

УДК 780.8:780.614.131](87)"19"

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189614](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189614)**ІВАННІКОВ Т. П.,  
ФІЛАТОВА Т. В.**

**Іванніков Тимур Павлович** — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

**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>

## **ВЕНЕСУЕЛЬСЬКА ГІТАРНА МУЗИКА ХХ СТОЛІТТЯ: АНТОНІО ЛАУРО, АЛІРІО ДІАС**

Розглянуто творчість відомого гітариста-композитора Антоніо Лауро та віртуоза Аліріо Діаса у контексті формування та розвитку венесуельської гітарної школи ХХ століття. Визначено основні напрями художньої діяльності митців, їх роль у становленні латиноамериканського академічного гітарного мистецтва й створенні оригінального репертуару. Твори А. Лауро «Венесуельські вальси», «Seis por derecho», «Меренге» містять гібридні індіанські, креольські, афро-американські ритмоінтонаційні формули і жанрові модули етнічного походження, архетипи національного музичного мислення, які ґрунтуються на соносфері та поліметричних патернах геміольної природи. Традиції хоропо і мистецтво гри на куатро охарактеризовано як фольклорні й народно-побутові чинники розвитку культури. Визначено національні особливості сучасного венесуельського гітарного академічного мистецтва, виявлено ознаки композиторського стилю, пов'язані з інтенціями індіхенізму і стильовими алюзіями поезики європейського романтизму, розкрито розвиток інструментального виконавства, сучасне побутування венесуельського куатро. Наголошено на зв'язку сучасних гітарних творів з етнічними особливостями ансамблевого музикування. Охарактеризовано майстерність А. Діаса, найбільш авторитетного віртуоза світу, який сприяє поширенню венесуельської музики серед виконавців і поціновувачів гітарного мистецтва. Унікальність виконавського стилю музиканта зумовлена його глибинними зв'язками з народною музикою Венесуели. Гітарна творчість А. Лауро й А. Діаса становить одну з яскравих сторінок венесуельської музики ХХ століття. Аудіозаписи її виконань — вагома складова історичного фонду. Формування першої латиноамериканської академічної гітарної школи значно збагатило техніку виконання, нову музику, яка увійшла у концертні й конкурсні програми світової культури сьогодення. Твори А. Лауро, одного з виразників естетики індіхенізму, втілюють обрядові традиції і міфологію корінних народностей, відображають архетипи національного музичного мислення, засновані на соносфері й поліметричних патернах геміольного походження. Вони є носіями специфічного венесуельського культурного коду, закарбованого в традиційних жанрах хоропо, венесуельського вальсу, меренге та інших. Майстерність А. Діаса сприяла поширенню венесуельської музики, її міжнародному визнанню серед виконавців і поціновувачів гітарного мистецтва.

**Ключові слова:** венесуельська гітарна музика, творчість Антоніо Лауро та Аліріо Діаса, венесуельський вальс, хоропо, меренге, куатро.

© Іванніков Т. П., 2019

© Філатова Т. В., 2019

**Постановка проблеми.** Гітарна музика Латинської Америки у ХХ столітті є джерелом формування сучасного академічного репертуару. Виконавці й композитори Аргентини, Бразилії, Венесуели, Куби, Мексики, Парагваю, Чилі активно збагачують його творами, що ґрунтуються на оригінальних культурних традиціях, обрядово-побутових і пісенно-танцювальних. У цьому контексті особливу увагу привертає творчість Антоніо Лауро (Antonio Lauro) й Аліріо Діаса (Alirio Díaz), перших венесуельських професійних композиторів і віртуозів, які здобули світове визнання. Протягом останніх десятиліть їхні нотні рукописи, архівні документи, численні аудіозаписи все більше привертають увагу дослідників. Актуальність обраного дискурсу зумовлена відсутністю наукової аналітики, яка б дала змогу розглядати композиторську і виконавську діяльність митців у контексті культурного розвитку країн Південної Америки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість венесуельських композиторів-гітаристів ХХ століття практично не досліджували в сучасному українському мистецтвознавстві, проте вона привертає увагу авторитетних венесуельських музикознавців Алехандро Брусуала<sup>1</sup> (Alejandro Bruzual), Уго Кінтани<sup>2</sup> (Hugo Quintana), Оскара Батальїні<sup>3</sup> (Oscar Bataglini), Хуана Санса<sup>4</sup> (Juan Sans); американських і англійських дослідників Грехема Вейда<sup>5</sup> (Graham Wade), Річарда Стовера<sup>6</sup> (Richard Stover). У їхніх працях (монографіях, наукових статтях) розкрито окремі деталі біографії, походження гітароподібних народних інструментів, процеси формування національної академічної школи, виконавських засобів, а також уміщено матеріал методичного характеру. Однак англо- та іспаномовним джерелам бракує музикознавчої аналітики, зокрема аналізу жанрових витоків творів, їх мови, процесів формоутворення.

**Мета статті** — розглянути розвиток венесуельської гітарної музики ХХ століття, проаналізувати творчість гітариста і композитора Антоніо Лауро і віртуоза Аліріо Діаса, виявити їх вплив на формування латиноамериканського академічного гітарного репертуару.

**Виклад основного матеріалу.** Венесуела, подібно до інших латиноамериканських країн Андської групи — Перу, Болівії, Еквадору, Колумбії, — на початку ХХ століття стала на шлях національної самоідентифікації під загальним естетико-культурним маніфестом індієнізму. Суть цього феномена полягала в пізнанні автотонних музичних діалектів шляхом їх порівняння з іншими, спорідненими за культурним ареалом і екуменічно пов'язаними територіальною належністю. Дослідники звернулися до історичної пам'яті корінних народів, їх звичаїв, вірувань і фольклору. Розпо-

---

<sup>1</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas : Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.

<sup>2</sup> Quintana H. Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184? // En Anuario de Estudios Bolivarianos. Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarianum. Caracas, 1994. Año 3, № 3, P. 277–314.

<sup>3</sup> Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // Revista Musical de Venezuela. Caracas, 2017. No. 53. P. 119–144. URL: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/2017/05/29/dosier-antonio-lauro-y-alirio-diaz/> (accessed: 11.09.2019).

<sup>4</sup> Sans J. F. Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra // Musicaenclave : Revista venezolana de musica. 2011. Vol. 11. № 1. URL: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/cuatropiezasparaguitarra.pdf> (accessed: 08.09.2019).

<sup>5</sup> Wade G. Venezuelan guitar titan Alirio Díaz dies at 92 — an appreciation // Classical guitar magazine. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/venezuelan-guitar-titan-alirio-diaz-dies-at-92-an-appreciation/> (accessed: 29.06.2019).

<sup>6</sup> Stover R. Latin American Guitar Guide. Fenton : Mel Bay Publications, 2011. 68 p.

чались археологічні розкопи, пошук втрачених артефактів і музичних раритетів, розкриття їх мовної природи. Зросло зацікавлення інтонаційними витоками мелодій різних індіанських племен, автентичними інструментами в умовах початкового синкретизму з племінними ритуалами, які живлять глибинну систему звукового мислення.

Фольклор — як найдавніша, неписьмова форма збереження і передання інформації про історію народу в оповідях «про дивовижні, чудесні події, про вигадане, чудове міфологічне минуле»<sup>1</sup> — став головним джерелом знань для багатьох істориків і антропологів ХХ століття. Основу звукового емпіричного масиву для вивчення латиноамериканських культур заклали своєю активною фольклорно-пошуковою діяльністю венесуельські музиканти — музикознавець Вісенте Еміліо Сохо (Vicente Emilio Sojo), піаніст Евенсіо Кастельянос (Evencio Castellanos), гітаристи Рауль Борхес (Raul Borges), Мануель Леонсіо Поррас (Manuel Leoncio Porrás), Антоніо Лауро, Уго Кінтана<sup>2</sup>, Алехандро Брусуаль<sup>3</sup>. Крім того, перуанці Луїс Флорес (Luis Flores), Мануель Моне (Manuel Mone), Піо Венеслав Олівер (Pío Venseslav Oliver), Данієль Аломія Роблес (Daniel Alomia Robles), Хо́се Кастро<sup>4</sup> (Jose Castro), Леандро Альвінья<sup>5</sup> (Lejandro Alviña) записували і виконували індіанські мелодії доколумбової епохи, вивчали їх ладову своєрідність. Варто сказати і про внесок еквадорця Карлоса Бонілья Чавеса (Carlos Bonilla Chaves) та болівійця Хайме Зенамона (Jaime Zenamon), які у своїй гітарній творчості звертались до фольклорних джерел. Дослідження болівійських музикознавців Хо́се Гайнса<sup>6</sup> (Jose Gainza) про музику інків і Амери́ко Чакони<sup>7</sup> (Americo Chacon) про андську музичну систему доколоніального періоду доповнюють і збагачують інформацію про національні музичні традиції країн Андської групи. Венесуельські гітаристи причетні до музикантів цієї пошукової формації, і не випадково. Для цього є вагомі історичні підстави і сучасні мотивації.

