ритуального психоделічного занурення, жодним чином не пов'язаного з народною танцювальною естетикою, а скоріше навпаки, — належного до обрядів корінних племен мапуче, дивує цілком резонне запитання: яким чином мова сучасної музики могла раптово скластись в останньому альбомі чилійської гітарної композиторки, яка не знає нотного запису? Цього разу пошуки відповіді лежать не в естетичній, а технічній площині.

Почнемо з візуалізації. Як відомо, чилійська куека — парний танець. Декоративним елементом костюмів для партнерки в пишній яскравій сукні й партнера в пончо, високих шкіряних чоботах і національному головному уборі є біла хустка у правій руці кожного з танцюристів. Це весела сцена залицяння, зваблення, але без дотиків та еротичних фігур гарячої латиноамериканської танцювальної пластики. Простонародний танець під схвальне плескання глядачів (з акцентами на слабких долях такту) і енергійний, гучний назальний спів соліста з акомпанементом гітар, гітаррона, арфи й ударних (*tormento*) — така соносфера ритмізованого, пронизуючого всі лади густого звукового шлейфу «великої гітари», яка обіграє можливими способами три акорди. Креольський аромат цієї фієсти розкривається в типових іспанських геміолах — «*sesquialtera*»¹ — метричних коливаннях двоїстості й троїстості зі зміщенням акцентів (ритмічних і артикуляційних) в умовах двох пульсів одночасно $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$.

На відміну від парагвайської польки, венесуельського вальсу, хоропо чи мерегне, головною ритмічною формулою куеки є ритм болеро², який пронизує традиційні модуси жанру й «Антикуеки» Віолети Парри. Архетипи поліметричних структур, сублімованих

стояли роботи Віолети Парри за своєю гротескною патетикою. Згодом чимало з артефактів потрапили до відомих європейських приватних колекцій шанувальників і знавців «наївного мистецтва» і стали феноменами примітивізму, який виріс із народної творчості позаєвропейських культур і цивілізацій.

¹ В іспанському фламенко словом «*sesquialtera*» (його латинський аналог — «*hemiola*»), у перекладі — «полуторний») називають метричні співвідношення тридольності і дводольності в ритмічному пульсі танцю.

² У куеках іноді помітні елементи ритмів болеро, хоти, тонадільї, павани, фанданго і навіть італійської сициліани (якщо не зважати на типову латиноамериканську акцентність передостанньої восьмої в такті, що докорінно змінює сприйняття італійського архетипу). На думку американських музикознавців, «практика традиційної куеки є продуктом еволюції перуанської замакви — різновиду іспанського фанданго з африканським впливом, поширеним у Чилі в 1820-х роках, — тобто парного танцю з тридольним метром і геміольним зрушенням у дводольність, вплив якого позначився на болівійській і аргентинській версіях куеки» (Sandoval-Cisternas E. A Critical and performance edition of Agustín Barrios's *cueca*: comparative analysis of form, notation, and performance practice of Barrios's work to traditional Chilean *cuecas* from the beginning of the twentieth century : Doctor's thesis. Lexington, Kentucky, 2018. P. 11).

у цьому творі знавцем архаїчних фольклорних традицій, дають розгорнуте уявлення про чилійські ритмічні патерни (приклад 1).

Приклад 1.

Поліметричне ядро жанру чилійської куети: модули синхронізації голосів

Музичний нотний зразок, що ілюструє поліметричне ядро жанру чилійської куети. Він складається з шести рядків нот. Перші два рядки мають метр 6/8. Третій рядок позначено як «плескання» (плескання) і також має метр 6/8. Останні три рядки мають метр 3/4. Нотна мова включає різні ритмічні фігури, відпочинки та акценти, що демонструють синхронізацію голосів.

Додамо до цієї атрибуції ладотональні принципи, діатонічний контур мелодії із вкрапленням мікротонових елементів назального й горлового співу, синтаксичне структурування парних тактів у періодичності, не завжди симетричні, і композиційне розміщення «бінарних» куплетних утворень — зв'язок із двох кует, подібних, але з варіантними відмінностями. У підсумку, вся куплетно-строфічна композиція, з країв і зсередини «зшита» вступом, інструментальними інтерлюдіями («аро») і завершенням, набуває цілісності. У «Антикуеках» композиторки й фольклористки, яка збрала величезні масиви південночилійських оригіналів танцю¹, усе це є — тільки *не цілісно*, не щільним жанровим ядром фольклорного ерзацу, *а реконструйовано*: в розібраному, розколотому на елементи і заново вибудованому вигляді. Це вже не звичайний простонародний танець на площі, а театральна гра уявлень (фото 3).

