

УДК 780.8:780.614.131(83)“20/21”

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250001>

ФІЛАТОВА Т. В.

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

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

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2021

ЧИЛІЙСЬКА ГІТАРНА МУЗИКА: СУЧАСНІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ

Окреслено культурно-історичне середовище становлення й розвитку чилійського академічного гітарного репертуару другої половини ХХ — початку ХХІ століть, визначено його зв'язки з виконавськими здобутками вітчизняних віртуозів. Розглянуто творчість композиторів Хуана Санчеса, Густаво Бесерра-Шмідта, Хав'єра Контрераса в дискурсі сучасних процесів реконструкції жанрових традицій, апробації інноваційних методів і технік письма, дотичних до європейського авангарду, й ресурсів американського неакадемічного мистецтва. Методологію дослідження становлять методи історичного, культурологічного, компаративного, феноменологічного і структурно-функціонального аналізу. У процесі дослідження нотних текстів та аудіозаписів творів визначено національні жанрові корені тематичних явищ, що сягають первинних аутентичних шарів і впливають на музичну лексику, створюючи фундамент її національної ідентифікації: креольські куети, тонади з іберійським корінням й геміольними ритмічними архетипами, зокрема в Сонаті Х. Санчеса; елементи арауканських обрядових піснеспівів корінного населення мапуче в Четвертій сонаті Г. Бесерра-Шмідта, а також ритмоформули батюкади афробразильського походження у фіналі Третьої сонати Г. Бесерра-Шмідта. З'ясовано, що вторинні жанрово-стильові шари формуються в руслі європейських концертних жанрів: сонати, концерту, циклів, композиційний і драматургічний профіль яких змінюється під впливом органіки музичного матеріалу, його транскультурних етнічних зв'язків. Українським важливим жанрово-стильовим ресурсом визначено джазове і ф'южн музикування, з елементами чилійського мюзиклу. Поширений досвід непрямого, інтерферентного успадкування аутентичної традиції куети завдяки її модерновим версіям, які створила відома мисткиня Віолета Парра, полягає в цитуванні, алюзіях в сучасних гітарних творах. У висновках зазначено, що завдяки численним мозаїчним карнавальним контрастам (строкаті жанрові змішання етнічних джерел іберійського, індіанського, афроамериканського фольклору, до яких можливе додавання ліричної поезики ф'южн або експериментальних перкусійних прийомів звуковидобування), формується самобутність сучасної чилійської реконструкції стародавніх традицій.

Ключові слова: чилійське гітарне мистецтво, андські музичні традиції, чилійська куета, тонада, ф'южн, джаз, гітарна музика Хуана Санчеса, Густаво Бесерра-Шмідта, Хав'єра Контрераса.

Постановка проблеми. Останні півстоліття в новітній історії чилійської академічної гітарної музики позначені зростанням уваги до мистецьких досягнень в концертному виконавстві і композиторській творчості. Спільність цих двох сфер надає нечувані раніше можливості популяризувати музику чилійських авторів в концертних турне, конкурсних виступах музикантів, виданих альбомах. Згодом у південноамериканському гітарному мистецтві заповнилась своєрідна «звукотворча лакуна» з впізнаними ознаками національної самоідентифікації. Її активні носії — композитори і гітаристи кількох поколінь, творчість яких набула визнання на сценах різних континентів. У цьому переконають захоплюючі подорожі країною, її музична культура, найцікавіші зразки чилійської гітарної музики.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження сучасних чилійських гітарних творів має переважно дискретний, фрагментарний характер: історіографічні нариси до аудіоальбомів, оглядові статті Хуана Пабло Гонсалеса¹ (Juan Pablo González) до нотних текстів гітарних п'єс, публікації про стан сучасної гітарної практики. Недостатність наукової аналітики актуалізує тему статті, яка доповнить публікації її автора в українських виданнях².

Мета статті — визначити жанрові традиції чилійської гітарної музики, розглянути їх сучасну реконструкцію у творчості відомих композиторів.

Виклад основного матеріалу. Джерелом опусів чилійських композиторів останніх десятиліть слугують численні виконавські записи гітарної музики, нотні видання, різні версії художніх інтерпретацій, що становлять цінний фонд для досліджень цієї культури. Слуховий досвід європейських поціновувачів гітарної музики, здивованих оригінальними звуковими метаморфозами національних традицій, збагачується багатьма гібридними явищами, транскультурними за своєю онтологією. Всю дискографію можна умовно розподілити на три складові: обробки фольклорних зразків і популярна чилійська музика, сучасний латиноамериканський академічний репертуар, європейська музика різних епох. Для гостроти контрастів і повноти вражень вони зміщуються, тому зосередимось на явищах, які ще не вивчені, мають професійний попит на світових сценах. Почнемо з обробок фольклорних зразків і популярної чилійської музики. Альбом Серхіо Совалле Ечаваррія³ «Добре темперована куека: музика для чилійської гітари» (1998) пов'язаний з живою національною традицією, її історією, зібраною автором в польових умовах вивчення сільської і міської культур на основі усних форм її зберігання. Альбом містить інструментальні версії жанрів народного походження, без звичного співу і танцю. Логіка їх розташування не пов'язана з ідеєю темперації, а відображає шлях цієї традиції історичною, «добре врівноваженою» траєкторією — від імітації звуків чилійської гітари у селянській глибинці, з відгомонами іспансько-андалузських і африканських мотивів, до пластичних спонтанних сольних

¹ González J. P. Prefacio // Juan Antonio Sanchez. Piezas esenciales para guitarra. Santiago de Chile : Microtono Ediciones Musicales, 2002. P. 5.

