

*educational needs include face-to-face consultations, telephone conversations, and online meetings. The frequency of communication with parents varies depending on the problems of the particular child and can be weekly, bi-weekly, monthly, etc.*

*Based on the study of directions and forms of upbringing of gifted student youth with special educational needs in general secondary education institutions in the USA, we have identified progressive conceptual ideas of American experience that can be used in practice of domestic schooling, in particular: organization of upbringing of twice exceptional students on the basis of identification procedures that address strengths and weaknesses of a gifted child with special needs and fully reveal their potential; creation of the safe favourable learning environment for twice exceptional students; establishing cooperation between all stakeholders of the process of upbringing of twice exceptional students; creation of problem-solving groups for facilitating development of abilities of gifted students with special educational needs, etc.*

**Key words:** *educational work, gifted students with special needs, twice exceptional students, USA.*

УДК 373.5.016:7(377)

**Лариса Васильєва**

Миколаївський національний  
університет імені В. О. Сухомлинського

ORCID ID 0000-0002-9027-8350

DOI 10.24139/2312-5993/2019.06/012-023

## **ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРОВАНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*У статті проаналізовано особливості інтегрованої мистецької освіти на прикладі вивчення курсу «Мистецтво (пізнавальна складова)» в коледжі культури і мистецтва як предмету профільної школи. На прикладі теми «Музичне мистецтво Латинської Америки» доведено необхідність глибшого висвітлення тем пізнавальної складової навчальної дисципліни в порівнянні з рівнем стандарту. Висвітлено специфіку розвитку музичного мистецтва Латинської Америки постколоніального періоду, описано причини та особливості багаточисельності музичної культури регіону, схарактеризовано стильові риси провідних композиторів Аргентини, Бразилії, Куби, Мексики.*

**Ключові слова:** *профільне навчання, мистецький заклад освіти, інтегрований курс «Мистецтво», музичне мистецтво Латинської Америки, музичний націоналізм, ацтекський ренесанс.*

**Постановка проблеми.** Музика Латинської Америки є складовою теми «Мистецтво американського культурного регіону», яка вивчається в

10 класі старшої школи в межах інтегрованого курсу «Мистецтво», починаючи з 2018–2019 навчального року. Для нього розроблена відповідна програма (Мистецтво, 2017) і тематичний план (Масол, 2018). Особливістю цієї програми є універсальність, можливість застосування і під час загального, і під час профільного (мистецького) навчання 10–11 класів (Мистецтво, 2017). Її мають дотримуватись і заклади вищої освіти 1–2 рівнів акредитації (коледжі), які з 2018–2019 навчального року поєднали функції профільної середньої та професійної освіти.

Незважаючи на те, що у профільних мистецьких закладах освіти вивчення пізнавальної складової поєднується з опануванням художньо-практичної частини за обраним видом мистецтва (музика, хореографія, образотворче тощо), не можна не відмітити певну обмеженість запропонованого підходу щодо пізнавальної складової, зокрема в розподілі тем курсу. Так, у розділі «Мистецтво американського культурного регіону» музика Південної Америки частково представлена темою «Латино-Американські танці переможно крокують світом», яка передбачає ознайомлення з міським танцювальним фольклором (бразильською самбою, кубинською румбою і ча-ча-ча, аргентинським танго), його сучасними втіленнями (танцями латиноамериканської програми Міжнародних конкурсів бальних танців). Творчість латиноамериканських композиторів представлена лише аргентинцем Астором П'яццоллою (прослуховування танго «Oblivion» («Забуття») та «Лібертанго» у виконанні автора на бандонеоні та в різних інтерпретаціях) (Мистецтво, 2018). Поза межами програми залишаються такі всесвітньо відомі композитори, як Ейтор Вілла-Лобос (Бразилія), Амадео Рольдан (Куба), Мануель Понсе, Карлос Чавес, Сильвестре Ревуельтас, Хуліан Карільо (Мексика), Маурісіо Кагель, Альберто Хінастера (Аргентина) та інші. Така ситуація можлива для інтегрованого курсу в умовах інших профілів (гуманітарного, природничого тощо), але недостатня для мистецьких (а особливо музичних) спеціалізацій академій дитячої творчості, коледжів культури і мистецтв, коледжів музичного мистецтва.