¹ Оригінали досі зберігаються в Національному музеї народного мистецтва Чилі. Нотне видання було здійснене завдяки розшифруванню й редагуванню аудіотекстів групою чилійських дослідників. До неї увійшли: гітарист Маурісіо Вальдебеніто (Mauricio Valdebenito), музикознавець, професор факультету мистецтв Університету Чилі Родріго Торрес (Rodrigo Torres), піаністка Олівія Конча Молінарі, композитор Родольфо Норамбуена (Rodolfo Norambuena). Процесу активно сприяв Ніканор Парра, який надав цінні звукові документи — робочі стрічки магнітофонних записів своєї сестри, що збереглися в старій валізі у швейцарській квартирі. За його спогадами, в анотації до нотного тексту наведені висловлювання Віолети Парри про те, що її творча проекція чилійського культурного досвіду подібна до «лінії, відкритої в нескінченність», а джерелом є «Чилі — найвеличніша фольклорна книга, будь-коли написана» (Parra V. Comosiciones para guitar // Autoridad Sueca para el Desarrollo internacioanal. Santiago. 1993. Octubre. 58 s.). Наведені далі нотні тексти «Антикуек» записали Маурісіо Вальдебеніто (№№ 1, 2, 3, 4) і (за його участі) Родріго Торрес (№ 5).



Фото 3. Віолета Парра. Гобелен «El circo»

Мовна дистанція між архівними оригіналами в обробці Віолети Парри та її «Антикуеками» досить значна. Характерна для усних культур стихійна імпровізація стає естетичним кодом гри і перетворює сольну інструментальну п'єсу на своєрідний перформанс. Ігровою інтенцією авторки керує обраний гітарний прийом виконання, яким опрацьовується лаконічний ритмоінтонаційний сегмент тканини — на різних ладах, але в однаковій позиції. Іншими словами, перспектива розростання композиції відкривається щоразу одним способом. Спочатку вибирається окремий уламок мелодичного наспіву, вплетений у верхній шар гітарної фактури, однорідний в інтервальному плані, ніби витягнутий зі звичного діатонічного ладового контексту. Далі його занурюють у дисонуючу вертикаль усіх струн, що звучать, притиснуті лівою рукою в незмінній позиції, і він зміщується по ладах вгору або вниз у такій самій конфігурації. Вибудовується спаяний єдиною логікою ланцюг транспозицій, кожна нова ланка якого руйнує звичний слуховий досвід і перевершує виконавські ресурси латиноамериканських гітар. Не забуваймо, що Віолета Парра опанувала гру на гітарроні до того, як почала брати уроки гри на класичній гітарі в Андреса Сеговії. Саме тому чуємо відгомін багатострунних народних інструментів у фактурі «антикуек», де мелодичні інтонації тонуть в акомпанементі¹ (приклад 2).

¹ Якщо порівняти з наведеними прикладами єдину з подібних «модерністських» кук Парри «La Cuesca Larga», яку гітаристка записала з вокалом і словами, можна без труднощів пояснити інструментальні повторення тексту звичаєм спочатку грати, а потім співати під акомпанемент мелодію, підносячи її над фігураційним супроводом.

Віолета Парра. Anticueca № 1 (тт. 1–13)

Animado
♩ = 152

Кожна ланка цього ланцюга схоплена ідентичністю позиції пальців лівої руки на гітарному грифі. Джерело експериментування міститься саме в цій площині. Немає ніякого сенсу в академічній аналітиці звукової системи, відчуті спонтанно, шляхом «позиційної гри» на гітарі завдяки фрагментації окремих звукових фігур всередині дисонантних комплексів. Ознаки цієї системи очевидні: вона потрапляє в поле сучасних станів хроматичної тональності з ослабленим доцентровим потенціалом і дисонуючими вертикалями багатотерцієвих або нетерцієвих структур. Такого результату досягнуто «навпомацки», мимохідь¹, його визнано унікальним досвідом створення «авангардної народної музики Чилі».