² 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; Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: «Антикуеки» Віолети Парри // Там само. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 232–250.

³ Серхіо Совалле Ечаваррія (Sergio Sauvalle Echavarría, 1951) — чилійський гітарист, випускник факультету мистецтв Чилійського університету, учень Ліліани Перес Корі і Луїса Лопеса (Luis López, 1934), педагог видатного гітариста Мануеля Санчеса (Manuel Sanchez, 1973), композитор, фольклорист, автор понад п'ятдесяти обробок традиційної чилійської музики, дослідник органології старовинних інструментів.

імпровізацій зі складною ритмікою, не зафіксованою в нотах. Серед виконаних авторських композицій — «Антикуеки» Віолети Парри¹, «Las Pascuales» Густава Бесерра-Шмідта (Gustavo Becerra-Schmidt) і його власні п'єси, пронизані духом куеки.

Зацікавлення історією чилійської музики та її сучасним розвитком відбите в альбомах гітаристів XXI століття, зокрема в «Guitar Music of Chile» (2008) Хосе Антоніо Ескобара². Поряд з новою версією виконання «Anticuecas» В. Парри вміщені нові опуси: «Tonada acuacada» (2006), «Tonada a mi madre» (2003) Хав'єра Контрераса (Javier Contreras, 1983); «La disyuntiva» (2020), «Arrayanes» (2000) Антоніо Рестуччі (Antonio Restucci, 1956); «Chiloética» (1998) і Соната для гітари «Пам'яті Віолети Парри» (2004) Хуана Антоніо Санчеса (Juan Antonio Sánchez, 1965). Останні з них увійшли в класичний гітарний репертуар і консерваторські програми Чилі³.

Хуан Антоніо Санчес — відомий чилійський гітарист, композитор, учень Оскара Ольсена, який проживав, крім Чилі, в Німеччині, Аргентині, Мексиці, Мозамбіку; він дослідник чилійського й аргентинського фольклору, техніки гри на креольській гітарі. Композитора вважають одним із лідерів латиноамериканської ф'южн-музики, поряд з Антоніо Рестуччі і Альберто Кумплідо (Alberto Cumplido). У творах Х. А. Санчеса елементи чилійської, аргентинської, болівійської, венесуельської, мексиканської, кубинської і перуанської музики утворюють мікс з іспанським фламенко і джазом («Chiloética»). У кореневій системі тематичних явищ закладені первинні жанрові основи чилійських національних традицій, але концертне виконання творів зобов'язує професійно володіти класичною гітарною технікою, мистецтвом імпровізації, в її джазовому й фольклорному розумінні. Делікатність, інтимність звучання гітари на академічній сцені підкреслює красу латиноамериканської поезики ф'южн, яка ніби «збирає з високих піків Анд глибоке відлуння “континенту метисів”»⁴.

Соната для гітари (2004)⁵ Хуана Антоніо Санчеса — це чилійська версія усталеного жанрового феномена, мовний арсенал якої охоплює модуси місцевих зразків фольклору. У звуковій тканині твору вловлюються зв'язки зі стилістикою В. Парри, яку називають «фольклорною іконою чилійської музичної традиції»⁶. Так,

¹ Аналіз гітарного циклу «Антикуеки» Віолети Парри див. у статті: Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: «Антикуеки» Віолети Парри // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131 : Інтерпретаційний потенціал музичного твору. Київ, 2020. С. 232–250.

² Хосе Антоніо Ескобар (José Antonio Escobar, 1973) — чилійський гітарист світового рівня, учень Ернеста Кесади в Університеті Чилі, Франса Халаша у вищій школі Нюрнберга, американського гітариста Еліота Фіска і лютьяра Хопкінсона Сміта. Гастролював у країнах Західної Європи, Північної, Центральної та Південної Америки, Середземноморського і Азійсько-Тихоокеанського регіонів. Професійні досягнення музиканта відзначені 16-ма нагородами на міжнародних конкурсах у Бразилії, Венесуелі, Іспанії, США. З 2004 він — професор Університету Чилі, проводить майстер-класи в університетах Лондона, Дармштадта, Бремена, Гельсінкі та ін.

³ Виконавські досягнення чилійських віртуозів розглянуто в статті: Філатова Т. В. Академічні виконавські традиції чилійського гітарного мистецтва // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131 : Інтерпретаційний потенціал музичного твору. Київ, 2021. С. 26–37.

⁴ Цит. фрагмент статті Хуана Пабло Гонсалеса до нотного видання гітарних п'єс композитора Католицьким університетом Чилі (González J. P. Prefacio // Juan Antonio Sanchez. Piezas esenciales para guitarra. Santiago de Chile : Microtono Ediciones Musicales, 2002. P. 5).