**Аналіз актуальних досліджень.** Загальним особливостям латиноамериканської музики та її історії присвячені праці В. Доценко (Доценко, 2010), А. Карпент'єра (Карпент'єр, 1983), Музичне мистецтво Куби досліджували Х. Ардеволь (Ардеволь, 1974), А. Леон (Леон, 1974), П. Пічугін (Пічугін, 1974), А. Карпент'єр (Карпент'єр, 1983), М. Сапонов (Сапонов, 1983). Музичну культуру Бразилії вивчали А. Естрела (Естрела, 1963), О. Алваренга (Алваренга, 1974). Творчості бразильця Е. Вілла-Лобоса

присвячені роботи В. Федотової (Федотова, 1983; 1987). Мексиканську музику описували Р. Стівенсон (Стівенсон, 1974), П. Пічугін (Пічугін, 1981). Творчість мексиканського композитора Сильвестре Ревуельтаса висвітлена О. Майєр-Серром (Майєр-Серра, 1974) та П. Пічугіним (Пічугін, 1961). В. Доценко (Доценко, 1983) досліджував творчу спадщину Карлоса Чавеса. Музичну культуру Аргентини вивчали І. Аретс (Аретс, 1974), К. Вега (Вега, 1983), П. Пічугін (Пічугін, 1983). Дослідники приділяли увагу також фольклору Чилі, Венесуели, Колумбії.

Однак, національні композиторські школи країн Латинської Америки не поставали предметом дослідження в контексті потреб профільної мистецької освіти.

Викладене вище дозволило визначити **мету** статті як висвітлення особливостей формування національних композиторських шкіл країн Латинської Америки в контексті викладання інтегрованого курсу «Мистецтво (пізнавальна складова)» у профільних закладах вищої освіти культури і мистецтв 1–2 рівнів акредитації.

Для реалізації мети було використано такі **методи дослідження**: загальнонаукові (аналіз, синтез, зіставлення, узагальнення, систематизація) для вивчення наукових джерел з історії музики і творчості композиторів Латинської Америки, визначення напрямів розвитку музичного мистецтва постколоніального періоду; конкретно-наукові: метод музикознавчого аналізу, за допомогою якого з'ясовано риси стилю провідних композиторів Латинської Америки XIX–XX століть; герменевтичний метод, застосований для описання явищ музичного націоналізму та ацтекського ренесансу; метод наукової екстраполяції для виявлення історичної специфіки розвитку музичного мистецтва Латинської Америки постколоніального періоду.

**Виклад основного матеріалу.** Музичне мистецтво країн Латинської Америки XIX–XX століть є багат шаровим, унаслідок історичних особливостей розвитку регіону. Саме цим воно якісно відрізняється від інших світових музичних культур.

Необхідно зацентувати увагу студентів на тому, що поряд із професійною композиторською творчістю в музичному мистецтві регіону співіснують різні типи фольклору, включно з давніми архаїчними формами і пізнішими, пов'язаними з міською культурою. Якщо для Європи характерна послідовна змінюваність етапів розвитку народного мистецтва (архаїчні ритуальні форми витісняються селянськими та міськими, ті, у свою чергу, сучасною масовою культурою), то в Латинській Америці вони

розвиваються симультанно та у сполученні з різними типами музичних традицій (африканської, індіанської, євроафриканської, креольської).

Пласт професійної композиторської творчості представлений у регіоні всіма основними європейськими музичними стилями, перенесеними, іноді зі значним запізненням, на латиноамериканський ґрунт. Однак, необхідно підкреслити, що в умовах нового середовища провідними стали риси й ознаки, які були другорядними в музиці Європи. Так, за доби романтизму (XIX ст.) у Латинській Америці панувало салонне музикування на основі малих пісенних і танцювальних жанрів (у якості прикладу можна навести студентам контрданси, данси та фортепіанні мініатюри кубинців Мануеля Саумеля і Ігнасіо Сервантеса), тоді як європейське музичне мистецтво паралельно розвивало теми протиставлення митця і суспільства, природи як віддзеркалення стану людини, втечі від реальності у світ легенд і казок, які втілювалися в симфонічних та оперних творах.