Наведемо кілька важливих аргументів щодо універсальності прийому і його структурно-семантичних ресурсів в різних п'єсах циклу. Перед нами зразки специфічного гітарного мислення, яке розуміється в строгому, вузько прикладному значенні. Це позиційна гра аплікатурними фігураціями: зберігаючи обране розташування пальців лівої руки, але зміщуючи його по грифу, авторка інтуїтивно вступає в хроматичну транспозицію звукових грон. Отримуємо результати двох типів: зі збереженням структурної (інтервальної) одноманітності звукосполучень або з її зміною. Перше досягається завдяки зміщенню аплікатурної позиції по ладах, друге — зміщенню по струнах. В. Парра надає перевагу дисонансам і тому подібні структури вибудовуються в лінію хроматично пов'язаних сегментів, у яких прослуховуються мотиви куеки — діатонічні, як це не парадоксально. Авторка навмисне деформує елементарний гармонічний каркас народного танцю, замінюючи його індивідуально вибудованими блоками звучностей — різними для кожної «антикуеки».

¹ Тут доречно процитувати висловлювання самої Віолети Парри: «Щоб створювати, я повинна була навчитися грати на гітарі. Як тільки я засвоїла уроки Андреса Сеговії, то почала писати музику і відкрила сучасні звучання» (Valdebenito L. La Luz y la Sombra en la Cueva larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual // Revista NEUMA, 2011. Vol. 2. P. 60).

Початковий розділ першої п'єси сформований аплікатурною конфігурацією на перших чотирьох струнах (8 позиція), які видобувають звуки¹ $c'-e'-g'-d^2$ в ритмі болеро. Ідентичні комбінації звуків попарно ковзають на терцію вниз або на секунду вгору, утворюючи транспонуючі секвенції, абсолютно не характерні для традиційного чилійського танцю. Дивовижним чином верхня лінія зберігає діатонічну пластику поспівок в тональності *до мажор* і близькість до народної традиції. Такий самий позиційний прийом застосовано в новому фактурному варіанті куети, внаслідок чого звукова концепція залишається майже незмінною, але з додаванням п'ятої відкритої струни, арпеджованого викладу і синтаксичного стиснення (зняття парних повторів). Музична тканина цементується педаллю «а», її остинато змінює весь колорит, загострює тертя між ланками акордів, розширює амплітуду звучання, нагадуючи про багатострунний гітаррон² (приклад 3).

Приклад 3.

Віолета Парра. Anticuesca № 1 (такты 14–22)

Інша аплікатурна фігурація (перша позиція) з відкритими шостою, четвертою, другою струнами, затиснутими п'ятою і третьою передбачає звуковий арсенал $E-c-d-a-h$. Остинатна педаль пульсує на нижній відкритій струні, занурює знайому інтонацію в дисонантний фон (цього разу набагато м'якший, діатонічний), ніби переодягає її, відливаючи в нову звукову форму. Модифікація тканини такого типу не пов'язана з частими змінами позицій і, відповідно, не порушує створеного середовища, надаючи змогу процесу рухатися в тому самому діатонічному руслі.

¹ Регістрові позначення наведені в реальному звучанні гітари — октавою нижче.

² Історичні, органологічні, етнокультурні аспекти побутування гітаррона як унікального чилійського інструмента висвітлені в статті: Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 80–93.

Приклад 4.

Віолета Парра. Anticuesca № 1 (тт. 22–26)

The musical score for measures 22-26 of Anticuesca No. 1 by Violeta Parra. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with two accents marked 'a' over the notes in measures 24 and 26. The piano accompaniment is in the bass clef, consisting of a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include 'p i p m' and 'mp dejar vibrar'.

Кульмінаційною точкою модифікації звукового фону є зміна позиції, при якій на п'яти верхніх струнах (з відкритою третьою) встановлюється конгломерація звуків $A-g-e^1-b^1$, окрім того, тритонові зв'язки артикулюються верхніми голосами, що додає максимального напруження в очікуванні розв'язки — інтерлюдії і репризи *Da capo* (приклад 5).

Приклад 5.

Віолета Парра. Anticuesca № 1 (тт. 46–49)

The musical score for measures 46-49 of Anticuesca No. 1 by Violeta Parra. It continues with the same melodic and accompaniment patterns as the previous section. There are four accents marked 'a' over the notes in measures 46, 47, 48, and 49. Fingerings 1, 2, and 4 are indicated for the notes in measure 47. The piano accompaniment remains consistent with the previous section.

