

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України

**«ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ В БУЕНОС-АЙРЕСЕ» А. П'ЯЦЦОЛИ
ЯК АВТОРСЬКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ І ТЕМА ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

Мельникова Олександра Олександровича

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

Анфілова С. Г.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело  Мельников О. О.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АСТОР П'ЯЦЦОЛА – ПОЕТ ТАНГО.....	8
1.1. <i>Творчий облік А. П'яццолі.....</i>	8
1.2. <i>Жанр танго в історичній перспективі.....</i>	16
<i>Висновки до 1 Розділу.....</i>	21
РОЗДІЛ 2. «ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ В БУЕНОС-АЙРЕСІ» А. П'ЯЦЦОЛИ ТА Л. ДЕСЯТНИКОВА: ДОСВІД ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ.....	24
2.1. <i>Cuatro Estaciones Porteñas А. П'яццолі: авторська інтерпретація відомої теми.....</i>	24
2.2. <i>«Cuatro Estaciones Porteñas»: музично-композиційні особливості твору.....</i>	29
2.3. <i>А. П'яццолі – Л. Десятников: до проблеми «своє» – «чуже» у транскрипції.....</i>	31
<i>Висновки до 2 Розділу.....</i>	43
РОЗДІЛ 3. «CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS» ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ.....	45
<i>Висновки до Розділу 3.....</i>	49
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Астор П'яццола (*Astor Piazzolla*, 1921–1991) – аргентинський музикант і композитор другої половини двадцятого сторіччя, чиї твори значно збагатили жанр танго (за останні десять років життя написав понад 300), представивши його в сучасному ключі, який увібрав елементи джазу і класичної музики. Але композитор відомий не тільки як автор танго, в його творчій спадщині ще знаходиться музика до кінофільмів (налічується більше 50, такі як «Піраньї» (Луїс Берланга), «Генріх IV» (Марко Белоккіо), «Світло» (Жанна Моро), «Армагеддон» (Ален Жесуа). Його музика відома на весь світ і постійно виконується (як оригінальні твори, так і перекладання для різних інструментів). Всіма відоме «*Libertango*» стало одним з найбільш затребуваних в будь-якій програмі концерту, а танго «*Oblivion*» було номіновано на премію «Греммі» в категорії «Краща інструменту льная п'єса» (1992р.). Але, незважаючи на популярність композитора і виконуваність його творів, в українському музикознавстві він мало представлений. Сказане визначає актуальність дослідження.

Мета даного дослідження – виявити виразні можливості композиторських інтерпретацій теми в циклі А. П'яццоли «*Cuatro Estaciones Porteñas*»/«Чотири пори року в Буенос-Айресі» та транскрипції Л. Десятникова.

Завдання дослідження:

- узагальнити інформацію за існуючими джерелами, присвяченими творчій біографії Астора П'яццоли, зазначив роль аргентинського композитора у розвитку національної і світової (американської і європейської) музичної культури середини ХХ століття;
- простежити генезис жанру танго;
- проаналізувати цикл «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццоли з позиції жанрово-стильової природи твору, музично-композиційних

закономірностей, у контексті зв'язків з традицією європейського музичного мистецтва;

- виявити новизну трактування «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццолі в транскрипції Л. Десятникова;
- порівняти інтерпретаційні версії твору А. П'яццолі та Л. Десятникова з метою виявлення стійкої традиції виконання цієї музики;
- здійснити власний варіант аранжування «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццолі для тріо у складі акордеон, фортепіано, гітара.

Об'єкт дослідження – музика А. П'яццолі у композиторському та виконавському осмисленні.

Предмет дослідження – особливості розкриття обраної теми в оригінальному творі А. П'яццолі та транскрипції Л. Десятникова.

Методологія заснована на класичних традиціях музикознавчої науки в її історичному і теоретичному аспектах. Використано наступні **методи дослідження**:

- *історичний* (історико-генетичний) дозволяє висвітлити еволюцію жанрів;
- *функціонально-структурний* – націлений на розкриття композиційно-драматургічної організації творів і специфіки композиторської техніки письма А. П'яццолі та Л. Десятникова;
- *жанровий* – пов'язаний з характеристикою жанрових ознак танго і його трансформації в нових історико-стильових умовах музики ХХ століття;
- *стильовий* – визначає особливості індивідуальної манери письма А. П'яццолі та Л. Десятникова в контексті обраної моделі (жанрової, авторсько-стильовій);

- *системний* – забезпечує розуміння цілісності музичного твору, в сукупності всіх його параметрів;
- *виконавсько-інтерпретологічний* – окреслює виконавське втілення композиторських ідей, дозволяючи усвідомити процес створення аранжування як один із проявів композиторської та виконавської інтерпретації.

Теоретична база в концепції роботи передбачає освоєння загальнонаукових та спеціальних розділів музикознавства, присвячених питанням:

– *жанру танго* (Є. Вічева [4], Д. Драгільов [15], О. Кофман [21], інтернет ресурси – Історія виникнення танго [17], Танго-Вікіпедія [35], Танцювальний словник: Танго-де-салон [36], Танго-канженге [37], Танго-лісо [38], Танго-мілонгеро [39], Танго-Нуево [40], Танго-орільєро [41], Танго-фантазія [42], D. S. Castro [56; 57], S. Collier [58; 59]);

– транскрипції (М. Борисенко [2], М. Давидов [10], В. Клімова [19], Ф. Ліпс [22], Б. Страннолюбський [34]);

– *творчої біографії та стилю А. П'яццолі* (О. Миколаєва [26], Є. Дробиш [15], А. Петров [27], В. Самофалов [33], О. Чемезова [45], Дж. Ейхлер [48; 49], Є. Назайкинський [25], офіційний сайт А. П'яццолі [31]),

– *творчості Л Десятникова* (Н. Гуляницька [8], Б. Філановський [46], інтернет ресурси [12; 13]);

– *виконавської практики про баян-акордеон* (В. Бичков [3], В. Комаров [20]).

Матеріал дослідження склали: оригінальна партитура однієї з частин циклу «*Cuatro Estaciones Porteñas*» – «Весна» («*Primavera Porteña*»); два відеозаписи «*Cuatro Estaciones Porteñas*», здійснені квінтетом Астора П'яццолі (склад: бандонеон– Астор П'яццола, скрипка – Антоніо Агрі/Antonio Agri,

фортепіано – Освальдо Манзі/*Oswaldo Manzi*, електрогітара – Качо тирана/*Cacho Tiraó*, бас – Енріке Діаз/*Enrique «Kicho» Díaz*; твори записані в проміжку між 1969 і 1972 г. [51]) і септетом Рішара Гальяно (склад: Рішар Гальяно – кнопковий акордеон, *Jean-Marc Phillips-Varjabedian* – скрипка, *Sebastien Surel* – скрипка, *Jean-Marc Araj* – альт, *Henri Demarquette* – віолончель, *Stephane Logerot* – контрабас та *Herve Sellin* – фортепіано. Записи циклу взяті з альбому Р. Гальяно «*Piazzolla Forever*»; 2003 [62]). Дуєт у складі Дмитра Колтакова та Артема Артамонова (2016) [54]; та запис камерного оркестру Маріїнського театру (версія Л. Десятникова, 2014) [29]. А також використовується партитура перекладання «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццолі, здійснена автором даної роботи для акордеона, фортепіано і бас-гітари (2018 г. [23]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

- розглянуто особливості творчості Астора П'яццолі на прикладі циклу «*Cuatro Estaciones Porteñas*» в контексті проблеми виконавської інтерпретації творів для баяна (акордеона);
- здійснено порівняльний аналіз музично-композиційних закономірностей «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццолі та однойменної транскрипції Л. Десятникова;
- порівняно чотири інтерпретацій виконання «Зими»/«*Invierno Porteño*» із циклу «Чотири пори року в Буенос-Айресі»/«*Cuatro Estaciones Porteñas*»: секстет А. П'яццолі [51]; септет Р. Гальяно [62]; дуєт у складі Дмитра Колтакова та Артема Артамонова [54]; камерний оркестр Маріїнського театру [29];
- здійснено та проаналізовано аранжування транскрипції Л. Десятникова «*Cuatro Estaciones Porteñas*» автором даної магістерської роботи для фортепіано, акордеона і бас-гітари.

Подальшого розвитку набули:

- відомості про творчу біографію та індивідуальний стиль А. П'яццоли;
- питання типології жанру танго;
- характеристика творів А. П'яццоли та Л. Десятникова.

Практична значимість. Результати роботи можуть бути використані в навчальному процесі – в курсах історії сучасної зарубіжної музики, аналізу музичних творів, техніки композиції XX століття, у виконавській практиці, в класі за фахом, а також в подальших дослідженнях творчості композитора. Прем'єра циклу «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццоли в аранжуванні О. Мельникова відбулася 30.05.2018 р в рамках концерту в ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Апробація матеріалів. Робота обговорювалася на засіданні кафедри інтерпретації та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Публікації. За темою магістерського дослідження підготовлено статтю: О. Мельников. «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццоли як авторське висловлювання і тема для інтерпретації.

Структура роботи включає: Введення, 3 розділи, Висновки, Список використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 57 сторінок. З них основного тексту – 52 стор.

РОЗДІЛ 1

АСТОР П'ЯЦЦОЛА – ПОЕТ ТАНГО

1.1. Творчий облік А. П'яццолі

Ім'я всесвітньо відомого майстра не потребує реклами. Між тим, як справедливо зазначає О. Миколаєва [19], автор найбільш розгорнутої статті про творчий шлях композитора у російськомовному просторі, весь об'єм існуючої на сьогодні інформації про А. П'яццолу не відповідає, а ні масштабу особистості, а ні його величезної популярності. Більшість – це електронні джерела. Тому, спираючись на загальнодоступні відомості [29; 30; 31], виділимо основні моменти в біографії Астора Панталеоне П'яццолі (1921–1991). Видатний аргентинський композитор вважається реформатором музики танго і творцем жанру «танго Нуево» (*tango nuevo*) – самостійної інструментальної п'єси, перетвореної із традиційного аргентинського танго шляхом збагачення мелодійними інтонаціями. А. П'яццола постійно доводив оточуючим своє вміння вдихнути нове життя в музичні форми, які вважав закостенілими, саме тому він зустрічав негативну реакцію у шанувальників традиційного аргентинського танго, які прирівнювали його дії до відступництва, що оскверняло цей жанр.

Народився Астор в курортному аргентинському місті Мар-Дель-Плата, дитинство провів у Нью-Йорку, куди його сім'я перебралася в пошуках кращого життя. Батько Астора був непрофесійним музикантом, грав на гітарі і бандонеоні. Коли Астору виповнилося вісім років, батько купив в магазині живих речей його перший бандонеон.

У 12 років бере уроки в угорського піаніста Бели Вільде (*Bela Wilda*, учень С. Рахманінова), завдяки якому захопився творчістю І. С. Баха. Вільда порадив йому освоїти виконання І. С. Баха на бандонеоні. Бандонеон називався язичковий музичний інструмент, сконструйований у 1840 році Генріхом

Бандою. Спочатку використовувався для виконання духовної музики в церквах Німеччини, в кінці XIX століття був завезений до Аргентини, де увійшов до складу танго-оркестрів. На перший погляд поєднання подібного інструменту і музики І. С. Баха може здатися абсурдним. Однак з огляду на, що бандонеон був створений як можлива заміна органу в церкві, використання даного інструменту у виконанні барокової музики здається цілком логічним.

У 1935 році відбулася знаменна зустріч, що переросла у знайомство, з Карлосом Гарделем / *Carlos Gardel* (1887–1935), в ті роки неймовірно популярним в Аргентині актором і співаком, найзнаменитішим виконавцем танго на сцені і на екрані. Цікаво, що при найбільшій популярності в Європі Астора П'яццолі, в Латинській Америці саме Гардель досі є ідолом для мільйонів латиноамериканців. Починаючи з 1977 року, 11 грудня, день народження К. Гарделя, відзначається в Аргентині як «Національний день танго» [6]. Як зазначає Є. Миколаєва, саме Гардель запропонував П'яццолі спробувати себе в кіно: чотирнадцятирічним підлітком Астор знявся в епізодичній ролі у фільмі «День, коли ти мене полюбиш» (1935), де зіграв роль рознощика газет.