⁵ В опублікованому тексті Сонати Х. А. Санчеса вказана посвята гітаристу Хосе Антоніо Ескобару, але початковий задум твору був пов'язаний з пам'яттю про музику В. Парри, із синами якої — Анхелем і Хав'єром — композитор підтримував дружні і професійні зв'язки.

⁶ González J. P. Prefacio // Juan Antonio Sanchez. Piezas esenciales para guitarra. Santiago de Chile : Microtono Ediciones Musicales, 2002. P. 5.

в сонаті звучать відгомони куети і селянської гітари, знайомі композитору з дитинства, проведеного в околицях Вальпараїсо. У ній поєднані жанрові ознаки «титульного танцю метисів»: фігури коротких варіантних поспівок, відтворюваних в побуті гучним назальним співом, метричні зміщення акцентів в умовах геміольних іспанських і креольських пульсацій $6/8$ і $3/4$ одночасно, малюнок болеро як ритмічна основа «компаса», парна періодичність пісенних куплетних чергувань упереміш з інтерлюдіями. Такий конгломерат елементів створює безперервну вібрацію первинного жанрового шару, хоча стильові контрасти в сонаті миготять зі швидкістю і строкатістю карнавальних масок. Утім, композитор зосереджений не на обробці оригінальних народних мелодій зі свого слухового досвіду і не на простому цитуванні фрагментів «Антикуек» В. Парри чи власної гітарної п'єси «Тонада на прощання» (2002), а також не на алюзіях стилістики А. Рестуччі, автора джазових творів і чилійських мюзиклів ХХІ століття. Х. Санчес дотримується нового погляду на відому кожному чилійцеві музичну поетику танцю: витягує її з автохтонного середовища, фіксує унікальність модерністських мовних «надламів» під впливом гітарної «позиційної гри» В. Парри і веде в зовсім інший стильовий зріз — індивідуально створений, естетично виправданий, загорнутий у звукові форми, зрозумілі латиноамериканському слухачеві. Антропологічно він співмірний з уявленнями про красу чилійської музики, втіленої на сценах світу. Контакт між світами дає нові можливості і результати: ідіоматика первинної жанрової традиції неєвропейського типу здатна «перекроїти лекала» крупного жанру, змінивши закладену в ньому архітектоніку і багато поточних внутрішніх процесів.

Для кожної з чотирьох частин сонатного циклу сформовані особливі сфери контрастів. У першій частині вони згущені, переплетені, перемежуються швидко, миготять, подібно до коротких кадрів сюжету, в якому є місце для енергії танцю, ліричної відвертості джазових висловлювань, легкого гумору чилійського мюзиклу, прощальних пісенних фраз авторської тонади. Друга частина — зосередження ніжної ліричності, яка застигла пів століття тому в коді другої «Антикуеки» В. Парри, але тут розкрилася несподівано повнокровно, відточена красою джазових колоритів. Третя частина — моторна, іронічна, раптова, як спалах карнавальних вогнів, що спонукає до співпереживання колективного руху. Четверта — перкусійна, з шумовими ефектними ударами по деці і грифу гітари, з жорстко фіксованим ритмічним каркасом. Ритм безроздільно панує над відгомонами багатьох тем сонати, розсипаних у високих флажолетах і нанизаних на одну стрижневу формулу.

Драматургічне співвідношення контрастів в циклі виглядає цілком природно і узгоджується з традиціями жанру сонати. Однак у процесі їх чергування утворюються ділянки сильної «гравітації»: тональна єдність усіх частин; поетика куети; передбачення тем наступної частини в рамках попередньої, що дозволяє нівелювати цезури і рухатись в єдиному «фарватері» розвитку матеріалу. Найсильніша з ліній зв'язку вибудовується у процесі розгортання форми: вона рухається одним і тим же способом, який не буде наслідувати «риторичних» опозицій тем на шляху до взаємного оновлення, а безпосередньо впливає з органіки фольклорного джерела, з одного боку, і естетики джазу і «ф'южн», з іншого.

Зразкова структурна модель, якій різною мірою підпорядковані всі частини сонати, закріпилася в сотнях вивчених зразків куети: їхні масштаби варіювалися довільною кількістю пар музично-поетичних строф. У нотних текстах діє принцип: *prologue* | A | *interludie* | B | *interludie* | A₁ | *interludie* | B₁ | *epilogue*. У середині циклу зникає необхідність у вступі, але завершальні коди є скрізь, вони одночасно відшаровують процеси вже завершені, але розмикають нові, заявляючи тематичний еле-

мент перед початком його експозиції в наступній частині. Варіанти реалізації в сонаті цього композиційного принципу закладені вибором автора — скорочувати, розширювати чи пропускати інтерлюдійні фрагменти, додавати будь-яку кількість пар нових тем. Провідними масштабнo-синтаксичними структурами є «пари періодичностей» $aa|bb$ як найбільш прийнятні для фольклорної традиції.