«Антикуека №2» зовсім інша. У ній більше статичності, ритуальної енергії, архаїки і густого східного аромату. Є відчуття, що ти завмираєш в одній точці, не маючи сил зрушити убік від неухильного бурдона в басу, сильного як земне тяжіння, і погойдуються на місці в такт дивному танку квінт, які дублюють знайомий мотив $d^2-e^2-d^2-h^1$ з елементами властивого східному співу мікроінтервального глісандування. Лаконічна мелодична фігура куеки, з характерним для неї метроритмічним архетипом, включається в патерн. Позиційна гра відбувається на трьох струнах — відкритій шостій (басовій), якій делегована фундаментальна остинатна функція, і закритих верхніх першій та другій, які підтримують той самий остинатний принцип, але з висотним зміщенням. Обрана аплікатурна конфігурація містить звуковий ресурс $E-g^1-d^2$. Отже, метаморфози можливі завдяки ковзанню пальців по ладах зі збереженням квінтового порядку у співвідношенні верхніх струн ($a-e$, $e-h$, $fis-cis$, $c-g$, $d-a$) або зміщенням позиції на інші струни — відкрити басову п'яту і верхні другу й третю. Весь корпус звуків тоді змінюється: басова педаль «А» з грою квартами, похідними від базової $a-d^1$ ($c-f$, $h-e$, $g-c$). Сукупно складається органічна модель поєднання старовинних європейських ладів на основі фригійського і дорійського «е»¹ (приклад 6).

¹ Проставлені в тексті ключові знаки не мають бентежити: вони розходяться з сигнатурами в старовинній музиці і виставлені суто для зручності виконання.

Приклад 6.

Віолета Парра. Anticueca № 2

Energico
♩ = 116

f
marcado (dejar vibrar)

В «Антикуеці №3» два образи: чоловічий, який рішуче наступає і випромінює упевненість і силу, і жіночий — дуже тривожний, боязкий, він тремтливо благає про захист. Поетика висловлювань відрізняється за первинними жанровими витоками куеки (ритми болеро в першому випадку і сициліани в другому), артикуляційній подачі, гучності, регістрах, але більш за все — за інтонаційним кліматом, обраним для кожного випадку окремо.

Перша репліка артикулює в басовому низькому регістрі стійкий діатонічний каркас основної тональності п'єси *фа мажор*, чому сприяє четверта відкрита струна і затиснуті третя й шоста *F-d-b*. Крайні голоси транслюють активну квартову енергію чіткого чоловічого кроку. Аплікатурна конфігурація спочатку зміщується по тонах, далі — струною вище на п'яту, третю і другу *B-g-d'* (тобто занурює мотив у новий мінорний колорит) і, нарешті, втретє, ще струною вище *e-h-g'* спрямовує його в дисонантне середовище збільшених тризвуків, септим і тритонів. Унаслідок механічних переміщень позицій по струнах відбувається зміна фонічних колоритів кожної з фігур (приклад 7).

Приклад 7.

Віолета Парра. Anticueca № 3

Ritmico
♩ = 132

mf

Жіночий голос вступає на *forte*, у ньому вчувається наполегливе благання. М'які інтонації фіксуються інтервалом великої сексти між першою і третьою струнами $b-g^1$, відкрита струна h сприяє фігураційним заповненням. Півтонові зміщення посилюють благання, аж до лементу. Далі позиція переміщується по струнах — на другу й четверту з відкритою третьою, занурюючи вглиб нижнього регістру, і тут колорит змінюється, затемнюється густою мінорною палітрою (приклад 8).

Приклад 8.

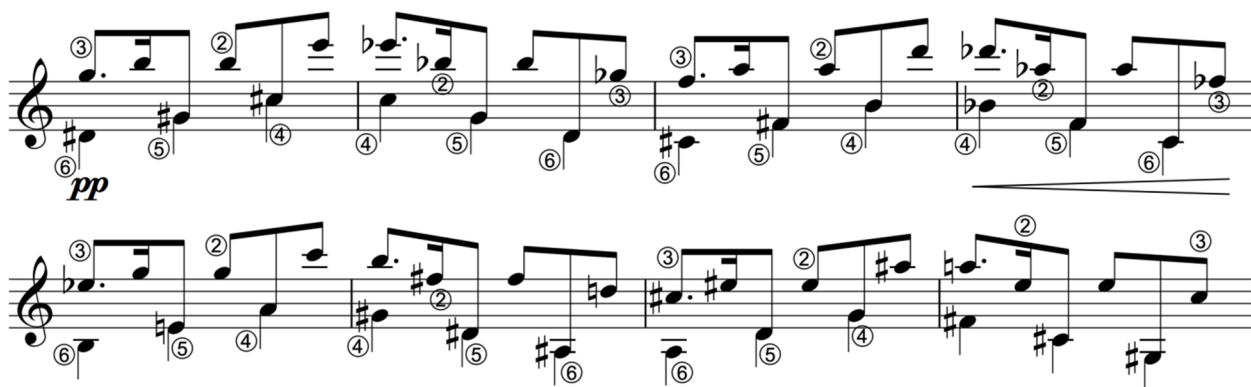
Віолета Парра. Anticuesca № 3 (тт. 21–28)



