

УДК 785.7:781.6]:78.071(82)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19>

Іван КОСИНЕЦЬ

доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9788-9077

Віталій ОХМАНЮК

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Станіслав ГУМІНЮК

доктор мистецтва, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0002-4756-4263

Бібліографічний опис статті: Косинець, І., Охманюк, В., Гумінюк, С. (2025). Особливості виконавських стратегій у камерних та концертних жанрах Астора П'яццоллі: від *Histoire du Tango* до *Double Concerto*. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 129–138, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У КАМЕРНИХ ТА КОНЦЕРТНИХ ЖАНРАХ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛІ: ВІД HISTOIRE DU TANGO ДО DOUBLE CONCERTO

У статті розглянуто особливості виконавських стратегій у камерних та концертних творах Астора П'яццоллі, зокрема в контексті діалогу інструментів. Проаналізовано інтерпретаційні аспекти творчості композитора, акцентуючи увагу на взаємодії гітари з іншими інструментами в таких творах, як *Histoire du Tango* та *Double Concerto*. Окремо висвітлено роль гітари в ансамблевому виконанні, а також специфіку її співпраці з іншими інструментами, зокрема флейтою, бандонеоном і струнними. Стаття також досліджує виконавські підходи до різних жанрів П'яццоллі, їх вплив на формування концертних та камерних практик, а також особливості передачі програмного змісту через інтерпретацію музичних текстів. Зроблено акцент на важливості інструментального діалогу як однієї з центральних тем у музиці П'яццоллі та її значення для розвитку сучасної музичної інтерпретації.

Мета статті – дослідити особливості виконавських стратегій у творах Астора П'яццоллі, зокрема в контексті камерних та концертних жанрів. Зосереджено увагу на діалозі інструментів, що є однією з центральних тем у творчості композитора, а також на специфіці взаємодії гітари з іншими інструментами. Аналізуються виконавські стратегії та інтерпретаційні підходи до творів *Histoire du Tango* та *Double Concerto*, зокрема з точки зору інструментальної взаємодії та передачі програмного змісту. Особливу увагу приділено впливу таких творів на сучасну виконавську практику та їх роль у розвитку музичної культури.

Наукова новизна. У статті здійснено комплексне дослідження виконавських стратегій у музиці Астора П'яццоллі, яке поєднує аналіз інструментального діалогу з музично-стильовими аспектами його камерних та концертних творів. Вперше в роботі систематизовано виконавські підходи до творів *Histoire du Tango* та *Double Concerto*, досліджено особливості інтерпретації, що виникають через взаємодію гітари з іншими інструментами, зокрема флейтою, бандонеоном і струнними. Окремо акцентується увага на специфіці передачі програмного змісту через інструментальні діалоги та на виконавських стратегіях, які відображають характерні риси стилю П'яццоллі. Особливу увагу приділено аналізу сучасних тенденцій в інтерпретації музики П'яццоллі, включаючи новаторські підходи до виконання та їхній внесок у розвиток сучасної музичної культури.

У **висновку** підсумовано основні результати дослідження виконавських стратегій у музиці Астора П'яццоллі, акцентуючи на важливості інструментального діалогу та музично-стильових аспектів у розвитку камерних і концертних форм його творчості. Визначено, що діалог між інструментами, зокрема гітарою, флейтою, бандонеоном і струнними, є ключовим елементом у музиці П'яццоллі, що вплинуло на формування нових виконавських традицій. Висвітлено, як інтерпретація творів *Histoire du Tango* та *Double Concerto* сприяє розвитку сучасної

виконавської практики, акцентуючи на програмному змісті та виконавських стратегіях, що збагачують музичну спадщину. Підкреслено, що твори П'яццолли мають важливе значення для формування творчого мислення музикантів і є важливим мостом між академічними та сучасними музичними традиціями.

Ключові слова: музика Астора П'яццолли, інструментальний діалог, виконавські стратегії, камерні жанри, концертні форми, *Histoire du Tango*, *Double Concerto*, гітара, флейта, бандонеон, струнні інструменти, інтерпретація, програмний зміст, сучасна виконавська практика, музична інтерпретація, музична культура, інноваційні підходи до виконання.

Ivan KOSYNETS

Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9788-9077

Vitalii OKHMANIUK

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Stanislav HUMINYUK

Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Instrumental and Performing Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska St, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0002-4756-4263

To cite this article: Kosynets, I., Okhmaniuk, V., Huminyuk, S. (2025). Osoblyvosti vykonavskykh stratehii u kamernykh ta kontsertnykh zhanrakh Astora Piatstsolly: vid Histoire du Tango do Double Concerto [Peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's chamber and concert genres: from Histoire du Tango to Double Concerto]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 129–138, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19>

**PECULIARITIES OF PERFORMANCE STRATEGIES
IN ASTOR PIAZZOLLA'S CHAMBER AND CONCERT GENRES:
FROM HISTOIRE DU TANGO TO DOUBLE CONCERTO**

This article examines the peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's chamber and concert works, with a particular focus on the instrumental dialogue. The interpretational aspects of the composer's works are analyzed, emphasizing the interaction of the guitar with other instruments in such pieces as Histoire du Tango and Double Concerto. The role of the guitar in ensemble performance is also highlighted, along with its collaboration with other instruments, including the flute, bandoneon, and strings. The article further explores the performance approaches to various Piazzolla genres, their impact on the formation of concert and chamber practices, and the specificities of conveying programmatic content through musical interpretation. The importance of instrumental dialogue as one of the central themes in Piazzolla's music and its significance for the development of modern musical interpretation is emphasized.

