

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ  
І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису*

**ДИНЯК ТАЇСІЯ ІВАНІВНА**

УДК 780.616.432:785.11]:78.071.1(460) “18/19”

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ  
КОМПОЗИТОРІВ ІСПАНІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

025 – «Музичне мистецтво»

02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття вченого ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Диняк Т. І.

Науковий керівник – **Козак Олександра Іванівна**,  
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2022

## АНОТАЦІЯ

**Диняк Т. І. Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця ХІХ – початку ХХ століть.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2022.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню специфіки фортепіанно-оркестрових творів іспанських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть в аспектах національної мови, стилю та виконавської інтерпретації. Актуальність пропонованої проблематики обумовлюють недостатнє висвітлення фортепіанно-оркестрових творів І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни (що складають окрему «нішу» концертного репертуару вітчизняних піаністів) та необхідність теоретичної розробки проблем специфіки виконання фортепіанних творів інонаціональної культури на ґрунті виконавської інтерпретації.

В історіографічному *Розділі 1 «Особливості розвитку музичного мистецтва Іспанії в контексті загальноєвропейських процесів кінця ХІХ – початку ХХ століть»* узагальнюються наукові підходи до вивчення музичної культури Іспанії, шляхів становлення її професійної музики. На ґрунті музикознавчих концепцій вітчизняних і зарубіжних авторів зазначено роль різноманітних впливів, як національного, так і європейського мистецтва. У час свого розквіту (Ренасим'єнто) самобутність іспанської музики посилюється завдяки всебічному зверненню до фольклорної спадщини (з одного боку) та здобутків романтизму й імпресіонізму (з іншого).

Формуванню композиторської школи європейського зразка значною мірою сприяла діяльність І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни, які були видатними піаністами свого часу, і чий творчий спадок налічує декілька сотень опусів для фортепіано або за його участі. Творча взаємодія представників французької та іспанської культур сприяла обопільному впливу та процесу європейської інтеграції. З'ясовано, що специфіку фортепіанно-оркестрових творів композиторів-піаністів як невід'ємної складової іспанської музики кінця ХХ — початку ХІХ століть і досі не визначено.

У Розділі 2 *«Іспанська фортепіанно-оркестрова музика кінця ХІХ – початку ХХ століть в пошуках національної ідентичності»* в контексті теорії музичного стилю пропонується розгляд специфіки музичного твору. У науковий обіг введено поняття *«національний фортепіанний стиль»*, *«патерни національної музичної мови»*, надано їх дефініції з урахуванням контексту іспанської фортепіанно-оркестрової музики.

Музичний твір – це унікальний продукт творчості митця певної культури, багатогранне системне явище. *Специфіку музичного твору визначає сукупність відмінних ознак на жанрово-стильовому та композиційно-драматургічному рівнях*, що увиразнюють закономірності композиторського мислення, задуму та ідеї твору. В такому сенсі специфіка твору слугує в якості критерію музичного мислення митця.

Розкриття специфіки фортепіанно-оркестрових творів відбувається через аналіз: її історії, творчості композиторів, процесу засвоєння національних та загальноєвропейських жанрів тощо. Завдяки взаємодії національно-мовних та індивідуально-стильових складових, в залежності від домінування тих чи інших проявів, фортепіанно-оркестрові твори набувають різних стильових якостей. Їх виявлення дає змогу збагнути *специфіку музичного мислення іспанських композиторів* та наблизитися до художнього «послання» авторів (через можливості звукового образу фортепіано та патернізації).

Самобутнім явищем є національно-стильові засади творів для фортепіано з оркестром, що збагатили «звуковий образ» інструмента і розширили його жанрово-стильову приналежність. Наголошено, що саме цей європейський інструмент зіграв особливу роль у відображенні національної картини світу в музиці іспанських композиторів, «обійшовши» гітару та голос. Звуковий образ фортепіано доленосно вплинув на творчу уяву іспанських композиторів, змодельював оригінальний творчий підхід і стиль мислення. *Для європейської культури образ Іспанії у фортепіанному звучанні набуває значення національного символу.*

Відтворення національного у фортепіанно-оркестрових опусах іспанських композиторів розглянуто у прямому зв'язку з формуванням специфічної музичної мови і застосуванням цитатного та безцитатного методів опрацювання фольклору, останній з яких задіює цілий «арсенал» мовних складових. В дослідженні ці складові визначено в якості *патернів національної музичної мови*, що в тексті музичного твору слугують показниками національного. Виявлено, що фортепіанно-оркестрові твори значною мірою вплинули на формування національної традиції в професійній музиці кінця ХІХ – початку ХХ століть, обумовивши специфіку іспанської музичної мови та національного фортепіанного стилю.

*Розділ 3 «Взаємодія національних та загальноєвропейських традицій у фортепіанно-оркестрових творах іспанських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть»* містить жанрово-стильовий, структурно-функціональний та виконавський аналіз творів для фортепіано з оркестром І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни.

Виявлено, що обрані твори засвідчили специфіку музичного мислення та фортепіанного стилю іспанських композиторів. Це проявляється у єдності різних стильових контекстів (систем): певні жанрові моделі, виконавські та художньо-естетичні принципи романтичної та імпресіоністичної музики,

панування національного стилю із залученням цититного та безцитатного методів обробки фольклору. Наприклад, в романтичній стильовій парадигмі національне більш завуальовується в загальній картині («Фантастичний» концерт І. Альбеніса, «Патетичний» концерт Е. Гранадоса); в імпресіоністичній – проявляється з усією багатогранністю («Ночі в садах Іспанії»); в національній – зберігається весь комплекс піаністичних прийомів, що уособлює іспанський національний фортепіанний стиль та, зокрема, піанізм композиторів.

З'ясовано, що у фортепіанно-оркестрових творах іспанських митців превалює безцитатний метод обробки фольклору, про що свідчить систематичне задіяння *патернів іспанської національної музичної мови*. Безцитатний метод класифіковано на *три види*:

1) *відтворення іспанського характеру та колориту* (ладові перемінності, збільшені інтервали, поліладовість, хроматика, орнаментика, мелодичні кружляння-оспівування, принципи розвитку музичного матеріалу – контраст, варіювання, темброво-колористичні співставлення);

2) *імітація звучання народних інструментів* (кастаньети, віуела – сучасна гітара, що впливає на артикуляцію, тембрально-регістрові рішення, фактуру);

3) *алюзія на танець чи пісню* (жанрові особливості мелодики, характерний метро-ритм, компас, поліритмія, темброво-регістрові прийоми).

На основі порівняльного аналізу інтерпретацій фортепіанно-оркестрових творів іспанськими піаністами А. де Ларрочою, М. Местре, Е. П. де Гусманом, Х. Коломом, А. Сорія виявлено, що поєднання іспанськими композиторами різних художньо-естетичних принципів дозволило репрезентантам однієї культури продемонструвати різновекторність творчих підходів. Так, багатогранність фортепіанного стилю «*Фантастичного*» концерту І. Альбеніса втілюється в інтерпретаціях іспанських піаністів по-різному, хоча кожна звучить переконливо і гармонійно. Якщо Е. де Гусман не виходить за рамки романтичного віртуозно-імпровізаційного стилю (що особливо проявляється у

відношенні до фігурацій та педалізації), то версія М. Местре більше асоціюється з музичною традицією Іспанії, чому сприяє виконавська специфіка: наслідування співу (протяжність фраз, співучість туше і агогічно вільний рух мелодичної лінії, урівноважений виразною синкопуючою пульсацією акомпанементу); мінімальна педаль в різного роду фігураціях і ритмічних епізодах, притаманних іспанській танцювальній традиції; виразна «вимова» усіх дрібних тривалостей.

В *«Іспанській рапсодії» для фортепіано з оркестром І. Альбеніса* А. де Ларочча та М. Местре демонструють різні художні підходи. На основі загальноєвропейських принципів концертно-віртуозного стилю А. де Ларроча відтворює зв'язок з національними музичними традиціями: речитативно-пісенна трактовка мелодичної лінії; гнучка агогіка; підкреслено чітка ритміка, артикуляція та педалізація в танцювальних епізодах; диференціація фактури; багатотембровість туше. В той час як у М. Местре прояви національних елементів менш відчутні, домінують риси лірико-романтичного висловлювання.

Твір *Е. Гранадоса – «Патетичний» концерт для фортепіано з оркестром* – згідно закладеної автором художньої концепції трактує М. Местре: ця єдина інтерпретація (інших, авторами яких були б іспанські піаністи, на даний час не зафіксовано) вирізняється яскравим романтичним стилем, сповненим патетикою і драматизмом.

Інтерпретація А. де Ларрочі *«Ночей в садах Іспанії» М. де Фальї* яскраво розкриває національно-образну сферу твору у імпресіоністичному стилі, що точно відповідає композиторській концепції: контрастна динаміка та чітка артикуляція, стійка пульсація, ритмічна педаль, іноді скандування ритму, нарочите підкреслення синкоп, якісна «вимова» репетиційних формул і ломаних октавах без застосування педалі в танцювальних епізодах; гнучка агогіка, співучість мелодичної лінії в поєднанні з речитативною манерою, протяжність фраз в ліричних епізодах як зв'язок з пісенною традицією. Творчий підхід

Х. Колома – інший: не зважаючи на імпресіоністичний стиль твору, він тяжіє до романтичного світовідчуття, звужуючи закладену композитором звукову «палітру» тематизму.

У «Симфонічній рандодії» для фортепіано з оркестром Х. Туріни виконавські версії А. де Ларрочі та А. Сорія кардинально відрізняються. Надзвичайно барвистою, яскравою і точною по відношенню до композиторського тексту є трактування А. де Ларрочі. Відтворення національного колориту досягається через багатогранність туше; відтінення зміни гармоній, що мають зв'язок з народними ладами; в активних епізодах – підкреслення синкопованих ритмів, чітка артикуляція, пульсація, ритмічна коротка педаль; у пісенних – випукле *legato*, протяжність фраз, гнучка агогіка. Індивідуальний стиль А. Сорія наближений до романтичного, внаслідок чого дещо втрачається очікуваний «іспанський дух».

Таким чином, з одного боку, Е. П. де Гусман, А. Сорія Х. Колом залишаються в речі естетики романтизму та імпресіонізму, дещо вуалюючи національно-мовні елементи. З іншого боку, у виконавських версіях А. де Ларрочі та М. Местре більш опукло відчутно саме національні елементи (патерни). На цій підставі визначено основні виконавські параметри іспанського національного фортепіанного стилю:

– *темпо-ритм* є точно розміреним з акцентно-регулярним ритмом (в проявах стилів фламенко – фанданго, сапатеадо), що «диктується» палким характером народних танцювальних жанрів; або навпаки: він стає більш гнучким в пісенних стилях сигирійї і малагенї (пов'язаних з манерою виконання в стилі канте хондо). В активних танцювальних темах необхідно досягати посилення ритмічної пульсації (коротка педаль), в пісенних і медитативних, в кульмінаціях – більш агогічно вільного руху (довга та напівпедаль);

- *тембро-фактура* набуває особливого значення (оскільки тут відбувається імітація звучання народних інструментів) і потребує посилення уваги до туше та педалізації як засобам створення специфічно-звукових барв фортепіано;
- *артикуляція* відіграє важливу роль у відтворенні зв'язків з інструментальною та пісенно-танцювальною іспанською традицією. Зокрема, гітарне звучання обумовлює втілення конкретних прийомів гри, певних фактурних формул (розкладені акорди, тема на фоні фігурацій, репетиції та ломані октави), що вимагає чіткої «вимови» музичного матеріалу. Зв'язок з пісненими традиціями формує ставлення до виконання мелодичних ліній, де основним завданням стає досягнення максимального *legato* (іноді навіть у віртуозних фігураційних послідовностях);
- принцип мислення, обумовлений художньо-образним змістом творів, накладає відбиток на ставлення до драматургії та виражальних засобів: динаміки, артикуляції, педалізації, навіть виконавського стилю ззовні. Це пояснюється природою іспанського національного характеру, що полягає у *балансі принципово контрастних станів – пристрасності та зовнішньої стриманості*.

Підсумовано, що фортепіанно-оркестрові твори іспанських композиторів відрізняються художньою самобутністю, чому значною мірою сприяє національний первень, оригінальність композиторських та виконавських підходів до відтворення образної сфери. Фортепіано, уособлюючи західноєвропейську традицію, слугує «провідником» входження унікального, багатонаціонального іспанського музичного мистецтва в європейський культурний часопростір. В силу багатого художнього потенціалу фортепіанно-оркестрові твори посприяли розкриттю нового звукового образу інструменту, репрезентувавши специфіку авторського фортепіанного «чуття» в контексті загальноєвропейського досвіду. Не виключаючи можливості розподілу фортепіанних творів з оркестром іспанських композиторів на дві «гілки» –



європейську (романтичну, імпресіоністичну) та національну – підкреслимо необхідність врахування специфіки іспанського музичного стилю.

**Ключові слова:** творчість композиторів Іспанії, Ренасим'єнто, твори для фортепіано з оркестром, концерт, рапсодія, специфіка музичного твору, композиторське мислення, іспанський фольклор, танець, пісня, національна музична мова, патерн, національний фортепіанний стиль, виконавська інтерпретація.

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Дыняк Т. И. Образ Испании в творчестве Мануэля де Фальи. *Proceedings of the International Science Conference “Topical Problems of Modern Science”*. Warsaw, 2017. Vol. 3. С. 53–59.

2. Дыняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 180–193.

3. Дыняк Т. И. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. ХІХ – поч. ХХ століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66. (Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 42/43).

4. Дыняк Т. И. Національні музичні традиції в фортепіанній творчості Хоакіна Туріні. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 58–67.

5. Дыняк Т. И. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 «Фантастический» Исаака Альбениса: композиторский и исполнительский аспекты. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Відень, 2020. № 1. С. 15–20.

## ABSTRACT

***Dyniak T. I. The specific features of the works for piano and orchestra by Spanish composers of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries.*** – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the field of study 02 «Culture and art», specialty 025 – «Music Art». – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2022.

The dissertation is devoted to the substantiation of the specific features of music pieces for piano and orchestra by Spanish composers of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries in terms of national language, style and performance interpretation. The relevance of the proposed issues is determined by insufficient coverage of piano and orchestral works by I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla, J. Turina (which occupy a separate «niche» in the concert repertoire of domestic pianists) and the need for theoretical development of issues related to the specificity of piano performance on the basis of performance interpretation.

Historiographical *Chapter 1 «Specific features of Spanish music development in the context of pan-European processes of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries»* summarizes scientific approaches to the study of Spanish musical culture, ways of its professional music development. The role of various influences, both of national and European art, is indicated on the basis of musicological concepts of domestic and foreign composers. During its heyday (Renacimiento), the distinctiveness of Spanish music is enhanced by a comprehensive appeal to the folklore on the one hand and the achievements of Romanticism and Impressionism on the other.

The establishment of the composition school of the European-style was greatly facilitated by the work of I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla, and J. Turina, who were outstanding pianists of their time and whose creative legacy includes several hundred opuses for piano or with the participation of the piano. The creative

interaction of representatives of French and Spanish cultures contributed to the mutual influence and the process of European integration. We have found out that the specificity of piano and orchestral works by pianist composers as an integral part of the Spanish music of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries is still unclear.

*Chapter 2 «Spanish piano and orchestral music of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries in search of national identity»* considers specific features of a music piece from the perspective of the theory of musical style. The concepts of «*national piano style*», «*patterns of the national musical language*» are introduced into scientific usage; their definitions are given with reference to the context of Spanish piano and orchestral music.

A music piece is a unique product of an artist's work of a certain culture, a multifaceted systemic phenomenon. *The specificity of a music piece is determined by a set of distinctive features at the genre-stylistic and compositional-dramaturgical levels*, which express the principles of the composer's thinking, intent and idea of the work. In this sense, the specificity of the work serves as a criterion for the musical thinking of the artist.

The specific features of piano and orchestral works are revealed through the analysis of the history of Spanish music, the creative work of composers, the process of mastering national and European genres, etc. Due to the interaction of national-linguistic and individual-stylistic components, depending on the dominance of certain manifestations, piano-orchestral works acquire different stylistic qualities. Their identification makes it possible to understand the *specific character of musical thinking of Spanish composers* and to approach the artistic «message» of the authors (thanks to the capabilities of the sound image of the piano and paternization).

A unique phenomenon is the national-stylistic principles of compositions for piano and orchestra, which enriched the «sound image» of the instrument and expanded its genre-stylistic distinctness. It is emphasized that this European instrument played a special role in reflecting the national picture of the world in the

music of Spanish composers, «surpassing» the guitar and voice. The sound image of the piano fatally influenced the creative imagination of Spanish composers, shaped an original creative approach and style of thinking. *For European culture, the image of Spain in the piano performance acquires the meaning of the national symbol.*

The reproduction of the national in the piano-orchestral opuses of Spanish composers is considered in direct connection with the formation of a special *musical language* and the use of *citation* and *non-citation* methods of folklore arrangement, the latter of which uses a whole «arsenal» of language components. In this research they are defined as a kind of *patterns of the national musical language* which in the text of the music piece appear as indicators of the national. It is found out that the piano and orchestra pieces significantly influenced the development of national traditions in professional music of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries having determined the specific character of the Spanish national music language and national piano style.

*Chapter 3 «Interaction of national and pan-European traditions in piano and orchestral works of Spanish composers in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries»* includes genre-stylistic, structural-functional and performance analysis of works for piano and orchestra by I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla, J. Turina.

The pieces selected for consideration are found to reflect specific features of musical thinking and piano style of Spanish composers. This is manifested in the unity of different stylistic contexts (systems): particular genre models, performance, artistic and aesthetic principles of romantic and impressionist culture, dominance of the national element with the involvement of citation and non-citation methods of folklore arrangement. The presence of these semantic levels determines the specificity of Spanish compositions. For example, in the romantic stylistic paradigm, the national is more veiled in the overall picture (Concerto «Fantastico» by I. Albéniz, Concerto «Patético» by E. Granados), in the impressionist line it is manifested with all its versatility («Nights in the Gardens of Spain» by M. de Falla), in the national one the

whole complex of pianistic techniques is preserved, which embodies the Spanish national piano style and the pianism of composers, in particular.

It appears to be that the non-citation method of folklore arrangement predominates in piano-orchestral works by Spanish composers which is evidenced by the regular use of patterns of the Spanish national musical language. *The non-citation method* is subdivided into *three types*:

1) *reproduction of the Spanish character and tint* (modal variability, augmented intervals, bimodality, chromatics, ornamentation, melodic whirl-glorifying, principles of musical material development – contrast, variation, timbre and colour correlations);

2) *imitation of the folk instruments sound* (castanets, vihuela – modern guitar, which influences articulation, timbre-register solutions, textural principles);

3) *allusion to a dance or song* (genre peculiarities characteristic metro-rhythm, compass, polyrhythm, structure and timbre-register techniques).

Basing on the comparative analysis of interpretations of piano-orchestral works by Spanish pianists A. de Larrocha, M. Mestre, E.P. de Guzmán, J. Colom, A. Soria, we found out that the combination of different artistic and aesthetic principles by Spanish composers allowed the representatives of one culture to demonstrate the diversity of creative approaches. Thus, the versatility of the piano style of *I. Albéniz's «Concerto Fantastico»* is embodied in the interpretations of Spanish pianists in different ways, though each version sounds harmonious and convincing. If E. P. de Guzmán does not go beyond the romantic virtuoso-improvisational style (which is especially evident in relation to virtuoso figures and pedaling), then M. Mestre's interpretation is more associated with the national musical tradition of Spain, which is facilitated by the performance specificity: imitation of singing (lingering phrases, melodiousness of key touch and agogically free movement of the melodic line balanced by a distinct syncopated pulsation of the accompaniment); minimal pedal in rhythmic episodes characteristic of the Spanish dance tradition, various figurations; expressive «sounding» of all short values.

In «*Spanish Rhapsody*» for piano and orchestra by I. Albéniz A. de Larrocha and M. Mestre demonstrate different artistic approaches. Based on the pan-European principles of concerto-virtuoso style, A. de Larrocha reproduces connection with national musical traditions: recitative-song interpretation of the melodic line; flexible agogics; clear rhythm, articulation and pedaling in dance episodes; texture differentiation; multi-timbral key touch. M. Mestre in turn has less noticeable national elements in his music; the features of the lyrical-romantic character of «expression» dominate.

According to the artistic concept intended by the composer, the work by E. Granados – *Concerto for piano and orchestra «Patético»*, treated M. Mestre: only this (others performed by Spanish pianists have not yet been recorded) interpretation is distinguished by a bright romantic style full of pathos and drama.

A. de Larrocha's interpretation of «*Nights in the Gardens of Spain*» by M. de Falla vividly reveals the national-imaginary sphere of the piece in the impressionist style which corresponds exactly to the composer's concept: contrasting dynamics and clear articulation, steady pulsation, rhythmic pedal, sometimes chanting rhythm, deliberate emphasizing of syncopes and qualitative octaves without the use of the pedal in dance episodes; flexible agogics, melodiousness of the melodic line combined with recitative manner, lingering phrases in lyrical episodes as a connection with the song tradition. J. Colom's creative approach is different: despite the impressionistic style of the work, it tends to the romantic perception of the world narrowing the sound «palette» of themes intended by the composer.

In «*Symphonic Rhapsody*» for piano and orchestra by J. Turina, the performance versions of A. de Larrocha and A. Soria are radically different. A. de Larrocha's treatment is extremely colourful, bright, and accurate in relation to the composer's text. Reproduction of the national colour is achieved through versatility of the key touch; shading of the change of harmonies which are connected with national modes; in active episodes – emphasized syncopated rhythms, clear

articulation, pulsation, rhythmic short pedal; in songs – vivid legato, lingering phrases, flexible agogics. The individual style of A. Soria is close to the romantic, which results in the loss of the expected «Spanish spirit».

Thus, on the one hand, E. P. De Guzmán, A. Soria, and J. Colom remain in the stream of the aesthetics of Romanticism and Impressionism, somewhat veiling the national-linguistic elements. On the other hand, in the performance versions of A. de Larrocha and M. Mestre, the national elements (patterns) are more vivid. On this ground, the main *performance parameters of the Spanish national piano style* are determined:

- *tempo-rhythm* is precisely measured with accent-regular rhythm (in the manifestations of flamenco styles – fandango, sapateado), which is «dictated» by the passionate nature of folk-dance genres; or vice versa, it becomes more flexible in the singing styles of sigiriya and malagueña (associated with the manner of performance in the style of cante jondo). In active dance themes it is necessary to achieve amplification of rhythmic pulsation (short pedal), in song and meditative themes, in climaxes – more agogically free movement (long and half pedal);
- *timbre-texture* acquires special significance (because there is an imitation of the sound of folk instruments) and requires increased attention to the key touch and pedaling as means of creating specific sound colours of the piano;
- *articulation* plays an important role in reconnecting with the instrumental and song-and-dance Spanish tradition. In particular, the guitar sound determines the embodiment of specific techniques of playing, certain textured formulas (decomposed chords, theme on the background of figures, rehearsals and broken octaves), which requires a distinct «sounding» of the musical material. Connection with song traditions shapes the attitude to the performance of melodic lines, where the main task is to achieve the maximum legato (sometimes even in virtuoso figurative sequences);
- the principle of thinking, determined by the artistic and figurative content of

compositions, leaves an imprint on the attitude to dramaturgy and expressive means: dynamics, articulation, pedaling, even the performance style from the outside. This is explained by the nature of the Spanish national character, which lies in a *balance of fundamentally contrasting states – passion and external restraint*.

It is concluded that the piano and orchestral works of Spanish composers differ in artistic originality, which is largely due to the national distinctiveness, originality of compositional and performing approaches to the reproduction of the figurative sphere. The piano, which embodies the Western European tradition, serves as a «guide» for the entry of unique, multinational Spanish musical art into the European cultural temporal space. Due to their rich artistic potential, piano and orchestral works contributed to the discovery of a new sound image of the instrument, representing the specificity of the author's piano «sense» in the context of European experience. Without excluding the possibility of dividing music pieces for piano and orchestra by Spanish composers into two «branches» – a European (romantic, impressionist) branch and a national one – we emphasize the need to take into account specific features of the Spanish musical style.

**Key words:** Spanish composers' creativity, Renacimiento, works for piano and orchestra, concerto, rhapsody, specific features of a music piece, composer's thinking, Spanish folklore, dance, song, national musical language, pattern, national piano style, performance interpretation.

#### **LIST OF PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION**

1. Dyniak T. I. The image of Spain in the oeuvre by Manuel de Falla. *Proceedings of the International Science Conference «Topical Problems of Modern Science»*. Warsaw, 2017. Vol. 3. P. 53–59.

2. Dyniak T. I. The Spanish folklore in the context of the piano creativity of the Renacimiento's period composers. *Problems of interaction of art, pedagogy and*



*theory and practice of education. Cognitive musicology* : coll. of scientific articles. Kharkiv, 2017. Issue 47. P. 180–193.

3. Dyniak T. I. The coverage of the Spanish composers' piano creativity at the end of the 19<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries in musicology. *Musicological universe* : coll. of articles. Lviv, 2018. P. 57–66. (Scientific collections of Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko ; issue 42/43).

4. Dyniak T. I. National musical traditions in the piano oeuvre of Joaquin Turina. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky* : coll. of articles. Kyiv, 2018. Issue 123. P. 58–67.

5. Dyniak T. I. Concerto for piano and orchestra №1 “Fantástico” by Isaac Albéniz: composing and performing aspects. *European Journal of Arts: scientific journal*. Vienna, 2020. № 1. P. 15–20.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ .....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	9
ABSTRACT .....	10
LIST OF PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION .....	16
ВСТУП .....	20
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ІСПАНІЇ В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРОЦЕСІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ .....	30
1.1 Музичне мистецтво Іспанії у науковому дискурсі .....	30
1.2 Шляхи становлення іспанської музичної культури .....	53
1.3 Формування художньо-естетичних засад творчості композиторів періоду Ренасим'єнто в діалозі з західноєвропейським фортепіанним мистецтвом.....	78
Висновки до Розділу 1 .....	87
РОЗДІЛ 2. ІСПАНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ В ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ .....	91
2.1 Музичний твір та його специфіка.....	91
2.2 Звукообраз фортепіано як уособлення іспанського національного фортепіанного стилю .....	105
2.3 Іспанська національна музична мова в світлі теорії патерна .....	121
Висновки до Розділу 2 .....	129
РОЗДІЛ 3. ВЗАЄМОДІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРТЕПІАННО- ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ ІСПАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	131

3.1 Твори для фортепіано з оркестром І. Альбеніса як зразки відбиття різних жанрово-стильових орієнтирів .....	131
3.1.1 Концерт для фортепіано з оркестром №1 «Фантастичний», ор. 78 .	131
3.1.2 «Іспанська рапсодія», ор. 70.....	153
3.2 Концерт для фортепіано з оркестром «Патетичний» Е. Гранадоса у спадкоємних зв'язках з романтичною традицією .....	168
3.3 «Симфонічні враження “Ночі в садах Іспанії”» М. де Фальї в аспекті синтезу імпресіоністичного та національного стилів .....	174
3.4 «Симфонічна рапсодія» Х. Туріні, ор. 66: пошук органічного поєднання різних традицій в межах одного твору.....	200
Висновки до Розділу 3 .....	210
ВИСНОВКИ.....	217
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	221
ДОДАТКИ .....	248
ДОДАТОК А .....	248
ДОДАТОК Б.....	257
ДОДАТОК В.....	264
ДОДАТОК Д.....	266
ДОДАТОК Е.....	284
ДОДАТОК Є.....	286
ДОДАТОК Ж.....	288
ДОДАТОК З .....	293

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Іспанська музика, її історія та сьогодення викликають інтерес у сучасних дослідників, оскільки дана царина західноєвропейської культури є самобутнім явищем і відрізняється власною специфікою. Це стосується і фортепіано-оркестрової спадщини іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть, періоду, що став поворотним моментом у розвитку іспанської музичної культури – рухом до її відродження, (*Renacimiento*). Його ідейним натхненником був іспанський композитор, музикознавець, фольклорист, педагог Феліпе Педрель, заклики якого спонукали розвивати національну культуру на основі освоєння її фольклорної й класичної традицій.

Завдяки Ісааку Альбенісу, Енріке Гранадосу, Мануелю де Фальї, Хоакіну Туріні відбулося становлення та розквіт професійної композиторської школи Іспанії, її визнання на європейському рівні. Цьому значною мірою сприяла єдність їх композиторської та виконавської творчості: всі митці були видатними піаністами свого часу. І хоча їх творчий доробок представлений різними жанрами, фортепіанна музика налічує декілька сотень опусів для фортепіано (або за його участі). «Особливу нішу» складають твори для фортепіано з оркестром (концерт, рапсодія) – результат зрілого художнього мислення. Однак ця царина іспанського музичного мистецтва залишається недостатньо дослідженою в аспекті її специфіки, як з боку музичної мови та стилю, так і з боку виконавської практики.

Досягнення професійної музичної культури в Іспанії свідчать про тісну взаємодію національного та загальноєвропейського, про домінування тих чи інших жанрово-стильових ознак та художньо-естетичних орієнтирів певного митця (в залежності від ідеї, образно-емоційного світу фортепіанного твору). Вивчення теоретико-методологічних та виконавських проблем, пов'язаних з

обраною жанрово-виконавською сферою, актуалізує дослідницьку увагу до специфіки фортепіанно-оркестрових творів саме іспанської музики.

Посиленню самобутності іспанської музики кінця XIX – початку XX століть сприяла її національно-стильова основа, оскільки в цей період загострюється інтерес представників іспанської композиторської школи до народної творчості. Це розповсюджується на всі жанри їх музичної творчості, в тому числі, й на фортепіанно-оркестрові опуси. Прояви національного формують специфічну музичну мову та індивідуальний стиль митців.

Отже, *актуальність теми* обумовили наступні чинники сучасного стану фортепіанного мистецтва та музичної науки:

- нагальна потреба в осмисленні сучасними виконавцями національної специфіки творів іспанських митців межі XIX – XX століть, яка зумовлює художньо-вартісну якість їх виконання, сприйняття й розуміння в наш час;

- недостатнє висвітлення фортепіанно-оркестрових творів І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні, які складають окрему «нішу» концертного репертуару сучасних піаністів, репрезентуючи специфіку національного мислення в цій творчій сфері;

- необхідність теоретичної розробки проблем специфіки виконання фортепіанних творів іонаціональної культури на ґрунті виконавської інтерпретації.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28.10.2016 р.) та уточнена на засіданні вченої ради ХНУМ ім. І. П. Котляревського (протокол № 10 від 25.06.2020 року). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2022 роки перспективного тематичного плану науково-

дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 року).

**Мета дослідження** – розкрити специфіку фортепіанно-оркестрових творів іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть в аспектах національної мови, стилю та виконавської інтерпретації.

Досягнення поставленої мети пов'язане з виконанням наступних **завдань**:

- розглянути іспанське музичне мистецтво в існуючих наукових дискурсах, художньо-естетичні особливості національного руху Ренасим'єнто в контексті становлення музичної культури Іспанії;
- систематизувати наукові положення теорії музичного твору та надати визначення його специфіки;
- обґрунтувати концепт «звуковий образ фортепіано» в творчості іспанських композиторів періоду Ренасим'єнто як уособлення іспанського національного фортепіанного стилю;
- розглянути явище іспанської національної музичної мови у світлі теорії патерна;
- визначити роль фортепіанно-оркестрового доробку І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та Х. Туріни в аспекті формування специфіки іспанської національної музичної мови та національного фортепіанного стилю;
- розкрити жанрово-стильову і композиційно-драматургічну специфіку творів для фортепіано з оркестром І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни;
- здійснити класифікацію патернів іспанської національної музичної мови в умовах фортепіанно-оркестрового звучання;
- систематизувати виконавські параметри іспанського національного фортепіанного стилю на ґрунті порівняльного аналізу особливостей

інтерпретації фортепіанно-оркестрових творів видатними іспанськими піаністами.

**Об'єкт дослідження** – музичне мистецтво Іспанії; **предмет** – специфіка творів для фортепіано з оркестром іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть в аспектах національної мови, стилю та виконавської інтерпретації.

**Матеріалом дослідження** слугують нотні тексти, аудіо- та відеозаписи наступних творів: Концерт для фортепіано з оркестром №1, «Фантастичний», *op. 78* (солісти: Мелані Местре, Енріке Перес де Гусман) та «Іспанська рапсодія» для фортепіано з оркестром, *op. 70* **І. Альбеніса** (солісти: Алісія де Ларроча, М. Местре); Концерт для фортепіано з оркестром «Патетичний» **Е. Гранадоса** (соліст М. Местре); «Симфонічні враження» для фортепіано з оркестром «Ночі в садах Іспанії» **М. де Фальї** (солісти: А. де Ларроча, Хосеп Колом); «Симфонічна рапсодія» для фортепіано та струнних, *op. 66* **Х. Туріні** (солісти: А. де Ларроча, Антоніо Сорія).

**Методи дослідження.** Розкриттю концепції роботи сприяє міждисциплінарний підхід, що базується на взаємодії загальних та спеціальних наукових методів:

- *дедуктивний* – визначає хід дослідження від загального (особливості розвитку музичного мистецтва Іспанії) до особливого (аспекти специфіки іспанської фортепіанної музики кінця XIX – початку XX століть) і до конкретного (специфіка фортепіанно-оркестрових творів іспанських композиторів);
- *історико-естетичний* – висвітлює особливості розвитку іспанського музичного мистецтва, художньо-естетичних поглядів І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї і Х. Туріні;
- *структурно-функціональний* – застосовується для встановлення взаємозв'язків між елементами музичного твору, визначення їх ролі в межах цілого;

- *семіотичний* – встановлює специфіку музично-мовних закономірностей організації композиторського твору (або національної пісенно-танцювальної традиції Іспанії);
- *компаративний* – виявляє наявність взаємодії традицій та новацій, національного та загальноєвропейського;
- *інтерпретаційний* – направлений на осмислення музикознавчих та виконавських трактовок твору.

**Теоретична основа.** Основні положення дослідження базуються на взаємодії історичного, теоретичного та виконавського музикознавства. Наукові джерела систематизовано наступним чином:

– *історія музичного мистецтва Іспанії*: О. Алексєєв [1], Л. Баяхунова [18], М. Вайсборд [27–31], О. Гладкова [40], О. Жукова [65], Т. Каптерева [77], Х. Корредор [89], І. Красотіна [91], Ю. Крейн [92, 93], І. Кряжева [94–97], Х. Лалагуна [105], Ф. Лорка [111, 112], І. Мартинов [119, 120], Х. Ортега-і-Гассет [135], О. Осовський [136], А. Пилатюк [138], Ф. Пуленк [140], К. Розеншильд [144], А. Романова [145], О. Сакало [150], Т. Сергєєва [155], С. Тишко, Г. Куколь [172], Р. Тельо [173], М. де Фалья [179], О. Штейн [199], М. Якушевич [204], J. Busto [220], L. Chiantore [222], W. Clark [224–227], J. Cockburn, R. Stokes [228], L. Diaz [235], Y. Fineman [242], A. Garcia [244], A. Gustavo [249], N. Harper [251, 252], C. Hess [253, 254], C. Krause [262], C. Louis [266], T. Marco [269], A. Moran [273], L. Powell [280], J. Rodriguez [283], M. Sanders-Hewett [285], J. Schilling [286], M. de Unamuno [291], C. van Vechten [292]; *репертуарні анотації* (R. Douglas [236], M. Ledin, V. Ledin [264], N. Simeon [287]); *аудіо- та відеоматеріали* ([5, 6, 180, 207, 208, 209, 214, 258, 276–278, 281]); *електронні архіви* ([243, 268]); *веб-ресурси* ([7, 8, 35, 36, 54, 73, 74, 76, 115, 126, 141, 153, 154, 181, 184, 189, 210–213, 215–217, 221, 223, 238–240, 245, 246, 248–250, 255, 257, 259, 261, 265, 267, 270, 272, 274, 275, 279, 284, 288, 293–296]);



– *історія музики західноєвропейських країн*: О. Алексєєв [1–3], Б. Асаф'єв [13], Л. Баяхунова [18], М. Вайсборд [27–31], Л. Гаккель [37], Л. Гінзбург, В. Григор'єв [39], О. Гладкова [40], Т. Гнатів [41], К. Дебюссі [53], М. Друскін [59], В. Жаркова [64], К. Зенкін [68], Т. Іванников [71, 72], Н. Кашкадамова [79–81], Х. Корредор [89], І. Красотіна [91], Ю. Крейн [92, 93], І. Кряжева [94–97], А. Кудряшов [99], Ф. Лорка [111, 112], І. Мартинов [119, 120], О. Осовський [136], А. Пилатюк [138], Ф. Пуленк [140], К. Розеншильд [144], А. Романова [145], О. Сакало [150], С. Тишко, Г. Куколь [171], Р. Тельо [173], М. де Фалья [179], Г. Шнеєрсон [197], М. Якушевич [204], L. Chiantore [222], W. Clark [224–227], J. Cockburn, R. Stokes [228], R. Crocker [233], L. Diaz [235], Y. Fineman [242], A. Gustavo [249], N. Harper [251, 252], C. Hess [253, 254], C. Krause [262], M. Ledin, V. Ledin [264], C. Louis [266], T. Marco [269], L. Powell [280], J. Schilling [286], N. Simeon [287], C. van Vechten [292];

– *дослідження: з проблем теорії стилю та жанру в музиці* (М. Арановський [10], Н. Арнонкур [11], В. Артеменко [12], О. Гладкова [40], Н. Горюхіна [46, 47], Г. Грушко [50], К. Зенкін [68], О. Зінкевич [69], О. Катрич [78], А. Кудряшов [99], М. Лобанова [109], М. Михайлов [125], Є. Назайкінський [133], Д. Рабинович [142], Т. Самвелян [152], С. Скребков [157], М. Смирнов [159], О. Соколов [160], А. Сохор [164, 165], Н. Тихомирова [170], С. Тишко [171], В. Ткаченко [168], В. Холопова [186], В. Цуккерман [190], Л. Шаповалова [195], С. Шип [196], A. Copland [231, 232], R. Crocker [233], A. Garcia [244], M. Sanders-Hewett [285]); *звукового образу інструменту* (Б. Асаф'єв [13], Л. Гаккель [37], М. Друскін [59], Н. Рябуха [147, 148], І. Сухленко [166], О. Щербатова [202], A. Copland [231]); *у сфері фольклористики* (Г. Головинський [42], И. Земцовський [67]); *національної музичної мови* (О. Козаренко [86, 87]); *теорії патерна* (Дж. Хонігман [55], [137], [167], Л. Шуткін [200]); *національного характеру* (В. Артеменко [12], Г. Гачев [38], Дж. Хонігман [52], С. Рубінштейн [146], веб-ресурс [75]); *аналізу музичних творів* (М. Арановський [9, 10],

Б. Асаф'єв [13, 15], В. Бобровський [21, 22], Н. Гуляницька [52], Л. Кузьоміна [100], Т. Кюрегян [101], Л. Мазель [113], Л. Мазель, В. Цуккерман [114], В. Медушевський [122], В. Москаленко [127], Є. Назайкінський [133], К. Тимофєєва [169], Ю. Тюлін [174], В. Холопова [185, 187], Ю. Холопов [188], В. Цуккерман [190], Ю. Чекан [192], Л. Шаповалова [195], С. Шип [196]);

– *теорія музичного твору*: Н. Корихалова [90], І. Коханик [129], І. Малишев [203], В. Медушевський [132], В. Москаленко [128, 129, 130], О. Сайгушкіна [132], О. Таганов [130], Д. Терент'єв [132], Н. Товстоп'ят [130], Т. Тучинська [130], І. Чижик [131], С. Шип [129];

– *філософсько-естетичні праці*: Ю. Борєв [24], Х. Ортега-і-Гассет [135], В. Салєєв, Е. Кирпиченко [151], М. де Унамуну [176], О. Шпенглер [198];

– *фортепіанне виконавство та проблеми інтерпретації*: А. Бірмак [19], Д. Благой [20], М. Бондаренко [23], І. Браудо [25], М. Вайсборд [28], Т. Веркіна [34], Н. Голубовська [43, 44], В. Жаркова [64], О. Катрич [78], Н. Кашкадамова [79, 81], Г. Коган [82, 83], А. Корто [88], Н. Корихалова [90], Л. Кузьоміна [100], Є. Ліберман [108], М. Лонг [110], А. Малинковська [116], К. Мартінсен [117], Я. Мільштейн [124], В. Москаленко [127], Г. Нейгауз [134], Д. Рабинович [142], А. Романова [145], Н. Рябуха [147], С. Савшинський [149], М. Смирнов [159], Р. Тельо [173] С. Фейнберг [182, 183], Г. Ципін [191], М. Чернявська [193], А. Щапов [201].

**Наукова новизна отриманих результатів.** В дисертації *вперше* в музикознавстві:

- запропоновано дефініцію «специфіка музичного твору», що імпліцитно позначає усі рівні музичної творчості як системи (жанр, композиторське мислення, національна музична мова, національний стиль);
- введено у науковий обіг поняття «національний фортепіанний стиль», розроблене на матеріалі творів іспанських композиторів періоду Ренасим'єнто;

- висвітлено специфіку іспанської національної музичної мови як системи патернів та надано їх класифікацію;
- визначено роль фортепіанно-оркестрового доробку І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та Х. Туріни в аспекті специфіки іспанської національної музичної мови та національного фортепіанного стилю;
- розкрито художньо-образну, жанрово-стильову, композиційно-драматургічну, національно-мовну специфіку творів для фортепіано з оркестром І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни з урахуванням синтезу національних та загальноєвропейських традицій;
- виявлено особливості інтерпретації цих творів видатними іспанськими піаністами А. де Ларрочею, М. Местре, Е. де Гусманом, Х. Коломом, А. Сорія, на ґрунті чого систематизовано виконавські параметри іспанського національного фортепіанного стилю.

*Подальшого розвитку набули:*

- уявлення про «звуковий образ фортепіано» як уособлення іспанського національного фортепіанного стилю;
- положення про цитатний та безцитатний методи обробки фольклору в професійній творчості.

**Практичне значення отриманих результатів** дослідження полягає в тому, що вони є перспективними у їх екстраполяції на інші сфери іспанської музики, а також на творчість сучасних композиторів. Матеріали та висновки можуть бути задіяні в курсах «Історія зарубіжної музики», «Теорія музики», «Історія фортепіанного виконавства», «Аналіз музичних творів» для бакалаврів та магістрів вищих навчальних музичних закладів України. Результати дослідження мають сприяти популяризації творів іспанських композиторів серед українських піаністів, а також слугувати підґрунтям для досягнення

сучасними виконавцями національної специфіки іспанської музики і шляхів її втілення в концертній практиці.

**Апробація матеріалів дисертації.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на 5 міжнародних і 6 всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід-Схід» (м. Одеса, 5–7.12.2016), Науково-мистецький проект «Практична музикологія», «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (м. Харків, 9–11.12.2016), Відкрита звітна науково-методична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів та здобувачів «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 16.02.2017), Науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (м. Київ, 1–2.04.2017), Міжнародна наукова конференція «Основні проблеми сучасної науки» (The international Scientific Conference “Topical Problems of Modern Science”, м. Варшава, Польща, 17.07.2017), Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 16.02.2018), Міжнародний музикознавчий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 27.02–02.03.2018), Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, 22–23.03.2018), Наукова конференція «Життєтворчість, непідвладна хроносу» (м. Львів, 24.03.2018), Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, 22–23.03.2019), Перша відкрита звітна конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (онлайн) «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, 16.05.2020).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано 5 статей, з них: 3 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України; 1 стаття – у міжнародному періодичному науковому виданні з наукового напрямку, за яким підготовлено дисертацію («*European Journal of Arts: Scientific journal*» м. Відень, Австрія); 1 – у міжнародній міждисциплінарній збірці («*Proceedings of the International Science Conference “Topical Problems of Modern Science”*» м. Варшава, Польща). Опубліковано тези за результатами Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів).

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів, 10 підрозділів, Висновків до Розділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел (296 позицій, з них – 92 іноземними мовами: англійською, іспанською, французькою) і 8 Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 295 сторінок, у тому числі основного тексту – 201 сторінку.

## РОЗДІЛ 1

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ІСПАНІЇ В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРОЦЕСІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

#### 1.1 Музичне мистецтво Іспанії у науковому дискурсі

Вибір матеріалу та предмету дослідження, яким стала фортепіанно-оркестрова музика Іспанії періоду Ренасим'єнто та її специфіка, був мотивований відсутністю будь-яких новітніх досліджень (за два останні десятиліття) в українському музикознавстві в цій сфері іспанського фортепіанного мистецтва. Беручи до уваги присвячені історії іспанської музики, зокрема фортепіанній творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни та тісно пов'язані з даною темою наукові праці, які допомагають її комплексній розробці, та враховуючи мовний контекст (першоджерелами, до яких звертаються українські студенти, викладачі та науковці, є роботи російською та українською мовами), завданням підрозділу є розгляд історіографічних джерел у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві з дотриманням хронологічного підходу у двох дискурсах: 1) російською та українською мовами (в тому числі зарубіжні в перекладі); 2) іноземними мовами. Дані праці можна згрупувати за характером та ракурсом дослідження обраної теми для виявлення ступеню її вивчення, конкретизації творчості того чи іншого композитора.

*Дослідження російською та українською мовами.* Один з перших історичних нарисів іспанської музики, який допоміг скласти про неї комплексне уявлення, належить О. Осовському, створений автором у 1937 році [136]. Він зіграв велику роль у вивченні історії іспанської музики. Спираючись на величезну кількість систематизованих та прокоментованих фактів, О. Осовський

висвітлив еволюцію іспанського музичного мистецтва від ранніх етапів до середини 30-х років ХХ століття [136, с. 14]. Музикознавець акцентує увагу на іспанській фольклорній традиції, видах національного музичного театру. Нарис автора містить низку коротких, змістовних характеристик найвидатніших іспанських музикантів, їх творчої діяльності. Художньо-естетичні погляди М. де Фальї розглядаються з «незвичної» точки зору: О. Оссовський вважав, що в 1914 році у М. де Фальї імпресіонізм був «подоланий і переплавлений в національні форми на народній основі» [136, с. 278]. Музикознавець, підкреслюючи зв'язок музики з національними традиціями, вказує на відсторонення композитора з 1915 року від «чужої для сутності його художньої природи» естетики імпресіонізму та оволодіння «реалістичним творчим методом», який, на його думку, відображений в «Ночах в садах Іспанії», де «враження» є не імпресіоністичними, а реалістичними, з опорою «на народне іспанське підґрунтя, натхненне рідною природою» [136, с. 278]. Проте дане ствердження є дещо сумнівним, адже саме у імпресіоністів М. де Фалья композитор знайшов близьке його власним художнім пошукам, про що свідчить стиль письма в опусах зрілого періоду творчості (ладо-гармонічні, тембральні, фактурні особливості), в тому числі в «Ночах в садах Іспанії». Відправною точкою та новим етапом розвитку сучасної іспанської музики автор пропонує вважати 1915 рік – заснування в Мадриді з ініціативи М. де Фальї Національного Музичного Товариства – *Sociedad Nacional de musica*, головним завданням якого була систематична пропаганда національної музики, як минулих років, так і сучасної. Засновниками Товариства були композитори М. де Фалья, К. дель Кампо, Х. Туріна, музичні критики та музикознавці А. Саласар та Р. дель Вільяр [136, с. 276]. Таким чином, М. де Фалья та Х. Туріна фігурують як репрезентанти сучасного і нового в контексті історії музичного мистецтва Іспанії.

