

УДК 781.68+78.0832

Гололобова С.В.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА «12 АМЕРИКАНСКИХ ПРЕЛЮДИЙ» А.-Э. ХИНАСТЕРЫ

В статье рассматриваются особенности композиторской интерпретации цикла фортепианных прелюдий в творчестве А.-Э. Хинастеры. «12 американских прелюдий» исследуются сквозь призму тенденций европейского искусства, связанных с эстетикой неофольклоризма. В статье выявляется, каким образом аналогии аргентинских танцевально-песенных фольклорных жанров взаимодействуют с новыми средствами музыкальной выразительности в рамках единого цикла.

Ключевые слова: программность, фортепианный цикл, неофольклоризм, «гитарный символизм», политональность, полиритмия, атональность.

Выдающийся аргентинский композитор Альберто Эваристо Хинастера (1916–1983) – один из самых ярких представителей современной мировой музыкальной культуры. Особое место в наследии А. Хинастеры занимает фортепианное творчество, в котором, при всей его количественной компактности, представлен достаточно широкий спектр жанров (как в сочинениях для фортепиано соло, так и в произведениях, написанных для камерных составов с участием фортепиано). При этом основное внимание автора сфокусировано в двух жанровых полюсах: очевиден его композиторский интерес к произведениям крупной формы и циклам миниатюр. Это как отдельные миниатюры («Маламбо» (1947), «Милонья», «Рондо» (1940)), так и пьесы, объединённые в фортепианные циклы («Аргентинские танцы» (1937), «Три пьесы для фортепиано» (1940), «Двенадцать американских прелюдий» (1944), «Креольские танцы» (1946)); а также три сонаты (Соната № 1 (1952), Соната № 2 (1981), Соната № 3 (1982) и два Концерта для фортепиано с оркестром (1961, 1972)).

Исследование творчества А. Хинастеры в отечественном музыкознании носит пока фрагментарный характер в силу недостаточной хронологической дистанции и сложностей пути репертуарного освоения музыки. Помимо краткой информации в статье В. Доценко «Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия»¹, существуют две статьи московской исследовательницы И. Кряжевой², посвящённые изучению стиля А. Хинастеры в историко-культурном контексте и рассмотрению национальных звуко-символов в его творчестве. В зарубежном музыкознании

¹ Кряжева И. История культуры как проблема музыкального стиля Альберто Хинастеры // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в Латинской Америке. – М., 1997 – 279 с.

² Кряжева И. Национальные «звуко-символы» в музыке Альберто Хинастеры // *Очерки истории латиноамериканского искусства (XIX – XX в)* часть II. М. 2004. – 292 с.

творчество композитора исследуется в ряде фундаментальных монографических работ аргентинской учёной-музыковедки Поли Суарес Уртубей (Pola Suarez Urtubey)¹ и американской исследовательницы Деборы Шварц-Кейтс (Deborah Schwartz-Kates)², которая предложила свою периодизацию творчества композитора³.

Цикл «12 американских прелюдий» для фортепиано (1944) принадлежит к раннему периоду творчества А. Хинастеры. Условно цикл можно поделить на две части, по шесть пьес в каждой. С точки зрения жанровой специфики прелюдии представляют четыре блока: а) виртуозные миниатюры: № 1 «Акценты» и № 7 «Октавы»; б) народно-жанровые зарисовки: № 2 «Тристе», № 3 «Креольский танец», № 4 «Видала», № 10 «Пастораль»; в) своеобразные ладовые этюды, основанные на пентатонике: № 5 и № 12; г) посвящения композиторам современникам: Роберто Морилло, Хуану Хосе Кастро, Аарону Коппленду, Эйтору Вилла-Лобосу (№№ 6, 8, 9, 11). Анализируя программный цикл прелюдий А. Хинастеры, нельзя не упомянуть «24 прелюдии» К. Дебюсси. Этот цикл миниатюр оказал непосредственное влияние на формирование черт программности и принципов архитектоники цикла прелюдий А. Хинастеры. В построении своих прелюдий К. Дебюсси придерживается контраста соседних пьес, который является основным законом циклических композиций. Он отходит от строгой тональной логики, что отличает его «Прелюдии» от циклов И.С. Баха и Ф. Шопена. В качестве важного средства создания контраста между миниатюрами часто выступают смены темпоритма, что выражено в сопоставлении медленных кантиленных и по-

¹ Urtubey P.S. Alberto Ginastera. Ediciones Culturales Argentinas, 1967. – 162 p.

² Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. / The Musical Quarterly 86 (2), Summer 2002 ©2004 Oxford University Press. - P. 248–281; Schwartz-Kates D. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. Academic journal article. Notes, Vol. 68, No. 2, December 2011.

³ Так, в произведениях первого периода творчества, определяемого Д. Шварц-Кейтс как «объективный национализм», рельефно просматривается приверженность композитора к аргентинскому фольклору, а также следование тенденциям европейского искусства, связанным с эстетикой романтизма и, как следствие, - тяготение к программности сочинений. В период «субъективного национализма» наблюдается обновление музыкального языка более современными техниками, такими как: серийность, додекафония, сонористика, полиритмия, полиладовость, которые используются в сочетании с фольклорными элементами, приобретающими на данном этапе характер аллюзии. Именно в этот период формируется индивидуальный стиль А. Хинастеры. Для последнего периода – неоэкспрессионизма – характерно обращение А. Хинастеры к додекафонной технике в сочетании с фольклором *кечуа*, главной особенностью которого является использование мажорной и минорной пентатоник, иногда с включением полутонов. (Текст изложенный своими словами. См.: Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. / The Musical Quarterly 86(2), Summer 2002 ©2004 Oxford University Press. P. 248–281)

движных прелюдий (например, № 6 «Шаги на снегу» и № 7 «Что видел западный ветер»). К. Дебюсси конкретен в жанровом отношении большинства прелюдий, среди них и хорал («Затонувший собор»), и токката («Ветер на равнине»), и различные испанские жанры (хабанера, сегидилья, копла и т. д.). Также примечательно широкое распространение в цикле пьес-портретов. Все вышеперечисленные факторы нашли своё отражение в «12 американских прелюдиях» А. Хинастеры. Этот цикл отличается особым лаконизмом, что позволяет композитору интерпретировать его как опус с общим композиционно-драматургическим замыслом. В отличие от «24 прелюдий» К. Дебюсси, который рассматривал жанр фортепианного цикла как достаточно произвольное объединение ряда самостоятельных пьес, А. Хинастера использует самые разнообразные методы слияния 12 прелюдий в единое целое. На протяжении цикла виртуозные пьесы чередуются с кантиленными (исключение составляют «Видала» и прелюдия № 5; «Посвящение Роберто Морилло» и «Октавы»). Также примечательно, что обе части цикла начинаются с пьесы в духе конструктивного этюда (№ 1 «Акценты», № 7 «Октавы»). К тому же, нужно сказать, что в первой части цикла в большей мере представлены аргентинские народные песенно-танцевальные жанры (№ 2 «Тристе», № 3 «Креольский танец» и № 4 «Видала»), в то время, как во второй части А. Хинастера акцентирует внимание на пьесах-посвящениях композиторам-современникам. Исключением является прелюдия № 6 «Посвящение Роберто Морилло», которая расположена в конце первой части Прелюдий и является смысловой преамбулой ко второй части. Несмотря на вышеперечисленные факторы и приёмы организации целого в рамках цикла миниатюр, каждая прелюдия обладает своей уникальной идеей и содержанием. Наличие ярких программных, жанровых и фактурных аналогий внутри цикла прелюдий обуславливает компаративный анализ данного исследования.