Перша частина сонати розпочинається тихою, таємничою педаллю, яка набирає фактурної щільності й динамічної потужності. Нижній шар стійко пульсує на акустичній опорі “*e-moll*”, перемижуючи октавні ритмізовані формули болеро з поліметричними синкопуючими малюнками геміол (накладення дводольності й тридольності в різних голосах). Резонансний верхній шар збирає горизонтальні лінійні дисонанси у протяжні педалі. Природа їхніх вертикалей результативна, складається послідовними накопиченнями зв’язків двох типів: цілотонового (тт. 1–15) й малотерцієвого (тт. 15–19) симетричних ладів¹. Розкриття їхніх внутрішніх ресурсів посилює фон дисонантно озвученого простору, в якому консонантні тризвуки, у високому леті, вибудовуються на тритоновій осі “*e-b*” — єдиній органічній для двох зазначених ладів лінії збігів (приклад 1).

Так композитор з перших тактів експонує пошук художніх засобів втілення атмосфери утаємниченості мовними можливостями сучасної музичної лексики, зокрема і джазової, у якій подібні тритонові зв’язки багатотерцієвих дисонансів стали нормою. Матеріал вступу емблематичний. У ньому генерується ритмічний пульс кюеки, звукове середовище просочене особливою густою дисонантною впізнаваною «речовиною», яка обрамляє першу частину і всю сонату загалом (тт. 170–201; 475–490)².

Тематичні утворення розсосереджені по всіх розділах форми, яка відповідає наведеній схемі. Основні й інтерлюдійні її ділянки заповнені експонуванням контрастних тем, причому, авторські мелодії межують з «чужими», наприклад, інтонаційними відгомонами з другої «Антикюеки» В. Парри і стилістикою чилійського мюзиклу. «Монтаж» запозичень містить в нотах ремарки й адресні вказівки: «*como Violeta Parra tocando sus anticuecas*» (т. 42), “*como Tono Restucci*” (т. 120). Разом з авторськими мелодіями розділів $AB|A_1B_1$ вони додають колажний елемент в «презентацію» музичних ідей, які згодом будуть збільшуватись в різних частинах сонати і резонувати у фіналі усіма своїми підголосками.

Контраст між авторським тематичним матеріалом дуже значний: жанровий, мовний, стильовий, тональний. Перша тема виростає з інтонацій фольклорного походження — коротких мотивів кюеки під акомпанемент уявного гітаррона³. Геміольні ритми доповнюються геміольними інтонаціями в умовах ладоутворення гібридного типу *e-dis-c-h-ais-g-f-e*. Варіантні поступальні зміщення послівок цілими «стрічками» — то вгору, то вниз — регулюються авторською волею, а не завдяки механічному ковзанню пальців в однаковій позиції по ладах і струнах гітари, як це було у

¹ У цілотоновому ладу діють рівні пропорції ділення октави 12:2 (одиниця виміру — півтон), що дає шість послідовних симетричних сегментів (і стільки ж шаблів). У малотерцієвих ладах пропорція 12:3 утворює чотири сегменти і вісім шаблів, віддалених за принципом 1.2 (саме він працює в аналізованому тексті) або 2.1. Як відомо, Хуан Антоніо Санчес захоплювався французькою музикою, особливо стилістикою К. Дебюссі, його багатотерцієвими вертикалями, цілотоновими конструкціями.

² Виконання Сонати Хуаном Антоніо Ескобаром можна послухати за посиланнями: https://www.youtube.com/watch?v=p8-1CNYGT7w&ab_channel=mahlerthoven; https://www.youtube.com/watch?v=2K0ZVE5gQ1s&t=0s&ab_channel=mahlerthoven

³ 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.

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Перша частина

Enérgico y vertiginoso

20

23

26

29

④ -----

⑥ ----- (simile)

Наступний, більш «рихлий», інтерлюдійний розділ містить два контрастні тематичні утворення. Перше — дещо змінене цитування початку «Антикуеки №2» В. Парри, з характерним контуром верхнього тетраорду дорійського ладу (тт. 42–51), ця тема стане згодом основою третьої частини сонати. Друге утворення (тт. 52–55) — короткі ліричні низхідні фігури, які готують до ніжної, співучої мелодії, яка звучить за контрастною темою (приклад 3).

Розділ «Dulce y Cantabile» експонує індивідуальну стилістику автора, цього разу — без елементів фольклорних традицій танцювальної куети, але з опорою на пісенну культуру чилійської лірики. Композитор цитує в тексті свій твір «Tonada por despedida», написаний два роки тому, — це поетичне, сентиментальне прощання, витримане в дусі красивих ф'южн-композицій для гітари, яких він створив багато. Звідси — стрічки джазових секвенцій, у які занурені інтонації мелодичних рисунків двох тем, поєднаних у пари періодичностей (*d-moll*, *F-dur*) (приклад 4).

Приклад 3.

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Перша частина

Приклад 4.

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Перша частина

Майже буквальне повторення «куеки» (A_1) і тонально варійованої тонади (B_1) в *h-moll*, *fis-moll* перемежується інтерлюдією і стилістикою чилійських мюзиклів (тт. 120–138) — цей елемент «монтажного» вкраплення істотно не впливає на подальший розвиток. Очевидно, він свідчить ще про одну, важливу для будь-якого сучасного чилійця складову національної музичної культури. У кодї звучить матеріал вступу, а в останніх тактах з'являється новий елемент, який сповіщає про наступну частину. Складається враження, що композиційна «рама», замикаючи матеріал, який відзвучав, відкриває рух *non stop* до нової частини сонати.

