

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра народних інструментів

ЖУКОВ ДМИТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ АГУСТІНА БАРРІОСА:
ВИКОНАВСЬКИЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ВИМІРИ
на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Жуков Дмитро Олексійович

підпис здобувача

Творчий керівник: Трянов Максим Анатолійович, викладач

Науковий керівник: Шемет Лариса Василівна, канд. пед. наук, доцент

Харків – 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Виконавський вектор гітарної творчості А. Барріоса.....	6
1.1. Виконавство як невід’ємна складова гітарної творчості митця.....	6
1.2. Характерні риси індивідуального стилю музиканта.....	10
Висновки до Розділу 1.....	13
Розділ 2. Провідні тенденції композиторської творчості для гітари А. Барріоса.....	15
2.1. Фольклорні й релігійні мотиви та жанрово-стильові ретроспекції в гітарних творах композитора.....	15
2.2. Виконавський аналіз Вальсу № 3 А. Барріоса.....	22
Висновки до Розділу 2.....	27
Висновки.....	30
Список використаних джерел.....	32
Додатки.....	35

ВСТУП

Обґрунтування актуальності обраної теми проєкту. Виконавська та композиторська творчість представників різних національних шкіл має важливе значення для розвитку світового гітарного мистецтва. У цьому контексті вагомий внесок зробили представники латиноамериканської гітарної школи, зокрема Агустін Барріос, творчість якого, перебуваючи у проблемному колі наукових інтересів сучасних українських мистецтвознавців С. Жовніра [1] та Т. Іваннікова [2], потребує додаткових аналітичних розвідок стосовно виконавської інтерпретації окремих авторських композицій митця, що робить дане дослідження вельми актуальним.

Об’єкт теоретичного обґрунтування творчого проєкту – латиноамериканське гітарне мистецтво.

Предмет – специфіка виконавської та композиторської гітарної творчості Агустіна Барріоса.

Метою теоретичного обґрунтування творчого проєкту є виявлення специфіки виконавської та композиторської гітарної творчості Агустіна Барріоса.

Відповідно означеній меті сформульовані такі **завдання**:

- розглянути виконавство як невід’ємну складову гітарної творчості митця;
- окреслити характерні риси індивідуального виконавського стилю гітариста;
- висвітлити особливості втілення композитором фольклорних і релігійних мотивів та жанрово-стильових ретроспекцій у гітарних творах;
- визначити композиційно-драматургічну та виконавську специфіку Вальсу №3 А. Барріоса.

Музичний матеріал творчого проєкту: гітарні опуси А. Барріоса, зокрема Вальс № 3.

Мета, завдання та структура теоретичного обґрунтування творчого проєкту обумовили використання низки *загальнонаукових і мистецтвознавчих* методів, серед яких найактуальнішими є такі:

1) – *загальнонаукові методи і підходи*:

- теоретичний, за допомогою якого був здійснений науково-теоретичний аналіз музикознавчої літератури за проблематикою роботи;
- джерелознавчий, що дозволив визначитися з доцільністю використання в дослідженні тих чи інших джерел за обраною темою і долучити опубліковані матеріали та наукові праці до дослідницького процесу;
- історичний – для з'ясування періодизації виконавської та композиторської творчості А. Барріоса;
- компаративний метод – для визначення особливостей виконавського та композиторського стилю А. Барріоса;
- метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження;

2) – *система музикознавчих методів*, серед яких можна виділити:

- жанрово-стильовий, пов'язаний з дослідженням оригінальних композицій для гітари А. Барріоса;
- структурно-функціональний, що застосований в аналізі музичної композиції, драматургії та виконавської специфіки Вальсу № 3 А. Барріоса.

Теоретичну основу проєкту формують фундаментальні праці у галузі сучасного музикознавства, зокрема теорії та історії гітарного мистецтва: С. Жовнір [1], Т. Іванніков [2], R. Bailey [3; 4], C. Barbosa-Lima [5], J. Brim [6], C. Caillat [7], T. Livingston-Isengur and T. Gracia [8; 9], R. Longyear [10], D. Munoz [11], A. Murphy [12], D. Olsen, D. Sheely [13], C. Robertson, G. Behage [14], R. Stover [15–27], D. Stigberg [28].

Практичне значення отриманих результатів. Результати теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці, зокрема в курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Спеціальний інструмент (гітара)». Матеріали та висновки роботи передбачають можливість їх подальшого використання для поглиблених досліджень даної проблематики.

Апробація отриманих результатів. Основні положення теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювались на засіданні кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

Структура теоретичного обґрунтування творчого проєкту. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел (усього 28 позицій), додатків. Загальний обсяг теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту складає 40 сторінок, з них основного тексту – 31 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ВИКОНАВСЬКИЙ ВЕКТОР ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ А. БАРРІОСА

1.1. Виконавство як невід’ємна складова гітарної творчості митця

Агустін Барріос Мангоре (1885-1944) був одним із перших класичних гітаристів у Парагваї. Сценічний мем і театральна атрибуція артиста, що склалися ще за часів турне країнами Латинської Америки – Аргентиною, Уругваєм, Бразилією, Мексикою, Чилі, Колумбією, Венесуелою, Перу, Коста-Рікою, Нікарагуа, Гондурасом, Гватемалою, Тринідадом, Сальвадором, – закріпили у «зовнішньому глянці» портрета артиста щось глибинне, що йде з етнічних племінних витоків роду індіанців гуарані, корінного парагвайського населення. Виступ гітариста в образі легендарного індіанського вождя Мангоре, в традиційному національному костюмі з пір’я і прикрас, на фоні сценічних декорацій тропічного лісу можна було б розглядати як цілком зрозумілий маркетинговий хід. Однак за цим силуетом стояло не просто комерційне прагнення привернути увагу до персонального мистецтва гри (воно не потребувало додаткової реклами), а сублімація міфотворчості цілого народу, національна самоідентифікація, до якої музикант ставився надзвичайно тремтливо.

Театральна сценографія концертних виступів гітариста склалася в ході багаторічного турне вісімнадцятьма південноамериканськими країнами. Одне відділення концерту присвячувалося європейській музиці і передбачало академічний зовнішній імідж артиста. Друге переносило сприйняття слухача в етнічне середовище, занурюючи вглиб історії найбільшої екуменічної спільноти племен і народностей регіону, різноманітного за своїми мовними і музичними діалектами. Тут національний образ сценічного персонажа був абсолютно доречним і до того ж він виводив виконавця «з тіні» активно гастролуючих в латиноамериканських країнах іспанських віртуозів. Зустріч А. Барріоса зі своїм іспанським кумиром Андресом Сеговією, яка відбулася під час концерту останнього в Буенос-Айресі, стала імпульсом для поїздки в Європу (1934). Гітарист прислухався

до порад меценатів і залишив костюмовану атрибутику тільки для афіш, не ризикуючи шокувати аудиторію екзотичним видовищем індіанської культурно-історичної глибинки в сучасному Брюсселі, Берліні та Мадриді [2, с. 87].

Не звертаючи уваги на основні тенденції розвитку музики на рубежі століть, Барріос спирався на музику, яку слухав у юності, а саме на класичних і романтичних західних композиторів, до яких мав доступ у записах. Його композиції, що зазнали значного впливу романтизму дев'ятнадцятого століття, мають риси, які високо цінувалися в ту епоху, зокрема, багатий гармонійний і сильний мелодійний зміст та всеохоплюючу експресивну емоційну природу. Разом ці якості домінують у всій сукупності його творів. Барріос поєднав ці характеристики з вивченням творчості великих класичних гітаристів, таких як Фернандо Сор (1778-1839), Мауро Гвіліані (1781-1829) та Франсіско Таррега (1852-1909), поєднуючи своє захоплення романтизмом та класичною формою дев'ятнадцятого століття з віртуозною гітарною технікою [27, с. 179].