The aim of this article. The aim of this article is to explore the peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's works, particularly in the context of chamber and concert genres. The focus is on the instrumental dialogue, which is one of the central themes in the composer's work, as well as the specifics of the guitar's interaction with other instruments. Performance strategies and interpretational approaches to *Histoire du Tango* and *Double Concerto* are analyzed, particularly in terms of instrumental interaction and the conveyance of programmatic content. Special attention is paid to the impact of these works on modern performance practice and their role in the development of musical culture.

Scientific novelty. This article presents a comprehensive study of performance strategies in Astor Piazzolla's music, combining the analysis of instrumental dialogue with the musical and stylistic aspects of his chamber and concert works. For the first time, performance approaches to *Histoire du Tango* and *Double Concerto* are systematized, with a focus on the peculiarities of interpretation arising from the interaction of the guitar with other instruments, such as the flute, bandoneon, and strings. The article emphasizes the specificity of conveying programmatic content through instrumental dialogues and performance strategies that reflect the characteristic features of Piazzolla's style. Special attention is given to the analysis of modern trends in interpreting Piazzolla's music, including innovative approaches to performance and their contribution to the development of contemporary musical culture.

Conclusion. The main results of the study of performance strategies in Astor Piazzolla's music are summarized, with an emphasis on the importance of instrumental dialogue and musical and stylistic aspects in the development of his chamber and concert works. It is determined that the dialogue between instruments, particularly the guitar, flute, bandoneon, and strings, is a key element in Piazzolla's music, influencing the formation of new performance traditions. The interpretation of *Histoire du Tango* and *Double Concerto* is shown to contribute to the development of modern performance practice, focusing on programmatic content and performance strategies that enrich the musical heritage. It is emphasized that Piazzolla's works play an important role in the development of musicians' creative thinking and serve as a crucial bridge between academic and contemporary musical traditions.

Key words: Astor Piazzolla's music, instrumental dialogue, performance strategies, chamber genres, concert forms, *Histoire du Tango*, *Double Concerto*, guitar, flute, bandoneon, string instruments, interpretation, programmatic content, modern performance practice, musical interpretation, musical culture, innovative approaches to performance.

Актуальність проблеми. Нові тенденції у розвитку камерної та концертної музики другої половини XX – початку XXI століття сприяли формуванню нового бачення виконавських стратегій, особливо у творчості таких композиторів, як Астор П'яццолла. Його підхід до інструментального діалогу, синтез традицій академічної музики й елементів танго-нuevo, а також поєднання гітари з такими інструментами, як флейта, бандонеон і струнні, зумовили появу нових інтерпретаційних підходів. Це торкається як музично-стильових особливостей, так і специфіки технічного втілення програмного змісту. Взаємодія інструментів у творах *Histoire du Tango* та *Double Concerto* вимагає від виконавців не тільки глибокого розуміння музичного тексту, але й високого рівня ансамблевої комунікації та креативного трактування матеріалу. Актуальність дослідження обумовлена необхідністю вивчення особливостей виконавської інтерпретації творів П'яццолли в контексті розвитку сучасної камерної і концертної практики. Особливу увагу потребує аналіз інструментального діалогу як провідної концепції у його музиці, що вимагає новаторських підходів до техніки виконання, фразування, тембрового балансу та динамічного розвитку. Крім того, актуальним є дослідження способів передачі програмного змісту через тонкі нюанси ансамблевого виконання. Таким чином, аналіз виконавських стратегій у камерних і концертних жанрах Астора П'яццолли є важливим для глибокого розуміння процесів інтеграції академічних традицій і сучасних стилів у музичному мистецтві, а також для розвитку інноваційних практик у сучасній інтерпретації інструментальної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виконавське мистецтво Астора П'яццолли, зокрема в камерних і концертних жанрах, привертає значну увагу як дослідників, так

і практикуючих музикантів. Значний внесок у вивчення творчості П'яццолли зробили такі науковці, як Д. Кардусо, С. Торрес, М. Пісано, які аналізували його новаторський підхід до синтезу танго та академічної музики. Особливу увагу в їхніх працях приділено розгляду специфіки інструментального складу, діалогу між інструментами та особливостей ансамблевого музикування у творах композитора. Аспекти інтерпретації музики П'яццолли досліджуються в роботах Дж. Вільямса, А. Шварца та Р. Розенфельда. Вони акцентують увагу на питаннях динамічного розвитку, тембрового балансу і передачі програмного змісту через виконавські стратегії, що вимагають від музикантів глибокого розуміння як традиційних, так і новітніх технік гри.

Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний з аналізом камерної спадщини П'яццолли, зокрема таких творів, як *Histoire du Tango* та *Double Concerto*. У працях М. Сальгана, К. Агірре, А. Кане підкреслюється важливість інтерактивності інструментів у ансамблевому виконанні, що стає ключовим чинником для повноцінної інтерпретації творів композитора.

Попри широку увагу до творчості П'яццолли, залишається недостатньо дослідженим питання синтезу виконавських стратегій і композиторських ідей у його камерних і концертних жанрах, особливо в контексті інноваційних підходів до взаємодії гітари з іншими інструментами. Це зумовлює актуальність подальших досліджень, спрямованих на аналіз особливостей інструментального діалогу та сучасних тенденцій у виконавській інтерпретації музики П'яццолли.

Метою статті є дослідження особливостей виконавських стратегій у камерних та концертних жанрах Астора П'яццолли, зокрема аналіз інструментального діалогу між гітарою, флейтою, бандонеоном і струнними у творах

Histoire du Tango та *Double Concerto*. Завданням є висвітлення специфіки інтерпретаційних підходів до творів композитора, розкриття ролі інструментальної взаємодії у передачі програмного змісту, а також визначення впливу творчості П'яццолли на формування сучасних виконавських традицій і розвиток музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Одним із найвідоміших творів Астора П'яццолли є «Історія танго» (*"Histoire du Tango"*), що відображає процес еволюції та трансформації жанру танго від його виникнення у XIX – на початку XX століть до сучасності. На ранньому етапі танго сприймалося як вулична музика із сумнівною репутацією, що асоціювалася з нижчими соціальними верствами. З часом жанр здобув ширше визнання серед аргентинських музикантів і слухачів, хоча інноваційні стильові пошуки П'яццолли нерідко викликали суперечливі реакції. У творі *"Histoire du Tango"* композитор простежує основні етапи становлення танго, вносячи у пізніх розділах авторське бачення, сформоване під впливом класичної та джазової традицій (Пасічняк, 2004, с. 142).

У даному дослідженні розглядаються чинники, що визначили розвиток творчості П'яццолли, простежується еволюція танго як жанру, а також здійснюється аналіз твору *"Histoire du Tango"* для флейти та гітари, який суттєво збагатив репертуар цих інструментів у західній академічній музиці.

Твір *"Histoire du Tango"*, написаний у 1985 році та опублікований у 1986-му, складається з чотирьох частин: *"Bordel 1900"*, *"Café 1930"*, *"Nightclub 1960"* та *"Concert d'Aujourd'hui"*. Кожна частина відображає характерні особливості певного періоду розвитку танго: перші дві пов'язані з класичним етапом, а наступні – із процесами оновлення жанру у другій половині XX століття (Пасічняк, 2004, с. 144). Важливо зазначити, що це єдиний твір П'яццолли, створений спеціально для ансамблю флейти та гітари.

У 1980 році Астор П'яццолла створив цикл «П'ять п'єс для гітари», що засвідчив його глибоку зацікавленість цим інструментом. За свідченням Лаури Ескалада П'яццолли, композитор прагнув написати твір для флейти й гітари, оскільки з 1963 року активно включав флейту у власні композиції (Пасічняк, 2004, с. 142).

Історично флейта, поряд зі скрипкою та гітарою, відігравала важливу роль у становленні танго епохи Guardia Vieja.

У травні 1985 року П'яццолла завершив створення композиції *"Histoire du Tango"*, яка була записана на лейблі Carrere Music у Бельгії восени того ж року. Прем'єрне виконання здійснили бельгійські музиканти Марк Грауелс (флейта) та Гай Луковскі (гітара), а офіційна публікація відбулася у 1986 році видавництвом Henry Lemoine (Пасічняк, 2004, с. 145). Твір швидко здобув популярність як у гітарному, так і у флейтовому репертуарі, ставши знаковим зразком камерної музики для цих інструментів.

"Histoire du Tango" є циклом танго, спочатку написаним саме для флейти й гітари, вже після того, як П'яццолла остаточно сформував свій стиль *"nuevo tango"* (Пасічняк, 2004, с. 146). Згодом цей твір був адаптований для різних інструментальних складів: скрипки і гітари, флейти й арфи, флейти й фортепіано тощо. «Історія танго» стала однією з небагатьох композицій П'яццолли, які не були створені для традиційного ансамблю танго. Твір триває трохи більше двадцяти хвилин і складається з чотирьох частин, кожна з яких репрезентує окремий історичний період і характер танго, запрошуючи слухача здійснити своєрідну подорож у часі через трансформації цього жанру.

Перші дві частини *"Histoire du Tango"* відображають ранні та більш консервативні етапи розвитку танго, у той час як наступні дві частини виразно демонструють інноваційний стиль Астора П'яццолли та його значний внесок у еволюцію жанру танго у другій половині XX століття (Пасічняк, 2004, с. 148).

