

УДК 78.085.7

Л.П. Ігнатова

## ТВОРЧИСТЬ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Глобалізаційні процеси, які сьогодні завойовують світ, проникають й у сферу інтелектуального та культурного життя. Відкриваються можливості для взаємного обміну результатами наукових пошуків, вдосконалення системи освіти, збагачення культур. У межах глобалізації зростає міжнародний діалог культур, що посилює взаєморозуміння між народами і, разом із тим, дає можливість кращого пізнання власного національного обличчя. Водночас зростає інтерес до опису інтерсуб'єктивності реальності, важливої для людей якістю цілісного світу і суб'єктивними інтерпретаціями. Така реальність у науковий дискурс увійшла під поняттям повсякденність (нім. *alltaglichkeit*) і означає цілісний соціокультурний життєвий світ, що постає у функціонуванні суспільства як природна, самоочевидна умова людської життєдіяльності.

Цей термін соціальної феноменології А.Шюца і його послідовників, введений для визначення однієї з основних тем, що розробляється соціальною феноменологією [2]. Однак, дане поняття починає використовуватись і в музичній науці, трактуючи його як один із типів музичної духовності [6]. В нашому випадку до повсякденного типу музичної духовності належить молодіжна популярна музика, так звана поп-культура. Втім, існують феномени, які, знаходячись в одному типі (мається на увазі повсякденний), своєю творчістю вириваються за його межі, формуючи інший музичний простір, музичну свідомість, музичну духовність. Всі ці сентенції у повній мірі належать до творчості відомого аргентинського композитора і виконавця Астора П'яццолли. Цей бандонеоніст створив щось більше, ніж танцювальна музика, поклав початок тому, що сам згодом «назвав «великим перетворенням танго», присвятивши якому 50 років свого життя. Танго А.П'яццолли не лише збагатилося класичною поліфонією, джазовими гармоніями, художніми прийомами, відкритими І.Стравінським, але змінило й сферу свого побутування. Танець із тісних танцзалів виривається на велику концертну сцену. Таким чином танець повсякденності перетворюється в яскравого представника академічної музики – в так зване *Nuevo tango*.

Повсякденність як спеціальна галузь культурологічних досліджень стала актуальною нещодавно. Хоча основні сюжети культури повсякденності, такі як побут, одяг, дозвілля, відпочинок, в окремих аспектах вивчались давно, однак системно стали предметом дослідження лише в останні десятиріччя. Це праці В.Чуйко [18], П.Ричкова [17], С.Виткалова [3], В.Яромчук [20], І.Локшук [8], О.Мойсюк [9], Л.Дерман [5] та ін. Щодо наукових публікацій відносно творчості відомого аргентинця, то вона ще не стала предметом дослідження вітчизняних науковців, хоча окремі відомості про митця починають з'являтися на сторінках української преси [7]. Усвідомлений новаторсько-генеруючий стиль П'яццолли, який, не виходячи за межі музичної повсякденності, підносить її до кращих зразків академічного мистецтва, спонукав до вибору теми дослідження, тим самим сформулювавши його *мету*.

Повсякденність як один із типів музичної духовності, про що вже йшлося [6], пов'язана з масовою культурою і сьогодні набуває статусу пріоритетності. Її відносять до такого поняття, як посткультура, тобто щось після культури, якась інша сутність. В.Бичков використовує цей термін для визначення ситуації, що склалася у сфері сучасної культури. Власне, посткультуру науковець розглядає як певний перехід (перехідне середовище) від самої культури до чогось принципово іншого. Культуру в її середземноморсько-європейському варіанті він сприймає як одухотворену сутність цивілізації, всеосяжного матеріалізованого носія Духа. Посткультура, відповідно, – те, що йде їй на зміну в ХХІ столітті – супертехнізована, комп'ютерізована споживча цивілізація, де вигнаний Дух і яка залишена Духом. Або це якийсь унікальний перехідний період у культурно-цивілізаційному процесі [1]. Безумовно, кожен має право по-своєму трактувати нинішню реальність. На нашу думку, вона стала повсякденною. Повсякденність як найбільш близький людині плин життя, пов'язаний з її відчуттям реальності буття, де побут стає основою культури [2; 40]. Так склалося і з музикою А.П'яццолли, мистецтво якого прийшло до нас у той же час, що й мистецтво Неруди, Маркеса, Льоси, Борхеса та ін. латиноамериканських діячів, що почали змінювати наші стандартні погляди на життя. Їхні роботи шокували синтезом жорстокості, магії, високої чуттєвості і людської

