

## ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА ПІВДЕННОЇ ТА ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й ТРАНСФОРМАЦІЇ

**О. Ю. Степанова. Фортепіанна культура Південної та Латинської Америки: особливості становлення й трансформації**

Досліджено особливості формування та еволюції фортепіанної культури в країнах Південної та Латинської Америки. Виокремлено й проаналізовано чинники, що стали відправною точкою в розвитку багатогранної музичної культури цього регіону. Показано вплив європейської культури на латиноамериканському континенті крізь призму фортепіанної творчості. Уточнено історичну періодизацію розвитку латиноамериканської фортепіанної музики. Висновано, що мірою свого розвитку ця музична культура діалектично сполучала культурну специфіку Старого і Нового Світу. Наголошено, що в умовах суперечливого культурного обміну латиноамериканські композитори намагались зберегти власну ідентичність.

**Ключові слова:** *взаємодія культур, фортепіанна культура, музична культура Південної Америки, музична культура Латинської Америки.*

**O. Stepanova. Piano culture of South and Latin America: features of formation and transformation**

**The purpose of the article** involves a thorough study of the original sources of the emergence in Latin and South America of such an instrument as the piano. In addition, it is necessary to trace the historical stages of the transformation of the composer's style – from European classical to a new ideological and artistic musical embodiment of a specific Latin American culture.

**The methodology.** The main research method in the article is based on next principals: cultural-historical, comparative-typological, structural, analysis and synthesis and ascent from the abstract to the concrete.

**The results.** The conducted historical and musical analysis revealed the importance of the piano for the formation of the musical culture of South and Latin America. Thanks to touring artists from Europe, the piano gradually gained popularity. Its evolution has gone from European imitation to the formation of its own identity in world music culture. The path of Latin and South American composers to national identity took place through rethinking and interpreting the musical styles of past eras (baroque, classicism, romanticism) and folklore. During the

period of experiments, study and introduction of national cultural elements, piano works by composers of Latin and South America had a high level of professionalism and popularity.

**The scientific novelty.** It is that the work is a comprehensive scientific study, which substantiates a holistic system of evolution and transformation of piano culture in South and Latin America.

**The practical significance.** The materials of the article can be used in further research on the phenomenon of Latin America piano culture, as well as in classes on the history of piano art and world music history.

**Keywords:** *interaction of cultures, piano culture, musical culture of South America, musical culture of Latin America.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний етап розвитку та взаємопроникнення культурних феноменів відбувається на тлі надзвичайно динамічного інформаційного обміну за допомогою новітніх засобів комунікації та збереження інформації. У таких умовах новітній культурний процес, зокрема й музична культура Південної та Латинської Америки, вбирає як глобальний, так і національний зміст. Так, універсалізм, притаманний культурі цього регіону, діалектично сполучає національні ознаки та елементи музичної культури європейських країн. Свого часу «вавилонське возз'єднання» представників різних культур зумовило появу докорінно нових музичних стилів та напрямів, що передбачають глибинне вивчення й ґрунтовний аналіз. Адже спосіб життя, побут, історичні, політичні події неабияк вплинули на формування й подальшу трансформацію музичної, зокрема фортепіанної, культури.

У зв'язку з цим однією з актуальних дослідницьких проблем, що потребує цілісного та ґрунтовного вивчення, є питання ідентифікації й збереження етнічних інтонацій, вивчення їх історії та трансформації. Зокрема, нині недостатньо вивчені особливості становлення латиноамериканської ідентичності у фортепіанному мистецтві, а також процес взаємодії та взаємовпливу національного й інтернаціональ-

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

ного музичних елементів у композиторській творчості.

**Постановка проблеми** зумовлена необхідністю визначення впливу європейської традиції на культурний процес у Латинській та Південній Америці крізь призму фортепіанної творчості. Уважається, що музична культура південно-американського регіону сформувалась відносно нещодавно. Латиноамериканська культура, приваблюючи європейців своєю самобутністю, завжди викликала науковий та виконавський інтерес. Так, зокрема, аналізуючи специфічні ознаки латиноамериканської культури, Х. Ортега-і-Гассет наголошує, що одним з привілеїв латиноамериканської музичної культури є її «молодий вік», унаслідок чого на відповідних колоніальних землях відбувається «омолодження» старої раси і культури (Ortega y Gasset, 1981, с. 89–117). Визначення шляхів розвитку багатонаціонального стилю фортепіанної музики Латинської та Південної Америки потребує глибинного аналізу не лише природи латиноамериканської музичної ментальності, але й вивчення передумов становлення фортепіанної культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розгляд передумов формування фортепіанної культури на теренах Латинської та Південної Америки передбачає звернення до наукових праць як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців.