Із творчістю Рауля Борхеса, Антоніо Лауро й Аліріо Діаса пов'язують становлення академічної гітарної школи у Венесуелі, хоча щодо принципів гри і формування школи як «інституту спадкоємності традицій» ще точаться дискусії. Хуан Санс вважає їх «одними з найгостріших, серйозних і довготривалих наукових дебатів в історії венесуельського музикознавства»<sup>8</sup>. Так, Алехандро Брусуаль наполягає, що «точкою відліку» в утворенні венесуельської гітарної школи є відкриття Р. Борхесом 1932 року кафедри гітари в Академії музики і декламації Каракаса. Ця подія, на його думку,

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Вс. Основные типы цивилизаций и их различия // Семиотическая антропология: курс лекций. Лекция 10. Москва: Русская антропологическая школа РГГУ, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FResNrs9THE> (дата обращения: 12.09.2019).

<sup>2</sup> Quintana H. Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano // Montalban. Caracas, 1995. No. 28. P. 157–175.

<sup>3</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.

<sup>4</sup> Castro J. Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú // Boletín latinoamericano de música. Bogotá, 1898. Vol. 4. P. 835–841.

<sup>5</sup> Alviña L. La música incaica. Lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días // Revista universitaria. Cusco, 1909. P. 209–328.

<sup>6</sup> Gainza J. D. Sistema musical incásico: Con un resumen de teoría musical. Cuadernos Universitarios. Potosí: Universidad Mayor Tomás Frías, 1953. Serie V. Vol. 1. No. 1. 105 p.

<sup>7</sup> Chacón A. V. La música nasca: fundamentos, permanencia y cambio. Descubriendo los sistemas musicales prehispánicos andinos. Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, 2016. 81 p.

<sup>8</sup> Sans J. F. Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra // Musicaenclave: Revista venezolana de música. 2011. Vol. 11. No. 1. URL: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/cuatropiezasparaguitarra.pdf> (accessed: 08.09.2019).

офіційно закріплює академічну лінію успадкування виконавського досвіду: «Академічна школа виникає лише за наявності спадкоємності у навчанні — від учителя до учня, теоретичного обґрунтування, створення художньо визначних творів і генерації професійних виконавців»<sup>1</sup>. Протилежну точку зору обстоює Уго Кінтана, який вважає, що гітарна школа бере початок у 1840-і роки, майже століттям раніше, коли у Каракасі було вперше опубліковано метод гри на гітарі. Він наголошує на методиці, «школі гри на гітарі», у буквальному сенсі, і вважає її автором іспанського скрипаля і гітариста Торібіо Сегуру (Toribio Segura).

Результатом полеміки стала серія публікацій А. Брусуаля про Р. Борхеса<sup>2</sup>, А. Лауро<sup>3</sup> з історії венесуельської гітари<sup>4</sup>, статей Уго Кінтани<sup>5</sup> про гітарне мистецтво XIX століття. Відбулася дискусія на Іберо-американському конгресі салонної музики (Каракас, 1998), яка тривала і на конгресі, присвяченому венесуельському гітарному мистецтву (2000). Новітня література про гітару у Венесуелі, не усунувши цієї суперечності, виносить її як окремий елемент у розвитку венесуельського гітарного мистецтва. У цьому переконує нещодавно видана монографія «Гітара у Венесуелі. Від витоків до наших днів»<sup>6</sup> А. Брусуаля, відомого музикознавця й гітариста, редактора багатотомної збірки творів для гітари венесуельських композиторів, яка становить кульмінацію в багаторічних наукових пошуках. Автор розглядає історію розвитку цього інструмента від початку іспанської колоніальної експансії і до наших днів. Вісім із дев'яти розділів книги присвячено еволюції венесуельського гітарного мистецтва у XX столітті. А. Брусуаль обґрунтовує такі найбільш важливі постулати:

— інституалізація, створення 1932 року під керівництвом Р. Борхеса кафедри гітари в Академії мистецтв і декламації Каракаса як ядра венесуельської виконавської школи;

— вплив парагвайського віртуоза й композитора Агустіна Барріоса (Agustín Barrios) на процес адаптації гітари до академічних традицій навчання гри на музичних інструментах у Венесуелі;

— провідні позиції першого покоління венесуельських гітаристів (Рауля Борхеса і Мануеля Леонсіо Порраса) в організації культурно-освітнього простору для розвитку національної гітарної школи;

— творчість видатних музикантів другого покоління — Антоніо Лауро, Аліріо Діаса, Мануеля Переса Діаса, Фреді Рейни, Родріго Рієри (Rodrigo Riera); зміцнення авторитету венесуельської школи завдяки діяльності відомого соліста і педагога, автора гітарних творів Антоніо Лауро, а також віртуоза Аліріо Діаса, учня знаменитих іспанців

---

<sup>1</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX // Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998, Vol. 2. Caracas : Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. P. 427.

<sup>2</sup> Bruzual A. Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana. Caracas: Deltaven, 1996. 99 p.

<sup>3</sup> Bruzual A. Antonio Lauro, un músico total. Caracas : Sidor, 1995. 376 p.

<sup>4</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX // Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998, Vol. 2. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. P. 423–444.

<sup>5</sup> Quintana H. De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular // ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo, 2011. P. 52–56.; Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184? // En Anuario de Estudios Bolivarianos. Instituto de Investigaciones Históricas Bolívarium. Caracas, 1994. Año 3, No. 3, P. 277–314.

<sup>6</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas : Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.

Андреса Сеговії, Регіно Сайнс де ла Маса (Regino Sainz de la Masa) та венесуельця Рауля Борхеса;

— третє покоління інтернаціональних латиноамериканських віртуозів постало як підсумок культурного діалогу — Ромуло Лазарде (Romulo Lazarde), Леопольдо Ігарзе (Leopoldo Igarze), Рікардо Ізнаола (Ricardo Iznaola); творчі контакти і турне гітаристів світового рівня — іспанці Андрес Сеговія, Нарсісо Єпес (Narciso Yepes), Регіно Сайнс де ла Маса, кубинець Лео Брауер (Leo Brouwer), британець Джон Вільямс (John Williams);

— четверте покоління солістів — Луїс Зеа (Luis Zea), Рубен Рієра (Ruben Riera), Альдо Магрутта (Aldo Margutta) і сучасні молоді виконавці, зокрема Габрієль Гієн (Gabriel Gien), Педро Анхель (Pedro Anjel), Нірс Гонсалес (Nirc Gonzales), Сезар Ріко (Cesar Rico), Нестор Вілорія (Nestor Viloria), Хосе Луїс Лара (Jose Luis Lara) у контексті посилення музичної еkleктики (академічних, фольклорних, джазових традицій).

Венесуельська гітарна школа — це результат діалогу регіональних і міжнародних традицій, а не локального розвитку академічного мистецтва в ізолюваному культурному світі. Критеріями продуктивності процесів взаємовпливу є: по-перше, піднесення виконавських і композиторських досягнень регіональних гітарних шкіл до загальносвітового рівня; по-друге, ефектне, випукле, етнічно артикульоване звучання власного голосу, формування якого зумовлене національною ідентифікацією культури. У її основі лежить ядро, гравітація якого може послаблюватися в академічних умовах і посилюватися в народно-побутовій ситуації, але воно завжди перебуває в стані активності. У ньому закріплюється й архівується *тип музичного мислення*, специфіка мови та її характерні елементи, близькі до давніх і сучасних «музичних реплік» венесуельської культури. Це дає змогу виявляти перегуки між новими творами і давніми, збереженими у манускриптах, національних обрядових дійствах, у яких кватрист є провідним віртуозом, і академічними концертами, а класичний гітарист постає носієм музичних досягнень своєї країни. Що становить серцевину цього ядра?

У процесі багатовікового розвитку венесуельської автентичної, популярної і академічної музики сформувався національно укорінений *сонотип*. Його основа — певний метасимвол *joropo*, поширений у латиноамериканських країнах. Венесуелу називають «країною хоропо», хоча цей феномен культивується і в Колумбії, але саме у венесуельській культурі він має багато субрегіональних різновидів. «Коли ви слухаєте венесуельську музику, — зазначає Катрін Ленгвінат (Katrin Lengwinat), — ви розумієте, що прибули у Венесуелу, але не зможете визначити, у якому регіоні країни перебуваєте, бо в сільській місцевості, у містах і селищах на півночі, сході, півдні, центрі, в Андах вона для вас звучить однаково. Проте для місцевих жителів ця музика має тонкі градації»<sup>1</sup>.