В більш розширеному форматі знайшов продовження історичний огляд іспанської музики в праці І. Мартинова, виданій у 1977 році [120]. В ній автор висвітлює основні етапи історичного розвитку іспанського музичного мистецтва, торкається форм та жанрів іспанського фольклору, їх походження. Зокрема, музикознавець характеризує жанр романсу, коріння якого сягає в XIII століття і пов'язується зі «старовинними іспанськими формами», творчістю «трубадурів, проникаючих з Провансу через Каталонію», «григоріанськими наспівами», «інтонаціями східної музики» [120, с. 8–9]. Цей жанр відрізняється від характерного для XIX століття ліричного романсу переважанням героїчних образів. Іспанський фольклор пов'язується зі становленням його пісенних й танцювальних форм і жанрів в XVII–XVIII століттях (часто поєднаних в контексті іспанської музичної культури в пісенно-танцювальні) [120, с. 10] з їх прикріпленням до певних регіонів Іспанії та інструментарію, які згодом поширились і стали надбанням національної культури. Так, культурі басків притаманний жанр *аурреску* (сюїта з чотирьох танців: аурреску, контрапас, сортсіко, аріньарінь, що виконувалась під звуки флейти чисту та барабана); Каталонії – танець сардана і танець з палками (у супроводі маленької флейти флавіоли, тамборсільо, волинки гайти), хота; Кастилії та Арагону – танець хота з її різновидами (рабалера, голондріна, сарагосана, фематера), який став загальноіспанським жанром (особливою рисою є чергування гітарного супроводу та вокальних строф); Кастилії – сегидилья, відома у всій Іспанії (з акомпанементом гітари, кастаньєт та вокальним супроводом); Валенсії та Мурсії – старовинні наспіви; Мурсії – танці малагенья де ла Уерта і малагенья де ла Мадругада; Астурії та Галісії – старовинні мелодії (виконувані на галісійській волинці гайта гальєга); Галісії – пісня не пов'язана з танцем – алала; Андалусії – циганські пісні й танці стилю фламенко (переважно у супроводі гітари), стиль канте хондо (створюється гітаристом токаором та співаком кантаором) [120, с. 12–34]. Отже, іспанська музика постає складним явищем поєднання багатьох



культур та субкультур. Праця І. Мартинова також містить нариси життєтворчості провідних постатей Ренасим'єнто – Ф. Педреля, І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни і торкається проблем європейської іспаністики.

Накопичений російськомовний матеріал 1960 – 1980-х років дає уявлення про історію іспанського музичного мистецтва, в тому числі, творчість його провідних представників, серед яких за ступенем висвітленості виокремлюються М. де Фалья, І. Альбеніс, Е. Гранадос, Х. Туріна. Зокрема, важливу роль в ознайомленні громадськості з життям та творчістю М. де Фальї зіграли монографія Ю. Крейна 1960 року [92], збірка вибраних статей М. де Фальї, що вийшла російською мовою у 1971 році [179], опубліковані в 1977 році бесіди з Ф. Пуленком [140], монографія І. Мартинова 1986 року [119].

В монографії Ю. Крейна [92] музична культура Іспанії розглядається як складне явище багатовікової давності, що зазнало різних впливів: панування католицької церкви в середні віки; у великій мірі вплив Сходу, що було зумовлено володарюванням більшою частиною території країни маврами впродовж декількох століть; запозичення та продовження маврського мистецтва циганами, які поширювали видозмінені ними старовинні елементи поезії, музики та танцю; церковна музика, пов'язана з латиною. Творчий портрет композитора розглядаються в синтезі з дескриптивним аналізом його найвідоміших творів: опера «Коротке життя», збірки «Іспанські п'єси» та «Сім іспанських народних пісень», балети «Треуголка» і «Любов-чарівниця», «Ночі в садах Іспанії». Останній твір, як вказує Ю. Крейн, було розглянуто більш детально, щоб прослідкувати творчий процес М. де Фальї та виявити характерні для нього прийоми: «поєднання складної побудови твору з лаконічним викладом головної думки», «детальна обробка кожного епізоду» та «чуйне фіксування зміни настроїв», «стримана і в той самий час яскрава емоційність, яка являється визначальною силою, оживляючою складну звукову побудову» [92, с. 61–62].

Далі розглянуто наступні твори: фантазія «*Baetica*», опера «Балаганчик маестро Педро» («*El retablo de Maese Pedro*»), Концерт для клавесина. В завершенні монографії подано опис літературної спадщини композитора, додається декілька зауважень про учня М. де Фальї (Е. Хальфтера) та про діяльність послідовників національної іспанської музики – композиторів Латинської Америки (переважно Бразилії): Ейтора Вілла-Лобоса, Камарго Гуарньєрі, Клаудіо Санторо, а також Альберто Хінастери (Аргентина). Перелік творів композитора вибудовано за жанровим принципом: опери, балети, симфонічні твори, інструментальні твори, вокальні твори.

Збірка статей М. де Фальї [179], перекладена російською мовою, має великий пізнавальний інтерес для музичних спеціалістів та любителів. В неї входять праці М. де Фальї, присвячені значущим явищам іспанського музичного мистецтва («Предисловие к “Краткой музыкальной энциклопедии” Хоакина Турины»), «Канте хондо», «Фелипе Педрель», «Высказывания М. де Фальи ... », «Ответ на анкету “*Musique*” ... »), а також французького («Современная французская музыка», «Клод Дебюсси и Испания», «Заметки о Равеле») та німецького («Заметки о Рихарде Вагнере ... »). Дослідження іспанської музики нерозривно пов'язане з осягненням її національних традицій. У статті «Канте хондо» автор як репрезентант іспанської культури, висвітлює музичні елементи мелодичного стилю *cante jondo*, пов'язаного з особливою манерою виконання, а також його витоки і значення для європейського мистецтва.

Статті, присвячені французькій музиці та її представникам, допомагають скласти уявлення про нову музику та творчу атмосферу Франції, в якій композитор знаходився упродовж семи років (Париж, 1907–1914), і яку він ніжно любив та вважав її своєю другою батьківщиною. Автор з великою повагою та любов'ю розповідає про своїх видатних сучасників та близьких друзів – К. Дебюссі та М. Равеля, «малює» їх творчий та особистісний портрети, оцінює роль та вплив їх мистецтва на культуру Іспанії. Варто додати, що ці

статті були написані вже на етапі творчої зрілості М. де Фальї і, таким чином, містять квінтесенцію важливих положень для усвідомлення естетики його творчості.

Особливу увагу привертає книга Ф. Пуленка, що вийшла російською мовою в 1977 році [140]. На її сторінках зібрано відомі композитору факти, відтворені в пам'яті живі спогади про близьких, добре йому відомих або викликаючих захоплення митців, надано їх словесні портрети на мальовничому фоні побутових дрібниць та анекдотичних подій. Одним з таких митців був М. де Фалья, і наведені про нього тут відомості допомагають скласти більш завершене та правильне уявлення про постать іспанського композитора, його характер, ідеали та внутрішні поривання.

Продовження дослідження І. Мартиновим іспанської музики з більшою конкретизацією життя та творчості М. де Фальї знаходимо в його монографії, датованої 1986 роком [119]. Книга розповідає про життя композитора його оточення, концертну діяльність, історію написання творів та розгляд деяких з них із зазначенням основних жанрово-стильових особливостей. Особистість та творчість майстра розглядаються у взаємозв'язку із загальними тенденціями розвитку іспанської та європейської музики ХХ століття. У передмові автор вказує, що намагався використати по можливості всі матеріали про М. де Фалью та його оточення, опубліковані до 1980 року в Іспанії та інших країнах, дати стисло характеристику всіх його творів, включаючи «Атлантиду», яка залишилась незавершеною, але вписалася в загальну творчу картину. Головну увагу приділено вершинним досягненням композитора, на яких ґрунтується його світова відомість, а саме: зошит «Іспанських п'єс» («Арагонеса», «Кубана», «Монтаньеса», «Андалуса»), Сім іспанських народних пісень («Мавританська шаль», «Сегідилья мурсіана», «Астуріана», «Хота», «Колискова», «Кансьон», «Поло»), опера «Коротке життя», балет «Любов-чарівниця», «Ночі в садах Іспанії», фортепіанна фантазія «*Baetica*», балет «Треуголка», опера «*El retablo de*

*Maese Pedro*) («Балаганчик маестро Педро»), Концерт для клавесина в супроводі флейти, гобоя, кларнета, скрипки та віолончелі, Ораторія для солістів, хору та оркестру «Атлантида». В кінці книги автор додає перелік творів та транскрипцій М. де Фальї, викладених у хронологічному порядку.

Постаті І. Альбеніса в 1960–1980 роки присвячено праці М. Вайсборда, який протягом усього життя займався вивченням іспанської музики<sup>1</sup>. Зокрема, самими відомими є його наукова стаття [28] та монографія [27], датовані 1967 та 1977 роками відповідно. В статті [28] поставлено питання про виконання творів іспанських композиторів, зокрема І. Альбеніса, піаністами, які незнайомі з історією Іспанії, архітектурою її старовинних міст, особливостями характеру та побутом її жителів. Зсилаючись на спогади, епістолярні джерела, опис іспанських фольклорних жанрів та аналіз творів І. Альбеніса, автор намагається розкрити сутність та зміст його музики, «змалювати» її образний світ, національну самобутність, справжній дух, який самі іспанці називають *castizo*<sup>2</sup> [28, с. 309]. М. Вайсборд підкреслює, що шлях до правдивого художнього трактування творів І. Альбеніса лежить через вивчення Іспанії, книги М. де Сервантеса, полотен Д. Веласкеса, поезії Г. Лорки [28, с. 309].

Книга М. Вайсборда [27] стала першою російськомовною монографією, присвяченою творчості І. Альбеніса. Праця знайомить читача з життям композитора, його фортепіанними творами та освітлює значення І. Альбеніса в історії національної культури. Автор спирається на документи, іноземні джерела, занотовані спогади та бесіди, листи, статті та публікації в хроніках. У

<sup>1</sup> Окрім творчості І. Альбеніса, його наукова діяльність була пов'язана з мистецтвом інших видатних постатей іспанської музичної культури: у 1970 році вийшла його книга «Федеріко Гарсія Лорка – музикант: нарис», 1989 року – дослідницька праця «Андрес Сеговія і гітарне мистецтво ХХ століття: нарис життя і творчості». Протягом багатьох років М. Вайсборд займався творчістю іспанського гітариста А. Сеговії, особисто з ним спілкувався, завдяки чому вперше для російськомовного кола музикантів стало можливим знайомство з його виконавськими принципами [32].

<sup>2</sup> *Castizo* – це іспанське слово, яке в перекладі означає «чистий», «справжній» або позначає представника іспанської раси (з ісп.: «каста»). Початкове значення розвинулося та набуло нового тлумачення – «типовий для області». Термін також використовувався для позначення однієї з колоніальних іспанських расових категорій, каст, що перебували на території Іспанії в ХVІІ столітті [221].

вступі в ретроспективному ключі стисло подано інформацію щодо історичних передумов іспанського культурного відродження в XIX столітті. Зокрема, вчений вказує, що підйом культури та мистецтва Іспанії «співпадає з початком визвольної боротьби іспанського народу проти Наполеона I» (вторгнення військ на іспанські території відбулось в 1808 році), відкриттям консерваторій та оперних театрів в Мадриді (1830, 1847 роки) та Барселоні (1847, 1850 роки), популярністю «кастісісмо» – руху прихильників відродження старовинного жанру сарсуели [27, с. 4–5]. Автором надається коротка характеристика деяких іспанських національно-пісенних жанрів (хота, фанданго), що стали загальноіспанськими, проте, потрапивши в різні провінції і зазнавши впливу, набули відмінностей і різновидів: хота валенсіанська, кастильська, тортоська; гранадіна, ронденья, малагенья як варіанти фанданго [27, с. 8]. Також окреслюється народний інструментарій, що різниться в кожній провінції: в Кастилії – дульсайна, бандуррія (рід мандоліни), кастаньети, гітара, тамбурин, квадратний барабан, в Арагоні – гітара, бандуррія, кастаньети, в Басконії – велика флейта – сильбоа, маленька флейта – чисту, тамбориль, в Каталонії – флавіоль, карамільо (рід народної флейти), тимбаль, тамбурин, граля; у всій Іспанії – гітара [27, с. 8]. Разом з викладенням біографії композитора у дескриптивному ключі розглянуто цілий ряд творів для фортепіано: ранні роботи, «Іспанська рапсодія» для фортепіано з оркестром *op.* 70, «Спогади про подорожі» *op.* 71, сюїта «Іспанія» *op.* 165, цикл «Іспанські наспіви» *op.* 232, «Іберія». В кінці праці науковець, зсилаючись на книгу *G. Laplane «Albéniz»* (1956), додає перелік фортепіанних творів, який в ході нашого дослідження допомагає виявити деякі «прогалини» та розбіжності в уявленнях про фортепіанну спадщину І. Альбеніса в XX і XIX століттях [27, с. 144]. Таким чином, в даній праці М. Вайсборда, як і у І. Мартинова [120], помітний інтерес до іспанської фольклорної спадщини як складного явища взаємовпливів різних субкультур.

Книга К. Розеншильда [144] з моменту свого опублікування в 1971 році протягом кількох десятиліть залишалася єдиним монографічним дослідженням російською мовою, присвяченим постаті Е. Гранадоса. Своєрідним вступом постає перший розділ, в якому йдеться про іспанську культуру на зламі двох століть: передумови іспанського Ренасим'єнто, його характер та тенденції розвитку культурного життя. Автор робить спробу періодизувати творчість Е. Гранадоса: перший – ранній період (1889 – середина 1890-х років), другий – романтичний (середина 1890-х – біля 1911/1912 року), третій – пізній, зрілий (біля 1911/1912 до раптової смерті в 1916 році), на кожному етапі якої відмічено еволюцію креативного таланту митця його композиторськими досягненнями. Паралельно з викладенням біографічних фактів здійснено жанрово-стильовий аналіз найбільш значних творів композитора: фортепіанні цикли «Іспанські танці», «Гойєски», цикл для голосу та фортепіано «Тонадильї»; короткий нарис опери «Гойєски» і циклу для голосу та фортепіано «Любовні пісні». Цікавим є спостереження музикознавця щодо нонакордових гармоній в контексті іспанської культури, що сприймаються як показник зв'язків з імпресіоністичним стилем. Не заперечуючи його впливів, К. Розеншильд вказує, що це явище бере свої витoki в іспанській народно-інструментальній культурі, зокрема, в особливостях строю шестиструнної іспанської гітари, де «чотири середні відкриті струни створюють великий домінантнонакорд тональності до з пропущеною септимою», і такі гармонії застосовували ще іспанські та італійські композитори кінця XVII – XVIII століть, серед яких був і Д. Скарлатті [144, с. 23–24]. Так вчений пояснює органічне «іспанське» звучання «Хабанери» М. Равеля та «Іберії» К. Дебюссі [144, с. 23].

Перекладене на російську мову двотомне зібрання творів Ф. Г. Лорки (1986) [111, 112] допомогло поглибити не тільки знання про іспанську поезію, прозу та театр, але й про стиль канте хондо як андалусійську народну пісню, якому присвячена опублікована в даній збірці лекція іспанського поета [111,

с. 405–423]. Вона була вперше прочитана в Гранаді на відкритому засіданні художнього й літературного центру з організації фестивалю канте хондо. Митець дає відповідь на запитання «що таке “канте хондо”?», пояснює природу й суть цього стародавнього стилю, чітко розмежовуючи поняття «канте хондо» і «канте фламенко». Необхідно зазначити, що дані поняття часто синонімічно пов'язують як прояв одного стилю, проте Ф. Г. Лорка конкретизує їх особливості, вказуючи, що різниця між ними «вельми суттєва у всьому, що стосується древності пісень, їх структури та духу» [111, с. 406]. «Канте хондо забарвлений таємничим кольором первісних епох, канте фламенко – жанр відносно молодий, за емоційною глибиною його не порівняти з канте хондо. Там колорит духу, тут місцевий колорит – ось їх глибинна відмінність»; «канте хондо – це рідкісний і найдревніший в Європі зразок первісних пісень, його звуки доносять до нас оголене почуття, що вселяє жах древніх східних народів»; «близький до древніх музичних систем Індії, канте хондо – це тільки бормотання, тільки потік голосу, який то підвищується, то понижується; це дивовижно хвилеподібна вібрація, яка розриває звукові клітини нашої темперованої шкали, не поміщається в строгу і холодну пентаграму сучасної музики та розкриває тисячі пелюсток в герметичних квітах півтонів. В канте фламенко мелодія рухається не хвилеподібно, а стрибками»; «канте фламенко будується на строгому ритмі, він народився через багато віків після того, як Гвідо д'Ареццо придумав назви нот» [111, с. 407]. Автор відносить до канте хондо жанр циганської сигирійї, поло, мартінете, карселера і солеар, до канте фламенко – малагеньї, гранадіни, ронденьї, петенери, називаючи останні чотири «потомками раніше перелічених пісень, від яких вони відрізняються за будовою та ритмом» [111, с. 406].

У дисертаціях 1990-х років (О. Сакало [150], О. Гладкової [40], Л. Баяхунової [18], Р. Тельо [173]) висвітлюються окремі аспекти іспанського музичного мистецтва. Так, дослідження О. Сакало [150] є однією з перших

українських праць, присвячених іспанській музиці. Автор робить спробу узагальнити та систематизувати практику впливу іспанської культури на мистецтво західноєвропейських країн протягом чотирьох століть, з'ясувати закономірності та вектори розвитку цього безперервного еволюційного процесу в різних напрямках: жанрові впливи, рицарський роман, іспанська драматургія та романс, художній образ Іспанії (від пісенно-танцювальних іспанських народних жанрових моделей для створення «місцевого колориту» до органічного синтезу елементів іспанської національної культури з європейською традицією). Інспіруючою силою процесу моделювання художнього образу Іспанії у європейському мистецтві (що бере початок з кінця XVI століття і сягає своєї вершини в XIX столітті у мистецтві романтизму) науковець вважає іспанську перекладну художню й історико-художню літературу.

Проблему взаємодії фольклору та композиторської творчості розглянуто в дисертації О. Гладкової [40]. Автор вивчає народні витoki стилю М. де Фальї. В праці надано характеристику іспанського фольклору: різних стилів та жанрів, музичних діалектів; підготовлено базу для вивчення народних витоків музичної мови М. де Фальї та аналізу особливостей широко розповсюдженого в Європі стилю – «іспанської ідіоми». Даним терміном вчений позначає оригінальний тип інтонування, який признається неіспанцями як «іспанський», пов'язаний з андалусійською народною культурою і стилем фламенко, що ввібрав багато особливостей загальнонаціональних іспанських народно-жанрових форм та багато специфічних рис інших регіональних культур, перш за все, кастильської. У другому розділі автор розкриває деталі особливої національної природи фольклоризму М. де Фальї, його творчість в широкому історичному контексті явищ національної та європейської музичної культури. Аналізуючи творчий спадок митця, науковець розглядає його творчий шлях як закономірний перехід від «андалусійського» етапу (до 1915-1916 років – «Ночі в садах Іспанії», «Любов-чарівниця») до «універсального» (1920-1940 роки – «Балаганчик



маестро Педро», Клавірний концерт та «Атлантида»). Створений на межі двох періодів балет «Треуголка» розглядається як «прохідний» твір у відношенні стилю та музичної лексики.

Зміст третього розділу складає аналіз творів композитора, орієнтований на виявлення фольклорних витоків музичної мови М. де Фальї, різних народно-музичних діалектів: андалусійського, кастильського, каталонського, арагонського, астурійсько-галісійського. Творчу еволюцію О. Гладкова поділяє на етапи: підступи до оволодіння «іспанською ідіомою» (ранній період – до 1905 року включно, опера «Коротке життя»); зрілий андалусійський стиль: загальноандалусійський тип («Сім іспанських пісень», 1914), цигано-андалусійський («Любов чарівниця», 1915), мавритано-андалусійський («Ночі в садах Іспанії», 1916); поєднання елементів «андалусійського» та «універсального» стилів («Треуголка», 1919); кастильська ідіома («Балаганчик маестро Педро», 1922); кульмінаційна точка розвитку «універсального» стилю (клавірний концерт та незакінчена «Атлантида», 1926). Аналізу піддаються: мелодика, що базується на техніці відтворення народно-жанрових моделей і принципах вільного використання елементів народної лексики; метро-ритмічна організація в аспекті порівняння її з фольклорною; тип інтонаційного розвитку, пов'язаний з постійним розгортанням теми на основі варіантного викладення початкової поспівки-зачину, значення якого в творчості М. де Фальї надзвичайно велике; національно забарвлена гармонія, основана на техніці натурального резонансу; фактура, що запозичає прийоми виконавства на іспанських народних інструментах, перш за все, гітарі («кастильській», «мавританській»); оркестровка, що відтворює звуковий колорит народного музичного інструментарія; форма, яка виявляє впливи традиційних народних структур (використання строфи, варійованої строфи, принципу побудови цілого на основі чергування танцювальних «колін»).

Науковець підкреслює, що стиль М. де Фальї синтезував традиційні та новаторські методи роботи з фольклором, глибоко розширив розуміння іспанського національного «духу» в музиці, ставши початком нового періоду в історії музики Іспанії [40, с. 24]. Зазначимо, що аналіз музичної мови твору на даних рівнях допомагає встановити зв'язки не тільки з національними, але й з європейськими традиціями. Інтенсивність національного начала, пов'язана із втіленням національних образів завдяки характерним засобам музичної виразності, відіграє важливу роль, оскільки дозволяє говорити про наявність національно-самобутнього музичного стилю та його специфіку.

Осмисленню іспанського образу та його відображенню в індивідуальному стилі композитора в контексті музичної культури Росії та Франції XIX – першої третини XX століть присвячено дослідження Л. Баяхунової [18]. Автор розглядає образ Іспанії (як особливої етнографічної та культурної області Європи, що виходить за межі європейської традиції), його еволюцію та художню перцепцію в рамках європейської культури. Відмічено усталені теми-образи: Кармен, свято та карнавал (церковні служби, урочиста хода з грою народних оркестрів та ансамблів), танці й співи, південна літня прохолодна ніч. Дослідник торкається деяких особливостей іспанського фольклору, зокрема, його двоїстого, суперечливого «приживання» у європейському музичному континуумі. Л. Баяхунова зазначає, що, з одного боку, народне мистецтво Іспанії, в силу своєрідних форм викладу, часто вступало в протиріччя із сформованими нормами професійної композиторської творчості. Такими «важко засвоєваними» формами автор називає: варіантну перемінність та неловиме багатство ритмічних перетворень, мікротоновість та специфічні гармонії андалусійської музики, ритмо-формули окремих танців, відтворення гітарної фактури, звернення до ладу «мі» (особливість ладу полягає в тому, що, співпадаючи в основному з фрігійським, він має обов'язковий мажорний тризвук в кадансі та «коливання» другого та третього ступеню в мелодії – то

натуральних, то підвищених). З іншого боку, є достатньо інших народних образів, музичні особливості яких не вступали в гостре протиріччя з європейським мисленням. До таких Л. Баяхунова відносить канте хондо і фламенко, вказуючи, що їм притаманні діатонічність мелодії та чітка ритміка, симетрична структура й гармонічний характер мелодії. Таким чином, автор об'єднує канте хондо та фламенко, що суперечить розмежуванню цих стилів Ф. Г. Лоркою [111], який навпаки вказував, що саме канте хондо не вписувалось в строгі рамки професійної музики, а таким явищем стало фламенко, що пішло від канте хондо і ввібрало його окремі особливості.

В цей час з'являється праця Р. Тельо [173], присвячена проблемі національної виконавської школи Іспанії 1940–1990-х років у співвідношенні з іншими виконавськими школами Європи. Іспанський піанізм в ній постає як цілісне явище, результат діяльності вихованців двох шкіл: Мадридської консерваторії та Муніципальної консерваторії в Барселоні. Музикознавець приводить дані про «забутих» музикантів, освітлює індивідуальні риси іспанських піаністів, особливості їх професійного шляху. Отже, його праця є корисним джерелом для ознайомлення з іспанською виконавською традицією ХХ століття.

У новітні роки (починаючи з 2000 року) інтерес до іспанської музики підтримується, збільшується кількість наукових досліджень, присвячених як іспанському музичному мистецтву та культурі загалом, так і окремим персоналіям. Дослідники знаходять нові матеріали в архівах, удосконалюючи погляди на іспанську музику. Зокрема, дисертаційне дослідження І. Кряжевої [97] розглядає явища іспанської та латиноамериканської музики, висвітлює їх перехресні шляхи та зв'язки. Автор аналізує музику іберо-американського регіону в постійному діалектичному співставленні складових елементів: з одного боку, як сукупність самодостатніх явищ музичної культури, і як історико-культурну цілісність, пронизану постійними зв'язками та взаємовпливами – з

іншого. В хронологічній послідовності автор висвітлює історичні етапи у розвитку музичного мистецтва, починаючи від XVI і до початку XX століття. Окрему увагу І. Кряжева приділяє творчому становленню М. де Фальї в ранній та паризький періоди, зокрема, проблемі формування музичного стилю композитора, аналізу його ранніх фортепіанних та вокальних творів 1980–1990-х років. Автор вказує, що на творчість М. де Фальї на початку його композиторського шляху вплинув так званий «андалусизм», пов'язаний з соціальним феноменом – «способом життя іспанців, ідеєю південного темпераменту, якому властиві святковий гумор, оптимізм, радість життя та пристрасність» [97, с. 12]. В мистецтві «андалусизм» нерідко прирівнюється до іспанської ідентичності та уособлює справжнє, автентичне, що позначається в літературі терміном «*lo castizo*» [94, с. 158].

Закладені в дисертації І. Кряжевої ідеї проростають в монографії (2013) [95] – новітньому дослідженні постаті М. де Фальї. В цій праці виявляємо спільні риси з працею І. Мартинова [119], де дослідник йде схожим шляхом характеристики творчості М. де Фальї, проте розширює відомості новими матеріалами. Перший розділ – біографічний, розроблений на основі матеріалів з Архіву «*Manuel de Falla*» (Гранада), де зберігаються рукописи майже всіх його творів, листи та особиста бібліотека, а також історична та музикознавча література, присвячена даній проблематиці. Автор розмежовує життєвий шлях композитора на наступні три етапи: початок – Кадіс, Мадрид, Париж (1876–1914), повернення – Мадрид, Гранада (1914–1939) та еміграція – Аргентина (1939–1946). Творчий доробок розглядається за такими напрямками: ранні пошуки наприкінці романтизму (твори 1890–1900-х років, «Коротке життя»); звернення до витоків: новий фольклоризм («Ночі в садах Іспанії», «Любов-чарівниця»), метаморфози національного та неокласицизм («Балаганчик маестро Педро», Концерт для клавесина та камерного ансамблю, «Атлантида»); музично-критична спадщина; М. де Фалья та Росія. В аналізі творчості автор з

особливою увагою відноситься до історії створення творів, спираючись на листи композитора та людей з його оточення, до еволюції впливу «андалусизму» на музичний стиль М. де Фальї, особливостей оркестровки.

Новий підхід у вивченні творчості іспанських митців демонструє дисертація М. Якушевич [204]. Специфіка синтезу культурних зв'язків в іспанській культурі на основі аналізу південно-іспанських явищ в контексті творчості Г. Лорки та М. де Фальї розглядається у семіологічно-філософському аспекті. У праці виявлено перетини національного мислення та образно-структурні закономірності музики, літератури й живопису в контексті творчості Г. Лорки і М. де Фальї. Механізми синтезу в творчості М. де Фальї проаналізовано в поєднальному аспекті національних та європейських традицій, що дозволило автору проникнути в багатогранну сутність композиторського стилю, виявити особливий тип метафоричного мислення, пов'язаного з використанням багатьох символів-архетипів природи, ночі та вогню, формуванням багатозначної музичної мови, створеної вільно-фантазійним сплетінням «музичних знаків». Автор виявляє, що специфіка музичної метафоричності М. де Фальї полягає в тонких переходах різних «знакових рівнів»: піднесення пейзажних і національних знаків на символічний рівень, перехід від звуконаслідувальних та жанрово-історичних моментів до культурно-філософських асоціацій.

Розширенню уявлення про фортепіанну творчість Е. Гранадоса сприяла дисертація піаністки й музикознавця І. Красотіної [91]. На відміну від попередніх праць, в її основі лежить детальне опрацювання новоопублікованого повного фортепіанного доробку композитора, наукових матеріалів і досліджень, архівних рукописів. Вивчення народного мистецтва Іспанії, знайомство з багатющим фортепіанним спадком та виключно особливою манерою виконання, накопичені впродовж п'ятирічного навчання у Алісії де Ларрочі в Академії імені

Маршалла в Барселоні<sup>3</sup>, дозволили І. Красотіній «з середини» пізнати самобутнє мистецтво та культуру Іспанії. Автор вказує, що в період Ренасим'єнто важливого значення набуло «вивчення та осмислення музичного минулого» як імпульсу до створення власних творів [91, с. 13]. Зокрема, для Е. Гранадоса виявилась цікавою творчість Д. Скарлатті, що, таким чином, поставило його у витоків «нео-скарлаттизму (*neo-scarlattism*) – своєрідного напрямку в іспанській музиці, який був одним з відгалужень неокласицизму» [91, с. 13]. І. Красотіна вказує, що «стиль Гранадоса ввібрав різноманітні впливи, спричинені труднощами та суперечливістю переломної епохи в Іспанії межі ХІХ – ХХ століть» [91, с. 16]. Відмічається індивідуальний підхід до фольклору в творчості, який полягає у тому, що «композитор, практично не використовуючи цитування, синтезує та узагальнює типові елементи іспанських народних пісень і танців» [91, с. 17]. Показовою ознакою національного в творах Е. Гранадоса І. Красотіна називає «складний, витончений ритм, що практично не відділяється від акцентування, рясна орнаментика, яка набуває іноді тематичного значення, фактура, що імітує звучання народних інструментів<sup>4</sup>. Музикознавцем підкреслено значний вплив на індивідуальний стиль Е. Гранадоса творчості композиторів-романтиків: Ф. Шопена (інтонації та типи фортепіанної фактури), Р. Шумана (тенденція до створення циклів з невеликих п'єс, принцип програмності в фортепіанних мініатюрах), Ф. Ліста (трактовка фортепіано у віртуозному викладі фактури) [91, с. 18]. «В особливостях гармонічного мислення композитора також прослідковується засвоєння сучасних напрямів, зокрема імпресіонізму» («розробка колористичної функції акорду», «сприйняття

<sup>3</sup> Академія імені Маршалла в Барселоні була створена Е. Гранадосом більш ніж півстоліття назад і сьогодні залишається найбільш відомим в світі центром поширення знань про музику та діяльність свого засновника. В 1959 році з ініціативи А. де Ларрочі було введено курс «Магістр іспанської музики», програма якого направлена на вивчення іспанської фортепіанної літератури, з особливою увагою до традицій виконання творів Е. Гранадоса. В 2004 році І. Красотіна була нагороджена дипломом «Магістр іспанської музики», що засвідчує проходження п'ятирічного курсу навчання в Академії.

<sup>4</sup> Там само.

його фонічного ефекту»<sup>5</sup>). Автор вказує на важливий момент, який заслуговує окремої уваги і розглядається в нашому дослідженні: іспанська фортепіанна музика потребує відповідного виконавського підходу [91, с. 19]. «Необхідно відмітити, що настільки не схожих один на одного митців, як Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадо, Мануель де Фалья, об'єднують особливі прийоми викладу гомофонно-поліфонічної фортепіанної фактури. Виконуючи твори іспанських авторів, піаніст повинен не тільки диференціювати різні мелодичні голоси в динамічному відношенні, але і бути ретельним у виборі аплікатури і домагатися компактних частих рухів рук, необхідних для втілення вигадливих ритмічних малюнків та складних орнаментальних фігурацій» [91, с. 21]. Отже, І. Красотіна допомагає скласти уявлення про специфіку нюансів інтерпретації творів не тільки Е. Гранадоса, але й іспанської фортепіанної музики загалом.

На терені української музичної науки є новітнє дослідження (2018), присвячене фортепіанній творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса та М. де Фальї, що належить Н. Заєць. У дисертації проаналізовано низку фортепіанних творів на предмет виявлення їх жанрово-стильових та образно-емоційних особливостей у контексті втілення національної ідеї з позицій її зв'язку з духовно-релігійною культурою. Автор відзначає, що іспанська професійна музична культура до епохи Ренасим'єнто формувалась як «у протистоянні іноземному впливу», так і «активному засвоєнню європейського культурно-історичного досвіду», а також «в умовах домінування богослужбово-співочої та інструментальної традиції, конфесійний спектр якої простягається від греко-візантійських впливів <...> аж до доктрин західного католицького світу» [66, с. 4]. «“Концентратом” іспанської національної ідеї» автор вважає фламенко як «синкретизм співу, танцю та інструментального супроводу» [66, с. 4], обминаючи канте хондо як первинний стиль народного музикування.

---

<sup>5</sup> Там само.

У вивченні іспанської фортепіанної музики важливу роль відіграють зарубіжні дослідження, оскільки в них, зазвичай, використовуються новознайдені архівні матеріали, завдяки чому іноді встановлюються біографічні розбіжності з деякими із вищевказаних праць. У ході пошуку зарубіжних наукових джерел було виявлено архіви, звернення до яких в онлайн режимі дає можливість ознайомитись з інформацією бібліографічного змісту:

– *El Archivo Manuel de Falla* (Гранада)<sup>6</sup> – архівний центр, який зберігає документальну спадщину і бібліотеку композитора. На сайті Архіву в розділі «Бібліографія» у хронологічному порядку (починаючи з 1876 року та до 2017 року) знаходиться перелік різних праць, присвячених творчості М. де Фальї [268].

– *El Archivo Joaquín Turina* або *Fondo Turina* (Мадрид), який був переданий на зберігання у *Fundación Juan March* (Фонд Хуана Марка<sup>7</sup>). В ньому знаходиться більшість оригіналів робіт композитора, практично всі його статті в пресі та журналах, рукописи, листи, концертні плакати, програми, критика та частина його власної бібліотеки, а також фотоархів [243]. На сайті Архіву в розділі «Бібліографія» міститься перелік монографій та інших праць в алфавітному порядку, присвячених творчості Х. Туріни [243].

При підтримці даного Фонду (*Fundación Juan March*) було опубліковано упорядковану Альфредом Мораном (*Alfredo Morán*) бібліографію у 1991 році [273], в якій представлений розгорнутий перелік та короткий опис письмових джерел, присвячених постаті Х. Туріни. З вказаного бібліографічного видання стає відомо, що однією з перших масштабних робіт в області фортепіанної творчості Х. Туріни можна вважати дослідження американського науковця Лінтона Елзі Пауелла (*Linton Elzie Powell*) «*The piano music of Joaquin Turina*»

<sup>6</sup> Вище згадувався як Архів «*Manuel de Falla*».

<sup>7</sup> *Fundación Juan March* є активною сімейною установою з питань культурної спадщини, створеною фінансистом Хуаном Марком Ордінасом (*Juan March Ordinas*) в 1955 році з місією сприяння розвитку культури Іспанії [243].



(1974) [273, с. 7]. Відповідно до наведеного коментаря упорядника, значна частина праці відведена біографії та вивченню різних творів для фортепіано, окремі глави розкривають особливості мелодії, гармонії, ритму, фактури, форми, фортепіанної техніки та інші аспекти виконання.

В бібліографії А. Морана увагу привертає тритомне видання «*Joaquin Turina. Su obra para piano*» іспанського музикознавця, музичного критика, піаніста Антоніо Іглесіаса (*Antonio Iglesias*) (1989, 1990) [273, с. 4], в якому, за висловом іспанського композитора Хоакіна Родріго (*Joaquin Rodrigo*), «автор, як добросовісний і цікавий перекладач-концертний виконавець, зі своїм звичайним ясным баченням проаналізував фортепіанну творчість Х. Туріни, даючи деякі успішні коментарі щодо стилю музики композитора і пропонуючи ряд привабливих й корисних речей» [273, с. 4]. На жаль, наведені праці відсутні у відкритому доступі, але завдяки коментарям А. Морана можна скласти загальне враження про їх зміст.

Одним з перших історичних досліджень іспанської фортепіанної музики була книга Л. Е. Пауелла «*A history of Spanish piano music*» 1980 року [280]. Воно містить узагальнену характеристику фортепіанної музики І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни, Ф. Момпу та їх сучасників періоду 1740–1840-х років. В окремому розділі автор розглядає процес впливу гітарної музики на фортепіанну, що є актуально в контексті вивчення іспанської культури, де гітара є національним інструментом. Зазначимо, що прогресивність цієї праці проявляється у розгляді особливостей розвитку фортепіанної музики після Другої світової війни, оскільки в музикознавстві і донині цей період не зазнав ґрунтовного висвітлення.

Вагомими внеском в сучасне іспанознавство є книга іспанського музикознавця, композитора, скрипача, відомого сильним впливом на музичне життя через свою діяльність як критика, письменника, видавця-редактора, просвітителя, Томаса Марко (*Tomás Marco*) «*Spanish Music in the Twentieth*

*Century*» (1993) [269]. Вона є повною історією іспанської музики ХХ століття для англomовних читачів, в якій автор охоплює життя та творчість композиторів Іспанії даного періоду, відстежує впливи романтизму, імпресіонізму, неокласицизму і відмінних регіональних народних традицій Іспанії на їх творчість. Особливого значення набуває розгляд творчості Х. Туріни: дане дослідження є одним з небагатьох доступних зарубіжних наукових джерел, що містить необхідні матеріали для осягнення граней творчості композитора, адже здебільшого для українського музикознавця знайомство з творчістю Х. Туріни зводиться до читання наявної та доступної в бібліотеках книги 1970-х років І. Мартинова [119]. Отож дослідження Т. Марко дає змогу збагнути новий погляд із сфери зарубіжного музикознавства<sup>8</sup>.

Особливої уваги заслуговують праці американського музикознавця, засновника Центру іберійської і латиноамериканської музики в Каліфорнійському університеті в Ріверсайді Уолтера Аарона Кларка (*Walter Aaron Clark*), присвячені І. Альбенісу та Е. Гранадосу. В книзі «*Isaac Albéniz: A Guide to Research*» (1998)<sup>9</sup> [225] міститься бібліографія, дискографія, хронологія, численні огляди творів, статей, книг, дисертацій, публікацій, первинних джерел і зберігаючих їх архівів (у Іспанії, Великобританії, Франції, Бельгії, Німеччині). Наступною в світ вийшла робота «*Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*» (1999), яка стала першою повною біографією композитора англійською мовою [227]. Виходячи з багатства нових і раніше не помічених документальних свідчень, автор розвіює деякі міфи, що оточували кар'єру І. Альбеніса, зокрема про те, що він був учнем Ф. Ліста.

---

<sup>8</sup> У вивченні творчості Х. Туріни додатковими джерелами слугували наукові роботи Андреа Гарсія (*Andrea García Alcantarilla*) (2012-2013) [244] та Мартіна Сандерс-Хьюїтта (*Martin Scott Sanders-Hewett*) (2014) [285], пов'язані з пошуком особливостей композиторської техніки в жанрі тріо та аналізом форми фортепіанних сонат Х. Туріни.

<sup>9</sup> В 2015 році вийшла доповнена версія книги – «*Isaac Albeniz: A Research and Information Guide*» (2015) [226], яка представляє собою анотований бібліографічний та дослідницький посібник з оновленою та вичерпною презентацією всіх джерел, завдяки якому будь-який шанувальник, виконавець чи вчений може поглибити своє розуміння І. Альбеніса.

Творчості Е. Гранадоса У. А. Кларк присвятив дослідження «*Enrique Granados: Poet of the Piano*» (2005) [224] – перше англomовне вивчення постаті піаніста, композитора і педагога. Науковець дає детальний аналіз основних вокальних та фортепіанних творів, на основі документів досліджує сферу культури Гранади.

Американський дослідник Керол Хесс (*Carol Hess*) протягом багатьох років займалася вивченням творчості М. де Фальї, результатом чого стали наступні книги: «*Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*» (2001) [253], де прослідковується новий погляд на музичне життя Іспанії – поява в ньому естетики модернізму, та «*Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*» (2004) [254]. В останній М. де Фалью зображено як людину з високодуховними цінностями, що часто перечили недосконалому світові, в якому він жив. Через розкриття суперечливої натури митця досліджуються особливості музичного стилю композитора і пропонується його інше розуміння<sup>10</sup>.

Варто також згадати ще одного біографа М. де Фальї – португальського музикознавця та піаністку Ненсі Лі Харпер (*Nancy Lee Harper*), її перу належать дві фундаментальні праці. В першій – «*Manuel de Falla: a bio-bibliography*» (1998) [251] – зібрано значну кількість біографічного матеріалу, більша частина якого походить з первинних джерел, розміщених в Архіві «*Manuel de Falla*». Комплексне бібліографічне дослідження охоплює докторські дисертації, публікації та виступи преси з усього світу.

Другою працею Н. Л. Харпер стала книга «*Manuel de Falla: His Life and Music*» (2005) [252], яка надає читачам більш глибоке й точне розуміння творчого процесу М. де Фальї, шляхом звернення автора до масиву рідкісних

<sup>10</sup> В основі праці лежать невикористані джерела з Архіву «*Manuel de Falla*», спираючись на які музикознавець розвіює деякі зловмисні легенди про життя М. де Фальї, зокрема передбачувані тенденції до мізогінії та навіть звинувачення в гомосексуалізмі, пов'язані з тим, що він ніколи не підтримував тривалих стосунків з жінкою, і що змусило деяких біографів вважати його святим подвижником.

оригінальних джерел (новітні дослідження та видання, опублікована та неопублікована кореспонденція, каталоги виставок, концертні програми), включаючи власну особисту бібліотеку митця і цінний ескізний матеріал (більше 20 000 аркушів), що зберігається в Архіві «*Manuel de Falla*». Три глави праці представляють найновішу доступну інформацію, ілюстровану прикладами рукописів та хронологічно організованим розділом фотографій. Поданий матеріал уточнює деякі аспекти життя композитора (релігія, педагогіка), які на сьогодні є неоднозначними або невідомими, охоплює різні риси його характеру і стосунки з європейськими сучасниками (впливи оточення, музичні запозичення).

Наголосимо, що праці зарубіжних дослідників охопили ряд важливих новознайдених архівних документів, листів, спогадів. Не зважаючи на те, що з моменту свого існування в 1930-ті роки праці радянських музикознавців на декілька десятиліть стали основними джерелами з історії музики Іспанії для російськомовних читачів і продовжують бути актуальними, в них, у порівнянні з роботами зарубіжних науковців, знаходимо деякі біографічні розбіжності, зокрема в монографіях І. Мартинова [120] та М. Вайсборда [27]. Музикознавці, посилаючись на записи у щоденнику І. Альбеніса, стверджують, що в серпні 1880 року І. Альбеніс відвідав Ф. Ліста в Будапешті, виконавши йому «Іспанську рапсодію» і свої два етюди [119, с. 18; 27, с. 128]. Однак зарубіжний біограф композитора У. А. Кларк ставить під сумнів існування будь-якої зустрічі з угорським музикантом через його відсутність в Будапешті з серпня 1880 року по січень наступного року, про що свідчить лист Ф. Ліста з Веймара, датований 18 серпня 1880 року. Зарубіжні дослідники стверджують, що І. Альбеніс придумав цю зустріч, щоб виправдатися перед сім'єю, і, можливо, для забезпечення власного творчого процвітання по поверненню з Угорщини [227, с. 42–43; 287, с. 10]. Якщо зважати на відомості із зарубіжних джерел, то, таким чином, змінюється усталене на пострадянському просторі уявлення про творчий зв'язок

угорського маестро та іспанського композитора як педагога і учня. Як результат, вплив на художньо-естетичні погляди І. Альбеніса визначається не фактом навчання у Ф. Ліста, а виконанням різних його творів та засвоєнням на цьому досвіді основних принципів романтичного віртуозного фортепіанного стилю.

## 1.2 Шляхи становлення іспанської музичної культури

Іспанія – таємнича, колоритна, неординарна країна, лише згадка про яку викликає в уяві яскраві образи: пекуче сонце, пісні і танці фламенко, пристрасть, що ховається за зовнішньою холодністю і стриманістю (особливість іспанського характеру). Національна культура Іспанії надзвичайно багата і багатогранна. На думку О. Осовського, її характерною рисою є різка відмінність народної і професійної музики між окремими провінціями Іспанії, яка з ходом історичного розвитку музичної культури не тільки не стирається, а, навпаки, свідомо підтримується в сфері професійної творчості [136, с. 227]. Подібна тенденція зберігається через те, що іспанська музика є спадщиною стародавньої культури. Свої витоки вона бере у високорозвиненому музичному мистецтві найдавніших мешканців країни – іберів, які в III тис. до н. е з'явилися на сході Іспанії і в VI ст. до н. е. «змішалися» з кельтами. Наступні завойовники також привносили в скарбницю художньої спадщини свої музичні традиції.

Так, араби, що панували в Іспанії в VIII-XV століттях, і циганські племена, які оселилися в XV столітті в південній частині півострова, посилили привнесений раніше різними вихідцями з Близького Сходу орієнтальний колорит музики Іспанії. Як зазначає А. Романова, відправною точкою особливого історичного шляху цієї країни стало завоювання арабами більшої частини Піренейського півострова в 711–718 роках. «З одного боку, – підкреслює дослідниця, – Іспанія відтепер стала “мостом” між Європою і Сходом, а в самій країні арабська культура залишила дуже значний слід, з іншого боку, формування власне іспанської нації відбувалося в умовах

Реконкісти<sup>11</sup> <...>, що мала для іспанців священний характер боротьби християн з язичниками-завойовниками» [145, с. 167–168]. Нетерпимість до іновірців виявилася зворотнім боком Реконкісти, яка «вилилася» в особливі риси іспанського менталітету, як, наприклад, суворість характеру і національно-релігійна фанатичність, «боротьба з пристрастю, її маскуванню породили основні властивості іспанського мистецтва – його умовність, смислову багатоплановість і театральність. У ньому здобуває перемогу поперемінно кожне з двох начал – стихійне і стримуюче – абсолютна перемога недосяжна» [145, с. 168].

Таким чином, історичний хід подій і географічні умови сприяли багатому «суцвіттю» різних музичних культур, серед яких: музика басків (Країна Басків), каталонська музика (Каталонія, центр – Барселона), галісійська (Галісія, центр – Сантьяго – де Компостела), кастильська музика (Стара і Нова Кастилія, центр – Мадрид) і музика Андалусії (Севілья) [136, с. 230]. У чому ж проявляються характерні особливості вищеназваних музичних національних субкультур Іспанії?

Найбільш яскравою за своєю народною музичною культурою є провінція *Андалусія*. Цей «шматочок» Іспанії зазнав сильного впливу Сходу (арабського, циганського і єврейського). Музиці Андалусії притаманні орнаменталізм, вільний примхливий ритм, зміна метрів, надзвичайна колоритність, яскрава емоційність і пристрастність. Зовсім інакше звучить музика *Каталонії*: вона більш м'яка, спокійна і врівноважена. Їй властиві: велика співучість, більш проста й скупа орнаментика, струнка і чітка ритміка. У ній виразно відчувається інтонаційний зв'язок з музикою півдня Франції – Провансу і Лангедоку. Суворість характеру відрізняє музику *басків*, у якій відсутні так звані «музичні

<sup>11</sup> Реконкіста (від ісп. *reconquistar* – відвоюувати) – період, пов'язаний з відвоюванням народами Піренейського півострова в VIII – XV століттях захоплених арабами (маврами) територій. «З Реконкістою пов'язаний процес формування народностей – іспанської, каталонської, баскської, галісійської та португальської, складання їх національної культури, національного характеру» [139, с. 614-615].

орнаменти», вона будується виключно на ладах народної музики. На перший план в ній виходить часта зміна ритмічної пульсації (нерідко зустрічаються п'ятидольні та семидольні метри) [136, с. 230].