Одним з магістральних досліджень, на якому базується наша стаття, є докторська дисертація В. Доценко «Історія музики Латинської Америки XVI–XX століть» (2014). Значна увага в цій праці присвячена розвитку загальної культури доколумбівської епохи та після завоювання земель конкістадорами.

У працях М. Сапонова «Музична культура Куби. До проблеми народних традицій в професійній композиторській творчості» (1977) та В. Федотової «До питання про тематизм “Бразильських Бахіан” Е. Вілла-Лобоса» (1983) ґрунтовно досліджено фортепіанну культуру регіонів Куби та Бразилії.

Дослідницька логіка передбачає також звернення до довідкової літератури, зокрема до «Музичної енциклопедії», що, у підсумку, дозволило провести паралель між традиційними та сучасними поглядами на історію розвитку музичної культури Латинської й Південної Америки.

Досягнення цілісної картини історичних подій, що вплинули на сучасні тенденції у фортепіанному мистецтві Латинської та Південної

Америци, передбачає звернення до здобутків західних музикознавців, особливе місце з-поміж яких посідають дослідження О. Майєр-Серра (1941), Ф. Ортіз (1963) та С. Оспіна-Ромеро (2019). Так, зокрема в праці С. Оспіна-Ромеро «Привиди в машині та інші казки навколо “чудового винаходу”: фортепіано для гравців у Латинській Америці на початку XX століття» містяться суттєві дані про статистику торговельних відносин Латинської Америки з фортепіанними фабриками США та Європи, що сприяє точнішому та ціліснішому розумінню процесу розвитку латиноамериканської музичної культури. Крім того, аналіз особливостей джазового стилю Латинської та Південної Америки зумовив звернення до праці В. Конен «Шляхи американської музики» (1965).

Дослідницька **мета** передбачає ґрунтовне вивчення першоджерел появи на території Латинської та Південної Америки такого інструменту як фортепіано. Крім того, необхідно простежити історичні етапи перетворення композиторської манери — від європейського класицистичного до нового ідейно-художнього музичного втілення специфічної латиноамериканської культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Історія розвитку музичної культури Латинської та Південної Америки доволі складна й різноаспектна. До основних складових її формування варто віднести синтез витоків американських (індіанських), європейських (іспанських і португальських) та африканських культур. «Значення і вплив кожного з них по-різному проявився в різних регіонах континенту — залежно від рівня індіанської культури, наявності й чисельності негритянського населення, зв'язків регіону з метрополією та особливостями його економічного, політичного і культурного розвитку, а також з інших причин історичного характеру» (Пичугін, 1976, с. 171–172).

У XX ст. бразильський учений А. Рамос виокремив основні етнічні групи, які населяють Латинську і Південну Америку. До них він відніс: іспанців (у Бразилії — португальці), креолів (іспанці і португальці, які народилися в Америці), метисів (білі + індіанці), мулатів (білі + темношкірі), самбо (індіанці + темношкірі) (Рамос, 1944, с. 125–126). Таке змішання, національне та расове, вплинуло на дифузне взаємопроникнення культурної спадщини, на фоні чого сформувалась єдина латиноамериканська культура. Відповідно до цього, відсоткове співвідношення кожної зі згаданих культур у різних регіонах вплинуло на утворення нових музичних стилів. Як зазначає П. Пичугін у статті «Музичної ен-

циклопедії», у «ацтеків, майя та інків — творців величних культур доколумбової Америки вже спостерігалась значна жанрова диференціація музики залежно від її суспільної функції і змісту, у них культивувалась музика ритуальна, воєнна, музика, пов'язана з календарним циклом землеробства, з полюванням, музика для розваги, танців та інше» (Пичугин, 1976, с. 172). Цікавим фактом у розвитку професійної музики стало те, що інки першими «серед народів Нового Світу заснували музичні школи і розробили систему музичної освіти, надали музичним ритуалам і різним музично-поетичним і хореографічним “дійствам” суворо регламентованого офіційного характеру» (Пичугин, 1976, с. 175).