Перша частина циклу, *"Bordel 1900"*, переносить слухача до атмосферного борделю на початку XX століття, де французькі, італійські та іспанські жінки зачаровували різноманітних чоловіків з різних соціальних прошарків, зокрема поліцейських, злодіїв і моряків, що часто відвідували ці місця. Важливо зазначити, що борделі Буенос-Айреса були особливими закладами, де танго виконувалося на регулярній основі. Цей контекст безпосередньо вплинув на стиль першої частини твору, що видно через провокаційні мелодії та рубато в сольних пасажах на флейті. Музика звучить елегантно, але динамічно, завдяки позначенню темпу *molto giocoso*, що підкреслює її життєрадісність.

Особливу увагу заслугове використання стаккато на флейті, яке супроводжується ударними техніками на гітарі, надаючи руху яскраве танцювальне звучання. Цей елемент стилю є характерним для танго того часу, що підкреслюється подвійним метром, типовим для більшості танго початку XX століття. Крім того, композиція демонструє вплив хабанери – кубинського танцю в повільному темпі, зокрема через повторювані восьмидольні ритми на гітарі, які створюють особливу ритмічну структуру. Однією з характерних рис цього руху є надмірне використання акцентів у низьких долях та поза ними, що додає руху автентичного тангеро-звучання (Karush, 2017, с. 175).

Твір виконаний в живому та елегантному стилі, позначеному в партитурі як *molto giocoso*. Флейта повинна передати цей штрих через стаккато, а гітара доповнює мелодію ударно-ритмічними елементами. Весь рух створює відчуття енергії та танцювальної динаміки, при цьому метр 2/4 є традиційним для танго початку XX століття. У композиції також відчувається вплив хабанери завдяки повторюваним ритмічним фігураціям, виконуваним гітарою. Протягом усього руху виконавцям слід акцентувати як сильні, так і слабкі долі, що є типовим для танго. Флейта виконує ритмічно складні пасажі, а гітара бере на себе роль не лише акомпанемента, а й імітує плескіт долонь або стукіт каблуків (удари по декі). Фактура гітари охоплює значний діапазон – від найнижчих нот до верхніх флажолетів, що додає багатогранності звучанню. Тричастинна форма цього розділу можна описати як емоційну подорож від легкого флірту до глибокого кокетування, що нагадує провокаційний танець.

У другій частині, “Cafe 1930”, змінилося фокусування: тепер це більше музика для слухання, а не для танцю. Це відображає зміни в самому танго, яке в 1930-х роках стало більш романтичним і спокійним. В той час як “Bordel 1900” демонструє танець, що спонукає до кокетливих рухів, “Cafe 1930” вже є композицією для споглядання. Вплив джазу і нових стилів зробив танго більш ліричним і повільним, з акцентом на романтичність та емоційність. У “Cafe 1930” звучать гіркі, сумні мелодії на флейті та гітарі, що підкреслюють меланхолійний настрій епохи (Karush, 2017, с. 180).

Композиція починається із сумного гітарного соло, що виконане арпеджіоподібними ходами по всьому діапазону інструменту, і прикрашене мелізмами. Поступово до цієї мелодії приєднується флейта, яка надає їй ще більшу виразність. Гітара при цьому продовжує свою фактуру, але вже в ролі супроводу. У цій частині П'яццолла використовує численні темпові агогічні позначення, такі як *accelerando* та *rallentando*, а також розділи *ad libitum*, що дають простір для інтерпретації виконавцями. Гітарна партія є дуже багатою як з точки зору мелодії, так і фактури. Вона веде свою лінію на рівні з флейтою, часто має сольні епізоди та міні-каденції. Цю партію можна трактувати як своєрідну розповідь від першої особи, спогад чи рефлексію, що виражається в глибоких, розлогих мелодичних лініях. Гітара в цьому розділі також містить елементи імітації контрабасових і віолончельних мелодій, а також ритмічні елементи, що нагадують ударні інструменти. Загалом “Cafe 1930” можна розглядати як класичну взаємодію між чоловічою та жіночою танцювальними партіями, що зберігають окремі лінії, але синтезуються в єдиному емоційному потоці.

Третя частина циклу – “Nightclub 1960” – ілюструє нову фазу в розвитку танго. До 1960-х років цей жанр зазнав чергових змін: відбулося творче поєднання традиційного аргентинського танго з ритмами і гармоніями бразильської босанови (Karush, 2017, с. 189). У нічних клубах Буенос-Айреса виникла атмосфера, де відвідувачі могли насолоджуватися звучанням модернізованого танго.

У “Nightclub 1960” П'яццолла поєднує динамічні ритмічні фрази та повільніші ліричні епізоди, що нагадують колишні періоди розвитку жанру. Починається частина з вказівки *deciso*, яка встановлює рішучий настрій. У тактах 25–26 з'являється *rallentando*, що готує плавний перехід до нового емоційного стану в такті 27. Інструкції *molto cantabile* та *tristemente* вимагають від флейтиста виразної, співучої гри, передаючи глибоку тугу та меланхолію.