За свою кар'єру Барріос відвідав загалом 18 країн Латинської Америки. Він постійно подорожував і виступав. Як наслідок, він ніколи не затримувався на одному місці надовго [28, с. 415].

Окрім транскрипції творів для гітари, Барріос виконував твори гітарних композиторів, серед яких Фернандо Сор, Франсіско Таррега, Наполеон Кост, Діонісіо Агуадо (1784-1849), Хуліан Аркас (1832-1882), Карлос Гарсія Тольса (1858-1905) та Густаво Соса Ескалада (1877-1943). Ескалада був аргентинським гітаристом, з яким Барріос навчався.

На початку своєї кар'єри Барріос грав на гітарах, виготовлених південноамериканськими майстрами. Приблизно в 1910 році він придбав гітару іспанського майстра Хосе Раміреса. Серед латиноамериканських гітар, якими володів Барріос і на яких грав, інструменти, що належать таким виробникам, як Ромео Ді Джорджіо (Бразилія), Родольфо Камачо і Будинок братів Брейєрів (обидва з Аргентини). Барріос особливо віддавав перевагу двом гітарам іспанських майстрів Хосе Ардженте (також відомого як Морант) та Домінго Естесо. На цих двох гітарах він грав з 1935 року і до самої смерті у 1944 році.

Одна з гітар віртуоза – «Морант». Вона подарована королевою Іспанії і дотепер зберігається в музеї мистецтв Сан-Сальвадора [21, с. 24].

У 1919 році А. Барріос розширював свій репертуар завдяки багатьом новим творам, серед яких «Mazurka Appassionata», «Gavota Madrigal» та ін. Він також зробив багато транскрипцій творів інших композиторів, таких як Фредерік Шопен, Йоганн Себастьян Бах, Джузеппе Верді, Діонісіо Агуадо, Хуліана Аркаса та Мауро Джуліані. Цей період підвищеної продуктивності допоміг створити більш вишукані та різноманітні концертні програми. Це також допомогло зміцнити репутацію Барріоса в його кар'єрі як концертного виконавця.

Як відомо, у Європі гітара до XX століття була обмежена іспанською ідентичністю, але коли Іспанська та Португальська імперії завезли її на американський континент, де раніше не було струнних щипкових інструментів, вона, вийшовши за межі своєї європейської спадщини, не тільки розвинулася у багатьох формах і розмірах, щоб виражати музику різних рас і культур, але й сама по собі набула нових характерних рис, наприклад, у музиці Аргентини, Бразилії, Венесуели, Мексики, Анд і північноамериканському блюзі.

Записи, які Барріос робив протягом усієї своєї кар'єри гітариста-виконавця, охоплюють 1913-1943 роки. У цей період технологія звукозапису в Парагваї все ще перебувала в зародковому стані. Його творчість вважається важливим і суттєвим раннім джерелом для гітарних записів. Загалом було знайдено 42 диски із записами Барріоса. На цих 42 дисках загалом 68 треків і 59 різних творів, 9 з яких були віднайдені у 2009 році [10, с. 32]. Барріос записував деякі твори більше одного разу і в різні періоди свого життя [3, с. 10].

Записи виконання Барріосом творів інших композиторів розкривають ключові аспекти його підходу до музичного виконання. Його записи творів Йоганна Себастьяна Баха, Людвіга Бетховена, Роберта Шумана, Франсіско Таррегі демонструють широкий діапазон виконавського стилю (від високоромантичного до консервативного) [16, с. 22].

Більшість цих записів – оригінальні композиції. Крім того є п'єси інших гітарних композиторів, такі як «Арабське каприччіо» Фрасіско Таррегі, а також транскрипції творів, які не були спочатку написані для гітари.

Технічні основи виконавської майстерності Агустіна Барріоса були сформовані під впливом класичного парагвайського гітариста Густава Соса Ескалада, який спирався на методики представників іспанської школи гри – Діонісіо Агуадо, Фернандо Сора. А. Барріос успадкував іспанську традицію, граючи твори згаданих гітаристів та маститих композиторів Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Франсіско Таррегі. Працюючи над гітарними перекладеннями музики Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, композитор розширював горизонт власного музичного мислення. Імпровізаційна свобода гри віртуоза, відшліфована навичками вправного тапера німого кіно, проектувалася з прикладної сфери діяльності музиканта в концертно-виконавську. Весь сучасний арсенал технічної майстерності – віртуозні тремоло, арпеджовані та гамоподібні пасажі, акордова техніка, флажолети – в інтерпретації А. Барріоса набував, умовно кажучи, форсованих форм. Сьогодні гітаристам може здатися занадто вільним трактування темпів, агогічна імпульсивність, екстремальні прискорення пасажів і раптові зупинки, уповільнення, застигання на звуці з інтенсивною вібрацією. Гра справляє враження нестабільної, неконтрольованої імпровізації, проте це було властиво багатьом виконавцям того часу.

Автентичні звукозаписи, зроблені А. Барріосом одним із перших в історії гітарної музики Південної Америки, містили популярні латиноамериканські пісні, твори самого гітариста та його співвітчизника Карлоса Гарсіа Толса, авторські транскрипції європейської спадщини, відображають саме ці імпровізаційні характеристики виконавського стилю. Свою майстерність А. Барріос зумів передати в останні роки життя (з 1940), коли він став професором Національної консерваторії Сальвадору. До цього часу гастрольний графік віртуоза був настільки щільним, що музикант порівнював себе з божественним митцем, мандрівником і трубадуром [2, с. 89].

Протягом усієї своєї виконавської кар'єри Барріос виконував те, що він називав «Louge» Й.С. Баха, що задокументовано у багатьох його концертних програмах. Однак із запису видно, що назва «Louge» була помилково надана першій та другій «Bourrée» з віолончельної сюїти Баха №3, BWV 1009. Його виконання «Bourrée» цікаве тим, що він грає його з надмірним романтизмом. Натомість, він зберігає рівномірний темп протягом усього виконання, за винятком *rallentando* наприкінці кожного «Bourrée». У цьому відношенні його виконання схоже на більш сучасне виконання Баха.

Попри фінансові труднощі, які Барріос почав відчувати у 1938-1939 роках, гітарист продовжував концертувати і подорожувати до Коста-Ріки, Сальвадору, Гватемали та Мексики [18, с. 14]. Він жив життям божественного артиста, і його музика відображає цей романтичний стиль життя. В одному з його віршів під назвою «Bohemio» (Барріос також був поетом) він порівнює себе із середньовічними трубадурами, пишучи: «Я брат у славі і печалі. Середньовічним трубадурам, що страждали від романтичного божевілля». На жаль, він також постійно боровся за фінансування та просування своєї кар'єри і не досягнув того визнання за життя, яке він отримав після своєї смерті [17, с. 18].

1.2. Характерні риси індивідуального стилю музиканта

Стиль А. Барріоса є унікальним поєднанням різних музичних традицій. Він створив свій власний синкретичний стиль, в якому злилися елементи класичної європейської музики та народних мелодій Латинської Америки. Це стало можливим завдяки його вмінню адаптувати різні музичні форми та жанри, надаючи їм нової форми та значення.

Одна з ключових характеристик його стилю — це використання складних гармоній і ритмів. Він часто експериментував із багатоголоссям, що створювало враження, ніби грає не один, а декілька музикантів. Це відчуття багатоголосся особливо виразно простежується у творах, як «La Catedral», де гітара звучить як цілий оркестр. Барріос створював багатошарові текстури, що робило його музику більш насиченою та об'ємною.

Емоційна виразність також є невід'ємною частиною стилю Барріоса. Він умів передавати складні емоційні переживання через музику, використовуючи динаміку, ритмічні зміни та мелодійні акценти. Його твори часто передавали глибокі почуття — від ностальгії до пристрасті. Наприклад, у Вальсі № 3 він поєднує легкість вальсу з емоційною глибиною, що робить цей твір справжнім шедевром.