Между пьесами внутри первого блока можно провести смысловую арку. Условную первую тетрадь цикла открывает прелюдия «Акценты», которая перекликается с № 7 «Октавы». «Октавы» являются фактурно усложнённой аналогией «Акцентов», переросшей из двухголосия в четырёхголосие. Волнообразная динамика прелюдии № 1, с её широким диапазоном от *p* до *ff*, большой регистровой охват, виртуозность фактуры становятся главными признаками бравурного и яркого вступления к циклу. За счёт смещения сильной доли в предыдущий такт, сочетание размера 6/8 и 3/4 несколько сглаживается. Остаётся ритмическая остинатность «Акцентов», основанная на триолях в размере 6/8, но исчезает гемимольность. К тому же, неизменен маркатный штрих, о чём свидетельствует указание *sempre marcato* вначале прелюдии № 7. Отличительной чертой прелюдии № 7 является динамическое *остинато*. Интересной находкой является сочетание гемимольности и полиритмии в прелюдии № 1. От прелюдии № 1 до Прелюдии № 7 происходит сжатие тематического материала: если «Акценты» занимают 34 такта, то «Октавы» - только 28. Благодаря танцевальному характеру пьесы не превращаются исключи-

тельно в конструктивний этюд, а являються преамбулою к жанрової зарисовке «Тристе» (прелюдія № 2) і пьесе-посвященню Хуану Хосе Кастро (прелюдія № 8).

Певучее, прозрачне двухголосіє характеризує народний колорит прелюдії № 3 «Тристе» (в пер. с исп. – *печальний*), котра відкриває галерею фольклорних образів циклу. Песенний фольклор *тристе* являється сумішним жанром, бытованим серед аргентинських метисів і креолів. *Тристе* виконуються в два голоси паралельними терціями. У А. Хинастері «Тристе» також оснований на двухголосії. Так, композитор використовував *тристе* тільки як ідею, смисловою аналогією відносно настоящего жанру. Штрихові з'єднання по два в басу, плавність голосоведення, покачуючі і убаюкуючі інтонації дозволяють провести паралель з колыбельної. Крім того, наявність ламентозних інтонацій, *sempre piano*, печальний емоціональний колорит роднить Тристе з плачем. Фактурна тканина побудована на свободному контрапункті голосів, в котрому верхній голос являється основним.

Після меланхолічного «Тристе» слідує бойкий «Креольський танець» (прелюдія № 3). Для нього характерно переобладання ритмічного і ударного початку. Пьеса побудована на основі контрастних по фактурі, ритмічній організації і регістровому охопту епізодах. Гармонічне і ритмічне остинато крайніх розділів створює характер простонародного деревенського танця ковбоїв. Появлення політональних і поліритмічних наслоєнь являються первими ознаками відходу А. Хинастері від музикального письма, близького романтичної традиції, і формування власного, сучасного мови. Інтересним рішенням являються різкі, контрастні по тессітурному охопту, фактурі і ритму восьмитактові вставки. Фактура в правій руці складається з ломаних фігурцій, обігруваних *ре-мажорное* трезвучіє, в той час, як в лівій руці розпоряджуються квінтові ходи по *до-мажору* з скачком на *фа-бекар*, вносящий в епізод гармонічну терпкість. Предикт з паралельних секстакордів вводить в образну сферу елегантного, скромного по своєму регістровому охопту, украсненого фігураціями з шестнадцятих, жіночого танця. Він звучить специфічно і неординарно завдяки політональним накладенням. Вони реалізуються в формі вертикального микста диссонуючих секунд в басу, і створює гострий контраст партії правої руки, побудованої на нисходящих паралельними терціями попевак. Реприза динамізована за рахунок ущільнення фактури в формі чотирьохзвучних аккордів в партії правої руки, а також видозміненої партії лівої руки, в котрій з'являється далікий бас.

Прелюдія № 4 – подвижна і пластична «Видала» - являється однією з традиційних аргентинських поетических композицій, котра виконується в формі вокальної декламації під аккомпанемент гітари. Музикальний мови «Видалы» А. Хинастері свідечує про її віддаленості від оригінального жанру. Інтересною знахідкою композитора являється втілення ідеї синтезу аргентинського фольклору і старинного європейського жанру сициліани, к ко-

торому данная прелюдия близка по движению и ритму (ритмическая конструкция пьесы, базируется на триольном обороте, сгруппированном в виде ). Также, на танцевальную природу этой прелюдии «в духе сицилианы» с басовой линией, основанной на ламентозных интонациях, указывает трёхдольность, минорный лад и медленный темп.