У своєму дослідженні ми використовуємо історичну періодизацію розвитку латиноамериканської музики, запропоновану В. Доценко, у якій виокремлено такі етапи: «колоніальний період (XVI — початок XIX століття), протягом якого Латинська Америка перебувала під повною гегемонією Іспанії та Португалії; період після завоювання незалежності (XIX століття), протягом якого поряд з впливом європейської музики відбувалося зародження національних традицій; національний період (з початку XX століття). Період, що починається з другої половини XX століття, <...> прийнято називати універсальним» (Доценко, 2014, с. 14).

Серед основних прошарків населення, які стали основою для формування національної ідентичності у сфері музичної культури, на думку В. Доценко, можна означити чотири різновиди: «автохтонний прошарок (місцевий); іберійський (поява у XVI столітті — іспанська та португальська культури); африканський (виник у XVI столітті); пізньоевропейський (проникнення у XIX столітті елементів французької, італійської та інших європейських культур)» (Доценко, 2014, с. 22).

Однак іберійський та пізньоевропейський різновиди не мають значних відмінностей. Так, з приходом переселенців індіанське населення потерпало від пригнічування. На території Мексики музична культура збереглася лише в декількох регіонах. Мексика, перебуваючи під впливом, зокрема, іспанської культури, стала місцем формування нової метиської музики. Проникнення інтонацій, мелодій, ритміки, інструментарію іспанців у музику етнічного населення призвели до поступової втрати власної ідентичності останніх (Пичугин, 1976, с. 173).

Крім того, утворюється окремий напрям у розвитку латиноамериканської культури — креольська музика з усіма її стильовими осо-

бливостями, породженими передусім асиміляційними процесами між музикою аборигенів та європейців (іспанців та португальців). Основними її специфічними ознаками, властивими також усім регіонам Латинської та Південної Америки, стали «панування тридольного розміру, змінні метри і поліритмія, переважання мажоро-мінору, спів на два голоси паралельними терціями, обов'язковий супровід співу грою на музичних інструментах» (Пичугин, 1976, с. 175). Через екстремальні історичні події в житті аборигенів Латинської та Південної Америки, коли колонізатори інтенсивно заселяли завойовані території, культура місцевих жителів потерпала від глобальних трансформацій.

Однією з форм музичного перевтілення, на думку П. Пичугіна, стала афроамериканська музика, яка інтегрувалась у вже сформовані музичні форми регіонів. «Негри привнесли до неї специфічні елементи своїх художніх традицій, через що іспанська та португальська музика у виконанні негритянських музикантів суттєво змінювала вигляд: тридольні метри “стягувалися” у дводольні, ритм ставав синкопованим і набував більшої гостроти, структура музичних періодів втрачала чітку квадратність...» (Пичугин, 1976, с. 176).

Під час опису процесів, які відбувалися в музичній культурі Південної та Латинської Америки в часи формування її ідентичності, найвдалішим, на наш погляд, є використання терміну «транскультурація», який запропоновано в 1940 р. відомим кубинським антропологом Фернандо Ортізом. Транскультурація як концепт яскраво ілюструє процеси культурної інтеграції різних віх населення на теренах регіону, який досліджується (Ortiz, 1963, с. 3). Використання цього терміну дозволило латиноамериканським дослідникам яскраво проілюструвати «характеристики еволюції латиноамериканської культури, упродовж якої відбуваються різноманітні з'єднання і роз'єднання, втрати і знахідки, консервація і трансформація, і в підсумку викристалізовується нова культура як феномен, не існуючий раніше» (Ortiz, 1963, с. 35). Загалом, транскультураційні процеси спостерігалися у всіх відомих історії культурах; цей процес актуальний і на сучасному етапі розвитку суспільства. Яскравим історичним прикладом є поняття «західна культура», у якій «з безлічі вихідних культур, утворюється еволюціонуюча єдність» (Ortiz, 1963, с. 35). Доречно, на наш погляд, також згадати гегелівську діалектику, а саме закон заперечення заперечення, що дозволяє простежити,

як винищення індіанської культури, тобто руйнівний процес, стає початком зародження нової музичної культури. Водночас згодом тематичні та інтонаційні інтереси композиторів все одно повертались до своїх витоків. Як стверджує Ф. Ортіз, «уявний позитивній конструкції феномену транскультурації протистоїть глибоке перманентне порушення через те, що є чужорідним і домінуючим» (Ortiz, 1963, с. XXIX).