Барріос також зумів впровадити елементи імпровізації у свою гру, що додавало його виконанню свіжості та живості. Ця здатність імпровізувати дозволяла йому адаптувати свої твори під конкретну аудиторію і створювати унікальні виступи. Його індивідуальний стиль став прикладом для багатьох гітаристів, які прагнуть досягти подібної виразності та майстерності у своїй музиці.

Таким чином, А. Барріос Мангоре став не тільки видатним виконавцем, але й новатором, який зумів з'єднати різні музичні традиції у своїй творчості. Його спадщина продовжує надихати музикантів у всьому світі, а його твори залишаються актуальними та улюбленими серед слухачів різного віку та музичних смаків.

Індивідуальний стиль А. Барріоса характеризувався складними мелодіями, унікальними гармоніями. Його композиції часто включали елементи регіональних стилів, таких як гуаранія та йота. Барріос також використовував такі прийоми, як тремоло та швидкі арпеджіо для створення насиченого та динамічного звучання. Його музика відома своєю емоційною глибиною та виразністю, що робить його надзвичайно впливовим композитором-виконавцем у світі класичної гітари.

Порівнюючи гру А. Барріоса з іншими гітаристами його часу, такими як Андрес Сеговія, Ейтор Вілла-Лобос, Мігель Льобет, та стилем виконання того періоду, стає очевидним, що між ними є багато спільного. Хоча його композиторський стиль відрізняється унікальністю, його манера гри не надто відходить від стандартів початку XX століття [15, с. 19]. Загальне використання Барріосом темпу характерне для стилю початку XX століття. Його темпи часто коливаються залежно від настрою та музичної активності. Яскравим прикладом цього є його запис «Divigación en Imitación al Violin». Перша частина цього твору грається

повільно і вільно. Важливо зазначити, що в деяких випадках Барріос використовує постійний стабільний темп протягом усього твору. Ці винятки можна знайти в деяких його творах, заснованих на таких танцях, як «Суеса» та «Paraguayan dance». Його темпи також стабільні у швидких творах *molto perpetuo*, таких як «Allegro Solemne» з «La Catedral» та «Tarantella». Однак у більшості записів його темпи більш гнучкі [19, с. 34]. Працюючи над удосконаленням свого музичного стилю, гітарист в якості одного з основних джерел використовував «Музичний словник» (1882) Гуго Рімана.

У багатьох своїх записах Барріос часто звертався до портаменто. Загалом, музикант часто писав і використовував портаменто у своїх композиціях. Зазвичай він це робив для того, щоб підкреслити стрибок у мелодії, полегшити зміну позиції або для музичної виразності. Часом важко оцінити повне використання гітаристом динаміки через примітивну якість звуку. Однак очевидно, що він використовував найрізноманітніші динамічні ефекти у своїй грі.

Аналізуючи його загальний стиль виконання, ми також можемо зробити обґрунтовані припущення щодо того, як митець міг виконувати твори, які не записав. З огляду на те, що він грав ці твори в надзвичайно швидкому темпі і з рідкісним використанням рубато, логічно припустити, що і до «Las Abejas», він підійшов би так само. Також логічно припустити, що повільні та ліричні твори, такі як (тепер добре відома) «Julia Florida», він виконував би, використовуючи такі характерні риси, як рубато, швидке вібрато, зміни темпу, арпеджовані акорди, зміщення мелодії та басу, а також агогічні акценти. Більшість виконавців та інтерпретаторів музики А. Барріоса мають приймати важливі рішення не лише з точки зору музичності, але й щодо вибору та пропусків нот. Ці рішення можуть бути складними, оскільки існують різні джерела музики Барріоса в рукописах і записах. Крім того, композитор постійно вносив зміни до своїх творів протягом усього життя. Тому перед виконавцем та інтерпретатором постає складне питання, яким джерелом користуватися? Можливою відповіддю на це питання буде використання джерела з найновішою датою. З віком Барріоса змінився і його композиторський стиль. Зміни, які він вносив до власних творів у пізніші роки свого

життя, мають заслуговувати на особливу увагу, тому що він, напевно, зробив це не просто так. Однак не слід повністю нехтувати початковою версією, особливо якщо першоджерелом є оригінал запису. Тим не менш, багато сучасних записів і виконань музики Барріоса, схоже, використовують комбінацію джерел. Ці виконавці, ймовірно, обирають, яке джерело використовувати, виходячи з того, який варіант звучить чи працює для них найкраще. Такий підхід не є менш достовірним, оскільки не існує єдиного достовірного джерела, навіть джерела з найновішою датою.

Західний вплив на виконавський стиль Барріоса стає зрозумілим завдяки біографічному дослідженню музичної освіти митця, а також жанрово-стильовим пріоритетам у виборі ним творів різних композиторів для транскрипції та виконання на гітарі [5, с. 9].

У грі на класичній іспанській гітарі музикант використовував металеві струни замість звичайних жильних, варіюючи їх у наступних комплектаціях: тільки перша, три верхніх або всі шість. Гостра критика сучасників була небезпідставною – голос гітари набував металевого призвуку, пом'якшити який музикант намагався кріпленням гумових амортизаторів до струн біля підставки.

Сила натягу металу деформувала конструкцію гітари, підставка витягувалася в бік резонатора, а верхня дека відчутно прогиналася. Виконавець змушений був настроювати свій інструмент на півтону нижче, щоб нівелювати надмірне напруження [1, с. 31].

Висновки до Розділу 1. Узагальнюючи дослідження виконавського вектора гітарної творчості Агустіна Барріоса, варто зазначити, що виконавство було для митця не просто технічною майстерністю, а справжнім засобом самовираження і комунікації з аудиторією. Його підхід до гри на гітарі відзначався поєднанням високого рівня технічної досконалості з глибокою емоційністю, що дозволяло досягати вражаючих художніх ефектів і створювати сильне враження на слухачів.

А. Барріос відомий своєю неперевершеною вправністю та високою технічною майстерністю у грі на гітарі. Його виконання завжди вражало аудиторію

своєю точністю, вишуканістю та виразністю. Він володів широким спектром технік, включаючи пальцеве переплетіння, легато, стакато та арпеджіо. Його гра була дуже емоційно насиченою, здатною передати весь спектр почуттів від радості до суму.

Барріос володів унікальним звуком, що дозволяло йому виділятися серед інших гітаристів свого часу. Його тонкий контроль динаміки та витончена кольорова палітра звуку робили його виконання неповторним і впізнаваним.

У виконавському аспекті стиль А. Барріоса вражає своєю індивідуальністю. Він був віртуозом гри на гітарі, і його виконання заворожувало аудиторію. Записи Барріоса дають неоціненне уявлення про його музику та стиль виконання. Перевага використання записів як джерела полягає в тому, що вони є доказом того, як саме Барріос грав свою музику в той час (з точки зору вибору нот і стилю виконання). Вивчаючи записи Барріоса, його музичність можна охарактеризувати використанням швидкого вібрато, рубато, агогічних акцентів, коливанням темпу, швидкими максимальними темпами, зміщенням мелодії та басу, частими портаменто. Романтична природа його композиторського стилю відображається в романтичному стилі його виконання. Якщо порівняти його стиль виконання із загальними рисами стилю інших гітаристів часів Барріоса, то стає очевидним, що його гра має багато спільних рис. Однак у порівнянні з сучасними записами гра Барріоса здається більш хаотичною, непередбачуваною, а його темпи більш екстремальними. Хоча його записам бракує чіткості та контролю сучасного виконання, вони містять широкий спектр контрастів і є дуже виразними. Найважливіше те, що записи Барріоса є найкращим джерелом для розуміння його музики.