Ще більш різкий контраст забезпечується новою диспозицією затиснутих струн попарно: шостої і третьої з переходом на четверту і першу, а далі на п'яту й другу. У підсумку тональні гравітаційні сили, і без того розмиті потоком транспозиції ланок, але які все ще тримаються за опори заявленої з самого початку тональності, розсипаються під однією конструкцією, що формує хвилю кульмінації, подібну до відчайдушного бігу по нескінченному, заплутаному лабіринту. Ця конструкція (в ритмі сициліани) — найжорсткіша з усіх, дискретна, з розбитими на дрібні «друзки» елементами — активує відразу всі струни (приклад 9).

Приклад 9.

Віолета Парра. Anticuesca № 3 (тт. 41–48)



Провідний принцип — стрімке ковзання однотипної позиції по струнах і далі по ладах $dis-g^1$, $gis-h^1$, cis^1-e^2 вгору і вниз — багаторазово, аж до самої кульмінації на *forte*. Важіль гальмування цього «довгого потягу» з роздріблених двозвучних елементів — учасників позиційної гри — лежить в композиційній площині музичної форми. Реприза відновлює усталений порядок і повертає до стану очікуваної рівноваги.

«Антикуека № 4» демонструє новий принцип організації фактури — багатовимірний, розшарований лініями басової педалі, репетиціями у верхньому голосі й короткими поспівками в середньому. Основний мотив експонується у потовщенні: мажорним тризвуком $g-h-d^1$ на притиснутих четвертій, третій і другій струнах;

мінорним $c^1-es^1-g^1$ при зміщенні тієї ж позиції на перші три струни тощо. Провідні компоненти — тризвучні консонанси, які з ущільненістю фактури розквітають пишними колоритами або згортаються у традиційні «брязкання» в ритмі народного чилійського танцю (приклад 10).

Приклад 10.

Віолета Парра. Anticueca № 4

Expresivo
 $\downarrow = 66$ (1ª vez)
 $\downarrow = 84$ (2ª vez)

pp

mf

$\downarrow = 138$

«Антикуека № 5» експозиційно задає четверту позицію закритих верхніх струн $c^1-dis^1-a^1$. У стані підвищеної тривожності вгадується дихання ладотональних напружень і спадів у *мі мінорі*, але логіка звичних зв'язків акордів розхитана грою позицій, які змінюють силуети співзвуч, подібно до танцю спотворених тіней на стінах: то мінорних сектакордів, то малого мажорного септакорду. Вони рухаються не «хороводом» акустичного супроводу ладової опори, а «стрічками» подібних звукових комбінацій згідно з транспозицією по струнах і гітарних ладах (приклад 11).

Приклад 11.

Віолета Парра. Anticueca № 5

Agitado $\downarrow = 144$

f

Друга парна куека фіксує паралельну тональність *соль мажор* і нову квінтову конструкцію $G-d^1$. Рух по струнах вгору заповнює верхній контур великого септакорду і далі поспівочні формули обігруються змінами позицій, розмірів, типів фактури, які відбуваються все частіше. Ця п'єса найкрупніша з усіх. Зазвичай такі масивні рондо-подібні композиції називали «великі куеки», або «Cueca Larga». Вони мали довгий сюжет і розкривали породжену ним гаму почуттів. У контексті цієї «Антикуеки» міра складності і заплутаності подій передається за допомогою найбільш масштабного в циклі ресурсу звукових моделей, опрацьованих усіма знайденими авторкою позиційними способами. П'єса вважається найскладнішою серед усіх інших, хоча алгоритм творчого мислення композиторки незмінний.