Друга частина «Dulce» бере свої інтонаційно-мелодичні витoki з цитати завершального розділу другої «Антикуеки» В. Паррі — вона відкриває в Сонаті найтонші, найніжніші, найпоетичніші сторінки (приклад 5). Матеріал містить тематичні перегуки з іншими частинами циклу — із попередньою і наступною. Наприкінці оновлюється ритмічна енергія куетки, яка пружинить танцювальний крок.

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Друга частина

Dulce ♩ = 60

У третій частині вона панує безроздільно: цього разу на додаток до дорійського ладового забарвлення навмисно артикульовано тритоновий сегмент (приклад 6).

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Третя частина

Rápido súbito ♩ = 90

Завдяки подібному гібридному ладовому навантаженню, звучання куеки набуває іронічного відтінку. Це найефектніша, з точки зору наслідування моторики чилійського титульного танцю, і найкоротша за масштабами частина сонати. Багаторазове повторення початкової звукової емблеми куеки, зокрема в кодї, надає стандарту пісенної форми ознак рондальності.

Фінал, як певний інтегруючий підсумок, збирає в нову картинку «калейдоскопа» танцювально-святкової фієсти уривчасті фрази всіх тем сонати і посилює їхнє ритмічне начало — подає її в «чистому вигляді», як у народній практиці перкусійного акомпанементу.

Великий перкусійний розділ в ритмі куеки постулює її головну ритмоформулу грою на гітарі обома руками в різних місцях — постукуванням пальців по деці, обечайкам, ладам на грифі (приклад 7).

Приклад 7.

Хуан Антоніо Санчес. Соната для гітари. Четверта частина

Бурхлива шумова атмосфера і запальна латиноамериканська танцювальна пластика нагадують про «Суета Larga» В. Парри або багатогодинні безупинні звучання танцю в дні святкових церемоній і фієст на площі Сантьяго-де-Чилі.

Фольклорне начало впливає на музику Сонати Х. Санчеса безпосередньо й опосередковано, виявляючись в її мові, композиційній структурі. Виведена на світову академічну гітарну сцену жанрова традиція, відкрита для ф'южн-єдності фольклорних витоків і поетики популярної музики Чилі (джаз, блюз, мюзикл), втілює ідіоми чилійської ідентичності і перетворює висловлювання автора в «уявний фольклор», здатний проникати у звукове середовище концертного опусу. Виконавець, зважаючи на злиття первинних і вторинних жанрових начал, може спиратись на аналітичну рефлексію над текстом Сонати, розглядати і відчувати її в цьому «гібридному» потоці.

Серед професійних композиторів Чилі, які заклали фундамент гітарного репертуару в своїй країні, варто назвати Густаво Бесерра-Шмідта¹, прихильника творчих пошуків відкритих форм, алеаторики, додекафонії, експериментів в сфері електронної та конкретної музики, нотної графіки. Його сонати і варіації увійшли в альбоми чилійської гітарної музики ХХ століття, записані Маурісіо Вальдебініто, Серхіо Савалле, Оскаром Ольсенном. У каталозі гітарних опусів автора — концерти для гітари з оркестром (1964), для двох гітар (1978), для гітари і ударних (1991), Танго для квартету гітар (1992), чотири сонати, варіації «Las Pascuales» (1957) для гітари соло і «Суета variations» для гітарного тріо.

¹ Густаво Бесерра-Шмідт (1925–2010) — відомий чилійський композитор, музикознавець, автор статей, редактор «Чилійського музичного журналу», професор Чилійського університету. У 1970-ті роки працював на посаді прес-аташе з культури в Чилійському посольстві в Німеччині. Після військового перевороту в Чилі композитор був заочно звільнений з місцевого університету, попросив політичного притулку в Німеччині, де прожив до останніх своїх днів. Біографи стверджують, що музикант досяг безпрецедентної для чилійця поваги як композитор, професор Німецького університету Ольденбурга, автор симфоній, квартетів, Концерту для підготовленого фортепіано (1957), ораторій «Араукана» (1965) і «Мачу-Пікчу» (1966), кантат і пісень політичної спрямованості.

Ставлення композитора до фольклору не зосереджене тільки на чилійській автентичності, тобто не локальне, а скоріше, «транскультурне». Він мислив ідіомами народної музики своєї країни цілісно: з іберійсько-американськими, аргентинськими, болівійськими, перуанськими впливами. Композитор прагнув долати фрагментації культурних відмінностей за допомогою синтезу елементів, усвідомлення спільності спадщини. Вивчаючи арауканську мову корінних племен мапуче, мешканців андського високогір'я, Г. Бесерра-Шмідт знайшов найкраще видання словника не в Чилі, а в Аргентині: для реконструкції арауканської мови в музичній інтонації ораторії «Мачу-Пікчу» автор використовував просодію як принцип відтворення артикуляційної близькості ритму до розмовної мови. Для досягнення ідіоматичної точності він вдавався й до інших реконструкцій, наприклад, звучання яванського гамелану в першій частині Шостого квартету (1960) або варіацій на єврейську тему в другій його частині, а у фіналі всі мотиви циклу об'єднував на основі чилійської куети. Подібне сусідство етнічно різнорідних фрагментів зумовлене перегуками мотивів майбутніх тем перед їх повноцінною експозицією в наступній частині циклу. Композитор назвав цей прийом «вікно». Цей термін пізніше вживали багато молодих чилійських музикантів.