щирості. Енергія їх експресивного світу, емоційна насиченість, кристалічна видимість людського, іронія у ставленні до економічних та політичних баталій шокувала читачів. У музичному світі відкриття П'яццолли стало відкриттям екзотичного і, разом із тим, небезпечного галюциногену, що одночасно може привести і до екстазу, і до руйнації. Це поява рідкісного музичного розуму, який таку повсякденну музичну форму, як танго підніс до зразків класичного виконання, насиченого почуттями і пристрастю.

Танго П'яццолли – ідеальний, щирий звук, який так само відображає повітря Буенос-Айреса, як музика Чайковського – Москву, Лисенка – Київ. У той же час, коли сучасний музичний простір наповнений комерціалізмом, формалізмом, музика П'яццолли наповнена щирими почуттями автора, пронизаних інтонаціями німецької, іспанської, єврейської, італійської культур. Це дійсно мультикультура, відкриття відкриттів: несподіване і геніальне [4; 78]. Більше того, танго П'яццолли сьогодні увійшло в репертуар класичних виконавців. Програми більшості міжнародних та регіональних конкурсів професіональних баяністів, акордеоністів, інструментальних ансамблів насичені творами аргентинського маестро [10-16]. Але це все було значно пізніше, а починалося з музики простого танцю, мелодії якого заповнили повсякденне життя простого люду.

Про походження танцю, музики і самого слова «танго» висувуються найфантастичніші теорії. Дослідники феномену танго гадають, коли ж саме з'явився цей танець і що є його предтечею. Фактів на цей рахунок не так вже й багато, у більшій мірі всі гіпотези на цю тему є суперечливими і скептичними.

За однією з версій вважається, що за походженням танго – мавританський танець – енергійний танець з категорії іспанських танців фламенко. Іспанські маври танцювали його ще в XV ст. Після того, як завойовники покинули Піренейський півострів, танго перейняли цигани. Потім циганські племена, переселившись до Аргентини, впровадили там його па разом з іншими народними іспанськими танцями, які відразу були підхоплені місцевим населенням. Популярність танго настільки велика, що цим словом стали називати деякі народні танці (на дві чверті) в Аргентині, Бразилії, Мексиці і Кубі.

Ще одна з версій – походження від африканського танцю Tangano, завезеного разом із рабами-неграми, вважається найбільш вірогідною.

Третя версія пролягає до країни сходу. Едуардо С.Кастілло вважає, що слово «танго» – японське, оскільки сам танець був нібито винайдений японцями, що жили на Кубі. Ця теорія найменш правдоподібна [19].

За найбільш поширеною версією, танго зародилося наприкінці XIX ст. у портових публічних будинках Буенос-Айреса. В ці роки аргентинське місто Буенос-Айрес стало надзвичайно популярним серед емігрантів. З різних країн Європи приїхали сюди люди в пошуках кращого життя. Вони привезли з собою різні музичні інструменти зі своїх країн: скрипки, гітари, флейти, і звичайно несли в собі музичні традиції своїх країн. І в Буенос-Айресі, як мікст різних культур і напрямів, у музиці формується невідомий раніше танець – танго. Спочатку він був веселим, легким, часом навіть вульгарним. Тривалий час залишався музикою і танцем нижчих прошарків суспільства. Середній та вищий класи його не визнавали. У ті часи танго танцювали в тавернах, дворах батраків, публічних будинках і просто на вулицях найбідніших кварталів. У ту пору проституція процвітала в місті тому, що чоловіків було в п'ятеро більше, ніж жінок. Сучасні дослідники не спростовують цю теорію, але схильні пом'якшувати її: якщо танго і зароджувалося в низах, то зовсім не обов'язково тільки в «борделях» – це могли бути і шинки, і танцмайданчики [19].