Професійна музична творчість тривалий час перебувала та розвивалась у лоні церкви. Лише наприкінці XIX ст. стали з'являтися перші заклади музичної освіти, гастрольний процес та виступи місцевих композиторів, салонна музика. Спочатку переважали креольські мотиви, спрямовані на імітацію європейської музики. Але вже у XX ст. з'явилися композитори, які бажали «вийти за рамки європейських взірців» (Пичугин, 1976, с. 176).

Поширення фортепіано на території Південної та Латинської Америки вплинуло на діалог між американською та європейською культурами. Для формування культури Латинської й Південної Америки важливим став вплив європейських художників, митців, науковців. Це сприяло організації професійної композиторської школи, оскільки перші спроби розвитку професійної музики ґрунтувалися на європейській музичній традиції.

Перше фортепіано прибуло до Латинської Америки в 1810 р. (Куба). З цього року починається ознайомлення кубинців з музикою Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. 1816 рік знаменується відкриттям у Гавані Музичної академії «Санта Сесилія». Ця подія означала початок підготовки професійних виконавців та композиторів (Доценко, 2014, с. 97). Паралельно з Гаваною розвивалась музична культура Мексики. Пріоритетною безпосередньо в Мексиці була італійська музика. Як зазначає іспано-мексиканський музикознавець Отто Майер-Серра, «абсолютне домінування фортепіано свідчить про те, що музичне мистецтво в суспільстві цілком перебуває в руках аматорів <...> аматорський же характер мали й публічні концерти. Головними фігурами в них були "сеньйора, яка захоплюється музикою", і "пристрасний меломан"» (Mayer-Serra, 1941, с. 32).

Однак публічні виступи професійних виконавців або симфонічного оркестру не відбувались аж до 1840-х рр. Поштовхом стали візити європейських гастролерів, які привносили до музичної культури Латинської та Південної Америки нові інтонації й популяризували класичні взірці.

Лише в 1857 р. «Філармонічне суспільство» організувало концерти, в яких уперше в Мексиці прозвучали дві симфонії Й. Гайдна і В. Моцарта, і лише в 1870 р. музикант-просвітник Мелес Моралес виконав Другу і П'яту симфонії Л. Бетховена.

До XX ст. професійна музика Мексики повторювала досягнення європейського класицизму та романтизму. Основним поясненням таких обставин є те, що в період формування професійної музики на території Мексики й інших країн Латинської та Південної Америки були доступні здобутки лише європейських композиторів; музиканти, водночас, також навчались у Європі, де пріоритет був відданий німецьким та французьким закладам музичної освіти.

Кубинський піаніст і композитор Ніколас Руїс Еспадеро (1832–1890) був одним з тих, хто використовував та поширював традиції європейської фортепіанної школи на території Латинської Америки. Лише в одному з його творів за основу взяті національні креольські мотиви – фантазія концертного типу «Пісня гуахіро». Загалом же «внесок Ніколаса Еспадеро в кубинську музику визначається не стільки художньою цінністю його творів, скільки віртуозною технікою фортепіанного письма, у якій він, будучи сам піаністом, що концертує, набагато випередив своїх сучасників» (Доценко, 2014, с. 115).