Певучая, спокойная по эмоциональному выражению Прелюдия № 5 представляет собой композиторские технологические экзерсисы и является точным двухголосным канонем, основанным на минорной пентатонике. Оборот из двух 64-тых и восьмой с точкой, вплетённый в общую ритмическую ткань, является смысловым лейтмотивом прелюдии, придающим мелодии черты пастушеского наигрыша.

Замыкает первую тетрадь цикла прелюдия № 6 - «Посвящение Роберто Морильо» (1911–2003) – аргентинскому композитору, пианисту, педагогу и музыковеду. В основе пьесы лежат два контрастных элемента. Первый элемент представляет собой токкату, в основе которой лежит ритмически остигатное *мартеллято*, а второй элемент базируется на бравурных пассажах с мотивом-темой, изложенной октавами в басу. В коде появляется новый элемент в виде кластерного политонального наслоения. На основе *до-мажорного* неполного трезвучия в басу, в правой руке на ноту *ре-бемоль* наслаивается пятизвучный кластер. Впоследствии такого рода кластерно-сонористические конструкции будут широко использованы в финале фортепианной Сопраны № 2.

Прелюдия № 7 «Октавы», о которой уже упоминалось выше, открывает вторую часть цикла, образуя своего рода осевой центр, который зеркально разделяет две прелюдии-посвящения.

Прелюдия № 8 «Посвящение Хуану Хосе Кастро» (аргентинскому дирижёру и композитору) отличается фактурной простотой и эмоциональной сдержанностью, которая была характерна для лишенной внешней эффектности манеры письма Х. Х. Кастро. На остигатный бас *ре* наслаивается ползущий вниз по полутонам средний голос. На нём базируется музыкальное развитие первых трёх тактов, поскольку верхний голос повторяет трижды один незамысловатый мотив. Указание А. Хинастеры в начале произведения *Tempo di Tango, melancolico* задаёт характер всей Прелюдии. Действительно, простое, трижды повторяющееся опевание ноты *ми* создаёт впечатление движущейся в танце пары. Несмотря на то, что танго имеет множество разновидностей, данная прелюдия напоминает стиль танго *Лисо*. Его характерными особенностями являются простые шаги, очень похожие на ходьбу или прогулку (каминаду). В этом стиле используются только самые основные шаги и фигуры танго, нет множества поворотов, фигур и вращений. Именно такому восприятию Прелюдии способствуют спокойное движение; эмоциональная интимность за счёт покачивающейся мелодии, основанной на коротких мотивах из двух нот, соединённых лигой; небольшая динамическая амплитуда и регистровый охват; прозрачная фактура. Последний, взметнувшийся вверх, пассаж, с одной

стороны развеивает иллюзию чувственности и интимности, с другой – предвосхищает ярко виртуозную, концертную и эмоционально насыщенную девятую прелюдию.

Девятая прелюдия «Посвящение Аарону Коппенду» – дань уважения А. Хинастеры его идейному и творческому наставнику, выдающемуся североамериканскому композитору, пианисту, дирижёру и педагогу. А. Хинастера высоко ценил А. Коппенда, о чём свидетельствует переписка композиторов¹.

Прелюдия № 9 представляет собой аллюзию на американскую музыку с её пародией на танцевальные стили начала XX века (в данном случае речь идёт о стилизации жанра *регтайм*). Начинается прелюдия эффектным компактным пятитактовым вступлением, которое охватывает огромный регистровый диапазон между третьей октавой и субконтроктавой. Особую бесшабашность характеру вступления придаёт синкопированный, украшенный форшлагами нисходящий октавный ход. Главное проведение построено на ломаных фигурациях в пределах *до-мажора* в партии правой руки и контрастного альтерированного баса. Образованная вертикалью увеличенная прима *ля-бемоль-ля* и увеличенная секунда *ля-бемоль-си*, создают акустический эффект старого расстроенного рояля. На джазовую аллюзию указывают характерные синкопированные ходы в левой руке, основанные на нисходящем по хроматизмам модулирующем аккордовом комплексе, базирующемся на мажорных трехвучиях *in F – E-Es-D*. Частые перемены метра создают эффект неожиданности и импровизационности.