Таким чином, дослідження виконавської складової творчості А. Барріоса дозволяє глибше зрозуміти особливості його індивідуального стилю, що ґрунтується на синтезі технічної майстерності, емоційного самовираження і культурної ідентичності. Це робить його внесок у гітарну музику унікальним та вагомим, закладаючи основи для нових напрямків у розвитку гітарного виконавства.

РОЗДІЛ 2

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ГІТАРИ

А. БАРРІОСА

2.1. Фольклорні й релігійні мотиви та жанрово-стильові ретроспекції в гітарних творах композитора

Відомий композиторський доробок Агустіна Барріоса на сьогодні складається з приблизно 158 оригінальних творів на додаток до понад 100 транскрипцій. Він написав деякі з найвідоміших своїх творів, такі як «La Catedral», «Las Abejas», «Mazurka», «Apasionata», «Prelude» та інші.

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

Композитор залишався в Латинській Америці протягом усього свого життя, а його богемна концертна діяльність і фольклорна композиторська спрямованість змушували його проводити тривалі періоди часу в багатьох латиноамериканських країнах. До і протягом життя Барріоса Латинська Америка та її населення перебували в пошуках національної ідентичності. Основним способом пошуку національної ідентичності була культура, зокрема музика. Гітара існувала як національний інструмент Латинської Америки, прийнятий корінним населенням після того, як її завезли колонізатори.

Природа Барріоса як панамериканського композитора зумовлює широке використання ним латиноамериканських ритмів і форм, зокрема таких танцювальних форм, як максиксе, перикон, мілонга, полька, куека і зимба.

А. Барріос провів раннє дитинство в культурно-мовному середовищі нащадків племені гуарані, в атмосфері давніх народних звичаїв, традицій, легенд і музично-етнічної атрибуції, звідки згодом запозичив теми для своїх гітарних творів. Він відчував себе прямим спадкоємцем цієї культури [1, с. 32]. Парагвайські танці і пісні стали частиною етнічного різноманіття в композиторському мисленні А. Барріоса. Музикант трансліював культурні коди багатьох регіонів Латинської

Америци, що відобразилося в жанровій панорамі його спадщини. Ми чітко чуємо гітарну імітацію звучання аргентинської флейти куена в «Andean Suite»; дводольні бразильські танцювальні ритми танго з пунктирною лінією басу та синкопуючим мелодичним рельєфом у «Matchis»; мотиви аргентинської самби в «Arias de samba», чилійського танцю куека в однойменній мініатюрі, бразильського шоро в «Chôro da Saudade» та ін. В окремих випадках п'єси А. Барріоса, засновані на корінних пісенно-танцювальних традиціях, виростають в яскраві концертні композиції, в яких ідея успадкування інтонаційної та ритмічної ідіоматики насичується духом європейської культури романтизму.

У звучанні «Chôro da Saudade» (1929) одночасно виникають цілі пласти культурних асоціацій, які пов'язують мовні елементи «музичного словника» європейських романтиків з ритмоінтонаційними формулами бразильських метажанрів. Такими є саудад, як ідеальне середовище для вираження станів туги, ностальгії, меланхолії, і рухливий танець шоро. У пам'яті мимоволі спливають сторінки музики бразильського композитора Ейтора Вілла-Лобоса і сучасного французького гітариста Роланда Дьенса. Витоки асоціацій криються в «пам'яті жанрів». Історія популярних бразильських жанрів має мікстову природу. В саудаді змішалися португальські корені ліричних пісень, які втілюють одну генеральну емоцію – «saudade» (в пер. з португальської «туга»), – естетично підняту на рівень символу, «константи португальської культури», її художнього та ментального концепту в теорії саудизму (філософії духовного пізнання через тугу за ідеалом). Інше джерело змішування вбачається у гібридних ритуально-обрядових елементах індіанських та африканських танцювальних ритмів, насичених пунктирними і синкопованими патернами. Характерно, що вони слугують основою багатьох латиноамериканських музичних традицій, зокрема – шоро. Жанр шоро є титульним для бразильської культури. Цей феномен вуличного ансамблевого музикування рубежу XIX–XX століть увібрав у себе, поряд з африканськими та індіанськими мелодіями та ритмами, атрибутику європейських польок, вальсів, мазурок, кадрили [2, с. 95].

Що робить Барріоса унікальним, так це його схильність змішувати і зіставляти всі вищезгадані характеристики, включаючи фольклорне, романтичне і віртуозне, в захоплюючій гітарній музиці, що підносить його до найвищого рівня композитора для свого інструменту. Будучи одним з виразників естетики індієнізму, А. Барріос відобразив у гітарній творчості обрядові традиції і міфологію корінних народностей гуарані, розкрив красу гібридних жанрових модусів в індіанських, іспано-португальських і афроамериканських музичних сплавах.

Майкл К. Туса стверджує, що «теоретична література минулих часів свідчить про поширену віру в афективні якості тональностей, а Бетховен та інші композитори, як відомо, висловлювали думки про такі характеристики» [20, с. 56].

Далі він зауважує, що «доктрина тональних характеристик може фактично лежати в основі вибору тональностей у репертуарі ХІХ століття, який припускає трактування сі мінору ... у творах композиторів, народжених у Німеччині, того періоду» [22, с. 11]. Примітно, що Туса спеціально згадує тональність сі мінор, тональність програмного твору Барріоса «La Catedral», оскільки Барріос транскрибував багато творів кількох з цих композиторів, і вони мали сильний вплив на його власну творчість. Хоча деякими дослідниками не знайдено жодної літератури, яка б прямо стверджувала, що сам Барріос був обізнаний з ключовими характеристиками, є вагомі докази того, що багато композиторів ХІХ століття, на яких Барріос спирався, моделюючи свій композиторський стиль, наприклад, Бетховен, були обізнані з ключовими афектами. Незалежно від того, чи був Барріос обізнаний з ключовими характеристиками, чи ні, твердження теоретиків ХІХ століття щодо характеристик обраних Барріосом тональностей безпосередньо відповідають задокументованому особистому досвіду композитора, а також програмним аспектам його творів.

Композиторський стиль Барріоса – це поєднання його енциклопедичних знань про гітару, поваги до латиноамериканських народних танців і ритмів, а також пошани до західної класичної музики та епохи романтизму.

Композиторський стиль Барріоса найкраще можна описати як поєднання еkleктичних впливів. Його унікальний композиторський стиль важко лаконічно позначити, оскільки він походить з багатьох різних джерел.

Композиції гітариста зазнали сильного впливу латиноамериканської народної та популярної музика Латинської Америки. Це найбільш очевидно проявилось в ритмах, мелодіях і жанрах, які він використовував, таких як танго, замба, мілонга, куека, чоро, сапатеадо, хабанера та інші латиноамериканські танці та популярні пісні. Яскраві приклади цього впливу можна знайти в таких роботах Барріоса, як «Aire de Zamba», «Aire Popular Paraguayo», «Bicho Feo», «Choro da Saudade», «Cueca» «Danza Guarani», «Danza Paraguayan», «Jah, Che Valle!», «La Bananita», «Maxix», «Milonga». «Pericon», «Tango No. 2» та «Vidalita with varicose veins».

Його композиції також віддзеркалюють впливовість західної класичної музики (переважно епохи бароко, класицизму та романтизму). Це найочевидніше проявляється у поширених структурах і формах, які він використовував, таких як рондо, гавот, менует, вальс, прелюдія, етюд, мазурка, тема і варіація, тарантела [8, с. 17].

Іншим важливим аспектом композиторського стилю Барріоса є ефект імпровізації, що простежується в деяких творах. Імпровізаційні композиції Барріоса створюють враження, що гравець блукає і досліджує різні можливості тональності, гармонічної прогресії чи теми. Ці п'єси також вільні за формою як, наприклад, його прелюдії та дивагації (що перекладається як «блукання»). Техніки, які переважають у композиціях Барріоса, – тремоло, гармонії, портаменто, арпеджіо, гами, швидкі повторення акордів, глісандо, тамбурін.