Інші дослідники вважають, що танго винайшли не стільки новоприбулі емігранти, скільки завезені сюди набагато раніше чорні. Хоча Буенос-Айрес традиційно вважається «білим» містом Латинської Америки і до кінця XIX ст. чорне населення скоротилося з 30 до 2%, все почалося, головним чином, від танцю кандомбе. На користь цієї теорії говорить те, що саме слово «танго» – креольського походження (танець, барабан, місце танцю) і походить від мов Центральної Африки. Про африканські витоки свідчить і позиція, в якій спочатку танцювали танго: нахилившись одне до одного, зігнувши коліна і злегка виставивши нижню частину тіла. Найбільш авторитетні дослідники пишуть, що танго зародилося на периферії міста та суспільства і являло сплав різних впливів: музичної майстерності новоприбулих європейців, андалузських традицій, внутрішніх переселенців, інтонацій гаучо, популярної серед чорного населення кандомбе і хабанери, завезеної моряками з Куби.

Представники різних культур сперечаються також і про походження слова «танго». За версією

одних, «танго» походить з Африки, Танзанії, де одна з територій має назву танга, а озеро – Танганьїка. Чи має це відношення до музики – неясно. Інші стверджують, що це слово в африканців означає «місце зустрічі» або «особливе місце». Словом танго або тамбо афро-південноамериканці позначали різновид барабана, під який виконувалися ритуальні танці «tang», що на одному з африканських діалектів означає «торкатися, наблизитися». «Танго», з наголосом на «о», називалися і самі нестримні танці негрів-колоністів, що жили на берегах річки Ла Плата.

Версій багато і з часом їх кількість не зменшується, а навпаки збільшується. Натомість танго – своєрідний «музичний гібрид», що виник на основі народного танцювально-пісенного фольклору іспанців, латиноамериканців, циган, європейських емігрантів, креолів (місцевого населення) і нащадків африканських рабів [19].

Перші танго в Аргентині з'являються в 1860-1880 рр. Документованих відомостей, якими були ці перші танго, і хто їх виконував, немає. Справа в тому, що загалом, танго народжувалося серед бідних верств населення: емігрантів всіх мастей, які проживали в навколо портових районах, де не було звички щось документувати. Відомо тільки, що перші танго виконувалися на скрипці, флейті та гітарі, а слова були досить рідкісні і носили вульгарний і непристойний характер, що можна пояснити ситуацією, яка склалася в країні.