Менш яскрава і самобутня, за оцінкою О. Осовського, музика *Кастилії*, її наспіви в основному будуються на мажорно-мінорній системі. *Галісійська* музика виявляє стародавню кельтську основу за колоритом та ладовим складом (особливі види мелодичного і гармонічного мажору), вона є сполучною ланкою між іспанською та португальською музикою. Незважаючи на велику кількість відмінностей зазначених музичних культур, в них присутні і спільні риси. На думку О. Осовського, це переважання тридольного метра над дводольним, суворе почуття ритму, надзвичайне багатство, краса і різноманітність національних народних танців під пісню або інструментальну музику, широке використання різних ударних інструментів, особливо кастаньет<sup>12</sup>.

Перші писемні пам'ятки професійної музичної творчості в Іспанії – це *збірники гімнів вестготської епохи*, записані невмами (V–VIII ст.). Формування музичної культури дещо прискорилося під час Реконквісти. Це проявилось в героїко-епічних піснях історичного змісту, культивованих в XII столітті трубадурами і хуглярами (жонглерами). Згодом ці пісні трансформувалися в *романси*. Музика та поезія трубадурів (*насторалі, альбади, кантиги, вільянсікос, кантарсільос*) досягли розквіту в XIV столітті. Також в цей час зароджуються *світські форми музичного театру* [73].

«Золотим часом» іспанської музичної культури О. Осовський іменує період з останньої чверті XV до першої половини XVII століть, що ознаменувався розвитком поліфонічної школи, клавесинної та лютневої (віуельної) музики, започаткуванням іспанського музичного театру [136, с. 233–

---

<sup>12</sup> Там само:[136, с. 230].

234]. Зокрема, *інструментальна музика*, головним чином для віуели<sup>13</sup>: *прелюдії, тьєнтос* (по типу річеркара), *діференсіас* (варіації), *фантазії* і *п'єси танцювального характеру на народні теми*, набула поширення у XVI столітті. *Культова і світська поліфонічна музика* досягла розквіту в творчості К. Моралеса, Ф. Герреро і Т. Л. де Вікторії [73]. Як зазначає А. Пилатюк, своєрідним імпульсом до розвитку академічного музичного мистецтва, зокрема в Мадриді, стало переміщення 1561 року королівського двору і створення капели, діяльність якої об'єднувала багатьох композиторів і органістів, і таким чином, «поряд із поліфонічною музикою, яка відіграла суттєву роль у зміцненні церковної влади в державі та культурної експансії Іспанії на колоніальній землі <...>, в аристократичному середовищі активно розвивалася світська вокальна та інструментальна музика» [138, с. 5].

У XVII столітті склався іспанський специфічний оперний жанр – *сарсуела*<sup>14</sup>(з різновидами «*сарсуела grande*», тобто велика, і «*сарсуела чіка*» – легка), особливістю якого стало те, що його музика засновувалась на народних піснях і танцях [136, с. 236]. Перша сарсуела була поставлена в 1629 році [136, с. 235], проте її розвитку перешкоджало панування італійської опери в Іспанії, пов'язане з правлінням короля Феліпе V (роки життя 1683–1746), під час якого відбулась «остаточна коронація італійства в найбільш репрезентативному прояві» [218, с. 7]. Італійська ораторія мала значний вплив на іспанську духовну музику в XVIII столітті, «що викликало протести з боку захисників національного мистецтва. Традиційні іспанські жанри, в першу чергу вільянсіко, змінили свою структуру, в них стали включати арії та речитативи в італійському оперному стилі. Незабаром утвердилося спеціальне позначення для творів в

<sup>13</sup> Віуела – струнний щипковий інструмент сімейства віол, поширений в Іспанії в XV-XVI ст., за формою схожий на гітару, за ладом – на лютню. В XVII столітті віуела була витіснена бароковою гітарою [36].

<sup>14</sup> Сарсуела (ісп. *zarzuela*) – іспанський різновид музично-сценічної вистави, близький жанру оперети. Музичні номери в сарсуелі, хорові та сольні, чергуються з розмовними діалогами й танцями. Виконання сарсуели зазвичай присвячувалось певним святковим подіям: весіллю, народженню дитини, коронації та ін., тому первинно ці спектаклі називались «Святами Сарсуели» [102].



новій манері (як духовних, так і світських) – *cantada*. Родоначальником іспанської кантати вважається С. Дурон» [76]. Захоплення італійською музикою призвело до занепаду вокальної та інструментальної творчості в Іспанії з другої половини XVIII століття [136, с. 238].

У цей час формується *музична комедія тонадилля* – демократичний жанр, пов'язаний з національною тематикою і передовими ідеями іспанського суспільства, що зберіг популярність до початку XIX століття [73] і виявився «спасінням та сховищем національного іспанського музичного мистецтва» [136, с. 240]. Важливу роль в культурі Іспанії XVIII століття зіграла постать Антоніо Солера – композитора, який написав близько 500 творів переважно в жанрі невеликої *клавірної сонати*, і сприймається сьогодні головним суперником Доменіко Скарлатті [80].

З відкриттям консерваторій в Мадриді (1830), Барселоні (1847) і постійних оперних театрів музичне життя активізувалося. Діяльність композиторів була пов'язана з мадридським театром «Сарсуела». Однак рух за відродження художньо-самобутньої національної музичної культури Іспанії – Ренасим'єнто, який допоміг вивести іспанську музику на світову арену, розпочався тільки в період останньої чверті XIX століття.

Передумови руху Ренасим'єнто, як вказує О. Осовський, почали проявлятися приблизно з 1840 року [136, с. 248] через відродження давньої іспанської сарсуели, зокрема *сарсуели гранде*. Застосування народних тем було зведено в принцип у всіх музичних жанрах: композитори широко користувалися ними в різних формах власної вільної творчості [136, с. 248]. Сарсуела давала іспанським музикантам шанс бути поміченими, однак багато з них доклали багато зусиль до роботи в інших сферах музики [269, с. 3]. Спроби писати національні опери були першими кроками до симфонічної та камерної музики і фундаментом для іспанської музичної науки [269, с. 3–4].

Ініціатором національного руху в музикознавстві (1840–1870 роки) став Мігель Хіларіон Еслава (1807–1878) – композитор і теоретик<sup>15</sup>, який видав праці «Метод сольфеджіо», «Курс гармонії і композиції», «Короткий підручник гармонії», п'ятитомне зібрання музичних творів іспанських композиторів XVI–XIX століть «*Lira Sacra-Hispana*». Він перший підняв рух за видання і перевидання музичної спадщини іспанських композиторів минулих часів, починаючи з Ренесансу. Поступово виникає спеціальна іспанська музична преса, відроджується науково-дослідницька думка. У числі яскравих музичних вчених цього часу слід назвати Раміса де Пареху і Франсиско Салінаса [136, с. 250–251].

Одним із сподвижників і продовжувачів в справі за національне музичне мистецтво був Франсиско Барбієрі (1823–1894) – різностороння особистість, ініціативна натура: композитор, диригент, музичний вчений, публіцист, громадський діяч. Ф. Барбієрі зробив великий вклад у відродження сарсуели, організував «Духовні концерти», пізніше перетворені в «Концерти класичної музики», з яких згодом утворилося «Мадридське концертне товариство». «Музичний пісенник XV і XVI століть», упорядником якого є Ф. Барбієрі, став фундаментальною працею, в якій містяться партитури шести сотень дво-, три- і чотириголосних пісень іспанських композиторів-поліфоністів епохи Ренесансу [136, с. 251–252].

Два десятиліття – 1870–1890 роки – вважаються передоднем Ренесанс'єнто. В цей час в Іспанію проникає музика Р. Вагнера<sup>16</sup>, пробуджуючи інтерес до жанрів симфонічної, камерно-інструментальної, ансамблевої і сольної музики, активно розвивається концертне життя. Саме в ці десятиліття інструментальна музика переживає своє відродження і першу національну хвилю, висувається ряд яскравих іспанських музикантів-віртуозів. Серед них:

<sup>15</sup> Мігель Хіларіон Еслава як композитор працював в оперному жанрі. Однак з часом через гостру критику переключився на створення культової музики, віддався педагогічним заняттям і музично-науковим дослідженням [136, с. 250].

<sup>16</sup> Нагадаємо, що зачинатель майбутнього відродження – Феліпе Педрель, був деякий час пропагандистом, проте аж ніяк не наслідувачем творчості Р. Вагнера [136, с. 254].

скрипаль і композитор – Пабло Сарасате (1844–1908), чия надзвичайно важлива роль в житті Європи час від часу забувається (композитори – Едуард Лало, Каміль Сен-Санс, Йозеф Йоахім – часто присвячували музиканту видатні твори, сам П. Сарасате написав значну кількість *творів для скрипки*, які демонструють надзвичайно розвинуту віртуозну техніку гри, а також націоналізм, явно оснований на іспанському фольклорі [269, с. 4]), піаністка – Тереза Кареньо (1853–1917) [136, с. 254]. Видатні композитори цього періоду – Херонімо Хіменес (1854–1923) і Томас Бретон (1850–1923) [136, с. 255].

В останні десятиліття XIX століття Іспанія зазнає розквіту і в інших сферах культури, чому сприяли постаті, відомі не тільки в межах країни, але й за її кордонами: архітектори – Антоніо Гауді (*Antoni Gaudí*), Луїс Доменек-і-Монтанер (*Lluís Domenech y Montaner*); новелісти – Хуан Валера (*Juan Valera*), Вісенте Бласко Ібаньєс (*Vicente Blasco Ibáñez*), Беніто Перес Гальдос (*Benito Pérez Galdós*), Педро Антоніо де Аларкон (*Pedro Antonio de Alarcón*); поети – Густаво Адольфо Беккер (*Gustavo Adolfo Becquer*), Антоніо Мачадо (*Antonio Machado*); філософи – Хосе Ортега-і-Гассет (*José Ortega y Gasset*), Мігель де Унамуну (*Miguel de Unamuno*), Марселіно Менендес-і-Пелайо (*Marcelino Menendez y Pelayo*); драматурги – Хоакін Дісента (*Joaquín Dicenta*) і Хосе Ечегарай (*José Echegaray*) [224, с. 4].

Власне період Ренасим'єнто охоплює 1890–1914 роки. Цей знаковий культурний рух відкрився знаменитим маніфестом Феліпе Педреля «За нашу музику» («*Por nuestra musica*»), який побачив світ в 1890 році [136, с. 256]. Основні положення маніфесту, як вказує І. Мартинов, зводилися до закликів розвивати національну культуру на основі глибокого освоєння її фольклорної й класичної спадщини [120, с. 99]. Він створює восьми томне зібрання під назвою «Іспанська школа духовної музики».

Ф. Педреля (1841-1922) – іспанського композитора, музикознавця, фольклориста, музично-суспільного діяча і педагога [31] вважають «батьком»

іспанського Відродження. Пабло Казальс, відомий віолончеліст, який близько знав композитора, писав про нього так: «Він заново розкрив фольклорні скарби Іспанії <...> і радив молодим композиторам надихатися і користуватися ними» [120, с. 100]. Ф. Педрель ставив перед іспанськими музикантами високе завдання – сформувати ще одну професійну національну школу європейської музики, і воно було повністю виконано завдяки *І. Альбенісу*, *Е. Гранадосу*, *М. де Фальї* та *Х. Туріні*, чому значною мірою сприяла їх фортепіанна творчість.

*Ісаак Альбеніс* (1860–1909) – піаніст і композитор, якому належать перші класичні зразки іспанської музики кінця XIX – початку XX століття [27, с. 7]. Творча діяльність Альбеніса-композитора тривала трохи більше тридцяти років, він писав музику в різних жанрах, але більшу частину творчої спадщини складають опуси для фортепіано або за його участі<sup>17</sup>. «Як і Шопен, Альбеніс мислить фортепіанно; його творчість, як і творчість Шопена, виростає з фортепіано; цей інструмент є для нього найбільш прямим засобом музичного вираження», – підкреслює О. Осовський [136, с. 269]. Любов до фортепіано була пріоритетною для І. Альбеніса ще з самого малку. Вже чотирирічною дитиною він виступив в своєму першому публічному концерті (1864) в *Teatro Romea* в Барселоні, викликавши у публіки неймовірне захоплення, а дехто навіть думав, що це якась містифікація [269, с. 4]. Прагнучи отримати професійну музичну освіту, І. Альбеніс вчився майстерності у різних музикантів. У віці п'яти років (1865) він почав навчатися у Нарцисо Олівераса (*Narciso Oliveras*), а в 1867 році його відвезли в Париж, де його дуже хвалив відомий піаніст-педагог, професор Паризької консерваторії Антуан Франсуа Мармонтель, однак він вважав Ісаака ще занадто юним для навчання в консерваторії<sup>18</sup> [269, с. 4]. Авжеж! І. Альбенісу було всього 7 років! Отож згодом, після невеликого концертного туру, в 1869 році юний піаніст (9 років) почав навчатися в консерваторії в Мадриді у

<sup>17</sup> Хронологічний перелік фортепіанних творів І. Альбеніса див. у *Додатку А*, с. 248.

<sup>18</sup> Н. Кашкадамова зараховує І. Альбеніса до числа видатних учнів А. Ф. Мармонтеля [80, с. 376].

Мендізабаля (*Mendizábal*), однак ненадовго, оскільки І. Альбеніс мав палку натуру і це виливалось в його постійні втечі з дому в підлітковому віці. В 1870 році він втік з дому до монастиря *El Escorial*, давав концерти в кастильських містах, його повернули додому, проте він знову в 1872 році покинув домівку і давав концерти в Андалусії, згодом на кораблі втік до Америки, зазнав пригод в Аргентині, Уругваї, Бразилії, Кубі, Пуерто-Ріко, США і, діставшись Сан-Франциско, повернувся до Іспанії в 1873 році [269, с. 4–5]. Того ж року І. Альбеніс починає навчатися в Лейпцизькій консерваторії по класу фортепіано у Карла Рейнеке, по класу композиції у Саломона Ядассона, а з 1877 року у Брюсселі займається у Луї Брассена (фортепіано) та Франсуа Геварта (композиція), де у 1879 році отримує першу премію за фортепіанне виконавство від Брюссельської консерваторії. Навчання було перервано гастрольними турами на Кубі, в США, Європі. Приблизно в 1883 році він зустрічає Ф. Педреля, який направляє його на національний шлях, а в 1896 році І. Альбеніс сам стає професором *Schola Cantorum* в Парижі [269, с. 5].

Сповнений пошуків і пригод шлях пройшов іспанський композитор аби досягти професіонального рівня майстерності фортепіанної гри та композиторського письма. Навчання у європейських майстрів і гастрольний досвід дали неабиякий результат: в 1880-х – початку 1890-х років І. Альбеніс знаходиться на вершині піаністичної слави, його називають «іспанським Рубінштейном» [27, с. 45–46]. Під час англійських гастролей піаніст виступає в «титолованих» залах: «Стейнвей-холі», Королівському театрі, «Симфонічному суспільстві» в Лондоні (сольні концерти, виступи з композитором Т. Бретонем, скрипалем Е. Арбосом), в Бірмінгемі й Лідсі [27, с. 48]. Його виступи супроводжуються захопленими відгуками преси. Наведемо лише деякі з них.

«Газета *“Art musical”*, – пише М. Вайсборд, – зазначала дивовижну майстерність Ісаака Альбеніса, який виконав не менше двадцяти семи творів, в тому числі дві сонати – Бетховена і Шопена» [27, с. 48]. У газетній рецензії

підкреслювалося, що І. Альбеніс підкорив слухачів як своєю віртуозністю, так і багатством звучання оркестрових фарб, що дозволило критиці поставити музиканта в перші ряди сучасних піаністів. Але, за М. Вайсбордом, «особливий успіх мали концерти, де Ісаак Альбеніс грав власні твори. Тут він не мав собі рівних. Секрет магічного впливу Альбеніса – виконавця власних творів – полягав, мабуть, в тому, що його гра нагадувала натхненну імпровізацію, ту імпровізацію, яка становить душу іспанського танцю і якою він володів досконало»<sup>19</sup>. Нагадаємо, що сутність фламенко – своєрідної «візитівкою» танцювальної культури Іспанії – представляє «терпкий дуенде, неприборканий і самотній», «це демон, який перетворює пісню в магію, а танець – в шаманство» [145, с. 170–171].

Високу оцінку творчій діяльності І. Альбеніса давав кубинський композитор і піаніст Х. Нін: «Ісаак Альбеніс – великий Альбеніс, як ми повинні були б завжди говорити <...> своїм неповторним талантом піаніста-виконавця і своєю чудовою фортепіанною творчістю підвів підсумки зусиллям багатьох майстрів, широко відкривши дорогу, по якій згодом пішло стільки видатних артистів» [27, с. 50]. Дійсно, виконавський стиль Альбеніса-піаніста ввібрав в себе кращі досягнення традицій народного музикування. Нагадаємо, що національною рисою іспанського характеру є «контраст між внутрішнім запалом, темпераментом і зовні стриманим їх проявом» [28, с. 318–319]. У цьому ключі показово, що (за свідченням М. Вайсборда) авторській інтерпретації І. Альбеніса власних творів були властиві шляхетність і стриманість, часом навіть суворість, що розкривало перед слухачами справжню душу Іспанії, справжні риси національного іспанського характеру [27, с. 49]. У цьому контексті показовим є наступне спостереження французького композитора ХХ століття Ф. Пуленка: «Чи помітили ви, <...> що кожного разу, коли який-небудь піаніст – чистокровний іспанець грає в Парижі, завжди

---

<sup>19</sup> Там само.

знаходиться людина, яка стверджує, що це занадто холодно, стримано і що виконанню не вистачає життя ... Тим не менш це сама Іспанія» [140, с. 318].

Імпровізація, за О. Осовським, визначає творчий метод І. Альбеніса в молоді роки [136, с. 268]. Будучи блискучим піаністом-імпровізатором і виконуючи власні твори в численних концертах, І. Альбеніс відчуває природній потяг до сфери фортепіанної музики і як композитор. Ймовірно, саме через тісний зв'язок з цим європейським інструментом, ним була створена велика кількість опусів для фортепіано, з яких, за списком та вказівкою М. Вайсборда, багато було загублено або відомі лише за назвами: за *op.* 101 слідує *op.* 140, за *op.* 140 – *op.* 165, а за *op.* 181 – *op.* 202 [27, с. 144].

Як стверджує І. Мартинов, І. Альбеніс до кінця своїх днів залишався в сфері романтичного піанізму, незважаючи на розширення своєї естетичної концепції, вживання нових технічних засобів, зміну масштабів віртуозного письма [120, с. 165]. Разом з тим, саме І. Альбеніс «зробив чутним в загальному світі універсальної музики голос не тільки людини, але й країни» [120, с. 165]. Володіючи винятковою широтою творчих поглядів, композитор зміг вивести іспанську музику «зі стану “місцевої летаргії”» (вираз І. Мартинова) [120, с. 167] і привернути до неї увагу світової музичної спільноти.

Значною подією іспанського музичного Ренасим'єнто стало створення І. Альбенісом «Іберії», «Асулехос», «Наварри» – вершинного опусу композитора. Ці твори стали класичними зразками національного стилю, національних засобів художнього вираження [27, с. 105]. «Треба було чекати понад століття, – писав Х. Нін, – щоб вітати майстерну “Іберію” Альбеніса, великого Альбеніса: в цей день можна було сказати, що один з іспанських музикантів знову, нарешті, знайшов справжнє обличчя Іспанії» [27, с. 106]. Більше того, в останні роки життя навколо І. Альбеніса групувалися молоді музиканти-співвітчизники: Х. Туріна, М. де Фалья, Е. Гранадос, Х. Нін (більшу частину життя провів у Франції та Іспанії), до творчості яких композитор

ставився з великим інтересом і для яких він став наставником, заохочуючи та всіляко підтримуючи їх починання. Х. Туріна стверджував: «Наш батько Альбеніс вказав нам шлях, по якому ми повинні йти» [224, с. 173]. «Я ніколи не забуду, – писав М. де Фалья, – прийому, який мені надав Альбеніс. Вдячний за підтримку та цінні поради, я присвятив йому свої “Чотири іспанські п’єси”» [27, с. 109]. Зустрічаючись з молодими музикантами, І. Альбеніс міркував про шляхи створення національного мистецтва. Про одну з таких зустрічей Х. Туріна писав: «Там я по-справжньому зрозумів, що музика повинна бути мистецтвом, а не розвагою. Нас було троє в цьому куточку Парижа, і нашим обов’язком було хоробро боротися за створення національної музики Іспанії» [27, с. 109]. Ці висловлювання малюють портрет відданого музиканта-патріота, чия творчість, як піаніста та композитора, зіграла надзвичайно велику роль в становленні професійного музичного мистецтва Іспанії.

Творчість *Енріке Гранадоса* (роки життя 1867–1916) охопила різні сфери музики: оперну і театральну, оркестрову, камерно-інструментальну, фортепіанну, вокальну і хорову, транскрипції і аранжування. Проте саме твори для фортепіано займають більшу частину композиторського спадку і вражають багатогранністю жанрового підходу Е. Гранадоса до неї. Сюди відносяться як окремі п’єси малої, середньої та крупної форми (серенада, арабеска, баркарола, капрічіо, балада, рапсодія, фантазія, сюїта, варіації, соната), так і безліч циклів п’єс (танці: іспанські народні, вальси, мазурки, менуети; марші, сцени, пісні, мелодії, етюди, експромти), а також фортепіанне тріо та квінтет. Всього налічується близько 80 опусів для фортепіано<sup>20</sup>, що свідчить про неабиякий талант піаніста (виконавця-композитора), який проявився ще з самого малку.

Свою музичну освіту Е. Гранадос розпочав в ранньому віці в Іспанії: в Барселоні займався у Франциско Журне (*Francisco Jurnet*) та Хуана Баптіста Пухоля (*Joan Baptista Pujol*) по фортепіано (*Escuela Municipal de Música*, яку

<sup>20</sup> Хронологічний перелік фортепіанних творів Е. Гранадоса див. у Додатку Б, с. 257.



закінчив в 16 років з першою премією [144, с. 8]), а в 1883 році почав навчатися композиції з Ф. Педрелем, який заохочував його до національного стилю. В 1887 році Е. Гранадос поїхав до Парижу, де займався по фортепіано з Шарлем Беріо (*Charles Bériot*) [269, с. 6]. У Парижі юний каталонець широко долучився до тодішньої нової французької музики – творів Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Г. Форте і тільки розпочинаючого свою кар'єру молодого К. Дебюссі, а також познайомився з Рікардо Віньєсом (1875-1943) – видатним іспанським піаністом, який володів бездоганною технікою виконання і широким репертуаром, і з яким вони жили по сусідству в паризькому будинку на вулиці Тревіз [144, с. 9]. Дружба з Р. Віньєсом мала важливе значення для долі Е. Гранадоса: стиль віртуоза вплинув на Гранадоса-виконавця, зокрема, його піанізм, що проявилось в ускладненні фактури фортепіанних творів [144, с. 9]<sup>21</sup>.

Повернувшись через два роки (1889) в Барселону Е. Гранадос розпочав кар'єру концертного піаніста. [269, с. 6]. В своїх програмах, окрім творів європейських колег (Р. Шумана, Е. Гріга, Ф. Шопена, І. Альбеніса) Е. Гранадос виконував також прем'єри власних творів. Наприклад, «Дванадцять іспанських танців» були відзначені надзвичайно ранньою зрілістю самобутнього національного стилю, викликавши захоплені відгуки Е. Гріга, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Ц. Кюї, а завдяки концертам в Барселоні, Мадриді та інших містах, Гранадос-піаніст зазнав постійно зростаючого успіху у публіки [144, с. 9]. Варто відмітити, що для «націоналізації» стилю Е. Гранадоса велике значення мали створені в цей час І. Альбенісом твори з іспанською тематикою: «Іспанська» і «Кубинська» рапсодії, «Іспанські танці», «Іспанські сюїти», «Іспанські пісні», які стали популярними в концертному і домашньому репертуарі. Виконуючи

<sup>21</sup> Саме Р. Віньєс часто ставав першим виконавцем нових творів французьких, іспанських, російських і латиноамериканських композиторів. Він мав творчі зв'язки з М. Равелем, К. Дебюссі, Е. Саті, Д. де Севераком, М. де Фальєю, Е. Гранадосом і часто виконував їх твори в своїх концертах, сприявши їх активному розповсюдженню. Деякі з кращих опусів були присвячені саме Р. Віньєсу («Золоті рибки» К. Дебюссі, «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї, «Холодні п'єси» Е. Саті та ін.). Іспанський піаніст є також автором кількох романсів і фортепіанних п'єс, низки статей, мав вагому значимість як педагог (серед його учнів: Марсель Мейер, Хоакін Нін-Кульмель, Франсіс Пуленк) [35].

більшість з них, Е. Гранадос піддавався їх впливу [144, с. 14]. Пабло Казальс, відомий іспанський віолончеліст, з яким виступав Е. Гранадос, вважав, що твори композитора проникнуті типовим іспанським духом, каталонським характером [89, с. 226].

З другої половини 90-х після невеликого концертного «затишшя», пов'язаного з сімейним життям<sup>22</sup>, Е. Гранадос з блискавичним успіхом повернувся на сцену [144, с. 27]. Як вказує К. Розеншильд, його дебют в сонатних вечорах і камерних зборах в Каталонській філармонії, «класичних концертах» в Барселоні, участь у відомому квартеті бельгійського скрипаля Мат'є Крікбома, де він грав з віолончелістом П. Казальсом, виступи в ансамблі з К. Сен-Сансом, Е. Ізаї та Ж. Тібо, – все це принесло Е. Гранадосу славу одного з перших піаністів Іспанії, наряду з І. Альбенісом, Х. Малатсом і Х. Ніном [144, с. 28].

Він був чудовим ансамблістом, але особливо яскравим Гранадос-піаніст – у сольних програмах. «Якщо Альбеніс був Лістом іспанського піанізму, а Малатс – його Антоном Рубінштейном, то Гранадоса можна уподібнити Шопену. Витонченість, елегантність стилю, чудова співучість кантилен, яскравий драматизм в кульмінаційних моментах поєднувалися у нього з чудовим вмінням досягати в п'єсах іспанського стилю специфічно-національного колориту. Він з незрівнянною майстерністю досягав ефекту гітарних *punteos* в гармонічних фігураціях, сухого і ритмічного постукування кастаньєт в *martellato*, різких і гугнявих криків північно-іспанського народного гобоя (чістуа). Неповторно яскравий був тембровий ефект виконання співучої мелодії стилю фламенко в низькому регістрі, особливо в малагенях, де він

<sup>22</sup> На початку 1890-х років, на зміну концертним гастролям прийшло кохання і щасливе сімейне життя. Такі зміни благотворно сприяли ще більшому розкриттю і раніше притаманних Е. Гранадосу чудових людських якостей. Сучасники запам'ятали його як сім'янина, ніжного і самовіддано вірного чоловіка, люблячого батька шістьох дітей, життєрадісну і скромну людину поетичної натури, закохану в своє мистецтво, зовсім далеку від марнославства, чуйну, непомірно експансивну, яка завжди чомусь дивується, кимось захоплюється, легко переходить від самих нестримних веселощів і невичерпного гумору до глибокої меланхолії [144, с. 9].

якимось незбагненим чином відтворював манеру і забарвлення звучання, близькі співу канте хондо (гортанна манера – *hacer garganta*)» [144, с. 28].

Однак попри всі успіхи Е. Гранадоса як піаніста, його колега П. Казальс вважав, що свій потенціал, в силу свого характеру, він використовував досить поверхнево. З одного боку, П. Казальс визнав Е. Гранадоса найталановитішим і самим поетичним з усіх композиторів сучасної Іспанії, з іншого – вказував, що він далеко не реалізував своїх можливостей, бо не володів тими вольовими якостями, високою дисципліною і організованістю праці, без яких неможливий органічний розвиток будь-якого, навіть самого блискучого обдарування [89, с. 227]. Іноді судження П. Казальса виглядають надзвичайно суворими «Нервовий, слабкий, безтурботний, трохи хворобливий, Гранадос був природжений піаніст, але він не міг служити прикладом працьовитості. Він брався за найскладніші фортепіанні твори, але душею він був імпровізатор; нехтуючи працею, він геніально “махлював”, не відчуваючи при цьому докорів сумління ... »<sup>23</sup>. Віолончеліст відверто називав Е. Гранадоса «повністю самоучкою», а його вчителя Ф. Педреля оцінював досить скептично, стверджуючи, що він не мав покликання до викладання композиції [89, с. 225]. Зважаючи на те, що П. Казальс був другом композитора і, вочевидь, знав Е. Гранадоса досить добре, важко уявити собі, що ці ствердження мають хоча б якусь зловмисну ціль. Така жорстка критика творчості сучасників була в цілому характерна для П. Казальса, про що свідчать його відверті інтерв'ю. Все ж активне концертне життя Е. Гранадоса як солюючого, так і ансамблевого піаніста, зробило його видатним виконавцем, представником іспанської фортепіанної школи не тільки в Іспанії та Франції, але й в інших країнах світу.

Внесок Е. Гранадоса в розвиток іспанської музичної культури важко переоцінити. В 1901 році він заснував Академію Гранадоса в Барселоні, яка на довгі роки стала центром музичного життя країни і подарувала світові чудових

---

<sup>23</sup> Там само.

піаністів [269, с. 6]. Цікаво, що та, так звана «творча недисциплінованість» Е. Гранадоса, про яку говорив П. Казальс, не стала на заваді у вихованні цілої низки успішних музикантів. Педагогічна діяльність доставляла безцінні радості йому і учням, яких він виховував не стільки вимогливістю і суворою дисципліною праці, скільки атмосферою музичного артистизму, яка завжди панувала на його заняттях, і чуйною увагою до молодих індивідуальностей, які шукали власних шляхів у мистецтві [144, с. 34]. Серед найбільш відомих студентів Е. Гранадоса в Академії були: Кончіта Бадія / *Conxita Badia* (сопрано), Роберто Герхард / *Roberto Gerhard* (композитор), Пакіта Мадрігера / *Paquita Madriguera* (піаністка), Хосе Ітурбі / *José Iturbi* (піаніст), Шавьє Монсальватже / *Xavier Montsalvantge* (композитор), Френк Маршалл / *Frank Marshall* (композитор, піаніст), який не тільки приймав участь у військових подіях 1916 року, але й після їх закінчення у 1920 році став директором Академії, змінивши її назву на «Академія Маршалла». За його управління Академія почала грати провідну роль в музичному житті Барселони, виступаючи спонсором концертів видатних музикантів – Вікторії де лос А́нхелес, П. Казальса, А. Сеговії, та активно розвиваючи і підтримуючи сучасну музику в Барселоні [224, с. 174].

Найбільш відомою ученицею Академії стала Алісія де Ларроча (1923-2009), яка почала займатися в класі Ф. Маршалла в чотири роки, була справжнім вражаючим дивом: на той час її першим вивченим твором став «Вечірній дзвін» («*La campana de la tarde*») з циклу п'єс «Ескізи» («*Vocetos*») Е. Гранадоса. А. де Ларроча була однією з провідних піаністок світу другої половини ХХ століття з міжнародними гастролюваннями та студійними записами, займалась підтримкою, розповсюдженням і перетворенням в канон творчості Е. Гранадоса та інших іспанських композиторів. Після смерті Ф. Маршалла вона на декілька років взяла під своє управління Академію і впевнено продовжила започатковані

раніше традиції [224, с. 174]. Створена Е. Гранадосом Академія й до сьогодні залишається провідним закладом у музичному житті Барселони.

Доленосна роль Е. Гранадоса в розвитку музичної педагогіки також полягає у створенні низки педагогічних праць, справжніх посібників для оволодіння мистецтвом гри на фортепіано: «Короткі міркування щодо прийому легато» («*Breves Consideraciones sobre el Ligado*»), «Особливі труднощі фортепіано» («*Dificultades especiales del Piano*»), «Вправи на терції» («*Ejercicios de Terceras*»), «Метод теоретичного і практичного використання педалей на фортепіано» («*Método, teórico-práctico, para el Uso de los Pedales del Piano*»), «Орнаменти» («*Ornamentos*»), «Фортепіано» («*El Piano*»), «Правила користування педальми на фортепіано» («*Reglas para el Uso de los Pedales del Piano*») [265]. Його перу також належать нові редакції сонат Д. Скарлатті та чудові «Розповіді для юнацтва» («*Cuentos para la juventud*»), свого роду іспанський «альбомом для юнацтва» [144, с. 34]. Всі ці праці надзвичайно збагатили іспанську школу й досі є актуальними у вирішенні виконавських проблем, особливо тих, що торкаються творчості іспанських композиторів.

Відомий вислів Х. Туріни про І. Альбеніса, що вказував на шлях (музичного націоналізму), яким слід було йти іспанським композиторам, продовжується словами, адресованими Е. Гранадосу: «Він розумів, що прийшов його час і він став на той шлях, хоча й пристосував його під свій музичний темперамент, який був у нього вдома» [224, с. 173]. Отож національна спрямованість у естетиці Е. Гранадоса сформувалася вже на ранньому етапі творчості. Особливо гостра потреба у національній темі, яку Анрі Колле (*Henri Collet*)<sup>24</sup> назвав «*L'appel de la terre*» – «поклик землі» [цит за: 144, с. 36], стала відчутна напередодні Першої світової війни.

<sup>24</sup> Анрі Колле – французький композитор і музичний критик, проживав у Парижі. Сьогодні його твори рідко виконуються. А. Колле більше відомий як автор терміну «Французька шістка» (фр. «*Groupe des six*», пізніше «*Les Six*»), придуманого ним для означення групи музикантів Паризької консерваторії, до якої входили Ф. Пуленк, Д. Мійо та ін. [229].

Творам цього періоду характерна особлива майстерність і цілеспрямоване відображення любих мотивів, «композитор знову натхненно і любовно припав до рідної землі, яка владно кликала його до цілющих джерел народної творчості, і з небувалою до того силою, красою і багатством виразних засобів втілює реалістичні образи своєї країни – її людей, природу, мистецтво, її минуле і сьогодення» [144, с. 37]. І можна тільки здогадуватись, яких вершин сягнув би геній композитора та який би вклад в мистецтво своєї країни він міг зробити, якби не його передчасна трагічна загибель 24 березня 1916 року, під час повернення з прем'єри своєї опери «Гойєски» в *Metropolitan Opera* (Нью-Йорк) морським рейсом *SS Sussex* до охопленої війною Європи. Судно було торпедовано в Ла-Манші, Е. Гранадоса врятував пліт, однак він побачив, як його дружина борсається у воді, і намагався її врятувати, внаслідок чого вони загинули обоє [287, с. 7].

Творчий шлях Е. Гранадоса був недовгим, проте за цей проміжок часу йому вдалось вписати особливі сторінки в історію музичного мистецтва Іспанії, що відкрили перед світом безперечну красу її національних традицій. Важливу роль в цьому відіграла фортепіанна творчість композитора, що поєднала в собі принципи естетики романтизму та народної творчості.

Кульмінаційною вершиною музичного іспанського Ренасим'єнто вважаються творчі здобутки *Мануеля де Фальї* (1876–1946). У прагненні збагатити вітчизняне мистецтво великими музичними жанрами М. де Фалья досяг більшого, ніж його попередники: він розширив рамки іспанської музики, створивши національну оперу, балет, інструментальний концерт [120, с. 201]. Разом з тим, особливе місце у творчості музиканта займало фортепіано.

Музична обдарованість М. де Фальї проявилася досить рано, і перші уроки гри на інструменті юний Мануель отримав від матері, яка була піаністкою. Потім були фортепіанні заняття з Хосе Траго (*José Trago*), в класі якого музикант продовжив навчання, вступивши в 1896 році в Мадридську

консерваторію. Там також освоювалися гармонія і контрапункт. У 1902–1904 роках М. де Фалья бере уроки композиції у Ф. Педреля і виявляється «у вирі» передових ідей свого часу, зачарувавшись створенням національної музичної школи. Виконавська майстерність Фальї-піаніста досягає високого рівня, що підтверджується завоюванням Першої премії на конкурсі піаністів у Мадриді в 1905 році. Музикант веде активне творче життя: багато концертує, дає уроки гри на фортепіано і гармонії, пише музику. Прагнення до самовдосконалення «штовхає» його в Париж, де він знайомиться з К. Дебюссі, М. Равелем, П. Дюка. Творче спілкування з французькими музикантами розширює художні погляди М. де Фальї, сприяє збагаченню його композиторського стилю, пошуку нових творчих шляхів. Примітно, що в цей час М. де Фалья створює «Чотири іспанські п'єси» для фортепіано (1906-1909), в яких, як зазначають дослідники, самобутньо втілюється вплив «Іберії» І. Альбеніса [26, с. 761–762]. Композитора також розпочинає роботу над «Ночами в садах Іспанії» – опус, який часто називають «вершинним» в його творчості.

Після повернення в Мадрид в 1914 році М. де Фалья веде активну творчу діяльність: за його ініціативою було створено Національне музичне товариство для пропаганди старовинної та сучасної музики іспанських композиторів, у 1922 році він разом з Ф. Г. Лоркою організовує в Гранаді фестиваль канте хондо, який мав значний суспільно-культурний резонанс; паралельно займається музичною публіцистикою [26, с. 762–763]. Публікації М. де Фальї є особливо цінними в контексті осмислення поезики його творчості. Як зазначає І. Мартинов, М. де Фалья «рідко виступав у пресі, але його виступи були завжди вагомими <...> він умів знаходити потрібні слова. У кожній з його статей чутно голос великого художника, що має тверді принципи і вмів відстоювати їх» [119, с. 169]. Статті підкреслюють вагому значимість для творчості композитора обох музичних традицій – французької імпресіоністичної та іспанської національної.

Відмітимо, що про об'єм музичної спадщини М. де Фальї ще в 1970-х роках ХХ століття дослідникам було відомо небагато. Так, І. Мартинов вказує на властиву їй [спадщині] примітну особливість – малий обсяг, що кількісно вона невелика, але в кожному творі композитор звертається до нового жанру, і це свідчить про допитливість і невпинність пошуків, про почуття необхідності розширення жанрових рамок рідного мистецтва [119, с. 165]. Творчість М. де Фальї, як підкреслює музикознавець, є унікальною в своєму роді: за 22 роки (1904–1926) композитором було написано трохи більше 30 творів, з яких лише 8 знайшли світову популярність і принесли автору славу [119, с. 165]. «Дуже мало для такого величезного таланту, – журиться І. Мартинов. – Така концентрація творчої думки в небагатьох сторінках воістину дивовижна, вона говорить про незвичайність природи обдарування і самої особистості композитора» [119, с. 165].

Проте, припускаємо, що 30 творів, про які згадував І. Мартинов, – це та частина репертуару, яка вже була написана композитором в зрілому творчому віці і носить певний відбиток індивідуального стилю, адже, звернувшись до новітнього дослідження І. Кряжевої, виявляємо хронологічно організований перелік творів композитора кількістю в 95 позицій [95, с. 309–314], з них твори за участі фортепіано займають майже половину, а саме: фортепіанних сольних опусів<sup>25</sup> – 19 (до першого вагомого опусу – «Чотирьох іспанських п'єс» – було написано 14, переважно в жанрах малої форми, ноти яких в багатьох випадках загублено), для фортепіано та оркестру – 1, для клавесину (фортепіано) та ансамблю – 1, для піаноли – 1, за участі фортепіано в ансамблях різного складу – 7 (в тому числі авторські перекладення власних творів), для голосу та фортепіано – 10. Ранні твори не відзначені індивідуальним стилем, вони є пробою пера, мають ознаки впливу творчості композиторів-романтиків і, вочевидь, не потрапляють в поле уваги деяких музикознавців і, тим більше,

---

<sup>25</sup> Хронологічний перелік фортепіанних творів М. де Фальї див. у Додатку В, с. 264.



виконавців. Проте, на нашу думку, не можна не враховувати ці твори взагалі, адже це невід’ємна частка того творчого шляху М. де Фальї. Що стосується невпинності в художніх пошуках і, як підсумок, розширення національного мистецтва, тут немає ніяких сумнівів щодо правильності ствердження. І. Мартинов зазначає, що «молоде покоління жваво цікавилось пошуками Фальї <...> його ідеї надихали представників школи іспанського неокласицизму»<sup>26</sup> [119, с. 166]. Такий інтерес цілком закономірний, адже творчість М. де Фальї була багато в чому новаторською, вона стала прикладом і джерелом натхнення для наступного покоління молодих композиторів. М. де Фалья завершив період становлення нової іспанської національної композиторської школи, коли ще сильно відчувалися романтичні впливи. Хоча М. де Фалья відчув на собі вплив європейської музики, його творчість відрізняється самостійністю мислення, а фортепіанний стиль – яскравою самобутністю. На думку О. Бронфін, йому властиві «стислість форми, вишукана відточеність музичного викладу, концентрація музичних думок, напружена експресивність і разом з тим стриманість емоцій, багатство і різноманітність ритміки, “соковитий”, рельєфний тематизм, барвистість <...> оркестровки» [26, с. 763].

В інтерв’ю зі С. Оделем Ф. Пуленк так визначив сутність творчості композитора: «Фалья часто повторював, що він заново сприйняв Іспанію завдяки Дебюссі, але, повернувшись на батьківщину, він, завдяки спілкуванню з Педрелем, зрозумів, що для іспанського композитора, крім мадридських сарсуел, є інші джерела натхнення. Саме в цьому полягає основна велика відмінність Фальї від Альбеніса. <...> У цьому явна відмінність їх культури. Фалья набагато ближче до фольклору, а Альбеніс – до сарсуели» [140, с. 73]. У своїх творах М. де Фалья стверджується як талановитий виразник іспанської музичної культури. Таким чином, творчість композитора, зокрема фортепіанна, синтезувала досягнення західно-європейської музики початку ХХ століття з

<sup>26</sup> Мається на увазі досвід роботи в жанрі концерту для клавесина.

іспанськими національними музичними традиціями, народними жанрами, специфічними «орієнтирами»-акцентуаціями іспанського характеру. Завдяки здобуткам М. де Фальї іспанська професійна композиторська школа вийшла на новий, якісно вищий рівень в контексті європейського музичного мистецтва.

Творчість *Хоакіна Туріни* (1882–1949) охоплює майже всі сфери та жанри музичного мистецтва. Проте, як і згадані вище представники Ренасим'єнто, він був чудовим піаністом, і саме фортепіанна музика стала найближчою для композитора у його творчих пошуках. Х. Туріна розкриває багатогранність та універсальність улюбленого інструменту шляхом написання для нього опусів у всіх можливих видах музичного втілення: для фортепіано соло, фортепіано з оркестром, фортепіанні тріо, квартети та квінтети. Всього налічується біля 76 сольних фортепіанних опусів<sup>27</sup>.

Х. Туріна мав удачу народитися у творчій сім'ї (його батько був художником), у відомому своїми музичними традиціями місті – Севільї, перлині Андалусії. Однак спочатку нічого не вказувало на його артистичну кар'єру в майбутньому. Впродовж навчання в школах *Santo Angel* і *San Ramón* юний Хоакін брав паралельно перші уроки музики у Енріке Родрігеса (*Enrique Rodríguez*) та навчався у регента собору Еварісто Гарсія Торреса (*Evaristo García Torres*). Незабаром він почав займатися на фортепіано і вже згодом, ще до серйозних занять в Мадриді з Хосе Траго в 1902 році (у якого, нагадаємо, займався і М. де Фалья), почав виступати на публіці (14 березня 1897 року в *Sala Piazza* в Севільї). До переїзду в Париж в 1905 році Х. Туріна деякий час перебував в роз'їздах між Мадридом та Севільєю для того, щоб брати уроки музики. До того часу він вже виступав як професіональний піаніст перед мадридською публікою<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Хронологічний перелік фортепіанних творів Х. Туріни див. у *Додатку Д*, с. 266.

<sup>28</sup> Стислий нарис біографічного характеру побудовано на відомостях про життя та творчість Х. Туріни, які було взято з наступного англomовного джерела: *Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century*. p.37 [269].

Після смерті обох батьків у 1904 році він вирішив спробувати щастя в Парижі і відправився до французької столиці в 1905 році. Там вступив до *Schola Cantorum* і піддався впливу пізньої романтичної школи С. Франка в класі свого викладача композиції В. д'Енді. Таким чином, творчий почерк Х. Туріні формувався спочатку на вітчизні, згодом – за кордоном, як і всіх представників Ренасим'єнто. Сприятливою для молодого композитора була зустріч з І. Альбенісом, який до того часу вже чув Квінтет *op. 1* Х. Туріні і опублікував його за свої кошти. Він порадив Х. Туріні почати йти шляхом націоналізму. І це була влучна порада: хоча *Schola Cantorum* і пропонувала своїм студентам солідну професійну освіту, але вона також шляхом зобов'язання притримуватися тенденцій академічного стилю накладала на їх роботи певний безособовий відбиток<sup>29</sup>.

У зарубіжних дослідженнях не знайдено консенсусу щодо чіткої визначеності композиторського стилю Х. Туріні. Думки розходяться, виокремлюючи два вектори творчості іспанського маестро: загальноєвропейський та національний. Наприклад, Т. Марко спочатку вказує, що насправді Х. Туріна так і не зміг повністю звільнитися від академічного впливу *Schola Cantorum*, натякаючи на деяку відстороненість композитора від фольклору, однак науковець одразу спростовує своє твердження, додаючи, що звернення Х. Туріні у своїх творах до національних витоків говорить про зворотне [269]. Деякі дослідники проявляють крайню невічливість, висловлюючись досить відверто, як, наприклад, Сен-Обен (*Saint-Aubin*): «Туріна – андалусійський музикант, який абсолютно нічого не знає про танго і дуже багато про сегидильї. Гарна робота! В якості компенсації за таке жалюгідне невігластво він добре знає і на подив чудово пам'ятає величну роботу Баха, Моцарта, Бетховена та інших славних майстрів, які сформували свою школу і тенденцію» [244, с. 68].

<sup>29</sup> Див. попереднє посилання.

Натомість іспанський дослідник Андреа Гарсія Алькантарілья (*Andrea García Alcantarilla*) в своєму дослідженні музичної мови Х. Туріни на матеріалі жанру тріо [244], навпаки, неодноразово вказує на відчутний зв'язок тематизму зі сферою іспанського фольклору, хоча прямих «запозичень» ані А. Гарсія, ані інші дослідники, яких цитує науковець, не відмічають. Вони зазначають, що «Х. Туріна не звертається до народних пісень як джерела і натхнення, він знає про їхнє існування, але його роботи не відображають це джерело в якості базового елементу-посилання», що у композитора ми не знайдемо цитат, але майже в будь-якій роботі виявимо одне або кілька звернень до фольклору Іспанії [244, с. 67]. В якості прикладу цього важливого моменту науковець наводить другу частину Тріо № 1, *op.* 35, «варіації якого проливають повітря: галісійське з муньейрою (*muñeira*)<sup>30</sup>, мадрридське з «шоттіс» («*schotis*»)<sup>31</sup>, баскське з сортсіко (*zortziko*)<sup>32</sup>, наваррське з хотою (*jota*)<sup>33</sup> і севільянами (*sevillianos*)<sup>34</sup>, з солеа (*soleares*)<sup>35</sup>» [244, с. 67].

<sup>30</sup> *Muñeira* є народним танцем галісійського походження, який танцювали в Галісії, автономних іспанських громадах Астурії, а також на території Кастилії і Леона, що межують з Галісією. Муньейро співають і танцюють в супроводі волинки і барабана (тамбурина). Документальних спогадів до XVI століття не знайдено. Сьогодні це, перш за все, інструментальний танець [274].

<sup>31</sup> *Schotis* – це музика і танець з Іспанії. Його назва походить від німецького терміна “*Schottisch*” («шотландський»), центральноєвропейського соціального танцю, який у Відні був обраний для позначення його шотландського походження. Різні варіанти шоттіш збереглися в аргентинській традиції (*schotis*), австрійській, бразильській (*xote*), скандинавській (*schottis*), іспанській, фінській (*sottiisi*), французькій (*scottish*), італійській (*chotis*), англійській (*scottische*), мексиканській (*chotis*), парагвайській (*choti*), португальській (*choutiça* або *chotiça*), швейцарській і уругвайській (*chotis* або *xote*). Цей танець став популярним майже у всій Європі протягом XIX століття, а також поширився в Америці [223].