Вивчення творів, які Барріос обрав для транскрипції та виконання на гітарі, допомагає повністю зрозуміти широкий спектр його композиторського стилю, оскільки композитори, яких він обрав для вивчення, однозначно вплинули на його власну творчість. Серед композиторів, яких Барріос найчастіше транскрибував і виконував, Й. С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Шуман і І. Альбеніс. Схильність Барріоса до цих композиторів дала йому вихідний матеріал з епохи

бароко, класицизму та романтизму, а також глибоке розуміння іспанського стилю, який популяризував Альбеніс.

Барріос мав унікальну здатність зіставляти музичні концепції, а саме фольклорні та романтичні, з віртуозним володінням гітарою, яке було нічим іншим, як віртуозним. Не цікавлячись напрямком класичної музики на рубежі ХХ століття, Барріос наслідував західних класичних композиторів попереднього століття, створюючи твори, які були індивідуальними для гітари і не перекладалися на інші інструменти.

Схильність композитора до фольклору та його шанування романтизму поєднується з віртуозним технічним інструменталізмом. Технічна досконалість Барріоса відображається в його композиціях. Особливо показовим у цьому плані є застосування техніки тремоло. Хоча першим композитором, який використав тремоло, зазвичай вважають Таррегу, Джуліо Регонді (1822-1872) вперше застосував цю техніку у своєму творі «Ноктюрн для фортепіано з оркестром», ор. 19 (1864).

Барріос мав схильність до включення релігійних тем у свої композиції. Докази цього можна знайти в багатьох його популярних творах, таких як «La Catedral», «Una Limosna por el Amor de Dios» («Альма для любові до Бога») та «Oración» («Молитва»). Сам Барріос говорив, що «музика – це слово Боже», що свідчить про те, що Барріос розглядав музику як релігійний досвід, як і багато композиторів до нього, включаючи тих, кого він дуже поважав, наприклад, Баха [24, с. 179].

Релігійна тематика в творчості Барріоса є глибоко особистою та рефлексивною, що підкреслює його внутрішній пошук духовного. Зокрема, однією з найбільш відомих його робіт є «La Catedral», яку він написав під впливом захоплення архітектурою і духовністю собору в Монтевідео. Це тричастинна композиція, яка відображає перехід від мирського до духовного через музику, що схожа на подорож. Перша частина, «Preludio Saudade», виражає печаль і ностальгію, можливо, відчуття втрати чи смутку за недосяжним. Друга частина, «Andante Religioso», –

це м'який і молитовний роздум, що символізує внутрішній спокій і пошук божественного. Завершується твір бурхливою і технічно складною частиною «Allegro Solemne», що символізує кульмінацію духовного піднесення [13, с. 267].

Барріос у своїй творчості часто використовував релігійні алюзії як спосіб передати почуття віри й надії, а також як спосіб самовираження. Крім «La Catedral», багато його композицій включають елементи, що відображають релігійну тематику, як-от урочистий і піднесений тон або специфічні гармонії, що створюють атмосферу смиренності й поклоніння. Таким чином, релігійні мотиви є не просто частиною музичної мови Барріоса, але й глибоко пов'язані з його особистими переконаннями і духовними пошуками.

Стильові ретроспекції – ще один важливий компонент музики Барріоса, який підкреслює його композиторську майстерність та універсальність. Барріос, хоча і був самоучкою, добре знав європейські музичні традиції, зокрема бароко і класицизм, і часто використовував поліфонічні техніки у своїх творах. У композиції «Chôro da Saudade», наприклад, він вдало поєднав структуру італійського бароко з латиноамериканськими ритмами. Простежується також його любов до контрапункту та поліфонії, які він вплітав у свої твори, додаючи складності й багатошаровості, що є характерними для епохи бароко.

Барріос використовував різні жанри, починаючи від романтичної балади до танцювальних форм, як-от вальс або сарабанда, поєднуючи їх з латиноамериканськими елементами. Наприклад, у творі «Vals, Op. 8 No. 4» він адаптує європейську форму вальсу до місцевих традицій, створюючи композицію, яка зберігає класичну структуру, але включає гармонійні особливості, характерні для латиноамериканської музики. Такий підхід робить музику Барріоса одночасно знайомою для європейського слухача і екзотичною завдяки використанню ритмічних і мелодичних мотивів Південної Америки [14, с. 32].

Те, що Барріос був палким шанувальником творчості Й. С. Баха, добре відчувається у його стилі. Наприклад, він писав інвенції, які нагадують барокові твори,

що відзначаються строгістю форми і багатством мелодійних ліній. Такі ретроспекції в музиці Барріоса є даниною класичним традиціям і водночас показують його вміння застосувати ці традиції до створення нової, оригінальної музики.

Романтичний націоналізм, як його уявляли в Латинській Америці, – це трансформація європейської популярної музики XIX століття. За словами Бехаге, він «охоплював адаптацію або "креолізацію" європейських салонних танців дев'ятого століття» [4, с. 10]. Романтичний націоналізм є центральним компонентом композиторського стилю Барріоса, і він ілюструє це своїми адаптаціями форм дев'ятого століття. Крім того, життя та кар'єра Барріоса втілювали романтичні ідеали, такі як індивідуалізм, інтенсивність почуттів та прагнення втекти від реальності.

Однак інтенсивність почуттів проявляється не лише в його музиці, наприклад, у таких творах, як «Mazurka Appassionata» та «Una Limosna por el Amor de Dios», але й через його поетичні твори [6, с. 9].

Ключові характеристики потребують обговорення, коли йдеться про програмні елементи творів Барріоса, зокрема його великих творів, таких як «Un Sueño en la Floresta» та «La Catedral». Хоча серед істориків немає єдиної думки на тему тональностей.

Можливо, письмова документація про наміри композитора, що стоять за вибором тональності, є вторинною порівняно з тим ефектом, який його програмна музика справляє на слухача і виконавця. У парі з неявними субтитрами композитора є детальні розповіді істориків, таких як Стовер, які розкопали біографічну інформацію, що говорить про життєву філософію композитора, його здоров'я та релігійні переконання – все це вплинуло на творчість Барріоса. Хоча Барріос не був широко визнаний до кінця XX століття, сьогодні багато хто вважає його стовпом класичного гітарного репертуару і поважає як одного з найбільш знакових композиторів, які писали для цього інструменту.

Спадщина Барріоса схожа на спадщину інших музикантів, яких цінують набагато більше після їхньої смерті, ніж за життя. Відродження музики Барріоса почало набирати обертів із записом 1977 року гітариста Джона Вільямса

(1941 р.н.). З того часу багато більш відомих гітаристів, таких як Девід Рассел, Мануель Барруеко, Еліот Фіск, Едуардо Фернандес, Пепа Ромеро та Шерон Ісбін, записували та виконували твори Барріоса. Це відродження триває й донині і підняло статус Барріоса з відносно невідомого до одного з найбільш шанованих композиторів для гітари XX століття [26, с. 157].

2.2. Виконавський аналіз Вальсу № 3 А. Барріоса

А. Барріос написав Вальс № 3, коли жив у Бразилії приблизно в 1919 році. Вальс № 3 був одним з трьох творів, яким Барріос присвоїв номер опусу (два інших – Вальс № 2 і Вальс № 3). Вальс № 3 та Вальс № 4 зазвичай об'єднують у пару, оскільки вони розташовані послідовно у творі. Крім того, обидва ці вальси добре доповнюють один одного, оскільки один з них є інтроспективним (Вальс № 3), а інший – легкий і радісний (Вальс № 4).