¹ В одном из писем А. Хинастера заявил о посвящении А. Коппенду своей Девятой прелюдии: «Я упорно трудился, и моё последнее произведение является циклом «Preludios Americanos» для фортепиано, среди которых есть одна прелюдия, посвящённая вам. Это небольшие зарисовки, некоторые из них имеют ссылку на человека, что вы можете заметить из программы, которую я отослал вам. Я надеюсь, вы не будете судить строго обо мне по этой безделице, которая представляет собой лишь минимум всего уважения и восхищения, которые я испытываю по отношению к вам» (здесь и далее перевод мой – Г.С. См.: Schwartz-Kates D. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. Academic journal article. Notes, Vol. 68, No. 2, December 2011.)

В ответ, А. Коппенд посвятил А. Хинастере «I've Heard an Organ Talk Sometimes», из цикла «Двенадцать песен Эмили Диккинсон». Несмотря на то, что А. Коппенд никак не прокомментировал своего посвящения А. Хинастере, о нём свидетельствует переписка между композиторами, в которой А. Хинастера выражает глубокую признательность А. Коппенду: «Вернувшись из отпуска в Пинамаре, я увидел Ваш вокальный цикл, «Двенадцать стихотворений Эмили Диккинсон», заметив с большим удивлением и огромной радостью, что одно из них посвящено мне! На самом деле я готовил для вас письмо, с целью выразить вам свою благодарность за честь, которую вы мне оказали. Как же я счастлив и горд тем, что вы посвятили мне вашу прекрасную песню! Вы выразили мне свою благодарность, и можете быть уверены в том, что ваше уважение и дружба являются лучшим подарком для меня» (См.: Schwartz-Kates D. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. Academic journal article. Notes, Vol. 68, No. 2, December 2011.)

Особенностью прелюдии № 10 «Пастораль» является мелодико-ритмическое остинато в среднем голосе, проходящее лейтмотивом через всю музыкальную ткань произведения. Квинты в басу создают впечатление бесконечных просторов. Небольшой динамический диапазон (в пределах *mf*), тембральное, мелодическое и ритмическое однообразие выражают состояние медитативного покоя. Пастораль А. Хинастеры является аллюзией на вокально-инструментальный жанр XVII–XVIII веков. На это указывает спокойное, монотонное движение в темпе *Lento*, настраивающее слушателя на созерцательный лад. Отличительной чертой является отход от метроритмической структуры старинной пасторали, с характерными для неё сложными размерами 6/8 и 12/8 к 2/4, а также обращение к одноголосию в мелодии вместо двухголосного проведения в терцию.

Прелюдия № 11 «Посвящение Эйтору Вилла-Лобосу» начинается вступлением, состоящим из трёх реплик и преддыкта перед темой. Третья фраза вступления более расширена. Интонационное зерно вступления заложено в мелодическом ходе, основанном на двух звуках: *ми-бемоль* и *си-бемоль*. Энергичные диссонирующие аккорды, оформленные как мордент к октаве (сильной доле), чередуются с короткими линейными мотивами. Такого рода комплекс напоминает удар по струнам гитары и последующие после него переборы струн. Влияние гитарной музыки на фактурную структуру произведений является характерной особенностью ранних сочинений как Э. Вилла-Лобоса, так и А. Хинастеры. Далее фактура тематического материала прелюдии базируется на остинатных септаккордах с ращеплённой примой в сопровождении зигзагообразных фигураций. Гармоническое и динамическое остинато, а также *тенуто* на каждом аккорде придают теме приземистости и неукротимости. На протяжении всей прелюдии проявляется скрытая терцовость, а затем и секстовость. Упор на данные интервалы характерен и для более поздних произведений, таких как фортепианные сонаты.

Прелюдия № 12 – торжественное шествие-финал, заканчивающееся в *до*-мажоре. Октавное остинато в басу, создающее впечатление удара большого колокола, расписанная на трёх нотных станах фактура и неспешная поступь роднят произведение с прелюдией «Затонувший собор» К. Дебюсси. Нарастающий диссонирующий аккордовый комплекс создаёт одновременное впечатление наступающей, несокрушимой силы и торжественности.