У процесі характеристики фольклору країн Латинської Америки необхідно підкреслити, що найбільш самобутньою й давньою його частиною є афро-християнські і афро-індо-християнські ритуали, у яких відбилися міфологічні уявлення африканських і індіанських племен (сантерія на Кубі, воду на Гаїті, кандомбле та умбанда в Бразилії). Також необхідно вказати, що саме сакральна, ритуальна приналежність захистила музику цих дійств від зовнішніх впливів.

Поряд із стародавнім ритуальним фольклором на континенті існує набагато пізніший, з європейської історичної точки зору, розважальний міський фольклор, який розвивається в контакті з малими жанрами професійної музики (салонними танцями, вокальними мініатюрами). Цей тип пізнього міського фольклору переважає в Латинській Америці і є найсамобутнішою частиною її художньої культури. У його надрах сформувалися аргентинське танго, бразильська самба, кубинський сон, мексиканські маріачі, бразильські шорани та ін. У них відбувся синтез європейського тонально-гармонійного мислення та музично-віршової метрики з афро-індіанським ритмічним чуттям, синкретизмом мовного, музичного та рухового начал, розумінням музичного простору і музичного розвитку, як невинного фактурно-динамічного нагнітання, імпровізаційною свободою й розкутістю. Саме твори цього пласта частково увійшли до програми інтегрованого курсу «Мистецтво (пізнавальна складова)». У єдності трьох описаних вище пластів (професійної творчості, архаїчного та міського фольклору) розвивається і музичне мистецтво країн Латинської Америки у XX столітті.

Необхідно акцентувати увагу студентів, що основою формування національних композиторських шкіл країн Латинської Америки стала ідеологія духовного й художнього «націоналізму», яка об'єднала всі найбільші явища латиноамериканської музики XX століття. Художній націоналізм надихнув появу таких музичних напрямків, як «негризм» у карибських країнах, «індихенізм» в андських, «ацтекський ренесанс» у Мексиці. Європейські неофольклорні тенденції були по-своєму осмислені і стали провідною стильовою ознакою у творчості найбільших музикантів латиноамериканського континенту, таких, як Ейтор Віла-Лобос (Бразилія), Карлос Чавес (Мексика) і Альберто Хінастера (Аргентина) та інші. Необхідно зазначити, що використання латиноамериканськими композиторами виразових засобів інших напрямів західноєвропейської музики XX століття (імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму) також підпорядковувалося ідеї звернення до свого минулого.

Зупинимось детальніше на особливостях музичного націоналізму в творчості провідних латиноамериканських композиторів.

Біля витоків національного спрямування музичного мистецтва *Аргентини* стояв Франсіско Харгрейвс (1849–1900). Важливу частину його спадщини, поряд із оперою, становили фортепіанні мініатюри – вальси, мазурки, мілонги, танго. Наступний крок на шляху освоєння національних традицій зробив Альберто Вільямс (1863–1952). Він намагався створити національний стиль на основі використання і стилізації пісенного й танцювального фольклору гаучо.

Нове трактування знаходить проблема синтезу національного й універсального в творчості Альберто Хінастери (1916–1983) у зв'язку з активним освоєнням серіалізму, сонористики, алеаторики, мікротонавої техніки. У першому періоді творчості, названому дослідниками «об'єктивним націоналізмом», композитор активно використовує розширений склад ударних інструментів та інтонації аргентинського чоловічого танцю маламбо, для якого типові постійна пульсація вісімок і кілька типів синкопованих ритмічних фігур (балети «Панамбі» і «Естансія», П'ять народних аргентинських пісень, Дванадцять американських прелюдій для фортепіано, концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі, Кантата Магічній Америці). У другому періоді (періоді «суб'єктивного націоналізму») центральним мелодико-гармонійним елементом творчості композитора постає послідовність звуків e-a-d-g-h-e, що відповідає строю шестиструнної іспанської гітари, глибоко вкоріненої у креольській фольклорній культурі Латинської Америки. Це співзвуччя стало для композитора найважливішим

національним звукосимволом (Струнний квартет № 1, Соната для фортепіано № 1, Концертні варіації для оркестру). У третьому, «неоекспресіоністичному» періоді національне проявляється в Хінастери використанням узагальнених інтонаційно-тематичних формул (маламбо), звукосимволів (e-a-d-g-h-e) і жанрових категорій (токатність) (фінали 1-го і 2-го фортепіанних концертів, 2-го віолончельного концерту, Концерту для струнних, 2-ї і 3-ї сонат для фортепіано), а також як вільне маніпулювання засобами різних європейських історичних стилів (Ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, експресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, авангарду).