Рік по тому (у 1936 р.) А. П'яццолла повертається з Америки в Аргентину, в рідне місто Мар-Дель-Плата. Головною подією, що перевернула його долю, стало музичне враження. По радіо він чує виступ секстету Ельвіно Вардао – ансамблю, який виконував експериментальну музику танго. Це стало імпульсом в ухваленні рішення переїхати в Буенос-Айрес, який на той момент був центром виконання танго. Там майбутній композитор сподівається продовжити свою музичну кар'єру як виконавець в одному з *orquestas tipicas*. Згодом в інтерв'ю він так прокоментує зроблений ним вибір життєвого шляху: «Музика більше ніж жінка. Тому що з жінкою можна розлучитися, а з музикою – ні. Одружившись із нею одного разу, ви підете з нею в могилу» [цит. по 21, с. 186].

Змінивши кілька танго-оркестрів, він реалізовує себе в знаменитому оркестрі Анібала Тройло¹. Таким чином Астор отримує можливість виступати на кращих концертних майданчиках Буенос-Айреса, а також займатися з одним із кращих бандонеоністів того часу – А. Тройло. Робота у А. Тройло стала хорошою школою і дала можливість досконального вивчення стилю традиційного аргентинського танго.

У 1940 році з подачі Артура Рубінштейна А. П'яццола бере уроки у Альберто Хінастери². Так починається *перший* творчий період у його життя (до 1955 року), пов'язаний з отриманням класичної музичної освіти у провідних музикантів свого часу. За словами Астора, А. Хінастера відкрив йому містерію оркестру, показавши свої твори; навчив аналізувати музику І. Стравінського: «Я увійшов у світ “Весни священної”, я вивчав цей твір нота за нотою» [цит. по 19, с. 187]. Заняття з А. Хінастерою тривали 6 років. Паралельно з цим він бере уроки гри на фортепіано у Рауля Співака / *Raul Spivak* (1906–1975). В цей же час починають з'являтися перші твори А. П'яццоли, що були написані у академічній манері. Перший з них – «*Suite para Cuerdas y Paras*» / «Сюїта для струнних».

У 1946 році А. П'яццола організовує свій перший ансамбль. Його ансамбль все ще грає традиційне танго, але кожне нове аранжування стає більш витонченим та ускладненим, перетворюючись в танго не для танців, а для слухання. Як зазначає О. Миколаєва, у 1949 році А. П'яццола розпускає ансамбль і на десять років залишає бандонеон і танго. Він зайнятий пошуком свого стилю. Пише п'єси для камерного оркестру, вивчає музику І. С. Баха, І. Стравінського. Його більш приваблює шлях академічного композитора. Віг

¹ Анібал Тройло / *Anibal Carmelo Troilo* (1914–1975). Аргентинський музикант, композитор, бандонеоніст, диригент танго-оркестру. Його оркестр був неймовірно популярний серед танцюристів танго і славився своїм великим складом [32].

² Альберто Хінастера / *Alberto Evaristo Ginastera* (1916–1983) – аргентинський композитор. Заснував консерваторію в Ла-Плата (1948). З знаменитих учнів: Астор П'яццола, Херардо Гандіні (*Gerardo Gandini*) [33].

мріє писати саме сонати та симфонії, як і його вчитель [див. 19, с. 5]. У 1953 році А. Хінастера запропонував А. П'яццолі взяти участь в конкурсі молодих композиторів, де він завоював відразу кілька нагород. Найважливішим з них для становлення Астора як композитора був грант на річне навчання у відомого педагога-теоретика ХХ століття – Наді Буланже.

Н. Буланже / *Juliette Nadia Boulanger* (1887–1979) виховала кілька поколінь композиторів, що стали причетними до створення в ХХ столітті сучасного музичного мистецтва у Франції, США, Польщі та ін. Список її прославлених на весь світ учнів включає близько сорока імен, серед яких: Д. Мійо; Л. Бернстайн; Дж. Гершвін; В. Косма; Д. Баренбойм; Ф. Гласс та ін. Образ цього дивного педагога, професіонала, з великою любов'ю в деталях відтворює в своїй книзі «Слова без музики. Спогади» Філіп Гласс³: «Мадемаузель Буланже завжди одягалася в одному стилі: носила плаття в підлогу. Буланже пояснювала це тим, що в молодості йшла на поводу у будь-якої скороминущої моди, а потім в 20-х роках натрапила на стиль, який їй йшов. З тих пір вона носила тільки одяг, зшитий на замовлення, таким чином, зав'язнувши у певній епосі, та не рушила далі» [7, с. 166-167]. Щосереди Н. Буланже проводила у себе вдома заняття для всіх своїх учнів. У продовж них її вихованці повинні були виконати «прелюдію тижня». «Зазвичай на початку заняття Н. Буланже, навіть не піднімаючи очей, називала ім'я того, хто в цей день повинен виступити, і якщо ти не підготувався або, ще гірше, не прийшов, тобі б довелося “взагалі втекти з Парижа”. Ти був зобов'язаний прийти, і на підготовку тобі давався тиждень. Н. Буланже завжди намагалася бути серцевою і тактовною, але ти відчував, що перед тобою гігант музики, сильна особистість; вона справляла враження від “грізної”, до “вселяючої жах”» [7, с. 171].

³ Філіп Гласс / *Philip Glass* (нар. 1937) – американський композитор, представник музичного мінімалізму. Автор великої кількості саундтреків до фільмів («Годинник», «Мішіма», «Кундудо», «Ілюзіоніст» та ін.); симфоній, опер, театральної та фортепіанної музики.

Найважчі були заняття по четвергах. Учні між собою називали їх «Чорний четвер». Філіп Гласс так описує один з таких днів: «Одного разу в четвер ми всі прийшли і знайшли на роялі просту мелодію, написану в ключі “до”. Нам натякнули, що це тенорова партія з хоралу для чотирьох голосів. Ми всі були знайомі з хоралами Баха: нам належало досконально вивчати один хорал в тиждень. Це означало, що ти повинен співати будь-яку з чотирьох партій і зіграти інші три. Але тут вправа була особлива. Перший з нас, кого викличуть, повинен був, орієнтуючись на партію тенора, заспівати партію альт, яка б з нею поєднувалася. Потім наступний ... мав заспівати партію сопрано, яка поєднувалася б з наявною партією тенора, а також з тільки що проспіваною партією альт. І нарешті, останній викликаний мав заспівати партію баса, яка поєднувалася б з наявною партією тенора, а також з заспіваними, але не записаними партіями альт і сопрано. Мадемуазель Буланже завжди говорила перед тим, як хтось із нас починав співати партію баса, що це найлегше, так як з нотами трьох інших партій вже все визначилося. Ну да, “легко” за умови, що ти пам’ятаєш ще й всі інші заспівані партії» [7, с. 172].

Цікаво, що Н. Буланже ніколи не займалася з учнями композицією, коментуючи це тим, «що настільки поважає композиторів і їх покликання, що не сміє давати їм поради про їх твори. Вона говорила, що боїться ненавмисно дати неправильну пораду, або якимось іншим чином збентежити композитора. Так що Буланже зосереджувалася виключно на техніці. Вона вчила слухати музику інакше, чути музику “внутрішнім слухом”, допомагала композиторам розкрити свою індивідуальність». За словами автора, для Н. Буланже не мало значення піаніст ти чи ні, якщо вона сказала: «Наступного тижня ми будемо грати Концерт номер двадцять один», і якби хто-небудь сказав: «Мадемуазель Буланже, я ж не піаніст», – вона б відповіла: «Це не має значення, зіграєте його все одно». Скрипалі, арфісти та інші – всі повинні були сідати за рояль і

демонструвати, що вивчили п'єсу. Якщо учень в принципі не міг його зіграти, оскільки не володів фортепіанною технікою, йому все одно слід було зіграти всі ноти правильно. Ти був зобов'язаний подолати труднощі» [7, с. 167].

Також учні з Н. Буланже поглиблено вивчали контрапункта. Методика полягала в тому, що раз в тиждень викладач займалася з кожним учнем особисто; по середах вони повинні були відвідувати заняття з аналізу з її помічницею; по четвергах – відвідувати групові заняття, на яких були присутні мінімум п'ять чоловік. На кожне індивідуальне заняття учень зобов'язаний був принести тридцять-сорок сторінок виконаних вправ. Схожим чином проходили заняття з гармонії, генерал-басу та аналізу. Серед учнів Н. Буланже існувала думка, що вона об'єднувала в одну групу найкращих і найгірших з числа своїх учнів: «Ось тільки її педагогічний стиль був настільки суворим, що ніхто з нас не міг вгадати, в якій категорії йому місце» [7, с. 171].

Ми не випадково зупинилися на цьому описі. Він є свідомим тієї суворості школи, яку пройшов аргентинський композитор, що одразу «знімає» всі питання щодо його стихійної талановитості, не підкріпленої ніяким академізмом. А. П'яццола провчився у Наді Буланже менше півроку, але ці неповні шість місяців залишили серйозний слід в його житті. Про це свідчить знаменитий епізод, що стався на заняттях. Славетна викладчка критикувала П'яццолу за відсутність почуттів в його творах академічної манери. Шукаючи причину, вона зацікавилася минулим свого учня. Молодий композитор неохоче зізнався, що багато років займався аранжуванням популярних танго і що його першим інструментом було не фортепіано, а бандонеон. Н. Буланже вимагала виконати одне з написаних ним танго, а коли він закінчив, вигукнула: «Ось справжній П'яццола! Вам не можна це кидати!» [див. 26, с. 188].

Астор часто згадував про час навчання у Н. Буланже, що дозволяє зрозуміти значення цього періоду в становленні А. П'яццоли як композитора.

Астор цілком повертається до свого улюбленого інструменту бандонеона, тепер у нього немає потреби розриватися між академічною музикою і танго. Уже в Парижі А. П'яццола складає кілька танго і записує їх з камерним оркестром.

У 1955 році А. П'яццолла повертається до Аргентини, за його висловом «з динамітними шашками в обох руках», готовий кинути виклик музичним умовам, що панували на батьківщині. Він і далі записує свої танго зі струнним оркестром, а також створює інструментальний октет (*Octeto Buenos Aires*). Так починається ера сучасного танго і *другий період* творчості А. П'яццоли, який триватиме до 1970 р. (1955–1970).

В Аргентині з Астором співпрацює ціла плеяда музикантів. Він запрошує в октет джазового музиканта, електрогітаріста Орасіо Малвісіно / *Horacio Malvicino* (нар. в 1929 г.) – джазового виконавця та композитора. Почав працювати з А. П'яццоллою з 1955 року, грати з ним в ансамблі, він разом з Астором стане причетним до запису 15 альбомів. Електрогітара у складі танго-ансамбля стала тембровим відкриттям. Цей інструмент, незвичний для танго, стане постійним учасником різних камерних складів А. П'яццоли.

Музика Астора на батьківщині постійно піддавалася жорсткій критиці в пресі і з боку «тангерос». Музикантам його складу не раз погрожували розправою, і одного разу в пресі з'явилося повідомлення, що музикантів навіть облили бензином і ледь не підпалили. Сам Астор так прокоментував цю подію: «У Аргентині можна змінити сотню президентів, поміняти одну релігію на іншу, але танго – річ недоторканна». Однак всі ці події не вплинули на його світогляд, і він не звернув зі шляху. Газети і записуючі студії не визнають його зусиль, і в лютому 1958 року А. П'яццола розформовує свій октет і разом з дружиною і дітьми повертається в Нью-Йорк.

У Нью-Йорку Астор створює свій перший ансамбль-квінтет, до складу якого увійшли: електрогітара, бандонеон, фортепіано, скрипка і бас. У ролі баса

міг виступати як контрабас, так і бас-гітара. Йому доводиться підробляти в якості аранжувальника. Тут він знайомиться з легендою джазової музики – Дізі Гілеспі⁴ і плідно співпрацює з відомими музикантами знаменитих джаз-бендів Глена Міллера, Тома Дорсі. У 1959 році помирає його батько Вісенте «Ноніно». Саме ця подія спонукала Астора до написання однієї з найвідоміших своїх п'єс – «*Adios Nonino*». П'яццола вирішує повернутися додому і там продовжити свою творчу активність.

На батьківщині А. П'яццола створює новий ансамбль-квінтет, зберігши склад американського ансамблю, який визнаний «класичним» для його творчості: це бандонеон, скрипка, фортепіано, контрабас, електрогітара. З цим квінтетом Астор записує платівки і їздить в турне по Аргентині, Бразилії та США.