Хоропо — святкове дійство, що поєднує стрімкий парний танець (з певним хореографічним рисунком) і музику первинної жанрової основи (з набором мовних елементів креольського й африканського походження). Для венесуельського архетипу жанру ключовим є його темброве амплуа — народно-побутове інструментальне ансамблеве музикування у складі венесуельської арфи, кватро і маракасів: «На питання, що таке венесуельська музика, всі відповідають, що це арфа, кватро і маракаси, виходячи з тембральної концепції»<sup>2</sup>. Залежно від регіону, у хоропо можуть перева-

<sup>1</sup> Lengwinat K. Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional // ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo, 2011. P. 32.

<sup>2</sup> Lengwinat K. Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional. P. 33.

жати різні образно-емоційні й темброві характеристики. Андський хоропо звучить стримано, відповідно до звичаїв населення у високогірних поселеннях, і супроводжується скрипкою, мандоліною, тахіренською бандоліною, гітарою, куатро й тіпле. Особливістю східного хоропо є звучання восьмиструнної бандоли, скрипки, губної гармошки, акордеона, куатро й ударних. Найбільш поширений *llanero joropo*<sup>1</sup>, або рівнинний хоропо, типовий для венесуельського плоскогір'я, стає музичним епіцентром на традиційних багатоденних ярмарках і супроводжується співом із танцями. На думку Катрін Ленгвінат, «фактично вся венесуельська музика включає різні елементи *llanero joropo*, коли композиційна і гармонічна структура основної форми витримана у швидкому темпі; якщо утворюється зона уповільнення, йдеться про жанрове відгалуження “*pasaje*” — сентиментальний венесуельський вальс, який змінює свій характер і набуває ліричних ознак. Вальси, болеро й романтичні пісні також становлять складову венесуельської музики, якщо вони виконуються “арфою, куатро і маракасами” — безпомилково впізнаваним тембровим поєднанням»<sup>2</sup>.

Сценографія хоропо насичена темпераментною, пристрасною пластикою, контрастами парних і сольних фрагментів. Хореографія ґрунтується на енергії швидких кругових обертань дівчат у яскравих квітчастих сукнях на тлі інтенсивної ритмічної чечітки чоловіків у капелюхах. Спів посилює загальну атмосферу бурхливих веселощів. Вокальна інтонація подається з великим напруженням, строго ритмічно і дуже голосно, із тембральним насиченням назальними звуками (носовий спів). Мелодичний профіль становлять плавні, заокруглені фрази, амбітус наспіву охоплює нону — дециму, прийоми вокального глісандо використовуються зрідка і не артикулюються. Синтаксично підкреслюється силабізм організації музично-поетичного тексту (один склад на один звук).

Мова музики хоропо сформувалась у результаті асиміляції іспанського фанданго в культурі колоніальної Венесуели, під впливом тривалого історичного змішування етнорасових креольських, індіанських, європейських і африканських мовних елементів. Європейський слухач вловлює в традиції хоропо, з одного боку, зв'язок із вальсом, завдяки тридольному метру і парній хореографії рухів, а з іншого — специфіку іспанських зворотів акомпанементу фанданго, типову для середньовічної та ренесансної музики «мавританського походження». Саме завдяки жанру фанданго у венесуельському танці хоропо формується інтерферентний, вторинний зв'язок з афроамериканською музичною лексикою, який посилюється прямими впливами корінного населення, що живе у Венесуелі.

Ритмічні структури (компас хоропо) ґрунтуються на синкопованих рисунках, організованих у геміольну метричну систему, побудовану на одночасній або змінній дії тридольного  $\frac{3}{4}$  та дводольного  $\frac{6}{8}$  розмірів. Така ж органіка властива багатьом латиноамериканським танцям, зокрема парагвайській польці. Крім того, у хоропо є також метр вищого порядку (гіперметр) —  $\frac{3}{2}$ , який накладається на основний метр і формує акцентність у збільшенні — на рівні двотактів. Ці двотакти називають ритмічною реперкусією (відзвук, відгомін, шлейф, повтор на відстані). Отже, геміола (полуторна метрика або іспанською *sesquiáltero*) є метроритмічною константою хоропо

---

<sup>1</sup> На основі традицій *llanero joropo* на початку ХХ століття завдяки Педро Еліасу Гут'єрресу (Pedro Elias Gutierrez) та Рафаелю Болівару Коронадо (Rafael Bolivar Coronado) з'явилася одна із найвідоміших мелодій «*Alma Llanera*» («Душа рівнин»). Згодом вона стала музичним символом країни, неофіційним гімном Венесуели, яким донині завершуються багато національних свят, громадських заходів та фієст. Композиція об'єднує два різні венесуельські вальси в пісенну куплетну форму.

<sup>2</sup> Lengwinat K. *Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional*. P. 33.

і виявляє себе тотально — на рівні ритму компаса і на рівні гіперметра. В окремих випадках складна організація ритмічної канви музики виноситься на авансцену, до початку мелодичного і танцювального руху, у розгорнутому вступі сольюючих ударних. Так підкреслюється її глибинний зв'язок з африканською ритуальною музикою.

Загалом венесуельський хоропо продукує інклюзивний, надчасовий характер зв'язку етнічних елементів, не ізолюючи, а поєднуючи їх у собі, що дає можливість утвердитись йому як базовому унікальному сонотипу цієї землі. У середині ХХ століття завдяки національним рухам музика хоропо актуалізувалася в комерційній, а також політичній сферах і сприяла об'єднанню культури, спрямованої на утворення сильного ядра національної ідентичності. Вплив хоропо відчутний в академічній венесуельській гітарній музиці ХХ століття. Безпосередньо чи опосередковано цей національний сонотип впливає на звукотворчість і сьогодні. Це помітно в гітарних творах, які для сучасного європейського слухача відкривають новий звуковий світ.

У Венесуелі до ХХ століття твори оригінального сольного гітарного репертуару практично не видавались. Один із рукописів професійного венесуельського композитора ХІХ століття Елоя Галавіса (Eloy Galavis) «Чотири венесуельські п'єси для гітари» уперше видано 2011 року з ініціативи Хуана Франсіско Санса, композитора, диригента й музикознавця, організатора фестивалів, конкурсів і наукових конгресів у Венесуелі. Дві польки («La sonrisa de Matilde», «La trinitaria») Е. Галавіса та два його вальси («Mis pesares», «El dolor») мають досить опосередкований стосунок до європейських аналогів, оскільки втілюють генезу жанрів в умовах суттєвої мовної модифікації компонентами етнічного походження. Венесуельські вальси — це своєрідні жанрові «звукові маркери», подібні до куатро в інструментальному арсеналі. А. Брусуаль вважав венесуельський вальс іманентним національним жанровим сировищем для академічного гітарного мистецтва. Спадкоємність цієї жанрової традиції характерна для творів Е. Галавіса, Р. Борхеса, А. Лауро.

Ім'я венесуельського гітариста і композитора **Антоніо Лауро** (1917–1986), музика якого сьогодні звучить у програмах найбільших гітарних фестивалів світу, відоме у професійних колах сучасних віртуозів. Відомості про його творчість містить багатомна венесуельська біографічна енциклопедія, видана до 200-річчя незалежності Венесуели (2010). Автор кількох публікацій про гітариста професор університету Симона Болівара Іво Ернандес<sup>1</sup> (Ivo Hernandez) пов'язує початковий етап творчого формування Антоніо Лауро Кутронео (Antoinio Lauro Cutroneo) з венесуельською столицею Каракасом. У місті, розташованому серед мальовничої долини Карибських Анд, на початку ХХ століття, незважаючи на воєнні, соціальні й природні катаклізми, один за одним відкривались культурні центри, філармонія, Академія мистецтв. Для музиканта вирішальним у виборі інструмента став концертний виступ парагвайського артиста Агустіна Барріоса Мангоре під час його турне 1932 року. Антоніо Лауро набув майстерності віртуозної гри у класі Р. Борхеса, у якого також навчались Аліріо Діас і Родріго Рієра. Композиторську техніку Лауро опанував у класі Вісенте Еміліо Сохо, засвоївши західні класичні традиції музичної творчості, що виявилось у Симфонічній поемі для соліста, хору та оркестру. Однак світову популярність А. Лауро принесли гітарні твори, передусім венесуельські вальси, пристрась до яких стала частиною національної культурної традиції і втіленням її самобутності.

<sup>1</sup> Hernández I. Antonio Lauro. Caracas : Biblioteca Biográfica Venezolana, 2007. 140 p.



Фото 1. Антоніо Лауро.