<sup>32</sup> *Zortziko* – жанр музики басків. Функціонує в середовищі басків переважно як танець, але також і як пісня, наприклад, в неофіційному гімні Країни басків «*Gernikako arbola*» («Дерево Герніки»). Для сортсіко характерні розмір 5/8 (або 5/4) і особлива ритмо-формула з пунктиром, темп помірний. Звичайне інструментування сортсіко – поздовжня флейта чисту і циліндричний барабан (на обох інструментах грає одна людина) [163].

<sup>33</sup> *Jota* – парний іспанський народний танець в тридольному розмірі, що виконується у дуже швидкому темпі в супроводі гітари, мандоліни, кастаньєт тощо. З'явився в кінці XVIII століття в Арагоні і на початку XIX століття поширився по всій Іспанії [189].

<sup>34</sup> Вважається, що севільяна з'явилася у XV столітті і пішла від кастильського танцю сегидильї, поступово «вбираючи» в себе риси інших іспанських танців, таких як фламенко. Танець севільяни виконується парами або групами під ритмічно підкреслену гру гітари та перкусії та може мати відмінності в різних районах Іспанії [293].

<sup>35</sup> *Soleares* (ісп. *soleá*) – одна з основних форм фламенко, що з'явилася, ймовірно, поблизу Кадіса або Севільї. Традиційно солеа виконуються під акомпанемент однієї гітари, текст пісень досить серйозний; лірика, як правило, передає почуття душевного болю, іноді навіть розпачу, що більш характерно для сигирії [161].

Спростуванню скептичних тверджень щодо присутності національного в фортепіанній творчості Х. Туріни сприяють назви творів, що кореспондують рідним композитору образам<sup>36</sup>. Проте на деяку невизначеність творчої манери Х. Туріни вказував і К. Дебюссі, пригадуючи виконання симфонічної поеми композитора «*La procesión del Rocío*», *op. 9*, датованої 1912 роком. Він вказував, що Х. Туріна сильно пронизаний народною музикою і ще трохи коливається в манері її розвитку [53, с. 229]. Вочевидь, стилю композитора, особливо в молоді роки, була властива певна мінливість, викликана, з одного боку, сильним впливом академічної освіти, з іншого – сильним внутрішнім «пориванням» до розвитку рідної традиції, чому вже на той час так сумлінно й віддано присвятили себе діячі Ренасим'єнто. Однак ствердження Х. Туріни про те, що розуміння серйозності музики, а не просто її розважливості, усвідомлення необхідності та важливості відданості саме рідній традиції прийшли до нього після зустрічі з «батьком Альбенісом» [224, с. 173], стає свідченням художньо-естетичного «національного просвітління» композитора, а отже, вже частково спростовує ті самі прямолінійні, різкі звинувачення у антинаціональності стилю з боку деяких критиків. Такі негативні відгуки викликають відчуття деякої

<sup>36</sup> Надамо перелік п'єс для фортепіано соло: Живописна сюїта «Севілья» (*Suite pintoresca «Sevilla»*), *op. 21* (1908); Романтична соната на іспанську тему (*Sonata romántica sobre un tema español*), *op. 3* (1909); «Севільські куточки» («*Rincones sevillanos*»), *op. 5* (1911); Три андалусійські танці (*Tres danzas andaluzas*), *op. 8* (1912); Симфонічна поема «*La procesión del Rocío*», *op. 9* (1913); Три портрети «Іспанські жінки» («*Mujeres españolas*»), *op. 17* (1916); «Історія в семи картинах “Казки Іспанії”» («*Historia en siete cuadros “Cuentos de España”*»), перший зошит *op. 20* (1918), другий зошит *op. 47* (1928-29); «Фантастичні танці» («*Danzas fantásticas*»), *op. 22* (1919); Живописна соната «Санлукар-де-Баррамедя» (*Sonata pintoresca «Sanlúcar de Barrameda»*), *op. 24* (1921); «Муза Севільї “Сади Андалусії”» («*La musa de Sevilla “Jardines de Andalucía”*»), *op. 31* (1924); Ритмічні варіації «Околиці Санта-Крус» (*Variaciones rítmicas «El barrio de Santa Cruz»*), *op. 33* (1925); Поема «Легенда про Хіральда» (*Poema «La leyenda de la Giralda»*), *op. 40* (1926); Два танці на народні іспанські теми (*Dos danzas sobre temas populares españoles*), *op. 41* (1926); «Мадридська Вербена» («*Verbena madrileña*»), *op. 42* (1926); Сюїта «Мальорка» (*Suite «Mallorca»*), *op. 44* (1927); «Спогади про давню Іспанію» («*Recuerdos de la antigua España*») *op. 48* (1929); П'ять циганських танців (*Cinco danzas gitanas*), перший зошит *op. 55* (1929-30), другий зошит *op. 84* (1934); «Листівки» («*Tarjetas postales*»), *op. 58* (1930); «*Radio Madrid*», *op. 62* (1931); Поема «Замок Альмодовар» (*Poema «El castillo de Almodóvar»*), *op. 65* (1931); «Силуети» («*Siluetas*»), *op. 70* (1931); «Куточки Санлукара» («*Rincones de Sanlúcar*»), *op. 78* (1933); «Танцювальна сюїта XIX століття “Балет”» («*Suite de danzas del siglo XIX “Bailete”*»), *op. 79* (1933); «Жінки Севільї» («*Mujeres de Sevilla*»), *op. 89* (1935); «Андалусійські враження “В будиночку”» («*Impresiones andaluzas “En el Cortijo”*»), *op. 92* (1940); Три моменти «*Fantasia del reloj*» (*Tres momentos para piano*), *op. 94* (1942-43); «Враження для фортепіано “Вулицями Севільї”» («*Impresiones para piano “Por las calles de Sevilla”*»), *op. 96* (1943); «Три враження для фортепіано “Споглядання”» («*Tres impresiones para piano “Contemplación”*»), *op. 99* (1944); «Листівки для фортепіано “З моєї тераси”» («*Estampas para piano “Desde mi terraza”*»), *op. 104* (1947).

суб'єктивності, зважаючи на їх імпульсивний характер, і наче умисного ігнорування особисто підтвердженого Х. Туріною творчого підходу. В контексті вищевикладеного, вважаємо, що творчість Х. Туріни, в тому числі фортепіанна, є специфічним явищем, яке поєднало в собі досвід західноєвропейських колег та національні традиції. Це сприяло успішному її входженню в музичний континуум того часу і зміцненню позицій іспанської професійної композиторської школи.

### **1.3 Формування художньо-естетичних засад творчості композиторів періоду Ренасим'єнто в діалозі з західноєвропейським фортепіанним мистецтвом**

Створення й збагачення художньої традиції та класичного мистецтва Іспанії, починаючи з епохи Ренесансу і до кінця XIX століття, було досить помірним у порівнянні з надбаннями естетики романтизму та реалізму у Великобританії, Німеччині, Франції чи Росії [135, с. 7]. «Найбільш впливовими течіями філософської думки в Іспанії XIX століття були “краузізм” (*krausismo*) – містико-пантеїстична доктрина німецького філософа-еклектика Карла Христиана Краузе (1781–1832)» та позитивізм [135, с. 8]. «Нове видатне покоління письменників, мислителів й публіцистів, так зване покоління 1898 року, яке висунуло задачу соціально-політичного і культурного відродження країни» з'явилося після «глибокої національної кризи, викликані поразкою Іспанії в іспано-американській війні та остаточною втратою її колишньої колоніальної могутності»<sup>37</sup>. До нього належали: Мігель де Унамуно, Асорін (Хосе Мартінес Руїс), Рамон дель Вальє-Інклан, Антоніо Мачадо, Анхель Ганівет, Піо Бароха та інші [135, с. 8; 176, с. 7,11]. Проте, зазначимо, що іспанські філософи розвиток рідної країни бачили по-різному, розділившись на прогресистів та традиціоналістів.

---

<sup>37</sup> Там само.

Автор філософської праці «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» М. де Унамуно (1864–1936) став фундатором нової для Іспанії філософської течії – екзистенціалізму, а його творчість ввібрала «проблеми та протиріччя іспанської національної самосвідомості тієї епохи» [176, с. 7]. Для М. де Унамуно традиція, «не та, що давно загинула, а та, що ніколи не вмирала, сон, який снівся, сниться і буде снитися завжди, вічно жива народна підсвідомість, що являється творчим витокom народного духу, національної свідомості, яка тільки виражає і надає форму <...> реальності життя» [176, с. 10]. Філософ бачив відродження країни як «питання передусім про життя народу, а не про те, як європеїзувати Іспанію будь-якою ціною»<sup>38</sup>. Його позиція у сперечанні прогресистів та традиціоналістів визначена ним особисто: «не історичне минуле і не історичне майбутнє, а “вічна традиція”, схована в глибині живого теперішнього, нерозривно пов’язаного зі своїм живим минулим та живим майбутнім не зовнішніми узами об’єктивного історичного процесу, а внутрішніми, духовними узами традиції інтраісторичної, яка являється душею часу, смыслом історії, і шукати яку потрібно не в історичних фактах і документах, не в тому, “про що пишуть в газетах”, а в своїй власній душі»<sup>39</sup>. Тому шлях розвитку Іспанії М. де Унамуно бачить «не “вперед” шляхом європейського Прогресу і не “назад” шляхом історичної Традиції, а “в глибину” до нетлінного й таємничого, вічного образу Іспанії, доторкнутися до якого можна лише доторкнувшись до глибинної основи своєї власної душі і на власному унікальному шляху духовного подвигу»<sup>40</sup>. Таким чином, у своїй філософії М. де Унамуно виступає палким прихильником збереження та зміцнення іспанського духу, звернення до внутрішнього світу, національної самосвідомості як єдиного вірного способу досягнення істинного удосконалення.

---

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> Там само.

На противагу «філософії традиції» М. де Унамуно існував інший погляд на питання про розвиток Іспанії. Так, Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955) підтримував загальну для всіх тогочасних мислителів мету – визволити іспанську філософську та суспільну думку від провінціалізму, підняти її на нову висоту. Однак, на відміну від М. де Унамуно, шлях до цього бачив не у поверненні до традиційних витоків, «історичного коріння чи заповідей іспанської культури, а в широкому творчому засвоєнні нею загальноєвропейських культурних традицій», – вказує дослідник творчості філософа Г. Фридендер [176, с. 8].

Цікаво, що обидві ідеї, і прогресивістська, і традиційна, знайшли своє подальше втілення в житті Іспанії, і саме взаємодія об'єднаних єдиною метою, абсолютно протилежних за концептуальними векторами філософських течій, відобразив актуальний на той час для розвитку національної іспанської культури підхід. Відродження національного мистецтва «на тлі» європейського прогресу було неможливим без отримання якісної професійної освіти, і для іспанців це постало важливим питанням, оскільки, як відомо, музичне життя Іспанії наприкінці ХІХ століття залишалось ще досить провінційним, що позбавляло багатьох обдарованих музикантів можливості реалізувати свій талант і творчі здібності. Всі іспанські композитори починали свій творчий шлях на вітчизні, проте для подальшого розвитку рідного музичного мистецтва вони дійсно потребували засвоєння європейського досвіду. Таким чином, І. Альбеніс навчався в Лейпцизі та Брюсселі, Е. Гранадос і Х. Туріна – в Парижі, де також удосконалював свої знання М. де Фалья.

Тепер розглянемо, які творчі надбання репрезентувало фортепіанне мистецтво Європи кінця ХІХ – початку ХХ століття. Протягом майже усього ХІХ століття фортепіанна музика розвивалась в естетиці романтизму завдяки творчості її послідовників. В першій половині століття в даному напрямку плідно і віддано працювали Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман,



Ф. Шопен, в другій – Ф. Ліст, Й. Брамс, Е. Гріг, К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Форте, В. д'Енді, Е. Саті та інші. Творчість романтиків, направлена на досягнення і відображення емоційної сфери людини, внесла багато змін в сферу фортепіанних жанрів, збагатила їх художньо-образну сторону, сформувала нові види фортепіанного письма:

– Ф. Шуберт зробив значний внесок в розвиток фортепіанної сонати та збагатив фортепіанну мініатюру шляхом введення в професійну творчість побутових танцювальних та пісенних жанрів;

– К. М. Вебер розробляв віртуозний фортепіанний стиль, особливу увагу приділяючи жанру концертних п'єс віртуозного характеру, який в його творчості набув певної кристалізації;

– Ф. Мендельсон формує жанр фортепіанної мініатюри – «пісні без слів», культивує в його рамках німецьку пісенну традицію;

– Р. Шуман заглиблюється у внутрішній світ людини, її боротьбу з постійно виникаючими протиріччями та переживаннями, що підкреслюється характерними для його композиторського стилю рисами: програмністю, поліжанровим типом тематизму, ущільненням фактури;

– Ф. Шопен, наділяючи свої твори неповторною витонченістю та правдивістю передачі людських почуттів, виводить фортепіанну лірику на дещо новий щабель драматизму та психологізму, розробляє (як необхідні для цього засоби) особливі фактурні прийоми для розкриття співучості фортепіано, педалізацію, що допомагає відобразити багатство обертонових барв інструменту, звертається до народних витоків, збагачуючи професійну фортепіанну творчість польськими національними музичними жанрами;

– Ф. Ліст проводить колосальну просвітницьку діяльність, у ході якої починає давати перші в історії сольні фортепіанні концерти, надаючи інструменту та виконавцю новий статус, являючись палким прихильником імпровізованих фантазій на різні теми, стає автором оснащених надзвичайно

віртуозною фактурою парафраз, а також, розкриваючи фортепіано як інструмент-оркестр, робить не втрачаючи до сьогоднішнього значення транскрипції симфоній Л. Бетховена і Г. Берліоза, увертюр Дж. Россіні, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Ф. Мендельсона, органних творів Й. С. Баха, романсів Ф. Шуберта, з великою жагою розвиває угорський народний жанр вербункош у жанрі рапсодії;

– Й. Брамс, відображаючи глибину почуттів у поєднанні з силою розуму, створює особливу, характерну для його композиторського почерку щільну фактуру, що проявляється у поліфонічності, поліритмії, акордовому викладі;

– Е. Гріг у своїх фортепіанних творах втілював національні образи, спираючись на норвезькі фольклорні традиції – жанри халінг та спрингданс, що сприяло оновленню танцювального жанру в професійній музиці.

У Франції підйом фортепіанного мистецтва відбувся у другій половині XIX століття у творчості К. Сен-Санса. Композитор став автором «перших видатних зразків французького фортепіанного концерту», вводив нові національні образи в музику, слідом за Ф. Лістом зробив багато перекладень для фортепіано творів Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берліоза, Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ж. Массне [1, с. 254–255]. Одночасно з К. Сен-Сансом активно розвивав свою творчу діяльність С. Франк, шукаючи в музиці шляхи втілення внутрішнього світу людини [1, с. 256], що сприяло поглибленню змістовності французької фортепіанної музики. Традиції романтизму продовжував і Г. Форте, з надзвичайною майстерністю втілюючи ліричні образи в своїх творах. Значний вплив на французьку музичну культуру також мали послідовники традицій С. Франка: В. д'Енді – засновник та керівник «*Schola cantorum*», головним освітнім вектором якої була поліфонія і старовинна церковна музика, а також Ернест Шоссон і Поль Дюка.

На перетині століть своєрідним етапом переходу від романтизму до імпресіонізму стали твори Е. Саті: принцип використання нонакордів, властивий деяким його творам, згодом стає засадничим для імпресіоністів. Гармонічна

структура у творах К. Дебюссі і М. Равеля відрізняється звучанням септакордів і нонакордів, плагальністю, досить частим використанням альтерацій і цілотнового звукоряду. У творчості М. Равеля спостерігається захоплення різними національними традиціями, про що свідчать твори в дусі французької, іспанської та східної музики, а також збагачення фортепіанної фактури віртуозними прийомами, серед яких новим і характерним є глісандо на чорних клавішах. На естетику композиторів імпресіоністів також вплинула творчість французьких поетів та художників: для К. Дебюссі – це живопис Клода Моне і П'єра Огюста Ренуара, поезія символістів – Стефана Малларме, Анрі де Реньє, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, П'єра Луїса, для М. Равеля – живопис Поля Сезанна, Вінсента Ван-Гога і поезія Поля Верлена, Стефана Малларме. Діяльність імпресіоністів відкрила нову сторінку в історії світової музики і зміцнила статус Франції як культурного музичного центру Європи з міцною платформою для творчих пошуків французьких та зарубіжних митців в рамках пізнього романтизму та імпресіонізму.

О. Осовський підкреслює, що стосовно іспанського мистецтва величезну роль у розвитку та зміцненні руху за відродження, «у виробленні своїх технічних прийомів зіграла французька музика» [136, с. 258]. Зокрема, І. Альбеніс, який з 1893 року почав жити у Парижі, де в 1896 році стає професором *Schola Cantorum*, знайшов багато спільного з Г. Форє, П. Дюка, Д. де Севераком, Е. Шоссоном [120, с. 132]. Як і його французькі друзі-колеги, композитор є послідовником традицій пізнього романтизму: в його творах, особливо на ранньому етапі, відчутні впливи Ф. Ліста і Ф. Шопена (концертно-віртуозний стиль), Р. Шумана (фактура), Ф. Мендельсона і Е. Гріга (образна сфера), що було тісно пов'язано з діяльністю І. Альбеніса-піаніста (його репертуар складався з широкого спектру творів романтиків) і відповідало його творчій натурі та художньо-естетичним потребам. Важливу роль в житті І. Альбеніса зіграв досвід імпресіоністів, про що свідчить написана в Парижі

фортепіанна сюїта «Іберія», яка відображає вміло втілені композитором яскраві іспанські національні образи, імпресіоністичний стиль письма і трансцендентальну віртуозність фортепіанної фактури. Цей твір демонструє зрілість авторського стилю і по праву вважається вершиною композиторської творчості І. Альбеніса.

Е. Гранадос на початку композиторської діяльності піддався впливам музики Ф. Шопена і Р. Шумана (фактурні принципи, особливості гармонії) Е. Гріга та І. Альбеніса (образна сфера), твори яких він виконував у своїх концертних програмах. Проте вже в «Іспанських танцях» «його стиль виступає <...> з повною виразністю» [120, с. 169]. У Франції, в період навчання в Парижі (1887–1889), відданість Е. Гранадоса естетиці романтизму проявила себе у зацікавленості творчістю Ж. Бізе, К. Сен-Санса та Г. Форе. Тут фортепіанний стиль молодого композитора зазнав впливу віртуозності (завдяки встановленню творчих зв'язків з іспанським піаністом Р. Віньєсом), а також посилилось тяжіння Е. Гранадоса до романтичного стилю викладу, якого він притримувався протягом усього творчого шляху, залишаючись відданим національній тематиці.

Поїздка до Франції, мала особливе значення і для М. де Фальї, про що композитор висловлювався особисто: «з хвилюванням згадую першу пору мого перебування в Парижі. В це місто я поїхав на свій страх та ризик, а воно стало для мене продовженням моєї Батьківщини» [179, с. 90]. Зокрема особливе значення мало знайомство з К. Дебюссі, М. Равелем, П. Дюка, адже саме в естетиці імпресіонізму М. де Фалья побачив можливість втілення своїх художніх задумів і в композиції, інструментуванні прислухався до порад французьких колег. Найбільший вплив на його композиторський стиль мала музика К. Дебюссі, її ладове і гармонічне багатство, незвичайний колорит оркестровки. Багато спорідненого М. де Фалья знайшов і у творчості М. Равеля, який проявляв також особливий інтерес до іспанської музики. Така естетична «співзвучність» не випадкова: М. де Фалья пояснює прямий генетичний зв'язок

М. Равеля з Іспанією через безпосереднє наслідування композитором національних традицій «по крові», від його матері іспанки [179, с. 90–91]. Так, саме у Франції М. де Фалья звернувся до нового стилю письма і почав роботу над «Ночами в садах Іспанії» – одним з найбільш видатних своїх творів.

Формування музично-естетичних поглядів Х. Туріни було пов'язане також з життям у Франції, а саме: навчанням в *Schola Cantorum*, знайомством з І. Альбенісом та музикою імпресіоністів. Його творчість поєднала в собі риси пізньої романтичної (школа С. Франка, В. д'Енді) та імпресіоністичної стильової тенденції.

Таким чином, дві домінуючі у французькій музичній культурі ХІХ століття художні течії – пізня романтична (С. Франк, В. д'Енді, Е. Шоссон, Г. Форе, П. Дюка) та імпресіоністична (К. Дебюссі та М. Равель) відіграли надзвичайно важливу роль у формуванні іспанської композиторської школи. Вони стали засадничими для музикантів з Іспанії: І. Альбеніс і Е. Гранадос були прихильниками пізньо-романтичного напрямку, М. де Фалья – імпресіоністичного, виступаючи композитором сучасності, як і Х. Туріна, котрий, будучи ровесником М. де Фальї, не увійшов до групи лідерів, а став послідовником традицій Ренасим'єнто, представником його другого покоління. Незважаючи на таку різновекторність музично-стильових поглядів іспанських композиторів, їх загальним і основоположним принципом творчості виявилось нестримне прагнення до максимально глибокого і національно яскравого відтворення образів рідної Іспанії шляхом опори на самобутні фольклорні традиції.

О. Алексєєв вважав, що немає ніяких сумнівів в тому, що постійне творче спілкування з іспанськими композиторами і виконавцями благодійно впливало і на французьких музикантів, посилювало їх інтерес до іспанської художньої культури [2, с. 56]. З статті М. де Фальї [179, с. 43] дізнаємося, що К. Дебюссі писав іспанську музику, не знаючи іспанської території і знайомлячись з

Іспанією через книги, картини, пісні й танці, які виконувались етнічними іспанцями. М. де Фалья дивувався, що «в творах, написаних без будь-якого “іспанського” наміру, часто зустрічаються лади, каданси, з’єднання акордів, ритми і навіть звороти, які розкривають очевидну спорідненість» з іспанською «”природною” музикою», доказом чому, як вказує М. де Фалья, виступають п’єси «Маріонетки», «Мандоліна», «Маски», «Світський танець», друга частина квартету, «яка за своїм звучанням могла б майже повністю зійти за один із самих прекрасних з коли-небудь написаних андалусійських танців» [179, с. 44]. Однак, як вказує М. де Фалья, К. Дебюссі творив іспанську музику «спонтанно», «несвідомо», адже він тільки один раз перетнув іспанський кордон в Сан-Себастьяно і «живий спогад про враження» французького композитора відображено у п’єсі «Ранок святкового дня»<sup>41</sup>. Його мрії «йшли набагато далі, тому що йому особливо хотілося зосередити свій задум на відтворенні чар Андалусії», що підтверджують «такі твори, як “Вулицями і дорогами” та “Аромати ночі” з “Іберії”, “Ворота Альгамбри”, “Перервана серенада” і “Вечір в Гренаді”»<sup>42</sup>. В «Іберії», наприклад, «К. Дебюссі (на її першому прослуховуванні) ясно сказав, що він не мав наміру створити іспанську музику, але прагнув перекласти на музичну мову ті враження, які пробуджувала в ньому Іспанія» [179, с. 47].

М. де Фалья зазначає, що творчість К. Дебюссі мала важливе значення для Іспанії, він «доповнив відкриття маестро Феліпе Педреля в сфері ладових багатств та можливостей» іспанської музики [179, с. 48], проте «ухилився» від використання фольклорного матеріалу, створюючи «власну музику», «він запозичив з іспанської народної творчості тільки саму сутність її основних елементів»<sup>43</sup>. Так, М. де Фалья вказує на цікаве гармонічне явище «в звуковій тканині французького маестро», яке «утворилося зовсім стихійно в грі

---

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Там само.

<sup>43</sup> Там само.

гітаристів Андалусії», – певні звукові ефекти, якими «іспанські музиканти нехтували», а «К. Дебюссі показав, як можна ними користуватися» [179, с. 48–49].

У творчості М. Равеля іспанська тема також представлена яскраво і самобутньо. У «іспанських» творах М. Равеля М. де Фалья вказував на «тонко схоплений, справжній іспаньолізм» і пов'язував це, нагадаємо, з іспанським походженням французького композитора по лінії матері та відповідним вихованням із засвоєнням іспанської мови, історії, фольклору, традицій [179, с. 90–91]. «Бажаючи музично охарактеризувати Іспанію, він користувався переважно ритмом хабанери, яка мала найбільший успіх серед усіх пісень, почутих його матір'ю на мадрридських вечоринках», що сприяло входженню танцювального жанру «у французьке музичне мистецтво як достовірного увиразнення» іспанської музики [179, с. 91–92].

Отже, тема Іспанії, її самобутній чарівний фольклор, приваблюючи французьких музикантів, стали джерелами натхнення для створення шедеврів світової іспаністики, а Франція – школою для іспанських музикантів. Така культурна інтеграція в перспективі досить часто не тільки розширює світосприйняття, а ще й стає потужним фактором у піднесенні національного мистецтва на світовий рівень, що, власне, слугувало метою для іспанських митців і згодом успішно було досягнуто. Важливу роль у цьому інтегративному процесі зіграв європейський інструмент – фортепіано.

## **Висновки до Розділу 1**

1. Дослідження історіографічних джерел, присвячених вивченню іспанського музичного мистецтва, виявило багатогранність і складність цього явища. Вагомий внесок в «іспанознавство» зробили російськомовні праці 1930–1980-х років (О. Осовського, Ю. Крейна, І. Мартинова, М. Вайсборда, К. Розеншильда), завдяки яким поширились відомості про іспанську музичну

культуру та її найяскравіших представників. У пострадянські часи (1991-2000-ні роки) інтерес до іспанської музики спостерігається у дисертаціях О. Сакало, О. Гладкової, Л. Баяхунової, Т.Салінаса, І. Кряжевої, М. Якушевич, І. Красотіної. Найновітніше дослідження – книга І. Кряжевої, присвячена творчості М. де Фальї (2013), а в Україні таким є дисертація по фортепіанній творчості композиторів Ренасим'єнто Н. Заєць (2018). Особлива увага в українських та російських працях приділяється життєтворчості М. де Фальї, І. Альбеніса, Е. Гранадоса, проте «в тіні» залишається постать Х. Туріні, яка знайшла узагальнене висвітлення лише в книзі І. Мартинова 1986 року.

Натомість у зарубіжному музикознавстві життя та творчість Х. Туріні розглядалися ще з 1970–1990-х років, зокрема в роботах таких авторів, як Л. Е. Пауелл (США), А. Іглесіас (Іспанія). Дана тема знайшла продовження в дослідженнях 2010-х років: А. Г. Алькantarільї (Іспанія), М. Сандерс-Хьюїта (Великобританія). На тлі російськомовної та україномовної наукової літератури зарубіжні дослідження 1990–2000-х років вирізняються, перш за все тим, що дослідники йдуть шляхом залучення раніше невідомих матеріалів зі спеціальних архівів *El Archivo Manuel de Falla* в Гранаді; *Fundación Juan March* в Мадриді, і, таким чином, розширюють межі знань в даній галузі. В основному, це масштабні монографічні дослідження, присвячені творчості І. Альбеніса, М. де Фальї, Е. Гранадоса, іспанській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Авторами цих праць є теоретики з різних країн світу: А. Моран (Іспанія), Л. Е. Пауелл (США), А. Іглесіас (Іспанія), Т. Марко (Іспанія), У. А. Кларк (США), К. Хесс (США), Н. Л. Харпер (США/ Португалія). Завдяки даним роботам вдається виявити деякі біографічні неточності в працях радянських вчених, що змінює загальноприйняті уявлення про формування естетичних поглядів І. Альбеніса.

2. Вивчення історії розвитку музичного мистецтва Іспанії засвідчило, що воно постає складним явищем в контексті світового, оскільки формувалося в



умовах взаємовпливу і синтезу різних інонаціональних (східних) культур, зокрема арабської, єврейської і циганської, набувши нових, зокрема орієнтальних відтінків, національних субкультур: музики басків і Андалусії, каталонської, галісійської, кастильської музики. До того ж в процесі розвитку воно зазнало впливів європейської музики (італійської та німецької).

В добу свого відродження особливого значення набули національні музичні традиції, зокрема, фольклорна творчість, впровадження якої в професійну музику було пов'язане із засвоєнням досвіду європейських шкіл, насамперед, здобутків композиторів-романтиків та імпресіоністів. Результатом цього процесу стала масштабна творча спадщина І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та Х. Туріні, де особливе місце займає фортепіанна музика, яка налічує декілька сотень опусів для фортепіано або за його участі. Всі іспанські композитори мали ґрунтовну піаністичну підготовку, концертували, реалізували свій виконавський потенціал і завоювали визнання публіки та музичних критиків, розвиваючи у такий спосіб і національну фортепіанну школу. Отже, фортепіанна музика зіграла вагомую роль у виконанні одного із основних завдань, поставлених «батьком» руху Ренасим'єнто в музиці Ф. Педрелєм, – створенні конкурентоспроможної національної професійної школи європейського зразка. Фортепіанна творчість композиторів Іспанії кінця ХІХ – початку ХХ століть дозволила національному музичному мистецтву не тільки вийти зі смуги досить тривалого «затишшя», але й підняти його на світовий рівень.

3. У всіх представників Ренасим'єнто був особливий зв'язок з Францією. Час, проведений іспанськими музикантами в Європі, зокрема у Франції, став важливим етапом у формуванні їх художньо-естетичних засад. Тут відбувалося спілкування та обмін ідеями з видатними музикантами і, таким чином, творчість кожного з них розвивалася під безпосереднім впливом французької школи. Варто відмітити, що творча взаємодія представників різних культур, зокрема, французької та іспанської, сприяла обопільному впливу, адже в такому процесі

обов'язково виникає культурна інтеграція на основі закономірного, природного, властивого людині інтересу до нового, незвичайного або просто *іншого*.

Отже, музикознавці, які присвятили свої праці саме іспанському музичному мистецтву, довели, що це явище увібрало в себе безліч традицій, формуючись із різних джерел і накопичуючи багатовіковий досвід. Робимо висновок, що на підставі вищезазначених впливів постає своєрідність іспанської музики. Проте з'ясовано, що специфіку фортепіанно-оркестрових творів композиторів-піаністів як невід'ємної складової жанрової системи іспанської музики кінця XX — початку XIX століть і досі не визначено. На цій підставі сформульовано предмет пропонованого дослідження.

## РОЗДІЛ 2

### ІСПАНСЬКА ФОРТЕПІАННО-ОРКЕСТРОВА МУЗИКА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ В ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

#### 2.1 Музичний твір та його специфіка

Розробка теорії музичного твору є актуальною проблемою музичної науки, починаючи з 80-х років ХХ століття. З огляду на усталену *теорію музичного твору*, обґрунтуємо певну його якість – **специфіку**, зміст якої є особливо значущим для виконавця (зокрема, творів іспанських композиторів, що складають матеріал пропонованої дисертації). Етимон терміну «специфіка» (*specificus*) з латини означає «видовий», «те, що визначає вид», «що властиве виключно даному предмету чи явищу; відмінні особливості чого-небудь, своєрідність» [158, с. 478].

Концепт «специфіка музичного твору» розглядається в музикознавстві досить фрагментарно: наприклад, в аспекті стильових особливостей твору, смислового виміру творчості, авторського задуму тощо. Зокрема, В. Ткаченко дослідила специфіку в якості критерію музичного мислення в гітарній творчості [168], З. Хварката – специфіку тематизму, гармонічної мови, поліфонічної техніки, форми хорової музики в творчості болгарського композитора Добри Христова [256]. Специфіку музичної інтерпретації (технологічний підхід) вивчав В. Соловйов [162]. Тож теорія музичного твору як складова вітчизняного музикознавства ще не зафіксувала в повному обсязі цього поняття, яке потребує спеціальної розробки та визначення з подальшою екстраполяцією на різні національно-стильові контексти. У дисертації під *специфікою музичного твору як мистецького явища* будемо розуміти *сукупність характерних якостей, що відрізняють його від інших на художньо-образному, жанрово-стильовому, композиційно-драматургічному рівнях*. І в цьому сенсі специфіка є ментальною

ознакою усіх носіїв музичної творчості, входить у структуру інтонаційного мислення (як особистісного, так і колективного), потребує розуміння для подальшого відтворення засобами музичного висловлювання на тому чи іншому музичному інструменті.

Поняття «специфіка» використовується у термінологічному апараті різних гуманітарних наук: філософії [51, 106], культурології [70], психології [107], літературознавстві [4, 17, 33, 104, 123, 263], музикознавстві [162, 167, 256]. Так, у *філософії мистецтва* розглядається специфіка таких явищ, як творчий процес [106], наукове пізнання [51]; в *культурології* (з охопленням предметностей філології, естетики, соціології) – художня творчість в культурі певного часу (наприклад, постмодернізму) [70]; у *психології* – мистецтво і художня творчість [107]. Особливого значення це поняття набуває у *літературознавстві* і пов'язується з визначенням стильових особливостей як багатоконпонентних художніх явищ – художня література [33], мистецтво [123], так і їх складових, відзначених власною своєрідністю – поезія того чи іншого народу [4, 17, 263], конкретний жанр в творчості митця [104].

Надамо короткий огляд становлення теорії музичного твору у радянському музикознавстві. Зокрема, І. Малишев розгляд проблеми музичного твору вбачав у чотирьох аспектах: гносеологічному (аналіз відношення музичного твору до дійсності), онтологічному (дослідження способу існування музичного твору), семіотичному (висвітлення ролі музичного твору в процесі художньої комунікації між композитором, виконавцями та слухачами), соціологічному (аналіз буття музичного твору в процесі історичного розвитку суспільства) [203, с. 103]. Процес зародження музичного задуму пов'язаний з формуванням «моделі дійсності» та «ідеального образу певного звукокомплексу», який в умовах виконання створює у слухача близьке композитору художнє уявлення і, таким чином, пізнається осмислений ним життєвий зміст [203, с. 105–106]. Автор вважає, що музичний твір – це система, що «виникає в комунікативному

процесі і складається не менш ніж з трьох елементів: ідеальних результатів художнього мислення композитора, матеріального засобу його передачі і <...> результату інтерпретації художнього семіотичного об'єкта в свідомості слухача» [203, с. 108]. Розглядаючи структуру музичного твору як систему, вчений вказує на *специфіку художнього уявлення як складну ідеальну модель дійсності*, що складається з трьох видів уявлень: про «конкретні явища дійсності», «про художні емоції», які автор твору має намір передати, «про художню ідею твору як кінцеву ціль та узагальнений підсумок потоку роздумів, спостережень, оцінок, які автор передбачає викликати у своїх адресатів» [203, с. 109]. Дане художнє уявлення пов'язане зі сферою певних образів та життєвих явищ, для відображення яких композитор використовує «семіотичні утворення інформуючої дії», тобто «звучання, здатні викликати у слухачів конкретно-предметні асоціації» [203, с. 115]. Таким чином, прослідковується думка, що образ має безпосередній зв'язок із структурою твору завдяки якій слухачі «осягають ідейно-художню концепцію твору» [203, с. 117]. Аналіз структури твору та музичної мови допомагає виявити сферу образів та розкрити втілений автором творчий задум. Важливою здається теза про те, що «композитор не може адекватно матеріалізувати <...> уявлення про звукову сторону семіотичної конструкції твору, що створюється, якщо він написаний <...> для інструмента, яким він не володіє» [203, с. 120]. Підкреслимо, що володіння інструментом, якому присвячується твір, має надзвичайне значення, адже воно дозволяє втілити індивідуальне авторське чуття в сфері «рідного» акустичного звучання. Підсумовуючи, І. Малишев надає визначення музичного твору у професійній музиці: «це єдність створюваних виконавцями семіотичних конструкцій з варіантною безліччю їх значень, що виникають в результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами та відображають єдиний в своїй сутності та різноманітний в своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором» [203, с. 124]. Таким чином, І. Малишев розглядає існування

твору у комунікації «композитор – виконавець – слухач» як відображення дійсності у звукообразній площині.

*Онтологію музичного твору* розглянуто Н. Корихаловою [90] через три форми існування музичного твору: «потенційна» («генетично первинна, закріплена в нотному записі»), «актуальна» («твір постає у вигляді варіантної безлічі» у виконаннях), «віртуальна» («закріплюється у суспільній свідомості») [90, с. 149–151]. Особливим значенням Н. Корихалова наділяє виконання твору і роль виконавця в житті музичного твору, загострюючи на цьому свою увагу. Автор в один ряд з картиною, скульптурою, архітектурною спорудою ставить не нотний текст, а саме живе звучання музики, як основи, що дає змогу слухачеві сформувати естетичний предмет [90, с. 145]. Натомість сам текст Н. Корихалова ідентифікує як «код, шифр» музичної думки [90, с. 144].

Обговорення теорії музичного твору стало предметом окремої конференції у 1984 році, за результатами якої було опубліковано збірку статей. Автори розглянули музичний твір у різних аспектах. Зокрема, В. Медушевський, аналізуючи культуру середньовіччя та Нового часу, висвітлює музичний твір в *аспекті його культурно-генетичної основи* (що породило музичний твір) [132, с. 5–18]. Вчений визначає його як «особливий вид музичного висловлювання, який остаточно склався в європейській професійній культурі Нового часу» і «характеризується безліччю ознак» [132, с. 5]. Автор стверджує, що музичне твір є «перш за все духовний організм, а вже потім – семіотичний, формально-конструктивний та звуковий організм, породжений світовідчуттям культури, її душею» [132, с. 5]. Прослідковуючи прямий зв'язок з культурою, значущим моментом видаються її зміни, які спонукають змінюватися і музику [132, с. 9]. Зазначимо, що даний умовивід В. Медушевського щодо культури Нового часу загалом можна екстраполювати і на рівень національної культури. Зокрема, зміни у світовідчутті національної культури так само спричиняють нові процеси у музиці. В. Медушевський вказує, що у Новий час перетворення зазнали всі

сторони інтонації: 1) загальне звуковідчуття (світовідчуття у звуці – нові фарби, звукове різноманіття, яке пов'язане з душевними емоціями, незчисленними відтінками настрою і виявляється в тембровій організації та її нових сторонах; «розширення можливостей гучності, артикуляції, звуковедення, фразування, гармонії та ін.»); 2) часова сторона (темпова, метрична, ритмічна організація інтонації, де психоагогічна (емоційна) ритміка «підкоряє собі всі сторони інтонації – мелодіку, гучність, артикуляцію, гармонію і лад, фактуру») [132, с. 10–11]. Важливими гранями музичного твору новоєвропейської культури є композиція: її основа – тематична організація, «новий спосіб мислення» – композиційно-драматургічний розвиток як відтворення «динамічної картини світу» [132, с. 12–13]. Втілюючи динамічну картину світу у творі, «композитор став тлумачем культури» [132, с. 12–13].

В. Медушевський підсумовує, що музичний твір, який виник в рамках нової культури (такий, як ми його розуміємо і сьогодні), постав предметом комунікації, художньою гіпотезою про світ, а його «духовною серцевиною» є «автономний художній світ», в якому виявляється *«особлива, неповторна в кожному творі атмосфера»* і який вбирав в себе *«поліфонічність культури, множинність стильових взаємодій, панораму жанрів»* [132, с. 13–14]. Враховуючи цілий спектр факторів, які формують цей «автономний художній світ» (В. Медушевський), вважаємо, що *кожен окремо взятий твір постає унікальним артефактом і відрізняється власною специфікою.*

Д. Терентьев дослідив музичний твір в *історико-еволюційному аспекті* [132, с. 18]. Спираючись на визначення Н. Корихалової, вчений вказує, що «процес становлення поняття “музичний твір” направлено на його усвідомлення як самоцінного естетичного об'єкту, що являється унікальним втіленням художньої концепції й існує як в акустичних процесах реального звучання, так і незалежно від цих процесів, тобто здобуває віртуальну форму свого існування» [котляр с. 21]. Важливим здається спостереження науковця про те, що музика

володіє специфікою, яка відрізняє її від інших способів художнього відображення дійсності, а музичний твір – це той спосіб художнього осягнення, який несе в собі цю специфіку [132, с. 21]. Таким чином, *кожний твір, як сфера втілення нової художньої концепції, володіє власною специфікою*, виявлення якої постає актуальною проблемою музичної науки, – вказує і Д. Терентьєв<sup>44</sup>.

Серед досліджень *аспектів аналізу* музичного твору нашу увагу привернула стаття О. Сайгушкіної, присвячена осягненню *природи виконавського аналізу* музичного твору [132, с. 79–85]. Розглянемо твердження автора: «... і музикознавець, і виконавець, аналізуючи музичний твір, мають діло з одним і тим самим феноменом у всій повноті його буття, що ніби включає в себе всі можливі аспекти і розрізи майбутнього аналізу. Проте діяльність того й іншого істотно відрізняється один від одного. В музикознавчому аналізі метою є вивчення твору, музикознавець <...> результат оформляє вербально. При цьому музичний твір, будучи своєрідною матеріально-ідеальною цілісністю, не дає можливостей для вичерпного музикознавчого аналізу, так як не може бути без залишку переведений у вербальний ряд. <...> Виконавець ставить своєю метою виконання музики, оперує і матеріальними, й ідеальними ланками, результатом є звукове оформлення» [132, с. 80].

Звернемо увагу на важливу роль аналізу твору у виконавській інтерпретації як звукового втілення віднайдених ним «ключів» до втілення образно-художнього задуму композитора. О. Сайгушкіна вказує, що виконавський аналіз твору здійснюється по-іншому, «необхідність ігрового втілення просуває виконавський аналіз наче зсередини», що «обумовлює набагато більш тісну і нерозривну взаємодію елементів аналізу і синтезу в аналітико-синтетичній діяльності свідомості музиканта, оскільки вона забезпечується і підкріплюється його практичною діяльністю» [132, с. 80]. «Знаходячись в “гущі” музики, втілюючи її безпосередньо, музикант-виконавець

---

<sup>44</sup> Там само.



удосконалює пізнання образних, стильових, структурних закономірностей, отримуючи імпульси від музичної матерії» [132, с. 80]. В роботі «по вивченню гармонії, мелодії, синтаксису, форми» у музиканта можуть виникати результати, які дозволять «досягнути інтуїтивного впізнавання стабільних факторів цілісної стильової системи» і які «створюються лише в процесі образного узагальнення пред'явленого матеріалу» [132, с. 81]. Це узагальнення є «своєрідною систематизацією чуттєвих вражень», воно «дозволяє набути відчуття цілісності, почуття стилю, переживання розвитку музичної тканини» і «може за необхідності перейти в понятійне, проте початково понятійне узагальнення не переходить в образне» [132, с. 82]. Продовжуючи думку О. Сайгушкіної, зазначимо, що ті відкриття, які робить виконавець у ході виконавського аналізу, маючи зв'язок з інструментом, володіють потенціалом, який може допомогти виявити та репрезентувати, узагальнити та систематизувати нові, значущі для науки і практики результати, що в цілому дозволить більш глибоко проникнути в художню сутність музичних творінь.

Виховну функцію музичного твору в становленні слухового досвіду охарактеризовано Т. Бондаренко [132, с. 111–122]. Твердження даного автора знаходять паралелі з В. Медушевським, зокрема, музичний твір трактується як «продукт культури, який акумулює естетичний та художній досвід людства» і «виступає однією із досконалих форм суспільно-слухової пам'яті, яка зберігає результати духовно-практичної діяльності, і слугує надійним засобом передачі від покоління до покоління створених в суспільній музичній практиці художніх цінностей» [132, с. 112]. Посилаючись на В. Медушевського у тому, що музичний твір порівнюється із дзеркалом культури, Т. Бондаренко продовжує дану думку наступними словами: «активно взаємодіючи з іншими компонентами музичного мистецтва, твір згортає на собі уявлення про систему стилю і жанру, музичного мислення і мови, про відношення, що склалися в системі музично-художнього спілкування» [132, с. 112].

Таким чином, музичний твір акумулює в собі таке смислове наповнення, яке дає можливість виявити специфіку як окремо взятих категорій стилю, жанру, мови чи мислення, так і загалом, у їх взаємодії та єдності. Зокрема, Т. Бондаренко, з проєкцією на процес виховання слухового досвіду, підкреслює необхідність саме «широкого та цілісного погляду на музичний твір» та його «комплексного вивчення» [132, с. 113–114]. Тут музикознавець наголошує, що для осягнення музичного твору в його *цілісності* «особливу роль відіграють ті категорії і поняття, узагальнюючий смисл яких відображає цілісні інтегративні властивості та сторони музичного феномену як єдності змісту і форми» і які «утворюють багаторівневу систему, що розкриває багатовимірність самого явища цілісності» [132, с. 118]. До таких автор відносить «поняття *музичного твору*, а також поняття *інтонації, тематизму, композиції, жанру, стилю і багато інших*» (курсив авт. – Т.Д.) [132, с. 118]. Зазначимо, що як в слуховому аналізі, так і у музикознавчому та виконавському, від визначення особливостей цих рівнів залежить цілісне сприйняття та розуміння твору, смислового посилу його автора, розкриття основних закономірностей мислення, характерних для культури певного історичного часопростору.

Протягом двох десятиліть ХХІ століття категорія «музичний твір» стала предметом обговорення в працях українських музикознавців, про що свідчить низка статей у фахових збірках [128, 129, 130, 131]. Зокрема, В. Москаленко розглядає категорію музичного твору у різних аспектах. Увагу науковця привертає фактор розуміння твору в музично-інтерпретуючій діяльності [129, с. 3–13], етапи композиторського задуму та ідеї твору [130, с. 3–13], статус і функціонування *музичного твору як тексту* [128, с. 3–10]. Автор розрізняє поняттєво-розшифровуючу (пізнання знаків) та художньо-аргументуючу (розкриття художнього потенціалу твору засобами музичного інтерпретування) функції розуміння, вказуючи, що при інтерпретуванні твору «розуміння стає опірною ланкою для досягнення кінцевого результату – художньо

аргументованої «інтерпретаційної версії»», проте «інтерпретуючи музичні явища, ми також користуємося художньо-описовими, науково-аналітичними та іншими різновидами версій музичного твору» [129, с. 3]. Вагомим здається твердження, що музичний твір, «залишаючись самим собою», «має властивість» «частково змінюватися в різних виконавських прочитаннях», а також його зміст та форма «розкриваються в музикознавчих аналізах кожного разу новими гранями», що «пояснюється відмінами в методиках аналізу, постійним розвитком цих методик, творчим потенціалом дослідника та іншими факторами» [129, с. 3]. Виходячи з даного міркування, робимо висновок, що музичний твір, метафорично висловлюючись, постає ніби «бездонною криницею», «невичерпним джерелом» смислу для інтерпретаторів, будь то виконавець, чи вчений, чи слухач. В. Москаленко вказує, що «емоційна природа музики, відсутність поняттєвої конкретики в музичній мові провають інтерпретатора до безперервного оновлення оцінок музичного змісту» [129, с. 5]. Вчений відзначає, що *музичний твір має свої особливості, які можна «осягнути, відтіняючи його художню унікальність у контексті найближчих, споріднених художніх явищ»* (курсив авт. – Т.Д.), рухаючись у напрямку взаємодії двох спрямувань: «інтонаційно-репродуктивного» («збір інформації про твір, що надходить із різних джерел») та інтонаційно-продуктивного» («тяжіння до інтонаційного пошуку та оновлення слухових уявлень твору») [129, с. 5].