Вальс № 3 – це вальс у тональності ре мінор. Незважаючи на те, що в ньому немає таких специфічних слів, як «менуєт» або «тріо» в партитурі, його форма подібна до менуєту. Крім того, вальс, що стоїть у парі з цією п'єсою (Вальс оп. 8, № 4), схожий за формою і насправді містить слово «тріо» для позначення контрастного розділу. Загальна структура Вальсу № 3 є тричастинною (ABA). Розділи А і В складаються з підрозділів, приміром, розділ А має форму (aabbba), а розділ В має форму (cdc), за якою слідує перехід, що повертає назад до фінального розділу А [Дод. № 4]. Темп не позначений, але із запису видно, що Барріос має намір грати п'єсу в помірному або швидкому темпі.

У цій частині відчутні певні впливи композиторського стилю Ф. Шопена. Впродовж періоду, коли Барріос писав Вальс № 3, він переписував і виконував такі твори Шопена, як, наприклад, Ноктюрн № 2, оп. 9. Використання ліричних, виразних, а часом і віртуозних мелодій у поєднанні з романтичними гармоніями в акомпанементі у Вальсі № 3 схоже за рисами, що притаманні фортепіанній музиці Шопена. Крім того, інтенсивне використання рубато, яке помітне у записі Вальсу № 3, є характерною особливістю виконання музики Шопена.

Цікавим аспектом виконавської інтерпретації Вальсу № 3 є трактування мотиву Х у розділі А. Барріос грає восьмі ноти в мотиві Х набагато швидше, ніж це передбачає нотація. Це створює скоріше орнаментальний ефект для сусідніх нот, ніж стабільний ритмічний ефект. Запис Кобо є єдиним сучасним виконанням, яке трактує мотив Х у такій же орнаментальній манері, як і Барріос. Кобо також використовує найбільшу кількість рубато і найширший темповий діапазон. У записах Вільямса та Рассела восьмі ноти в мотиві Х трактуються з більш рівномірним використанням ритмічних величин, як це зазначено в нотації [7, с. 20].

Нарешті, остання помітна відмінність між записом Барріоса та сучасними записами – це витіснення мелодії та басу. Барріос витісняє мелодію і бас набагато частіше і помітніше, ніж у сучасних записах, особливо в підрозділах (а). Сучасні записи також передбачають деяке витіснення, але в меншому обсязі.

Перші дев'ять тактів у Вальсі № 3 слугують вступом, в якому звучать гармонії в мелодії. Оригінальний рукопис не містив цього вступу на початку твору. Замість цього він був написаний перед *Da Capo* (або *D.C.*) та фінальним поверненням розділу А. Однак у записі Барріоса вступ грається на початку твору і при повторенні.

У розділі А звучить двотактовий мотив (позначений як мотив Х) [Дод. № 2], який звучить у всіх менших підрозділах у різних діапазонах і на різних гармоніях. Мотив Х складається лише з двох тональностей: одна тональність чергується з іншою тональністю, яка знаходиться на ступінь вище.

Мотив вперше з'являється в 10-11 тактах. Три ноти, позначені пунктирною дужкою, представляють фрагмент, який використовується безпосередньо з першого та п'ятого тактів вступу.

Розділ В (такти 37-52) залишається в тональності ре мінор, але в ньому відсутній мотиву Х, який контрастує з попереднім розділом А. Розширений розділ С (такти 77-144) значно контрастує з розділом А. Він знаходиться в паралельній тональності ре мажор і демонструє різку зміну настрою. Похмурість розділу А контрастує з радістю розділу В.

У розділі В є мотив (позначений як мотив У), який починає розділ і використовується впродовж усієї п'єси. Перша поява мотиву У в розділі В (тт. 77-78) проілюстрована у Додатку № 3. Зміст мотиву У безпосередньо пов'язаний з тактами 38-39 розділу В з точки зору ритму та використання гармонії на першій долі. Використання гармоній у мотиві У також натякає на гармонії, що використані у вступі.

Розділ В вирізняється більш віртуозними пасажами, розширеними гаммами та підвищеним хвилюванням, як, наприклад, у тт. 104-107. Кінець розділу С (тт. 108-109) наводить на думку про можливу модуляцію, з автентичною каденцією у сі мінорі (паралельна тональність ре мажору).

Однак Барріос вирішує негайно повернутися до тональності ре мажор у наступних тактах. Кінець другого розділу С завершується досконалою автентичною каденцією в ре мажорі (такти 125-126). Однак, щоб повернутися до початкової тональності ре мінор, Барріос додає перехід (такти 126-144) з розтягнутою послідовністю акордів, які врешті-решт призводять до домінанти у 144-му такті.

Барріос починає цей вальс із жвавого темпу у вступі (близько 92 ударів на хвилину, що дорівнює пунктирній четвертній ноті). Він використовує легку артикуляцію стакато на другій долі в супроводі (такти 2-4 і 6-8). Таке специфічне розміщення стакато в акомпанементі допомагає підкреслити ритмічний характер вальсу і використовується впродовж усього твору.

Барріос використовує широкий діапазон темпів у розділі А (від 52 до 80 ударів на хвилину). Варто також зазначити, що цей розділ, як правило, повільніший за початковий темп вступу, і темп коливається протягом усієї п'єси. Крім того, восьмі ноти в мотиві граються набагато швидше ніж їхня нотна тривалість. Це відбувається протягом усього розділу А і в кожному наступному його повторенні. В результаті цього жесту створюється перебільшене розділення між довшими витриманими нотами і коротшими восьмими нотами. Це також свідчить про те, що Барріос мав на меті, щоб восьмі ноти в мотиві функціонували більше як орнамент або трелі.

У 14-15-му тактах темп різко зростає з прискоренням низхідної гами. У подібній поспішній манері Барріос трактує низхідні пасажі в цій п'єсі. У такті 14 портаменто збігається зі стрибком у мелодії та зміною позиції. Барріос затримується на отриманій високій ноті портаменто з легким агогічним акцентом на третій долі 14-го такту. Потім, ніби надолужуючи втрачений час від агогічного акценту, він швидко грає низхідну гаму, яка продовжується в 15-му такті. Це прискорення створює віртуозний ефект, проте воно також витісняє основний пульс. Ще один момент, коли Барріос використовує помітне рубато – у тактах 22-25. У тактах 22-23 темп прискорюється, а потім сповільнюється у тактах 24-25 в обох повтореннях розділу А.

Наприкінці першого розділу А Барріос застосовує *decrecendo* і *rallentando* (такти 31-33). Однак наприкінці другого розділу А це поступове уповільнення темпу починається раніше (на 28-му такті) значно різкіше. Восьмі ноти з мотиву в цьому такті також граються штрихом *staccato*, що ніби підкреслює *rallentando*.

На початку повторюваного розділу А цікаво відзначити, що мотив Х грається повільно і з постійними восьмими нотами (такт 10, другий раз). Потім другий виклад мотиву Х повертається до перебільшено швидкого жесту восьмої ноти (такт 12, другий раз). Ці варіації мотиву Х у повторенні розділу А свідчать про різноманітність і свободу стилю виконання Барріоса.

Останньою відмінною рисою в розділі А є зміщення басу і мелодії. Це зміщення відбувається часто, але найпомітніше на першій долі тактів 10, 12, 14, 18, 20, 24, 25 і 26. Результатом цього ефекту є те, що він підкреслює мелодичну ноту та нижню долю кожного такту. Він також робить ритм і темп більш неоднозначними, внаслідок чого бракує чіткої артикуляції низьких частот. Ця нечіткість особливо помітна при повторенні А у 30-му такті. Зсув мелодії і басу на нижню долю порушує темп разом з повільним портаменто в мелодії. Портаменто затримує ноту мелодії і ще більше відокремлює її від басової ноти, що створює ефект уповільнення. Однак цей ефект є доречним у даному уривку, оскільки він знаходиться наприкінці другої частини А, де *rallentando* природно збігається з кінцем фрази.