Процес, який протікає в кожній із п'єс і вражає контрастами сучасних звукових форм, має логічно зумовлену кількість процедур: деконструкція коротких мелодичних патернів куеки; вкладення їх в сучасні дисонантні звукові комплекси, утворені при виборі гітарної позиційної конфігурації; варіантна транспозиційна гра моделями зі зміщенням позицій по ладах і струнах грифу. Характер цього процесу і його результат дає змогу застосувати щодо «Антикуек» Віолети Парри поняття «гіпертекстова практика»¹ (як і стосовно «La Cueca Larga»). Гіпертекстова практика передбачає створення нового тексту зі старого, істотно трансформуючи його, в результаті чого утворюється «мозаїка цитат», іноді несвідомих, формуючи «весь текст як продукт вбирання, поглинання і перетворення будь-якого іншого тексту»². В «Антикуеках» виникає ефект «переодягання» фольклорних компонентів без тіні авторського глузування чи пародії. Згадаймо, що на gobelenaх і картинах В. Парри серед видимих антиномій і символічних контрастів переважають відтінки фіолетового, чорного і коричневого (фото 4). За аналогією до них, в зонах антиномій чутних грають ритми традиційної куеки, обертаючи колесо мозаїчних, деконструйованих, повторюваних мотивів, вкладених при кожному новому повороті в несподівану звукову деталь загальної картини.

Висновки. Отже, творчі процеси у доробку мисткині-самоучки, композиторки-аматорки, з одного боку, мають чітку логіку, а з іншого, — апелюють до інтуїції і спорадичних, до кінця неусвідомлюваних імпульсів, які фонтанують зсередини, з фольклорного колективного досвіду, знайомого до дрібниць. Останні трансформуються, потрапляючи у вигини і пастки неординарного мислення музикантки. Їх дослідження в алгоритмі академічного наукового аналізу може абсолютизувати формальний бік явищ; акумулювати результат з позицій зовсім не тієї логіки, якою він (цей результат) інспірований. У випадку з «Антикуеками» Віолети Парри *техніка гри на класичній гітарі стала передоднем і провідником модерністської свідомості авторки*. Саме завдяки їй було здійснено «спробу радикально змінити жанр куеки, перетворити її на фольклорний антиканон»³. Подібними шляхами сучасна мова барв, ліній і форм в зображеннях гітариста на gobelenaх Віолети Парри зливається з відлунням минулого — позаавторського, архаїчного, зверненого до глибин народної культури.

¹ Думку про гіпертекстову практику в «La Cueca Larga» висловив Хорхе Аравен Декарт, професор паризького університету «Franche-Compté» (Aravena Decart J. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra // Revista Musical Chilena, 2004. Vol. 58 (202). P. 9–25).

² Висловлювання належить французькій лінгвістці Юлії Кристевій і ґрунтується на ідеях М. Бахтіна, Р. Барта (Кристева Ю. С. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского государственного университета. Серия 9 : Филология. 1995. № 1. С. 99).

³ Valdebenito L. La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual // Revista NEUMA, 2011. Vol. 2. P. 69.



Фото 4. Віолета Парра. Гобелен «Thiago de Mello». Фрагмент

Серед п'ятнадцяти творів композиторки для гітари соло цей цикл, за визнанням Енріке Белло, «гідний бути серед кращих композицій для цього інструмента в будь-якій точці світу»¹. Він звучить у сольних концертах і студійних альбомах відомих чилійських гітаристів академічного напрямку, у програмах міжнародних фестивалів і конкурсів, впливає на неакадемічні русла творчості, постаючи в несподіваному медитативному електроакустичному «прочитанні». Симптоматичним виглядає виникнення в наші дні молодого чилійської фьюжн-групи «Anticuesca», до інструментального складу якої включено гітаррон, класичну гітару і її електронні різновиди. Звуковою жанрово-стильовою емблемою творчості стала музика однойменного циклу, перша частина якого впроваджена в загальний потік на правах одиначної титульної «макроцитати», яка утворює ядро колективної імпровізації. Однак в сучасному середовищі класичних виконавців, як і раніше, найкращим інтерпретатором і редактором оригінального тексту твору вважають відомого чилійського гітариста Маурісіо Вальдебеніто, знавця традицій селянської чилійської гітари, дослідника маловивчених сторінок нової музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культурного побуту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 80–93.
2. Кристева Ю. С. Бахтин, слово, діалог и роман // Вестник Московского государственного университета. Серия 9 : Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
3. Aravena Decart J. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra // Revista Musical Chilena, 2004. Vol. 58 (202). P. 9–25.
4. Concha Molinari O. Violeta Parra, compositora // Revista Musical Chilena, 1995. Vol. 49 (183). P. 71–106.

¹ Concha Molinari O. Violeta Parra, compositora // Revista Musical Chilena, 1995. Vol. 49 (183). P. 73.