Одним з перших, хто повернувся на батьківщину та успішно спробував розірвати канони європейської фортепіанної традиції, надаючи перевагу місцевому колориту і зацікавивши широкі верстви населення, був Понсе Мануель. Його основні ідеї були основані на мексиканській національній мелодії, але згодом композитор також звернувся до індіанських витоків. Як стверджує Г. Шохман, «Понсе був занадто тісно зв'язаний з європейською, зокрема з іспанською музичною традицією. Його музиці, за всієї її барвистості і мелодичної привабливості, не вистачало масштабу, сили – того динамізму, який міг би зробити її музикою нації» (Шохман, 1973, с. 113). Тим не менш, його учень Карлос Чавес зміг реалізувати таку ідею. Відтепер професійні композитори Латинської та Південної Америки стали спроможними створювати справді національне мистецтво. Як зазначає П. Печугін, «першими подолали націоналістичну і художню обмеженість індіанської, афроамериканської, а також естетичну невизначеність креольської орієнтації й досягли у творчості синтезу загальнонаціональної музичної основи і передових досягнень європейської компо-

зиторської техніки Е. Вілла-Лобос (Бразилія), К. Чавес (Мексика)» (Пичугин, 1976, с. 177) та ін. К. Чавес став справжнім символом музичної Мексики. Серед перших фортепіанних творів, опублікованих ще в дитинстві, є Соната Фантазія (1918), «Наївні сторінки», чотири етюди та чотири вальси. У своїх інтонаційних розвідках К. Чавес звертається до фольклору і кожна нова пісня чи мелодія стає культурним здобутком. Таким чином, його фортепіанні твори баланують між відчуттями нового, деякою мірою екзотичного й традиційного. Завдяки такому нашаруванню виникала можливість повторного відкриття початкової культури через призму новоствореної культури Нового Світу.

У фортепіанній творчості Ейтор Вілла-Лобос (1887–1959), бразильський композитор та фольклорист, здійснив значний внесок для розвитку професійної музики на теренах Латинської Америки. Серед його здобутків у цьому напрямі слід відзначити публікацію навчальних посібників («Практичне керівництво», «Хоровий спів», «Сольфеджіо» та ін.), розробку системного музичного виховання для дітей (наслідком чого стала теоретична праця «Музичне виховання»), пропагандистську діяльність з метою популяризації бразильської народної музики, зокрема використовуючи новий музичний інструмент – фортепіано («Ейтор Вілла-Лобос», 2018).

Упродовж майже семи років (з 1905 по 1912) Е. Вілла-Лобос подорожував країною, накопичуючи фольклорний матеріал, який згодом яскраво проявився у фортепіанних композиціях. Одним з прикладів творчого використання Е. Вілла-Лобосом національних інтонацій у фортепіанній творчості стали «Бразильські Бахіани» (1944). Тематизм кожної бахіани досить різноманітний, так само, як і інструментальний склад: для оркестру (№ 2, 7, 8, 9), для сопрано та ансамблю віолончелей (№ 5 і № 1), для фагота і флейти (№ 6), а також для фортепіано (№ 4) і фортепіано з оркестром (№ 3).

Композитор, аналізуючи структуру «Бразильської Бахіани» №4, написану виключно для фортепіано, використав класичну європейську традицію створення поліфонічних творів, тобто її форма визначається як клавирна сюїта. Її початок багато в чому перекликається з творами, написаними улюбленим композитором Е. Вілла-Лобоса – Й. С. Бахом. Але вже в третій частині (Арія – Кантіга), головна тема створена за принципом хоралу, в основу якого покладено мотив бразильської народної пісні (Федотова, 1983, с.131).

Завдяки високій майстерності та цікавим творчим здобуткам Е. Вілла-Лобос і К. Чавес здобули світове визнання. Таким чином, «професійна музика Латинської та Південної Америки включилася в русло розвитку світової музичної культури» (Пичугин, 1976, с. 177).

Латинська та Південна Америка стали осередком, з якого почалось зародження стилю джаз. Так, В. Конен у книзі «Шляхи Американської музики» зосереджує увагу на тому, що «першими музикантами джазу були темношкірі далекого Півдня. Задовго до того, як артисти джаз-бенду в накрохмалених манишках і смокінгах, виблискуючи “менестрельною” по-смішкою, почали розважати з естради публіку Чикаго або Нью-Йорка, у негритянських районах країни, у вуличних балаганах, цирках-шапіто або просто на відкритих збіговиськах чорношкірі співачки в яскравому одязі, з намистом із золотих монет на шиї, виспівували блюзи з серйозністю і патетичністю, властивими народним виконавцям» (Конен, 1965, с. 315). Асиміляція афроамериканської музики на перших своїх етапах відбувалась через гувернанток та хатніх робітниць, які, працюючи в оселях, наспівували дітям сумні коліскові й інші національні пісні, формуючи нові слухові орієнтири. У ХХ ст. А. Рольдан (1900–1939) і А. Катурлі (1906–1940) були тими композиторами, які пов’язували свою творчість з африканськими витоками на Кубі.