У 1968 році складає спільно з поетом Орасіо Феррером танго-оперу «*Maria de Buenos Aires*» («Марія з Буенос-Айреса»). В цьому ж році почалася робота над новим жанром – «танго Нуево». 1969 рік ознаменувався появою в співдружності з Ферреро «*Balada para un loco*» («Балада божевільного») – танго зі словесним текстом, яке на першому Іbero-Американському музичному фестивалі було удостоєно другої премії. Починається новий, *третій етап* у творчості Астора П'яццоли (1968–1978 року). У цей період шанувальників творчості композитора стає більше, ніж ненависників.

Починаючи з 1972 року, А. П'яццола працює в знаменитому оперному театрі Буенос-Айреса «Колон». Виступає в концертних програмах, пробує себе в ролі автора музики до фільмів («Джин і Поль», «Передостанній»). У 1973 році записує в Італії свій найзнаменитіший твір – «*Libertango*».

⁴ Дізі Гілеспі / *Dizzy Gillespie* (1917–1993) – джазовий трубач-віртуоз, вокаліст, композитор, аранжувальник, керівник ансамблів і оркестрів, родоначальник сучасного імпровізаційного джазу. Разом з Чарлі Паркером заснував стиль бібоп [7].

У завершальний, *четвертий* період творчості – (1978–1992) – А. П'яццолла продовжує суміщати композиторську діяльність з виконавською. Він робить «реінкарнацію» свого квінтету, який принесе йому світову популярність і який проіснує практично до самої смерті композитора. У цей період А. П'яццола разом зі своїм квінтетом дає безліч концертів. У 1982 році він пише «*Le grand tango*» для фортепіано та віолончелі і присвячує цей твір Мстиславу Ростроповичу. У 1985 році – стає почесним громадянином Буенос-Айреса: місто нарешті прийняло П'яццолу і його танго.

Протягом останніх п'яти років виконавської творчості А. П'яццоли – це суцільні гастролі, музичний дебют на Бродвеї, записи платівок, які є золотим фондом латиноамериканської музики ХХ століття. У 1987 році відбувся великий концерт в Центральному Парку. Нарешті і це місто, в якому пройшло його дитинство, місто в якому він терпів невдачі, місто з якого почалося його знайомство з музикою – прийняло його танго.

У 1988 році А. П'яццола знову розформовує свій квінтет і виступає соло зі струнними квартетами. У 1989 році він створює ансамбль-секстет, що став для нього останнім – «*The new tango sextet*» в такому складі: два бандонеона; електрогітара; фортепіано; віолончель і контрабас. З цим складом Астор останній раз виступає в Буенос-Айресі в театрі «Колон» і відправляється у велике турне по США, Німеччині, Голландії та Великобританії. Журнал «*Down Beat*» назвав П'яццолу одним з найбільших музикантів світу. В цьому ж році П'яццолла розпускає і цей ансамбль і продовжує виступати сольо зі струнними квартетами і симфонічними оркестрами.

Четвертого серпня 1990 року в Парижі П'яццола переніс інсульт, який ненадовго привів до коматозного стану і часткового паралічу. Через два роки, так і не оговтавшись від наслідків інсульту, А. П'яццола помер в Буенос-Айресі 4 липня 1992 року.

А. П'яццолі пощастило за своє життя записати і особисто виконати практично всі свої твори. В останні десять років свого життя композитор написав більше 300 танго, а також музику до п'ятдесяти кінофільмів, спектаклів, балетів. У лютому 1993 року в Лос-Анжелесі композитор був номінований (посмертно) на премію «Греммі» 1992 року за твір «*Oblivion*» в категорії «Краща інструментальна композиція».

1.2. Жанр танго в історичній перспективі

Про танго написано безліч книг і статей. Назвемо деякі з них, які будучи доступними, стали основою для написання цієї роботи. Це: Д. Кастро «*The Argentine tango as social history, 1880-1955: the soul of the people*» [56]; А. Кофман «Аргентинське танго і російський міщанський романс» [21]; С. Кольєр «*The popular roots of the Argentine tango*» [59]; П. Пічугін «Аргентинське танго» [28] та ін. Найбільш авторитетним дослідженням, на наш погляд, представляється книга П. Пічугіна, в якій автор детально розглянув жанр танго від моменту його народження, до «золотої епохи» танцю.

Танго – це унікальний сплав традицій, фольклору, почуттів і переживань багатьох народів, що має більш ніж вікову історію. Спочатку виконувалося виключно чоловіками. Це було як протиставлення, в основному звичайно через жінку. Пізніше танго стало парним танцем чоловіка і жінки. Отримавши свій розвиток в Аргентині в кінці XIX століття в емігрантських кварталах Буенос-Айреса і рахуючись аргентинським народним танцем, танго насправді має іспанські корені. Його танцювали іспанські аборигени, а лише в XVI столітті, під час колонізації Південної Америки Іспанією, танець потрапив в Аргентину.

Існує безліч теорій про походження слова «танго». Є припущення, що це японське слово і сам танець був винайдений японцями, які проживають на Кубі. Інші відштовхуються від латиноамериканського дієслова «*tangere*⁵». Треті –

⁵ Пер. – торкатись.

співвідносять його з іспанським «*tambor*⁶». Найімовірнішою залишається теорія Вінсенте Россі, який у своїй книзі «*Cosas de negros*⁷» стверджує, що слово «танго» походить від африканського діалекту. На це вказує його спорідненість багатьом африканським словам, таким, наприклад, як «Лонго» (назва конголезького танцю), «Шанго» (ім'я бога нігерійського племені), або «тамгу» (слово народності Банту, яке означало танець). На користь цієї версії свідчить і той факт, що спочатку танго танцювали під ритм барабанів негри, колишні раби, які переїхали в Буенос-Айрес в пошуках кращого життя. Але з часом танго перетворилося в досить складний музично-танцювальний жанр.

Довгий час танго залишалося музикою і танцем нижчих шарів суспільства, його виконували в тавернах, у дворах бараків і просто на вулицях в бідних кварталах Буенос-Айреса. Спочатку цей танець був веселим, легким, часом вульгарним. Згодом середні і вищі класи стали визнавати цей танець і починаючи з 1902 року, *Teatro Opera* проводив бали, де танго поряд з іншими танцями включалося в репертуар.

На початку XX століття танцюристи і оркестри з Буенос-Айреса і Монтевідео відправилися в Європу, і перший європейський показ танго відбувся в Парижі, а незабаром після цього в Лондоні, Берліні та інших столицях. До кінця 1913 року танець потрапив в Нью-Йорк, США і Фінляндію. Також одна з причин розвитку і популярності танго є великий потік емігрантів з Європи в Буенос-Айрес. Саме ця суміш європейських, іспанських і латиноамериканських коренів дала новий поштовх у розвитку цього жанру. Вуличні музиканти поширювали цю музику по всіх кварталах, а театри включали його в свої постановки. Золотим століттям танго вважається період 1930–1950-х. Було створено безліч ансамблів, у склад яких входили видатні композитори і виконавці танго, що нині визнані класиками стилю: Анібал

⁶ Пер. – барабан.

⁷ Пер. – «Справи чорних» (1958 р). Детальніше про цю теорію див. у П. Пічугіна [20].

Тройло, Освальдо Пульезе, Астор П'яццола і багато інших. У 2009 році, ЮНЕСКО занесло танго, як сукупність музики, танцю, поезії та самобутніх традицій до списку нематеріальної культурної спадщини людства.

В історії танцю склалося безліч стилів, що відрізняються музичним супроводом і хореографією. Деякі різновиди цього танцю, можуть використовувати, адаптуючи під свої жанрові властивості, музику зовсім іншого напрямку. Виділяють кілька класичних стилів танго:

1. Аргентинське танго. Найбільш автентичний вигляд танцю, який виконується в Аргентині та Уругваї. До його основних підвидів відносять:
 - **Салон.** Цьому підвиду танго притаманне більш відкрита позиція танцюристів, що дозволяє їм виконувати більш різноманітні кроки, фігури, повороти і пози.
 - **Канженге.** Характерні повільні і тягучі рухи.
 - **Лісо.** Це танго позбавлене імпровізації і складних фігур. У ньому використовуються тільки самі основні кроки.
 - **Орільєро.** Танець потребує великого простору. У ньому багато швидких рухів і прикрас.
 - **Фантазія.** Стиль, що увібрав в себе елементи інших танго. Виконується виключно професійними танцюристами.
 - **Мілонгеро.** У цьому танці партнери знаходяться в дуже близьких обіймах, частково спираючись один на одного.
 - **Нуєво.** Танець, заснований на музиці, призначеної для слухання. Для нього характерні широкі і розмашисті рухи, різноманітні підтримки.

2. Бальне танго. Це спортивний танець, який включений в міжнародні змагання, що має свої правила і певні норми. На відміну від аргентинського позбавлений імпровізації.
3. Фінське танго. Цей вид танго – своєрідне поєднання аргентинського і бального танцю [див. докладніше 24].

Згідно іншої класифікації, різновиди танго наступні – андалузьке, креольське та аргентинське. Саме останнє, вдосконалене французькими хореографами, поширилося в ХХ ст. по всьому світу.

Стильові риси музики танго – розмір 2/4, але може бути і 4/4; повільний темп; чіткий ритм; синкопи. Зв'язок зі старовинними іспанськими танцями стилю фламенко простежується в примхливій ритмічній формулі:



Основний рух цього парного танцю – ковзкий крок, вільно варійований танцюючими.

З усіх вищезазначених стилів танго зосередимо свою увагу на інструментальному танго *Нуево*, що представляє собою окрему жанрово-стильову категорію. Його родоначальником вважається Астор П'яццолла. Він зробив революцію в цьому стилі, а також відкрив нові форми мелодійних і гармонійних структур в традиційному танго. Можна так охарактеризувати музику А. П'яццолі – це симбіоз джазу, бахівського контрапункту, складного композиторського інструментування в стилі Б. Бартока та І. Стравінського. В композиціях маестро примітна і стилістика імпресіонізму, елементи електронної музики, свінгу, яскравий мелодизм. Під цю музику не потрібно танцювати, її потрібно слухати. Певною мірою цьому сприяла еволюція темброво-інструментального «оновлення» танцю. Спочатку класичним складом, вважалася – скрипка, флейта і гітара. Пізніше, на початку ХХ століття, почали

з'являтися ансамблі та оркестри, які стали виконувати виключно музику танго, отримавши назву «*orquesta tipica*». Склад цих оркестрів часто змінювався як за кількістю виконавців, так і за інструментарієм. Як правило, крім традиційної скрипки, він включав: альт, віолончель, групу з трьох і більше бандонеонів, фортепіано, контрабас. Саме введення бандонеона з його хрипливатим тембром, додало драматизму музиці танго, що дозволило вивести її за рамки суто прикладного призначення (супроводу танцю) в область чистого інструменталізму.

Висновки до 1 Розділу. Ознайомившись з біографією Астора Пантелеона П'яццолли можна зробити певні висновки про становлення його композиторського стилю. По-перше, на це вплинуло саме місце народження композитора, зокрема музичні традиції Аргентини. По-друге, наставники, які допомогли направити його талант у правильне русло. Серед них і видатний піаніст Артур Рубінштейн, і Альберто Хінастера, і Анібал Тройло. Особливо слід відзначити роль Наді Буланже, яка помітила «справжнього П'яццоллу» і порадила йому продовжувати розпочате, а саме – розвивати жанр танго, всупереч жорсткій критиці на батьківщині з боку преси і суспільства. Дослідники (зокрема, О. Миколаєва) визначають чотири періоди у його творчому житті. *Перший* (1940–1955) – пов'язаний з отриманням класичної музичної освіти у провідних музикантів свого часу; *другий* – (1955–1970), коли разом з музикантами-однодумцями А. П'яццола знаходить свій шлях у мистецтві і, поєднавши національну жанрову та європейські музичні традиції, презентує власний оригінальний проект – *tango nuevo*. Часом творчого розквіту слід вважати *третій етап* (1968–1978 року), коли його музика завойовує не тільки Америку, але й Аргентину, його батьківщину. Закономірним сприймається четвертий, останній період в творчому житті композитора (1978–

1992), насичений творчістю, виступами і відзначений світовим поширенням музики композитора.