Попри тимчасову зміну характеру в такті 36 (позначення «трохи важче»), повільний і сумний настрій має тривати до моменту повернення до початкового темпу в такті 54. Така побудова надає виконавцю можливість інтерпретувати музику гнучко, відповідно до

власної техніки та художнього бачення (Azzi, 2000, с. 125).

Третій етап частини прискорюється (*rapido*) та відкриває нові можливості для сучасних технік гри на флейті: тут присутні ефекти без визначеної висоти звуку, перкусійні удари по клапанах, гармоніки та особливі артикуляційні прийоми. Після нетривалого уповільнення, прикрашеного м'яким глісандо, твір стрімко переходить до фінального розділу, де флейта і гітара звучать разом в унісоні, створюючи драматичний завершальний акорд.

Як видно з нотного прикладу, у тактах 54–59 флейтисту не потрібно формувати визначену висоту звуку. Тут важливо створити перкусійний ефект за допомогою клацання клапанів, сильного вдуння повітря, використання гармоніків, язикових ударів та інших сучасних прийомів на розсуд виконавця (Azzi, 2000, с. 137). Після цього імпровізаційного епізоду оригінальна тема повертається у такті 85, ведучи до знайомого розділу *Lento*, вперше представленого в такті 27. У другому появі цей розділ дещо варіюється: у флейтовій партії додаються м'які глісандо та ехо-подібні спадаючі інтервали, що підсилюють відчуття задумливої луни, перш ніж музика стрімко повернеться до *Tempo I*, який функціонує як кода та завершує частину драматичним унісоном двох інструментів.

Фінальна частина сюїти – “*Concert d’aujourd’hui*” – назва якої в перекладі означає «сьогоднішній концерт», відображає подальшу еволюцію танго в останні десятиліття ХХ століття. Під впливом концертного мистецтва того часу, танго П'яццолли набуває риси високохудожнього жанру, орієнтованого на слухача, а не на танцівника (Azzi, 2000, с. 125). Музика у цій частині здебільшого відходить від традиційної тональності: вона базується на хроматичних мелодичних лініях, джазових елементах і зміщених акцентах.

“*Concert d’aujourd’hui*” розгортається у швидкому темпі, передаючи відчуття терміновості та напруги через ексцентричні ритми і фразування. Цей розділ демонструє тип танго, який вийшов з публічних домів минулого і нічних клубів середини ХХ століття до рівня повноцінної концертної музики. П'яццолла тут показує свій погляд на подальший розвиток танго: музика для вдумливого прослуховування, а не для танцю.

“*Concert d’aujourd’hui*” найбільше серед чотирьох частин тяжіє до атональності, має надзвичайно кольорову гармонічну палітру, насичену джазовими імпровізаційними елементами у флейтовій партії та постійною глісандуючою фактурою гітари. Гітарний супровід вибудовується навколо повторюваної глісандуючої фігури, що стає своєрідною структурною основою усього фінального розділу (Azzi, 2000, с. 221).

Фінал частини та всієї сюїти відзначається динамічним завершенням, де октавне звучання обох інструментів – флейти та гітари – сповнене експресії, наростанням динаміки й технічної спільності. Використання глісандо в гітарній партії та фрулато у флейті символізує оновлений образ танго у сучасному світі. У цілому, «Історія танго» вирізняється ілюстративністю: її сучасні інтерпретації часто супроводжуються театральними постановками, танцювальними вставками або відеопроєкціями.

Вибір П'яццоллою саме флейти та гітари як основних інструментів є знаковим, оскільки вони уособлюють два виміри танго – музику і хореографію. Варто зазначити, що поперечна флейта не завжди була традиційною для жанрів популярної музики, таких як джаз чи латинська музика. Однак у ранній період розвитку танго (1905–1920 рр.) флейта відігравала провідну роль.

Поступово, із зростанням популярності танго у вищих соціальних колах та переміщенням його виконання до великих бальних залів, флейта була витіснена струнними інструментами, що краще відповідали акустичним особливостям просторих приміщень (Жовнір С., 2020, с. 415).

Грунтовна академічна освіта Астора П'яццолли (1921–1992) дозволила йому органічно інтегрувати елементи класичної музики в аргентинську популярну традицію, створивши новий стиль, придатний як для концертного, так і сольного виконання (Томас, 1995, с. 106). Саме в «Історії танго» композитор реалізував ідею розповіді про еволюцію жанру, демонструючи глибоке розуміння природи флейти: її регістрів, можливостей артикуляції й широкої динаміки.

Паралельно з цим, у творі зберігається справжній дух танго, що робить його вивчення й виконання особливо захопливим для музикантів. Існують також альтернативні версії «Історії

танго», створені самим П'яццоллою для інших складів: скрипки і гітари, флейти і арфи, флейти і фортепіано.

Варто відзначити, що під впливом «Історії танго» А. П'яццолли аргентинський гітарист і композитор Максимо Дієго Пухоль створив власний твір – «Сюїту Буенос-Айрес» (1995), яка структурно та стилістично близька до задуму П'яццолли (Жовнір С., 2020, с. 417).