Вплив ритміки темношкірих та специфічної інтонаційної культури поширився не лише на бенди з класичним складом музичних інструментів, а й на новозавезений музичний інструмент – фортепіано. «Ранній джаз нагадують і деякі інструментальні прийоми. Так, піаністичний стиль рег-тайму, з його акордовими “плямами” і ударними ефектами, склався як результат перенесення на клавіатуру сучасного фортепіано принципів гри на банджо або гітарі. Очевидно, під впливом латиноамериканських щипкових інструментів фортепіано в американському джазі перетворилося на ударний інструмент» (Конен, 1965, с. 314).

Система еволюції та трансформації музичної культури європейського плану на новий, латиноамериканський рівень спостерігається у творчості бразильського композитора К. А. Гомеса (1836–1896). На прикладі його фортепіанного циклу «Бразильське фортепіано» можна простежити, як кристалізована європейська культура на південному континенті набувала нових виразних можливостей. Наявні в них мотиви темношкірих, втілюються в синкопованих

елементах та використанні пентатоніки (Доценко, 2014, с. 110).

Як показано в дослідженні В. Доценко, до головних причин затяжного розвитку музичної, особливо фортепіанної, культури Латинської та Південної Америки, належать «нечасті виступи латиноамериканських композиторів у виконавській практиці; географічна віддаленість; недостатній розвиток культурного обміну; консервативні погляди виконавців та слухачів» (Доценко, 2014, с. 4–5).

На відміну від латиноамериканських, започаткованих на межі XIX–XX ст., європейські музичні школи, зокрема фортепіанні, мають багатотомове історичне підґрунтя. Окрім означених В. Доценко причин пізнього розвитку фортепіанної культури Латинської та Південної Америки, важливим став і процес імпорту музичних інструментів на континент. У зв'язку з високим рівнем конкуренції на ринку виробництва та збуту музичних інструментів між компаніями Північної Америки та Німеччини, США довелося переглянути свої торговельні принципи, що спричинило в 1912–1915 рр. суттєве зростання попиту на фортепіано в Латинській та Південній Америці. Як зазначає С. Оспіна-Ромеро, посилаючись на статистичні дані Т. Маркса, «Бразилія була головною проблемою, оскільки товари з США конкурували з французькими і німецькими інструментами, які, як наполягав Маркс, “здаються трохи краще пристосованими до бразильських умов. Оскільки велика частина Бразилії знаходиться в тропічному кліматі, не слід надсилати фанеровані коробки, і слід використовувати тільки найкращий клей. Спинка повинна отримати хорошу обробку, оскільки інструменти часто розміщують у центрі кімнати. Легка вага, продуманий дизайн і чистове оздоблення потрібні для торгівлі вищого класу»» (Ospina-Romero, 2019, с. 15). На прикладі Аргентини та Чилі ми можемо простежити, у якому співвідношенні інструменти з Європи переважали на ринку Латинської та Південної Америки. «У 1913 році, тоді як Аргентина імпортувала піаніно на суму \$200 000, з яких понад \$100 000 було витрачено в Німеччині і лише \$26 000 в США, Чилі закупила інструментів на суму більше \$60 000 і надавала перевагу США — близько 60 % від суми» (там само, 2019, с. 15). Подібні масштабні торговельні відносини між країнами демонструють зростання популярності фортепіано на

теренах Латинської та Південної Америки, що зумовлювало активне поширення фортепіанної культури та приводить до активної творчої діяльності серед місцевого населення як в аматорському, так і професійному напрямках.

**Висновки.** Виконаний історико-музичний аналіз виявив значення фортепіано для формування музичної культури Латинської та Південної Америки. Завдяки гастролерам з Європи фортепіано поступово набувало популярності. Його еволюція пройшла шлях від європейського імітування до формування власної ідентичності у світовій музичній культурі. Шлях латиноамериканських композиторів до національної самобутності відбувався через переосмислення та інтерпретацію музичних стилів минулих епох (бароко, класицизм, романтизм) і фольклору. У період експериментів, вивчення й упровадження внутрішньо національних культурних елементів фортепіанні твори композиторів Латинської та Південної Америки досягли високого рівня професійності та набули значної популярності.