Жанр танго має давні традиції, виник на перетині різних національних культур і танцювальних видів. Сформувавшись в остаточному вигляді в XX столітті, він став, в свою чергу, джерелом натхнення для багатьох авторів. Але саме в творчості А. П'яццолли був створений його різновид – танго *нуево*, в якому рамки прикладного жанру були подолані, і виник різновид чистого інструменталізму.

РОЗДІЛ 2

**«ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ В БУЕНОС-АЙРЕСІ» А. П'ЯЦЦОЛИ ТА
Л. ДЕСЯТНИКОВА: ДОСВІД ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ**

**2.1. *Cuatro Estaciones Porteñas* А. П'яццолі: авторська інтерпретація
відомої теми**

«Чотири пори року в Буенос-Айресі» / «*Cuatro Estaciones Porteñas*» – чотири композиції-танго аргентинського композитора Астора П'яццолі, складені між 1965 і 1970-м роками, при різних обставинах, і об'єднані в один цикл. Сам композитор виконував їх як разом, так і окремо один від одного. Композитор звернувся до теми, що цікавила композиторів ще з часів бароко. Серед них:

1. Антоніо Вівальді («*Le quattro stagioni*», 1723 рік). Найбільш популярний цикл з чотирьох скрипкових концертів.
2. Йозеф Гайдн («*Die Jahreszeiten*», перше видання в 1801 р, друге – в 1802). Ораторія на лібрето барона Годфріда ван Свитена на основі поеми Джеймса Томсона (1801).
3. Давид Фелісьєн. 24 квінтета для струнних «Пори року» (1846).
4. Петро Чайковський («Пори року», 1876). Фортепіанний цикл з дванадцяти п'єс, згідно з річним циклом. Ідея написання і заголовки п'єс належить Н. М. Бернару. За аналогією з циклом А. Вівальді, де кожному концерту передував сонет, кожна п'єса-місяць супроводжується епіграфом, взятим із творів російських класиків (О. С. Пушкін, М. О. Некрасов, О. К. Толстой та ін.).
5. Олександр Глазунов («Пори року», 1899, перше виконання у 1900 р.). Алегоричний одноактний балет в чотирьох сценах. Хореограф – Маріус Петіпа.

6. Сергій Прокоф'єв. Балет «Попелюшка» (прем'єра 1945). Сюїта з чотирьох номерів – Феї пір року, які супроводжують Попелюшку на бал.
7. Джон Кейдж. «*The Seasons*» (1947). Балет на одну дію, який ділиться на дев'ять розділів: Прелюдія I, Зима; Прелюдія II, Весна; Прелюдія III, Літо; Прелюдія IV, Осінь; Фінал (Прелюдія I). Хореограф – Мерс Каннінгем.
8. Дичко Л. «Чотири пори року» (1973). Камерна кантата у чотирьох частинах на тексти українських народних календарно-обрядових пісень для хору *a capella*.
9. Самофалов В'ячеслав⁸. «Пори року» (2014). Чотири слов'янські концерти для мішаного хору: «Масляна» (на сім частин), «Купальська» (на п'ять частин), «Осенини» (на п'ять частин), «Коляда» (на п'ять частин) (2014р.)

Також тема пір року популярна в образотворчому мистецтві, в літературі, кіно, хореографії. Зокрема, в 1979 р. американський хореограф Джером Роббінс створив балет «*The Four Seasons*» на музику з опер Верді «Ломбардці»; «Трубадур»; «Сицилійська вечірня».

Однак добре відома тема отримує в трактуванні А. П'яццоли нове прочитання. Ключовим в назві стає слово «*Porteño*». У перекладі з іспанської воно вказує на людину родом з портового міста, або яка, навіть, проживає в ньому. Одночасно слово може використовуватися і в якості прикметника для характеристики чого-небудь, що має відношення до порту. Найчастіше термін мав на увазі найбільший аргентинський порт – Буенос-Айрес і, починаючи з XIX століття, *Porteños* називали жителів цього міста. А. П'яццола натякає саме на тих представників аргентинської столиці, хто був причетний до створення

⁸ Ми не випадково включили до цього списку твір українського сучасного композитору, який є видатним баяністом, автором багатьох перекладань музики А. П'яццоли для баяна.

аргентинського танго – бідняків, мешканців портових вуличок. «Пори року в Буенос-Айресі» А. П'яццолі – це не музичний пейзаж, в тому розумінні, як він склався у музичній класичній традиції. Скоріше, мова йде про різні періоди життя людини з околиці міста. Тому назва циклу має певний підтекст і може трактуватися як «Зміна пір року в житті бідного жителя передмістя Буенос-Айреса». Яскраву характеристику цьому твору дав Максиміліано Рібічіні / *Maximilano Ribichini*, що вказав на властиві цій музиці елементи програмності: «П'яццола намагається описати життя мешканця Буенос-Айреса; за допомогою танго виникає богемний образ Буенос-Айреса, вираз душі Буенос-Айреса. Самотність, холод в *Invierno Porteño* <...> почуття самотності і холоду переривається сильними ритмічними імпульсами <...> У *Primavera Porteño* ми знаходимо перше кохання. Тіло і спокуса. Пікнік в парку. Закохані. Місто відродилося після зими. Деревя пофарбовані в зелень, і запах квітів наповнило все місто» [3].

Як зазначалося, цикл складається з частин, написаних в різні роки: у проміжок часу між 1965 та 1971 роками. Початок запропонував твір, який пізніше став фіналом всієї композиції – «*Verano Porteño*». Відтворимо хронологію творчості:

- «*Verano Porteño*» (Літо в Буенос-Айресі), 1965 рік. Спочатку була створена як музичний фрагмент до вистави «*Melenita de Oro*» Альберто Родрігеса Муньоса, а в 1972 році увійшла до альбому «*Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, Vol. 2*».
- «*Otoño Porteño*» (Осінь в Буенос-Айресі), 1969 рік. Того ж року композиція потрапила до альбому «*Adiós Nonino*».
- «*Primavera Porteño*» (Весна в Буенос-Айресі), 1970 рік. Композиція увійшла до альбому «*Concierto para quinteto*» (1971).

- «*Invierno Porteño*» (Зима в Буенос-Айресі), 1970 рік. Так саме, як і «*Primavera Porteño*», була включена до альбому «*Concierto para quinteto*» (1971).

У циклі ці розділи підпорядковуються не хронології їх виникнення, а принципу чергування пір року в Південній півкулі, де розташована Аргентина. Тут все навпаки: коли в Італії весна, в Буенос-Айресі осінь. Тому у циклі П'яццолі «музичний рік» цикл починається з осені, а частини розташовуються у такий послідовності:

- I. «*Otoño Porteño*» (Осінь в Буенос-Айресі);
- II. «*Invierno Porteño*» (Зима в Буенос-Айресі);
- III. «*Primavera Porteño*» (Весна в Буенос-Айресі);
- IV. «*Verano Porteño*» (Літо в Буенос-Айресі).

Цікаво, що у виконавській практиці склалися дві традиції послідовності виконання епізодів «*Cuatro Estaciones Porteñas*». Перша – наслідує логіку концертів А. Вівальді і починається з весни. Друга – передбачає збереження логіки, що запропонована самим А. П'яццолою [5]. Однак на практиці є очевидним абсолютно вільний підхід музикантів до побудови циклічності. І частіше у виконавських версіях переважає саме традиційна схема. До речі, вона лежить і в основі широко поширеною записи твору у виконанні Квінтету за участю самого автора – *Astor Piazzolla y su Quinteto* (*Astor Piazzolla: bandoneón; Antonio Agri: violín; Osvaldo Manzi: piano; Cacho Tirao: guitarra eléctrica; Enrique “Kicho” Díaz: contrabajo*). Дотримується цієї логіки і фортепіанне тріо з Білорусі в складі Артем Шишков (скрипка), Діма Ципкин (віолончель), Сергій Смирнов (фортепіано) [52]. І таких прикладів можна навести чимало. Очевидно, що виконавці самі вибирають схему послідовності частин в залежності від концептуальної ідеї свого виступу.

Забігаючи наперед, скажемо, що розбіжності в трактуванні структури твору зустрічаються і у відношенні до транскрипції Л. Десятникова (1996) – яка також входить до матеріалу нашого дослідження. Поширена думка, що російський автор, «граючи» з твором А. П'яццолі теж рухається за «вівальдіївською» схемою. Насправді цикл російського автора для скрипки і струнного оркестру починається частиною «Літо», і багато виконавців намагаються дотримуватися цієї логіки. Як доказ, пошлемося на концерт Гідона Кремера (травень 2020), як і запис твору Маріїнським молодіжним оркестром [12].

Узагальнюючи вищесказане, наведемо для наочності схему вищеназваних творів, різних за структурою і засобами реалізації, але об'єднаних однією ідеєю, одним тематичним матеріалом (Л. Десятников «збирає» обидві версії), загальними композиційними принципами:

А. Вівальді <i>Le quattro stagioni</i> (1723)	А. П'яццолі « <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> » (1965 – 1970)		Л. Десятников вільна транскрипція <i>The Four Seasons of Buenos Aires</i> для скрипки і струнного оркестру (1996 – 1998)
	Авторський план	Виконавські варіанти	
« <i>La primavera</i> » // Весна	« <i>Otoño Porteño</i> » (Осінь в Буенос-Айресі) <i>Verano Porteño</i>	I.1. Весна («по Вівальді») II.1. Осінь (авторський)	« <i>Verano Porteño</i> » Літо
« <i>L'estate</i> » // Літо	« <i>Verano Porteño</i> » (Літо в Буенос-Айресі) <i>Otoño Porteño</i>	I.2. Літо II.2. Зима	« <i>Otoño Porteño</i> » Осінь
« <i>L'autunno</i> » // Осінь	« <i>Primavera Porteño</i> » (Весна в Буенос-Айресі)	I.3. Осінь II.3. Весна	« <i>Invierno Porteño</i> » Зима
« <i>L'inverno</i> » // Зима	« <i>Invierno Porteño</i> » (Зима в Буенос-Айресі)	I.4. Зима II.4. Літо	« <i>Primavera Porteño</i> » Весна

2.2. «*Cuatro Estaciones Porteñas*»: музично-композиційні особливості твору

Що ж являє собою твір А. П'яццолі з точки зору цілісності музичної композиції? У якості відправної точки композитор обирає циклічну модель барочних концертів, однак трактує її доволі вільно, змішуючи різні музичні традиції: класичну, джазову, афро-іспанську. В оригінальній авторській версії солюючим інструментом є бандонеон – інструмент, який широко використовується в аргентинському танго. Ансамблевий акомпанемент включає: електрогітару, фортепіано, скрипку (або альт). Як дань барочній традиції, композитор реалізує принцип тембрового контрасту, чергуючи фрагменти соло і тутті.

Функції інструментів. У бандонеона і контрабаса незмінні функції протягом усіх чотирьох частин, у першого – солююча, у другого – басова. Решта інструментів по черзі переймають функції акомпанементу і підголосків / реплік / ліній контрапункту / імітації.

Скрипка. Не можна не сказати про сольні фрагменти цього інструменту. Перший, незвично виразний, міститься в репризі «*Otoño Porteño*». Виконуючи варіант теми, яка в експозиції була надана бандонеону, скрипка вступає в своєрідний діалог, продовжуючи ліричний стан середнього розділу і, немов гальмує, відтягує повернення ритмічно-пульсуючого руху експозиції. Сольне довге висловлювання звучить і в репрізному розділі (скрипкова каденція) «*Verano Porteño*», в якому скрипка змінює своє амплуа з ліричного на драматичне.

Електрогітара, крім підголосків / імітацій до теми бандонеона, вносить в музику джазові елементи, найбільше це видно в частині «*Verano Porteño*»: сам електронний тембр, зміщення акцентів на слабкі частки тактів.

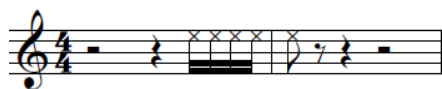
У *фортепіано* постійна функція (як у бандонеона і контрабаса) – гармонія / фон / заповнення. Винятком є каденція в «*Invierno Porteño*» і проведення основної теми в «*Verano Porteño*» разом зі скрипкою і бандонеоном в унісон.