Свідченням *унікальності* музичного твору в системі художньої творчості музикознавець визначає *текст* як «здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксована його (твору) *унікальність*» (курсив авт. – Т.Д.) [129, с. 5], «самостійну музично-інтонаційну концепцію, що розкривається в суспільному функціонуванні як художнє ціле у взаємодії її еталонних слухових уявлень та потенційної безмежності інтерпретацій» [128, с. 8–9]. Отже, текст постає матеріалом, а його розуміння – «інструментом для виявлення і художнього

відчуття смислової *неповторності* музичного твору» (курсив авт. – Т.Д.) [129, с. 8]. Вчений додає, що цьому також сприяє «оцінка словом сфери музичного», що «підвищує рівень усвідомленості її пізнання», і в першу чергу «словом науковим» як «інструментом об'єктивації і усвідомлення феномену музичного» [129, с. 9]. *Пізнання унікальних властивостей* музичного твору В. Москаленко вбачає через «визначення поняття через найближчий рід та видову відміну» шляхом виконання «наступного плану розумової дії»: «відшукується найближчий рід для поняття, що визначається, і відмінні прикмети, які є лише у даного виду предметів і відсутні у всіх інших видів предметів, що входять у цей найближчий рід» [цит. за: 129, с. 12]. Проте автор статті додає на останок, що «мисленнєва операція розуміння не призведе до абсолютного та остаточного осмислення іманентних властивостей музично-інтонаційного матеріалу, що інтерпретується» і «ця операція може проводитися багаторазово, стільки разів, скільки потрібно для вирішення конкретного творчого завдання» [129, с. 13].

Ця думка знаходить своє продовження у статті І. Чижик, де музичний твір розглянуто як предмет наукового пізнання [131, с. 13]. Зокрема, автор вказує, що музичний твір являє собою «гігантський макротекст – суму усіх його інтерпретаторських версій протягом усього його буттєвого часу, “пиріг”, що розростається, від якого наука у змозі “відкушувати” в кожний даний момент лише деяку незначну частинку, називаючи її аспектом або предметом дослідження» [131, с. 40]. Музикознавець підсумовує: «музичний твір виявляється кантівською “річчю в собі”, а в своїй сутнісній серцевині – “абсолютною істиною”, осягнення якої здійснюється сукупною працею усіх учасників пізнавального процесу шляхом виявлення та обґрунтування “окремих істин” аспектів-предметів» [131, с. 42].

Музичний твір у зв'язку з його текстом та розумінням цього тексту потрапляє у фокус уваги багатьох музикознавців. Визначенню структурних властивостей музичного тексту та музичного твору як видової категорії

присвячено статтю С. Шипа [129, с. 13–22]. Автор вказує, що у процесі розвитку методології теоретичного музикознавства відкрилися можливості розгляду музичного твору в різних ракурсах: «знакового предмета, інформаційного повідомлення, перцептивного процесу, продукту розумової діяльності, мовленнєвого акту тощо» [129, с. 14]. Незважаючи на цілий ряд праць, присвячених дослідженню даного явища, його смислове поле залишається перспективним для наукових розвідок, про що свідчить і той факт, що поряд з великою кількістю існуючих визначень, виникають нові трактування поняття. Зокрема, С. Шип дає наступні дефініції: «музичний твір – це завжди деяка річ (матеріальний предмет, процес) і, водночас, – це ідеальний феномен (думка, образ, переживання)»; «в більш обмеженому сенсі» «музичний твір означає деякий вид музичного творчого продукту, що відрізняється від інших творінь певними типологічними властивостями»; «в самому вузькому сенсі слова музичний твір – це конкретний одиничний продукт музично-творчої діяльності, про який можна сказати “цей (або “не цей”, “інший”) музичний твір”, ґрунтуючись на його *унікальних властивостях*» (курсив авт. – Т.Д.) [129, с. 15–16]. Текст музичного твору С. Шип ідентифікує як «знакову структуру, організовану за законами певної мови», що «відрізняється багатовимірністю та складністю» і аналіз якої дає можливість «встановлювати факт, а також відносний ступінь схожості і різниці між різними конкретними текстами» [129, с. 19].

Процес розуміння тексту музичного твору досліджує Т. Тучинська [130, с. 26–31]. Автор зазначає, що на різних етапах комунікації (створення, виконання, прослуховування) розуміння твору має свої відмінності, і розуміння смислу – «це динамічний, еволюційний процес, спрямований в безкінечність, пов'язаний з появою безлічі варіантів інтерпретації одного тексту», він є «ширшим, ніж одиничний факт інтерпретації» і «як акт комунікації» пов'язаний з «розшифровкою коду, який нечітко заданий і в процесі розшифровки якого

можливі помилки, внаслідок чого виникає нове розуміння (або нерозуміння)» [130, с. 27]. Спираючись на судження В. Ципіна, Т. Тучинська стверджує, що «розуміння музичного тексту можливе тільки через інтонування», оскільки смисл музичного твору «полягає в інтонації» [130, с. 29]. Наостанок автор додає що «розуміння можна розглядати як процес пошуку деякої цілісності, початково присутньої в творі, “гештальта”, першообраза його» і «немає єдиного визначення розуміння», проте найбільш влучним автор вважає «уявлення про розуміння як процесу осягнення і породження смислів» [130, с. 30]. Таким чином, текст твору – це своєрідне зашифроване послання композитора, з'ясування якого пов'язане з багатоаспектним аналізом та безліччю інтерпретацій матеріалу.

Н. Товстопят у дослідженні музичного твору як мовленнєвого процесу зазначає, що «основою мовленнєвого процесу виконавця є не сам музичний твір як комплекс заданих якостей, а образ, що послідовно проводиться виконавцем до слухача шляхом цього комплексу» [130, с. 22]. Враховуючи початкове призначення твору – акустичне виконання, образна сфера слугує його важливою гранню. В залежності від її осягнення виконавець запобігає до тих чи інших засобів виразності і образ постає перед слухачем у звуковому втіленні. Таким чином, окрім аналізу тексту твору у ході музикознавчого аналізу «наближенню» до образу (як і творчого задуму, про що вказувалось вище) сприяє розгляд виконавських інтерпретацій.

Особливості аналізу музичного твору в суб'єктивному аспекті (виконавський, музикознавчий, слухачський) характеризує О. Таганов [130, с. 101–107]. Автор зазначає, що незалежно від виду аналізу є певні «детермінанти як суб'єктивного, так і об'єктивного характеру», що його роблять можливим: об'єктивні – це «стилістичні особливості, історична та географічна належність автора та його творчості», які визначають певні характерні «семантичні формули», суб'єктивні – це та «понятійна сфера, якою спроможний

оперувати суб'єкт, та ступінь його здатності до синтезу різнорівневих констант та гнучкого осмислення загальних результатів аналізу» [130, с. 102]. Розглядаючи всі три види аналізу, найбільш змістовним (подібно О. Сайгушкіній) музикознавець визначає виконавський аналіз, вказуючи, що саме він «є тим синтетичним зв'язком, який здатен розкрити та передати максимальний об'єм енергії та інформації, що закладені композитором в музичному творі і призначені “кінцевому отримувачу” – слухачу» [130, с. 106]. Описуючи процес аналізу виконавцем раніше невиконуваного твору, О. Таганов зазначає, що виконавець спочатку «слідє за схемою музикознавчого аналізу», визначаючи його «приблизну стилістичну належність твору, музичну мову і все, що можливо визначити при більш чи менш побіжному огляді нотного <...> тексту», потім він йде шляхом «”вживання” виконавської свідомості в музичну тканину твору» і, таким чином, «виконавський аналіз є найбільш тривалим (в силу пошуків вірності розуміння змістовної сторони думки, що передається в музиці), різноплановим і багатоваріантним» [130, с. 106]. І, підсумовуючи, вчений додає, що технічно даний тип аналізу «дублює музикознавчий», проте він має важливу відмінну рису: «постійний контроль аналітичних результатів зі сторони практичного втілення потенційного замислу, а також емоційного відгуку на дане втілення», і, таким чином, виконавець знаходиться ніби «всередині твору, керуючи ним і, спостерігаючи за його розгортанням ззовні, як слухач, відчуває емоційне хвилювання», внаслідок чого «загальна когнітивна експансія свідомості виконавця потенційно ширше, ніж музикознавчі чи слухацька окремо» [130, с. 106]. Підсилюючи дану думку, ще раз наголосимо, що аналіз виконавських інтерпретацій відкриває нові смислові грані музичного твору, що дає змогу поглибити його розуміння.

Однією з найскладніших категорій в музиці є стиль, даній темі присвячено безліч праць. Музичний твір тут постає як «носій-репрезентант» стилю. У розробці теорії музичного твору в аспекті стилю І. Коханик зосереджується на

питанні взаємодії стабільного та мобільного [129, с. 44–51]. Автор одразу зазначає, що проблема аналізу музичного твору, його розуміння та інтерпретування спонукає звернутися до іншої важливої проблеми теоретичного музикознавства – проблеми музичного стилю [129, с. 44]. Додамо, що виявлення особливостей композиторського та виконавського стилів є важливим завданням для музиканта та музикознавця, а музичний твір постає першоджерелом, тим «посланням», що дає змогу це завдання виконати. Увагу привертає наступне спостереження І. Коханик: «музичний твір є своєрідним “стильовим дзеркалом”, в якому на тлі примхливого змішання “барв” (історичних, епохальних, національних та інших) в єдиному образі зливаються індивідуальні і неповторні “обличчя” композитора і виконавця» [129, с. 46]. Спираючись на думку В. Москаленка, автор підсумовує, що аналітик «переважно досліджує “відстояний” результат процесу творення, що втілюється в “застиглих”, стабільних якостях музичної форми», а «інтерпретатор же, спираючись на стабільні для даного музичного твору формоутворювальні засоби, переходить до творчої апробації мобільних ресурсів даної музики» [цит. за: 129, с. 46]. Таким чином, музикознавець наголошує, що в пошуках стабільного та мобільного в стилі потрібно «відштовхуватись від його розуміння як рухливої, динамічної системи відносин» [129, с. 46]. Незважаючи на те, що дані умовиводи автор робить, враховуючи процеси в сучасній музиці (починаючи з ХХ століття), такі стильові коливання спостерігались і у композиторів попередніх епох, тому результати дослідження І. Коханик можна проектувати на твори інших митців, де це має сенс та ґрунтовні підстави. Зокрема, такі стильові коливання спостерігались і в творчості іспанських композиторів, оскільки їх естетичні погляди формувались під впливом таких факторів, як загострення національної ідеї та переймання, засвоєння досвіду європейських колег.

**Резюме.** Концепції проаналізованих музикознавчих джерел, незважаючи на відмінності об'єктів вивчення, об'єднує розуміння терміну «специфіка» як



*критерію інтонаційно-слухового та когнітивно-аналітичного виявлення* (наукового моделювання) особливостей того чи іншого музичного явища. Втім, показовим є вживання інших синонімічних виразів – «оригінальний», «властивий», «своєрідний», «унікальний» – споріднених за значенням до поняття «специфіка», але не тотожних йому. Таким чином, визначення даного поняття та його «специфікації» в теорії музичного твору не виявлено.

## **2.2 Звукообраз фортепіано<sup>45</sup> як уособлення іспанського національного фортепіанного стилю**

Атрибутом креативності музичного мислення композитора є потреба у втіленні певного художнього образу, що нерозривно пов'язує творця з конкретним музичним інструментом, наділеним відповідними, необхідними для найбільш успішної реалізації даної творчої ідеї виразними можливостями. Для Е. Гранадоса, І. Альбеніса, М. де Фальї і Х. Туріні таким особливим інструментом, що володіє безліччю можливостей вираження творчих задумів і фантазії, стало фортепіано. В Європі на той час воно вже мало статус провідного, солюючого інструменту у композиторів-романтиків, чия творчість, як вже зазначалось, значно вплинула на естетичні ідеали іспанських композиторів. Основуючись на здобутках фортепіанного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть, в період Ренасим'єнто переосмислення образу фортепіано відбулося через призму домінуючої в цей час національної ідеї. М. де Фалья вказував, що іспанська музика має багату ладову сферу і можливості [179, с. 48], що допомогло композиторам Іспанії продемонструвати нові звуко-тембральні якості інструмента.

Не випадково М. Друскін пов'язує поняття «звучності інструменту» зі зміною часу та світовідчуття: «Кожна епоха по-своєму перетворює («регіструє»)

---

<sup>45</sup> М. Друскін, який один з перших запропонував поняття «звуковий образ» і «милозвучність інструменту» в дослідженні «Новая фортепианная музыка» 1928 року, підкреслив наявність «індивідуального звукового образу», який є властивим кожному музичному організму і вимагає певних засобів втілення [59, с. 33].

природну милозвучність інструменту, при цьому змінюється не так тембр інструменту, обсяг реєстрів або його звукова шкала, – ні! – підкреслює М. Друскін. – Еволюція музичної техніки йде повільним, але рівним шляхом, – змінюється ставлення композиторів до засобів відтворення музики. Історична зміна прийомів художнього вираження тягне за собою інші вимоги до інструменту, інші інтерпретації» [59, с. 31]. Так, новаційні внесення в засоби художнього втілення в контексті музичного відродження Іспанії виявляються пов'язаними з «реформою» національної парадигми в сторону інтенсифікації національного самовираження в рамках індивідуальної творчості та абсорбцією певних естетичних принципів актуальних стильових тенденцій в європейському культурному середовищі. Таким чином, у процесі кристалізації національних художніх образів, нерозривно пов'язаному з історичними змінами, творчість митця стає відображенням буття, або ж, навпаки, протестом проти його недосконалостей, вона перебуває у синкретичній залежності з культурою свого часу, а найменші зміни стають поштовхом до нових пошуків художнього вираження.

Історичну концепцію формування звукового образу підтримував Б. Асаф'єв з позиції теорії інтонації (1971) [13]. Науковець розглядає дане поняття, пов'язуючи його еволюцію зі специфікою формування «інтонаційного словника» тієї чи іншої епохи [13, с. 356]. Музикознавець акцентує увагу на тісному взаємозв'язку виконавської і композиторської творчості, де роль своєрідного «спільного знаменника» відіграє інструмент-«адресат». Наголосимо, що в контексті піднесення національної ідеї в іспанській музичній культурі Ренасим'єнто на кардинально новий пріоритетний рівень, таким інструментом стало фортепіано, а не традиційні для іспанського фольклору інструменти – гітара та голос. Тож фортепіанна музика слугувала особливою платформою для «зображення» іспанського національного образу світу.

У історико-культурному фокусі поняття «звукового образу» в своїх статтях розглядає Н. Рябуха [147; 131]. Музикознавець приходить до висновку, що «в історії інструментальної культури трактування звукообразу інструменту пов'язане з умовами його побутування, яке закріплює різні “образні амплуа”. Однак втілення його в творчості кожного композитора індивідуальне, оскільки воно пов'язане з пошуком барвистих звучань і оригінальних звукообразів» [147, с. 82]. Поняття «звукообраз» відображає «художньо-акустичну концепцію інструменту», виражену у єдності світовідчуття композитора та виконавця за допомогою «виразно-акустичних можливостей інструменту в поєднанні з виконавськими прийомами і принципами» [147, с. 82]. На думку Н. Рябухи, в рамках «створення адекватної форми звукового вираження» звуковий образ, як культурологічний концепт, «репрезентує соціо- та етнокультурну спадщину, служить механізмом її ретрансляції та інтерпретації» [148, с. 117]. Вказуючи на недостатню вивченість «звукового образу» як категорії музичної творчості і мислення, науковець приходить до висновку про те, що це «художньо-інформаційний “код” твору, в якому у згорнутому вигляді міститься образ людини і його історичного часу в просторі лунаючого буття» [148, с. 118]. Підтримуючи теорії М. Друскіна, Б. Асаф'єва, Н. Рябухи, розкриття специфіки трактування інструменту (фортепіано) в аспекті національної специфічності бачимо можливим у розгляді закономірної комунікаційної системи «культура (традиція) – світовідчуття – звукообраз – стиль» з проекцією на творчість композитора (творця) і виконавця (адресанта смислового послання композитора).

Залежність зміни акустичного сприйняття інструменту від «суттєвої модифікації звукового континууму» [202, с. 3] прослідковує О. Щербатова. Визначаючи генезу і специфіку поняття «звуковий образ інструменту», музикознавець на основі аналізу маловивчених фортепіанних творів композиторів другої половини ХХ століття (С. Губайдуліної, С. Слонімського,

С. Берінського, В. Бібіка, А. Кнайфеля) систематизує основні прийоми оновлення фортепіанного звукообразу [202, с. 6]. На думку дослідника, «амбівалентний підхід до акустичних можливостей фортепіано дозволяє продемонструвати як новаторство сучасної музики, так і її спадкоємність» [202, с. 9]. Такий амбівалентний підхід співвідноситься і з творчими досягненнями іспанських композиторів періоду Ренасим'єнто, які полягають у поєднанні оригінальних традиційних форм (принципів) втілення з новими.

Виявивши значимість історико-культурного аспекту у трактуванні звукообразу, здавалося б, що в контексті національної спрямованості музичної творчості композиторів Ренасим'єнто їм було ближче звернутися до рідного для іспанської культури інструментарію. Проте декілька сотень фортепіанних опусів свідчать про неабиякий інтерес саме до звукообразу європейського інструменту – фортепіано, викликаний, як можна припустити, з однієї сторони – престижем інструменту з його широким спектром виразних можливостей, з іншої – власним виконавським досвідом, а отже, володінням інструменту, його особливим чуттям та інтерпретацією. Тут важливим фактом є те, що написання музики – це процес, в першу чергу, творчий, пов'язаний безпосередньо з уявою. Отже, саме уявний (звучний) образ інструменту стає двигуном цього процесу. В даному фокусі на художній потенціал «звучного образу» («*sonorous image*»), звертає увагу американський піаніст, диригент, композитор і педагог Аарон Копленд (*Aaron Copland*) в книзі «Музика і уява» («*Music and Imagination*») (1952, 1980) [231]. На його думку, всіх музикантів постійно турбує питання «звучного образу», феномен якого складний і багатоскладний. За А. Коплендом, «ми враховуємо красу і округлість звуку; його теплоту, глибину; гостроту, збалансоване змішування з іншими звуками і акустичні можливості в будь-якому просторі. Відтворення задовільного звучного слухового образу – це не просто справа музичного таланту або технічної вправності; уява грає тут величезну роль. Ви не зможете домогтися красивого звучання або комбінації звучань, –

стверджує А. Копленд, – якщо спочатку не почуєте уявний звук внутрішнім слухом. Почуєте одного разу в реальності уявне звучання незабутньо вражає свідомість» [231, с. 22]. Таким чином, пов'язана з уявою концепція «звучного образу» має відношення як до процесу створення музики, так і до моменту її виконання, що вказує на суттєву значимість піаністичного досвіду іспанських композиторів, оскільки звучання фортепіано було близьким їх творчій фантазії та внутрішньому слуху.

Поняття «звучний образ» також розглянуто І. Сухленко (2010) [166], де воно «вкорінюється» у «полі» піаністичного мистецтва, виступаючи «ключем» до розуміння спрямованості виконавської інтерпретації. Науковець розглядає вплив звучного образу фортепіано на виконавську версію і встановлює, що акустичні можливості інструменту впливають на слухові уявлення виконавця, стаючи при цьому «одним з найважливіших компонентів музично-мовного ресурсу піаніста» [166, с. 2]. Але саме наміри виконавця є вирішальними, оскільки кожен виконавець має свій неповторний «комплекс психофізіологічних якостей», який обумовлює «домінуючу ідею індивідуального виконавського стилю» [166, с. 5]. Звучний образ інструменту, за І. Сухленко, є «однією з основних складових» даного стилю, «що виробляє відповідну художнім намірам виконавця техніку»<sup>46</sup>. Музикознавець приходить до висновку, що «сформований еталон звучання інструменту стає частиною системи норм і принципів, які формують виконавські школи»<sup>47</sup>.

Отже, впливаючи на творчу уяву композитора і виконавця, звуковий образ інструменту є свого роду рушійною силою процесу формування як композиторського стилю, так й виконавського. Як основний пріоритет фортепіанного стилю, звуковий образ розглядається Л. Гаккелем у роботі 1976 року [37], де дана залежність пов'язується з підвищенням «духовного престижу

---

<sup>46</sup> Там само.

<sup>47</sup> Там само.

фортепіано» [37, с. 7] і пошуками його нових звукових колоритів в ХХ столітті. Музикознавець розглядає еволюцію «образа фортепіано» в контексті музичного мистецтва першої половини ХХ століття, осмислює зміни, що торкнулися звукової природи фортепіано, його звукового світу. Л. Гаккель приходиться до висновку, що варіювання можливостей інструменту нерозривно пов'язано зі зміною розуміння цих можливостей, яке в свою чергу впливає з модифікації поняття про смислові, виразні, образотворчі можливості фортепіано і фортепіанної музики<sup>48</sup>. Окрім цього, йдеться про «зміну суспільно-соціального, духовного престижу фортепіано, пов'язаного не тільки з величезними ідейно-художніми завоюваннями сучасної фортепіанної музики, а й з її жанровим динамізмом, оновленням багатьох сторін її суспільного побутування»<sup>49</sup>. Виражена Л. Гаккелем думка про престиж, як визначального фактору розвитку фортепіанного мистецтва, частково характеризує і творчі процеси періоду іспанського музичного відродження та загалом кінця ХІХ – початку ХХ століть, про що вже згадувалось вище.

Відмітимо, що у розглянутих теоріях фігурують визначення образу інструменту як «звуковий» та «звучний», котрі є однаково пов'язаними з моментом акустичного звучання, творчою уявою суб'єкта музичної творчості, і тому границя між ними розтушовується. Більш широким смисловим полем, на наш погляд, наділено означення «звуковий образ інструменту», яке, спираючись на дефініцію Н. Рябухи розуміємо як художньо-акустичну концепцію інструменту, створену у єдності світовідчуття композитора та виконавця і реалізовану за допомогою виразних можливостей інструменту в поєднанні з виконавськими прийомами і принципами.

Зважаючи на прагнення композиторів Ренасим'єнто втілювати національні традиції у професійній творчості шляхом звернення до європейського

---

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Там само.

інструменту – фортепіано, про що свідчить масштабний творчий доробок в даній сфері, звуковий образ даного інструменту, постає перед нами особливим феноменом, співзвучним їх світовідчуттю. Єдність художньо-естетичних намірів, спрямованих на звернення до народних витоків, сприяла втіленню в музиці національних образів та формуванню для цього відповідних засобів виразності, що разом утворює специфіку фортепіанного стилю, ширше – національного фортепіанного стилю. Таким чином, *звуковий образ інструменту*, що формується в музичній творчості, *можна вважати своєрідним уособленням фортепіанного стилю*, зміни і характерні особливості якого визначають досліджувану художньо-стильову специфіку. Для окреслення поняття *національного фортепіанного стилю* пропонуємо здійснити аналіз основоположних в музикознавстві стильових концепцій та підходів.

С. Скребков розглядає поняття музичного стилю з позицій історизму. На думку музикознавця, кожна епоха породжує свій стиль, висовуючи «панівний принцип об'єднання музичного матеріалу», який проявляється в тематизмі, особливостях музичної мови та закономірностях структури [157, с. 4]. С. Скребков неодноразово підкреслює, що в різних стилістичних формах присутнє узагальнене відображення історичних процесів і національних традицій музичного мистецтва [157, с. 5]. Таким чином, на центральне місце посідають категорії «історичний контекст та епохальний стиль»; а стиль визначено як «вищий вид художньої єдності» [157, с. 10].

Формування музичного стилю у взаємозв'язку зі світосприйняттям та самосвідомістю пов'язує Б. Асаф'єв, розглядаючи стиль як: «засіб організації масової і особистої психіки (сприйняття) через раціонально організовані засоби художнього вираження», «не формально-статичним зводом прийомів і навичок, а доцільною системою, чутливою й мінливою в тій мірі, в якій ще життєздатна визначаюча його ідеологія, та мертвою й нерухомою, оскільки дана ідеологія стає пережитком» [13, с. 138]. З огляду на всі складові даного поняття,

музикознавець розрізняє такі стилі: «музичної творчості і виконання», «властиві епосі, племені, класу і окремих їх представників», а також «стилі окремих груп або видів творів» [13, с. 137–138]. Не зважаючи на те, що в теорії Б. Асаф'єва ідеологія – явище тимчасове і змінне, воно все ж таки, зазначимо, є важливим формуючим стильовим фактором, який в період Ренасим'єнто відіграв ключове значення. Власне, відродження іспанського музичного мистецтва відбулося завдяки корінній ідейно-естетичній зміні в національній самосвідомості іспанських композиторів, що, в результаті, знайшло відображення у їх творчості, зокрема фортепіанній, і зумовило появу національно-специфічного музичного стилю.

Як «особливу властивість», «якість музичних явищ», «якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює» [133, с. 17] трактує поняття стилю Є. Назайкінський. За його визначенням, «музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщини композитора, школи, напрямку, епохи, народу), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприймаючої музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [133, с. 20]. Афористично за Є. Назайкінським: «стиль – це почерк ...» [133, с. 23]. У даній концепції на перший план виходить індивідуальне – артефакт музичного мистецтва та його творець. Подібну точку зору поділяє й В. Москаленко, розуміючи музичний стиль як явище особистісного характеру [127]. Таким чином, школа, епоха, напрямок з їх характерними стильовими особливостями, які не можна узагальнити словом «почерк», відходять на другий рівень, що свідчить про багаторівневість поняття музичного стилю.

Розмежування цих рівнів здійснює В. Холопова, розділяючи висловлену Б. Асаф'євим ідею системності музичного стилю. Вказуючи на те, що стиль «окреслює індивідуальне і оригінальне» [186, с. 222], В. Холопова, в силу



неоднозначності за своїм змістом і постійної, пов'язаної з історичним розвитком зміни значень стилю, дане поняття розглядає як «ієрархічне» [186, с. 223]. Спираючись на узагальнені М. Ломоносовим «три штилі»: високий, середній і низький, музикознавець вибудовує «піраміду стильових рівнів, або субзначень стилю»: «загальна стильова триада» (високий, середній і низький); стиль національної школи; «жанровий стиль» (термін А. Сохора); стиль будь-якого виду музики (фортепіанний, поліфонічний, мелодичний); стиль творчої особистості (композиторський, виконавський, музикознавчий); стиль одного, епохального твору<sup>50</sup>. За В. Холоповою, композиторський стиль трактується як «індивідуальна, історично нова, досконала і цілісна художня система, яка визначається об'єктивними соціально-культурними умовами і рисами особистості автора»<sup>51</sup>. До складу музичних засобів в індивідуальному композиторському стилі В. Холопова відносить: особисту авторську інтонацію, своєрідний вибір жанрових засобів, улюблені драматургічні концепції, індивідуальну інтерпретацію елементів музичної композиції [186, с. 226]. Спираючись на визначення В. Холопової, зазначимо, що дані музичні засоби та прийоми з позицій національного самовираження допомагають окреслити особливості як індивідуального композиторського, так й національного стилю в цілому.

На системний характер музичного стилю вказують С. Тишко та С. Шип. Так, за С. Тишко «стиль в музиці – це система сталих ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям та школа, історична епоха, національна специфіка та ін.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразних засобів» [171, с. 5]. С. Шип, ґрунтуючись на певних способах систематизації, яка охоплює осмислення цілісності особистості, єдності етносу, історичної

---

<sup>50</sup> Там само.

<sup>51</sup> Там само.

спільності людей і сфери культурної практики, розділяє музичний стиль на наступні категорії: персональний, етнічний та історичний, і розглядає їх у стосунках один з одним. «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження», – стверджує музикознавець [196, с. 323]. Проте, зазначимо, що виникнення цих потреб є процесом творчим і мінливим, тому формальність (дія згідно встановлених правил) у зверненні до відповідних засобів та прийомів досить відносна, оскільки і композитор, і виконавець вільно може виходити за рамки загальноприйнятого, формуючи нові форми втілення і, відповідно, новий стиль.

Багатоскладність явища музичного стилю розкриває Г. Грушко, приходячи до висновку, що «будь-яка музично-стильова система відрізняється внутрішньою неоднорідністю і ієрархічністю – з епохальним стилем взаємодіють стилі: національний, регіональний, жанровий, індивідуальний, стилі напрямів і шкіл, які володіють загальними ознаками, притаманними їх часу. Вона будується за таким самим ієрархічним принципом, як і багато інших відкритих нерівноважних нелінійних систем, так званих дисипативних, і включає цілісну сукупність взаємодіючих і взаємопов'язаних єдиним порядком стилів» [50, с. 8]. У свою чергу, дана сукупність стилів «утворює музично-стильову систему, яка включає стильові системи мега-, макро- і мікро- рівнів», де, таким чином, виникає наступна ієрархія: епохальний стиль представляє «мега-систему», національний, регіональний, жанровий, індивідуальний, виконавський стилі, напрямки, течії, школи відповідають «макро-системі», а мелодико-інтонаційна, ладо-тональна, метро-ритмічна, гармонічна, композиційна, темброва організації відображають рівень «мікро-системи» [50, с. 9]. Отож за Г. Грушко музичний стиль розуміється як «відкрита нерівноважна нелінійна система, що характеризується цілісністю і відрізняється здатністю до самоорганізації, постійного оновлення своєї трирівневої структури, як основи

для нових інваріантних втілень»<sup>52</sup>. Дана концепція, як і у В. Холопової, на перший план висуває ієрархічність музичного стилю.

У контексті теорії музичного змісту розглядає проблему стилю А. Кудряшов, осмислюючи дане поняття з позицій «прослуховування» музики «наче “зсередини”, з точки зору її власного неповторно налаштованого слуху і розуміння» [99, с. 41]. За А. Кудряшовим, «видиме духовним поглядом композитора і стає чутним в звучанні його музики за допомогою як століттями усталених, так і особливих, притаманних лише його епосі і стилю художньо-технічних прийомів» [99, с. 42]. Таким чином, стиль виявляється пов'язаним з життям внутрішнього світу творця та його змінами, зі світовідчуттям та самосвідомістю (на що вказував і Б. Асаф'єв), а його втілення в конкретному творі, як зазначалось вище, відбувається за допомогою комплексу виразних засобів. У трактуванні поняття стилю теорія музичного змісту відіграє важливу роль, адже розкриття авторського задуму, художньо-образного наповнення твору є основним першочерговим завданням для науковця, виконавця, слухача на шляху до його розуміння.

У взаємозалежності з буттям та його перцепцією постає проблема музичного стилю і у В. Медушевського. Крізь філософську призму вчений детермінує стиль як «інтоноване світовідчуття», а людину – головним суб'єктом стилю, «взятим в масштабі життя, а не окремого його фрагмента» [122, с. 80]. Зміст стилю, за В. Медушевським, є «не сума змістів усіх творів, а пронизуючі їх корінні та найглибші зв'язки з буттям»<sup>53</sup>.

Низку теоретико-естетичних питань, пов'язаних з розумінням стилю в музиці як мистецтвознавчого поняття, піднімає М. Михайлов. Музикознавець відзначає «неоднорідність змісту» даного терміна в різних сферах мистецтва [125, с. 4] і трактує його як «естетичну категорію, пов'язану з художньою

---

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Там само.

діяльністю» [125, с. 7]. Вчений стверджує, що інтерпретувати поняття стилю можна в трьох ракурсах: 1) у співвідношенні з філософськими і естетичними категоріями змісту і форми; 2) у взаємовідношенні і розмежуванні між стилем, художнім методом і жанром; 3) в діалектичній взаємодії категорій загального, особливого і одиничного [125, с. 45–46]. М. Михайлов вказує, що художній стиль знаходиться в нерозривному зв'язку з художньо-творчим мисленням [125, с. 49], а музичний стиль – це «вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення» [125, с. 51].

Таким чином, зважаючи на вищевикладені концепції, у дисертації *фортепіанний стиль* розуміється як *специфічна форма невербального художньо-образного мислення, що забезпечується органічною системою специфічних виразних засобів і прийомів виконавства на фортепіано*.

Для визначення поняття національного фортепіанного стилю розглянемо концептуальні розробки питань *втілення національного в музиці та національного стилю*. Зазначимо, що на деяку невловимість національного для конкретної вербальної фіксації вказували дослідники в різних сферах мистецтва. Так, Г. Гачев писав, що «національний характер народу, думки, літератури – дуже “хитра” і тяжко вловима “матерія”», «як тільки намагаєшся його визначити», «підступитися до нього з чіткими формулами та визначеннями», «він випаровується» [38, с. 55]. Кращим методом для окреслення національного Г. Гачев вважав «шлях припущень, гіпотез, навіть фантазії», вказуючи, що дослідник має «розраховувати не тільки на розум, але і на уяву читача» [38, с. 55].

На «дуже розмиті» «грані» національного вказує С. Тишко [171, с. 3], надаючи наступну його дефініцію: «національний стиль в музиці – це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснована на системі відбору, накопичення та синтезу сталих ознак фольклорної та професійної музики

народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, фіксує перехід явищ національного менталітету та національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [171, с. 7]. Музикознавець розкриває суть національного стилю через «гнучкий» за семантикою термін «корекція», який, відштовхуючись від його значення за походженням від латинського слова «*corrēctio*», можна трактувати як «виправлення», «удосконалення» чи «скеровування». Дане визначення надається з урахуванням результатів дослідження О. Зінькевич, яка у розгляді розвитку музичного процесу в Україні в 1950–1980 роки вказує на такі складові національної традиції як музичний фольклор та досвід професійної композиторської школи, використання досвіду інших видів національного мистецтва (народного і професійного) [69, с. 10]. За О. Зінькевич, наслідування досвіду іншої музичної культури збагачує національну традицію і робить її «генетичну формулу» «багатоскладною»<sup>54</sup>. Такий процес був характерним і для періоду Ренасим'єнто, де, власне, досвід іспанської професійної композиторської школи базувався на засвоєнні досягнень європейського музичного мистецтва, що не тільки допомогло розширити границі національного, але і піднести його на якісно новий рівень.

Музичний фольклор як форма прояву національної музичної традиції постає фундаментом формування національного стилю. Його втілення здійснюється на рівні музичної мови. Зокрема, Н. Горюхіна вказує, що «в художньому творі національна характерність починається з присутності сфери “рідних” інтонацій, тобто такого інтонаційного середовища, яке володіє історичною – національною і соціальною – визначеністю» [46, с. 84]. Кристалізація національних стильових ознак здійснюється «в народній творчості, що синкретично поєднує народне і національне. Тому фольклор стає головним провідником національного в професійне мистецтво, а типологічні

---

<sup>54</sup> Там само.

жанри і форми професійної музики постійно відчують вплив безперервно еволюціонуючих національних форм музичного мислення» [46, с. 81]. Н. Горюхіна підкреслює, що «принципи організації тематизму в структурі цілого сприймаються як глибинні вираження національного стилю» лише в тому випадку, якщо «взаємодія національно основаного матеріалу і прийомів його розвитку відіб'ється на елементах структури музичного твору» [46, с. 84]. За твердженням Н. Горюхіної, для розкриття самобутності національного стилю недостатньо впровадження рідних інтонацій, оскільки дані інтонації повинні бути «помножені на способи розвитку, які, в свою чергу, будуть відповідати національній специфіці мислення»<sup>55</sup>.

Загальновідомо, що зв'язок з певною культурою, її усталеними традиціями та ментальними установками впливає на світовідчуття та самосвідомість індивіда, формування його певних психологічних якостей, темпераменту. Так, М. Смирнов пов'язує національний стиль (виконавський) з характерним принципом мислення (наприклад, німецьке або російське), де національний елемент дає характерний нюанс і стає моментом новаторства у втіленні художньо-образної сфери [159, с. 159–160]. М. Смирнов вважає, що доцільніше шукати специфіку національного виконавського стилю в «емоційно-образній сфері художнього мислення» [159, с. 160]. «Складові національного психологічного комплексу» – це «зерно виконавського стилю нації» [159, с. 162]. Спираючись на концепції Н. Горюхіної та М. Смирнова, мовні елементи фольклору розуміємо як *ментальні форми прояву («показники») національного мислення, які наявно впізнаються інтонаційно («слухом») на різних рівнях музичної мови твору, композиторського стилю, і про які мають опікуватися виконавці – репрезентанти тої чи іншої культури.*

Зазначимо, що факторами впливу на формування національного музичного стилю слугують національні самосвідомість та менталітет

---

<sup>55</sup> Там само.

(світовідчуття та склад мислення), темперамент (імпульсивність, сила емоційного збудження та швидкість його спаду [146, с. 615]), характер як результат кристалізації образу життя, думок, почуттів нації у ході її історії. Таким чином, для розкриття специфіки національного стилю необхідно враховувати дані фактори у єдності композиторської та виконавської творчості, які є взаємопов'язані між собою. Підтвердження цієї взаємозалежності знаходимо у М. Смирнова: «виконавський стиль формується, перш за все, під впливом композиторської творчості, знаходиться в складному діалектичному зв'язку з ним і, як кожна категорія, розвивається історично» [159, с. 160]. О. Катрич також виявляє даний взаємовплив: «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [78, с. 9].

У розмаїтті музикознавчих концепцій узагальнимо базові дефініції трактування музичного стилю:

- 1) *вищий вид художньої єдності* (С. Скребков);
- 2) *система прийомів і навичок організації масової й особистої психіки* через раціонально організовані засоби художнього вираження (Б. Асаф'єв);
- 3) *система сталих ознак музичних явищ* (С. Тишко);
- 4) *системна єдність формальних засобів і творчих прийомів*, зумовлених потребою художньо-образного вираження (С. Шип);
- 5) *вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення* (М. Михайлов);
- 6) *почерк; особлива властивість музичних явищ*, яка дозволяє визначити автора (Є. Назайкінський).
- 7) *цілісна художня система*, індивідуальна, історично нова, досконала, яка визначається об'єктивними соціально-культурними умовами і рисами особистості автора (В. Холопова).

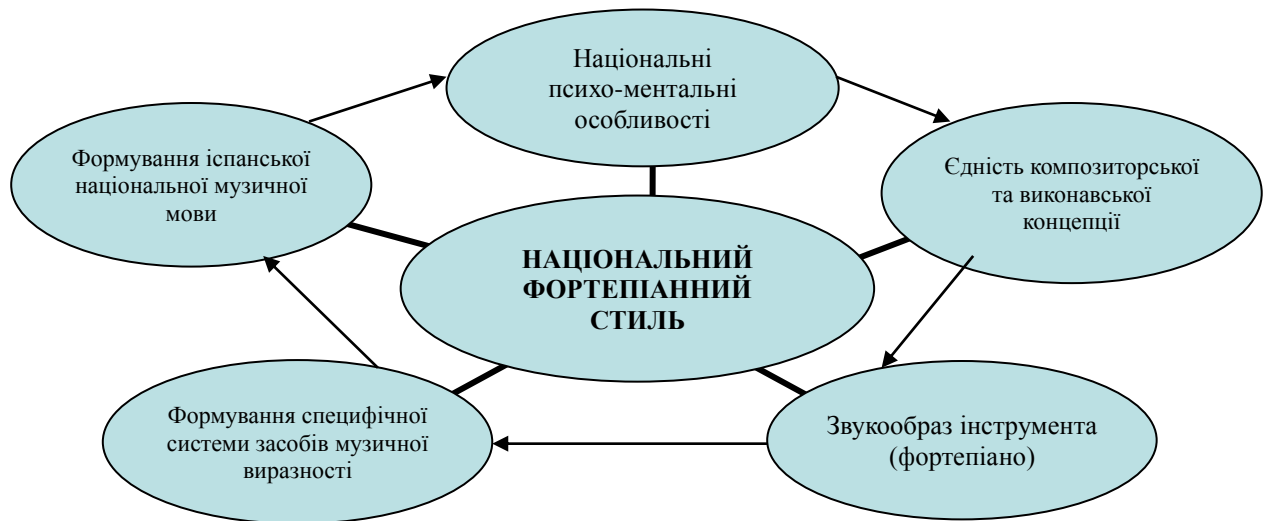
На підступах до розкриття сутності національного стилю важливу роль відіграє фольклор. Національний стиль з'являється там, де спостерігається впровадження фольклору в музичний тематизм, помноженого на національну специфіку мислення (Н. Горюхіна). Проте такий підхід торкається лише композиторської творчості, залишаючи в стороні виконавську, пов'язану з моментом звучання і втілення образу, правдивість якого залежить від розуміння генези національного характеру та світовідчуття. Унікальні психо-ментальні установки стають основою для виникнення національного стилю, а стиль, навпаки, – відображенням загальних особливостей музичного мислення нації.

В обох випадках формування національного стилю нерозривно пов'язане з характерними ментальностями (специфічним сприйняттям оточуючого світу), історично зумовленими традиціями конкретного культурного континууму. Виникаюча в даних умовах співзвучна світовідчуттю єдність художніх намірів в творчості іспанських композиторів зміцнювалась загостренням національної ідеї. Така спільна направленість творчої думки значною мірою знайшла можливість свого вираження у звукообразі фортепіано, зокрема у фортепіанно-оркестрових творах зрілого авторського письма. Характерні особливості в їх образній та музично-мовній сферах (мелодико-ритмічні, ладогармонічні, фактурно-темброві засоби) становлять специфіку звукового образу фортепіано даних творів.

Отже, фортепіанний стиль іспанських композиторів-піаністів у творах для фортепіано з оркестром осмислюється як «ключ» до розуміння специфіки іспанського національного фортепіанного стилю. Його структуру можна змоделювати наступним чином:



Схема 2.1 – Складові національного фортепіанного стилю



На підставі змодельованої системи понять, які є складовими національно-музичного мислення (як структури), пропонується авторська дефініція. *Національний фортепіанний стиль – це система художніх образів в умовах фортепіанного звучання, яка ґрунтується на принципах єдності музичного мислення в композиторській та виконавській творчості і забезпечується унікальними психо-ментальними особливостями суб'єктів музичної діяльності певного історико-культурного часопростору.*

### 2.3 Іспанська національна музична мова в світлі теорії патерна

«Джерелом оригінальності» національного стилю є «музична мова композитора» [87, с. 3]. Вона може ознаменувати формування національної музичної мови – «етнохарактерної знакової системи, що забезпечує фіксацію, збереження, передачу, сприйняття сутнісної емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами»<sup>56</sup>. Її узагальнення досягається у творчості представників однієї композиторської школи, об'єднаної єдиним концептуальним вектором розвитку.

<sup>56</sup> Там само.

Музична мова є способом спілкування митця зі світом. З моменту свого виникнення, в результаті практичної діяльності (міфи, обрядові пісні), мистецтво, як естетична потреба, займало особливе місце та відіграло важливу роль в житті людини, а в ході становлення та розвитку людської культури стало формою відображення суспільного буття та свідомості. Так, шляхом відтворення реально існуючих явищ, естетичних ідеалів, потреб передається досвід відношення до світу, що забезпечує зв'язок культур, народів та поколінь. Зазначаючи зміни на кожному новому історичному етапі свого функціонування та розвитку мистецтво взаємодіє з актуальними проблемами та ідеями, втілення яких у різних видах мистецтва здійснюється за допомогою притаманної їм специфічної мови «висловлювання», творцями-носіями якої є митці: композитори, художники, танцюристи і т. д.

З давніх-давен елемент музичної мови – звук – наділяли особливим символічним значенням, чому є наукове пояснення: на відміну від інших видів мистецтва музичне має властивість безпосередньо впливати на людину на фізичному рівні. Звук являється фізичним явищем, пов'язаним з частотними коливаннями повітря, які збуджують слуховий апарат людини, внаслідок чого шляхом сенсорики цих коливань звук стає чутним. Такий вплив сприяє виникненню нагальної потреби в музиці як постійного супроводжуючого фактору буття і створенню чудової сфери для втілення як загальних (суспільних), так й індивідуальних смислових принципів світовідчуття. В таких обставинах особливу роль для суспільства відіграє творець музики – композитор, в творчості якого за допомогою уяви та *специфічної музичної мови* відображається картина світу – переосмислений життєвий досвід та світогляд свого часу, нації, культури. Адже в процесі історичного розвитку будь-яка нація примножує традиції, кристалізуючи таким чином свою неповторну культуру в національний феномен, який займає важливе місце як у функціонуванні окремих художніх систем (культур), так і світового мистецтва загалом.

Одним з таких феноменів є іспанська музична культура, яка зазнала свого розквіту наприкінці XIX – початку XX століть в творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні. Самобутність даної культури не викликає сумнівів, однак в дослідженнях XX століття неодноразово поставало питання: що саме являє собою іспанська музика, і в чийй творчості вона достеменно розкрита? З одного боку, іспанська музика до кінця XIX століття була відома світові через твори композиторів-неіспанців (А. Вівальді, Ф. Гендель, А. Кореллі, Ф. Ліст, С. Рахманінов, М. Глінка, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равель, М. Римський-Корсаков, Р. Шуман), з іншого – через творчість композиторів Іспанії періоду Ренасим'єнто, яка мала ґрунтовну національну складову.

Здавалося б, що музика, написана «носіями» національної культури, є найбільш точною та колористичною, з точки зору її автентичного походження. Однак ще на початку XX століття деякі зарубіжні музиканти і дослідники творчості М. де Фальї розглядали його роботи як досить неповноцінні в контексті «зображення» іспанської музики. Зокрема, британський композитор, диригент Констант Ламберт (*Constant Lambert*, 1905–1951) в 1934 році забракував твори М. де Фальї «в якості прославлених та “смачних” картин-листівок сонячної Іспанії», а британський музикознавець, музичний критик і композитор Сесіл Грей (*Cecil Gray*, 1895–1951) прямо протиставляла М. де Фалью І. Альбенісу та Е. Гранадосу, розглядаючи його творчість як «дещо далеке від іспанської національної музики» [цит за: 253, с. 1]. Відмітимо, що такі ствердження звучать вкрай упереджено, адже варто звернутись до прослуховування творів М. де Фальї і перед нами постають яскраві образи Іспанії. Більш об'єктивними, на нашу думку, є сучасні дослідники, які захоплюються творчістю композиторів Ренасим'єнто, в тому числі М. де Фальї, і присвятили вивченню даної теми багато років, а іноді й декілька десятиліть.

Оскільки всі вищевказані композитори зверталися до іспанської тематики, черпали натхнення та матеріал з фольклорної скарбниці Іспанії, спочатку

полеміка у відношенні поставленого питання не привела до однозначної відповіді. Однак в кінці ХХ – на початку ХХІ століть в зарубіжному музикознавстві спостерігається загальна тенденція у відведенні особливого місця саме іспанським композиторам періоду Ренасим'єнто, як провідним митцям національної музичної культури. Наукові праці, направлені на вивчення їх творчості, багаторазово підкреслюють безцінну роль композиторів даного часу, які поставили за мету вивести іспанську музику на абсолютно новий, європейський рівень, орієнтуючись в своїх творчих пошуках на національні традиції.

У вивченні іспанської музики, як будь-якої іншої національної культури, велику увагу приділяють зв'язкам з фольклором. У фортепіанній творчості будь-якого з іспанських композиторів цього періоду ці зв'язки спостерігаються ще до аналізу музичного тематизму – назви більшості творів кореспондують рідним композиторам образам і темам: «Іспанські танці» (1892–1900), «П'єси за мотивами іспанських народних пісень» (1895), «Арагонська рапсодія» (1901) Е. Гранадоса, «Іспанська сюїта» (№1 – 1886, №2 – 1889), «Іспанська рапсодія» (1887), «Іспанія: шість листків альбому» (1890), «Пісні Іспанії» (1891–1894), «Іберія» (1906–1908) І. Альбеніса, «Андалусійська серенада» (1900), «Чотири іспанські п'єси» (1906–1909), «Ночі в садах Іспанії» (1916), «Фантазія Бетіка<sup>57</sup>» (1919) М. де Фальї, «Севілья» (1908), «Андалусійське свято» (1914), «Іспанські жінки» (1916), «Казки Іспанії» (1918), «Сади Андалусії» (1924), «Спогади про стародавню Іспанію» (1929), «П'ять циганських танців (1929–1930), «Куточки Санлукара<sup>58</sup>» (1933) Х. Туріні і т. д. Таким чином, заголовки завчасно націлюють на формування в уяві характерних іспанських образів, що

<sup>57</sup> Бетіка – частина Іспанії, яку у VIII столітті населяли маври і яка мала назву Аль-Андалус (назва Іберійського півострова з початку VIII до кінця XV століть), а сьогодні приблизно відповідає кордонам автономної області Андалусії [255].