Національні інтереси *бразильських* композиторів формуються в останній третині XIX у «Бразильському танго» для фортепіано і «Бразильській сюїті» для оркестру Алешандру Леві (1864–1892). У першій половині XX століття бразильський та афробразильський фольклор використано Альберту Непомусеном (1864–1920) у оркестровій сюїті «Бразильська серія», Антоніу Франсіску Брагою (1868–1945) у симфонічних поемах «Мара» і «Мараба», оркестрових «Прелюдії і варіаціях на бразильську тему». Ернесту Назарі (1863–1934) використовував у своїх творах для фортепіано інтонації популярних жанрів міського фольклору (машише і танго).

Необхідно зацентувати увагу студентів на тому, що серед бразильських композиторів, орієнтованих на концепцію «музичного націоналізму», особливе місце займає Ейтор Віла-Лобос (1887–1959). Найяскравіші прояви національної природи його творчості – цикли «Шоро» і «Бразильські Бахіани». Музичний стиль композитора будується на взаємодії локального (бразильського фольклору) і універсального (західноєвропейських жанрів і стилів). Європейську універсальну жанрову категорію (сюїта, прелюдія, хорал, арія, токато тощо) з усталеним для неї типом образності композитор зіставляє з бразильським фольклорним жанром, використовуючи техніку реконструкції найголовніших жанрових ознак сучасними ускладненими музичними засобами. У результаті відбувається як переосмислення універсального через локальне, так і виявлення універсального сенсу локального. Прийом, яким користується композитор у створенні циклів Шоро і Бразильських бахіан може бути визначений як перехід жанру з фольклорного контексту в універсальний на основі знайдених точок дотику і перетину «свого» (бразильського) і «чужого» (європейського).

Це найповніше втілене у «Шоро» № 10 – узагальнюючому для стилю композитора. Твір має підзаголовок «Розбите серце» відповідно до використаної у другому розділі цитати з репертуару шорана Катулуде Пайшао Саеренсе. Композитор у контрапункті об'єднує музику, що

належить різним історичним епохам. Одна образна сфера – архаїка, осмислена в сучасних категоріях (ускладнена гармонія, афробразильські ударні інструменти, імітація звуків природи духовими інструментами, остинатні сонорно-шумові комплекси, об'єднання ангемітоніки і хроматики, поліритмія, змінні метри і акценти, хорова партія на ритмізованих звуконаслідувальних складах). На неї накладається мелодія популярного міського шора (другий образний пласт). Їх суперечливе об'єднання і розгортання приводить до фінального екстатичного скандування хору і оркестру, створюючи характерну метафору-символ.

Цикл із дев'яти «Бразильських Бахіан» презентує новий жанр, створений під впливом естетики неокласицизму, у якому взята за основу барокова сюїта насичується «бразильським підтекстом»: кожен європейський бароковий жанр отримує свого бразильського «двійника», позначеного в підзаголовку до номера. Як наслідок, сувора й виразна кантилена бахівського типу непомітно перетворюється в сумну бразильську пісню, а енергійний синкопований фольклорний танець демонструє схожість із бароковою токатою або жигою. Сполучення таких далеких явищ стає переконливим і правомірним на основі аналогій характеру музики, образно-сміслових паралелей, типів руху, структурних ознак (контрапунктична техніка, самостійність і незалежність мелодичних ліній, постійний рух дрібними тривалостями). Національний акцент у швидкі частини привносить накладення гостро синкопованих фігур і поліритмії на цей динамічний пульсуючий фон.

Музичний стиль Е. Віла-Лобоса мав значний вплив на творчість як сучасників, які орієнтувалися на концепцію «музичного націоналізму» (О. Л. Фернандес, Ф. Міньйон), так і на бразильських композиторів наступного покоління (К. Гуарнієрі і Ж. Сікейра).