Форма. Три частини з чотирьох («*Otoño Porteño*», «*Primavera Porteño*» і «*Verano Porteño*») написані в складній тричастинній формі з контрастною повільною серединою. Контраст реалізується на різних рівнях:

- в темповому співвідношенні як частин (I – *Allegro*, II – *Andante moderato*), так і розділів всередині кожної частини (*Allegro – Lento – Allegro*; даний принцип витриманий в трьох з чотирьох частин циклу, за винятком «*Invierno Porteño*»);
- в музичній відмінності розділів (в повільних розділах вводиться новий музичний матеріал). Змін в співвідношенні і комбінуванні тембрів не відбувається (функції інструментів не змінюються: бандонеон тільки зрідка акомпанує солюючому інструменту).

Фактура. Переважає гомофонно-гармонічний тип фактури, збагачений прийомами *підголосної* поліфонії (солююча тема бандонеона немов обплітається численними підголосками, що створює «соковитість», густоту звучання); *контрастною* (поліфонія ритмічних пластів); *імітаційної* (прийоми імітації численне представлені в кожній з частин. Перший розділ «*Primavera Porteño*» (Весна) містить приклад експозиції трьохголосної фуги).

Штрихи. Особливий шарм, неповторність даної музиці надають цікаві виконавські знахідки, штрихи, оригінальні прийоми виконання, які «працюють» на образний зміст. Наприклад, в «Осені» в партії скрипки використаний прийом гри у підставки. Не характерне для інструменту низьке, хриплувате, звучання в поєднанні з ритмоформулою, породжує образ ріжучого, гарчячого звуку, що відповідає напруженій атмосфері частини.



У «*Primavera Porteño*» («Весна»), в крайніх розділах частини скрипка і електрогітара контрапунктують з темою бандонеона (експозиція триголосної фуґи), а фортепіано і контрабас включаються пізніше (затакт до т. 26). Вкрай високий регістр у скрипки і гітари звучить дуже строкато і яскраво і сприймається як шаржове копіювання тембру бандонеона. Протягом проведення теми (бандонеон, електрогітара і скрипка) у контрабаса виписані в партитурі удари по струнах (2 і 4 частини такту). Також в частині є гра на відкритих струнах, гліссандо, флажолети, що підтверджують особливий характер гри, ідею сатири, гротеску. Середній розділ (*Lento*) асоціюється з діалогом двох сторін (чоловічого / жіночого): лірична тема проводиться у бандонеона (т. 60–75 мінус затакт), скрипка – в її звичному звучанні – підхоплює тему на тій же звуковисотності (т. 75–83), а бандонеон не замовкає, продовжуючи ліричну розповідь.

Частина «*Verano Porteño*» («Літо») виділяється з циклу особливою свободою виконання: тривала (3 хвилини з 9-ти) скрипкова каденція, синкопований акомпанемент фортепіано, який немов розширює межі тактів, електрогітара зі своїм мелодійним тематизмом. Ближче до завершення, в репрізному розділі дві різні мелодійні лінії (бандонеона і скрипки) сплітаються, стикаються і конфліктують. Складається враження, що два інструменти змагаються в першості. Тут же основна тема у бандонеона інтонаційно перетворюється. В середньому повільному розділі звучать тільки два інструменти – бандонеону акомпанує скрипка (в гранично низькому регістрі).

Повільна середина «*Otoño Porteño*» близька *Lento* «*Verano Porteño*»: грають бандонеон і його акомпанемент – електрогітара (замість скрипки як звучало в «Літо»). У повільному розділі виникає і каденція скрипки (низький

регістр), в «*Verano Porteño*» скрипкова каденція знаходиться в репрізному розділі.

Принципи цілісності циклу. Крім складної тричастинної форми і темпу *Allegro* частини «*Verano Porteño*» («Літо») і «*Otoño Porteño*» («Осінь») мають ще схожі інтонаційні ознаки. Так, наприклад, терцеві поспівки (від f^1 до as^1) з «Осені» повторюється в «Літо» з невеликими змінами: замість a^1 – as^1 ; інтонаційний зміна доповнюється і зміщенням ритмічної формули.

«*Otoño Porteño*» («Осінь») ⁹:



«*Verano Porteño*» («Літо»)



Більш того, в крайніх розділах в обох частинах циклу зустрічаються інтонації зітхання у вигляді чвертей та синкоп, що ще більше їх інтонаційно зближує. «*Otoño Porteño*» (Осінь):



«*Verano Porteño*» (Літо):

⁹ Нотні приклади представлені з обробки партитури А. П'яццолі для акордеона, фортепіано і бас-гітари О. Мельникова.



Для більшої наочності наведемо таблицю:

	Характер	Темп	Розмір	Тип викладу	Фактура	Форма частини
«Otoño Porteño» Осінь	Рішучий, замислений в середньому розділі	<i>Allegro</i> – <i>Lento</i> – <i>Allegro</i>	4/4	Гомофонно-гармонійний	Гомофонно-гармонійна	Зхп'ятичастинна
«Invierno Porteño» Зима	Ліричний	<i>Andante moderato</i>	4/4	Гомофонно-гармонійний з елементами поліфонії	Гомофонно-гармонійна з елементами контрастною поліфонії	Рондо+варіації
«Primavera Porteño» Весна	Енергійний, ліричний - в середньому розділі	<i>Allegro</i> – <i>Lento</i> – <i>Allegro</i>	4/4	Гомофонно-гармонійна з елементами поліфонії	Гомофонно-поліфонічний склад	Складна 3-частинна.
«Verano Porteño» Літо	Енергійний, вкраплення ліричних епізодів	<i>Allegro</i> – <i>Lento</i> – <i>Allegro</i>	4/4	Гомофонно-гармонійний	Гомофонно-гармонійна з елементами імітації	Складна 3х частинна.

2.3. А. П'яццола – Л. Десятников: до проблеми «своє» – «чуже» у транскрипції

Музика А. П'яццоли знайшла відгук у слухацької аудиторії і професійних музикантів. Це сприяло появі різних транскрипцій і оркестровок, до яких сам автор ставився зі схваленням. Вільна транскрипція «Пір року в Буенос-Айресі» для скрипки і струнного оркестру, створена в 1996–1998 роках Леонідом Десятниковим¹⁰, – одна з них. Інтелектуал, який створив свою універсальну

¹⁰ Леонід Десятников народився в Харкові у 1955 р У 1973 закінчив Харківську середню спеціальну музичну школу-інтернат по класу теорії музики І. М. Дубініна і Н. С. Тишко. По композиції навчався факультативно в класі Л. Ф. Шукайло і брав приватні уроки у В. С. Бібіка. У 1978 закінчив Ленінградську консерваторію по класу композиції у професора Бориса Арапова і по класу інструментовки у професора Бориса

мову, де переплавилися мова масової пісні і класичні прийоми письма, композитор завжди цікавився жанрами транскрипції, «присвяти», «відлуння». Можливість використання терміну «*second hand*» по відношенню до творів такого роду, автор пояснює прагненням позначити той музичний матеріал, який стає основою для створення власного «арт-продукту». В ювілейному інтерв'ю він зізнається: «*Second Hand* <...> це твори, які не належать мені, моє прізвище по відношенню до них можна поставити в якомусь підпорядкованому вигляді. Це чужа музика у тій чи іншій мірі наближеності до мене, з якої композитору досить часто доводиться мати справу протягом усього трудового життя».

У роботі Л. Десятникова над музикою А. П'яццолі зійшлися відразу два інтереса: любов до транскрипції і до музики аргентинського маестро, чиї твори, на думку Н. Гуляницької, зіграли важливу роль у формуванні власного творчого почерку російського композитора [8].

Відомо, що вивчивши художню манеру Астора П'яццолі, Десятников втілював її у великій кількості жанрових композицій, – аранжуваннях, транскрипціях, коментарях, – особливо в авторській п'єсі «За канвою Астора». Багато що із створеного писалося на замовлення, зокрема для Гідона Кремера і його ансамблю / камерного оркестру. Виступ музикантів з «Порами року» А. П'яццолі в аранжуванні Л. Десятникова викликав широкий резонанс в музичному середовищі, оскільки Гідону Кремеру вдалося виявити контраст 2-х циклічних схем найбільш красномовно. А саме, під час концертів його ансамблю «Кремерата-Балтика» в Москві і Петербурзі в травні 2000 року, під час яких він виступив не тільки як диригент, а й соліст, танго П'яццолі в транскрипції Л. Десятникова звучали за кожним з концертів А. Вівальді: за

Тищенко. У 2003 році Л. Десятникову присуджена державна премія РФ – за виставу Державного академічного театру драми імені О. С. Пушкіна «Ревізор» за п'єсою М. Гоголя (в галузі літератури і мистецтва). У 2009–2010 р.р. – музичний керівник Великого театру Росії [12]. «Для багатьох Десятников є уособленням Петербурга. Естет, інтелектуал, перфекціоніст, холоднуватий і іронічний – у його особистості і музиці акумулюються важливі родові прикмети культурного вигляду північної столиці. У той же час багато знакових подій його життя пов'язані з Москвою, здається навіть, що тут його люблять і цінують більше, ніж де б то не було» [12].

«Весною» – «Літо в Буенос-Айресі»; за «Літом» – «Осінь в Буенос-Айресі» і т.д. Завершували концерт вівальдійська «Зима» і «Весна» А. П'яццолі, відповідно. Такою послідовністю, зв'язком з *пра*-твором – концертами Вівальді – пояснюється і принцип введення Л. Десятниковим в вільні обробки танго цитат з «паралельного» барочного циклу¹¹. Така побудова концертного вечора не тільки наглядно виявила авторський задум, дозволивши зрозуміти джерело і причину вибору музичних цитат. На думку Бориса Філановського: «Виникла ажурна система зв'язків, *метамузичний* контекст – і ми дійсно почули твір під назвою “Вісім сезонів”. Причому центр ваги змістився в бік П'яццолі-Десятникова – як через видатний артистизм обробок, так і з-за ідеального, більшого, ніж у випадку з Вівальді, збігу музики з артистичним темпераментом Гідона Кремера» [44]. Доповнимо художній відгук критика словами вченого-аналітика. На думку Наталії Гуляницької, Леонід Десятников «дійсно на початку ХХІ ст. подбав про “емансипацію консонанса” (на противагу “емансипації дисонансу” на початку ХХ ст.); вийшов назустріч публіці, з'єднавши своє і чуже слово – красиве, розумне, сильне, ясне, – чим і завоював широку вдячність реципієнта [8, с. 134].

Її особливістю є введення в кожную частину циклу П'яццолі цитат з «Пор року» Антоніо Вівальді, з урахуванням відмінності сезонів в північній і південній півкулях. Наприклад, в «*Verano Porteño*» («Літо») А. П'яццолі додані елементи «*Inverno*» («Зими») А. Вівальді, а в «*Invierno Porteño*» («Зима») – «*Estate*» («Грози»). Унікальність твору Л. Десятникова підтверджується реалізацією ідеї стильового синтезу. На думку М. Борисенко, яка повністю нами поділяється, «Принципи цього синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох систем – “своє” – “чуже”, “система оригіналу” – “система версії”» [2, с. 5].

¹¹ Детальніше про музичні цитати буде сказано при порівняльній характеристиці обох творів.

Здійснимо порівняльний аналіз творів А. П'яццолі і Л. Десятникова, з метою більш диференційованого виявлення їх відмінностей.

«*Primavera Porteño*». Тричастинні структури нерідко виступають у П'яццолі ознакою стійкості, надійних скреп, що направляють потік емоцій і тематичного розвитку в потрібному руслі, допомагаючи виставляти розпізнавальні знаки для насиченого нескінченними варіантами перетворень мелодійного потоку.

Частина написана в складній тричастинній формі. Але середина крайніх розділів, являє собою лише більш уповільнений і кантилений варіант основної теми – гострої, незграбної, енергійно-поступальної, по звуках акордових функцій (мінорний тризвук і його звернення). В цілому музика крайніх розділів в цій частині справляє враження дієвого, навіть часом агресивного характеру, по-чому, через поєднання ритмічного остинато протягом крайніх розділів утримується ритмоформула в поєднанні з характерним ходом баса і гармонійною сіткою: I – V (нат.) – VI – V (гарм.).

Якщо, за словами М. Рібіччіні тут йдеться про втілення образу першого кохання (пікнік в парку, зелень і запах квітів), то зауважимо, що в трактуванні А. П'яццолі це почуття постає не крихким і ніжним, а нестримно буйним, згустком енергії, пов'язаним з фатальною пристрастю.