У розділі В Барріос поводитьсья з темпом так само, як і в розділі А. Темп коливається приблизно від 56 до 80 ударів на хвилину. Початок і кінець розділу В набагато повільніші за темпом, ніж середина. Темп починає помітно зростати в 39-му такті, де відбувається збільшення руху в музиці гармонійно, мелодійно та ритмічно. У цьому такті з'являються широке арпеджіо та гама. У тактах 48-49 міститься найбільш драматичне та віртуозне *accelerando* розділу С. Незабаром за ним слідує *rallentando* в останніх двох тактах розділу (тт. 51-52). Барріос продовжує використовувати ефект *portamento* в цьому розділі у 45-му та 48-му тактах. Він також продовжує витісняти мелодію з баса, наприклад, у тактах 45-47.

Важливий повторюваний жест, який використовує Барріос, міститься в першому такті розділу В (такт 37). На другій долі Барріос робить акцент на соль-дієз, що на третій долі переходить у ноту ля, супроводжуючись спадом напруги. Цей жест повторюється в тактах 39 і 51. Акцентування Барріосом соль-дієзу на другій долі цих тактів свідчить про те, що ця хроматична нота має значення.

Барріос починає розділ В з мінливого коливання темпу. Перший такт розділу В (такт 77) грається повільно і вільно, так, ніби на перших двох тактах є фермата ударів. Наступна міра визначає відчуття пульсу, який набагато повільніший, ніж решта п'єси (близько 40 ударів на хвилину). Драматичне *portamento* на першій долі такту 81 знаменує початок значно швидшого темпу в тактах 82-83. Однак темп знову сповільнюється у 84-му такті, наприкінці фрази. Ці темпові коливання слугують для відображення та посилення різноманітної музичної активності.

Ще однією помітною особливістю виконання Барріоса в цій фразі є перенасиченість. Перебільшені довгі та короткі ноти. Перебільшені співвідношення довгих і коротких нот особливо помітні в тактах 77, 79, 82 і 83. Акорди на третій долі тактів 82 і 83 виконуються штрихом стакато. Це надає розділу неповторного характеру та грайливості.

Барріос грає розділ С з підвищеним відчуттям жвавості та розмаху. Темп цього розділу коливається в межах 84-104 уд/хв. Передбачувано, Барріос поспішає з численними висхідними та низхідними пасажами, такими як у тактах 104-

107. Барріос використовує невелике *decrescendo* і *rallentando* під час каденції в кінці другого розділу В у тактах 125-126.

Наступний перехід позначений у партитурі як «*veloce*», і Барріос дотримується позначення, граючи такти 126-132 надзвичайно швидко (близько 108 уд./хв.). Однак, такти 133-144 вирізняються раптовим уповільненням швидкого темпу, що поступово призводить до майже повної зупинки, що наближається до фінального акорду в такті 144. Після Да Саро знову звучить вступ, але цього разу Барріос грає його трохи швидше (близько 104 уд./хв.).

Повторення розділу А грається так само, як і раніше, але завершується короткою кодою. Барріос робить коротку паузу на низхідній долі першого такту коди, а потім продовжує грати останні кілька тактів п'єси у повільному та рівномірному темпі. Після повторного викладу вступу та розділу А, Барріос завершує Вальс № 3 фінальною каденцією в тональності ре мінор.

Висновки до Розділу 2. На рівні композиторської діяльності, Агустін Барріос відзначався своєю здатністю поєднувати різноманітні музичні впливи у своїх творах, зокрема традиції європейської класичної музики та народної музики Парагваю й інших країн Латинської Америки.

Творчість А. Барріоса глибоко вкорінена у фольклорні традиції Латинської Америки, особливо Парагваю, де він народився. Його музику часто називають «музичною мозаїкою» через складність текстур і багатство елементів, які Барріос запозичував із традиційних мелодій, ритмів і танцювальних форм свого культурного середовища. Його використання фольклорних мотивів включає як прямі цитати, так і їх адаптацію в оригінальні мелодії та ритмічні структури, які формують характерний стиль композитора.

Його композиції відзначалися глибоким емоційним змістом та вишуканими гармоніями. Вони часто відображали народні мелодії та ритми, але водночас мали складну структуру, що робило їх викликом для виконавців.

Іншою визначною рисою творчості Барріоса була його здатність до експериментування з формою та структурою композицій. Він створював як великі музичні цикли, так і короткі, експресивні мініатюри, демонструючи свою унікальну

творчу відданість. У композиторському вимірі Барріос створив багато важливих та неповторних творів для гітари. Композиторський стиль латиноамериканського гітариста Агустіна Барріоса визначається поєднанням музичних впливів та життєвого досвіду. Він відображає розвиток гітари та її багаті регіональні та історичні традиції, поєднуючи ці знання з технічною майстерністю володіння інструментом.

Аналіз провідних тенденцій його композиторської манери показує, що Барріос майстерно інтегрує традиційні музичні елементи Латинської Америки з глибокою духовністю, створюючи унікальний художній простір, де зустрічаються національне й універсальне.

Фольклорні й релігійні мотиви, а також жанрово-стильові ретроспекції, які простежуються у творчості Барріоса, відображають його прагнення підкреслити культурну ідентичність та спадщину Парагваю і Латинської Америки загалом. Завдяки цьому гітарна музика композитора стає не просто музичним полотном, а багатошаровим мистецьким явищем, в якому зберігається пам'ять про багатогранні традиції минулого, переосмислені крізь призму сучасності.

Барріос – один із перших композиторів у Південній Америці, хто впевнено застосував класичні форми до власного культурного спадку. Це була новаторська ідея, адже він створював музику, що поєднувала традиції різних континентів. Його твори є прикладом унікального підходу до композиторської творчості: Барріос не тільки популяризував класичну музику в Латинській Америці, але й показав європейським музикантам цінність місцевого фольклору, відкривши його глибину й неповторну красу. Його творчість є яскравим прикладом злиття культур, де фольклор, релігія і класичні жанри стають однією музичною мовою.

Виконавський аналіз Вальсу № 3, зокрема, демонструє його здатність поєднувати ліричність і технічну витонченість. У цьому творі відчутний вплив європейських стилів, які Барріос адаптує під власне бачення. Глибокий аналіз музичної структури та виконавських прийомів у Вальсі № 3 дозволяє глибше зрозуміти, як композитор досягає емоційної виразності і захопливості твору. Барріос залишається важливою постаттю для дослідження і наслідування в сучасній музичній

культури завдяки своєму новаторському підходу до гітарної музики, що поєднує локальне і глобальне, технічне і духовне.

ВИСНОВКИ

Творчість Агустіна Барріоса відзначається як виконавським, так і композиторським вагомим внеском у світ гітарної музики. Його твори надовго залишаться в пам'яті слухачів і продовжуватимуть надихати майбутніх гітаристів. Гітарна творчість Агустіна Барріоса презентує одну з перших яскравих сторінок латиноамериканської музики XX століття. Архівні аудіозаписи його виконань стали частиною історичного фонду. Розширення технічного арсеналу гітарного виконавства, створення великого масиву нової музики, яка входить у концертні та конкурсні програми наших днів, слугують фактами незаперечних досягнень парагвайського музиканта. Він відкрив світові звукові силуети своєї музичної культури, її історичну спадщину і нові можливості, привніс академічні основи, які сягають витоків жанрової пам'яті європейського мистецтва, і по-новому сформував живий ритмоінтонаційний потік народної пісенно-танцювальної латиноамериканської традиції, виводячи її на світову гітарну концертно-академічну сцену. Краса музики Агустіна Барріоса торкається найчутливіших романтичних струн у свідомості слухача – занурює у вічне, позачасове поле сенсів, яке проростає сильними емоціями і трепетом у душі романтиків, незалежно від віку, епохи і широти культурно-національних горизонтів.

Загальні висновки до теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту щодо вивчення специфіки виконавської та композиторської гітарної творчості Агустіна Барріоса дозволяють окреслити кілька важливих аспектів його мистецтва, які роблять внесок Барріоса неповторним і значущим у світовій гітарній культурі.