<sup>58</sup> Санлукар-де-Баррамеда – місто в Іспанії (провінція Кадіс, автономна область Андалусія).

розвиваються в процесі звучання музики, яка вражає влучністю відтворення яскравих картин-замальовок колоритної країни.

Звернення до народних джерел змінює «вигляд» музичної мови, збагачує її новими елементами, робить її специфічною, відмінною і впізнаваною серед інших. Зокрема, орієнтальне забарвлення творів іспанських композиторів відчутне не тільки для «професійного» слуху, його відрізняють навіть вперше ознайомлені з цим матеріалом слухачі-аматори. Це засвідчено власними спостереженнями в ході дослідження: десятьом людям різних професій, в різний час і обставинах запропонували послухати наступні твори: «Іспанську рапсодію» І. Альбеніса і «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї<sup>59</sup>. Після прослуховування були поставлені наступні запитання: «Які асоціації у Вас викликає дана музика? Чи відчули Ви зв'язок прослуханої музики з якоюсь певною культурою?». Більшість учасників відповіла, що в музиці відчутні східні мотиви, а отже, на їх думку, твори пов'язані зі східними культурами.

Такі результати здаються цілком закономірними, адже іспанська культура зазнала значного впливу традицій Близького Сходу – арабської та циганської. Іспанію без перебільшень можна назвати «скарбницею» різних культур: з давніх часів на її території мешкали різні народи: ібери, кельти, маври (араби), цигани, євреї. Збагачена в ході своєї історії інонаціональними традиціями культура країни являється предметом гордості іспанців, а яскраво виражений іспанський колорит музичних творів композиторів періоду Ренасим'єнто представляється не чим іншим, як високим рівнем *самоідентифікації національного*, що було досягнуто шляхом невпинного звернення до народних витоків. В результаті, сформувалася особлива, *специфічна й унікальна* в своєму роді *національна музична мова*.

Проблема «взаємовідносин» професійної та народної музики була розроблена в працях 70-80-х років ХХ століття музикознавців-фольклористів

<sup>59</sup> Твори, що слугують матеріалом для нашого дослідження.

Г. Головінського [42] та І. Земцовського [67]. Характеристики процесу обробки фольклорного матеріалу в професійній музиці змістовно залишаються майже тотожними, відмінності пов'язані з термінологічним формулюванням. Г. Головінський розрізняє *дві мети* втілення народного мистецтва – «*відтворення*» (образів, жанрів в більш-менш оригінальному вигляді) та «*привласнення*» (підпорядкування народного мотиву та інших фольклорних елементів індивідуальному художньому задуму [42, с. 51]. І. Земцовський вказує, що до 1970-х років загальна теорія взаємозв'язку народної та професійної музики не була розроблена і мала лише хрестоматійні нариси, які зводилися до наступних трьох типів композиторського втілення фольклору, пов'язаних із сферою переважно пісенного жанру: 1) цитування народних мелодій; 2) використання окремих мелодичних зворотів, прийомів народної пісні; 3) створення музики національної по духу навіть без очевидних ознак народної пісенності [67, с. 8]. Натомість, музикознавець здійснює власну типізацію, де виокремлює «навмисне» та «ненавмисне», «цитатне» та «безцитатне» використання фольклору [67, с. 43].

Таким чином, Г. Головінський та І. Земцовський визначають типи розробки «народного» матеріалу в авторській творчості, які претендують на універсальність використання у будь-якій фольклорній традиції. Пропонуємо, спираючись на більш конкретизовану типологію І. Земцовського, дослідити застосування *цитатного* та *безцитатного методів* втілення фольклору в музичному тематизмі творів іспанських композиторів.

Якщо за своєю логікою застосування пряме цитування народного матеріалу є, з наукової точки зору, зрозумілим, визначеним методом, пов'язаним з мелодичним прошарком музичного тематизму, то творчий процес безцитатного методу, навпаки, більш гнучкий, має дещо «розмиті границі», оскільки дає можливість «вплітання» фольклорних елементів на всіх рівнях музичної організації: мелодії, гармонії, темпо-ритму, форми, принципів розвитку

тематизму. І. Земцовський, пояснюючи природу створення таких елементів, цитує В. Конен: «... оскільки твір народного мистецтва не вкладається, як правило, в рамки професійного, через самостійність і замкнутість кожного з них, то в композиторській творчості відбувається немов “розшарування” фольклору на його складові елементи. Композитор використовує тільки ті прошарки, які або відповідають авторському задуму, або легко піддаються бажаним змінам» [цит за: 67, с. 45–46].

Зважаючи на те, що фольклорні традиції різних країн світу є унікальними в своєму роді, то саме безцитатний метод виявляється пов’язаним з оперуванням характерною системою фольклорних складових, які зумовлюють *специфічність* іспанської національної музичної мови. За умови їх систематичної розробки і повторного використання, вони зазнають «кристалізації» і виступають своєрідними *патернами*<sup>60</sup> *музичної мови*.

Сутність дослідження патернів полягає у виявленні закономірностей. Первинно теорія патерна являється математичною (виникла в 1960–1970-ті роки)<sup>61</sup>, широкого застосування та поширення зазнала в розробці програмного забезпечення. Однак гнучкість даної теорії зробила перспективним її використання в різних сферах науки та людської діяльності. Патерни знаходяться в природі (симетрія сніжинки, деяких квітів, самоподібні листя папороті та окрúжкові рослин, корали, кристали, різні види спіралі: молюски, суцвіття айстр, головки соняшника, фрукти ананасу, шишки; хаотичні патерни: хвилі на воді, дюни на піску, мильні бульбашки та піна, і т. д.), в архітектурі (індуїстський храм Брахідеешварар у Тханджавурі, Палац Дожів у Венеції, Блакитна мечеть у Стамбулі), в дизайні (кольчуга, шебеке, мозаїка, візерунок на тканині, у в’язанні), в медицині (стійка комбінація результатів досліджень чи

<sup>60</sup> Пáтерн (в перекладі з англ. *pattern* – зразок, шаблон) в даному дослідженні розуміється як повторюваний елемент музичної мови.

<sup>61</sup> Основи теорії патерна вперше викладено американським вченим Ульфом Гренандером в тритомному виданні: *Grenander U. Lectures in Pattern Theory, Springer-Verlag, New York Heidelberg Berlin, vol. I (1976) Pattern Synthesis, vol. II (1978) Pattern Analysis, vol. III (1981) Regular Structures* [200].

симптомів у пацієнта) [137]. Принцип повторності схожих елементів («ланцюг тотожностей») є характерним для традиційних культур та фольклору: старозавітних текстів, форм сучасної поезії, орнаменту грецького меандру, кельтської коси, народних матрьошок, закличів, церковної літургії, житійних ікон, чоток, календарів [167, с. 473].

В психологічній антропології, що займається вивченням повторних форм поведінки індивіда в умовах певних ідей, патерном слугує *послідовність* поведінки, що повторюється від однієї людини до іншої (загальної для двох або більше індивідів) [55]. На думку Джона Дж. Хонігмана (*John J. Honigman*), індивідуальний підхід кожної окремої людини до виконання патерну не заважає етнографу виділити *спільну (загальну) форму* поведінки [55].

Оскільки головною ознакою патерну є повторюваність, закономірність, то суть даної теорії гнучко піддається екстраполяції в сферу музичної творчості. Як відомо, даний термін вже використовується в музиці, він пов'язаний з технікою мінімалізму і означає «першоелемент мінімалістської музики – звук, інтервал, акорд, сонор, мелодичну поспівку, групу» [167, с. 470], що повторюється і варіюється в процесі музичного розвитку. Проте в контексті специфіки іспанської національної музичної мови поняття «патерн» застосовуємо по відношенню до мовних складових більш широкого кола: пісенні й танцювальні ритмо-інтонації й мотиви, характерні лади, принципи розвитку та ін. Таким чином, виокремлюємо спільний знаменник – систематичне звернення до фольклору, регулярність його використання, а *індикаторами*, що допомагають цей знаменник виявити, є *повторювані елементи музичної мови – патерни*. Вони слугують *своєрідними засобами вираження та показниками національної ментальності іспанських композиторів*.



## Висновки до Розділу 2

1. Термін «специфіка» знаходить місце в різних сферах науки (філософії, культурології, психології, літературознавстві, музикознавстві) і означає певні властивості, що відрізняють те чи інше явище від подібного. Це поняття відображає сутність однієї з якостей музичного твору – його художню унікальність. Специфіка музичного твору вбачається як *сукупність характерних якостей*, що дозволяють виокремити його серед подібних і сприяють системному осягненню його сутності. Специфікація твору відбувається на художньо-образному, жанрово-стильовому, композиційно-драматургічному рівнях, що дає змогу визначити цю категорію в якості критерію музичного мислення митця.

2. «Реформа» іспанської національної самосвідомості наприкінці XIX – початку XX століття сприяла інтенсифікації національного самовираження і спонукала до нових внесень в засоби художнього втілення, поєднання оригінальних традиційних форм з новими, актуальними для тієї епохи. Одним з провідних інструментів у підтриманні національної ідеї в іспанському музичному мистецтві стало фортепіано, а не лише традиційні для іспанського фольклору інструменти – гітара чи голос. Звуковий образ фортепіано, як переважаючий в творчості іспанських композиторів, постає особливим феноменом, співзвучним їх світовідчуттю. Єдність художніх намірів, спрямованих на звернення до народних витоків і репрезентацію самобутньої Іспанії, сприяла створенню унікального національного фортепіанного стилю. *Звуковий образ фортепіано* (що визначає художню специфіку інструменту, виявляє систему його виражальних можливостей і фортепіанної техніки) постає *своєрідним уособленням фортепіанного стилю*. Його специфіка у творчості іспанських композиторів та виконавців постає складним, самобутнім явищем.

Розгляд іспанської фортепіанно-оркестрової музики унеможлиблюється без виявлення зв'язків з народними витоками, зокрема задіяння фольклорних

елементів. Вони, у разі гармонічного синтезу, виступають *«показниками» національного стилю*, у формуванні якого важливу роль відіграють характерні ментальні особливості, історично зумовлені традиціями конкретного культурного середовища. Отож специфіка трактування інструменту для композитора і виконавця (адресанта смислового послання композитора) полягає у розкритті загальних закономірностей системи *«культура (традиція)-світovidчуття-звукообраз-національний стиль»*.

3. Яскраво виражений іспанський колорит свідчить про високий рівень *ідентифікації національного* та передбачає наявність специфічної *музичної мови*, пов'язаної із застосуванням *цитатного* та *безцитатного* методів обробки фольклору у професійній музиці. В контексті іспанської музичної традиції безцитатний метод об'єднує цілий спектр фольклорних складових (пісенні й танцювальні мотиви, характерні лади, ритми, тембри, певні принципи розвитку та виконання, звуконаслідування прийомів гри на народних інструментах). Ці елементи постають показниками національного, а їх задіяння та систематична розробка композиторами Іспанії зумовили *кристалізацію іспанської національної музичної мови*, де вони (елементи) слугують її *патернами*.

Таким чином, виявлення художньо-образних, жанрово-стильових, композиційно-драматургічних, мовних особливостей у фортепіанно-оркестрових творах іспанських композиторів, дозволяє розкрити нові грані створюваного ними *«звукового образу»* інструменту, з'ясувати специфіку їх музичного мислення, іспанського національного фортепіанного стилю та національної музичної мови, що у перспективі сприяє більш глибокому проникненню в сутність художньо-стильових процесів музичного мистецтва Іспанії доби Ренасим'єнто.

## РОЗДІЛ 3

### ВЗАЄМОДІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРТЕПІАННО-ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ ІСПАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

#### 3.1 Твори для фортепіано з оркестром І. Альбеніса як зразки відбиття різних жанрово-стильових орієнтирів

##### 3.1.1 Концерт для фортепіано з оркестром №1 «Фантастичний», ор. 78

Перу І. Альбеніса належить єдиний Концерт для фортепіано з оркестром № 1 «Фантастичний» (*a-moll*, ор. 78), створений в 1887 році. Прем'єра твору відбулася в Мадриді 21 березня 1887 року; соліст – І. Альбеніс, диригент – Томас Бретон (*Tomás Bretón*), який допоміг композитору з оркестровкою [287, с. 5]. Композитор присвятив твір своєму другу Хосе Траго<sup>62</sup>. Версія для 2-х фортепіано опублікована Антоніо Ромеро (*Antonio Romero*)<sup>63</sup> в Мадриді у 1887 році, оркестрова версія – *Unión Musical Española* в Мадриді у 1975 році [226, с. 35].

Цікаво, що успішне втілення даного жанру стало першим і єдиним у творчості не тільки І. Альбеніса, але і всіх представників Ренасим'єнто. Існують дані про те, що композитор в 1892 році почав роботу над Другим концертом для фортепіано з оркестром *Es-dur*, який так і залишився незавершеним [287, с. 4]. Слідом за І. Альбенісом, приблизно в той же період часу, спробу створити фортепіанний концерт робив Е. Гранадос, однак композитору не вдалось

<sup>62</sup> Хосе Траго (1857-1934) – піаніст, випускник Мадридської консерваторії (клас професора Е. Компт). Як і більшість іспанських піаністів, продовжив подальше навчання в Парижі. У числі його паризьких педагогів був Ж. Матіас, учень Ф. Шопена. Манера фортепіанної гри Х. Траго, як зазначає Рафаель Салінас Тельо, виявилася революційною для Іспанії того часу. У виконанні піаніста відзначали «солідну техніку, хороший звук, почуття стилю». У числі видатних учнів Х. Траго – М. де Фалья, Х. Туріна, Хав'єр Альфонсо [173].

<sup>63</sup> Антоніо Ромеро (1815-1886) – кларнетист і музичний видавець. Його учні Мігель Юст і Джуліан Менендес вважаються засновниками кларнетової школи Іспанії, чия методологія використовується в консерваторіях і до наших днів. А. Ромеро організовував філармонійні концерти, а також концерти І. Альбеніса у Великій концертній залі Мадрида. Саме А. Ромеро публікував перші твори І. Альбеніса [212].

здійснити свій задум<sup>64</sup>. На унікальність «Фантастичного» концерту І. Альбеніса вказував Ф. Педрель, назвавши твір «“безпрецедентним” в історії іспанської музики» [цит. за: 287, с. 4].

Загалом же відомості про «Фантастичний» концерт І. Альбеніса на сьогоднішній день стосуються лише узагальнених характеристик його стильової концепції, а також історії створення та виконання. Зокрема, у анотації Найджела Симеона до CD диску з цим Концертом [287] у виконанні М. Местре, з посиланнями на відгуки у тодішній пресі зазначається, що цей твір є для І. Альбеніса найменш «іспанським» за мовною стилістикою і тяжіє до шуманівсько-шопенівського піанізму в плані образних рішень частин та засобів виконавської виразності. Автором анотації відзначається також, що, поряд із задекларованою І. Альбенісом «фантастичністю» образів Концерту, у ньому присутні міцні зв'язки з академічною західноєвропейською традицією у вигляді тричастинного циклу, де інтонаційно-мовні та драматургічні новації зосереджені в II частині – «*Reverie et Scherzo*» – своєрідному симбіозі лірики та моторики<sup>65</sup>.

Як вже відзначалося, «Фантастичний» концерт написаний у формі тричастинного циклу, індивідуальне прочитання якого свідчить про прагнення композитора до новаторського трактування жанру. Воно вбачається у внесенні програмості до жанру концерту і узагальненому використанні національних елементів. **I частина** (*Allegro ma non troppo, a-moll, 12/8*) є сонатною формою з масштабною експозицією, невеликою розробкою, скороченою репризою і розгорнутою кодою, яка врівноважує композицію цілого. Основу тематизму складають дві жанрово-характерні теми, в основі яких, незважаючи на їхню інтонаційну узагальненість, відчутні іспанські національні витоки. Інакше кажучи, на підґрунті європейського жанру композитор створює його національно своєрідний зразок. Специфіка авторської інтерпретації тематизму

---

<sup>64</sup> Див. підрозділ 3.2.

<sup>65</sup> Там само.

усталеної сонатної форми пов'язана з органічною єдністю виникаючих асоціацій з шуманівсько-шопенівським стилем, ширше – романтичною традицією, та суто іспанськими народними жанрами.

Музика першої частини вражає поетичністю образного змісту з відповідними засобами його втілення. Обраний композитором метричний пульс 12/8 дозволяє відбити типову для романтичного фортепіанного концерту гнучку та пластичну манеру висловлювання. Розгорнута експозиція головної партії доручена спочатку оркестру. Її тричастинна форма містить два образно-емоційні стани. Перший з них має дещо суворо-драматичний настрій (октавні унісони, *quasi*-пунктирна формула, *ff*, рокітливі хроматизовані низхідні фігурації в басу), що підкріплюється імперативністю окремих зворотів та стверджувальністю ритмомотиву наприкінці фрази. Така лексика асоціюється з відповідними бетховенськими звукообразами, проте І. Альбеніс уникає розгортання драматичного плану та будь-якого натяку на конфліктність. Його присутність швидше посилює, при контрастному співставленні з низкою ліричних інтонацій, риси, притаманні романтичним оповідальним жанрам, таким як поема чи рапсодія. Не випадково сувора тема доповнюється м'якими трьохзвучними мотивами, що відтворює типову для багатьох класико-романтичних тем структуру «питання-відповідь». Заявлена в надрах першого розділу головної теми лірична інтонація підхоплюється в середньому, де виникає нова невелика за обсягом тема, яка експонує другий емоційно-образний стан, пов'язаний з натхненною, схвильованою лірикою і відзначена власним комплексом виразних засобів: починаючись з *quasi*-хорального викладу, вона поступово завойовує звуковий простір, насичується октавно-акордовою фактурою, пульсуючим басовим супроводом. Таким чином, тема головної партії відрізняється образною двоплановістю, що, з одного боку, створює внутрішній контраст, з другого боку, позбавляє сферу драматизму домінуючої позиції.

Однак серед цього розмаїття романтичних почуттів криються елементи, що виявляють спадкоємні зв'язки музики І. Альбеніса з іспанським фольклором. Зокрема, в основі теми головної партії лежить мотив кружляння навколо квінтового звуку тонічного акорду («e»), що відтворює одну з типових формул жанру фанданго (*fandango*). Водночас такого роду патерн є вбудованим в загальну романтичну стилістику, тому сприяє її делікатному національному забарвленню.

Не випадково загальний розвиток тематизму підкоряється закономірностям сонатної форми. Оркестрове проведення теми увінчується кульмінаційним звучанням *tutti* (тт. 19–31)<sup>66</sup>, що підкреслює пафосний характер. Партія соліста починається на динаміці *piano*, ніби вплітається до фактури оркестру, готуючи сольне тематичне проведення в акордовому викладі на тлі трелей оркестрового супроводу, які поступово ніби «розчиняються» в паузах (тт. 37–39) (другий розділ подвійної експозиції теми). Фортепіанна партія тут кореспондує з «шопенівським» викладом, що проявляється в розмаїтті хвилеподібних пасажів, імітації трелей подвійними нотами (тт. 48–50, 60–61), і дозволяє говорити про вплив віртуозного концертно-салонного стилю, на який орієнтувався Ф. Шопен в своїх фортепіано-оркестрових опусах. За спостереженням М. Чернявської, «в межах концертно-віртуозного стилю у перші два десятиліття ХІХ століття піаністи-виконавці створили основні типи фактури фортепіанної музики віртуозного напрямку, які пізніше розвивались и вдосконалювалися в творчості композиторів-романтиків післябетховенської епохи. Основу цих типів фортепіанної фактури склали технічні прийоми виконавства. Ці фактурні засоби відбивають напрям суто фортепіанного мислення і умовно можуть бути названими “фортепіанними” типами фактури»

<sup>66</sup> Відмітимо, що в фортепіанному клавирі даного Концерту в цьому місці вказано партії першого рояля в унісон подвоїти звучання другого, щоб досягти ефекту *tutti*.

[193, с. 165]. Таким чином, дане фактурне оформлення виявляє романтичне начало фортепіанного стилю І. Альбеніса.

Подальший інтенсивний розвиток в межах головної партії націлено на динамізацію фактури за рахунок її ущільнення в параметрах вертикалі та горизонталі. Тематичний матеріал по черзі розподіляється між партіями оркестру і соліста. В *quasi*-імпровізаційності фортепіанної партії вбачається зв'язок з гітарою фламенко, де ритмічно-мелодичні коливання визначають експресію музичного образу.

І. Альбеніс через тональне рішення головної партії постає прихильником романтичної традиції (представлено паралельно-змінний лад *a-moll* – *C-dur* із завершенням на домінанті останнього). Сполучна партія як така відсутня, її місце займає невеликий предикт (тт. 64–71), що гармонічно готує тональність *E-dur*, з якої починається виклад теми побічної партії. Одночасно функція предикту є і драматургічно значущою: невпинний рух головної теми у ньому раптово уповільнюється (авторська ремарка *Andante*); у ритмічно-фігурованому органному пункті на домінанті *C-dur* вбачаються риси іспанського сапатеадо (*zapateado*)<sup>67</sup> – танцювального елемента з «топанням на місці» (патерн) та вистукуванням каблуками ритму іспанського фламенко. Поряд з цим означена остинатна фігура є ремінісценцією тріольного руху з теми головної партії, що надає переходу плавності та логічності. В процесі гармонічного розвитку у верхніх шарах фактури предикту намічаються тональні зрушення, які будуть відбуватися далі у розділі побічної партії (мелодико-гармонічна фігурація на домінанті *C-dur* зіставляється з аналогічною на домінанті *E-dur*, яка далі переходить у «стрічкове» багатоголосся (патерн), характерне для іспанської гітарної музики (низхідний рух паралельними секстакордами з подальшим

<sup>67</sup> *Zapateado* (від ісп. *zapato* – чобіт) – стиль іспанського та латиноамериканського танцю, для якого характерно вистукування ритму ногами. Стук здійснюється голосно й чітко каблуком, подушечкою або всією ступнею на зігнутих колінах, в розмірі 6/8. Виконується *solo*, чоловіком або жінкою [295].

зняттям багатоголосся і закінченням на одноголоссі у низьких басах оркестру із заключною ферматою).

Враховуючи уповільнення темпу (*Andante*) при експонуванні побічної партії у фортепіано *solo*, можна говорити про значущу роль лірики в драматургії I частини. Не менш важливу роль у створенні романтичних настроїв, які кореспондують з відомими концертними зразками XIX століття, відіграє ритміка. Завдяки або наповненню кожної долі такту рухом, або, навпаки, підкресленням її вагомості виникає ефект на кшталт *tempo rubato*, реалізація якого повною мірою передбачається в партії соліста.

Лірико-мрійлива тема побічної партії (*Andante, E-dur*) проводиться у фортепіано *solo* (т. 72). Вона контрастує за характером, образністю та викладом з темою головної партії, більш суттєвим в ній є іспанський національний колорит, який проявляється в поєднанні агогічно вільної розспівно-речитативної мелодії в партії правої руки і немов стримуючої цю свободу синкопованої основи в супроводі лівої, заснованому на ритмоформулі фанданго (восьма – синкопована чверть з крапкою – восьма з крапкою – шістнадцята, в пульсації 6/8). Ця формула, як мовний патерн, зберігається протягом усієї побічної партії і постає своєрідним ритмічним «каркасом» для розробки («проростання» даного ритмічного зерна можна спостерігати вже у завершальних тактах головної партії (тт. 60–61). Про пісенне походження теми побічної партії свідчать плавність секундово-терцових мотивів типу трихордів у кварті або у квінті, пластичність хвилеподібного руху у фразуванні з поступовим досягненням мелодичної вершини у точці золотого перетину. Звертає на себе увагу і ефект динамічної статичності, при якому в процесі оновлення матеріалу зберігаються остинатні моменти, знакові для іспанської музики. Вони утворюються завдяки репетиційній фігурі на звуці «*gis*» (тт. 72, 76 в партії соліста; т. 84 – оркестру), яка у октавному викладі звучить у кульмінації на *ff*, та синкопованій ритмоформулі-патерну фанданго. Такого роду утворення, на думку



А. Романової, є типовими для творчості і І. Альбеніса [145]. Музикознавець характеризує «статичний динамізм» як «приховану конфліктність іспанського мистецтва»<sup>68</sup>, де, «завдяки внутрішньому енергетичному імпульсу» виникає «можливість тривалого перебування в одному стані, без його оновлення та розвитку: внутрішнього імпульсу досить для тривалого статично-напруженого стану» [145, с. 168]. Завершуючи аналіз експозиції, слід зазначити, що у ній спостерігається своєрідна диференціація драматургічних функцій фортепіано та оркестру. Незважаючи на їхню взаємопов'язаність та логічно розраховану цілісність, фортепіано виконує роль ліричного персонажа, про що свідчить доручене йому первісне проведення побічної теми, легкі «повітряні» пасажі у головній, натомість оркестрова партія відрізняється драматичним, маестозним характером висловлювання.

Початок розробки відзначений зміною ладу (*E-dur* → *e-moll*) та образності. Наявність розгорнутого експонування провідних тем зумовлює невеликі розміри розробкового розділу (тт. 88–111), де оркестр немов віддає «пальму першості» солісту, виступаючи гармонічним і ритмічним фоном. Основний акцент зроблено на тональних та фактурних змінах мотивів, пов'язаних з обома темами експозиції, в процесі чого прояснюється їхня спільна інтонаційна основа. Наприклад, у фортепіанному викладі поєднуються рух подвійними нотами як характерний елемент теми головної партії з синкопованою ритмо-формулою – «візитівкою» побічної. В партію лівої руки композитор додає форшлагги, що дозволяє провести аналогію зі щипковим прийомом гри на гітарі (патерн). Як підкреслює М. Вайсборд, « <...> не проникнувши в світ імпровізаційного мистецтва, народженого народними гітаристами-віртуозами, і не втіливши всього цього на фортепіано, Альбеніс не зміг би створити класичних зразків іспанської професійної музики. Можна

---

<sup>68</sup> Конфліктність, на думку автора статті, полягає в поєднанні таких іспанських національних цінностей як хоробрість, мужність, стриманість і суворість з суперечливим гедонізмом Сходу, пристрасстю, яка рветься назовні і яка водночас має бути приборканою [145, с. 168].

сміливо говорити про “гітаризацію” фортепіанного стилю Альбеніса, а не про талановите перенесення лише окремих елементів цього мистецтва» [27, с. 319].

Реприза підготовлена тритактовим доміантовим предиктом, дорученим оркестру (тт. 109–111). Вона, в цілому, містить основні фази викладу тем експозиції. Зокрема, проведення головної партії виникає на динамічному гребні *ff* у оркестровому *tutti*, до якого підключається фортепіанне проведення, після чого відбувається певна динамізація, пов’язана передусім зі зміною тональних співвідношень: побічна партія звучить в однойменному *A-dur*, у значному скороченні (16 тактів – тт. 140–55), що далі компенсується введенням розгорнутої коди і архітектонічно врівноважує першу частину.

Майже вся кода (зміна темпу *Andante* → *Presto* та розміру 12/8 → 6/8) будується на тематизмі головної партії, що підкреслює її домінуючу роль у драматургії, образність якої пов’язана з «об’єктивною жанровістю» (танцювально-пісенна основа, моделювання елементів іспанських жанрів фанданго і фламенко) в її узагальненому відтворенні І. Альбенісом. Водночас кода компенсує відсутню каденцію, демонструючи нахил до віртуозності в стилі *brilliant*, що відбиває зв’язок каденційних побудов з жанром фантазії.

**II частина** – *Reverie et scherzo* («Мрія і скерцо») – написана в складній двочастинній формі. Однотактний вступ в розмірі попередньої частини (6/8), оснований на квартовій інтонації «*f*–*c*–*f*», вказує на ритмічно-інтонаційний зв’язок з нею і слугує своєрідним «містком» до II частини. Проте подібне інтонаційне «проростання» немов затушовується різкою зміною темпу, фактури, штрихом *pizzicato*. Зокрема, початок «*Reverie*» відзначено новим темпом (*Andante*) і зміною розміру (4/4).

Заявлену програмність, пов’язану з лірико-фантастичною сферою, розкривають застосовані І. Альбенісом відповідні засоби музичної виразності та принципи розвитку тематизму. Так, розділ «*Reverie*» – це складний період, що складається з п’яти речень, де кожне наступне відрізняється від попереднього.

Таким чином композитор «малює» образ невловимої, що не має строгих обрисів мрії, яка, залишаючись нав'язливою ідеєю, ніби вислизає від сприйняття, не піддаючись будь-якій образній конотації. За семантикою *Reverie* є світлим, ліричним і емоційно врівноваженим розділом, побудованим за принципом діалогу-згоди між оркестром та солістом, що створює алюзії на початок II частини Концерту для фортепіано з оркестром *a-moll* Е. Гріга: наспівна мелодія звучить у валторни на тлі супроводу всієї духової групи, потім проведення матеріалу переходить у вільну, *quasi*-імпрровізаційну партію фортепіано. Тональна нестійкість відображена через секвенційний поступеневий висхідний рух від мінорної сфери до мажорної по тональностях *d-moll – e-moll – Fis-dur – A-dur*, що дозволяє провести аналогію з символічним образом «сходів», які, в свою чергу, асоціюються в даному контексті з поступовим наближенням до невловимого «силуету» мрії і прагненням до її здійснення. Показово, що за влучним спостереженням біографа композитора, американського дослідника У. А. Кларка, «друга частина виражає “невизначеність мрії”, і, можливо, що саме це і є той самий “фантазійний” елемент, який надихнув заголовок концерту» [227, с. 73].

У «*Reverie*» викладення тематичного матеріалу будується як і в I частині: спочатку звучить оркестр, потім – фортепіано. В оркестровій партії мелодія розгортається на тлі дисонантних гармоній, поєднаних еліптично, що створює безперервну лінію розгортання, а в партії фортепіано представлено неспішний хвилеподібний рух восьмими тривалостями по звуках тонічного акорду. Розвиток музичного матеріалу будується за принципом діалогу, у якому оркестр немов уособлює впорядкованість, а фортепіано – імпрровізаційність, яка позначена відповідною авторською ремаркою «*rubato*» (т. 6). Подібне структурування тематичного матеріалу відтворює заявлену програмність розділу «*Reverie*». Перед нами ніби постає образ людини, зануреної у власні думки й мрії. Тут можна вбачати майже прямий взаємозв'язок цього настрою-стану з

фактурним викладом: в оркестровому проведенні тема розгортається у висхідному напрямі, а у фортепіанному – в низхідному. Виникає своєрідна фактурно-регістрова опозиція, яку можна позначити як суміщення надії та смутку-розчарування з подальшим проясненням провідної ролі першого з цих начал у *Scherzo*.

У процесі варіантно-варіаційного розвитку теми *Reverie* змінюється не лише фактура, але й частково виконувані оркестром й солістом функції у кожному з п'яти речень. Так, у другому реченні (тт. 10–18) мелодія в фортепіанній партії оформлена дрібнішими тривалостями – тріолями, що в поєднанні з використанням регістрових фарб четвертої та третьої октав привносить в звучання ефект прозорого «мерехтіння срібла» і відповідає програмному задуму частини. У третьому реченні (тт. 19–29) партія соліста розростається і охоплює весь його простір, що символізує активізацію руху до недосяжного символу. Четверте речення (тт. 30–43) будується за аналогією до третього, але сольний епізод переноситься з партії соліста в оркестрову, що відновлює паритетність учасників концерту і виводить на перший план закладену в основі жанру ідею змагальності. П'яте речення (тт. 44–57) готує появу наступного, скерцозного розділу, про що свідчить звернення композитора до домінантової по відношенню до скерцо тональності – *Fis-dur* (тт. 52–57). Тут вже «прориваються» окремі тематичні елементи: інтонація великої септими (т. 48), *staccato* в басу (тт. 48–49), а також «анонсується» синкопований ритм з середнього розділу скерцо (тріо).

*Scherzo* (*Presto*, *h-moll*, 3/8) ніби вривається спільним акордом оркестрового *tutti* й соліста; цей розділ вирішено І. Альбенісом у складній тричастинній формі (з тріо і кодою). Основна тема ґрунтується на поступеновому русі в межах тонічної квінти, викладається в партії фортепіано, наділеної у першому реченні наступними виразними засобами: рухом подвійними нотами на *staccato* (тт. 59–61), акордами в техніці *martellato* (тт. 62–

65), стрімкими хвилеподібними пасажами. Тема має романтично-фантастичний характер і викликає алузію на Скерцо з увертюри «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона. Оркестр виконує переважно акомпануючу функцію, де базовою енергійною інтонацією-імпульсом є багаторазово повторюваний квартовий хід I – V – I. Елемент жартівливості, грайливості («обманка-сюрприз»), виникає у другому реченні основної теми, де початкову репліку оркестру (тт. 79–81) ніби на півслові підхоплює фортепіано (т. 82). Третє речення (тт. 99–125) викладено в паралельному мажорі (*D-dur*), який є домінантою тональності тріо (*G-dur*).

Його основну тему (тт. 126–207) позначено І. Альбенісом ремаркою «*grazioso*», що підкреслює лірико-романтичний нахил образу. В даній темі можна виокремити два елементи. Перший доручається фортепіано *solo* і відрізняється прозорістю фактурного викладу: тема звучить в октавний унісон у супроводі гармонічних терцій на слабких долях тридольних тактів, що сприяє втіленню авторської вказівки, надає їй легкості, «безтурботності» і стимулює подальший розвиток. Другий елемент пов'язаний з оркестровою партією. Оркестр перехоплює фортепіанне звучання рухом паралельними секстакордами (фактурна модель тріо як триголосся, тт. 134–137), а потім разом з фортепіано в унісон (тт. 138–141) закінчує викладення теми у першому реченні.

У другому реченні фактура динамізується: звучання теми у фортепіано посилюється унісонами оркестру, однак партія соліста продовжує превалювати. Рух секстакордами переноситься в фортепіанну партію (тт. 150–152, 159–162, 167–171), а оркестр утримує синкоповану ритмо-формулу в басу, потім знову підхоплює в унісон закінчення тематичного проведення (тт. 153–157, 163–166, 172–173, 176–181). Друге речення розширено завдяки триразовому проведенню другого елемента теми. У третьому проведенні перший елемент викладається подібно другому, а другий – розбивається ще на два мотиви, які вступають у

мікродіалог: перший – співучий, крещендує, рухаючись вгору (тт. 190–191), а другий – стаккатний, динамічно затихає, рухаючись вниз (тт. 192–193).

Реприза *Scherzo* розпочинається, як і експозиція, акордом на *ff*. Вона в цілому є точною, проте замість п'ятого речення введено невелику коду синтезуючого плану, яка стисло відтворює загальну композицію цього розділу, побудованого за структурою *aba* із збереженням тематичного матеріалу. Завершується *Scherzo* ремінісценцією квартової інтонації, з якої починалась II частина (зі зміною висотності: на початку – «*f – c – f*», в кінці – «*h – fis – h*», що додатково сприяє цілісності її форми за рахунок інтонаційно-тематичного обрамлення. Підсумовуючи, зазначимо, що лірико-фантастична сфера образів поглинає обидва розділи («*Reverie*» та «*Scherzo*») і, таким чином, в драматургічному аспекті II частина постає ліричним центром твору, що відповідає загальноприйнятим нормам жанру концерта. Проте введення програмності впливає на композиційні особливості. Звідси – незвична побудова частини з двох розділів, де перший також має специфічні структурні особливості (період з п'яти речень), пов'язані з принципом розвитку тематизму в характері поступового розгортання-роздуму.

**III частина** (*Allegro, h-moll – D-dur, 6/8, 3/4*). Фінал концерту написаний у складній двочастинній формі. Експозицію першої частини побудовано на темі головної партії з I частини, що утворює драматургічну арку. Композитор ритмічно оновлює цей матеріал (замість 12/8 – 6/8 разом з ущільненням тривалостей – шістнадцяті замість восьмих у пунктирних мотивах), проте інтонаційно-фактурний рельєф (октавно-унісонне оркестрове *tutti*) є незмінним.

Ще однією ремінісценцією з попередніми частинами є збереження на початку Фіналу тональності розділу *Scherzo – h-moll*. Тематичний розвиток має *quasi*-рапсодійний характер, що підтверджується позначеною в нотах зміною темпів – *Allegro, Lento, a tempo, Andantino* та ін.; особливостями тонального плану – *h-moll, D-dur, fis-moll, E-dur*; введенням «мозаїчного» сольного

фортепіанного фрагмента (тт. 20–23), що відрізняється національно-танцювальним іспанським колоритом і кореспондує з однією із тем Іспанської рапсодії Ф. Ліста. Показово, що саме ця рапсодія входила в концертний репертуар І. Альбеніса як піаніста ще з 1880 року і він «грав її блискуче» [120, с. 129]. Зауважимо, що подібна «спонтанна варіантність структури, що відповідає екстатичному характеру музикування» слугує, за твердженням А. Романової [145, с. 169], пізнавальною рисою імпровізації в стилі фламенко.

Новий етап інтонаційно-тематичного розвитку відкриває другий розділ (*Allegro*), в якому виявляються риси тричастинності, що проявляється у наявності експозиції основних тем, їх інтенсивного *quasi*-розробкового розвитку, репризи і розгорнутої коди. Відкриває даний розділ фортепіано *solo*. Його першу тему (*A-dur*, тт. 61–76), як і початкову тему Фіналу, засновано на зворотах теми головної партії з I частини, викладеної подвійними нотами, але тут вона відрізняється новою жанровістю, наближеною до вальсу, що підкреслюється як особливостями акомпанементу (бас + акорд), так і ремаркою «*leggero*». Вихідний мотив-кружляння (далі як «мотив-*initio*») з цієї теми у подальшому стане основою *quasi*-розробкового розділу, де до фортепіанного викладу епізодично підключається оркестр з імітаціями даного мотиву, після чого знову солює фортепіано. Друге речення цього складного періоду (тт. 77–90) звучить у оркестровому *tutti* з фортепіано і являє собою чергову подвійну експозицію тематичного матеріалу, що складає основу концертного жанру. У *tutti* продовжує виокремлюватися фортепіано, виклад якого ущільнено за рахунок подвійних нот в партії правої руки піаніста, а далі – багатозвучного викладу з включенням акордів на основних метричних долях тридольного такту (тт. 85–87).

Середина другого розділу (*A-dur*, т. 91) позначена ремаркою «*proso tempo*» та «*cantando*». Її тема звучить в партії соліста на тлі мотиву-*initio* з першої теми

в оркестрі; вона має пісенну генезу, що підкреслюється зміною акомпанементної форми вальсу на синкоповану фігуру, близьку іспанській сегидильї.

Розробковий розділ (тт. 104–171) будується на основі двох тем – вальсової та пісенної – з перевагою другої. Починаючи від *meno mosso* (т. 120), знову вступає соло фортепіано з кульмінаційним викладом в октаву на *ff* другої теми, яка потім, як і раніше, доповнюється акордами оркестру з досягненням кульмінації у *tutti*, де в оркестрі на *ff* проводиться пісенна тема, а у фортепіано на *p* звучать віртуозні фігурації шістнадцятими тривалостями, згрупованих квінтолями та секстолями, що триває аж до репризи «вальсу» (*Tempo primo, A-dur*, від т. 172). Тут матеріал експозиції відтворюється без суттєвих змін аж до т. 214. Далі слідує перехід-зв'язка до коди, де на тлі витриманих акордів оркестру в партії фортепіано викладено другу тему, до якої додається ремарка *rubato* і яка досягає генеральної кульмінації у вигляді монофонічного октавного викладу у фортепіано та оркестру на *fff*.

Кода (*Presto*, тт. 239–262, *Vivace*, тт. 263–270, *Più vivace* тт. 271–278) будується на мотиві-*initio* з першої теми вальсу, що є водночас ремінісценцією головної теми I частини. Тут відбувається ніби стискання часу за рахунок зміни темпу в сторону прискорення та розміру з 3/4 на 3/8. Мотив-*initio* проходить в партії оркестру в зменшенні. Партія фортепіано сповнена складними технічними формулами дрібної техніки. Завершення коди (*Vivace*) знаменується паралельними октавними пасажами шістнадцятими тривалостями у фортепіано, заснованими на ритмо-інтонації кружляння, та остаточним феєричним завершенням монофонічними унісонами *tutti* оркестру та фортепіано на матеріалі другої пісенної теми. Вона звучить тут піднесено гімнічно, завершуючись помпезним *molto ritardando*, тонічним акордом *A-dur* на *ffff*. Мабуть, саме Фінал, в силу його надзвичайної віртуозності, можна назвати «фантастичним».



Як бачимо, з точки зору композиції, І. Альбеніс не порушує закономірностей концертного жанру, зберігаючи звичну сонатну форму. Деякі зміни відбуваються в будові самих частин твору, що пов'язано з індивідуальними рисами драматургії. Тут прослідковується оновлення, зумовлене програмним змістом II частини (лірика збагачена образами світлої фантастики) та внесенням національних ритмо-інтонаційних елементів в I-й та III-й частинах.

Зв'язок концерту І. Альбеніса з романтичною традицією вбачається у особливостях фортепіанної партії, побудованої на підґрунті піаністичного техніко-виразного комплексу, який став «візитівкою» того часу: вишукана дрібна техніка, ажурні хроматизовані фігурації, рух подвійними нотами, октави, акорди, насиченість та розвиненість усіх голосів фактури, *tempo rubato*, темброво-регістрова всеосяжність, деталізація динаміки тощо. Такий тип висловлювання знаходить паралелі з кращими впізнаваними зразками романтичної європейської музики, що належать перу Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона.

«Фантастичний» концерт містить низку патернів у сфері музичної мови, серед яких: речитативно-пісенний та національно-танцювальний колорит тематичних утворень, характерні синкоповані ритми, властивий національній пісенній традиції варіантно-варіаційний розвиток, гітарні фактурні прийоми, рапсодійність, характерна для імпровізації в стилі фламенко, «стрічкове» багатоголосся. В Концерті дані патерни використовуються І. Альбенісом в межах безцитатного метода обробки фольклору і у новому мовно-інтонаційному відображенні, органічно поєднуються із виробленими романтичним піанізмом прийомами гри. В такому синтезі професійного загальноєвропейського та національного відбивається специфіка твору (ширше – фортепіанного мислення митця).

Незважаючи на те, що даний твір є яскравим зразком романтичного концертного жанру з самобутньою художньо-образною змістовністю та віртуозним фортепіанним стилем, його складно віднести до репертуарних, оскільки він не так часто звучить з концертної естради. На теперішній час наявні аудіозаписи Концерту наступних піаністів: Енріке Переса де Гусмана (Іспанія), Мелані Местре (Іспанія), Альдо Чікколіні (Італія-Франція), Феліції Блюменталь (Польща), Мігеля Басельги (Іспанія)<sup>69</sup>. У травні 2009 року в Великій залі Московської консерваторії піаніст українського походження Андрій Резник<sup>70</sup> здійснив з великим успіхом прем'єру Концерту для фортепіано з оркестром І. Альбеніса у власній редакції, до якої склав фортепіанну каденцію. У лютому 2010 року твір було вперше виконано для української аудиторії (симфонічний оркестр Харківської державної філармонії, художній керівник і головний диригент – Юрій Янко; соліст – Андрій Резник) [143]<sup>71</sup>.

Чим же зумовлена така виконавська «прохолодність» по відношенню до цього твору? Як бачимо, концерт опинився на своєрідному історичному «зламі», що значно вплинуло на його долю. Нагадаємо, що до моменту появи концерту І. Альбеніса, в «скарбниці» європейського мистецтва вже «виблискували» твори Ф. Шопена (фортепіанні концерти № 1, *op.* 11, 1830 р., № 2, *op.* 21, 1829 р.), Ф. Мендельсона (Концерт для фортепіано і струнних, 1822 р., два концерти для двох фортепіано з оркестром, 1823–1824 рр., фортепіанні концерти № 1, *op.* 25, 1831 р., № 2, *op.* 40, 1837 р.), Р. Шумана (Концерт для фортепіано з оркестром, *op.* 54, 1841–1845 рр.), Ф. Ліста (фортепіанні концерти № 1, 1849 р., № 2, 1839 р.), Й. Брамса (фортепіанні концерти № 1, *op.* 15, 1856–1857 рр.), Е. Гріга

<sup>69</sup> Станом на 18.06.2020.

<sup>70</sup> Андрій Резник – випускник Харківської середньої спеціальної музичної школи (клас Ноємі Гольдінгер), в 1977 році вступив до Московської державної консерваторії в клас доцента Самвела Алумяна (в минулому асистента Якова Володимировича Флієра), яку закінчив в 1982 році. У різні роки навчався також у Володимира Крайнева і Лева Власенка. За роки концертної діяльності, як соліст і концертмейстер, виступав в містах України, Росії, Франції, Іспанії, Італії, Фінляндії, Греції, Китаю та Аргентини [143].

<sup>71</sup> Крім ряду аудіозаписів вдалося знайти інформацію про концертні виконання «Фантастичного» концерту за період з 2008 по 2015 роки в світовому музичному просторі: див. *Додаток Е*, с. 284.

(Концерт, *op.* 16, 1868 р.), К. Сен-Санса (фортепіанні концерти № 1, *op.* 17, 1858 р., № 2, *op.* 22, 1868 р., № 3, *op.* 29, 1869 р., № 4, *op.* 44, 1875 р.), П. Чайковського (фортепіанні концерти № 1, *op.* 23, 1875 р., № 2, *op.* 44, 1880 р.).

Акумулюючи накопичений художній досвід, І. Альбеніс звертається до сфери концертного жанру. Нагадаємо, що іспанський маестро мав в репертуарі близько 15 фортепіанних концертів різних авторів [27], які, безумовно, вплинули на формування його композиторського стилю. «Авжеж, – зазначає М. Вайсборд, – багато творів з репертуару Альбеніса-піаніста стали зразком для Альбеніса-композитора» [27, с. 19]. В опублікованому в 1886 році репертуарному переліку іспанського музиканта, поряд з творами Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Ж.-Ф. Рамо, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, фігурують твори композиторів-романтиків Ф. Шопена, Р. Шумана, Е. Гріга, К. М. Вебера, Ф. Ліста та А. Рубінштейна [27, с. 45].

Виникаюча *quasi*-вторинність даного концерту, ймовірно, обумовлена певними причинами. *Перша*, припускаємо, – це особлива культурна ситуація в Іспанії, її замкненість і «запізнілий» розвиток в контексті західноєвропейської музичної традиції. «Із занепадом державного життя і культури Іспанії в XVIII – XIX століттях, її вплив на інші країни різко падає <...> музикою Іспанії зацікавлюються іноземні музиканти. <...> Вони звертаються насамперед до народної музики – в професійному мистецтві Іспанії в цей період не було значних творчих сил. <...> розвиток музики в самій Іспанії відбувався все ще вкрай повільно», – підкреслює Ю. Крейн [92, с. 6–7]. Музичне мистецтво Іспанії того періоду тільки починало новий виток свого бурхливого розвитку (початок Ренасим'єнто), його самі яскраві представники звертались до європейських колег за досвідом. «Вихідцям» з такого середовища, які на початковому етапі творчого шляху спиралися на вже існуючі європейські стандарти, незважаючи на спроби внесення нових барв в музичний тематизм (національні фольклорні елементи), «пробитися» у лунаючий європейський простір довелось докласти

певних зусиль. Музика була не настільки новаторською, щоб відразу привернути увагу і завоювати інтереси публіки.