Більш наближеною до піднесено-ліричного настрою виявляється версія Л. Десятникова. Цьому в чималому ступені сприяє темброве рішення: скрипаль-соліст в супроводі струнного оркестру, відсутність ударних і бас-гітари, чії звукові ефекти, хоча і імітуються струнними, втрачають свою гостроту. «Теплий» тон скрипок нівелює «терпкість» і деяку агресивність звучання, притаманну оригіналу. Основну тему танго Десятников викладає більш поліфонічно: використовуючи імітації, насичуючи фактуру підголосками-контрапунктами, композитор створює в експозиції справді *quasi*-фугато.

Природа хвильової драматургії (термін В. Бобровського) реалізується через систему контрастних перемикань. Наприклад, вступ соліста з основною темою знаменує кульмінацію експозиційного розділу *quasi*-фугато (див.цифру 2), перемиканням і одночасно розрядкою стає вставка – цитата пасажів з I частини «Зими» А. Вівальді у виконанні оркестра *tutti* (до цифри 3). Згодом таку ж роль – новий матеріал, що несподівано з'являється – грає звук соль малої октави у соліста (цифра 7 + 5 тактів, тріолі, штрих *arco sul ponticello*). Виконуючи функцію «гальмування» розкрутки основної теми – пружини, він змушує згадати про образи «застиглості» з «Зими» А. Вівальді.

Середній розділ частини теж постає проникливо ліричним. У порівнянні з варіантом П'яццолі, фактура тут більш розріджена. Переважання тягнучих звуків – педалей у оркестрі створює той фон, на якому розгортається прониклива мелодія у соліста. У коді звучить цитата – головна тема з «Весни» А. Вівальді. Але темп її і характер тут – більш спокійні. В динаміці *pp*, на тлі педалей всього оркестру вона звучить як «спогад», як «питання, що залишилося без відповіді».

«Otoño Porteño»

«Осінь» А. П'яццолі написана в трип'ятичастній формі $ABA_1B_1A_2$. Характер розділів $A A_1 A_2$ – рішучий, хоча і не настільки напористий як в «Весні». Їх тема – підкреслено квадратна за структурою $(2 + 2 + 2 + 2)$ заснована на повторенні мотиву – типового для стилю П'яццолі: «незграбного», ланцюжка інтонаційних стрибків ($\uparrow$ ч4; $\downarrow$ ч5; $\downarrow$ ч4; $\uparrow$ ч8 і т. д.). Хроматичний низхідний рух ($e - dis - d - cis - c - h$), який виникає як ряд акцентів в основній мелодії, вказує на ознаки прихованої поліфонії. Тричі повторюючись протягом частини, тема варіюється, піддаючись перетворенням фактурним (A – соліст / банденеон + ансамбль; A_1 – проведення теми усіма учасниками, *tutti*) і тональним (крім основної тональності *a-moll* проводиться і в *fis-moll*).

Мелодія середніх розділів також вельми показова для стилю композитора. Це лірична мелодія імпровізаційного характеру, вільна по внутрішньому темпоритму інтонаційного розгортання. Рух по звуках низхідної хроматичної гами від V ступеню (вершина-джерело), інтонації «питання» вказують на властиву цій музиці природу роздуму, болісного пошуку відповіді. Темброве рішення ліричної теми теж різниться: в перший раз вона проводиться в партії бандонеона, в другій – у солюючої скрипки у супроводі м'якого тембрового звучання всього ансамблю.

У вільному аранжуванні Л. Десятникова схема композиції оригіналу збережена, але розширена структурно. Додатковими епізодами стають 2 каденції (*Cadenza*), які розташовуються в епізодах *B* і *B₁*. Перша *Cadenza* (цифра 5 по партитурі) випереджає появу ліричної теми, вдаючись в оригінальний текст. З огляду на опору тембру струнного оркестру, соло скрипки не сприймається чимось чужорідним. Навпаки, природним продовженням, зв'язкою-предиктом до майбутньої теми-роздуму, так як зближувачим моментом тут стає імпровізаційність. Але якщо перша каденція коротка, то друга (цифра 11) – розгорнута за будовою (12 тактів). Вирішено в цілому епізод дійсно як каденцію, висловлювання соліста, в традиціях класико-романтичних концертів. Їй притаманні складності інтонаційного порядку – задіяння високого регістру, складна інтерваліка, охоплення широкого діапазону – від b^1 до fis^3 . З іншого боку, тут немає яскраво репрезентативної віртуозності, підвищеної складності технічних прийомів, оскільки все це в надлишку представлено в динамічних фрагментах *A*. Цікаво, що саме монологи соліста, введені в канву оригіналу А. П'яццолі, стають тією ознакою «чужого» слова, аркою до згаданих концертів А. Вівальді, в яких роль таких сольних «острівців» серед загального потоку оркестрового *tutti* була драматургічно значима. Іншими словами, відмовляючись від прямих тематичних цитат, Л. Десятников

відтворює принцип барокових «Пір року» в новому звуковому контексті А. П'яццолі.

«*Invierno Porteño*» («Зима»)

Твір А. П'яццолі відрізняє цікава форма, яка об'єднала, як вказувалося раніше, ознаки рондо і варіацій.

Частину можна умовно поділити на 10 тематичних розділів:

A	B	A ₁	C	A ₂	A ₃	A ₄	D	A ₅	E
---	---	----------------	---	----------------	----------------	----------------	---	----------------	---

Основна тема (т. 1-8) виступає в ролі рефрену, який проводиться протягом частини шість разів, надаючи всієї композиції риси рондо. Вона надзвичайно виразна і індивідуалізована за рахунок інтонаційного наповнення. У ній переважають питальні інтонації: інтервал висхідної малої секунди у з'єднанні з квінтою (V-VI-V- ↑II-I). Багаторазове повторення цього мотиву можна зіставити з «розкручуванням» пружини. Воно призводить до поступового розширення діапазону.

У проведеннях теми видозмінюються: тональність (А, А₁ *fis-moll*; А₂ *g-moll*; А₃ *a-moll*; А₄ *c-moll*; А₅ *a-moll*); супроводжуючий акомпанемент (акорди, рух восьмими, гаммообразні спадні пасажі); і характер (ліричний А₁, А₂, А₃; рішучий *Risoluto*; декламаційний *Lento rubato*). Таким чином, можна говорити про форму другого плану – варіаційної: очевидно наявність *теми* і *п'яти варіацій*.

Перший контрастний фрагмент / епізод (В) складається з двох станів: активного, дієвого і вільного, каденційного (соло фортепіано). Дієве реалізується через різке (в порівнянні з темою А) прискоренням темпу, активізацією ритмічної сторони (типового для танго синкопування), інтонаційної незграбності (↑ ум. 5), гостроти штриха (стаккато у перебивку з коротким легато), характерним хроматичним низхідним басом. Каденція представляє собою зв'язку-перехід між проведеннями теми-рефрену. Тому в

інтонаційному плані вона являє собою загальні форми руху – $\uparrow$ і $\downarrow$ пасажі по звуках зменшених співзвуч.

Другий епізод (C) – в порівнянні з лірикою основної теми, ще контрастніше, ніж попередній розділ. Він насичений тривалими рядами паралельних кварт, що робить розділ гостріше й виразніше. Третій (D) – є кульмінацією всієї частини, в якому несамотовито, прискорюючи, «мчить» бандонеон. Логічним завершенням і спадом бурхливих пристрастей минулих розділів служить четвертий епізод (E). Написаний в мажорі (Es-dur), він несподівано занурює слухача в стилістику барокової музики, змушуючи згадати Канон в D-dur Й. Пахельбеля. Подібна аналогія не випадкова, оскільки крім уповільнення темпу (*Meno mosso*), розрідженості фактури, рівномірності ритмічного руху (згладжуються ритмічні «незграбності», синкопи), барокової стилістики мелодії, даний епізод сам по собі є малим варіаційним циклом. Нарешті, завершення мінорний частини мажорною кодою, також змушує згадати про принципи барокових композицій.

У варіанті Л. Десятникова наявне збереження всіх основних параметрів форми. Відмінності і нововведення полягають у наступному:

ц. 2, *Cadenza rubato* – більш наближений до каденції по суті, переростаючи функції звичайної зв'язки, як це було в оригіналі;

ц. 7 – міститься цитата з «Пір року» А. Вівальді – «Літо», 1 частина «Гроза» (арпеджіо у соліста);

ц. 12 – додані низхідні гаммообразні пасажі, які передаються від 1-х скрипок 2-м скрипкам, змушуючи згадати аналогічні пасажі вівальдіївського «Літа» (імітація поривів вітру);

ц. 14 – вводиться ще одна *Cadenza* соліста, в якій прихована поліфонія (2 пласта) «діалог птахів» з музичного прототипу концертів А. Вівальді.

Говорячи про характер цитування, відзначимо, що всі цитати подаються завуальовано: або соліст «розчинений» у загальній масі звучання струнного оркестру, або цитування не пряме, а опосередковане. Відчуті його присутність в музичній тканині оригіналу П'яццолі часом дозволяє саме темброве забарвлення і вибір відповідних для струнних штрихів. Цікаво, що бароковий характер заключного епізоду / коди теж гостріше відчувається завдяки тембру струнного оркестру, який звучить особливо просвітлено і прозоро.

«*Verano Porteño*» («*Limo*»)

Найбільш масштабна частина в оригінальній партитурі – тривалістю 9 хвилин. Цікаво вибудована в драматургічному плані. З одного боку, тематичну основу номера становить 4-хтактовий мотив – формула танго, який проводиться *ostinato* в партії фортепіано і контрабаса. Він задає ритмічну пульсацію пружкого, поступального руху в крайніх розділах та має вигляд ритмоформули:



Завдяки йому утримується той гармонійний ореол музики, яка незмінно асоціюється у нас із старовинними танцювальними жанрами, такими як: пасакалія / чакона, фанданго. Останнє – фанданго виявляється найбільш близьким цьому мотиву танго, що вказує на спільність коренів цих явищ, що належать одній іспаномовній культурі. Йдеться про обігравання гармонійного обороту $t - D$.

Перша структура складається з 8 проваджень даного мотиву-формули (A). Кожне нове проведення супроводжується поступовим нашарування партій інших інструментів (електрогітари, скрипки, альту) зі своїм оригінальним ритмічним і інтонаційним малюнком. Друга побудова, здавалося б, продовжує логіку першої ($A_1=B$). Але несподівано поступальний рух переривається

інтермедією імпровізаційного характеру, яка виконує функцію зв'язки-переходу. Контраст досягається тембровими засобами (на провідну позицію висувається тембр скрипки), підкреслено відчутною зміною темпу (живий поступальний рух різко завмирає); остінатність поступається місцем імпровізаційності, формульність мотиву – вільно-речитативному характеру висловлювання. На завершення (заклучні 8 тактів) – початковий рух відновлюється (A_2).

Наступний епізод (C) – може розглядатися ліричною серединою всієї частини, де виклад матеріалу дано двічі, з підвищенням теситури висловлювання на тон. Однак вкраплення ліричних «острівців» на цьому не завершуються. Повернення початкового мотиву-формули (A_3) знову через нетривалий час переривається ліричним монологом – каденцією скрипки. Реприза-кода розгортається за принципом динамізації – поступового прискорення руху, кульмінації первісного образу.

В обробці Л. Десятникова помітні зміни авторського оригіналу. Вже в початковому розділі композитор скорочує кількість проведень основного мотиву-формули, зменшуючи тим самим і масштаб п'єси цілком. Прагнення до більшої внутрішньої цілісності розділів реалізується через відмову від частого зіставлення ліричного і дієво-активного музичного руху, від періодичного включення ліричних епізодів протягом танцю. В результаті, тричастинна структура у Л. Десятникова постає ясною, що не ускладнюється, як в оригіналі А. П'яццолі, ні насиченим варіаційним розвитком, ні свободою імпровізаційного розгортання (як в фантазії або поемі). Ліричне фокусується в середньому розділі аранжування – ц. 10–15, залишаючи за експозицією і репризою право на реалізацію активних образів. Цікаво, що заміною ліричних вкраплень – таких частих у А. П'яццолі – стають в цій п'єсі цитати з «Пір року» А. Вівальді. В даному випадку – це фрагменти пасажів, тематичних оборотів з 1

частини концерту «Зима» (ц. 2; ц. 6; ц. 25 – спотворений дисонантністю звучання заключний пасаж з 1 частини).