Писати музику для гітари А. Лауро не припиняв навіть перебуваючи у в'язниці за часів воєнної диктатури. Найкращі його твори («Венесуельська сюїта» і Соната для гітари) були написані під час відбування покарання. Як і багато інших, «Венесуельські мадригали» для хору, «Маріселла» для арфи, оркестрова сюїта «Giro negroides», Концерт для гітари з оркестром, «Венесуельські вальси» для гітари, «Меренге», «Хоропо» виражали авторське ставлення до націоналістичних ідей і соціальних викликів, які їх супроводжували. В А. Лауро переважало почуття національної гордості венесуельця, що стало «культурним мемом, титульною сторінкою великого каталогу творів», за словами А. Брусуаль в інтерв'ю 2017 року<sup>1</sup>. «Не забуваючи про своє італійське коріння, Лауро водночас щиро прагнув вписати свої твори у справжню венесуельську музичну ідіоматику, — вважає

А. Брусуаль. — Якщо ви подивитеся каталог творів Лауро, то зрозумієте, що в ньому спаяна нація. Ця намальована музична карта Венесуели включає вальс, центральний хоропо, рівнинний хоропо, танці гаїта, меренге, бамбуко, маремаре, різдвяні колядки агінальдо ... У нього є все, навіть якщо це не заявлено відкрито! Національне начало втілюється по-новому — перетинаючись із західними парадигмами мислення, жанрами і формами»<sup>2</sup>.

У репертуарі сучасних гітаристів є кілька найбільш відомих творів композитора: венесуельські вальси, інструментальні цикли та окремі п'єси з корінними етнічними жанровими традиціями: «Seis por derecho» (1967), «Венесуельські вальси» (1938–1940), «Меренге» (1940), «El Marabino» (1942), «Венесуельська сюїта» (1952), Соната (1952), Концерт для гітари з оркестром (1956), «Варіації на дитячу пісню» (1967), «El Negrito» (1976), «Триптих» (1983). Навряд чи варто говорити про їх віртуозність чи технічну складність для виконання. Тут зовсім інші, глибинні виміри труднощів: необхідність засвоювати досвід побутування автентичного жанру, вміння не просто зіграти текст із дотриманням усіх авторських ремарок, а почути биття, пульс, інтонацію, вловити

<sup>1</sup> Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // Revista Musical de Venezuela. Caracas, 2017. No. 53. P. 119–144. URL: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/2017/05/29/dossier-antonio-lauro-y-alirio-diaz/> (accessed: 11.09.2019).

<sup>2</sup> Там само. С. 129.



звукову атмосферу жанру, піднести його органічно, тобто з урахуванням мови іншої, неєвропейської культури музичного мислення.

«Венесуельські вальси» А. Лауро для гітари спираються на давні традиції салонного музикування на фортепіано в середовищі середнього класу венесуельського суспільства. Європейський романтичний вальс адаптувався до жанрів популярної розважальної музики, виконавці дуже швидко перетворили його на ліричний, поетичний, унікальний латиноамериканський твір із характерною метро-ритмічною системою. А. Лауро, визнаний в артистичних колах «Штраус гітари» завдяки своїм вальсам, спочатку відчував вплив венесуельського піаніста Евенсіо Кастельяноса. Він утілює ідею тонкої інкрустації гітарної фактури мелодичними підголосками, розширеними і співучими лініями, але справа не лише у фактурі. Переваги європейських академічних зразків жанру, його поетику, естетику, заокругленість і витонченість форм А. Лауро поєднав із палкими вибуховими поривами пристрасті, дуже своєрідною мовою музики, яка за кілька хвилин звучання оволодіває свідомістю. Ці мініатюри він створював і шліфував роками, перш ніж записати й зібрати в колекції. Розглянемо найвідоміший вальс «Наталія» (приклад 1), присвячений доньці і створений задовго до її народження, під час гастролей в Еквадорі (1939).

Приклад 1.

А. Лауро. Венесуельський вальс № 3 «Наталія»

**Allegro ritmico**

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Allegro ritmico' and 'mf'. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The tempo and dynamics are indicated as 'Allegro ritmico' and 'mf'. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often with grace notes and slurs. The bass line consists of chords and single bass notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Techniques like 'Arm 12' are noted above certain notes. The score includes various ornaments and slurs throughout.

За словами автора, він грав його багато разів у концертних імпровізаціях, а коли відчув, що вальс змінюється до невпізнанності, вирішив за краще зупинити пошук остаточної версії і записав текст. Композитор орієнтувався на прості куплетні

форми венесуельських вальсів, зручні для повторень кожного з двох розділів, які відтіняють один одного контрастом, або ротації всієї композиції. У концертному звучанні багаторазові повторення втрачали актуальність, але надавали п'єсі масштабності. Так композитор курсував у своїх вальсах від простої двочастинної форми до тричастинної, скорочував розділи, додавав репризу чи імпровізацію.

Цікаво, що в тексті венесуельських вальсів європейський і латиноамериканський виконавець знаходить і підкреслює те, що ближче його культурному досвіду, емоційному складу. Ці вальси — своєрідні сліди на перехрестях, які ведуть зі Старого світу у Новий і назад. Які елементи національного звукового мислення дають право вважати гітарні вальси А. Лауро венесуельськими чи ідентифікувати їх навіть без такого посилання?

Мелодична лінія може бути будь-якої конфігурації, але у вальсі «Наталія» для композитора важливо, щоб вона відображала легке ширяння, ковзання в колі типово романтичних фігур — м'яких секстових ямбічних злетів, арпеджованих спусків канвою акордових вертикалей, виразних зупинок, цезур, зітхань та інших прикмет витончено-ліричної музичної лексики європейського романтизму. Це зворушливе, м'яке, жіноче висловлювання, сповнене ніжності, мрій, сподівань, тихого смутку, символізує мотиви венесуельських вальсів, у назві яких звучать жіночі імена.

Отже, інтонаційно-мелодичне наповнення цілком відповідає європейським канонам жанру. Однак із перших тактів і до останнього звука ми перебуваємо в нестабільному звуковому потоці, який розгойдує амплітуду жанру в неєвропейському етнічному полі. Таке відчуття формують ритми синкопованих рисунків і геміольних метричних утворень, у яких акцентна артикуляція долей раз у раз зміщує звичний фокус, змінюючи пластику плавного кружляння на нерівний крок імпульсивних емоційних жестів. З історичної відстані в цьому вбачається результат креольського впливу на ренесансні іспанські танці, але тут маємо справу не з непрямим впливом, а з парадигмою — поліметричною структурою, основу якої становить геміола як атрибут стилістики південноамериканської музики (до слова, венесуельські вальси в нотних виданнях іноді називають креольськими).

Геміольні (полуторні) пропорції часового поділу звукової тканини найяскравіше відчуються в мелодичній лінії при *послідовній* зміні розмірів (у нотному тексті від початку вказані  $\frac{3}{4}$  і  $\frac{6}{8}$ ). Вони особливо сильні, коли чергування тактів відбувається за принципом 1:3 (один такт у розмірі  $\frac{3}{4}$  і наступні три — в розмірі  $\frac{6}{8}$ ), як у першому розділі вальсу (*мі мінор*). У момент введення контрастного тематичного утворення в новому розділі (*мі мажор*) — надзвичайно красивому, поетичному й палкому — коливання метра змінюються з помітним переважанням тридольності (5:1, 6:1). Далі вони стають усе більш нестабільними, зростає до кінця дробова регуляція, що в межах періоду є джерелом його розширення.

Поліметрична структура виявляє себе в усіх шарах фактури не лише послідовно, а й *одночасно* — за допомогою *sesquialtero*, тобто  $\frac{3}{4}$  над чи під  $\frac{6}{8}$ . Це утворення формує метроритмічний архетип латиноамериканської музики. У венесуельському вальсі кожен із шарів містить елементи етнічної своєрідності. Басова лінія, на відміну від європейського вальсу, не підкоряється строгому рівномірному поділу на три долі з артикуляцією першої, а обтяжує, розтягує першу тривалість унаслідок скорочення другої («ритм латиноамериканського вальсу»). Мелодичні й акомпануючі шари синкопують на кожній третій восьмій у розмірі  $\frac{6}{8}$ , і в цьому вагома роль традицій гри на куатро. Пояснимо таку конгломерацію елементів більш докладно.

Основна поліметрична гра акцентами, яка надає неповторного колориту венесуельським вальсам, зумовлена частотою чергування й одночасним накладенням двох різних стійких ритмічних патернів. Перший — невід’ємна фігура в басі — характеризує базову ритміку венесуельського вальсу. У верхньому регістрі розміреності басової лінії опонує інша ритміка, що походить від техніки гри, типової для акомпануючого кватро. Пульс перемикається з  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{6}{8}$  завдяки особливим акцентам на кожній третій і шостій восьмій (приклад 2).

Приклад 2.

Базова ритміка венесуельського вальсу



Така особливість виявляється у традиційній для кватро манері грати акорди акомпанементу ударами по струнах, коли перші дві долі удари виконуються вниз, а кожна третя — вгору. Додаткової чіткості цій ритміці часто надають шумові ефекти — глухі плескання по струнах замість дзвінких ударів на акцентні долі. Такий рисунок характерний і для хоропо. В А. Лауро це ритмічне синкопування акордового акомпанементу імітується у верхньому теситурному сегменті, посилюючи асоціативний зв’язок зі звуком венесуельського кватро, додає пружності більш прямолінійному кроку в басу й особливо яскраво відчувається в середньому розділі вальсу (приклад 3).