В останні роки XIX ст. Європа була спустошена війнами, голодом і економічною невизначеністю. Невеликі перспективи і слабка надія на стабільне життя змушували людей залишати батьківщину і відправлятися до Південної Америки в пошуках кращої долі. В Аргентині навпаки відбувався небувалий економічний ріст, що привернуло тисячі емігрантів. Портові квартали і окраїнні райони Буенос-Айреса в той час більше нагадували нетрі. Сотні тисяч емігрантів висадилися в новій федеральній столиці Аргентини в порту Буенос-Айрес на Ріо де ла Плата. Незважаючи на високий рівень економічного процвітання, життя емігрантів було складним. Вони змушені були жити в убогих оселях на окраїнах міста, заробляючи на хліб важкою працею. Не зважаючи на це, їх число зростало і до 1914 року перевищило кількість корінних жителів. Новоприбулі осідали в хрущобах околиць Буенос-Айреса і Монтевідео. Там вони змішувалися з представниками аргентинського дна, включаючи прославлених пізніше в текстах танго *compadritos* – сутенерів і дрібних злочинців, героїв місцевих легенд. Ці бідні передмістя називалися «Аррабаль» (кварталами різанини, публічних будинків і безсонних ночей, де промишляли емігранти всіх мастей: італійці, галісійці, китайці, сусіди аргентинців – уругвайці, перуанці, бразильці). Саме тут відбулося злиття декількох музичних і танцювальних форм, що створило можливість появи танго. В основі цього пристрасного, емоційно-напруженого, драматичного танцю-пісні лежав непримиренний соціальний конфлікт, про класову природу якого говорять самі назви танго цього періоду – «Гірка життя», «Жебраки», «Безробітні емігранти». І не випадково, що аргентинська буржуазія пізніше перетворила це культурне надбання інтернаціонального пролетаріату в інтернаціональний танець. А в перші роки існування танго-мілонги багатії відверто з презирством цуралися його, забороненого в пристойному суспільстві вуличного дійства. Всесильні аргентинські священики з церковної кафедри оголошували хибним і блюзнірським пролетарський танець, в якому вперше в історії хореографії обнялися чоловік і жінка. Креольська знать внутрішньо відчувала ворожий їм соціальний ритм нового танцю. Це і не дивно, адже за своїм культурним корінням, він був чужим для класу панів. З часом, новостворений танець стає національним надбанням і гордістю кожного аргентинця.

Так сталося і з Астором П'яцолла (1921-1992 рр.), батько якого Вінсенте П'яцолла грав на гітарі та акордеоні і мав колекцію платівок із записами де Каро і Гарделя. Юний Астор, маючи неординарні музичні здібності, отримав першу гармоніку, коли йому було 8 років. А далі – перші уроки гри на гармоніці, щипкових інструментах, губній гармоніці, акордеоні. Уже в цьому віці Астор час від часу виступає. Легендарною стала його участь у п'єсі Гарделя «El día que me quieras» в ролі молодого продавця газет. У 1937 році, переїхавши др Буенос-Айреса, він починає працювати у відомому оркестрі Анібала Тройло. Пізніше талановитий виконавець створює свій оркестр, що представляв розширену партію гармоніки, використовував зовсім нові тональності, елементи музики кіно і мав чисельний набір технічно професійних солістів.

Несподівано П'яцолла пориває з танго і повертається до класичної музики. Такий переворот можна зрозуміти, усвідомивши, що з самого початку Астор жив «подвійним життям» у музиці. Класична музика увійшла в його ество паралельно з танго. Ще будучи дитиною, він бере уроки музики у Андреса д'Аквілі. Пізніше займається у Бели Вільда, піаністки і учениці Рахманінова, що живе по-сусідству. Повернувшись до Мар дель Плата, продовжує свої уроки на фортепіано.

Доленосною для музиканта стала зустріч 1940 року з Артуром Рубінштейном. Познайомившись із композиціями Астора, останній розпізнав талант, але через недостатню композиторську освіту переадресував П'яццоллу до Альберто Гінастера. Новий учитель, не будучи прихильником віденської школи, відкрив перед своїм учнем кращі твори Стравінського та Бартока.