Третю сонату для гітари вважають однією з найбільш технічно складних сольних творів в цьому жанрі (1979). Перший її виконавець і редактор — німецький віртуоз Грант Густафсон, якому автор і присвятив її, в анотації до нотного видання розшифрував безліч прийомів гри, які імітують афробразильську танцювальну традицію «batacada». Ансамблева перкусійна основа у фіналі циклу нагадує ритмічними патернами самбу. Гітара колоритно передає особливості цієї «поліметричної афробразильської музично-танцювальної форми, яка звучить в карнавальний сезон з неодмінним переважанням базового ритму 3+3+2»¹ (приклад 8).

Приклад 8.

Г. Бесерра-Шмідт. Соната № 3. Третя частина «Batacada»

¹ Gustafson G. Notes of editor // Bescerra-Schmidt G. III Sonata para guitarra sola. Mainz : Schott edition, 1986. P. 2–3.

Специфічні прийоми видобування звуку посилюють позамузичні асоціації, наприклад, із шумом вітру (скреготіння уздовж струни нігтями зі зміною висоти звуку) або, навпаки, з тембрами інших інструментів: дзвіночків «cow bells» (перекручування двох струн на одному ладу); маленької арфи (гра за грифом на струнах в районі кілочків); малого барабана (удари пальцями правої руки по підставці з варіюванням звуку долонею лівої руки на резонаторі).

Час від часу заглиблюючись в неокласичні алюзії, композитор все ж залишався вірним експериментальній лексиці. Це не заважало йому додавати до сучасних звучностей старовинні мотиви індіанців мапуче. В останній з гітарних сонат, присвяченій Марчело де ла Публа (Marcelo de la Puebla), під час запису виконання автентичні елементи посилені відеорядом¹ картин В. Парри, національних орнаментів гобеленів, що нагадує про стародавні звичаї чилійців, їх доколоніальну і колоніальну історію, заново відтворену авангардним художником. Це ніби *погляд в позачасове*, що відкривається раптово, і тієї ж миті свідомість провалюється в давні шари культур з різними етнічними домішками, ритуалами, епосом, інтонаціями, звуковими ландшафтами, причому розум безпомилково розпізнає, що це погляд з ХХІ століття.

В останні роки чилійська гітарна музика збагатилась опусами молодих авторів. Серед найбільш репертуарних варто назвати твори відомого віртуоза Хав'єра Контрераса (Javier Contreras)². Зацікавлення його творчістю зумовлене сценічним визнанням. Х. Контрерас прагне дотримуватись балансу між традиційною чилійською ритмікою, як у п'єсі «Евклідика куекада» (1983) чи в циклі «Примітки до трьох пісень Віолети Парри» (2017), і розширенням віртуозних, зокрема ударних можливостей інструмента, як в сюїті «Пісні з Німеччини» і в «Концерті для двох гітар і струнного оркестру» (2000). Однак виконавців і слухачів приваблює емоційна виразність і краса цих творів, які ніби балансують між світами, за словами автора, «підживлюючи себе музичними можливостями, які пропонує весь континент»³ (приклад 9).

Музика відображає «портрет» свого автора, його витонченої, вишуканої, надзвичайно віртуозної класичної техніки, знавця народного мистецтва і джазових традицій, а також академічної музичної культури. У багатьох творах — «Вітер і мелодія», «Тонада повернення», «Погляд мрійників», «Приходить додому» — відчувається тиха, глибока лірична рефлексія романтичного митця. Манера елегантної гри, яка відповідає європейській естетиці гітарного звуку, стала одним із ціннісних орієнтирів в культурі чилійців, які вважають себе «найбільш європейським» з усіх латиноамериканських народів континенту.

¹ Marcelo de la Puebla interpreta la 4ª Sonata para guitarra de Gustavo Becerra. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0DHbKMnMkzE&ab_channel=ManuA (accessed: 19.01.2021).

² Хав'єр Контрерас — композитор і класичний гітарист Чилі, учень Хосе Антоніо Ескобара, учасник і переможець гітарних конкурсів в Аргентині, Парагваї, Бразилії, Колумбії, Франції, Англії, Іспанії, Індії, США. Х. Контрерас випустив чотири альбоми (2006, 2009, 2010, 2012). Його музику виконують не лише в Латинській Америці, а й у Фінляндії (Петрі Кумела), Англії (Грем Дівайн) та інших європейських країнах.

³ Kazu S. Compositores: Javier Contreras (Chile): Entrevista con los compositores que escriben para la guitarra clásica // Compendio de Guitarra Clásica. URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/blog/es/compositores/chile/javier-contreras> (accessed: 20.01.2021).