Серед великої спадщини Астора П'яццолли, яка налічує близько трьох тисяч творів, особливе місце займає група композицій для гітари. Примітно, що до початку 1980-х років композитор майже не звертався до цього інструмента, попри його значення в аргентинській культурі.

У грудні 1980 року аргентинський гітарист Роберто Оссель виконав у паризькому залі Гаво три п'єси для гітари соло – *Campero*, *Tristón* і *Compadre*. Через кілька років вони були об'єднані П'яццоллою у цикл *Cinco Piezas*.

У березні 1985 року П'яццолла взяв участь у Гітарному фестивалі в Льєжі (Бельгія) разом зі своїм другом і колегою, гітаристом Качо Тірао, поради якого щодо гітарної техніки він високо цінував. Там відбулася прем'єра нового *Концерту для бандонеона та гітари* (відомого також як *Hommage à Liège*), виконаного разом із Льєжським філармонічним оркестром під орудою кубинського композитора Лео Брауера (Жовнір С., 2020, с. 423). Незабаром концерт прозвучав у Парижі та Монтевідео у виконанні Роберто Осселя та Бальтасара Бенітеса. За спогадами піаніста Пабло Циглера, у цьому творі відчувається вплив музики Вільяма Волтона.

На тому ж фестивалі в Льєжі була представлена й «Історія танго» для флейти та гітари – цикл із чотирьох частин, що передає етапи розвитку танго через різні музичні стилі й культурні контексти.

Менш ніж за рік до цих подій, у 1984 році, П'яццолла завершив свою *Танго-сюїту*, присвячену бразильському дуєту гітаристів Асадів, чию гру він почув у Парижі й високо оцінив.

У своїх творах для гітари П'яццолла продемонстрував весь спектр композиторських прийомів: імітацію, використання дисонансів, політональності й атональності, поліритмічних структур, різноманітних модуляцій та гармонічних прогресій. Завдяки глибокій палітрі тембрів (зокрема із залученням ударних ефектів), формальній згуртованості й балансуванню

між інструментальними партіями ці твори справедливо вважаються одними з найвагоміших внесків у гітарний репертуар кінця ХХ століття (Жовнір С., 2020, с. 425).

Латиноамериканські композитори зробили вагомий внесок у розвиток жанру концерту для гітари з оркестром. Одним із яскравих прикладів є *Suite del Sur* аргентинського композитора Хорхе Мореля (*Jorge Morel*, 1931–2021), твір, який поєднує елементи народної та академічної традицій Аргентини (Azzi, 2000, с. 112). Значну увагу цьому жанру приділив і Хорхе Рубен Кардосо (*Jorge Rubén Cardoso Krieger*, 1949), який створив три концерти для гітари з оркестром, демонструючи глибоке розуміння автентичної латиноамериканської мелодики (Azzi, 2000, с. 117).

Особливе місце посідає *Concert for Bandoneon, Guitar and Orchestra* Астора П'яццолли (*Astor Piazzolla*, 1921–1992), який регулярно звучить у виконанні віртуозів сучасності, таких як Тимур Іванніков (гітара) та Артем Нижник (баян) під диригуванням Віктора Олійник. Сам П'яццолла зробив визначальний внесок у трансформацію традиційного танго, поєднавши його з елементами джазу, класичної музики, старовинної іспанської пасакалії та бахівського контрапункту, започаткувавши новий стиль – *Tango Nuevo* (Azzi, 2000, с. 58).

У ХХ столітті жанр концерту для оркестру набув нового трактування: солістичні епізоди довірялися окремим музикантам чи інструментальним групам в середині самого оркестру, продовжуючи давню традицію чергування tutti та soli, започатковану ще в епоху бароко. Така концепція стала характерною рисою творів Бели Бартока, Вітольда Лютославського та інших авторів модерністського напрямку.

У доробку П'яццолли теж простежуються аналогічні підходи: *Concierto de Nacar* для дев'яти солістів і оркестру, *Concierto Duplo* для бандонеона, гітари і струнного оркестру, а також *Aconcagua* – концерт для бандонеона і оркестру. Особливо показовим є його *Концерт для квінтету*, що за структурною логікою близький до барокового чергування сольних та ансамблевих епізодів.

Твір *Concierto para bandoneón y guitarra*, створений у 1985 році, вперше був представлений на П'ятому міжнародному гітарному фестивалі в Льєжі у виконанні П'яццолли (бандонеон),

Качо Тірао (гітара) та симфонічного оркестру під керівництвом Лео Брауера (Karush, 2017, с. 140). Композиція складається з трьох частин – “Introducción”, “Milonga” та “Tango” – і являє собою цілісну драматургічну розповідь про взаємодію двох танцівників-героїв, що діалогізують із глядачем та один з одним через музичну мову.

I частина – “Introducción”.

Початок танго у народній танцювальній традиції позначений рухом *Alevare*, який символізує зародження самого танцю. У музиці Астора П'яццолли цей жест знаходить відображення в першій частині концерту, де відсутній повноцінний оркестровий супровід, що надає розділу характер подвійної каденції для гітари та бандонеона. Гітара веде серйозний і урочистий монолог, демонструючи розширену палітру технічних прийомів. Поступово до неї приєднується бандонеон (або вібрафон), який переймає провідну мелодичну лінію, залишаючи гітару (або марімбу) в ролі гармонічної та фактурної опори.