По-перше, дослідження виконавства як невід'ємної складової творчості Барріоса показує, що його технічна досконалість і художня виразність є результатом унікального поєднання класичних традицій та глибокого розуміння інструменту. Висока майстерність виконавства дозволила йому розкрити емоційну та драматургічну багатогранність гітари, що значною мірою вплинуло на його композиторське мислення і визнання серед гітаристів.

По-друге, індивідуальний виконавський стиль Барріоса відзначається особливою музикальністю, вишуканою чуттєвістю та здатністю передати внутрішню енергію та експресію музики. Виконання його творів демонструє глибоке володіння динамічними і тембровими можливостями інструменту, що підкреслює характерні риси його стилю.

По-третє, композиторська творчість Барріоса відображає його глибоке захоплення рідними фольклорними і релігійними мотивами, які він уміло інтегрує в свої твори, збагачуючи їх жанрово-стильовими ретроспекціями. Цей підхід не тільки увічнив національні риси музики Південної Америки, а й надав його творам неповторного колориту, поєднуючи світові тенденції з традиційними елементами.

Нарешті, аналіз композиційно-драматургічної та виконавської специфіки Вальсу №3 демонструє здатність Барріоса майстерно будувати драматургічну лінію твору, використовувати гітарні прийоми для створення ілюзії оркестрового звучання. Ця п'єса втілює основні риси його творчості: витончену техніку, композиційну новизну та здатність через гітару передати глибоку емоційність і тонку інтерпретацію.

Таким чином, дослідження показує, що творчість Агустіна Барріоса – це органічне поєднання виконавської та композиторської майстерності, зосередженої на глибокому розкритті гітарних можливостей. Його спадщина є важливим внеском у світову музичну культуру, а його твори продовжують залишатися незамінними у репертуарі сучасних гітаристів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жовнір С. Творість Агустіна Барріоса в контексті сучасного гітарного мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. Дрогобич, 2018. Вип. 19. Т. 2. С. 31-35.
2. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 124. С. 86-102.
3. Bailey R. El Guitarrista Feo: A Critical Study of Barry the Wasp's Career. Soundboard. vol. XXXVII. No. 3, 7. P. 8-15.
4. Bailey R., El Guitarrista Feo: A Critical Investigation of Barrios' Career Soundboard 37, no. 3. 2011. P. 6-11.
5. Barbosa-Lima C. The Guitar in Latin America: A Personal View, interview by Peter Danner. Soundboard 23, no 1. 1992. P. 9-14.
6. Brim J. Julian Brim's Master Class: An Encounter with Genius. 1981. 9 p.
7. Caillat C.R. Agustín Barrios Mangoré: Guitar Music, vol. 5, notes by Graham Wade, Naxos 8.573898, 2019. P. 18-25.
8. Livingston-Isengur T. and Garcia T. Choro: A Social History of Brazilian Popular Music Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2005. P. 17-37.
9. Livingston-Isengur T., and Garcia T. Choro. 2007. 32 p.
10. Longyear R. Nineteenth-Century Romanticism in Music, 2nd ed. in History of Music, ed. by G. Wiley Hitchcock of Mu-sic Series, ed. H. Wiley Hitchcock. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1973. 235 p.
11. Muñoz D. Get Your Handkerchiefs Out for Chile's Cueca, interview with Julie McCarthy, NPR, September 20, 2007. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=14574958> (Дата звернення: 22.05.2024)
12. Murphy A. The History of Modern Chile, Reflected in Dance. NPR, 2009. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120619384> (Дата звернення: 21.05.2024)

13. Olsen D., Sheely D. The Garland Handbook of Latin American Music. New York: Garland, 2010. 297 p.
14. Robertson C., Behage G. Latin America in Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. 58 p. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16072> (Дата звернення: 17.05.2024)
15. Stover R. Agustín Barrios Mangoré: His life and Music. III: Cacique Nitsuga Mangore. Guitar Review, 1995. P. 17-21.
16. Stover R. Agustín Barrios Mangoré: His life and music. IV: Discussion and analysis. Guitar Review, 1995. P. 22-27.
17. Stover R. Agustín Barrios: La Catedral. II: Andante Religioso. Gitarre & Laute, 2003. P. 8-23.
18. Stover R. La Catedral von Agustín Barrios. I: Preludio. Gitarre & Laute, 2001. P. 13-17.
19. Stover R. The Music of Barrios. VII. Classical Guitar, 2004. P. 34-36.
20. Stover R. The Music of Barrios. VIII. Classical Guitar, 2005. 56-57.
21. Stover R. The Guitar in Iberoamerica. XXVI: Barrios, Dispelling the Myths and Hearsay. Classical Guitar, 2000. P. 20-25.
22. Stover R. The Music of Barrios. I-III. Classical Guitar, 2004. P. 11-12.
23. Stover R. The Music of Barrios. XII: Barrios the Arranger. Classical Guitar, 2005. P. 36-37.
24. Stover R. D. Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangórez. Paraguay : Asunción, 2012. 271 p.
25. Stover R., Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. Clovis, CA: Querico, 1992. 61 p.
26. Stover R., Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. Clovis, CA: Querico, 1992. 179 p.
27. Stover, R. Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangórez. Asunción, Paraguay: Richard D. Stover, 2012. 331 p.

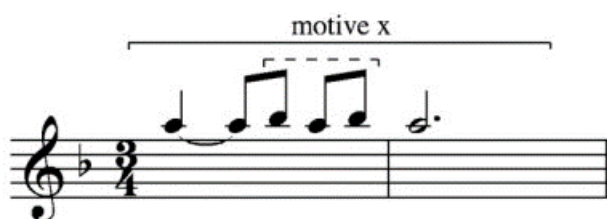
28. Stigberg D. Latin America in *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don M. Randal. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. 1986. 436 p.

ДОДАТКИ

Додаток №1. Собор у Монтевідео, який надихнув Барріоса на «Кафедральний собор».



Додаток №2: Мотив Х, Вальс № 3, оп. 8



Додаток №3: Мотив У, Вальс № 3, оп. 8



Додаток №4: Структура Вальсу № 3, оп. 8

Vals
Op. 8, No. 3

Agustín Barrios Mangoré

Introduction

6 = D harm. 12 harm. 7 harm. 7 harm. 7

5 harm. 12 harm. 7 harm. 7 harm. 7 rall. 6 harm. 7

A

10 0 5

14 1 2 1 2 5

18 4 3 1 2 1 2

22 CV 2 3 1 3 4 2 3 2 4 3 2 3 2 4 3 2 5

26 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2

To Coda

b

30 34 38 43 48

harm. 7 *harm. 5* *CX* *CIII* *CVI* *CV* *CX* *harm. 12*

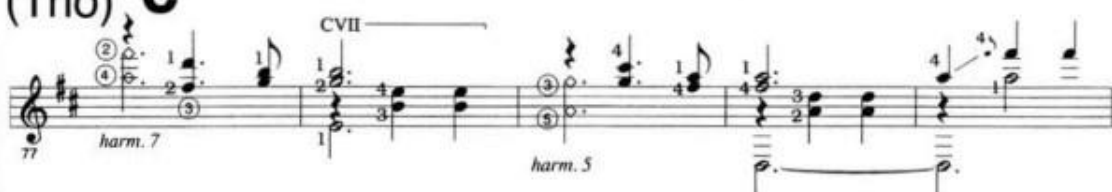
accelerando

a

53 57



(Trio) **C**



90

CIV

CIX

d

94

CX

98

102

CX

106

CVII

C

110

CVII

harm. 7

harm. 5

115

harm. 7

Додаток №5: Вальс № 3, ор. 8

CVII

119

harm. 5

CIX

Transition

123

veloce

CII

127

131

136

141

D.C. al Coda

Coda

145

ritardando molto

CX