У перші десятиліття ХХ століття в *кубинській* музиці формується «негризм» або «афрокубанізм» – яскравий і самобутній напрям на основі африканського і латиноамериканського мистецтва, втілений у творах Амадео Рольдана (1900–1939). Композитор прагнув поєднати європейську гармонійну систему з афрокубинськими мелодіями і ритмами. Так, у сюїті «Ритміки» він узагальнено відтворює характерні ознаки афрокубинського фольклору. Твір складається з шести частин, чотири з яких написані для інструментального ансамблю (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, фортепіано), а п'ята (у ритмі сона) і шоста (у ритмі румби) тільки для ударно-шумових інструментів. Наголосимо, що композитор виходив з практики афрокубинського музикування й намагався реконструювати реально існуючу

традицію (у галузі інструментального складу, поліритмічних ритмоформул, драматургічної логіки поступового нагнітання і фактурно-динамічного ущільнення), свідомо уникаючи однозначних жанрових асоціацій.

Висвітлюючи особливості музичного мистецтва *Мексика*, необхідно підкреслити, що в основу її національної концепції було покладено модель «індихенізму», яка характеризувалася відродженням індіанських і метиських коренів мексиканської культури і яскраво позначилася в «Мексиканських піснях» для фортепіано Мануеля Понсе (1882–1948) – фундатора метиського «музичного націоналізму».

Карлос Чавес (1899–1978) став одним із найяскравіших виразників мексиканського музичного націоналізму, втіленого як «ацтекський музичний ренесанс». Необхідно зазначити, що «індихенізм» К. Чавеса мав міцну науково-теоретичну базу: композитор вивчав історичний документальний матеріал, на основі якого описав музичну практику ацтеків, їх музичні інструменти, соціальні й ритуальні функції музики, особливості музичної мови. Реконструкція елементів індіанської музики проявилася в його балетах «Новий вогонь» (1921), «Чотири сонця» (1926), в Індіанській симфонії (1936) і Концерті для фортепіано з оркестром (1940).

Індіанська симфонія є найяскравішим прикладом втілення «індихеністського» стилю композитора. Це монументальна одностайна контрастно-складена композиція, з ознаками циклічної форми, сонатного алегро, сюїти. Музичну мову твору відрізняють різноманітне використання остинато, витонченість ритмічної техніки (змінні розміри, поліритмія, синкопи), гармонійна жорсткість унаслідок кварто-квінтового типу акордової вертикалі, використання простих діатонічних ладових структур, застосування традиційного індіанського музичного інструментарію.

Якщо творчість Карлоса Чавеса уособлювала ретроспективні тенденції ацтекського ренесансу й була спрямована на реконструкцію індіанського доколумбового фольклору, то Сильвестре Ревуельтас (1899–1940) будував свою «латиноамериканську національну модель», додаючи до архаїчних рис пізніші мішані жанри метиського фольклору.

Симфонічна картина Сенсемайя (1938) концентрує характерні риси творчості композитора: синтез романтичних традицій (картинна програмність, барвіста оркестровка, виразність мелодики) і неофольклорних (жорстка дисонантність, ритмічна активність нерегулярних ритмів і остинато). Програмною основою твору став однойменний вірш кубинського поета, лідера «негриської» поезії Ніколаса Гільєна, що відтворює звукову атмосферу афрокубинських ритуалів. У текст вірша як рефрен вплітаються



звуконаслідувальні вигуки на африканському діалекті конго – *mayombe*, *bombe*, *mayombe*, які створюють фонічний ефект і несуть ритмічну і організуючу функцію у вірші, що спонукало композитора, відповідно до логіки негритянського ритуалу, побудувати твір на поступовому ритмо-динамічному нагнітанні й ущільненні фактури (засобами поліритмії, остинатними ритмокомплексами, нерегулярними метрами, дисонантними гармоніями) в русі до грандіозної кульмінації.

#### **Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.**

Осмислення композиторами Латинської Америки власного культурного спадку на основі європейського неофольклоризму спричинило формування ідеології духовного й художнього «націоналізму», втіленої як «негризм» на Кубі і в Бразилії, «індихенізм» у Аргентині, «ацтекський ренесанс» у Мексиці. А також уможливило кристалізацію специфічного латиноамериканського образу художнього і музичного мислення.