Приклад 3.

А. Лауро. Венесуельський вальс № 3 «Наталія» (тт. 18–24)

Різноманітні ритмічні фігури у венесуельських вальсах можна звести до кількох основних груп, які не фігурують у музиці в усій повноті, а використовуються вибірково. Сукупно вони утворюють *поліметричне ядро жанру* (приклад 4).

Поєднання елементів різних груп створює внутрішньотактові геміольні ефекти. В умовах синтаксичного підсумовування (двотакт) виникає велика геміола  $\frac{3}{2}$  — гіперметр, або тридольність «у збільшенні». Таке утворення трапляється не часто, наприклад, у вальсі «Марія Луїза», присвяченому дружині композитора (приклад 5).

Приклад 4.

Поліметричне ядро жанру венесуельського вальсу

The image shows a musical score for a Venezuelan waltz. It consists of two main parts: a 'ритм куатро' (rhythm quartet) and a 'велика геміола' (large hemiola). The rhythm quartet is written in 6/8 time and includes four staves: two for the upper voices and two for the lower voices. The large hemiola is written in 3/4 time and consists of two staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some accents and dynamic markings like *p* and *f*.

Приклад 5.

А. Лауро. Венесуельський вальс «Марія Луїза»

The image shows a musical score for a Venezuelan waltz by A. Lauro. The title is 'Alegre M.M. = 184'. The music is in 3/4 time and features a melody with various ornaments, including triplets and sextuplets. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/4. The melody is written on a single staff with a treble clef.

Велика геміола є атрибутом хоропо. Походження венесуельських вальсів від сонотипу хоропо є очевидним, якщо порівняти їх з гітарними п'єсами А. Лауро цього жанру. Аналітична ефективність, необхідна для розуміння мови цієї музики під час її виконання або слухання, істотно зростає в контексті аналогій з академічною гітарною грою та народно-побутовим музикуванням на куатро.

Відомо, що у венесуельській традиції хоропо льянеро налічується більше двадцяти найпоширеніших мелодій, відомих кожному венесуельцю. Вони утворюють стійкі музичні кліше, які виконавці обігрують подібно до джазових стандартів. Дослідник латиноамериканської музики Річард Стовер<sup>1</sup> виділяє серед них дев'ять основних: «Quirpa», «Zumba que Zumba», «Pajarillo», «Seis perriao», «Seis numeroao», «Gavan», «Catira», «San Rafael» та «Seis por derecho». Останню із них («Seis por derecho») названо в знак солідарності з шістьма найавторитетнішими венесуельськими колективами, які в середині XX століття підтримали національну традицію музики *llanera* своїми імпровізаціями на одну й ту ж тему: «Таменьос», «Льянерос», «Коплерос-дель-Араука», «Альма Льянера», «Кабальерос-де-ла-кансьон» і «Вакерос»<sup>2</sup>. Ця мелодія становить

<sup>1</sup> Stover R. Latin American Guitar Guide. Fenton : Mel Bay Publications, 2011. 68 p.

<sup>2</sup> Vareño P. L. Seis por derecho // Eltiempo. Bogota, 2003. May. P. 14.

основу хоропо А. Лауро «**Seis por derecho**». Є й інші жанрові моделі хоропо, зазначені в назвах гітарних п'єс композитора («El totumo de guarenos (Aire de Joropo)», проте розглянемо стандартну (приклад 6).

Приклад 6.

А. Лауро. Хоропо «Seis por derecho»

**Allegro brillante** (♩. = 76 ca.)

6<sup>a</sup> in RE

У хоропо насамперед вражає вкрай високий темп *Allegro brillante*, що створює віртуозний, феєричний, невпинний звуковий потік із лаконічних варійованих танцювальних поспівок. Вони змінюються в масштабнo-синтаксичній періодичності, вибудованій не попарно, а в прогресії ( $aa^1 - bb^1 - cc^1c - dd^1d^2$ ). Пропорції коливань двоїстості і троїстості (геміольності, в широкому сенсі) мають наскрізну дію. Вони виведені на рівень синтаксису, ритму і метра. Імпровізаційний характер музики хоропо породжений атмосферою вільного варіантного повторення мелодичних поспівок під акомпанемент куатро і передбачає відповідну техніку гри, знання всіх можливих комбінацій прямих і синкопованих ритмічних патернів, орієнтування у вкрай мінливих метроритмічних умовах. Венесуельські музиканти засвоїли цю традицію на рівні жанрової генези, вона сублімується в мові південноамериканської музики. Західноєвропейському гітаристу, який уперше відкрив текст хоропо, важливо зануритися в культурне середовище його сучасного побутування, відчутти естетику, емоційний заряд, навчитись працювати з геміольними ритмічними патернами.

У «Seis por derecho» А. Лауро «анатомія звукової тканини» створює поліметричне ядро жанру хоропо (приклад 7). Це не просто схема, а складно сплетена мережа, яка вловлює в живому звучанні вируючу енергію часу — сильну, стрімку, турбулентну.

Приклад 7.

Поліметричне ядро жанру хоропо



Інша емоційна атмосфера зі специфічним мовним середовищем формується в меренге — динамічному «вогняному коктейлі», сповненому грайливих, жартівливих відтінків. Походження венесуельського меренге — питання дискусійне: «З одного боку, його витoki ведуть до кубинського *tango-merengue*, з іншого, — очевидна його подібність до андалузького *tanguillo*. Не відкидається й родовід жанру від афро-венесуельської *fulía negra*, народного танцю центрального узбережжя»<sup>1</sup>. Венесуельська версія меренге — явище відносно молоде, у жанрових рангах належить до музики ф'южн, змішувань фольклорних, академічних і неакадемічних шарів культури. У ХХІ столітті населення країни сприймає ритм меренге як національну емблему, символ нової венесуельської культури, але коріння втілення жанрових ідіом меренге варто шукати в гітарній музиці А. Лауро.

«Merengue» (1940) відкриває цей шлях, виносить на академічну сцену художній зразок жанру без традиційної народно-побутової, прикладної функції (приклад 8).

Звільняючись від прямого контакту з танцювальними рухами, які вимагають яскравого ритмічного оформлення, гітарна мініатюра А. Лауро набуває легкості, невагомості, ліричної чарівності. Помітний європейський досвід плетення фактурної тканини з тонких імітаційно-поліфонічних ліній. Цей уявний танець дуже повільний, з відтінком естетського замилювання зламами ритмічних фігур, тривалими застиганнями, завмираннями десь високо в тихих флажолетах гітари, що аж ніяк не передбачає ефемерності танцювальної грації, позбавленої будь-якого напруження почуттів. Відчувається пристрасть з відтінком млости, захоплення кожним звуком. Цим рішуче відрізняються вони від яскравих домініканських меренге. Слабо асоціюється зі швидкістю мінливих танцювальних рухів партнерів — приставними кроками

<sup>1</sup> Mendoza E. Merengue venezolano // Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America / Horn, David y John Shepherd eds. Londres : Bloomsbury Academic, 2013. Vol 9. P. 3. URL: [http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue\\_venezolano.pdf](http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue_venezolano.pdf) (accessed: 22.09.2019).

з погойдуванням стегнами, сплетеннями і круговими обертаннями рук, зближеннями та відштовхуваннями тіл чуттєвою пластикою жестів. Спрацьовує ефект уповільненого кадру без втрати сенсу, але з його поглибленням.

Приклад 8.

А. Лауро. Меренге

**Allegro Moderato**

Мовна атрибуція жанру меренге відома. Еміліо Мендоса вважає: «Венесуельський меренге має право первородства, яке можна кваліфікувати як типово венесуельський ритм: традиційно перший урок навчання гри на куатро, національному народному інструменті, присвячений ритму меренге — удар правою рукою поєднується з вимовлянням слова “sora-con-rola” та складається в потрібний ритм. Потім можна розпочати гру традиційної мелодії меренге “Comparte Pancho”»<sup>1</sup>.

Цей вислів можна скоригувати в деталях: багато сучасних куатристів навчають «венесуельському ритму» за допомогою промовляння слів «to-ca me-ren-ge». Відмінність не суттєва: у будь-якому разі, отримуємо п'ять восьмих у дводольному метрі, де перші три близькі за конфігурацією до тріолі. Це найпоширеніша текстова й виконавська інтерпретація 5/8, яка стосується меренге.

Цим своєрідним ритмом сповнена вся тканина твору. З ним взаємодіють різні ритмічні рисунки, але їх ресурс зазвичай незначний (приклад 9).