Несмотря на отсутствие общей программы цикла, в «Прелюдиях» проявляется внутренняя программность в виде названий пьес, каждой из которых свойственна своя образно-ассоциативная характеристика. Музыкальный язык пьес построен на основе жанровых, мелодических и ритмических элементов, на которые оказали влияние тенденции европейского искусства, связанные с эстетикой неофольклоризма. На это указывает нерегулярный метр, ритмическая активность, широкое использование пентатонической ладовой структуры и диатоники. В то же время, А. Хинастера начинает

внедряють нові, більш сучасні засоби музичної виразності, такі як політональність, поліритмія, виходить в сферу атональності, використовує сонористическі ефекти в формі кластерів.

«12 американських прелюдій» А. Хінастери є одним з небагатьох прикладів інтерпретації жанру прелюдії в аргентинській музиці (вторим найбільш відомим циклом став «Ла Сієста» - три прелюдії Карлоса Гуаставіно). Крім того, наявність черт програмності прелюдій, об'єднаних в цикл мініатюр, дозволяє «12 американським прелюдіям» зайняти гідне місце в фортепіанному виконавському репертуарі. Ідея об'єднання мініатюр в програмний цикл не була ексклюзивним винаходом в музиці ХХ століття як для старших сучасників А. Хінастери (К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Саті, Д. Мійо, П. Хіндемита¹), так і для композиторів, створили свої цикли в 40-і роки ХХ століття паралельно з «12 американськими прелюдіями» (наприклад, О. Мессіана²).

Незважаючи на достатню востребованість жанру прелюдії в західноєвропейській і вітчизняній фортепіанній музиці, єдиним програмним циклом власне прелюдій були дві тетради прелюдій К. Дебюссі (крім «Трьох підлих дряблх прелюдій для собаки» Е. Саті).

Музичний мовний цикл простий, але, тим не менше, в ньому вже прослідковуються стилістическі прийоми зрілого композиторського стилю А. Хінастери, який яскраво представлений в його сонатах і концертах. Прелюдії є композиторськими пробами, які внаслідок фактурно, ритмічно, тематично, а також образно виростають в окремі теми, частини творів. В творчості А. Хінастери присутня тенденція звернення до народному фольклору. Одним з прикладів ранніх творів даної тематики є цикл «12 американських прелюдій». Задумлива пісня «Тристе», дерзкий «Креольський танець», близька старинній сициліані «Видала» є лише віддаленими аналогіями аргентинських танцювально-пісенних фольклорних жанрів, які внаслідок еволюціонують і, в синтезі з сучасними засобами музичної виразності формують нові інструментальні моделі композиторського письма, які А. Хінастера використовує в своїх великих фортепіанних

¹ Наприклад, фортепіанні цикли «Бергамаска сюїта» (1890), «Pour le piano, suite for piano» (1896), «Естампи» (1903), «Образи» (1905, 1908); «Дитячий куток» (1906-1908), «Ящик з іграшками» (1910), «Шість античних епіграфів» в чотири руки (1914) К. Дебюссі; «Відображення» (1904-1905), «Ночний Гаспар» (1908), «Матушка гусиня» (1908-1910), «Граціозний танець Дафніса» (1913), «Гробниця Куперена» (1914-1917) М. Равеля; «Три вальси пресвященного щоголя» (1914), «Години вікові і миттєві» (1914), «Передостанні думки» (1915) Е. Саті; «Бразильські танці» (1917-1918) Д. Мійо; «Сюїта 1922 рік» (1922) П. Хіндемита.

² В частині, такі твори О. Мессіана, як «8 прелюдій» (1929), «Відення «Амінь» (1943) для двох фортепіано, «20 поглядів на малюнка Ісуса Христа» (1944).