Хав'єр Контрерас. «Погляд мрійників»

re ①
fa # ③
sol # ⑤
re ⑥ (♩.=70)

Guitar

mp

mf

arm 7 arm 12 arm 12 arm 7 arm 5 arm 9

Висновки. Дослідження сучасної чилійської гітарної музики у виконанні майстрів академічного мистецтва надає змогу розкрити «звуковий всесвіт» латиноамериканських жанрово-стильових змішень і метаморфоз. Основу первинних аутентичних шарів, що впливають на музичну лексику і створюють фундамент її національної ідентифікації, становлять відомі креольські жанрові феномени традиційного народного побуту — куеки, тонади з іберійським корінням й гемиольними ритмічними архетипами, окремі елементи арауканських обрядових піснеспівів корінного населення, а також формули й патерни афроамериканського походження. До вторинних жанрово-стильових шарів належать європейські концертні жанри — сонати, концерти, цикли, композиційний і драматургічний профіль яких змінюється під впливом органіки самого матеріалу, транскультурних етнічних зв'язків, які надають багатом творам «мозаїчного» характеру і різностильового забарвлення. Цьому сприяє інтерферентність успадкування і реконструкції традиції — не безпосередньо, від першоджерела, а завдяки творчим посередникам, які вже запропонували світу її яскраву авторську «модернізацію», персональну стильову «репліку», і саме вона стала зразком для ініціювання нових версій. Формування полістильових утворень, цитат й алюзій академічного або неакадемічного походження екуменічно поєднує андські музичні культури і взагалі сучасний південноамериканський арсенал гітарної творчості. Чилійська ідентичність проявляється в ньому строкатістю елементів іберійського, афроамериканського, індіанського фольклору, змішуванням інтонацій, стійких ритмічних патернів і європейської музичної лексики, з додаванням ресурсу нових технік композиції, а також джазового та ф'южн музикування. Такий синтез зумовлений внутрішньою культурно-історичною ситуацією і зустрічними мистецькими процесами, які протікають по обидва боки Атлантики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
2. 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.
3. Філатова Т. В. Академічні виконавські традиції чилійського гітарного мистецтва // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131 : Інтерпретаційний потенціал музичного твору. Київ, 2021. С. 26–37.
4. Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: «Антикуеки» Віолети Парри // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 232–250.
5. González J. P. Prefacio // Juan Antonio Sanchez. Piezas esenciales para guitarra. Santiago de Chile : Microtono Ediciones Musicales, 2002. P. 5.
6. Gustafson G. Notes of editor // Becerra-Schmidt G. III Sonata para guitarra sola. Mainz : Schott edition, 1986. P. 2–3.
7. Kazu S. Compositores: Javier Contreras (Chile): Entrevista con los compositores que escriben para la guitarra clásica // Compendio de Guitarra Clásica. URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/blog/es/compositores/chile/javier-contreras> (accessed: 20.01.2021).

REFERENCES

1. Docenko, V. (2010). History of Latin American music of 16–20 centuries [Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov]. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
2. Ivannikov, T. P. and Filatova, T. V. (2020). Chilean guitarron 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. 80–93 [in Ukrainian].
3. Filatova, T. V. (2021). Academic performing traditions of Chilean guitar art [Akademichni vykonavski tradytsii chyliiskoho hitarnoho mystetstva]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 131. Kyiv, pp. 26–37 [in Ukrainian].
4. Filatova, T. V. (2020). Chilean guitar music: Violeta Parra's «Anticuecas» [Chyliiska hitarna muzyka: «Antykueky» Violety Parry]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 129: *Contemporary musicology: methodology, theory, history [Suchasne muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia, istoriia]*. Kyiv, pp. 232–250. [in Ukrainian].
5. González, J. P. (2002). Preface [Prefacio]. *Juan Antonio Sanchez. Essential pieces for guitar [Juan Antonio Sanchez. Piezas esenciales para guitarra]*. Santiago de Chile: Microtono Ediciones Musicales. P. 5 [in Spanish].
6. Gustafson, G. (1986). Notes of editor. *Becerra-Schmidt G. III Sonata for guitar solo*. Mainz : Schott edition, 1986. P. 2–3 [in English].
7. Kazu, S. Composers: Javier Contreras (Chile): Interview with composers who write for classical guitar [Compositores: Javier Contreras (Chile): Entrevista con los compositores que escriben para la guitarra clásica]. In: *Classical Guitar Compendium [Compendio de Guitarra Clásica]*. Available at: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/blog/es/compositores/chile/javier-contreras> (accessed: 20.01.2021). [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/10.31318/2522-4190.2021.132.250001>

ЧИЛИЙСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА: СОВРЕМЕННЫЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ

Актуальность статьи заключается в углублении аналитического аспекта познаний о чилийской гитарной музыке второй половины XX — начала XXI столетий в контексте реконструкции жанровых традиций на примере творчества Хуана Санчеса, Густаво Бесерра-Шмидта, Хавьера Контрераса.

Цель статьи — определить ведущие жанровые традиции чилийской гитарной музыки и выявить их современные реконструкции в произведениях известных авторов.

Методология исследования включает методы исторического, культурологического, компаративного, феноменологического, а также структурно-функционального анализа (для контекстного рассмотрения творческой деятельности композиторов, изучения жанрово-стилевых элементов чилийских традиций музыки народного, профессионально-академического и неакадемического происхождения в их влиянии на европейские модели).