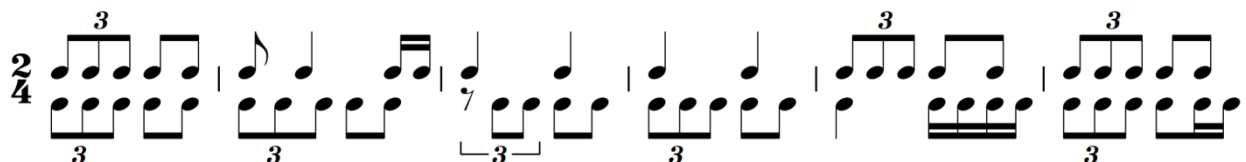
Домініканські й пуерторіканські різновиди меренге, поширені в латиноамериканській музиці, конкурують із венесуельськими. Однак А. Лауро — гітарист, композитор та охоронець національних пріоритетів — свідомо обрав свій шлях у мистецтві — назустріч історії і сучасності своєї країни. Він вивчав топоси, музичні архетипи й міфи,

<sup>1</sup> Mendoza E. Merengue venezolano // Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America / Horn, David y John Shepherd eds. Londres : Bloomsbury Academic, 2013. Vol. 9. URL: [http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue\\_venezolano.pdf](http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue_venezolano.pdf) (accessed: 22.09.2019).

які з гордістю венесуельця демонстрував світові. Утім, невідомо, як довго його музика пробивалася б на світову академічну сцену, якби не **Аліріо Діас**. Він став «звуком» А. Лауро, редактором його творів, ексклюзивним власником прав на видання і виконання музики. Гітариста Аліріо Діаса (1923–2016) вважають венесуельською легендою, іконою першої класичної латиноамериканської школи, великим спадкоємцем мистецтва парагвайця Агустіна Барріоса та іспанця Андреса Сеговії. Грехем Вейд називав Аліріо Діаса титаном гітари і вважав його гру феноменальною<sup>1</sup>.

Приклад 9.

А. Лауро. «Меренге». Модуси синхронізації голосів в умовах венесуельського ритму



Унікальність виконавського стилю віртуоза зумовлена глибокою вкоріненістю його мислення в народну музику. Національний родовід гітариста пов'язаний з етнічним культурним середовищем і побутом корінних жителів. Народившись у провінційному, загубленому серед посушливих рівнин місті Канделарія, недалеко від Карори (штат Лара), А. Діас у сім'ї навчився виконувати традиційну музику на куатро, гітарі з металевими струнами, мандоліні. Дивлячись разом із десятима своїми братами на гітару в руках матері, він із дитинства увібрав ставлення до інструмента як до чогось священного, подібного до амулета. Його спілкування з кантрі-музикантами як виконавця льянеро зміцнювало зв'язки з народною венесуельською музикою. За свідченням сучасників, «першу гітару Аліріо Діасу подарували старші брати, згодом у нього були різні гітари: німецька гітара майстра Германа Хаузера II (Hermann Hauser), іспанські гітари Ігнасіо Флети (Ignacio Fleta) та Хосе Раміреса III (Jose Ramires), італійські гітари Орландо Рапоні (Orlando Raponi) і П'єтро Галліноті (Pietro Gallinoti) та інші»<sup>2</sup>.

Серед учителів А. Діаса — венесуельці Сесімо Зубіллага (Карора) (Cecimo Zubillaga), Рауль Борхес (Каракас), іспанці Регіно Сайнс-де-ла-Маса (Мадрид), Андрес Сеговія (Сієна). Італійський гітарист Анжело Жилардіно (Anjelo Gilardino) говорив про А. Діаса: «Я не знаю в історії музики аналогічного випадку, коли виконавець, почавши навчатись у зрілому віці, досягнув такого високого рівня віртуозності — еквівалентного світовим лідерам»<sup>3</sup>.

Серед європейських гітаристів і композиторів Джона Вільямса (Великобританія), Маріо Кастельнуово-Тедеско (Італія, Mario Castelnuovo Tedesco) та серед латиноамериканських музикантів Мануеля Понсе (Мексика) (Manuel Ponce), Ейтора Вілла-Лобоса (Бразилія) Аліріо Діас вирізнявся особливо яскравим і віртуозним виконанням, національним темпераментом і артистичним пафосом. Італійський гітарист і педагог Оскар Гілья (Oscar Giglia) в одному з інтерв'ю згадує, як А. Діас виконував

<sup>1</sup> Wade G. Venezuelan guitar titan Alirio Díaz dies at 92 — an appreciation // Classical guitar magazine. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/venezuelan-guitar-titan-alirio-diaz-dies-at-92-an-appreciation/> (accessed: 29.06.2019).

<sup>2</sup> Monagas J. E. Andrés Segovia y Alirio Díaz: un acercamiento histórico e interpretativo. Valencia : Universidad Internacional de Valencia, 2016. P. 31.

<sup>3</sup> Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // Revista Musical de Venezuela. Caracas, 2017. No. 53. P. 137.



хоропо А. Лауро на літніх курсах А. Сеговії: «Почути “Seis por derecho” у виконанні А. Діаса було унікальним художнім досвідом, кожен у Сієні хотів його наслідувати, — ніби п'єсу було неможливо зупинити... Таких латиноамериканських авторів, як він, ніхто не грав. Окрім музики Лауро, він був чудовим інтерпретатором творів Понсе, Вілла-Лобоса, Барріоса Мангоре»<sup>1</sup>.

Гітарист, проживаючи в Іспанії та Італії, гастролював у Франції, Німеччині, Англії, Південній і Північній Америці, Австралії, Ізраїлі. Він виконував твори Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, Ф. Сора (Fernando Sor), Ф. Таррегі (Francisco Tarrega), Ф. Морено Торроби (Federico Moreno Torroba), Е. Вілла-Лобоса та інших. В історії гітарного виконавства другої половини ХХ століття його ім'я належить до четвірки найвідоміших віртуозів: Джуліан Брім (Julian Bream), Джон Вільямс, Нарсісо Еспес та Аліріо Діас. У його аудіографії — європейський репертуар від ХVI століття до наших днів. Окрему сферу становить іспанська, італійська музика, іншу — латиноамериканська, надто венесуельська. Один із співвітчизників митця стверджував: «Ми повинні визнати вплив Діаса на весь гітарний світ у нашій країні. Коли буде зібрана антологія гітарної музики ХХ століття, до неї необхідно включити записи Діаса і серед них, безумовно, чимало інтерпретацій творів Антоніо Лауро, які до сьогодні залишаються неперевершеними»<sup>2</sup>.

Венесуельський гітарист — володар ХХІІІ Міжнародної музичної премії, почесний професор п'яти провідних університетів Венесуели. На батьківщині виконавця, в Карорі, засновано Міжнародний конкурс гітаристів імені Аліріо Діаса. Прижиттєве і посмертне визнання митця підкреслюють його колеги<sup>3</sup>: «Услід за великим парагвайським віртуозом Мангоре героєм міфу про латиноамериканське гітарне мистецтво став Аліріо Діас. Для всього світу він є послом венесуельської музики. Його техніка справді сліпуча — я бачив його в ролі Горовиця на



Фото 2. Аліріо Діас.

<sup>1</sup> Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // Revista Musical de Venezuela. Caracas, 2017. No. 53. P. 137.

<sup>2</sup> Там само. С. 144.

<sup>3</sup> А. Діас помер в 2016 році в Італії (Сієна), похований в Венесуелі (Карора).

гітарі, його віртуозність видавалась наддивовижу природною й легкою, звук — яскравим, барвистим, сповненим південної теплоти, з неперевершеним імпульсом, завжди елегантним, збалансованим і абсолютно музичним. Аліріо Діаса любили, його грою захоплювалися, бачили в ньому великого музиканта, який підніс мистецтво гри на гітарі до безпрецедентних висот. Досягнення А. Діаса у сфері гітарного виконавства залишаються свідченням майстерності видатного митця нашого часу»<sup>1</sup>.

**Висновки.** Гітарна творчість Антоніо Лауро й Аліріо Діаса становить одну з яскравих сторінок венесуельської музики ХХ століття. Аудіозаписи її виконань вважаються вагомим частиним історичного фонду. Формування першої латиноамериканської академічної гітарної школи значно збагатило техніку виконання, нову музику, яка увійшла в концертні й конкурсні програми світової культури сьогодення. Твори А. Лауро, одного з виразників естетики індієнізму, втілюють обрядові традиції і міфологію корінних народностей, відображають архетипи національного музичного мислення, що ґрунтуються на соносфері й поліметричних патернах геміольного походження. Вони є носіями специфічного венесуельського культурного коду, закарбованого в традиційних жанрах хоропо, венесуельського вальсу, меренге та інших. Майстерність А. Діаса сприяла поширенню венесуельської музики, її міжнародному визнанню серед виконавців і поціновувачів гітарного мистецтва.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Васильєва Л. І. Музичне мистецтво Латинської Америки доколумбового та колоніального періодів у контексті профільної мистецької освіти // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології / гол. ред. А. А. Сбруєва. Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2019. № 1 (85). С. 139–149.
2. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Основные типы цивилизаций и их различия // Семиотическая антропология: курс лекций. Лекция 10. Москва : Русская антропологическая школа РГГУ, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FResNrs9THE> (дата обращения: 12.09.2019).
4. Кряжева И. А. О сущности и типологии афроамериканского фольклора // Очерки истории латиноамериканского искусства : в 2 ч. Ч. 2 : XIX–XX века. Москва : Алетейя, 2004. С. 22–61.
5. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 91 с.
6. Alviña L. La música incaica. Lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días // Revista universitaria. Cusco, 1909. P. 209–328.
7. Vareño P. L. Seis por derecho // El tiempo. Bogota, 2003. May. P. 14.
8. Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 89–111.
9. Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // Revista Musical de Venezuela. Caracas, 2017. No. 53. P. 119–144. URL: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/2017/05/29/dossier-antonio-lauro-y-alirio-diaz/> (accessed: 11.09.2019).
10. Bruzual A. Alirio Díaz: guitarra de tierra profunda. Ensayos biográfico. Caracas : Comala, 2001. 245 p.