5. Cruz N. Reseñas: Juan Pablo González, Oscar Ohlsen Y Claudio Rolle, Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950–1970 // Historia (Santiago), 2010. Vol. 43. No. 1. P. 254–259.

6. Parra V. Obras para guitarra. CD album [Electronic resource] // Sociedad Chilena del Derecho de Autor. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nWwjFT1imNmiUrEBkKWBIJz_0PiIES8TE (accessed: 02.08.2020).

7. Sandoval-Cisternas E. A Critical and performance edition of Agustin Barrios's cueca: comparative analysis of form, notation, and performance practice of Barrios's work to traditional Chilean cuecas from the beginning of the twentieth century : Doctor's thesis. Lexington, Kentucky, 2018. 106 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1128&context=music_etds. (accessed: 02.08.2020).

8. Uribe Valladares C. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena // Revista Musical Chilena. 2004. Vol. 58 (202). P. 26–37.

9. Valdebenito L. La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual // Revista NEUMA, 2011. Vol. 2. P. 44–73.

REFERENCE

1. Ivannikov, T. P. and Filatova, T. V. (2020). Chilean guitar as an instrument of folk and cult life [Chyliiskyi hitarron yak instrument narodnoho ta kultovoho pobutu]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 128. *Music History: Problems, Processes, Figures [Istoriia muzyky: problemy, protsesy, persony]*. Kyiv, pp. 80–90 [in Ukrainian].

2. Kristeva, Ju. (1995). Bahtin, word, dialogue and novel [Bahtin, slovo, dialog i roman]. In: *Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology [Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya]*. Issue 1, pp. 97–124 [in Russian].

3. Aravena Decart, J. (2004). Popular music and academic discourse: regarding the cultured legitimation of “Anticuecas” of Violeta Parra [Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra]. In: *Chilean Musical Magazine [Revista Musical Chilena]*. Vol. 58 (202), pp. 9–25 [in Spanish].

4. Concha Molinari, O. (1995). Violeta Parra, composer [Violeta Parra, compositora]. In: *Chilean Musical Magazine [Revista Musical Chilena]*. Vol. 49 (183), pp. 71–106 [in Spanish].

5. Cruz, N. (2010). Review of Juan Pablo González, Oscar Ohlsen & Claudio Rolle's Social History of Popular Music in Chile, 1950–1970 [Reseñas: Juan Pablo González, Oscar Ohlsen Y Claudio Rolle, Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950–1970]. In: *History [Historia]*. Santiago, Vol. 43. No. 1, pp. 254–259 [in Spanish].

6. Parra, V. Guitar works [Obras para guitarra]. CD album [online]. In: *Chilean Society of Copyright [Sociedad Chilena del Derecho de Autor]*. Available at: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nWwjFT1imNmiUrEBkKWBIJz_0PiIES8TE (accessed: 2nd August 2020).

7. Sandoval-Cisternas, E. (2018). A Critical and performance edition of Agustin Barrios's cueca: comparative analysis of form, notation, and performance practice of Barrios's work to traditional Chilean cuecas from the beginning of the twentieth century : Doctor's thesis [online]. Lexington, Kentucky, 106 p. Available at: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1128&context=music_etds (accessed: 2nd August 2020) [in English].

8. Uribe Valladares, C. (2004). The guitar in the writings of Chilean musical history [La guitarra en los escritos de la historia musical chilena]. In: *Chilean Musical Magazine [Revista Musical Chilena]*. Vol. 58 (202), pp. 26–37 [in Spanish].

9. Valdebenito, L. (2011). The Light and the Shadow in the Cueca larga of Violeta Parra. A hypertextual practice [La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual]. In: *Magazine Neuma [Revista NEUMA]*. Vol. 2, pp. 44–73 [in Spanish].

ФИЛАТОВА Т. В.

Филатова Татьяна Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

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

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219741>

ЧИЛИЙСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА: «АНТИКУЭКИ» ВИАЛЕТЫ ПАРРА

Актуальность статьи заключается в расширении знаний о важнейших фигурах мирового гитарного искусства на примере изучения творчества известной гитаристки, композитора и художницы Виолеты Парра в контексте становления чилийского академического гитарного искусства XX века.

Цель статьи — выявить этнические источники и определить природу их радикальной языковой трансформации в композиторском творчестве Виолеты Парра на примере гитарного цикла «Антикуэки».

Методология исследования включает методы исторического, культурологического, компаративного, феноменологического, а также структурно-функционального анализа (для рассмотрения исторического и культурного контекста творческой деятельности композитора, изучения жанрово-стилевых элементов чилийских музыкальных традиций и их сравнения с европейскими моделями).