Особливо слід відзначити націленість композиторів Латинської та Південної Америки у XX ст. на відтворення місцевих етнічних мотивів. В умовах суттєвих соціокультурних трансформацій гостро відчувається потреба в збереженні власної національної ідентичності, що яскраво продемонстровано у творчості композиторів К. Чавеса (Мексика) та Е. Вілла-Лобоса (Бразилія).

Початок XX ст. пов'язаний з комерційною експансією латиноамериканського ринку у всіх сферах діяльності, зокрема й у музичній культурі. Визначено, що в період 1910–1920-х рр. відбувалась активна торгівля фортепіано між США та Латинською Америкою. Поліпшення торговельних відносин зумовило певне реконструювання в механізмах інструменту і таким чином зростав інтерес як до фортепіано, так і до фортепіанної культури та освіти.

**Перспективи подальшого дослідження** передбачають вивчення питань, пов'язаних із впливом митців Північної та Південної Америки на фортепіанне мистецтво Європи.

#### Список посилань

Доценко, В. Р. (2014). *История музыки Латинской Америки XVI–XX веков*. [Дисс. доктора искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского].

1 Sprechstimme або Sprechgesang — специфічна вокально-виконавська техніка (також відома як «розмовний спів»), відповідно до якої параметр звуковисотності частково нівелюється, але лише за умови збереження мелодичного рельєфу.

- Ейтор Вілла-Лобос (2018, 11 листопада). В *Вікіпедія*. <http://surl.li/ajzww>.
- Конен, В. Дж. (1965). *Пути американской музыки*. Музыка.
- Пичугин, П. (1976). Латиноамериканская музыка. В *Музыкальная энциклопедия* (Т. 3, с. 172–178). Советская энциклопедия.
- Федотова, В. (1983). К вопросу о тематизме «Бразильских бахиан» Е. Вилла-Лобоса. *Музыка стран Латинской Америки*. Музыка.
- Шохман, Г. (1973). Карлос Чавес. *Советская музыка*, 1, 112–119.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la musica mexicana. Desde de la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de Mexico.
- Ortega y Gasset, J. (1981). *Meditacion del pueblo joven*. Alianza editorial.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunto cubano del tabaco y el azucar*. Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria.
- Ospina-Romero, S. (2019). Ghosts in the Machine and Other Tales around a “Marvelous Invention”: Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century. *Journal of the American Musicological Society*, 72 (1), 1–42. <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.1>
- Ramos, A. (1944). *Las poblaciones del Brasil*. Fondo de Cultura Economica.

## References

- Dotsenko, V. R. (2014). *Music history of Latin America of the 16th — 20th centuries*. [Diss. doctor of art history. Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. [In Russian].
- Heitor Villa-Lobos (2018, November 11). In *Wikipedia*. <http://surl.li/ajzww> [In Ukrainian].
- Kohnen, W. J. (1965). *Ways of American Music*. Muzyka. [In Russian].
- Pichugin, P. (1976). Latin American music. In *Muzykal'naja jenciklopedija* (Vol. 3, pp. 172–178). Sovetskaja jenciklopedija. [In Russian].
- Fedotova, V. (1983). On the subject of the “Brazilian Bachians” by E. Villa-Lobos. *Muzyka stran Latinskoj Ameriki*. Music. [In Russian].
- Shokhman, G. (1973). Carlos Chavez. *Sovetskaja muzyka*, 1, 112–119. [In Russian].
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la musica mexicana. Desde de la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de Mexico. [In Spanish].
- Ortega y Gasset, J. (1981). *Meditación del pueblo joven*. Alianza editorial. [In Spanish].
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria. [In Spanish].
- Ospina-Romero, S. (2019). Ghosts in the Machine and Other Tales around a “Marvelous Invention”: Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century. *Journal of the American Musicological Society*, 72 (1), 1–42. <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.1> [In English].
- Ramos, A. (1944). *Las poblaciones del Brasil*. Fondo de Cultura Economica. [In Spanish].

Надійшла до редколегії 27.09.2021