Звичною для версії Л. Десятникова є і теплота звучання, яка пояснюється і однорідністю тембрів, і їх природою (струнні). З іншого боку, композитор-аранжувальник акцентує увагу на таких виразних прийомах як гліссандо секундами, яке звучить досить пронизливо, порушуючи загальну м'якість звучання.

В цілому можна сказати, що в різниці підходів композиторів до вибору тембру, використання виразних прийомів, побудови композиції проявляється різне розуміння первинної природи їх музики, її призначення. У творі А. П'яццолі (а в «*Verano Porteño*» це виразилося з максимальною ясністю) діє логіка танцю, в якому повторність і варіаційність – основа розвитку композиції, спосіб демонстрації віртуозності, поступового ускладнення танцювальних елементів. В аранжуванні Л. Десятникова діє принцип створення оркестрової п'єси, як приклад «чистої музики», призначеної для слухання.

Висновки до 2 Розділу. Тема «Пори року», оригінально переломлюється композитором в аналізованому творі, отримуючи інше прочитання, ніж традиційний музичний пейзаж. Продовжуючи традицію філософського осмислення зміни сезонів, вкорінену в музичному мистецтві з епохи бароко, вибудовуючи смислову паралель зі змінами сезонів в людському житті, композитор трактує обрану тему з позицій і європейця, і аргентинця одночасно. Ключовим стає розкриття образу жебрака, жителя портового міста Буенос-Айрес. У музичному творі можна почути переживання, ностальгію, пристрась, надію на майбутнє звичайної людини. Створюється враження, що мовою танго, яке для аргентинців завжди було більшим, ніж просто танець, композитор хоче донести до слухача вираз душі самого міста Буенос-Айрес.

Аранжування твору Леонідом Десятниковим вельми показова для твору, створеного в 1990-ті роки, під час панування постмодерністської естетики. Подібний експеримент актуалізує багато питань, зокрема, взаємодію «свого» і «чужого», роботи «по моделі», значення цитат і авторського слова і т.п. Л. Десятников – з числа тих композиторів, які «граючи» з музикою іншого композитора, роблять це свідомо і з задоволенням. При цьому, вплітаючи свій авторський голос в «чужий» / позичений матеріал, композитор робить цей матеріал максимально «своїм». Це відбувається через значущості монологічних форм висловлювання в музиці композитора і в тяжінні до консонантності звучання (емансипація консонанса, перетворення банального, мінімалізм з людським обличчям – так сам автор характеризує свій метод). На думку композитора Олексія Сюмака, ступінь рефлексії в творчості Л. Десятникова така, що в його транскрипціях, роботах по моделі або з чужим авторським матеріалом особистість композитора-аранжувальника неможливо відокремити від творця.

РОЗДІЛ 3

«CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS»

ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ

В цьому розділі, хотілося б торкнутися процесу створення аранжування, ґрунтуючись на особистому досвіді автора магістерської роботи. Спостереження виникли в результаті роботи над партитурою «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццоли–Л. Десятникова з наступною адаптацією твору для фортепіано, акордеона і бас-гітари (2018 г.). Цьому передувало знайомство з різними виконавськими версіями як творів А. П'яццоли, так і обробки Л. Десятникова. Нагадаємо, що перекладань музики аргентинського маестро існує безліч, він лише радив з цього приводу. Тому ми вирішили зосередитися на виконаннях однієї з частин циклу – «Зими»/«*Invierno Porteño*» («*Cuatro Estaciones Porteñas*»). Вибір однієї частини з циклу обумовлений тим, що принципи подачі матеріалу зберігаються і протягом інших частин. В якості матеріалу дослідження обрано чотири варіанта: секстету А. П'яццоли (1970) [51]; септету Р. Гальяно (2005) [62]; дует у складі Дмитра Колтакова та Артема Артамонова (2016) [54]; камерного оркестру Маріїнського театру (версія Л. Десятникова, 2014) [29].

Всі обрані виконання досить схожі, але є ряд розбіжностей. По-перше, спираючись на оригінальне виконання, всі вони написані для різного тембрального складу: секстет (бандонеон, скрипка, електрогітара, фортепіано, контрабас, альт); камерний оркестр із соло скрипки; септет (баян, фортепіано, перша та друга скрипки, альт, віолончель, бас); гітарний дует. Подібна різноманітність музичних інструментів приводить до багатой тембральної можливості даного твору, тобто цикл А. П'яццоли, в теорії, можливо переробити під любий склад чи тембр. Але відзначимо, що окрім гітарного дуету, всі інші виконання мають спільні інструменти із тембральним ядром

оригінала, а саме: **бандонеон** (баян/акордеон як його різновиди), фортепіано, контрабас/бас-гітара.

По-друге, із усіх варіантів виконання «Зими», практично в одному темповому діапазоні знаходяться ансамбль композитора та камерний оркестр, тоді як гітарний дует та септет Р. Гальяно дещо виокремлюються. Дует звучить більш повільно, роблячи акцент на мікро-зупинках у мелодії, з чого складається враження, що мелодія розбивається на менші фрази. Септет, навпаки, звучить швидше. В протизагаду дуетному виконанню мелодія тут прискорюється та немов би грається на одному диханні.

По-третє, усі інтерпретації відрізняються вільною агогікою. Наприклад, фермати, паузи між розділами та трактування мелодичних ліній у всіх варіантах «Зими» різні за тривалістю та мають свій відбиток часу, що вказує на час створення запису – кінець XX чи початок XXI сторіччя. До речі, варіант Л. Десятникова, із вставками А. Вівальді, наповнений скрипковими каденціями та сольними партіями – це розбиває внутрішню цілісність форми та викликає відчуття більшої свободи.

По-четверте, виникають розбіжності у динаміці, але за рахунок можливостей інструментів. Так, якщо ми порівняємо «*f*» чи «*p*» камерного оркестру та гітари – різниця буде величезною. Тому, по факту динаміка у всіх однакова, але можливості тембрального складу говорять самі за себе. Що стосується тональності та фактури, то всі зазначені інтерпретації не відрізняються одна від іншої.

Головною причиною створення аранжування твору А. П'яццолі автором цієї роботи став дефіцит ансамблевих творів для складу акордеон і фортепіано. При цьому нагадаємо, що виразно-технічні можливості акордеона значно розширилися з останньої третини XX століття. Практика зажадала наукового осмислення. Тому можна констатувати появу цілої серії дисертаційних

досліджень, присвячених баянно-акордеонному виконавству. Найбільш повно ці процеси охарактеризовані в роботі В. Бичкова [3].

Серед причин, що сприяли висуванню інструментів на провідні концертні позиції, автор називає збагачення інтонаційної сфери і оновлення ладогармонічного етапу в баянній музиці 1970–90-х рр. Відбувалося це за рахунок ускладнення композиторських прийомів, створення оригінальних творів для баяна / акордеона, еволюції і вдосконалення механіки. Зокрема, виготовлення готово-виборного баяна допомогло вирішити проблему звуковисотності в лівій руці, надавши композиторам нові технічні можливості.

Однією з відмінних рис баянно-акордеонної музики даного періоду можна вважати посилення ролі сонористики і використання різних звукових ефектів: удари по грифу, використання клапана для спуску повітря, витяг чверть тонів на регістрі «фагот», удари по міху. Ускладнилися прийоми гри міхом. До простих дуольних і тріольних тремоло додалися їх різні комбінації на разжим і сжим, рикошети складної структури. Композитори стали використовувати в своїх творах вібрато різної частоти в правій та лівій руці. Відкриття нових технічних можливостей інструментів не могло не позначитися на музичній формі творів. У сольній акордеонній літературі академічного напрямку намічається тенденція дифузії жанрів і деструктуризації циклу. Так, зміни співвідношень частин в циклі, структурні і змістовні корекції торкнулися багатьох жанрів, в тому числі сонати і багаточастинних композицій. Спостерігається тенденція як до розширення, так і скорочення традиційних класичних циклів.

З огляду на багатий спектр можливостей інструменту, було прийнято рішення створити перекладення для акордеона «*Cuatro Estaciones Porteñas*» А. П'яццоли–Л. Десятникова . Якщо надати жанрове визначення цієї роботі, то чи навряд її можна вважати транскрипцією, скоріше аранжуванням, або перекладенням. Як відомо, транскрипція дослівно означає перекладення або

переписування твору для іншого інструмента. Створена з метою пристосування твору для іншого тембру, або для більшої зручності, або більшої віртуозності викладу без зміни інструменту (голосу), для якого призначений твір в оригіналі, транскрипція обов'язково повинна відрізнятися *художньою цінністю*. У творах цього жанру, створених Ф. Лістом, Ф. Бузоні, Л. Годовским очевидна спрямованість на максимальне розкриття виразних і віртуозних можливостей інструменту. При цьому велика роль *авторської волі* інтерпретатора, оскільки в викладі допускається відхід від надмірно буквального відтворення тексту оригіналу. Вважається можливим і необхідним компенсувати неминучу при перекладенні втрату деяких сторін художнього цілого іншими засобами, які надає новий інструмент. Допускаються різні зміни деталей мелодії і гармонії, ритму і форми, реєстровки та голосоведіння і т.п., що викликаються специфікою нового [47].

У дисертаційному дослідженні М. Борисенко транскрипція навіть визначається як «композиторська інтерпретація» і виділяється в окремий синтетичний жанр, «що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору» [2, с. 6]. Всі ознаки транскрипції представлені у розглянутому нами творі Л. Десятникова [див. 2.3 цієї роботи].

У нашому випадку створення аранжування було продиктовано, як вже зазначалося, прагненням зробити перекладення цікавого музичного матеріалу для акордеона з метою розширення виконавського репертуару твором сучасного автора. Вибір акордеона в якості одного з учасників майбутнього ансамблю, для якого планувалося зробити перекладення, був зумовлений і спеціалізацією автора даної магістерської роботи. У первинному варіанті (акордеон і фортепіано) твір було виконано в рамках концерту класу професора М. В. Бевз.

Пізніше, в другій, вдосконалений редакції, до дуету була додана партія електро-бас гітари. Вибір інструментів визначався також їх «співзвучністю», близькістю ряду характеристик. По-перше, акордеон і фортепіано схожі за звуковими можливостями (наявність широкої градації динаміки і регістрів). По-друге, фіксація нотного тексту двох інструментів по суті аналогічна в запису (дворучна партитура, що аналогічна справжнім акордеонним дуетам). По-третє, використання бас-гітари автентично, так як запозичується басова партія, виписана безпосередньо А. П'яццолою.

Алгоритм аранжування був наступним.

1. На першому етапі відбувається збір інформації та аналіз існуючих професійних перекладень і виконань. Особлива увага приділяється складу ансамблю (наприклад, віолончель, скрипка, фортепіано; домра і акордеон; струнний оркестр, два акордеона; скрипка та акордеон). Всі ці варіанти виконавської інтерпретації можна поділити на дві групи – ті, що максимально наближаються до початкового задуму і, відповідно, справжнього звучання (перші), а також ті, котрі віддаляються від авторського варіанту, з приблизними звучанням в результаті (другі). Перекладення з першої групи максимально точно дотримуються авторських штрихів, музичного тексту і структури. Другі – відрізняються свободою у поводженні з авторським текстом, що виражається в перестановці частин або розділів, використанні вставок іншого музичного матеріалу.
2. Другий етап включає в себе вивчення музичного тексту оригінального твору з усвідомленням подальших перспектив в розподілі функцій інструментів в новому варіанті. У здійсненому мною аранжуванні розподіл інструментів на функції був наступним: у акордеона – соло, фортепіано – функція акомпанементу і бас-гітара – функція баса.

Важливий момент – «правильний» поділ музичного тексту між інструментами-учасниками, відповідно до їх технічних можливостей, не виходячи за рамки першоджерела.

3. Третій етап спрямований на усунення можливих неточностей перекладу. Наприклад, новий тембр може внести нову фарбу в звучання, або ж навпаки – «обтяжити» його, навіть зіпсувати. В такому випадку допускається зміна динаміки, штриха або передачі партії іншому інструменту (акордеон або фортепіано). Враховуючи, що оригінальний варіант «Пір року» А. П'яццолі був написаний для квінтету, а аранжування зроблено було мною для тріо, втрата підголосків була неминучою.