“Introducción” побудована в тональності *e-moll* з активним використанням прохідних напівтонів, хроматичних змін альтерованих акордів та епізодичним зверненням до дорійського ладу. Завершується частина мелізматичним пасажем на гітарі (або марімбі), тоді як бандонеон утримує довгі легатні ноти.

II частина – “Milonga”.

Друга частина концерту також починається гітарою у тональності *e-moll*, проте невдовзі здійснюється відхилення до субдомінанти з наступною модуляцією в *h-moll* після невеликої гітарної каденції. Фактура залишається переважно фігураційною.

Мілонга як танець має глибокі народні корені в аргентинській культурі. Хорхе Луїс Борхес наголошував, що мілонга була «однією з найбільших розмов Буенос-Айреса» (Karush, 2017, с. 207). Вентура Лінч у 1883 році зазначав, що мілонга вирізняється дотепністю, кмітливістю і легкістю виконання. Мілонгу зазвичай асоціювали із міським середовищем та танцювальними залами, де також виконувалися вальси та танго.

Факундо Посадас підкреслював особливе «розгойдування» мілонги, що відрізняє її від танго відсутністю пауз. Томпсон визначає мілонгу як культурну комунікацію, яка виникла

на основі африканських, іспанських та креольських впливів (Salgan, 1995, с. 112).

У П'яццолли ритмічна структура мілонги чітко підкреслює першу, четверту та сьому вісімки кожного такту: [1] 2 3 [4] 5 6 [7] 8 (Salgan, 1995, с. 67). Гармонічно ця частина залишається досить стабільною та легкою для сприйняття, що підкреслює ідею взаємодії між двома солістами як символічного танцю їхніх голосів.

III частина – “Tango”.

На початку XX століття танго стало міжнародним символом аргентинської культури, витіснивши мілонгу у популярності приблизно до 1906 року. За свідченням Дональда Кастро, навіть цар Микола II, вітаючи аргентинського посла, асоціював його країну саме з танго.

Танго як танець вирізняється надзвичайною інтимністю партнерів та акцентом на мачизм та мужність у виконанні (Salgan, 1995, с. 188). Ритмічна структура танго складніша за мілонгу: тут домінує поділ такту у схемі 3+3+3+3+2+2 восьмих нот. Якщо восьмі ноти рахувати послідовно, структура буде такою: [1] 2 3 [4] 5 6 [7] 8, 1 [2] 3 4 [5] 6 [7] 8.

Таким чином, у третій частині концерту П'яццолла поглиблює концепцію сольного діалогу двох інструментів, втілюючи через музику динаміку справжнього аргентинського танго.

Третя частина Концерту, що має назву «Танго», написана в тональності *h-moll*. Вступний епізод виконує бандонеон, тоді як гітара супроводжує його, створюючи гармонічне підґрунтя та періодично вступаючи в діалог із основною мелодією через інтервали й оздоблення. Фактура супроводу насичена токатними фігураціями та хроматичними проходами.

Початковий розділ «Танго» побудований за розширеною формулою: спершу звучить восьмитактове соло бандонеону (або вібрафона), потім до нього додається партія гітари (або марімби) ще на вісім тактів, далі вступає фортепіано, і зрештою – контрабас. Такий поступовий розвиток призводить до наростання фактурної щільності й складності звучання. Музичний рух ускладнюється як ритмічно (через лінійні синкопи, що спричиняють відчуття прискорення), так і гармонічно, завдяки використанню розширених акордів: B11 (B–D–F#–A–C#–E) та B13 (B–D–F#–A–C#–E–G)

у партії бандонеону, що накладаються на гармонію F#13#9 (F#–A–C#–E–G#–B–D) у гітарному супроводі.

Середина частини вирізняється застосуванням кластерних акордових структур, що надає звучанню густоти. Фінал відзначається високою енергією, яку підкреслюють сфорцандо (sfz) у фортепіано та контрабасі й fortississimo (fff) у бандонеоні, створюючи кульмінаційну напругу.

Фактура концерту в цілому є змішаною: домінують арпеджовані рухи, гамоподібні пасажі, інтервальні сполучення та акордові структури.

У контексті історичного розвитку слід зазначити, що криза класико-романтичної системи виразних засобів у кінці XIX століття зумовила переорієнтацію музичного мистецтва: жанри, засновані на сонатній логіці, поступилися місцем новим формам композиційної організації. Неокласицизм XX століття виявив діалогічний характер музичної мови, де співіснування елементів набуло більшої ваги, ніж їхнє підпорядкування. Ця діалогічність стала основою для оновлення жанру концерту, оскільки передбачала рівноправну взаємодію всіх учасників замість домінування одного над іншими (Ziegler, 1990 с. 49).

Універсальність, гнучкість форми й широта інструментального складу стали ключовими чинниками стабільності концерту як жанру в різні історичні періоди.