Основные результаты и выводы. Охарактеризована культурно-историческая среда становления и развития чилийского академического гитарного репертуара второй половины XX — начала XXI веков, определены связи с исполнительскими достижениями отечественных виртуозов. Рассмотрено творчество композиторов Хуана Санчеса, Густаво Бесерра-Шмидта, Хавьера Контрераса в дискурсе современных процессов реконструкции жанровых традиций, апробации инновационных методов и техник письма европейского авангарда, использования ресурсов американского неакадемического искусства. В процессе исследования нотных текстов и аудиозаписей произведений определены национальные жанровые корни тематических явлений, которые восходят к первичным аутентичным слоям и влияют на музыкальную лексику, создавая фундамент её национальной идентификации: креольская куэка, тонада с иберийскими истоками и гемиольными ритмичными архетипами, в частности, в Сонате для гитары Х. Санчеса; элементы арауканских обрядовых песнопений коренного населения мапуче в Четвёртой сонате Г. Бесерра-Шмидта, а также ритмоформулы батуканды афробразильского происхождения в финале Третьей сонаты Г. Бесерра-Шмидта. Выяснено, что вторичные жанровые и стилиевые слои формируются в русле европейских концертных жанров: сонаты, концерта, циклов, композиционный и драматургический профиль которых изменяется под влиянием органики музыкального материала, его транскультурных этнических связей. В качестве не менее важного жанрово-стилевого ресурса определено джазовое и фьюжн музицирование с элементами чилийского мюзикла. Интерферентный характер наследования аутентичной традиции куэки через её современные версии, созданные легендарной Виолетой Паррой, приводит к адресному цитированию, аллюзиям в современных гитарных произведениях. Аналитически обоснованы выводы о том, что благодаря многочисленным мозаичным карнавальным контрастам, избытию пёстрых этножанровых смешений иберийского, индейского, афроамериканского фольклора, к которым возможно подключение поэтики фьюжн или экспериментальных перкуссионных приёмов звукоизвлечения, формируется самобытность современной чилийской реконструкции древних традиций. Подобные синтезы обусловлены внутренней культурно-исторической ситуацией и встречающимися художественными процессами, которые протекают по обе стороны Атлантики.

Ключевые слова: чилийское гитарное искусство, андские музыкальные традиции, чилийская куэка, тонада, фьюжн, джаз, гитарная музыка Хуана Санчеса, Густаво Бесерра-Шмидта, Хавьера Контрераса.

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Theory of Music at 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/10.31318/2522-4190.2021.132.250001>

CHILEAN GUITAR MUSIC: MODERN RECONSTRUCTIONS OF GENRE TRADITIONS

The relevance of the article is to deepen the analytical aspect of knowledge about Chilean guitar music of the second half of the 20th — early 21st centuries in the context of the reconstruction of genre traditions on the example of works by Juan Antonio Sanchez, Gustavo Becerra-Schmidt, Javier Contreras.

Main objective of the study is to identify the leading genre traditions of Chilean guitar music and reveal their modern reconstructions in the works of famous authors.

The methodology includes methods of historical, cultural, comparative, phenomenological, as well as structural and functional analysis (for a contextual consideration of the creative activities of composers, the study of genre and stylistic elements of the Chilean traditions of folk music, professional-academic and non-academic origin in their influence on European genre models).

Results and conclusions. The cultural and historical environment of the formation and development of the Chilean academic guitar repertoire of the second half of the 20th — early 21st centuries is characterized, the links with the performing achievements of domestic virtuosos are determined. The work of composers Juan Antonio Sanchez, Gustavo Becerra-Schmidt, Javier Contreras is considered in the discourse of modern processes of reconstruction of traditions, approbation of innovative methods and techniques of writing of the European avant-garde, use of the resources of American non-academic art. The national genre roots of thematic phenomena have been identified in the process of studying music scores and audio recordings of works, which go back to the primary authentic layers and influence musical vocabulary, creating the foundation of its national identity: Creole cueca, tonada with Iberian origins and hemiole rhythmic archetypes, in particular, in the Sonata for guitar by H. Sanchez; elements of the Araucanian ritual chants of the indigenous Mapuche population in the Fourth Sonata by G. Becerra-Schmidt, as well as the rhythmic formula of the Afro-Brazilian batukada in the finale of the Third Sonata by G. Becerra-Schmidt. It was found that secondary genre and style layers are formed in line with European concert genres: sonatas, concerts, cycles, the compositional and dramatic profile of which changes under the influence of the organic nature of the musical material, its transcultural ethnic ties. Jazz and fusion music-making with elements of the Chilean musical is defined as an equally important genre-style resource. The interferential nature of the inheritance of the authentic cueca tradition through its modern versions created by the legendary Violeta Parra leads to targeted citations, allusions in modern guitar works. Analytically substantiated are the conclusions that thanks to the numerous mosaic carnival contrasts, the abundance of colorful ethno-genre mixtures of Iberian, Indian, African American folklore, to which it is possible to connect the poetics of fusion or experimental percussion techniques of sound production, the originality of the modern Chilean reconstruction of ancient traditions is formed. Such syntheses are due to the internal cultural and historical situation and artistic processes that take place on both sides of the Atlantic.

Keywords: Chilean guitar art, Andean musical traditions, Chilean cueca, tonada, fusion, jazz, guitar works by Juan Antonio Sanchez, Gustavo Becerra-Schmidt, Javier Contreras.