Основные результаты и выводы. Рассмотрено творчество известной чилийской исполнительницы, композитора и художницы Виолеты Парра, обозначено его существенное влияние на развитие национальной музыкальной культуры. Охарактеризован гитарный цикл «Антикуэки», определено полиметрическое ядро чилийской куэки как генеральной жанровой модели всего опуса. Обозначены особенности структурной организации танца, истоком и ведущей ритмической формулой которого, по сравнению с другими латиноамериканскими жанрами — парагвайской полькой, венесуэльскими вальсом, хоропо или мерегне, — является ритм болеро. Охарактеризованы стилевые черты творчества композитора, национальные жанровые корни тематических явлений, тяготение к современной музыкальной лексике, сформировавшейся благодаря ресурсам гитарной исполнительской техники. Аналитическое исследование авторских аудиозаписей и нотных текстов, расшифрованных известными чилийскими исполнителями, музыковедами и композиторами, позволило выявить высокий уровень контрастов современных звуковых лексем, которые существенно преобразуют традиционную куэку. Радикальное обновление языковых ресурсов чилийского танца обусловлено рядом авторских творческо-технологических процедур: деконструкцией коротких мелодических паттернов куэки; вложением их в современные диссонантные звуковые комплексы, образованные при выборе гитарной позиционной конфигурации; вариантной транспозиционной игрой моделями со смещением позиций по ладам и струнам грифа. Универсальность использования многочисленных версий выбранного исполнительного приема свидетельствует о генерализации отдельных образцов специфического гитарного мышления в процессе создания музыки. Предложены выводы, что в цикле «Антикуэки» Виолеты Парра именно техника игры на классической гитаре оказалась проводником модернистского сознания автора. Опус рассмотрен в контексте образных и стиливых аналогий между музыкальными произведениями композитора, её картинами, гобеленами и другими артефактами декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: творчество Виолеты Парра, чилийское гитарное искусство, чилийская куэка, андские музыкальные традиции.

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

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

filatova.tanya@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219741>

CHILEAN GUITAR MUSIC: VIOLETA PARRA'S "ANTICUECAS"

The relevance of the article is to increase knowledge about the most important figures of the world of guitar art on the example of studying the legacy of the famous guitarist, composer and artist Violeta Parra in the context of the formation of the Chilean academic guitar art of the twentieth century.

Main objectives of the study is to identify ethnic sources and determine the nature of their radical linguistic transformation in the composer's creative legacy of Violeta Parra on the example of the guitar cycle "Anticuecas".

The methodology is based on the methods of historical, cultural, comparative, phenomenological, as well as structural and functional analysis (for considering the historical and cultural context of the composer's creative activity, studying the genre and stylistic elements of Chilean musical traditions and comparing them with European models).

Results and conclusions. The legacy of the famous Chilean performer, composer and artist Violeta Parra is considered, her significant influence on the development of national musical culture is indicated. The guitar cycle "Anticuecas" was studied, the polymetric core of the Chilean cueca was determined as the general genre model of the entire opus. The features of the structural organization of the dance are indicated, its source and leading rhythmic formula is founded as the bolero rhythm in comparison with other Latin American genres — the Paraguayan polka, Venezuelan waltz, horopo or meregne. The stylistic features of the composer's work, the national genre roots of thematic phenomena, the gravitation towards modern musical vocabulary, formed thanks to the resources of the guitar performing technique, are characterized. An analytical study of the author's audio recordings and musical scores transcribed by famous Chilean performers, musicologists and composers revealed a high level of contrasts of modern sound lexemes, which differ significantly from traditional cueca. The radical renewal of the linguistic resources of Chilean dance is due to a number of author's creative and technological procedures: deconstruction of short melodic cueca's patterns; nesting them inside modern dissonant sound complexes formed according to choosing a positional guitar configuration; variety transposition playing with models with shifted positions along the frets and strings of the neck. The versatility and typicality of the use of numerous versions of the chosen performance technique testifies to the generalization of individual samples of specific guitar thinking in the process of creating music. It is concluded that in the cycle "Anticuecas" by Violeta Parra it was the technique of playing the classical guitar that turned out to be the conductor of the author's modernist consciousness. The study of the opus is carried out in the context of pictorial analogies between the composer's musical works, her paintings, tapestries and other artifacts of decorative and applied art.

Keywords: legacy of Violeta Parra, Chilean guitar art, Chilean cueca, Andean musical traditions.