сочинениях. Одной из подобных моделей является танец *маламбо*, который был взят за основу финала Фортепианной сонаты № 1, а также Фортепианного концерта № 1. В Сонате № 2 А. Хинастера вводит сразу несколько танцев: *видала*, *харави*, *карнавалито*. Немаловажным аспектом творчества композитора является токкатность, преобладание ударного начала. В «12 американских прелюдиях» А. Хинастера неоднократно обращается к токкатному изложению тематического материала. Он трактует фортепиано как ударный инструмент в «Акцентах», «Октавах», «Посвящении Роберто Морилло», «Посвящении Вилла-Лобосу». Принцип мартелятно-ударного извлечения звука, который композитор использовал в Прелюдии № 6, впоследствии станет основой финала Концерта № 1. Вдохновленный опытом Б. Бартока, его *Allegro Barbaro*, А. Хинастера создаёт новый жанр токкаты на основе синтеза фольклора *кечуа* и танцевального жанра *маламбо*.

Ранний цикл миниатюр «12 прелюдий» по своему эмоциональному состоянию и тематике перекликается с поздними крупными сочинениями композитора. Так, можно провести параллели между Прелюдией № 10 и Второй частью Фортепианной сонаты № 2. Вступительный раздел сонаты является пейзажной зарисовкой, основная роль в которой отведена сонористическим звукоизобразительным эффектам. В сонате следует отметить схожее с прелюдией построение тематического материала в виде реплик-вздохов.

Одним из сонористических приёмов, к которым А. Хинастера часто обращается в своих сочинениях, является «гитарный символизм». Ему свойственны как колористический эффект, так и структурно составляющая функция, которая была заимствована композитором из ранних сочинений. В частности, структурная модель построения тематизма в Прелюдии № 1 впоследствии была использована как основное тематическое зерно Сонаты № 3 и Концерта № 1. В Сонате № 3 А. Хинастера впервые употребляет в нотном тексте ремарку *come chitarra*.

Благодаря расширению регистрового диапазона, использованию трёх-четырёх нотных станов А. Хинастера наделяет свои сочинения чертами оркестровости. Одним из ранних примеров подобной организации музыкального материала является Прелюдия № 12, в которой композитор использует три нотных стана. Позднее, в своей Сонате № 3, А. Хинастера увеличивает количество нотных станов до четырёх.

Альберто Хинастера – один из первых композиторов, сумевших соединить в своём творчестве черты креольского фольклора и европейской композиторской техники. Сами названия произведений композитора указывают на его интерес к аргентинской народной музыке: «Аргентинские танцы», «Маламбо», «Милонга», «Креольские танцы» и др. Черты народной музыки в сочетании с современными композиторскими техниками (додекафония, серийная техника, алеаторика и сонористика) и использованием классических принципов организации формы сформировали индивидуальный стиль А. Хинастеры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аретс И. Музыкальный фольклор Аргентины (перевод с испанского Р. Рыбкина) / Музыкальная культура стран латинской Америки. – М.: Музыка, 1974. – С. 279–314.
2. Доценко В. Альберто Хинастера: великий талант и неистощимаая фантазия // Латинская Америка. – № 8 – М., 1990. – С. 93-103.
3. Доценко В. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. – М.: Музыка, 2010. – 368 с.: ил.
4. Кряжева И. История культуры как проблема музыкального стиля Альберто Хинастеры // Iberica Americans. Тип творческой личности в Латинской Америке. – М., 1997. – 279 с.
5. Кряжева И. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры // Очерки истории латиноамериканского искусства (XIX–XXвв). – Ч. II. – М., 2004. – 292 с.
6. Saez A. Alberto Ginastera's Twelve American preludes: descriptive analysis and performer's guide. В.М., Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2007 М., University of Florida, 2010. – 59 p.
7. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. / The Musical Quarterly 86(2), Summer 2002 ©2004 Oxford University Press. – P. 248–281.
8. Schwartz-Kates D. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. Academic journal article. Notes, Vol. 68, No. 2, December 2011.- P. 284-312.
9. Urtubey P. S. Alberto Ginastera. Ediciones Culturales Argentinas, 1967. – 162 p.