---

<sup>1</sup> Wade G. Venezuelan guitar titan Alirio Díaz dies at 92 — an appreciation // Classical guitar magazine. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/venezuelan-guitar-titan-alirio-diaz-dies-at-92-an-appreciation/> (accessed: 29.06.2019).

11. Bruzual A. Antonio Lauro, un músico total. Caracas: Sidor, 1995. 376 p.
12. Bruzual A. Apostillas al final de una disputa: la guitarra venezolana en el siglo XIX // Musicaenclave: Revista venezolana de musica. 2019. Vol. 13. No. 2. URL: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/apostillasalfinal.pdf> (accessed: 11.09.2019).
13. Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas : Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.
14. Bruzual A. La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX // Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998. Vol. 2. Caracas : Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. P. 423–444.
15. Bruzual A. Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana. Caracas : Deltaven, 1996. 99 p.
16. Castro J. Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú // Boletín latinoamericano de música. Bogotá, 1898. Vol. 4. P. 835–841.
17. Chacón A. V. La música nasca: fundamentos, permanencia y cambio. Descubriendo los sistemas musicales prehispánicos andinos. Lima : Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, 2016. 81 p.
18. Cook F. El cuatro venezolano. Caracas : Cuadernos Lagoven, 1987. 107 p.
19. Gainza J. D. Sistema musical incásico: Con un resumen de teoría musical. Cuadernos Universitarios. Potosí : Universidad Mayor Tomás Frías, 1953. Serie V. Vol. I. No. 1. 105 p.
20. Hernández I. Antonio Lauro. Caracas : Biblioteca Biográfica Venezolana, 2007. 140 p.
21. Lengwinat K. Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional // ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo, 2011. P. 32–37.
22. Mendoza E. Merengue venezolano // Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America / Horn, David y John Shepherd eds. Londres : Bloomsbury Academic, 2013. Vol. 9. URL: [http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue\\_venezolano.pdf](http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue_venezolano.pdf) (accessed: 22.09.2019).
23. Monagas J. E. Andrés Segovia y Alirio Díaz: un acercamiento histórico e interpretativo. Valencia : Universidad Internacional de Valencia, 2016. 66 p. URL: [https://www.academia.edu/38088094/andr%C3%89s\\_segovia\\_y\\_alirio\\_d%C3%8Daz\\_un\\_acercamiento\\_hist%C3%93rico\\_e\\_interpretativo?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38088094/andr%C3%89s_segovia_y_alirio_d%C3%8Daz_un_acercamiento_hist%C3%93rico_e_interpretativo?email_work_card=view-paper) (accessed: 04.09.2019).
24. Sans J. F. Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra // Musicaenclave : Revista venezolana de musica. 2011. Vol. 11. No. 1. URL: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/cuatropiezasparaguitarra.pdf> (accessed: 08.09.2019).
25. Stover R. Latin American Guitar Guide. Fenton : Mel Bay Publications, 2011. 68 p.
26. Quintana H. De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular // ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo, 2011. P. 52–56.
27. Quintana H. Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184? // En Anuario de Estudios Bolivarianos. Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarium. Caracas, 1994. Año 3. No. 3. P. 277–314.
28. Quintana H. Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano // Montalban. Caracas, 1995. No. 28. P. 157–175.
29. Wade G. Venezuelan guitar titan Alirio Díaz dies at 92 — an appreciation // Classical guitar magazine. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/venezuelan-guitar-titan-alirio-diaz-dies-at-92-an-appreciation/> (accessed: 29.06.2019).

**REFERENCES**

1. Vasylieva, L. I. (2019). Latin American Musical Art of the Pre-Columbian and Colonial Periods in the Context of Profile Art Education [Muzychno mystetstvo Latynskoi Ameryky dokolumbovoho ta kolonialnoho periodiv u konteksti profilnoi mystetskoï osvity]. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies [Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii]*. A. A. Sbrueva (ed.). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko Sumy, 1 (85), pp. 139–149 [in Ukrainian].
2. Docenko, V. (2010). *History of Latin American music of XVI–XX centuries*. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
3. Ivanov, Vjach. Vs. (2016). The main types of civilizations and their differences [Osnovnye tipy civilizacij i ih razlichija] [online]. *Semiotic anthropology: lecture course [Semioticheskaja antropologija]*. Russian State University for the Humanities. Moscow: Russkaja antropologicheskaja shkola RGGU, 2016. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=FResNrs9THE> (accessed: 12<sup>th</sup> September 2019) [in Russian].
4. Kryazheva, I. A. (2004). On the nature and typology of African American folklore [O sushhnosti i tipologii afroamerikanskogo fol'klora]. *Essays on the history of Latin American art* in 2 vols. [Ocherki istorii latinoamerikanskogo iskusstva]. Vol. 2 XIX–XX centuries [XIX–XX veka]. Moscow: Aletya, 2004. pp. 22–61 [in Russian].
5. Pichugin, P. A. (1979). *Musical culture of the Andean peoples [Muzykal'naja kul'tura andskih narodov]*. Moscow: Nauka. 91 p. [in Russian].
6. Alviña, L. (1909). Inca music. What it is and its evolution from the time of the Incas to the present day [La música incaica. Lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días]. *University Magazine [Revista universitaria]*. Cusco, pp. 209–328 [in Spanish].
7. Bareño, P. L. (2003). Six by right [Seis por derecho]. *Eltiempo [Eltiempo]*. Bogota, 2003. May. P. 14 [in Spanish].
8. Battaglini, O. (2015). The cuatro Venezuelan: continuity and evolution with respect to the Renaissance guitar [El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista]. *Resonances [Resonancias]*. Vol. 19, No. 37, pp. 89–111 [in Spanish].
9. Battaglini, O. and Bruzual, A. (2017). The map of Venezuela in music: The symbiosis between the composer and the performer. Antonio Lauro and Alirio Díaz [El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz] [online]. *Musical Magazine of Venezuela [Revista Musical de Venezuela]*. Caracas, No. 53, pp. 119–144. Available at: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/2017/05/29/dossier-antonio-lauro-y-alirio-diaz/> (accessed 11<sup>th</sup> September 2019) [in Spanish].
10. Bruzual, A. (2001). *Alirio Díaz: deep earth guitar. Biographical essays [Alirio Díaz: guitarra de tierra profunda. Ensayos biográfico]*. Caracas: Comala, 245 p. [in Spanish].
11. Bruzual, A. (1995). *Antonio Lauro, a total musician [Antonio Lauro, un músico total]*. Caracas: Sidor, 376 p. [in Spanish].
12. Bruzual, A. (2019). Apostillas at the end of a dispute: the Venezuelan guitar in the 19<sup>th</sup> century [Apostillas al final de una disputa: la guitarra venezolana en el siglo XIX] [online]. *Musicaenclave: Venezuelan music magazine [Musicaenclave: Revista venezolana de musica]*. 2019. Vol 13. № 2. Available at: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/apostillasalfinal.pdf> (accessed 16<sup>th</sup> September 2019) [in Spanish].
13. Bruzual, A. (2013). *The guitar in Venezuela. From its origins to the present day [La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días]*. Caracas: Central Bank of Venezuela. 385 p. [in Spanish].