Серед спільних для латиноамериканських країн принципів втілення музичного націоналізму виділяються: в галузі інструментарію – використання архаїчних (індіанських) інструментів, зокрема розширеного складу ударних, поряд із традиційними інструментами європейського симфонічного оркестру; у галузі ритму – застосування поліритмії, остинатних ритмокомплексів, нерегулярних метрів, синкоп; у галузі ладу – як діатонічних структур, так і об'єднання ангемітоніки з хроматикою; у галузі гармонії – ускладненої вертикалі, співзвуч кварто-квінтового типу, сонорно-шумових комплексів; у галузі музичного мислення – цитування народних мелодій, узагальнене відтворення характерних ознак національного фольклору, вільне маніпулювання засобами різних пластів власного фольклору; у галузі жанру – пошуки ритмоінтонаційної спорідненості національного фольклору та європейських жанрів; у галузі стилю – вільне маніпулювання засобами різних європейських історичних епох.

Однак, «музичний націоналізм» мав своїх опонентів практично в усіх країнах континенту, але в Аргентині і Мексиці ця конфронтація носила найбільш чітко виражений характер, що призвело до виникнення унікальних явищ, представлених творчістю Маурісіо Кагеля та Хуліана Каррільо. Вивчення впливу їх творчості на формування самобутньої музичної культури регіону та світу в цілому, а також методичні зауваження щодо подання відомостей про них в інтегрованому курсі «Мистецтво (пізнавальна складова)» у профільних закладах освіти 1–2 рівнів акредитації, можуть скласти перспективи подальших розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

- Алваренга, О. (1974). Бразильские народные танцы-действия. *Музыкальная культура стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 171-196). Москва: Музыка (Alvarenga, O. (1974). Brazilian folk dances-actions. In P. Pichugin (Ed.), *Musical culture of Latin America*, (pp. 171-196). Moscow: Music).
- Доценко, В. (2010). *История музыки Латинской Америки XVI–XX веков*. Москва: Музыка (Dotsenko, V. (2010). *History of Latin American music of XVI–XX centuries*. Moscow: Music).
- Карпентьер, А. (1983). Латинская Америка в музыке. *Музыкальная культура стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 5-21). Москва: Музыка (Carpenter, A. (1983). Latin America in music. In P. Pichugin (Ed.), *Music of Latin America*, (pp. 5-21). Moscow: Music).
- Леон, А. (1974). Музыка кубинских негров. *Музыкальная культура стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 84-91). Москва: Музыка (Leon, A. (1974). Music of Cuban Negroes. In P. Pichugin (Ed.), *Music of Latin America*, (pp. 84-91). Moscow: Music).
- Масол, Л. (2018). *Орієнтовний тематичний план до уроків мистецтва у 10 (11) класі (до підручника Л. Масол «Мистецтво»)*. Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>. (Masol, L. (2018). *Approximate thematic plan for art lessons at 10 (11) grades (to the textbook of L. Masol "Art")*. Retrieved from: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>
- Мистецтво (профільний рівень). Програма для 10–11-х класів загальноосвітніх навчальних закладів*. Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>. (Art (profile level). Program for 10–11th grades of secondary schools. Retrieved from: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>).
- Пичугин, П. (1974). Краткий очерк истории кубинской музыки. *Музыкальная культура стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 15-76). Москва: Музыка (Pichugin, P. (1974). Brief essay on the history of Cuban music. In P. Pichugin (Ed.), *Music of Latin America*, (pp. 15-76). Moscow: Music).
- Пичугин, П. (1961). Сильвестре Ревуэльтас и мексиканский фольклор. *Советская музыка*, 5, 170-176 (Pichugin, P. (1961). Silvestre Revueltas and Mexican folklore. *Soviet music*, 5, 170-176).
- Пичугин, П. (1981). Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура. *Культура Бразилии*, (сс. 101-122). Москва: Музыка (Pichugin, P. (1981). Eitor Villa-Lobos and Brazilian national musical culture. *Culture of Brazil*, (pp. 101-122). Moscow: Music).
- Сапонов, М. (1983). Современное кубинское музыкознание. *Музыка стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 21-39). Москва: Музыка (Saponov, M. (1983). Modern Cuban Musicology. In P. Pichugin (Ed.), *Music of Latin America*, (pp. 21-39). Moscow: Music).
- Стивенсон, Р. (1974). Музыка ацтеков. *Музыкальная культура стран Латинской Америки*. П. Пичугин (ред.), (сс. 197-216). Москва: Музыка (Stivenson, R. (1974). Aztec music. In P. Pichugin (Ed.), *Musical culture of Latin America*, (pp. 197-216). Moscow: Music).