REFERENCES

1. Arets I. Muzyikalnyiy folklor Argentinyi (perevod s ispanskogo R. Ryibkina) [Musical folklore of Argentina (translation from the Spanish R. Rybkin)] / Muzyikalnaya kultura stran latinskoy Ameriki [Musical culture of the countries of Latin America]. – М.: Muzyika, 1974. – P. 279–314.
2. Dotsenko V. Alberto Hinastera: velikiy talant i neistoschimaya fantaziya [Alberto Ginastera: great talent and inexhaustible fantasy] // Latinskaya amerika. – № 8 – М., 1990. – P. 93-103.
3. Dotsenko V. Istoriya muzyiki Latinskoy Ameriki XVI–XX vekov [The history of Latin American music of the 16th-20th centuries]. – М.: Muzyika, 2010. – 368 p.: il.
4. Kryazheva I. Istoriya kulturyi kak problema muzyikalnogo stilya Alberto Hinasteryi [History of Culture as a problem of the musical style of Alberto Hinastera] // Iberica Americans. Tip tvorcheskoy lichnosti v Latinskoy Amerike [Iberica Americans. Type of creative personality in Latin America]. – М., 1997. – 279 p.
5. Kryazheva I. Natsionalnyie «zvukosimvolyyi» v muzyike Alberto Hinasteryi [National "sound symbols" in the music of Alberto Hinastera] // Ocherki istorii latinoamerikanskogo iskusstva (XIX–XXvv) [Essays on the history of Latin American art (XIX-XX c.c.)]. – Ch. II. – М., 2004. – 292 p.
6. Saez A. Alberto Ginastera's Twelve American preludes: descriptive analysis and performer's guide. В.М., Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2007 М., University of Florida, 2010. – 59 p.
7. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. / The Musical Quarterly 86(2), Summer 2002 ©2004 Oxford University Press. – P. 248–281.
8. Schwartz-Kates D. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. Academic journal article. Notes, Vol. 68, No. 2, December 2011.- P. 284-312.
9. Urtubey P. S. Alberto Ginastera. Ediciones Culturales Argentinas, 1967. – 162 p.

Гололобова С. **Особливості композиторської інтерпретації циклу «12 американських прелюдій» А.-Е. Хінастери.** У статті розглядаються особливості композиторської інтерпретації циклу фортепіанних прелюдій в творчості А.-Е. Хінастери. «12 американських прелюдій» досліджуються крізь призму тенденцій європейського мистецтва, пов'язаних з естетикою неофольклоризму. У статті виявляється, яким чином аналогії аргентинських танцювально-пісенних фольклорних жанрів взаємодіють з новими засобами музичної виразності в рамках єдиного циклу.

Ключові слова: програмність, фортепіанний цикл, неофольклоризм, «гітарний символізм», політональність, поліритмія, атональність.

Hololobova S. The features of the composer's interpretation of the cycle «12 American Preludes» by A.-E. Ginastera. The article discusses the features of the interpretation of the composer's piano preludes cycle in the works by A.-E. Ginastera. «12 American Preludes» are explored through the lens of European art trends related to aesthetics of new folkloristics. The article reveals how the analogy of Argentine dance and song folklore genres interact with new means of musical expression within a single cycle.

Key words: program, piano cycle, new folkloristics, «guitar symbolism», polytonality, polyrhythm, atonality.

УДК 781.6 (234.41)

Дмитренко К.І.

ВЗАЄМОДІЯ ТИПОВОГО ТА НЕТИПОВОГО В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ № 1 С.ШАРРІНО

Основний фокус даної статті спрямований на дослідження музичної композиції початку ХХІ століття. Для характеристики певних явищ сучасної музики використовується поняття В. Холопової «типове» та «нетипове». В статті детально розглядаються жанрові та композиційні особливості Сонати № 1 Сальваторе Шарріно. Зокрема особлива увага приділена типу звукового матеріалу твору, а також специфіці втілення в сучасній композиції типових для сонатного жанру та форми принципів.

Ключові слова: типове і нетипове, модуль, сонатний принцип.

Задля орієнтування в розмаїтті технік, стилів музичної культури ХХ–ХХІ століть часто буває необхідним знаходження певних звичних дефініцій, які б дали змогу не лише розібратись в особливостях музики, а й краще зрозуміти специфіку багатьох художніх явищ епохи. Таким чином, для визначення особливостей побудови музичних опусів ХХ–ХХІ століть ми досить часто користуємось поняттями «типове»-«нетипове» (В. Холопова). В