14. Bruzual, A. (1998). The guitar in Venezuela during the 19<sup>th</sup> century [La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX]. *Ibero-American music in the hall. Proceedings of the Ibero-American Congress of Musicology [Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología]*. 1998. Caracas: Vicente Emilio Sojo Foundation, vol. 2, pp. 423–444 [in Spanish].
15. Bruzual, A. (1996). *Raúl Borges. Master of Venezuelan guitar teachers [Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana]*. Caracas: Deltaven, 99 p. [in Spanish].
16. Castro, J. (1898). Pentaphonic system in pre-colonial indigenous music of Peru [Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú]. *Latin American music bulletin [Boletín latinoamericano de música]*. Bogota, vol. 4, pp. 835–841. [in Spanish].
17. Chacón, A. V. (2016). *Nasca music: fundamentals, permanence and change. Discovering the Andean pre-Hispanic musical systems [La música nasca: fundamentos, permanencia y cambio. Descubriendo los sistemas musicales prehispánicos andinos]*. Lima: Center for Research and Development of Peruvian Music, 81 p. [in Spanish].
18. Cook, F. (1987). *The Venezuelan cuatro [El cuatro venezolano]*. Caracas: Notebooks Lagoven, 107 p. [in Spanish].
19. Gainza, J. D. (1953). *Unusual musical system: With a summary of musical theory. University notebooks [Sistema musical incásico: Con un resumen de teoría musical. Cuadernos Universitarios]*. Potosí: Universidad Mayor Tomás Frías. Series V, vol. I, No. 1, 105 p. [in Spanish].
20. Hernández, I. (2007). *Antonio Lauro*. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana, 140 p. [in Spanish].
21. Lengwinat, K. (2011). Venezuelan music: a popular concept in national identity [Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional]. *Popular, pop, populachera? The dilemma of popular music in Latin America. Proceedings of the IX Congress of the IASPM-AL [¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL]*. Montevideo, pp. 32–37. [in Spanish].
22. Mendoza, E. (2013). Merengue venezolano [online]. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America / Horn, David y John Shepherd eds.* Londres: Bloomsbury Academic, 2013. Vol 9. Available at: [http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue\\_venezolano.pdf](http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue_venezolano.pdf) (accessed 22<sup>th</sup> September 2019) [in English].
23. Monagas, J. E. (2016). *Andrés Segovia and Alirio Díaz: a historical and interpretative approach [Andrés Segovia y Alirio Díaz: un acercamiento histórico e interpretativo]* [online]. Valencia: International University of Valencia, 66 p. Available at: [https://www.academia.edu/38088094/andr%C3%89s\\_segovia\\_y\\_alirio\\_d%C3%8Daz\\_a\\_acercamiento\\_hist%C3%93rico\\_e\\_interpretativo?Email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38088094/andr%C3%89s_segovia_y_alirio_d%C3%8Daz_a_acercamiento_hist%C3%93rico_e_interpretativo?Email_work_card=view-paper) (accessed 4<sup>th</sup> September 2019) [in Spanish].
24. Sans, J. F. (2011). Four nineteenth-century Venezuelan pieces for guitar [Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra] [online]. *Musicaenclave: Venezuelan music magazine [Musicaenclave: Revista venezolana de música]*. Vol 11. No. 1. Available at: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/cuatropiezasparaguitarra.pdf> (accessed 8<sup>th</sup> September 2019) [in Spanish].
25. Stover, R. (2011). *Latin American Guitar Guide*. Fenton: Mel Bay Publications, 68 p. [in English].
26. Quintana, H. (2011). From José E. Machado to José Peñín: Vision and historical review of the Venezuelan notion of popular music [De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular]. *Popular, pop, populachera? The dilemma of popular music in Latin America: Proceedings of the IX Congress of the IASPM-AL [¿Popular, pop,*

*populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo, pp. 52–56 [in Spanish].

27. Quintana, H (1994). Preliminary study on the first guitar method published in Venezuela 184? [Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184?]. In *Yearbook of Bolivarian Studies. Bolivarium Historical Research Institute [En Anuario de Estudios Bolivarianos. Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarium]*. Caracas, 1994. Year 3, No. 3, pp. 277–314 [in Spanish].

28. Quintana, H. (1995). Aboriginal music in the chronicles of the Indies. Venezuelan Case [Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano]. *Montalban [Montalban]*. Caracas, No. 28, pp. 157–175 [in Spanish].

29. Wade, G. (2016) Venezuelan guitar titan Alirio Díaz dies at 92 — an appreciation [online]. *Classical guitar magazine*. Available at: <https://classicalguitarmagazine.com/venezuelan-guitar-titan-alirio-diaz-dies-at-92-an-appreciation/> (accessed 29<sup>th</sup> June 2019) [in English].

**Иванников Т. П., Филатова Т. В. Венесуэльская гитарная музыка XX века: Антонио Лауро, Алирио Диас.** Рассмотрено творчество известного гитариста-композитора Антонио Лауро и виртуоза Алирио Диаса в контексте формирования и развития венесуэльской гитарной школы XX века. Определены основные направления художественной деятельности музыкантов, их роль в становлении латиноамериканского академического гитарного искусства, в создании оригинального репертуара. В произведениях А. Лауро («Венесуэльские вальсы», «Seis por derecho», «Меренге») выявлены гибридные индейские, креольские, афроамериканские ритмоинтонационные формулы и жанровые модусы этнического происхождения; выделены архетипы национального музыкального мышления, основанные на соносфере и полиметрических паттернах гемиольной природы. Традиции хоропо и искусство игры на куатро охарактеризованы как определяющие фольклорные и народно-бытовые факторы развития культуры. Раскрыты особенности композиторского стиля, связанные с интенциями индихенизма и стилевыми аллюзиями романтической европейской поэтики. Определены национальные особенности современного венесуэльского гитарного академического искусства, культуры инструментального исполнительства, бытования венесуэльского куатро. Подчёркнута связь современных гитарных произведений с этническим ансамблевым музицированием. Охарактеризовано мастерство А. Диаса, одного из наиболее авторитетных виртуозов мира, способствовавшего распространению венесуэльской музыки в международном академическом исполнительстве. Гитарное творчество А. Лауро и А. Диаса составляет одну из ярких страниц венесуэльской музыки XX века. Аудиозаписи её исполнения — важная составляющая исторического фонда. Формирование первой латиноамериканской академической гитарной школы значительно обогатило технику исполнения, новую музыку, которая вошла в концертные и конкурсные программы мировой культуры современности. Произведения А. Лауро, одного из выразителей эстетики индихенизма, воплощают обрядовые традиции и мифологию коренных народностей, отражают архетипы национального музыкального мышления, основанные на соносфере и полиметрических паттернах гемиольного происхождения. Они являются носителями специфического венесуэльского культурного кода, запечатлённого в традиционных жанрах хоропо, венесуэльского вальса, меренге и других. Мастерство А. Диаса способствовало распространению венесуэльской музыки, её международному признанию среди исполнителей и любителей гитарного искусства.

**Ключевые слова:** венесуэльская гитарная музыка, творчество Антонио Лауро и Алирио Диаса, Венес-Ельский вальс, хоропо, меренге, Куатро.

**IVANNIKOV TYMUR**

**Tymur Ivannikov** — Doctor in Arts, Associate professor at the Department of folk instruments at the Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

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

**FILATOVA TETIANA**

**Tetiana Filatova** — Doctor of Philosophy (Arts), Senior Lecturer, 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>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189614](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189614)

**VENEZUELAN TWENTIETH CENTURY GUITAR MUSIC:  
ANTONIO LAURO, ALIRIO DIAZ**

**The relevance** of the study is a need to fill the shortage of research analytics, permitting to consider the composing and performing art by Antonio Lauro and Alirio Diaz in the context of Venezuelan music culture of 20th century.

**Main objectives** of the study is to research the processes of development of the twentieth century Venezuelan guitar music on example of an analysis of the creativity of guitarist-composer Antonio Lauro and virtuoso Alirio Diaz, their influence on the formation of the Latin American academic guitar repertoire.

**The methodology** involves the use of historical, systemic, structural-functional methods (for a comprehensive analysis of historical events, studying of compositional, genre-stylistic and form-building elements of musical texture), comparative and phenomenological approaches (for comparing Latin American and European genre models, performing versions and extracting meaningful aspects of the studied works). The combination of these methods and approaches provides a wide panorama of the investigation of Antonio Lauro's creativity, in which major culturological generalizations are combined with genre-style and linguistic specificity of analytical material, as well as Alirio Diaz's performing contribution to the development of the Venezuelan guitar school.

**Results and conclusions.** The guitar creativity of Antonio Lauro and Alirio Diaz represents one of the brightest pages of Venezuelan music of the twentieth century. Audio recordings of its performance are considered as an important part of the historical foundation. The formation of the first Latin American academic guitar school has influenced a significant expansion of technical arsenal of performance, as well as creation of new music, which was included in concert and competition programs of the modern world culture. The main directions of musicians' creative activity, their role in the formation of the Latin American academic guitar art and the creation of the original repertoire have been determined. In the selected works by A. Lauro "Venezuelan Waltzes", "Seis por derecho", "Merengue" hybrid Indian, Creole, African-American rhythm-intonation formulas and genre modes of ethnic origin have been found. Joropo traditions and the art of playing the cuatro were outlined as determining folklore and everyday life factors in the development of culture. The features of the composer's style associated with the intentions of Indigenism and style allusions of romantic European poetics were investigated. The national features of modern Venezuelan guitar academic performance art were determined.

**Keywords:** Venezuelan guitar music, Antonio Lauro's and Alirio Diaz's creation, Venezuelan waltz, joropo, merengue, cuatro.