Завершили класичну музичну освіту П'яццолли уроки фортепіано у Рауля Співака. Паралельно Астор починає писати свої перші твори: «Suite para Cuerdos y Arpas», низка танго «нового типу» – «Triunfal» і «Preparense», невеликі музичні уривки до фільмів. Однак після розпуску свого оркестру в 1949 році, у П'яццолли з'являється більше часу писати власну музику. Тоді ж прийшов перший успіх. Його «Rapsodia portnena» отримує премію «Empire Tractor» в 1953 році, а написана в 1951 році і вперше представлена 1953 р. «Sinfonia Buenos Aires» отримала премію Фабіана Севіцького. Його «Sinfonietta» принесла йому премію музичних критиків Буенос-Айреса. Завдяки цим симфонічним творам А.П'яццолла зміг отримати спеціальну стипендію французького уряду і в 1954 році почав своє навчання у Наді Буланже в Парижі. Розуміючи унікальне дарування учня і його природний темперамент, Н.Буланже спрямовувала творчість П'яццолли саме у русло танго, підтримуючи його реформаторсько-музичні пошуки. В результаті, з'явилося Nuevo (нове) танго П'яццолли, в якому так гармонічно синтезувалися, здавалося б, несумісні речі. Це сплав музичних традицій та новітніх технік, який іноді більше схиляється до класичної музики, іноді – до танго – повсякденного танцю аргентинського народу [19].

Отже, кращі твори А.П'яццолли написані для двох квінтетів, хоча вся спадщина композитора охоплює широкий жанровий діапазон і складається з 750 творів, включаючи концерти, пісні, музику до вистав і кінофільмів, оперу тощо. Але всі його композиції, незалежно від жанру, побудовані майже однаково: досить схематична мелодія танго, щедра rubato плюс поліфонія, епізодичні політональності і незвичайно виразний свінг. Крім того, П'яццоллі вдалося вкласти в свою музику надричний італійський ліризм – звичайно, це вміли і його попередники, проте у П'яццолли пронизливі мелодії спираються на більш витончені гармонійні прогресії, що подовжують музичну фразу і викликають гостре відчуття незавершеності. Каденції у нього ніколи не реалізуються повністю. Володіючи широким спектром модерністських прийомів та технік, композитор був переконаний в тому, що велика музика не повинна бути складною для сприйняття. Постійна концертна діяльність, тісний контакт із публікою не дозволив йому перейти на сторону сухого академізму або формалізму. Навіть найскладніші з його творів ніколи не бувають нудними – доступність і щира привабливість вигідно відрізняють їх від більшості серйозних творів, написаних його сучасниками. Безумовно, саме цим пояснюється популярність творів П'яццолли для нинішніх виконавців, які прагнуть показати публіці щось ультрасучасне і разом із тим легкосприйнятне.

У вступі до альбому «Tango: Zero Hour» квінтет П'яццолли співуче декламує слова композитора, якими він охарактеризував свою творчість: «Танго. Трагедія. Комедія. Кіломбо». Кіломбо означає «дім розпусти». Композитор часто підкреслював важливість перших трьох елементів, але його успіх і надзвичайна популярність в останні роки не в меншій мірі обумовлені присутністю четвертого елемента – глибокої еротичності [19]. Завдяки П'яццоллі танго набуло нового вигляду. Йому вдалося знайти таку форму, що відповідала смакам нового покоління, здатного оцінити збудливу дію цієї музики. Еротичність, яка колись була скандальною, тепер стала екзотичною і привабливою.

Підсумовуючи, можемо констатувати, що Астор П'яццолла був не лише майстром нового танго як композитор, він був одночасно і реформатором, що вмів руйнувати закріплені форми, і істинним художником, здатним співвідносити свою творчість із тією музичною традицією, яку сам же і відкидав. Не втративши органічного зв'язку зі спадком танго, П'яццолла збагатив і розвинув його музику. Він у своїх кращих творах зумів торкнутися глибинних струн буття, а саме музику повсякденного життя простих людей, не виходячи за межі її стилістики, вивести на новий рівень концертного виконання. Історія музики знає такі приклади.

### Джерельні приписи

1. Бычков В.В. XX век: предельные метаморфозы культуры / Бычков В.В., Бычкова Л.С. – Полигнозис, 2000. – № 2 (10). – С. 63-76.
2. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Бернхард Вальденфельс. – Социо-Логос / Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39-50.
3. Виткалов С.В. Бібліотеки Рівненщини в системі культурної діяльності краю / С.В. Виткалов

// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 17. – Т. 2. – Рівне: РДГУ, 2011. – С. 230-235.