Эстрела, А. (1963). Бразильская музыка. *Бразилия: Экономика, политика, культура*. (сс.354-356). Москва: Просвещение (Estrela, A. (1963). Brazil music. *Brazil: Economy, politics, culture*, (pp. 354-356). Moscow: Education).

## РЕЗЮМЕ

**Васильева Лариса.** Особенности формирования латиноамериканских национальных композиторских школ в контексте интегрированного художественного образования.

В статье проанализированы особенности интегрированного художественного образования на примере изучения курса «Искусство (познавательная составляющая)» в колледже культуры и искусства как предмета профильной школы. На примере темы «Музыкальное искусство Латинской Америки» доказана необходимость более глубокого освещения тем познавательной составляющей учебной дисциплины по сравнению с уровнем стандарта. Освещена специфика развития музыкального искусства Латинской Америки постколониального периода, описаны причины и особенности многослойности музыкальной культуры региона, охарактеризованы стилевые черты ведущих композиторов Аргентины, Бразилии, Кубы, Мексики в условиях музыкального национализма и ацтекского ренессанса.

**Ключевые слова:** профильное обучение, художественное учебное заведение, интегрированный курс «Искусство», музыкальное искусство Латинской Америки, музыкальный национализм, ацтекский ренессанс.

## SUMMARY

**Vasylieva Larysa.** Peculiarities of the Latin American national composition schools formation in the context of integrated musical education.

The aim of the article is to highlight peculiarities of the Latin American national composition schools formation in the context of teaching the integrated course «Art (cognitive component)» in profile higher education institutions of culture and arts of 1–2 levels of accreditation. Research methods: general scientific (analysis, synthesis, comparison, generalization, systematization) for studying scientific sources on the history of Latin American composers music and creativity, defining the directions of the postcolonial musical art development. Specific-scientific: a method of music analysis, by which the features of Latin America leading composers' style were determined; a hermeneutic method used to describe the phenomenon of musical nationalism and the Aztec Renaissance; a method of scientific extrapolation – to reveal the historical specificity of the Latin American musical art development at the postcolonial period.

**Research results.** Among the common Latin American countries, the principles of the musical nationalism embodiment are distinguished: the use of archaic (Indian) instruments along with the European symphony orchestra traditional instruments; the use of polyrhythms, austenitic rhythm complexes, irregular meters, syncopes; combination of diatonic, non-semitone and chromatic; a complicated quart-quintus and sonar-noise vertical; citation of folk melodies, generalized reproduction of the national folklore features characteristic, free manipulation by means of different strata of own folklore; the search for the rhythm-intonational affinity of national folklore and European genres; free manipulation by means of various European historical epochs.

**Conclusions and prospects.** Understanding by Latin American composers of their own cultural heritage on the basis of European neo-folklorism has led to the formation of the

*ideology of spiritual and artistic “nationalism”, embodied as “negrozm” in Cuba and in Brazil, “indianism” in Argentina, “Aztec Renaissance” in Mexico. It also made possible a specific Latin American image of artistic and musical thinking.*

*However, “musical nationalism” had its opponents in all Latin American countries. In Argentina and Mexico it was expressed in the work of Mauricio Kagel and Julian Carrillo. Studying the influence of their creativity on the region and the world musical culture, as well as methodological comments on the presentation of information about them in the integrated course “Art (cognitive component)” in the specialized education institutions of 1–2 accreditation’s levels, can create prospects for further exploration.*

**Key words:** *profile education, artistic education institution, integrated course “Art”, musical art of Latin America, musical nationalism, Aztec Renaissance.*