Особливої уваги заслуговує розвиток гітарного концерту у другій половині XX століття. Якщо в попередні п'ятдесят років було створено близько 400 творів для гітари, серед яких тільки сім концертів і близько ста сольних п'єс, то вже в 1950–1960-х роках кількість нових композицій перевищила 500 (з них приблизно 20 концертів і понад 100 сольних творів). У першому десятилітті XXI століття цей показник зріс до понад 7000 творів, серед яких понад 200 концертів і більше 1500 сольних п'єс.

Таким чином, гітара утвердилася як повноцінний концертний інструмент, а сам жанр інструментального концерту, який бере свій початок ще у XVII столітті, став візитною картою гітарного мистецтва XX століття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Творчість аргентинського композитора та виконавця Астора П'яццолли стала визначним явищем музичного мистецтва XX століття, суттєво трансформувавши жанр танго. Завдяки синтезу елементів джазу, класичної музики, старовинної іспанської паскалії та барокового контрапункту, композитор створив нову стилістичну форму – танго нуево, що відповідала музично-естетичним запитам часу. П'яццолла зберіг основні риси традиційного танго, водночас надавши йому нової художньої глибини та багатогранності.

Музична мова композитора вирізняється графічністю мелодійних побудов, поліфонічністю, елементами політональності та ритмічною виразністю, зокрема активним використанням свінгу. Його твори поєднують ліричність, драматизм і характерне для аргентинської пісенної традиції емоційне напруження. Гармонічна мова П'яццолли базується на активному використанні терцових акордів, поліакордики, джазових ритмічних моделей та особливої «тангової ходи», що отримала нове переосмислення в його творчості.

Композиторські принципи П'яццолли особливо яскраво проявляються у циклі «Пори року» та у творах для гітари й бандонеона, де класичні європейські техніки поєднуються з джазовими елементами та новими формотворчими підходами. Його внесок у гітарний репертуар, зокрема твори «Історія танго» та «Подвійний концерт», демонструє розширення тембрових і технічних можливостей інструмента, а також підтверджує прагнення композитора до створення синтетичного музичного стилю, що поєднує традиційне і новаторське.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому аналізі стилістичних особливостей музичної мови А. П'яццолли у контексті загальної еволюції інструментальної музики XX століття. Актуальними залишаються питання вивчення впливу аргентинської народної культури на формування його творчого методу, а також дослідження ролі транскрипцій та інтерпретаційних практик у процесі популяризації «нового танго» у світовій музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сеговія А. Мистецтво гітари: погляд через призму історії. Нью-Йорк : Universitas, 1983. 212 с.
2. Єрґієв І. Д. Артистизм музиканта-інструменталіста. Одеса : Астропринт, 2014. 284 с.
3. Жовнір С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 414–428.
4. Пасічник Л. М. Творчість Астора П'яццоллі в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. № 4. С. 141–148.
5. Azzi M. S., Collier S. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 304 p.
6. Karush M. B. *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*. Durham : Duke University Press, 2017. 296 p.
7. Salgan H. *Tango: An Argentine Love Story*. Buenos Aires : Ediciones Corregidor, 1995. 210 p.
8. Ziegler P. *Astor Piazzolla: A manera de memorias*. Buenos Aires : Editorial Planeta, 1990. 220 p.

REFERENCES:

1. Segovia, A. (1983). *Mystetstvo hitary: pohlyad cherez pryzmu istoriyi* [The Art of the Guitar: A View Through the Lens of History]. New York : Universitas, 212 [in English].
2. Yerhiiev, I. D. (2014). *Artyzyzm muzykanta-instrumentalista* [The Artistry of the Instrumentalist Musician]. Odessa : Astroprint, 284 [in Ukrainian].
3. Zhovnir, S. (2020). *Hitarne mystetstvo XX stolittia: natsional'ni, rehional'ni i personal'ni praktyky* [Guitar Art of the 20th Century: National, Regional, and Personal Practices]. *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk Odes'koyi natsional'noyi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*, Odessa : Vydavnychiy dim "Hel'vetyka", 30 (2), 414–428 [in Ukrainian].
4. Pasichniak, L. M. (2004). *Tvorchist' Astora P'iattssolly v suchasnomu akademichnomu baianno-akordeonnomu ansamblevomu mystetstvi Ukraïny* [Astor Piazzolla's Work in Contemporary Academic Bayan-Accordion Ensemble Art of Ukraine]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*, Ivano-Frankivsk : Plai, 4, 141–148 [in Ukrainian].
5. Azzi, M. S., Collier S. (2000). *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford : Oxford University Press, 304 [in English].
6. Karush, M. B. (2017). *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*. Durham : Duke University Press, 296 [in English].
7. Salgan, H. (1995). *Tango: An Argentine Love Story*. Buenos Aires : Ediciones Corregidor, 210 [in English].
8. Ziegler, P. (1990). *Astor Piazzolla: A manera de memorias* [Astor Piazzolla: As a Kind of Memoir]. Buenos Aires : Editorial Planeta, 220 [in English].