Отже, як наслідок, *другою* можливою *причиною* постає музична естетика І. Альбеніса, яка ґрунтувалась на платформі пізнього романтизму, і в рамках розвитку європейського мистецтва вже мала своїх лідерів і їх шанувальників. Нагадаємо, що в числі близьких композитору музикантів були Г. Форе, П. Дюка, Д. де Северак, Е. Шоссон, В. д'Енді, симпатизував він і напрямку «франкістів» [120, с. 132]. Таким чином, для іспанського мистецтва Концерт І. Альбеніса був новим і цінним, оскільки, з одного боку, «переплавлював» в творчому горнилі кращі музичні досягнення попередніх епох, з іншого – ще не настільки яскраво, але вже актуалізував національні жанрово-стилістичні мотиви. Фольклорна основа в творчості І. Альбеніса, як вказує М. Вайсборд, «не зовнішня ознака, не поверхневе використання місцевих барв і різних “іспаньолізмів”. Унікаючи цитування народних мелодій, він зумів висловити національні риси музики співвітчизників і в той же час проявити свою індивідуальність» [28, с. 308]. Однак те, що виявлялося безперечним новаторством для музики Іспанії, в рамках світової – вже застаріло. Такі досить консервативні естетичні погляди, вочевидь, зумовили попадання фортепіанного концерту, в контексті розвитку жанру, до творів «другого ряду».

Ще одна причина, припускаємо, визначається виконавською «інфантильністю»: грається лиш те, що знайоме і подобається публіці, оскільки це забезпечує найкоротший шлях до успіху й визнання. Проте підкреслимо, що «Фантастичний» концерт І. Альбеніса постає самобутнім, оригінальним зразком концертного жанру і демонструє специфіку художніх пошуків композитора, осмислену крізь призму його фортепіанного стилю. Поєднання європейського та національного досвіду, в результаті, надає виконавцеві вибір у виконавському підході, що підтверджується аналізом нотного тексту та інтерпретацій Концерту іспанськими піаністами.

Аналіз Концерту у виконавських інтерпретаціях здійснено на основі двох аудіозаписів: перший – Шотландський симфонічний оркестр *BBC / BBC Scottish Symphony Orchestra*, фортепіано – Мелані Местре / *Melani Mestre*, диригент – Мартін Браббінс / *Martyn Brabbins*, 2012 [6]; другий – Оркестр Валенсії / *Valencia Orchestra*, фортепіано – Енріке Перес де Гусман / *Enrique Pérez de Guzmán*, диригент – Мануель Гальдуф / *Manuel Galduf*, 1996 [207]. Відмітимо, що солісти є послідовниками різних традицій: М. Местре – барселонської піаністичної школи (вчився у А. де Ларрочі, продовжив навчання в Лондоні у російського викладача Суламіти Ароновської), а Е. де Гусман – мадридської (потім навчався у Франції у Маргерит Лонг і Магди Тальяферро – бразило-французької піаністки).

Зокрема, в *I частині* темпове рішення в оркестровому проведенні теми головної партії в двох інтерпретаціях помітно розрізняється, проте відповідність авторській ремарці *Allegro ma non troppo* в цілому зберігається. Зокрема, згідно з метрономним стандартом *Allegro* – 84–144 *bpm*, темп першої інтерпретації знаходиться в межах 70–75 *bpm*, з вільною агогікою в епізодах з дерев'яними духовими інструментами (темпові коливання у бік пришвидшення) і стриманістю руху в оркестрових *tutti* (масивна фактура тут сприяє темповому уповільненню). В образному плані такі темпові рішення відображають різницю в характері тематичного комплексу вступу – величності у його першій фазі і легкості, прозорості у другій. У другій інтерпретації темп швидший – 83 *bpm*, майже відповідає крайній мінімальній межі *Allegro* і, відповідно, тема звучить більш стрімко, проте зберігається підкреслено *quasi*-речитативна манера відтворення.

Заданого оркестром агогічного принципу в цілому дотримуються далі, у другій половині подвійної експозиції, і солісти, але з деякими власними корективами: М. Местре грає вільно, сповільнюючи рух майже вдвічі, що надає темі мрійливості і викликає асоціацію з вільним імпровізаційним співом, у

Е. де Гусмана виклад метрично більш рівний з тяжінням до речитативності та роздільних штрихів у подачі мелодичної лінії. По-різному ставляться солісти і до віртуозних орнаментальних *quasi*-шопенівських фігурацій: Е. де Гусман дотримується відповідної даній фактурі манери, у нього це – легкі, колористичні «розсипи», що ніби «витають» на фоні оркестру, М. Местре мислить їх як безпосередній результат розвитку мелодії, що надає викладу більшої цілісності і наближає до стилю іспанського народного інструментально-вокального інтонування (пісня під гітару як акомпанемент танцю).

В побічній партії М. Местре вдалося створити образ протяжного, вільного співу, який то затримується на *rubato*, немов «повисаючи», то знову м'яко і природньо продовжує свій рух. Піаніст грає мелодію наповненим звуком, приділяючи при цьому окрему увагу синкопам в акомпанементі, які стимулюють розвиток мелодичної лінії, ніби підштовхуючи її до подальшого руху і одночасно створюючи об'ємну звукову основу. Е. де Гусман виконує побічну партію в дусі підкресленої декламаційності, навіть медитативності, при якій синкопи в партії лівої руки ледь помітні і підпорядковуються звуковій пластиці мелодичної лінії.

У розробці гітарному прийому (форшлагі в партії лівої руки піаніста) особливу увагу приділяє тільки М. Местре, що сповнює музику іспанським характером. Соліст чітко артикулює форшлагі, навмисно підкреслює синкопи і, відповідно, використовує мінімальну ритмічну педаль. Е. де Гусмана, навпаки, робить «гітарний» прийом ледь помітним для слухового сприйняття, застосовує повноцінну педаль, зосереджуючись на русі мелодійних послідовностей подвійними нотами в партії правої руки, у чому відображено іншу сторону «гітарності» – гетерофонне *pizzicato*, характерне для акомпанементів фламенко та канте хондо, поєднуючого легатну мелодійність, *quasi*-мовлення, речитацію та декламацію (звукові «розспіви» та «розсипи»). Його стиль виконання в цілому тяжіє до витоків шопенівського піанізму.

У II частині музику розділу *Reverie* обидва солісти трактують у властивому для неї лірико-емоційному плані з деякими відмінностями у деталях. Так, гра М. Местре відрізняється більшою виразністю, повнозвучністю, розспівністю, створенням ефекту безперервного *legato*, гнучкою агогікою в сольних проведеннях. Виконанню Е. де Гусмана характерна неспішність руху, яка досягається за рахунок *rubato*, спрямованого до уповільнення руху наприкінці фраз (спокійніший темп ніж у М. Местре), що в образному плані означає пріоритет процесу над результатом: важливим є не стільки здійснення мрії, скільки міркування про неї та шлях до її досягнення.

По-різному до трактування образної сфери підходять піаністи в розділі *Scherzo*. В інтерпретації Е. де Гусмана тема має більш романтично-фантастичний характер, що забезпечується досить повільним темпом для зазначеного в нотах *Presto* (76 bpm при нормативі 100–152 bpm) і щедрою педалізацією. Грайливо-скерцозного характеру музиці надає М. Местре, виконуючи її в більш наближеному до *Presto* темпі (90 bpm), з мінімальною педаллю і підкреслено активною артикуляцією у звукових комплексах (пасажах). Таким чином, виконання викликає асоціації з образами Скерцо з увертюри «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона, а у М. Местре даний розділ сприймається як скерцо-жарт.

Відносно інтерпретацій *Фіналу* слід зазначити, що у М. Местре вона відрізняється уповільненням темпів, спрямованим на чітку артикуляцію як різного роду фігурацій, так і тематичного рельєфу, зокрема, октавних подвоєнь у монофонічних проведеннях тем, які звучать у нього велично, урочисто та святково. Дана манера гри гармонічно пов'язується піаністом з мінімальним залученням педалі, навіть у гармонічних фігураціях вона здебільшого ритмічна. У Е. де Гусмана, навпаки, у галузі темпу панує тенденція до прискорення з майстерним досягненням максимуму в і без того швидкій коді. Ефект, до якого прагне піаніст, можна визначити як «феєричний», що цілком відповідає ідеї

«фантастичності», задекларованій самим І. Альбенісом. Завдяки темповому ущільненню музика Фіналу у виконанні Е. де Гусмана іноді постає як застигла у часі звукова картина, де окремі побудови зливаються до суцільних ліній-пластів, які сприймаються не як рух, а як перебування у стані статичності. Це відображається і на техніці педалізації, де, на відміну від М. Местре, Е. де Гусман використовує всі ресурси ілюзорно-педального образу інструмента за рахунок об'єднання якомога більшої кількості мелодичних звуків в межах однієї й тієї ж педалі.

В цілому інтерпретаційні версії солістів кардинально відрізняються і водночас кожна звучить гармонічно і переконливо. М. Местре більш уважно ставиться до проявів національних елементів: наслідування співу, що проявляється у фразуванні, співучості туше і вільній агогіці мелодичної лінії, зрівноваженій виразною синкопуючою пульсацією акомпанементу. Піаніст застосовує мінімальну педаль в характерних іспанській танцювальній традиції ритмічних епізодах, різного роду фігураціях, «промовляючи» усі дрібні тривалості. В інтерпретації М. Местре Концерт викликає асоціації з національною культурою. Е. де Гусман, навпаки, залишається в руслі романтичного віртуозно-імпровізаційного фортепіанного стилю, у нього легкі, стрімкі фігурації у поєднанні з підтримуючою і створюючою необхідний звуковий об'єм педаллю мимоволі викликають у свідомості образи шопенівських творів. Таким чином, синтез європейського та національного, що зумовлює специфіку даного концерту, надає виконавцям перспективу творчих пошуків у втіленні художнього задуму твору та, в результаті, сприяє оновленню його звукового образу. Інакше І. Альбеніс вирішує характерну для національної композиторської школи проблему взаємодії різних традицій в «Іспанській рапсодії».



### 3.1.2 «Іспанська рапсодія», ор. 70

«Коли ми слухаємо музику Альбеніса, то перед нами постають картини Іспанії з її давніми містами і фортецями, сценки народного життя, барвисті ходи, пейзажі. Кожний твір композитора – це “розповідь” людини, нескінченно закоханої в свою країну, в свій народ. І ця любов допомагала створювати дивовижно яскраві, візуально відчутні образи» [27, с. 310–311]. Ці слова, якими М. Вайсборд описав твори І. Альбеніса, влучно відображають художньо-образний «світ» самотнього твору, написаного композитором у 1887 році – «Іспанської рапсодії» для фортепіано з оркестром (*Rapsodia española para piano y orquesta*), ор.70. Назва твору вказує на безпосередній зв'язок з національною традицією. Зауважимо, що існує кілька версій Рапсодії: для фортепіано з оркестром, для двох фортепіано та для фортепіано *solo*. На базі Інституту музичної бібліографії (*Institute de Bibliografía Musical*) версії для 2-х фортепіано та для фортепіано *solo* опубліковані А. Ромеро в Мадриді 1887 року, оригінальна оркестрова версія відновлена і опублікована Хасінто Торресом (*Jacinto Torres*) в Мадриді 1997 року. [226, с. 34].

Відмітимо, що на момент створення «Іспанської рапсодії» в творчому доробку І. Альбеніса вже був один твір в даному жанрі – «Кубинська рапсодія», ор. 66, написана для фортепіано *solo* в 1881 році і опублікована А. Ромеро в Мадриді 1886 року. Цікаво, що М. Вайсборд в переліку фортепіанних творів композитора позначає «Кубинську рапсодію» як твір для фортепіано з оркестром [27, с. 145], проте ця інформація не знаходить наукового підтвердження в зарубіжних джерелах чи деінде. Вдалось знайти відомості, що вона виконувалась у концертній програмі 1886 року в м. Сарагосі як частина «Характерної сюїти» (*Suite característica*) І. Альбеніса, написаної для оркестру. Оскільки оркестрова партитура Сюїти вважається втраченою, «Кубинська рапсодія» існує лише у версії для фортепіано [227, с. 62].

Таким чином, на сьогоднішній день в творчості І. Альбеніса «Іспанська рапсодія» фігурує як єдиний твір для фортепіано з оркестром у даному жанрі. Зауважимо, що жанр рапсодії<sup>72</sup> давав можливість розкрити властиві І. Альбенісу творчі грані – імпровізаційно-віртуозний виконавський стиль та прагнення до розвитку іспанського музичного мистецтва шляхом освоєння національних традицій, сприяв успішній реалізації художнього авторського задуму.

Розгляд даного твору в сучасній музикознавчій літературі представлено резюмуючими нарисами його історії, композиційної будови та тематизму [Н. Симеон, 287, Д. Лара, 235], «духовно-стильової специфіки» [Н. Заєць, 66, с. 12]. Зокрема, Н. Симеон в анотації до згадуваного вже раніше CD-диску наводить вельми цікаву історію створення партитури Рапсодії, зокрема, її оркестровки [287]. Автор анотації відзначає, що І. Альбеніс ніколи не був повністю впевнений в собі, коли писав для оркестру. Підтвердженням цьому є звернення композитора до свого друга Томаса Бретона (*Tomás Bretón*) з проханням допомогти з оркестровкой «Фантастичного» концерту та «Іспанської рапсодії». Як свідчать записи у щоденнику, саме він (Т. Бретон) оркестрував дані твори [227, с. 62]. Запропонована ним оркестровка Концерту використовується і нині, хоча його партитура, випущена у 1975 році, підписана ім'ям «*J. Trayter*» – псевдонімом, придуманим видавцем. Ситуація ж з Рапсодією, в цьому плані, як зазначає Н. Симеон, виявилася досить заплутаною. На сьогоднішній день цей твір виконується в редакціях Джордже Енеску (*George Enescu*, створена після смерті І. Альбеніса в 1911 році) і Крістобала Альффтера (*Cristóbal Halffter*, 1960) [287, с. 5]. Остання видається нам однією із найбільш колористичних, про що свідчить запис Рапсодії Алісією де Ларроча на *Decca Records*. Примітно, що, за твердженням іспанського музикознавця Діаз Лара, публіці більше припала до

<sup>72</sup> Також відомо, що пізніше, у 1899 році, І. Альбеніс знову звернувся до даного жанру, робив начерки «Альмогаварської рапсодії» для оркестру (*Rapsodia almogávar*), яка мала бути першою з трьох частин «Народної сюїти» (*Suite populaire*), яка так і не була завершена. Натомість дані начерки лягли в основу твору, відомого сьогодні як симфонічна поема «Каталонія» (*Catalonia*) [74].

смаку не оркестровка Т. Бретона, виконана на прохання І. Альбеніса, а альтернативні версії Дж. Енеску, К. Альффтера і Х. Торреса [235, с. 2].

Сам композитор виконував «Іспанську рапсодію» дуже часто. Так, в березні 1895 року І. Альбеніс допомагав організувати концерт сучасної каталонської музики, програма якого включала твори Енріке Гранадоса, Луї Мілле, Енріке Морери і його «Іспанську рапсодію» [227, с. 134–135]. З листів Ернеста Шоссона відомо, що І. Альбенісом, як виконавцем та композитором, було зацікавлене Національне товариство концертної музики (*Société National de Musique concerts*), і його твори, в тому числі «Іспанська рапсодія», також зазначалися в декількох програмах [227, с. 196].

Із анотації Н. Симеона дізнаємося, що з одним із авторських виконань Рапсодії в концерті в Сан-Себастьяні 20 серпня 1889 року пов'язаний цікавий випадок, який вплинув на долю даного твору. Виступаючи в ролі соліста з оркестром під орудою Т. Бретона, І. Альбеніс після концерту передав баскському піаністу і політику Леонардо Мойя Альзасі (*Leonardo Moyua Alzaga*) рукописну копію Рапсодії для двох фортепіано разом з рукописними оркестровими партіями, а також повну партитуру. Оркестровка цього рукопису партитури, яка зараз знаходиться в Консерваторії Франсіско Ескудеро в Сан-Себастьяні (*Conservatoire Francisco Escudero in San Sebastian*), є авторським варіантом. Ця оркестровка, за Н. Симеоном, є менш барвиста, ніж в партитурі, що зберігається в Барселоні, яка, в свою чергу, була відредагована і опублікована учнем І. Альбеніса Х. Торресом. Сам Х. Торрес описує барселонську версію як оригінальну композиторську, але яскравість і впевненість, з якою трактується оркестр, дає підставу припускати, що І. Альбеніс у ній знову звернувся за допомогою до Т. Бретона. Сан-Себастьянська партитура написана по-іншому, проте в ній не міститься жодної підстави, аби визначити справжнього автора. Але з тих пір, як дана версія використовувалася і І. Альбенісом, і Т. Бретоном в концертах, її вважають роботою одного з них або ж їхнім спільним творінням.

Одним з правдоподібних пояснень цьому є припущення, що дана версія була створена І. Альбенісом і Т. Бретоном як попередня, або ж як альтернативна більш колористичній оркестровці, знайденій в барселонському рукописі [287, с. 5– 6]. Подальша доля «Іспанської рапсодії» склалася вельми успішно, про що свідчить сучасна виконавська практика.

Як відомо, жанр рапсодії передбачає чергування контрастних різнохарактерних епізодів, а також вільний «імпровізаційний» стиль викладу. Відповідно до цього композитор використав 5 основних тем, вказуючи в підзаголовках до 4-х з них на їх національні регіонально-жанрові витоки. Дані теми, послідовно експонуючись та розвиваючись, утворюють форму, яка має риси рондальної композиції: *A B A C D A cadenza E*. Відповідно до обраного жанру в музиці наявні характерні образні сфери. Початковий *розділ A* має оповідальний настрій, який викликає асоціації з ліричним героєм, котрий розповідає поетичну історію. Ця музика проводиться в Рапсодії декілька раз та виконує функцію рефрену. Інші теми відіграють роль епізодів у рондальній формі, три з яких несуть на собі відбиток найбільш-популярних пісенно-танцювальних іспанських народних жанрів: петенери – *розділ B*, хоти – *розділ C*, малагеньї – *розділ D*, а четверта – іспанської культури: естудьянтіна – *розділ E*. Звертає на себе увагу в даному творі домінування лірики, незважаючи на присутність «вогняних» іспанських ритмів. В цьому, на наш погляд, відбивається вплив романтичної естетики та світовідчуття на композиторську свідомість І. Альбеніса.

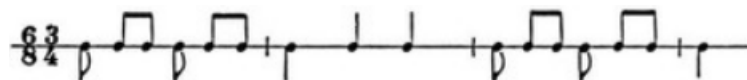
**Розділ A** (*Allegretto, d-moll, 3/4, тт. 1–62*) оснований на темі широкого дихання, яка звучить в октавних унісонах<sup>73</sup> у фортепіано *solo* на тлі оркестрової педалі (органний пункт на домінанті «a»). Синкопований ритм (патерн) у іншому пласті фактури створює ефект «підштовхування» і надає імпульс до

<sup>73</sup> Зауважимо, що такий октавний виклад теми широко використовується і в фортепіанній музиці Е. Гранадоса, де постає однією з характерних рис різного роду малагеньї.

розвитку, незважаючи на деяку статичність. Тема, як підкреслює Д. Лара, будується на добре відомих національних елементах, таких як збільшена секунда і тріольні фігурації [235, с. 2] (патерни). Друге проведення теми звучить в оркестрі в партії струнних і носить урочисто-піднесений характер. В процесі розвитку фортепіанна партія збагачується віртуозними елементами романтичного типу фактури, серед яких виділимо хвилеподібний, паралельний і розхідний пасажний рух, побудований як гармонічні фігурації та/або відрізки хроматичної гами.

В якості переходу-зв'язки до *розділу В* виступає сольна фортепіанна каденція-речитатив (авторська ремарка – *quasi recitado; Adagio, Lento*), що займає вісім тактів. В основі цього ліричного ніби монологу-висловлювання від першої особи, лежить мотив «розгойдування-розгортання» з поступовим охопленням все більш широкого звукового діапазону. Наприкінці каденції-речитативу фортепіано проникливо у максимально високому регістрі ніби завмирає на *una corda* на домінанті тональності *d-moll*, у якій після двох тактів *pizzicato* струнних звучить тема *розділу В*.

**Розділ В** (*Allegretto non troppo, d-moll, 3/8, тт. 74–170*) – *Petenera de Mariani* – будується на темі іспанського танцю петенери, який відноситься до групи пісень і танців Південної Іспанії – *cante flamenco*, і характеризується серйозністю і драматичністю. Зазначимо, що музикування у стилі фламенко базується на ритмі компаса – певній ритмічній схемі з характерним акцентуванням на різних долях, яка дещо змінюється в залежності від різновиду фламенко. Для петенери також існують певні традиції: 12-дольний компас з характерним розміщенням сильних долей, що в рамках класичної теорії музики виглядає як тридольний розмір зі змінною пульсацією –  $6/8+3/4$ :



і форма восьмискладного чотиривірша з можливими повторами або/і додаваннями нових мотивів [184, 279]. Згідно цих правил відбувається викладення тематичного матеріалу *розділу B*, за винятком розміру, який в умовах професійної музики композитор вирішив змінити на 3/8, що, проте, не впливає на загальну ритмічну структуру, оскільки 12-дольний компас цілком зберігається і постає характерним патерном іспанської національної музичної мови. Спочатку тема проходить у фортепіано *solo* (чотири восьмитактових речення + восьмитактове доповнення), потім – повторно проводиться у квартеті дерев'яних духових інструментів. Фоном для оркестрового проведення слугують хвилеподібні «ажурні» тріольні пасажі у фортепіанній партії.

Нова фаза розвитку пов'язана з ремінісценцією теми *розділу A* (*Allegretto, d-moll, 3/4, тт. 171-187*), яка звучить аналогічно другому проведенню, позначеному нами як «оркестровий варіант». Подібний варіантний розвиток матеріалу – типова риса не лише жанру рапсодії, але й музично-ментальний показник іспанського інтонування, у якому виокремлюється певна спонтанність, реалізована через варіантно-варіаційний принцип розгортання, властивий манері фламенко [А. Романова, 145, с. 170]. Таким чином, даний, характерний для іспанської національної традиції принцип розвитку музичного тематизму є своєрідним патерном її музичної мови.

В *розділі C* (*Allegro, A-dur, 3/8, тт. 188–272*) – *Jota original* – панує тема, побудована на чотириразовому повторенні одного й того ж мотиву, який умовно можна розділити на два елементи з низхідною спрямованістю мелодичного руху. Перший елемент пов'язаний з рухом по звуках верхнього тетраорду тональності *A-dur*; другий – з тріольною фігурою-орнаментом (патерн), що переходить у гармонічну фігурацію (т. 189). Тема хоти має підкреслено танцювальний, світлий, життєрадісний характером, що підкреслюється її простою гармонічною побудовою, пружним енергійним ритмом, тембровими засобами (проведення у високому регістрі фортепіано *solo* чергується з групою

дерев'яних духових у супроводі струнних). Зазначимо, що іспанські танцювальні жанри викликають візуальні асоціації, оскільки завжди пов'язуються з театралізованими діями і яскравими костюмами, запальною ритмікою, ударами кастаньєт і т. д. Доцільно нагадати наступні слова М. Вайсборда: «без чіткого уявлення реальної атмосфери, в якій відбувається виконання народних танців, важко відчутти ритмічну своєрідність творів Альбеніса. Гнучка, примхлива лінія танцювальної мелодії, гострий ритм гітарного акомпанементу, остинатний малюнок ударних. Але цими “учасниками” не вичерпується склад “дійових осіб” іспанського танцю. Удари підборів, вигуки підбадьорюючих слів виконавцям, оплески. В гармонії ритмів всіх цих “учасників” – чарівна, магнетична сила емоційного впливу» [28, с. 323].

Третє проведення теми є кульмінаційним як у плані гучності (динамічна градація *fff* замість попереднього *ppp*), так і за фактурою: фортепіано і оркестр грають в унісон, при чому до оркестрової партії додаються кастаньєти, що відповідає вихідному звукообразу святковості і генетично пов'язано з виконанням іспанської музики, а в даному випадку, з національним жанром хоти – швидкого танцю, який вийшов з провінції Арагона, розповсюдився по всій Іспанії і став одним з її знакових музичних символів.

Варто відмітити, що у І. Альбеніса, не зважаючи на загальний піднесено-святковий характер, відбувається ліризація жанру хоти, завдяки зверненню в середині розділу (своєрідному тріо) до художнього потенціалу вальсу. Його тема носить пісенний характер, звучить у терцієвому подвоєнні і прикрашена орнаментальними елементами (патернами). Особливо піднесеної святковості, які ми зустрічаємо в «Арагонській хоті» М. Глінки та «Іспанській рапсодії» Ф Ліста, даний розділ набуває у оркестровці К. Альффера, «розцвіченої» різними тональними фарбами (початковою тональністю є не *A-dur*, як у І. Альбеніса, а *C-dur*, далі з'являються *E-dur*, *D-dur*, як субдомінанта до *A-dur*, і в кінці – *A-dur*), фактурними прийомами (форшлагги в низхідному русі в різних

октавах). Вальсовий епізод у версії І. Альбеніса не відрізняється темпово, у К. Альффера рух помітно уповільнюється, тема розспівно звучить у струнних, виникає наче ліричний «острівець» у вирі хоти. Таким чином, у І. Альбеніса жанри хоти і вальсу не створюють образного контрасту, а навпаки, перебувають в єдиному русі, так би мовити, на одній лірико-емоційній хвилі.

Тема хоти повертається в іншому інтонаційному рішенні, заснованому на формулі кружляння по звуках другого тематичного елемента «*e-fis-gis*» (патерн). Спочатку тема проводиться у фортепіано *solo* (оркестр виконує функцію акомпанементу), потім передається квартету струнних інструментів. Супровід збагачується гармонічними фігураціями рояля. Поступово тематичний розвиток вичерпується, завершується «уривчастими» секвенційними тематичними побудовами.

Зауважимо, що, таким чином, в Рапсодії візуалізуються не тільки образи, але і сам драматургічний процес. Іноді жанрові епізоди не перетікають в нову фазу розвитку, не переключаються в нову тему, а завершуються, наче композитор ставить крапку в розповіді ліричного героя, що вказує на ту саму спонтанність, характерну для варіантно-варіаційного принципу розвитку в іспанській музичній традиції. Таким принципом підкреслюється поява теми референа, яка знову відновлює характер повільної розповіді, спогадів і роздумів. Наближаючись до кінця твору, контрастність між рефреном та епізодами посилюється і, таким чином, загальна логіка драматургії вибудовується за принципом *crescendo*. Завдяки включенню в останніх епізодах характерних ритмічних запальних танців, композитор досягає динамізації загального процесу.

**Розділ D** (*Andantino ma non troppo, Es-dur – F-dur, 3/8, тт. 273–328*) – *Malagueña de Juan Breva*. Малагенья є одним з традиційних стилів фламенко, що вийшов з раннього фанданго, поширеного в районі Малага, і має східні корені. Народна за походженням малагенья стала стилем фламенко в ХІХ столітті.



Пісенна мелодія зазвичай не використовується для танців у зв'язку з тим, що не має чіткого постійного ритмічного малюнку, її відносять до типу «вільних пісень» (*cante libre*). Однак малагенья славиться багатою мелодією з використанням мікротонів. Існує кілька основних типів малагеньї. Хуан Брева (1844-1918) – найбільш значимий співак фламенко в Малазі, який на початку ХХ століття створив власний стиль фламенко [115, 196].

Тема *розділу D* базується на пісенній темі широкого дихання, яка по черзі проходить у *solo* різних інструментів групи дерев'яних духових. Партія фортепіано представлена тремоло і пасажами, які відіграють роль мінливого колористичного фону. Даний розділ представляє ліричний центр Рапсодії, зосередження сфери камерної інтимності, «малює» пейзаж романтичної вечірньої Андалусії.

Далі знову повертається тема *розділу A* (*Allegretto ma non troppo, d-moll, 3/4, тт. 329–371*) в первісному вигляді, за якою слідує невелика віртуозна **каденція** соліста (тт. 372–386). Перловий розсип фортепіанних пасажів *ad libitum* переривається своєрідним відлунням теми, яка звучить у кларнета *solo* (*Adagio*). Виникнення подібного «острівця» підсилює в Рапсодії театральність і виводить на перший план персонажність фортепіанної партії. Цікаво, що в оркестровці К. Альффера каденція взагалі інша: побудована на темах малагеньї та петенери, її фактура в деяких проявах кореспондує стилю віртуозних творів Ф. Шопена та Ф. Ліста.

**Розділ E** (*Allegro, D-dur, 3/8, тт. 387–457*) – *Estudiantina* – займає місце Фіналу. Відмітимо, що естудьянтіна не є танцем. Так в Іспанії називали музичну групу зі студентських університетів, яка на свята виконувала популярні пісні у супроводі різних інструментів, частіше скрипки, при цьому обов'язковим атрибутом ставало переодягання в тематичні костюми. Даний розділ також, як і попередні, будується на тридольному ритмі і включає в себе інтонації теми хоти, перегукуючись з нею. Естудьянтіна носить святковий характер і є,

використовуючи влучний вислів Д. Лара, «яскравою золотою брошкою подорожі по такому різноманітному каталогу народної іспанської музики» [235, с. 2].

У завершенні твору текст обраних оркестровок значно відрізняється: К. Альффер, у порівнянні з оригіналом, розширює границі останнього розділу різними віртуозними елементами. В цілому, у оркестровці І. Альбеніса домінує партія фортепіано, К. Альффер збагачує партію оркестру, що створює умови змагальності, як в жанрі концерту. Також відмітимо, що переходи від розділу до розділу у авторському варіанті, незважаючи на характерну спонтанність та контраст між деякими епізодами, гнучкі і виправдані з точки зору музичного розвитку. У К. Альффера в силу частих змін фактури дані переходи звучать іноді дещо незграбно, викликаючи відчуття незавершеності попереднього розділу і раптового виникнення наступного, чого немає у оригінальній версії. Проте, цілком можливо, що у такий спосіб К. Альффер загострює ту саму національну рису – спонтанність у варіантно-варіаційному принципі розвитку матеріалу.

Підсумовуючи, зазначимо, що жанр рапсодії дозволив І. Альбенісу втілити яскраві національні образи у гармонічному поєднанні з романтичним стилем викладу, з підкоренням танцювальних жанрів ліричному освітленню. Проте композитор зберігає лінію розвитку за принципом *crescendo*, при якій остання фаза процесу є його кульмінацією.

Обрана І. Альбенісом модель композиції «Іспанської рапсодії» виявляє риси інших форм. Рондальність проявляється у рефренному повторенні першої теми *розділу А*. Риси сонатно-симфонічного циклу проступають в умовній чотиричастинності, де місце жанрового скерцо займає Хота, повільній ліричній частині відповідає пісенна Малагенья, а функцію фіналу покладено, відповідно, на Естудьянтіну. При цьому, власне, сонатне алегро, як таке, відсутнє, оскільки теми, які можна було б уподібнити головній та побічній, є однотональними й утворюють лише образний контраст. Змагальність, що лежить в основі взаємин

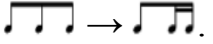
партій соліста й оркестру протягом всієї Рапсодії, а також наявність віртуозної каденції виявляють риси, властиві концертному жанру.

Тематична строкатість долається І. Альбенісом за допомогою різних тематичних арок, в числі яких, окрім рефренності, назвемо камернізацію фактури і наскрізний розвиток сфери ліричної образності, яка виникає вже в розділі *A*, проростає у вальсовий епізод *Хоти* (розділ *C*) і заповнює звуковий простір в лірико-пісенному розділі Малагеньї (розділ *D*). Новою арочною віттю можна назвати жанрову спорідненість розділів *C* і *E*, побудованих на інтонаціях і ритмі *хоти*. Також слід зазначити ще один засіб об'єднання у ціле, на яке вказує і *D*. Лара – тридольний ритм компаса, який використовується в розділах *B*, *C* і *D*.

«Іспанська рапсодія» І. Альбеніса з виконавської точки зору має ряд переваг. У їх числі: компактність форми у поєднанні з використанням багатоскладних і яскравих образів, поєднання *quasi*-прозорості фактури із специфічно піаністичними труднощами, що дає можливість солістові розкрити свій віртуозний потенціал і, звісно, національно-самобутній тематизм, що розгортається в руслі кращих досягнень епохи романтизму, приваблює своїм іспанським колоритом і запальними танцювальними ритмами. Таким чином, дана специфіка твору зумовлює зацікавленість з боку музикантів по всьому світу. Зокрема, у версії для фортепіано з оркестром на сьогоднішній день фігурують її наступні аудіозаписи: Лондонський філармонічний оркестр, фортепіано – Алісія де Ларроча, диригент – Рафаель Фрюхбек де Бургос, 1983 рік (оркестровка К. Альффтера); Калгарський філармонічний оркестр, фортепіано – Анжела Чен / *Angela Cheng*, диригент – Ханс Граф / *Hans Graf*, 2000 рік (оркестровка Ж. Енеску); Симфонічний оркестр Тенеріфе, фортепіано – Мігель Басельга, диригент – Люй Цзя, 2009 рік, Тенеріфе; Шотландський симфонічний оркестр, фортепіано – Мелані Местре, диригент – Мартін Браббінс, 2012 рік, Глазго (Сан-Себастьянська версія); Філармонічний оркестр *BBC*, фортепіано – Мартін Роско / *Martin Roscoe*, диригент – Хуанхо

Мена / *Juanjo Mena*, 2016 рік (оркестровка Ж. Енеску); відеозапис: Московський філармонічний оркестр, фортепіано – Любов Тимофеева, диригент – Володимир Зіва, 2005. Також у вільному доступі фігурують відеозаписи «Іспанської рапсодії» в перекладенні для двох фортепіано у виконанні різних піаністів: Мелодії Гох і Натаніеля Ліма (*Melody Goh & Nathaniel Lim*) [281], Моніки Ягужевської і Роберта Матусяка (*Monika Jaguszewska & Robert Matusiak*)<sup>74</sup> [258].

У даній роботі аналіз виконавських інтерпретацій Рапсодії у версії для фортепіано з оркестром розглянуто на основі двох аудіозаписів: Лондонський філармонічний оркестр / *London Philharmonic Orchestra*, фортепіано – Алісія де Ларроча / *Alicia de Larrocha*, диригент – Рафаель Фрюбек де Бургос / *Rafael Frühbeck de Burgos*, 1983 рік (оркестровка К. Альффтера) [208]; Шотландський симфонічний оркестр *BBC / BBC Scottish Symphony Orchestra*, фортепіано – Мелані Местре / *Melani Mestre*, диригент – Мартін Браббінс / *Martyn Brabbins*, 2012 рік (Сан-Себастьянська версія) [5]. Обидва записи є унікальними. Так, перший, де партію фортепіано виконує А. де Ларроча, являється єдиним у вільному доступі виконанням Рапсодії у оркестровці К. Альффтера, а другий – є прем'єрним у світі записом Сан-Себастьянської версії [287]. Обрані інтерпретації є особливо цікавими для співставлення, оскільки солісти являються послідовниками однієї піаністичної школи – барселонської, до того ж, між ними є безпосередній творчий зв'язок наставника і учня, оскільки М. Местре навчався у А. де Ларрочі в Академії Маршалла [271].

Тему широкого дихання в розділі А А. де Ларроча виконує спокійно (72 bpm), розмірено, у речитативній манері, з її особливо показовим загостренням в тріолях, за рахунок штриха *marcato* і зміни ритмічного малюнку: . Така артикуляція асоціює з піснею-розповіддю кантаора – виконавця-співака фламенко. Інтерпретація М. Местре відрізняється ліричним тоном у поєднанні з вільною агогікою і більш жвавим темпом (80 bpm). Друге проведення теми

<sup>74</sup> Станом на 18.06.2020.

звучить у оркестрі в партії струнних і носить урочисто-піднесений характер. В процесі розвитку фортепіанна партія збагачується віртуозними елементами, серед яких виділимо хвилеподібний, паралельний і розхідний пасажний рух, побудований як гармонічні фігурації та/або відрізки хроматичної гами.

У інтерпретації *каденції-речитативу* А. де Ларрочею відчувається зв'язок зі стилем фламенко: манера виконання піаністки викликає асоціації зі співом-розповіддю кантаора, що підкреслюється вільною агогікою, мінімальною педалізацією і навіть додаванням штиха *staccato* на дрібних тривалостях мотиву «розгойдування-розгортання». М. Местре даний епізод трактує суто фортепіанно, без алюзій на народні витоки.

Інтерпретації розділу *Petenera de Mariani* у А. де Ларрочі та М. Местре мають, як і в попередніх випадках, особливі інтонаційні відмінності. Зокрема, А. де Ларроча обирає помітно більш активний, напружений характер викладу, у порівнянні з *розділом А*, хоча, здавалося б, стиль петенери навпаки має провокувати до більшої стриманості. Характерний для даної музики драматичний тон досягається за допомогою наступних засобів виразності: диференціювання фактури з яскравим протиставленням партій лівої та правої рук; різноманітна і якісна артикуляція – підкреслено чітко *marcato* (іноді наближене до *staccato*) контрастно чергується з *legato* і навпаки; економне використання педалі (превалює так звана «ручна педаль»); гнучка агогіка з «підвисанням» на довгих нотах; яскравий, відповідний авторським ремаркам динамічний план. У інтерпретації А. де Ларрочі спостерігається деяка імпровізаційність, відчуття метричної нестійкості, що досконало уособлює природу відтворення *cante flamenco*, де ритмічно вільний танець поєднується зі співом-речитативом або виконується окремо. Загалом, створюється образ, у якому співставляються контрастні емоційні начала – хоробрість і смуток. Не дає другому началу поглинути перше обраний іспанською піаністкою рухливий темп, що відповідає манері виконання старих пісень-петенер і визначає

концертний дієвий характер даної інтерпретації. У оркестрово-фортепіанному проведенні теми «фонові» пасажі в партії солістки ніби «виблискують сріблом» високих регістрів.

М. Местре демонструє дещо інше розуміння семантики петенери. У його інтепретації вона звучить більш стримано, з тенденцією до деякої в'язкості фактурного викладу, без виокремлення, як у А. де Лароччі, пластів вертикалі, при чому концертна діалогічність частково нівелюється, що підкреслюється вільною агогікою, особливо в партії лівої руки, де іноді навіть виникають нерівномірні ходи метроритмічного розвитку, що додає темі додаткового напруження і дещо норавливого характеру. У оркестрово-фортепіанному проведенні теми вирізняється тенденція до паритетності партій оркестру і соліста, що стосується навіть пасажів, які піаніст трактує як тематично значущі, відтворюючи шопенівський стиль гри. Наприкінці *розділу В* М. Местре створює дещо містичну звукову атмосферу, використовуючи для цього надзвичайно легке туше в арфоподібних фігураціях в партії правої руки; виникає ефект легкого мерехтіння, що завмирає і поступово ніби розчиняється у просторі.

Розділ *Jota original* А. де Ларроча виконує відповідно до типового для *Allegro* метрономічного виміру (82 *bpm*). Жартівливо, грайливо, надзвичайно філігранно звучать мелодійні орнаменти, фрагменти кружляння (сухо, чітко, без педалі), вся фактура наче виблискує різнобарвними відтінками, в уяві виникають образи дитячих ігор з притаманним їм емоційним радісним хвилюванням та забавами. М. Местре особливо не змінює темп (59 *bpm*), у порівнянні з попереднім розділом (51 *bpm*), за рахунок чого характер виконання відрізняється більшою ліричністю, що посилюється співучістю туше у мелодичних кружляннях-оспівуваннях з посиленням застосуванням правої педалі. Введення М. Местре в характер запальної хоти ліричних «тонів» виявляє зв'язок з романтичним типом мислення. В даній інтерпретації оркестр звучить більш

урочисто, проте закладений в характері жанру хоти елемент грайливості не втрачається.

У виконанні наступного розділу – *Malagueña de Juan Breva* – більш художньо влучним та виправданим, на наш погляд, є підхід А. де Ларрочі. М'яке туше, гнучка педалізація допомагають створити ефект віддаленого звучання, що посилює ліричність даної теми, наче перед нами постає образ романтичної андалусійської ночі. У М. Местре звуковий матеріал сприймається на слух більш чітко і наближено, проте не порушує характеру даного епізоду.

Трактування розділу *Estudiantina* також мають свої особливості. Зокрема, у темповому рішенні: в інтерпретації А. де Ларрочі – 83 bpm, у М. Местре – 67 bpm. Таким чином, в першій версії Естудьянтина звучить надзвичайно святково, радісно, піднесено, в другому – більш велично й урочисто, що повністю відповідає програмності даного епізоду, пов'язаного з іспанськими святковими традиціями. Характерні для іспанського канте хондо мелодичні кружляння-оспівування А. де Ларроча виконує чітко, сухо, без педалі, М. Местре – у більш співучій манері, проте з мінімальним задіянням педалі і також з досить чіткою артикуляцією. Така артикульована подача мелодичної лінії створює піднесений настрій, додає гостроти ритмічній пульсації і наче затягує у вир танцювального руху.

Проаналізовані записи виконання Рапсодії висвітлили різні творчі підходи іспанських піаністів. В основі виконавського стилю А. де Ларрочі лежить певний комплекс засобів музичної виразності, який вдало допомагає відобразити зв'язок з національними музичними традиціями (на основі певних принципів концертно-віртуозного стилю): речитативно-пісенна трактовка мелодичної лінії, гнучка агогіка, підкреслено чітка ритміка, артикуляція та педалізація в танцювальних епізодах, чудова диференціація фактури, багатотембровість туше. У М. Местре підкреслення національних елементів проявляється менше, спостерігаємо суто фортепіанну інтерпретацію сольної

партії, меншу присутність речитативного начала, іноді занадто «примхливу» агогіку. В цілому виконавський підхід піаніста відбиває риси лірико-романтичного характеру «висловлювання». Таким чином, як і у «Фантастичному» концерті, специфічне поєднання загальноєвропейського та національного в «Іспанської рапсодії» надає певну волю творчій фантазії піаніста та пошукам в її реалізації.

### **3.2 Концерт для фортепіано з оркестром «Патетичний» Е. Гранадоса у спадкоємних зв'язках з романтичною традицією**

Історія створення Е. Гранадосом «Патетичного» Концерту для фортепіано *c-moll* взяла свій початок приблизно в 1910 році і знайшла завершення аж у грудні 2009 року, після того як у 2008 році іспанському піаністу Мелані Местре, який, нагадаємо, є послідовником каталонської фортепіанної традиції Е. Гранадоса, пощастило «натрапити на слід» даного твору на блошиному ринку в Парижі (*Marché aux Puces de Paris*), а саме – декілька тактів з автографом Е. Гранадоса [175, 238, 250]. До того моменту нічого достеменно не було відомо про Концерт, існували лише розмиті бібліографічні посилання на можливість його існування [250]. Дорогоцінна знахідка спонукала музиканта до пошуків авторського рукопису, який він знайшов через рік, у вересні 2009 року, у Національній бібліотеці Каталонії (*Biblioteca Nacional de Catalunya*), де зберігаються документи і особистий рояль Е. Гранадоса. Цей рукопис співпадав за почерком із виявленим раніше в Парижі ескізом [250], на ньому були зазначені підзаголовки «*Patético*» («Патетичний») та присвята – «*à mon cher maître Camille Saint-Saëns*» («моєму дорогому маестро Камілю Сен-Сансу») [287]. Згідно припущень М. Местре, присвята допомагає встановити більш точну дату створення Концерта – 1910 рік, оскільки у 1908–1909 роках зав'язалась творча співпраця і дружба між музикантами, а у 1909–1910 роках було виконано Концерт для фортепіано з оркестром №5 К. Сен-Санса під



керівництвом автора. Присвята стала знаком глибокої вдячності та поваги Е. Гранадоса до К. Сен-Санса [238].

Знайдений в Національній бібліотеці Каталонії авторський манускрипт, на жаль, виявив лише початковий етап в роботі Е. Гранадоса над Концертом, а саме – незавершені I і II частини. Цікаво, що сам рукопис різні джерела описують по-різному. За одними даними, він складається з двох ескізів: перший – ноти для 2-х фортепіано (відкривається довгим, задумливим *solo* фортепіано, темп змінюється на *Allegro grave non molto lento* і вступає оркестр; всього – 250 тактів, які обриваються посередині такту), другий – ноти для фортепіано з оркестром (серед яких 18 тактів фортепіано *solo* – *Lento grave e quasi recitativo* – до першого вступу оркестру, пусті сторінки, 9 сторінок оркестрової партитури) [287]. За іншими даними, манускрипт має три ескізи: два – це ноти для 2-х фортепіано (один варіант більш завершений), третій – 70 тактів оркестрової партитури з пропущеними пустими сторінками [238]. З приводу пустих сторінок, за першим вищевказаним джерелом, робиться припущення, що Е. Гранадос залишив місце для фортепіанного *solo*, проте за другим – дані ескізи тільки на перший погляд не мають взаємозв'язку, однак при детальному аналізі виявляється, що вони співпадають і доповнюють один одного. Знаходимо також розходження у трактуванні розподілу матеріалу на частини. Перше джерело вказує, що рукопис містить матеріал тільки для I частини, друге – що збереглась одна сторінка II частини. Також в інших джерелах знаходимо дані, що початок II частини знаменується ремаркою *Andante*, об'єм нотного тексту складає одну сторінку [238].

В інтерв'ю у Львові М. Местре описав рукопис наступним чином: «Концерт унікальний, бо був написаний 100 років тому, але не закінчений. Ніхто не знав, що такий концерт існує. Він знаходився в бібліотеці, був підписаний і мав три перші листки, а далі пусті сторінки. В каталозі не фігурувало, що це закінчена частина. Але там була написана оркестрова партія, 15–18 хвилин

займала вступна частина – це нетипово для того часу. І раптово закінчувалася, далі йшли білі сторінки. Під лампою з ультрафіолетом на сторінках з'явилися стерті ноти. Це було закінчення першої частини – початок другої. Упевнений, що Е. Гранадос задумував повний концерт. Цей твір не схожий на інші його твори, він центральноєвропейський» [175].

Чому Е. Гранадос не завершив свій концерт? За припущеннями зарубіжних науковців, причинами могли стати: початок роботи над фортепіанним концертом прийшовся на час інтенсивної творчої праці над іншими проектами: допрацювання «*Cant de les estrelles*» («Пісня про зірки») для фортепіано з органом і хором (даний твір прославився на той час як шедевр каталонського мистецтва і був заново відкритий через століття); завершення фортепіанної сюїти «Гойєски», а також подальше занурення у довготривалу роботу над масштабним замовленням – оперою «Гойєски» (на основі сюїти «Гойєски») [287], після прем'єри якої, внаслідок нещасного випадку, життя Е. Гранадоса передчасно обірвалося.

Дослідивши знайдений рукопис, М. Местре був здивований, що музична мова твору відносить його до абсолютно «не іспанського репертуару», оскільки дозволяє виявити паралелі зі стилями К. Сен-Санса, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, що не було характерно для Е. Гранадоса [250]. У цьому відношенні Концерт дуже вирізняється «цілком центральноєвропейською музичною мовою» [250], що змінює уявлення про композиторську стилістику Е. Гранадоса, творчість якого глибоко пов'язана з національними традиціями. Зважаючи на такий композиторський підхід, М. Местре вирішив закінчити фортепіанний концерт Е. Гранадоса у дусі європейських традицій: як тричастинний твір з відповідним музичним змістом. Виходячи з мелодичних, гармонічних, структурних особливостей композиторського стилю I частини, він надав їй завершеного вигляду таким чином, що авторський текст Е. Гранадоса склав 90% частини [238]. Оскільки оригінальний матеріал II частини охоплював лише одну

сторінку і не давав можливості розкрити подальші художні наміри композитора, М. Местре вирішив написати II і III частини на основі творів Е. Гранадоса, які, на його думку, є найменш «іспанськими»: Танець №2 «Східний» / *Danza №2 «Oriental»* з 12 іспанських танців / *Doce Danzas españolas*, Іспанське капрічіо / *Capricho español* – II частина; Концертне алегро / *Allegro de concierto* – III частина [238]. М. Местре вважав, що «завдяки музичному змісту першої частини та стилю, тривалості та впливам, які в ній можна знайти (Ліст, Шопен, Шуман), найбільш пригожими творами для завершення структури концерту повинні бути ті, що найменш представляють іспанські національні сутність і дух, настільки пов'язані зі стилем і манерою Гранадоса» [238]. Таким чином, I частину – реконструйовано, а II і III – оркестровано і адаптовано для фортепіано з оркестром<sup>75</sup>.