В основі нашого варіанту перекладу лежить партитура А. П'яццолі–Л. Десятникова, який створив транскрипцію для струнного оркестру з додаванням фрагментів «Пір року» А. Вівальді і скрипкових каденцій. Нами не були використані каденції Л. Десятникова, так як через обраний склад пропадала цілісність і драматургія твору. Також деякі виписані скрипкові прийоми (наприклад: гра за колодкою, флажолети), в силу їх специфічності, неможливо було зобразити на обраних нами інструментах, тому довелося деякі місця перекладати в стилі А. П'яццолі, або підбирати по слуху мотиви з оригінальних записів з його виконанням.

Партитура Л. Десятникова була обрана з причини якості транскрипції. Незважаючи на додавання Л. Десятниковим тем А. Вівальді і вставок сольних скрипкових фрагментів, на мою власну думку, він максимально зберіг оригінальність партитури А. П'яццолі на відміну від менш якісних перекладень інших авторів.

Висновки до Розділу 3

Проаналізувавши 4 різних інтерпретації виконання циклу А. П'яццолі «Пори року у Буенос-Айресі» (детально – на прикладі «Зими»), можна зробити висновок, що всі виконавці в тій чи іншій мірі намагалися дотримуватись канонів виконання оригіналу, запропонованого ансамблем самого композитора. Деякі компоненти твору залишилися без змін (фактура та тональність), інші ж навпаки активно варіювалися – тембральний склад, темп, агогіка та використання спеціальних прийомів. Відсутність перекладень цього твору для тембру акордеона змусила автора магістерської роботи зробити крок до створення власного аранжування. Винайдений алгоритм аранжування складається із трьох етапів: збір інформації та аналіз існуючих професійних перекладень і виконань; вивчення музичного тексту оригінального твору з усвідомленням подальших перспектив в розподілі функцій інструментів в новому варіанті; та усунення можливих неточностей перекладу, що з'являється у момент живого виступу. За основу аранжування було взято партитуру транскрипції Л. Десятникова, яку можна вважати взірцем роботи з текстом інших композиторів. По суті, наявний факт багатомірного синтезу: А. П'яццола → Л. Десятников (А. П'яццола + А. Вівальді) → А. П'яццола–Л. Десятников → перекладення О. Мельникова.

ВИСНОВКИ

Видатний аргентинський композитор Астор П'яццола вважається реформатором музики танго, творцем жанру «танго Нуево» / *tango nuevo* – самостійної інструментальної п'єси, перетвореної з традиційного аргентинського танго шляхом збагачення її різностильовими елементами, а також принципами музичного розвитку, заподіяними з академічного мистецтва. Нажаль, як і багато інших композиторів ХХ століття, А. П'яццола довго не сприймали як композитора та не розуміли його тяги до жанру танго. Велике значення у розвитку індивідуальності композитора відіграло навчання у різних славетних майстрів, особливе місце серед яких займала Надя Буланже. Саме вона побачила в ньому унікальність та надихнула його не зупинятися у роботі над розробкою інструментального танго.

Розглядаючи походження слова «танго», є три припущення: по-перше, японське походження – танець танго був винайдений японцями, які проживають на Кубі; по-друге, латиноамериканське дієслово «*tangere*» (торкатися); по-третє, танго співвідносять з іспанським «*tambor*» (барабан). Але, ми спираємось, на теорію Вінсента Россі, який стверджує, що слово «танго» походить від африканського діалекту. Виділяють кілька класичних стилів танго: аргентинське танго (салон, канженге, лісо, орільєро, фантазія, мілонгеро, нуево), бальне, андалузійське, креольське, аргентинське, фінське танго. Саме в творчості А. П'яццоли виник його різновид – танго *нуево*, в якому рамки прикладного жанру були подолані і виник різновид чистого інструменталізму.

Тема «Пори року» оригінально переломлюється композитором в аналізованому творі. Згадуючи інші звернення до даної теми – концерт А. Вівальді, ораторія Й. Гайдна, цикл П. Чайковського, балети О. Глазунова та С. Прокоф'єва та інш. – варіант А. П'яццоли відзначений своїм особистим ракурсом прочитання цієї теми, відмінним від традиційного музичного пейзажу.

Зміна сезонів року ототожнюється із різними етапами життя людини, тому у музичному творі можна почути переживання, ностальгію, пристрась та надію на майбутнє. Створюється враження, що мовою танго, яка для аргентинців завжди була більшим, ніж просто танець, композитор хоче донести до слухача вираз душі самого міста Буенос-Айрес.

Використовуючи різні варіанти виконання циклу «Чотири пори року в Буенос-Айресі»/«*Cuatro Estaciones Porteñas*», був здійснений виконавський аналіз. В процесі роботи нами розглянуто декілька позицій аналізу музичного твору – склад, фактура, тональність, темп, спеціальні прийоми, використання додаткового/запозиченого музичного тексту. Всі виконання досить схожі, але є ряд розбіжностей, зокрема у темпі, тембровому складі та запозиченні нових музичних фрагментів.

Окрема увага приділена обробці для камерного оркестру Л. Десятникова, котра стала основою для власної обробки О. Мельникова. Праця Л. Десятникова – це яскравий приклад вплітання та з'єднання «свого» та «чужого» тексту: через значущості монологичності форм висловлювання в музиці композитора і в тяжінні до консонантності звучання (емансипація консонанса, перетворення банального, мінімалізм з людським обличчям - так сам автор характеризує свій метод). В різниці підходів композиторів до вибору тембру, використання виразних прийомів, побудови композиції проявляється різне розуміння первинної природи їх музики, її призначення. У творі А. П'яццолі (а в «*Verano Porteño*» це виразилося з максимальною ясністю) діє логіка танцю, в якому повторність і варіаційність – основа розвитку композиції, спосіб демонстрації віртуозності, поступового ускладнення танцювальних елементів. В аранжуванні Л. Десятникова діє принцип створення оркестрової п'єси, як приклад «чистої музики», призначеної для слухання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бандонеон. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бандонеон>
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. : автореф. дисс. ... канд. музикознавства. Харків, 2005. URL: <https://studfile.net/preview/8134790/>
3. Бычков В. В. Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX - конец XX вв. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1999, 56 с.
4. Вичева Е. А. Инновационное значение композитора в музыке танго. *Искусствознание*. Москва: Государственный институт искусствознания, 2014, С. 69-73.
5. Времена года в Буэнос-Айресе Астора Пьяццоллы и оркестровые пьесы Лероя Андерсона в Смольном соборе. URL: <http://www.fontanka.ru/2012/03/05/102/>
6. Времена года в Буэнос-Айресе. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Времена_года_в_Буэнос-Айресе
7. Гласс. Ф. Слова без музыки. Воспоминания. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017, 465 с.
8. Гуляницкая Н. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М. : 2014, 368 с.
9. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М : 2002, 432 с.
10. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Москва: Музыка, 1982, 173 с.
11. Десятников Л. «Времена года в Буэнос-Айресе». Свободная транскрипция. Партитура.

- 12.Десятников, Леонид Аркадьевич URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Десятников,_Леонид_Аркадьевич
- 13.Десятников, Леонид Аркадьевич. URL:
https://www.vokrug.tv/person/show/leonid_desyatnikov/
- 14.Диззи Гиллеспи. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиллеспи,_Диззи
- 15.Драгилёв Д. Лабиринты русского танго. СПб.: Алетейя, 2008, 168 с.
- 16.Дробыш Е. Творчество А. Пьяцоллы в контексте традиции аргентинского танго. *Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве*. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2009, С. 398-407.
- 17.История возникновения танго. URL:
http://retrobazar.com/journal/interesting/985_istorija-vozniknovenija-tango.html
- 18.Карлос Гардель. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гардель,_Карлос
- 19.Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. . URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkriptsii-terminologicheskiiy-aspekt>
20. Комаров В. А. Артистизм как феномен музыкального искусства (на материале музыки для баяна и аккордеона) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010, 23 с.
- 21.Кофман А. Аргентинское танго и русский мещанский романс. *Литература в контексте культуры*. МГУ: 1986, С. 220—233 15.
- 22.Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. Москва, 1999, 96 с.
- 23.Мельников А. «Времена года в Буэнос-Айресе». Партитура.
- 24.Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее. М. : Интерпракс, 1994, 543 с.

- 25.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: 1982, 352 с.
- 26.Николаева Е. Танго длиною в жизнь. *Южно-российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2004, С. 184-192.
- 27.Петров А. Пьяццолла-танго нуэво. *Музыкальная жизнь*, 2007. М. : Композитор, вып. № 3, 2007, С. 41-43.
- 28.Пичугин П. Аргентинское танго. М. : Музыка, 2010, 262 с.
- 29.Пьяццола Десятников 'Времена Года'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V4HCyleQITQ&t=1905s>
- 30.Пьяццолла А. «cuatro estaciones porteñas»/«Primavera Porteño». Партитура
- 31.Пьяццолла А. URL: <http://www.piazzolla.org>
- 32.Ришар Гальяно. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гальяно,_Ришар
- 33.Самофалов В. Деякі аспекти творчості А. П'яццолли. Трактатування перекладень його творів для ансамблів з баяном (акордеоном). *Київське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012, С. 187-194.
- 34.Страннолюбский Б. М. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна. Москва, 1960, 88 с.
- 35.Танго. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Танго>
- 36.Танго-де-салон. URL: <http://dance123.ru/?s=танго+салон>
- 37.Танго-канженге. URL: <http://dance123.ru/?s=канженге>
- 38.Танго-лисо. URL: <http://dance123.ru/?s=лисо>
- 39.Танго-милонгеро. URL: <http://dance123.ru/?s=милонгеро>
- 40.Танго-нуэво. URL: <http://dance123.ru/?s=нуэво>
- 41.Танго-орильеро. URL: <http://dance123.ru/?s=орильеро>

42. Танго-фантазия. URL: <http://dance123.ru/?s=танго+фантазия>
43. Тройло А. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Тройло,_Анибал
44. Филановский Б. Кремер и Десятников сочиняют метамузыку. URL: http://old.russ.ru/culture/20000504_filan.html
45. Хинастера А. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хинастера,_Альберт
о
46. Чemezова Е. «Новое танго» А. Пьяццоллы: четыре стиля. Музыкаведение. М.: Научтехлитиздат, 2009, вып. № 7, С. 48-52.
47. Школа фортепіанної транскрипції. сост. Коган Г. Москва, вип. 1-6. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/f_transkripcii.htm
48. Эйхлер Дж. Астор Пьяццолла и преобразование танго. The New Republic (July 3, 2000) по материалам книги : Susana Azzi and Simon Collier. Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. Oxford University Press, 2000.
49. Эйхлер Дж. Астор Пьяццолла и преобразование танго. URL: <http://www.otango.ru/text/pjazzolla.html>
50. Энциклопедический музыкальный словарь. М.: 1959, 328 с.
51. Astor Piazzolla - Invierno Porteño. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gp2MTKtFlqg>
52. Astor Piazzolla - Las cuatro estaciones porteñas (Compilado). URL: https://www.youtube.com/watch?v=x6Jv_JrjJIY&index=3&list=LLangFRx6tHdK0JjblCMyPpg&t=1116s
53. Astor Piazzolla - Las cuatro estaciones porteñas (Compilado). URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=x6Jv_JrjJIY&feature=emb_logo

54. Astor Piazzolla "WINTER IN BUENOS AIRES". Астор Пьяццолла "Зима в Буэнос-Айресе". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6A8b0ONSSIQ>
55. Azzi S. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. S. Azzi, P. Collier. Oxford, 2000.
56. Castro D. S. *The Argentine tango as social history, 1880-1955: the soul of the people*. Edwin Mellen Pr, 1991, Т. 3.
57. Castro D. *The Argentine tango as social history, 1880-1955: the soul of the people*. San Francisco : Millen Research Univercity Press, 1998, 222 p.
58. Collier S. *The popular roots of the Argentine tango*. Buenos Aires : Fundación La Reina del Plata, 1993, 198 p.
59. Collier S. *The popular roots of the Argentine tango. History Workshop Journal*. Oxford University Press, 1992, №. 34, С. 92.
60. Malvicino H. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Horacio_Malvicino
61. Richard Galliano Septet - Invierno Porteno (Piazzolla Forever En Concert 2005). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bF9ukVifu8g>
62. Richard Galliano Septet «Piazzolla Forever» En Concert. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mAhebGhFCzc&index=2&list=LLangFRx6tHdK0JjblCMyPpg&t=144s>
63. Vardaro E. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Elvino_Vardaro
64. Astor Piazzolla - Las cuatro estaciones porteñas (Compilado). URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=x6Jv_JrjJIY&feature=emb_logo