4. Вострякова Ю.В. Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры / Ю.В. Востряков // Философско-методолог. проблемы науки и техники. – Самара, 1998. – С. 78-81.

5. Дерман Л.М. Український костюм як форма реалізації культурних практик в умовах розвитку сучасної української культури / Л.М. Дерман // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку... – С. 30-35.

6. Ігнатова Л.П. Проблеми духовності в музичній культурі / Л.П. Ігнатова // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 8. – С. 380-389.

7. Кизлова О. Астор Пьяцолла: аргентинское танго в киевском соборе / Ольга Кизлова. – Режим доступу: [www.olgakizlova.kiev.ua](http://www.olgakizlova.kiev.ua).

8. Локшук І.М. Витоки ткацтва на Рівненському Поліссі / І.М. Локшук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 17. – У 2-х т. – Т. 1. – Рівне: РДГУ, 2011. – С. 35-39.

9. Мойсюк О.С. Килимові запаски Житомирського Полісся: технологічні та орнаментальні особливості / О.С. Мойсюк // Там само. – С. 39-43.

10. Програма I Міжнародного конкурса-фестивалю баяно-акордеонного исполнительского искусства «АссоHoliday». – К., 29 апреля – 3 мая 2006. – 72 с.

11. Програма I Міжнародного конкурсу баяністів, акордеоністів студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів. – Луцьк, 2007. – 16 с.

12. II Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів «Вічний рух». II Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (ДДПУ ім. І.Франка, 7-10 трав. 2009 р.): Програма / Ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 36 с.

13. Програма II Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Inter Svitiaz accomusic – 2010». – Луцьк, 2010. – 13 с.

14. III Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів «PERPETUM MOBILE»: III Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (ДДПУ ім. І.Франка, 6-9 трав. 2010 р.): Програма / Ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 36 с.

15. IV Міжнар. конкурс баяністів, акордеоністів «PERPETUM MOBILE» та IV міжнар. конф. «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (ДДПУ ім. І.Франка, 30 квітня – 4 травня 2011 р.): Програма / Ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – 72 с.

16. Програма IV Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomusic – 2012». – Луцьк, 2012. – 14 с.

17. Ричков П. Дослідження та відбудова Успенського собору у Володимирі-Волинському: Внесок Адріана Прахова / Петро Ричков // Культура України. – Зб. наук. пр. / За заг. ред. В.М. Шейка. – Х.: ХДАК, 2012. – С. 295-314.

18. Чуйко В.О. Традиції та новачі у святково-обрядовій сфері сучасного Придніпров'я / В.О. Чуйко // Культура України. – Вип. 36: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАК, 2012. – 298 с.

19. Эйхлер Джереми. Астор Пьяцолла и преобразование танго / Джереми Эйхлер // The New Republic, July 3, 2000 (перевод В.Бабкова). – Доступ до джерела: <http://milonga.org.ua>.

20. Яромчук В.В. Телевізійні шоу як ігровий світ мульті-медіа // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку... – С. 193-197.

### Резюме

Осмысленность понятия «повседневность» у контексті музичного мистецтва на прикладі такого унікального феномену, як танго Астора П'яцолли.

**Ключові слова:** музична повсякденність, танго, Астор П'яцолла.

### Summary

#### **Ignatova L. Work of Astor Piazzolla as recreation of musical daily occurrence**

In this article the notion everyday in the context of music on an example of such a unique phenomenon as a tango by Astor Piazzolla.

**Key words:** musical everyday, tango, Astor Piazzolla.

**Анотація**

Осмысливается понятие «повседневность» в контексте музыкального искусства на примере такого уникального феномена как танго Астора Пьяцоллы.

**Ключевые слова:** музыкальная повседневность, танго, Астор Пьяцолла.