Цікава і дещо абсурдна історія спіткала даний твір, коли настав час для прем'єри. Здавалося б, що віднайдений через 100 років і реконструйований твір видатного іспанського композитора мав стати сенсацією в рідній країні і за його прем'єрне виконання мали б боротися кращі національні оркестри Іспанії. Однак після довгих переговорів з іспанськими диригентами та оркестрами (*Orquesta de las Tierras de Lleida, Orquesta Sinfónica de Baleares*), незважаючи на інтерес до даного твору, не вдалось влаштувати офіційну прем'єру. Сам М. Местре пов'язав цю ситуацію з кризовими часами та деякою тенденцією до надмірного захоплення зарубіжним контентом, що потроху призводить до знецінення та відведення на другий план національних композиторів [239]. Суттєвий інтерес до цього твору проявили в Україні (що вказує на те, що все ж таки не криза стала перешкодою для здійснення прем'єри в Іспанії), а саме – у Львівській обласній філармонії, де М. Местре на той час працював диригентом Львівського симфонічного оркестру. Таким чином, світова прем'єра Концерту відбулася у 2010 році у Львівській філармонії у виконанні Львівського

<sup>75</sup> Див. Додаток Є, с. 286, який містить копію титульної та першої сторінок партитури даного твору.

симфонічного оркестру, соліст – М. Местре, диригент – Алексіс Соріано / *Alexis Soriano* [239]. А. Соріано зауважив, що прем'єра даного твору є почесною подією, яка рівноважна очікуванню перед відкриттям саркофагу [175]. Того ж року було публіковано партитуру твору Музичним видавництвом Буало / *Boileau Editorial de Música* у Барселоні, а у 2012 році здійснено перший у світі запис: Шотландський симфонічний оркестр *BBC / BBC Scottish Symphony Orchestra*, фортепіано – Мелані Местре / *Melani Mestre*, диригент – Мартін Браббінс / *Martyn Brabbins* [287, 46].

За відсутності доступу до партитури завершеного Концерту, немає можливості здійснити структурно-функціональний аналіз музичного матеріалу візуально на предмет виявлення особливостей композиторського письма, музичної мови. Єдиним джерелом для знайомства з даним матеріалом являється згаданий вище аудіозапис 2012 року [48], який дає змогу виключно на слух сприйняти особливості композиторського стилю та особливості його інтерпретації іспанським піаністом.

На основі аудіозапису у розгляді музичного тематизму **I частини**, яка переважно належить перу композитора, виявляємо характерний для романтиків стил і відсутність безпосередніх зв'язків з національними музичними традиціями Іспанії. Про це свідчить панування лірико-оповідальної образності, заявленої в експозиції теми головної партії у фортепіано *solo*. Фактуре оформлення фортепіанної партії представлене типовими для творчості Р. Шумана, Ф. Ліста, К. Сен-Санса засобами крупної техніки у вигляді руху октавами та паралельними інтервалами, хвилеподібними пасажами з перекладанням рук у позиційній техніці, залученням поліфонічного розвитку музичного тематизму. Характер музики нагадує сторінки романтичної фортепіанної п'єси, оскільки тема не тільки викладається, але й розвивається, набуваючи драматичних рис на кшталт поеми. Звертає на себе увагу розгортання драматургічного процесу за принципом почергового

висловлювання сольної та оркестрової партій. Лише під впливом епіко-драматичної енергії соліст та оркестр починають типову для концертного жанру взаємодію.

Побічна партія не має суттєвого контрасту, хоча несе в собі заряд лірико-натхненного просвітлення. Найбільш типовими ознаками орієнтації композитора на традицію західноєвропейського інструментального концерту стають не тільки характерні образні сфери з відповідним комплексом засобів виразності (мелодичних, ладо-тональних, гармонічних, ритміко-фактурних тощо) і прийоми піаністичної техніки, а й провідна роль сольного інструменту, відсутність найбільш росповсюджених способів змагальності між оркестром та солістом, оскільки поемно-баладний склад музики, при провідній ролі лірики, нівелює необхідність яскравих тембрових співставлень, демонстрації віртуозності.

**II частина**, яку, як вже вказувалось, разом із III частиною за допомогою інших творів композитора скомпонував, оркестрував та адаптував для фортепіано з оркестром М. Местре, підхоплює ліричний тон висловлювання, забарвлюючи тематизм пісенно-танцювальним колоритом, котрий тут існує в єдиному контексті з вальсовістю та елементами, що нагадують шопенівські мазурки. Інакше кажучи, національне постає як єдиний європейський контекст, загальна музична мова. Тому II частина не вирізняється на тлі драматургічного задуму циклу, а сприймається своєрідним втіленням лірико-танцювальної сфери.

Спрямованість I частини «Патетичного» концерту Е. Гранадоса на романтичну традицію підкріплюється тлумаченням М. Местре **Фіналу**. Тут він також розвиває лірико-поетичні інтонації, уникаючи типової жанровості, характерної для багатьох концертних опусів. І хоча в деяких мелодіях у ритміці відчутний вплив «іспанської» стилістики, проте *quasi*-імпровізаційні фортепіанні пасажі згладжують такого роду посилення.

Порівнюючи концерти І. Альбеніса та Е. Гранадоса, можна говорити про європейську романтичну традицію XIX століття як невід'ємну складову іспанської фортепіанної музики з оркестром, що не виключає залучення композиторами національних елементів – патернів. У цьому також проявляється вплив композиторів-романтиків, які індивідуалізували власний стиль, не відмовляючись від національного елемента (вербункош у Ф. Ліста, характерні танцювальні ритми та ладова своєрідність у Ф. Шопена, німецькі пісенні мотиви у Й. Брамса, ладотональні та гармонічні барви у Е. Гріга і т. д.).

Водночас твори з яскравим проявом національного коріння, широким залученням фольклорних складових лише на перший погляд утворюють самостійну лінію у розвитку іспанської фортепіанної музики, оскільки саме увага до фольклору стає однією з характерних рис романтизму. До того ж іспанські композитори спираються на досвід європейського піанізму, що проявляється у активізації усіх відомих технічних прийомів та фактурних комплексів. З таких позицій схожість підходів до трактування концертного жанру І. Альбеніса та Е. Гранадоса має своєрідною протилежністю «Іспанську рапсодію» І. Альбеніса та «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї, назва яких безпосередньо окреслює образний зміст та особливості тематизму.

Згідно естетики романтизму постає звукообраз фортепіано в інтерпретації М. Местре, яка відрізняється особливою патетичністю. Це проявляється у сповненості об'ємом та енергією звучання фактури, повноцінним залученням правої педалі, вільною агогікою, лірико-драматичним тоном висловлювання. Такий комплекс виконавських виразних засобів демонструє романтичний фортепіанний стиль виконання піаніста і відповідає художньому змісту Концерта, заданому, власне, початково самим Е. Гранадосом.

### **3.3 «Симфонічні враження “Ночі в садах Іспанії”» М. де Фальї в аспекті синтезу імпресіоністичного та національного стилів**

«Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї – один з найвідоміших творів композитора, який відрізняється своєрідною історією створення. Спочатку М. де Фалья мав намір створити три ноктюрни для фортепіано, однак цей задум було змінено, чому значною мірою посприяли поради Р. Віньєса й І. Альбеніса. Зокрема, Р. Віньєс вважав, що твір має бути написаний для фортепіано з оркестром. В результаті М. де Фалья із задоволенням «занурився» в нову для нього сферу діяльності. Як зазначає І. Мартинов, М. де Фалья першим з іспанських композиторів звернувся до цієї форми і тим самим виконав завдання свого вчителя Ф. Педреля, який закликав до «розширення жанрового діапазону рідного мистецтва» [120, с. 37]. В результаті кропіткої роботи партитура твору була закінчена в 1916 році [95] і присвячена Р. Віньєсу [178].

«Ночі в садах Іспанії» є одним з найбільш глибоко поетичних творів М. де Фальї, мальовниче забарвлених в делікатні тони. Х. Туріна говорив про цей твір так: «справжнє чудове воскресіння, хоча в певному сенсі найбільш трагічна і сумна з його робіт. У своєрідному смаку оркестрового звучання можна розрізнити почуття гіркоти, ніби композитор прагне висловити інтимну і палку драму» [264]. Жорж Жан-Обрі знаходив, що тут «Фалья – значно більше, ніж художник Іспанії; він як воскреситель іспанської емоції, часто найпотаємнішої і глибоко схованої. <...> немає нічого більш інтенсивно забарвленого грою відблисків світла і тіней, ніж ці ноктюрни, так вміло придумані. Сила і простота ефектів дивовижні»<sup>76</sup>.

Вперше «Ночі» були виконані в Мадриді в *Teatro Real* 9 квітня 1916 року із Симфонічним оркестром Мадрида під керівництвом Енріке Фернандеса Арбоса (*Enrique Fernández Arbós*). Солістом був молодий піаніст з Кадіса Хосе Кубілес (*José Cubiles*), що, в свою чергу, дуже символічно, адже М. де Фалья також родом з цього міста. Незабаром після прем'єри «Ночі» були зіграні в Сан-Себастьяні в концертній програмі того ж Симфонічного оркестру під

<sup>76</sup> Там само.

керуванням Ф. Арбоса. Піаністом на цей раз був Р. Віньєс, близький друг М. де Фальї, якому і було присвячено даний твір. Інший видатний піаніст, Артур Рубінштейн, був у той вечір на цьому концерті. Вочевидь, музика іспанського композитора справила сильне враження на піаніста, оскільки А. Рубінштейн згодом виконав «Ночі» в Буенос-Айресі, під час першого музичного візиту в це місто, і взяв «пальму першості» у виконанні цього твору до кінця життя [264].

Париж був змушений почекати до січня 1920 року, щоб почути виконання «Ночей», на цей раз у виконанні Хоакіна Ніна під керуванням Ф. Арбоса. А роком пізніше у Лондоні М. де Фалья досяг тріумфу, коли виконав власноруч свої «Ночі» в *Queen's Hall* в програмі концерту сучасної музики під керівництвом Едварда Кларка (*Edward Clark*). У 1922 році Макс Ешиг (*Max Eschig*) опублікував партитуру «Ночей» [264]. «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї відразу ж завоювали увагу і симпатії слухачів. У наші дні ця музика виконується багатьма музикантами у всьому світі.

Даний твір, в силу своєї своєрідності, викликав інтерес у дослідників. Зокрема, загальні відомості щодо тематизму, композиції та образно-художнього змісту знаходимо у працях Ю. Крейна [92], І. Мартинова [119], М. Вайсборда [30]. На відміну від них «Ночі в садах Іспанії» отримують досить розгорнуту характеристику у І. Кряжевої [95]. Той факт, що автор приділяє увагу історії створення, свідчить про те, що дана інформація не є добре відомою. Дослідник акценту свою увагу на відслідкуванні еволюції впливу «андалусизму» на музичний стиль М. де Фальї, що пояснює інтерес до питань образно-інтонаційного строю, тематизму, особливостей оркестровки. Виявлення даних особливостей, звісно, спонукає музикознавця відзначити характерні впливи імпресіоністичного мистецтва, що автор вбачає у сонорних якостях оркестровки [95, с. 134]. На думку автора, у творі також заявлені риси неофольклоризму, які проявляються у оновленні структури тематизму, де «переважає принцип поспівок, варіантної повторності» [95, с. 132]. Разом з тим, при такому



розширеному аналізу автор залишає за дужками композиційні особливості, специфіку музичної мови та фортепіанного стилю, що потребує доповнення для відтворення цілісної картини даного твору. Це також стосується різноманіття фольклорних елементів та особливостей жанрового рішення.

«Ночі в садах Іспанії» – це своєрідний триптих, який сам автор визначив як «Симфонічні враження для фортепіано та оркестру» («*Impresiones sinfonicas para piano y orchestra*») [178]. У музикознавчій літературі зустрічаються різні найменування жанру даного твору. Так, у М. Вайсборда це – «концерт для фортепіано з оркестром» [30] і «симфонічна сюїта для фортепіано з оркестром» [29]; у Ю. Крейна – «концерт для фортепіано з оркестром» і «поема-концерт» [92, с. 32, 62]. І. Кряжева вважає даний твір свідченням народження «сучасного іспанського симфонізму, що має національну окраску і в той самий час тісно доторкається до досягнень нового французького музичного стилю» [95, с. 126].

Враховуючи особливості форми, в жанровому плані «Ночі в садах Іспанії» найбільше тяжіють до жанру сюїти. Саме закладена в основу твору сюїтність створює сприятливий ґрунт для художнього синтезування рис інших жанрів, таких як фортепіанний концерт, симфонічна поема, варіації, рапсодія, ноктюрн. Виникаюча поліжанровість<sup>77</sup> обумовлює екстраординарність цього музичного твору, яка знаходить відображення в особливостях мелодики, багатстві гармонічних фарб, специфіці драматургічних процесів і формоутворення.

Нічна тематика, зазначена М. де Фальєю в назві, визначає ноктюрновий вектор образної сфери твору. Нагадаємо, що розквіт ноктюрна приходить на епоху романтизму. Даний жанр пов'язаний з поетичним оспівуванням ночі як моменту вищого емоційного підйому, як символу прекрасних, піднесених проявів людської душі. У «симфонічних враженнях» композитор немов прагне відобразити найпотаємніші душевні переживання. Незважаючи на те, що кожна

---

<sup>77</sup> Поліжанровість – процес формування художнього образу за допомогою використання засобів музичної виразності різних жанрів [152].

з частин «Ночей в садах Іспанії» має власну назву (I частина – «У Хенераліфе»; II частина – «Віддалений танець»; III частина – «В садах Сьєрри-Кордови»), рух музики будується за вільним планом і не має прив'язки до конкретних мальовничих полотен.

Показово, що сам М. де Фалья про даний твір писав: «Щоб ці “симфонічні враження” досягли своєї мети, звичайний перелік назв їх частин повинен бути путівником для слухача. Разом з тим ... композитор слідував певній конструкції, враховуючи тональний, ритмічний і тематичний матеріал ... мета, заради якої вони були написані, є не що інше, як бажання викликати образи місць, відчуттів і почуттів. Використані теми базуються на ритмах, ладах, кадансах і орнаментальних фігурах, які характерні для народної музики Андалусії, хоча вони рідко застосовуються в оригінальних формах; а в оркестровці часто використовуються певні ефекти, властиві виключно народним інструментам Андалусії. Музика не претендує бути описуючою; вона чисто виражальна. Але дещо більше, ніж звуки свят і танців, має надихати ці “пробудження почуттів у звуках”, меланхолія і таємниця тут також трапляються»<sup>78</sup> [цит за: 264]. Виникає відчуття, що виписаний засобами музичної виразності образ природи створює в даному творі атмосферу самотньої андалусійської ночі, немов відкриває завісу таємничості над прихованими людськими переживаннями.

**I частина** (*Allegretto tranquillo e misterioso*, 6/8) – «*En el Generalife*» («У Хенераліфе») – ніби переносить нас до найгарнішого місця у всій Гранаді – літньої резиденції гранадських государів, яка знаходилася за межами стін Альгамбри і була завершена в 1396 році [77, с. 76]. Початкова назва резиденції – Джаннат аль-Аріф, що в перекладі з арабської означає «Верхній сад». Додамо до цього, що даний сад має специфічну відмінність у контексті європейських уявлень, оскільки рослини в ньому були підібрані за ароматами, а не зовнішньою красою.

<sup>78</sup> У цій цитаті збережено пунктуацію, що фігурує у вихідному науковому англomовному джерелі [264].

Перша частина написана в складній тричастинній формі з рисами сонатності та кодою. Схематично її будову можна виразити наступним чином:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	
<b>ЕКПОЗИЦІЯ</b>	<b>ЕПІЗОД</b>	<b>РЕПРИЗА</b>	<b>КОДА</b>
<b>a + b</b>	<b>----</b>	<b>a + b</b>	
<b>cis + e - G - E</b>	<b>h - as</b>	<b>cis + Ges</b>	

Між тим завдяки тембровій колористичності, темповій гнучкості, розмаїттю фактурного викладу та піаністичних прийомів виникають внутрішньо-рухливі, барвисті чаруючі образи. Панування «плерного» звукопису зумовлює своєрідність композиційно-драматургічного процесу. В умовах тематичної обмеженості композитор досягає ефекту «зміни кадрів», кожен з яких відзначений власними колористичними рисами. У підсумку складається структура на кшталт яскравої мозаїки, віддзеркалюючи зримі та слухові уявлення про одну з дивовижних пам'яток Іспанії.

В основі драматургічного розвитку лежать дві контрастні теми. *Перша тема (cis-moll)* з'являється в оркестровому викладі. Вже з перших тактів композитор «занурює» нас в атмосферу ночі, що досягається не тільки завдяки авторській ремарці *Allegretto tranquillo e misterioso*, що викликає певну асоціацію з художнім образом, але й особливостями оркестровки. Тема звучить «потаємно» у арфи і солюючих альтів, тремлюючий штрих яких породжує ефект містичної тиші південної ночі, яку порушують лише окремі шерехи, немов над землею мерехтить тепле повітря. Не випадково Ю. Крейн називає цю тему «Шерехи ночі» [92, с. 47].

Коло її інтонацій складають мала секунда і хроматичний рух в межах сексти (патерн). Подібна інтонаційна будова дозволяє провести аналогію з андалусійською піснею – циганською сигирійєю, яка входить в групу канте хондо, особливістю якої, за свідченням М. де Фальї, є використання мелодичного діапазону, що рідко виходить за межі сексти. Для композитора, за

його словами, важливим є те, що «чисто музичне начало в мелодіях канте хондо тісно пов'язане з психологічним» [179, с. 32]. В даному звуковому контексті зазначене секундове «коливання» надає музиці таємничості і створює відчуття спекотного томління. Композитор використовує вельми прозору фактуру: у першому проведенні теми акорди знаходяться в широкому розташуванні і підкоряються гармонічній поліфункціональності, яка, спираючись на визначення Ю. Тюліна, пов'язана з протиріччям між «гармонією верхнього поверху та басом» [174, с. 128]. Так, на стійкому I ступені звучать домінантові і субдомінантові гармонії. В процесі розвитку композитор звертається до незвичайного гармонічного плану:

*C-A-C-A-E-a-cis.*

Друге проведення теми (скорочене) звучить в партії фортепіано (ц. 3). «Срібляста» звучність верхнього регістру відтворює образ «гри» води, що в свою чергу дає можливість «побачити» в цій музиці образ знаменитого в Хенераліфе фонтана «Ескалера дель Агуа» («*Escalera del agua*» в пер. з ісп. означає «Сходинокки води»). Підкреслимо, що названий фонтан являє собою головну пам'ятку Верхнього саду, який, за словами Т. Каптеревої, уособлює «рідкісний в мавританській традиції приклад каскаду, що складається з трьох виступів. Струмок біжить вниз через ланцюжок маленьких басейнів, струмені води стікають і по парапету сходів, гілки лавра й ліщини утворюють над каскадом природний звід» [77, с. 79]. Таким чином, перша тема має ознаки пісенної традиції канте хондо і містить живописно-колористичні елементи, відтворюючи різні емоційно-образні уявлення.

Новий етап музичного розвитку, позначений автором ремаркою *Poco più animato* (ц. 5), належить фортепіано *solo*. Вихідна тема набуває яскравий національно-іспанський колорит, чому сприяє активне використання фригійського звороту (патерн). Фортепіанна партія тяжіє до концертного стилю, що втілено в особливостях фактурного викладу і відповідних прийомах

звуквидобування: акордові послідовності в тріольній пульсації шістнадцятих, які виконуються прийомом *martellato* і підкоряються логіці хвилеподібних сплесків. Оркестр підтримує об'єм звучання в кульмінаційних зонах окремими акцентованими репліками, які нагадують один із самих розповсюджених гітарних прийомів (патерн) – *rasgueado* (расгеадо), що виник в культурі фламенко і представляє собою удар по декількох струнах при виконанні арпеджіо або акорду. Використана композитором палітра засобів виразності дозволяє створити образ вируючих сплесків води фонтанів Хенераліфе.

З ремарки *Poco stringendo* (ц. 8) починається розділ, який умовно можна назвати «етапом тональних модуляцій», оскільки швидка зміна тональних фарб і активне застосування нонакордів в оркестровій партії привносять в музику полігармонічні нашарування, дозволяючи провести паралель з творчістю композиторів-імпресіоністів – К. Дебюссі і М. Равеля. У партії фортепіано зберігається рух тріольними «мерехтливими» фігураціями, які набувають більш спокійного характеру.

На гребені динамічної хвилі (ремарка *Tempo giusto*) в партіях дерев'яних духових (флейт) і струнних інструментів зароджується основний мотив *другої теми* (ц. 9). Однак повністю її проведення звучить у фортепіано *solo* на фоні тремоло альтів і синкопованого *pizzicato* у контрабасів (ц. 10). Її звукообраз, за свідченням І. Мартинова, виник в уяві М. де Фальї «під враженням від гри старого сліпого жебрака, який грав весь день на своїй крикливій скрипці під вікнами композитора» [119, с. 77]. Вона є інтонаційно спорідненою з першою темою, оскільки «проростає» зі своєрідного мелодичного «зерна» – малої секунди, і звучить в діапазоні квінти, представляючи собою поступовий діатонічний рух униз від звуку «*h*» до «*e*» і назад<sup>79</sup>. Дана тема є дуже розспівною, за інтонаційним складом також наближається до стилю канте

<sup>79</sup> Перше проведення теми звучить в *e-moll*, друге – в *G-dur*, потім слідує модуляція в *E-dur* (оркестрове проведення).

хондо. Авторська вказівка *a tempo, ma flessibile* підкреслює в мелодії риси вільного наспіву як форми музикування у народній музиці. Лірична тема звучить у партії фортепіано. Доповнює іспанський колорит характерний синкопований акомпанемент (патерн). Друге її проведення (ц. 11) динамізується за рахунок поліфонізації музичного тематизму. Змінюється і початковий мотив теми – на зміну діатонічному руху приходять хроматичний (патерн), що властиво андалусійській мелодиці. Примітно, що поява мажору, яка традиційно привносить в музику ефект просвітлення, тут так не проявляється. Мажорна фарба швидше народжує відчуття заворожуючої димки, чому сприяють особливості фактурного оформлення даного епізоду. Зокрема, в партії оркестру композитор використовує засурдинене *tremolo* скрипок, що створює ефект «мерехтіння». Цікаво вирішене і фортепіанне звучання: в партії правої руки проводиться оповита прозорою «вуаллю» фігурацій мелодія теми, в партії супроводу – крещендуючий хроматичний висхідний пасаж. Композитор активно задіює VII низький ступінь в басу (міксолідійський лад – патерн), що кореспондує з національно-фольклорною іспанською традицією.

Третє проведення теми (*a tempo, con ampiezza* / «з амплітудою», *E-dur*, ц. 12) – оркестрове – звучить світло, яскраво і піднесено. Далі слідує динамічний спад, все стихає, виникає невеликий «осколок» другої теми в її «хроматизованому» варіанті у тремолоючих віолончелей і контрабасів, що привносить у вихідний звукообраз похмурі фарби. Партія фортепіано, представлена в цьому фрагменті ламаними октавами і репетиціями, «блукаючими» по різних регістрах *leggero*, доповнює звукову картину вишуканими світловими відблисками. У даному розділі форми спостерігається творче накопичення художнього потенціалу. Невипадково в його останніх тактах в партії фортепіано з'являються хвилеподібні арпеджіо, підтримані *glissando* арфи, що, подібно до «маятника», розгойдують розвиток, «виплюскуючи» його в наступний епізод, який відкриває новий фазис музичної драматургії.

Як бачимо, М. де Фалья майстерно використовує контраст, ладотональні можливості, темброві, артикуляційні засоби, діатоніку та хроматику для створення по-різному забарвленого, але інтонаційно спорідненого тематизму, підкорюючи його розвиток як принципу повільного експонування, так й насиченого хвилеподібного руху.

З ремарки *Poco calmo* («трохи спокійніше», ц. 16) починається новий епізод (*h-moll*). Ю. Крейн називає його «Повільний танець» [92]. Виникає звукообраз танцювального характеру, створюючи певний контраст по відношенню до художніх образів попередніх тем. Композитор використовує принцип чергування метра (патерн), притаманний іспанській національній музиці. Танець немов переривається колоритними переливами фортепіанних фігурацій, що спираються на фрігійський зворот (патерн). На їхньому тлі ніжно і виразно звучить, як ремінісценція, видозмінений варіант другої теми в проведенні альту і віолончелі *solo* (ц. 17). Композитор майстерно зіставляє різні регістри і тембри. Знову з'являється танцювальний мотив (*Es-dur*, ц. 18) і мотив другої теми в партії фортепіано (*as-moll – As-dur*, ц. 18, т. 5). Поступово все затихає, на тлі тремоло засурдинених скрипок звучать жалібні секундові інтонації у соло англійського ріжка та фагота; партія фортепіано виконує роль звукового фону.

У репрізі (*come prima*, ц. 20) першу тему М. де Фалья розширює до періоду з 24 тактів (нагадаємо, що спочатку тема охоплювала 20 тактів в першому проведенні і 18 тактів в другому). Кардинально змінюється фактурний виклад, спостерігається поєднання двох мелодійних пластів: тема звучить тепер у партії фортепіано на фоні репетицій і ламаних октав (прийом, що активно використовується в гітарній музиці – патерн) і дублюється *pizzicato* скрипок. У фагота і валторни *solo* зберігаються жалібні секундові інтонації, які можна уподібнити стогону бентежної людської душі в нічній тиші. Вихідна тема носить вже не стільки таємничий, скільки схвильований і реально відчутний

характер. У процесі подальшого розвитку початковий мотив піддається варіантному перетворенню і ритмічному укрупненню.

*Largamente, ma non troppo* (ц. 24) – це кульмінація всієї частини. Тут комбінуються два тематичні комплекси: перший – початковий мотив в укрупненому варіанті (мідні духові, кларнети, фаготи); другий – основний мотив другої теми (флейти, гобої, скрипки). Дані тематичні утворення проводяться по черзі як діалог, супровід якому складає *glissando* по чорних клавішах в партії фортепіано, що в ансамблі з литаврами створює надзвичайно наповнене, об'ємне звучання і нагадує бурхливі сплески води. Цікавим є ладотональне рішення: автор ставить при ключі п'ять бемолів, але при цьому використовує плагальні звороти тональності *es-moll* з шістьома бемолями і згодом приводить кульмінацію до світлого акорду *Ges-dur* оркестрового *tutti*. На вільних *glissando* фортепіанна звучність зменшується і відбувається перехід до тихої, спокійної коди (*tempo, sempre tranquillo*, ц. 26), в якій повертається основна тональність *cis-moll* і звучать відлуння початкового мотиву. У партії фортепіано М. де Фалья дає характерну кадансову формулу – низхідний хід септима-секста-квінта в мелодії – та звороти в басу V низький – VII – I ступені, VII – VI – VII – I (натуральний мінор) (патерни). Останні такти частини немов розчиняються в світлих барвах *Cis-dur*: на зміну всім переживанням прийшли спокій і блаженство.

**II частина** (*Allegretto giusto, 3/4*) – «*Danza lejana*» («Віддалений танець»). Сюзанна Демаркес – французький професор, композитор і музичний критик першої половини XX століття, розмірковувала: «В якому саду виконується “Віддалений танець”? Він складається з танцювальних фрагментів, кусочків мелодій, гармоній, що перемежуються з ритмами гітар і бубнів, які раптово вириваються назовні і потім так само швидко заспокоюються. Ця музика триває на пориві ароматної ночі» [цит. за: 264, с. 7]. II частина дійсно має танцювальну спрямованість і відрізняється яскравим іспанським колоритом, що постійно



підкреслюється різними синкопованими ритмами. Однак виникає запитання: чому композитор назвав цей танець «віддаленим»? Можливо, тому, що ця музика не повинна викликати бажання танцювати, а має інше призначення. Вискажемо припущення, що її мета полягає у створенні певного художнього уявного образу, який допоможе відчутти дух андалусійського танцю, вираженого звуками музики.

«Віддалений танець» написаний у складній тричастинній формі. В її основі лежать дві теми, які функціонально відповідають основній темі і темі середнього розділу. «Спільним знаменником» стає єдність у танцювальному характері, який реалізується в умовах незначного образного контрасту.

II частині передуює короткий вступ (4 такти), в якому заявлений андалусійський колорит. Подібної алюзії композитор досягає завдяки використанню типових патернів іспанської національної музичної мови: ритмоінтонацій (рух ламаними квінтами і квартами), кадансу (VI – VII – I) і орнаментального характеру партії альту. Звертає на себе увагу введення фрігійського ладу як специфічної риси ладотональної основи: знак «сі-бемоль» біля ключа в контексті домінуючого *a-moll*. Дані чотири такти стають основою для супроводу основної теми в її першому проведенні.

Основна тема (ц. 1) написана у формі простого періоду неповторної будови з доповненням (8 + 6). Перший мотив звучить у флейт і англійського ріжка. М. де Фалья майстерно зіставляє тембри цих інструментів (патерни), створюючи асоціації з народним танцем, і виписує дуже прозору фактуру, що надає музиці легкості і витонченої грайливості. У вихідному мотиві міститься ще один улюблений композитором спадаючий хід в мелодії III – I. Другий елемент теми викладається у флейт в терцію (ц. 1, т. 4), його мелодія подібна орнаментальному малюнку (патерн). Для створення особливого колориту

композитор застосовує полімодальність (поліладовість / патерн): тема-мелодія звучить в *e-moll*, в акомпанементі залишається *a-moll* фрігійський<sup>80</sup>.

Друге проведення теми доручено партії рояля (ц. 3). Фортепіанна фактура відрізняється поліфонічністю і поліритмією. Оркестровий акомпанемент стає орнаментально розцвіченим за рахунок великої кількості трелеподібних фігурацій. Показово, що в ряді прийомів, покликаних підкреслити іспанський колорит танцю, композитор задіює характерну артикуляцію – *marcato il canto*, ефект «топання на місці» (патерн). Останній з них досягається за допомогою остинато на тоніці («а»): спочатку на сильних долях такту, потім – на слабких, в синкопу. Тема отримує варіантний розвиток у фортепіанній партії, фактура якої типова для М. де Фальї – це переважання репетицій і ламаних октав (зв'язок з гітарною фактурою). Оркестрова партитура насичена елементами дрібної техніки: трелі, репетиції і *glissando*.

З ремарки *Poco animato* (ц. 7) починається середній розділ. Композитор знову, аналогічно початку частини, визначає фрігійський лад, виставляючи при ключі два бемоля при основній тональності розділу *d-moll*. Тема середнього розділу написана в формі простого квадратного неповторного періоду. Вона є похідною від другої теми I частини, виростає з її мелодичного зерна, характеризується хвилеподібним малюнком мелодії. У другому реченні відбувається відхилення в субдомінантову тональність (*g-moll*). Перше проведення серединної теми звучить світло, в тембровому забарвленні флейт, продубльованому тремоло скрипок. Друге проведення у фортепіано в супроводі оркестру (ц. 8) є контрастним як за характером, так і за особливостями фактурного викладу. Композитор активно використовує прийоми виконання *sempre molto staccato* (постійно сильне стаккато) і *sempre molto marcato* (постійно сильно підкреслюючи) в динаміці *forte* у всього оркестру. Це

<sup>80</sup> Зазначимо, що в англомовних джерелах таке явище називається «бімодальність» (англ. *bimodality*, де префікс «бі-» від лат. *bis* – «двічі» означає подвоєння риси, якості тощо), оскільки в основному, воно виникає на основі поєднання саме двох ладів.

породжує паралель із пристрасно-палким запальним андалусійським танцем фламенко, який, нагадаємо, є однією з «візитних карток» культури Іспанії. У процесі розгортання тема отримує варіантний розвиток і ефектно передається від однієї групи інструментів до іншої. Перед репризою виникає початковий мотив основної теми, який заклично звучить в ритмічному збільшенні в партії мідних духових інструментів.

М. де Фалья дотримується і в II частині принципу експонування тематичного матеріалу спочатку в оркестрі, потім у соліста, однак спільне музикування тут превалює. Різноманітні загальні форми руху в партії фортепіано, які супроводжують тему в оркестрі, набувають великого колористичного значення. Інакше кажучи, оркестрово-сольне висловлювання мислиться як єдиний тематичний комплекс, кожна складова якого пов'язана з певним художнім образом.

Реприза (*Doppio tempo vivo*, ц. 13) постає наче відгомін попередніх тематичних колізій, про що свідчать особливості темпово-динамічного вирішення. Основна тема звучить в партії дерев'яних духових інструментів, а друга тема доручена партії фортепіано, вплетена в фігурації з репетиціями та ломаними октавами (гітарна фактура). Обидві теми проводяться двічі, далі друга тема проходить в ритмічному зменшенні в партії гобоя *solo* (ц. 17). Вона звучить вже більше рухливо, проте відрізняється чіткістю й виразністю, оскільки її мелодія маркується зміною штриха на двох останніх восьмих мотиву, що привносить в вихідний звукообраз риси гостроти і гротескності. У такому ж варіанті викладається тема в партії фортепіано (ц. 18), відзначена ремарками *marcato* і *loco* («шалено», ц. 19, т. 2). До кінця частини відбувається постійне нагнітання, прискорення (ритмічне зменшення тематичних утворень), яке приходить до *stringendo sempre ma gradualmente* (т. 19).

В *Tempo giusto, ma vivo* (ц. 20) звучить останній «спалах» другої теми. Звучання немов зникає, і на тлі тремоло скрипок у високому регістрі

поперемінно у різних інструментів духової групи звучить, як відлуння, перший мотив основної теми. Виникає ефект віддалення танцю: звуки розчиняються в нічній тиші. Це – своєрідна художня арка до III частини. М. де Фалья писав: «Другий і третій ноктюрни з'єднані за допомогою мосту, в якому на фоні тремоло скрипок у високому регістрі розсипані, як далеке відлуння, ноти, якими починається основна тема “Віддаленого танцю”. Міст закінчується висхідним пасажом октав у фортепіано, що приходить в *tutti*, з якого починається третій і останній ноктюрн» [цит. за: 264, с. 7].

**III частина** (*Vivo*, 3/4) – «*En los jardines de la Sierra de Cordoba*» («В садах Сьєрри – Кордови»). Програмність дозволяє перенестися в одну з тих великих вілл, які знаходяться на схилі пагорба вище Кордови. В анотації до аудіодиску<sup>81</sup>, знаходимо мальовничий опис одного з іспанських святкових вечорів, який міг бути для композитора джерелом натхнення. Отже, «це вечір, коли свято у розпалі, з самброю<sup>82</sup> циганських музикантів: виконавців, співаків і танцюристів, десь у тіні дерев стоїть довгий стіл, за яким дами п'ють південно-іспанський херес «*Manzanilla*». Музика і танці тривають до ранку, до тих пір, поки стопи і кінцівки танцюристів починають втомлюватися, а пальці і зап'ястя гітаристів починають втрачати ритм. Це була дика неєвропейська ніч, що не знає жодних перешкод, яка дійшла до крайніх меж свавілля; і композитор влаштовує так, що ми все це бачимо перед собою, і наша уява не виходить за межі її яскравості» [264]. М. де Фалья влучно організовує музичний тематизм, завдяки чому виникає ілюзія присутності на такому святі, зримий звукообраз-відчуття.

III частина складна за своєю будовою, схематично особливості її форми можна позначити як *a b a c b + coda*. У ній виявляються риси складної

<sup>81</sup> *Dame Moura Lytpany. TRIBUTE TO A PIANO LEGEND. © 1999, Ivory Classics. - P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A. [234].*

<sup>82</sup> Самбра – танець фламенко циган з Гранади, який пішов від більш ранніх мавританських танців і має деяку схожість з танцями живота [294].

двочастинної форми, де перша частина – проста тричастинна, а друга – проста двочастинна. Великого значення в композиції набуває принцип контрасту.

Перша тема має яскраво виражений характер лихого бадьорого танцю, проноситься феєричним вихором в оркестровому *tutti*. Вона написана у формі періоду повторної структури з доповненням (8 + 8 + 1), в натуральному *d-moll*. Перше речення викладає власне тему (*tutti*), де основною інтонаційною точкою є звук «g». Друге речення виступає відповіддю, викладене тоном вище (*marcato* в унісонах струнної групи). Гармонічна структура – автентична – *T – D*.

Друге проведення теми проходить в партії фортепіано (ц. 24). Тут відбувається ладова зміна – натуральний мінор (*d-moll*) перетворюється в дорійський, при цьому гармонічна основа набуває дзеркального відображення – *D – T*. У другому реченні виникає невелика варіантна зміна мелодичної структури (патерн), що характерно для іспанської народної музики. Фортепіанний виклад теми закінчується модуляцією в *E-dur* на доміантовій педалі – ремарка *Calmando appena e gradualmente* («просто і поступово заспокоюючись», ц. 27). Це своєрідний сполучний «місток» (4 такти) в наступний епізод (*e-moll*).

Другий розділ («b», ц. 27, т. 5) контрастує тонально (*e-moll, C-dur*), за темпом (*Allegro moderato*) та характером (більш спокійний). У ньому є власне контрастне зіставлення: речитативно-пісенна тема тричі чергується з танцювальною. Сам «танець» охоплює чотиритакт, відрізняється помпезно-призивним характером, чому значною мірою сприяють не тільки особливості інтонаційної будови (квартовий рух двох верхніх голосів), а й специфіка інструментування – *solo* валторн дубльовано скрипками та альтами. Показово, що для надання музиці характеру неквапливого танцю М. де Фалья знову використовує рух ламаними квінтами у віолончелей, прийом, раніше застосований у II частині. Танцювальна тема також побудована за принципом

контрасту, але динамічного: перший мотив звучить на *ff*, а другий, як відлуння – на *piano*.

Речитативно-пісенна тема (ц. 27, т. 8) проходить в партії рояля *solo* в октавний унісон<sup>83</sup> (патерн), що надає їй особливого напруження, відвертості, надриву, ніби головний герой розповідає про ліричні повороти власного життя. Фоном служить прозорий оркестровий акомпанемент. Тема має суто андалусійський колорит, їй притаманне контрастне зіставлення чіткої ритміки (зберігається рух ламаними квінтами), пружного пульсу і гранично вільного *rubato* (патерни). Інтонаційно мелодія наближається до традиції канте хондо: багаторазове повторення мотиву, оспівування інтонаційних точок (патерни). Гармонічний розвиток не виходить за рамки *e-moll*: *e – D – C – e*.

Репризному проведенню першої теми передуює *quasi*-каденція фортепіано (ц. 30, т. 9), яка посилює імпровізаційні риси частини, підкреслюючи зв'язок з пісенно-танцювальною національною традицією. Цьому сприяє і постійна зміна характеру та швидкості руху, що притаманно загалом усьому циклу.

З *Tempo I* (ц. 31) перша тема (*d-moll* дорійський) звучить знову в оркестровому проведенні, з поступовим введенням пасажів *glissando* в своєрідному дуєті арфи і фортепіано, що привносить в музику атмосферу «соковитого» свята.

Композитор залишається вірним обраному принципу контрасту: в основі розділу «с» знову лежить чергування двох різнохарактерних епізодів. Перший епізод (*ben misurato* – мірно, розмірено, ц. 38) немов відкриває перед нами картину пристрасного танцю фанданго, а другий (ц. 39) – являє собою народну андалусійську пісню соронго, пронизану почуттям світлої любові. У ній використовується справжня андалусійська народна мелодія, для якої характерний тридольний ритм.

<sup>83</sup> Нагадаємо, що октавний виклад теми постає однією з характерних рис різного роду малагеньї.

Тема фанданго експонується у валторн, альтів і віолончелей (*fis-moll*). Вона ґрунтується на чергуванні дуольно-тріольних фігур, в яких кожен звук акцентований, що надає звукообразу показної наполегливості та пристрасності. Новий виток розвитку тема отримує в партії фортепіано, фактура якої динамізується за рахунок октавного подвоєння в партіях обох рук. Всі застосовані засоби мимоволі викликають в уяві образи палкого іспанського танцю. Раптово з'являється тема соронго<sup>84</sup> у фортепіано *solo* (тональність зберігається, 1. т до ц. 39). Тут знову присутнє переплетення дво- і тридольних метрів (патерн), що характерно для даної народної мелодії. Потім тема проводиться у віолончелі *solo* (ц. 40), знову у рояля, але вже в тональності субдомінанти – *d-moll* (фрігійський) із зазначенням *poco liberamente, con espressivo* (4 тт. до ц. 41). Поступово мотив соронго розчиняється і повертається речитативно-пісенна тема, але на цей раз вона звучить уже спокійніше, навіть з долею легкого смутку і примирення. Фоном слугують остинатно-синкоповані фігури в партіях струнних інструментів. На відміну від початкового викладу тут відсутні контрастні вставки танцювального мотиву, він з'являється вже наприкінці теми і плавно переходить в тиху коду.

Ремарка *con ampiezza, ma non troppo* («ширше, з амплітудою, але не дуже», ц. 45, т. 2) проголошує початок коди. У коді звучать відлуння соронго, рух поступово стає все більш стриманим. Ладова змінність (*d-moll* фрігійський – *D-dur*) створює відчуття мерехтіння тіней і світла, гри світлотіні. Свято і веселощі вщухли, милозвучність згасає, як ніби ніч розчиняється в ранковій зорі.

«Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї – це триптих, що тяжіє до жанру сюїти і синтезує особливості таких жанрово-стильових моделей, як ноктюрн, фортепіанний концерт, симфонічна поема, варіації, рапсодія. Зокрема, вплив жанру ноктюрну помітний в обраній програмності, відповідному колі

<sup>84</sup> *Zorongo* – андалусійський вид танцю та пісні [296], що має певні інтонаційні мелодичні особливості, характерні стилю канте хондо: кружляння і поступовий рух в межах сексти.

звукообразів. Від жанру фортепіанного концерту «проростають»: принцип різних *soli* – як фортепіано, так і окремих інструментів, оркестрових груп, використання змагально-діалогічних відносин оркестру і соліста.

До жанру симфонічної поеми відноситься прагнення до об'єднання циклу в одночастинну композицію, про що свідчить принцип *attacca* між II і III частинами, а також звернення до монотематичного принципу розвитку. Нагадаємо, що друга тема Фіналу формується з елементів тем попередніх частин, отже, очевидна інтонаційна тематична схожість. Постійний варіантний виклад тем демонструє зв'язок із жанром варіацій, а наявність контрастних епізодів всередині I і III частини – з рапсодичним типом викладу. Проте, домінуючим (і певною мірою об'єднуючим), на наш погляд, в цьому творі є саме жанр *сюїти*, оскільки твір складається з контрастних частин, пов'язаних з жанрами танцю, пісні, і об'єднаних інтонаційно. Усі три частини охоплюються спільним задумом і викладаються у вільному тональному розвитку по відношенню один до одного, що характерно для сюїтного жанру. Синтез декількох композиційно-драматургічних закономірностей в межах одного твору стане однією з типових рис композиторського мислення XX століття.

«Ночі в садах Іспанії» – це кульмінація творчих шукань М. де Фальї у французький період. Даний твір яскраво демонструє втілення національно-самобутніх іспанських музичних традицій засобами імпресіоністичного письма. Музична мова твору сповнена широким спектром патернів. До них відносяться: характерні танцювальні ритмоформули, національно-самобутні інтонації (збільшені інтервали, хроматика, орнаментика, кружляння в межах сексти, оспівування основного тону), народні лади (фрігійський, міксолідійський), «гітарні» фактурні принципи – репетиційні формули, ламані октави, принцип контрасту (інтонаційний, динамічний, артикуляційний) та відповідні авторські ремарки. Задіяння даних патернів визначає оригінальність тематизму, примхливість ладо-тонального плану, специфіку ритмічних візерунків. В музиці



відчутні впливи іспанського пісенного стилю групи канте хондо та пісенно-танцювальних стилів фламенко: малагенї, сапатеадо, фанданго. Всі застосовані засоби музичної виразності створюють яскраво виражений іспанський колорит і ефект постійного варіювання народного матеріалу.

Синтез «національного» та «європейського» зумовлює специфіку трактування фортепіано, виявляє особливості вишуканої звукообразності, зафарбованої іспанським колоритом. Своєрідність даного твору сприяла зацікавленості ним музикантів з усього світу, про що свідчать багаточисленні записи. В числі найбільш відомих відзначимо<sup>85</sup>: Симфонічний оркестр Сан-Франциско, диригент – Енріке Хорда́ / *Enrique Jordá*, фортепіано – Артур Рубінштейн (Польща – США), 1957 рік; *Orchestre des Concerts Lamoureux* (Париж), диригент – Ігор Маркевич / *Igor Markevitch*, фортепіано – Клара Хаскіл / *Clara Haskil* (Франція – Швейцарія), 1960 рік; Лондонський філармонічний оркестр, диригент – Рафаель де Бургос / *Rafael de Burgos*, фортепіано – Алісія де Ларроча / *Alicia de Larrocha* (Іспанія), 1988 рік; Симфонічний оркестр Гранади під керуванням Хосепа Понса / *Josep Pons*, фортепіано – Хосеп Колом / *Josep Colom* (Іспанія), рік не вказано. Цей твір входить в репертуар таких великих піаністів як Даніель Баренбойм (Ізраїль), Олександр Таро (Франція), Стівен Осборн (Великобританія) і багатьох інших.

Матеріалом для аналізу інтерпретацій даного твору стали два наступні аудіозаписи: Лондонський філармонічний оркестр / *London Philharmonic Orchestra*, фортепіано – Алісія де Ларроча / *Alicia de Larrocha*, диригент – Рафаель де Бургос / *Rafael de Burgos*, 1988 рік [180]; Міський оркестр Гранади / *Orquesta Ciudad de Granada*, фортепіано – Хосеп Колом / *Josep Colom*, диригент – Хосеп Понс / *Josep Pons*, 2001 [276–278]. Відмітимо, що Х. Колом являється іспанським піаністом, виконавський стиль якого формувався спочатку в Барселоні (уроки з рідною тіткою Розою Колом), згодом у Франції (*École*

<sup>85</sup> Станом на 18.06.2020.

*Normale de Musique*). В 1989 році він записав повне зібрання творів М. де Фальї – альбом «*Circe*», який був визнаний журналом «*Fanfare*»<sup>86</sup> кращою версією виконання творів композитора.

Поява фортепіанної партії в *I частині* «*En el Generalife*» пов'язана з другим проведенням першої теми (ц. 3). «Сріблястої» звучності верхнього регістру в мелодії, що «витає» на тлі «мерехтливих» фігурацій тридцять других нот, надає А. де Ларроча. Піаністка вдало відтворює образ «гри» води, що викликає асоціації зі згаданим вище фонтаном «Ескалера дель Агуа», пам'яткою Верхнього саду в Хенераліфе. Відмітимо, що у Х. Колома мелодія і фігурації знаходяться дещо в одній звуковій площині і мають романтичний характер, у А. де Ларрочі присутня більш чітка диференціація фактури й імпресіоністичний стиль виконання. Підходи до музичного розвитку піаністами також відрізняються. А. де Ларроча прискорює темп всередині фрази, створює хвилювання у русі до інтонаційно-опорних нот, які, однак, піаністка не акцентує, а навпаки – пом'якшує. Таким чином, створюються надзвичайно випуклі, природні гнучкі звукові коливання, що нагадують образи водяних переливів. Х. Колом навпаки – тяжіє до останньої ноти, акцентує кінець фрази, що у поєднанні з вільною агогікою викликає відчуття відвертості почуттів, характерних для романтичних полотен.

На наступному етапі тематичного розвитку (*Poco piu animato*, ц. 5) спостерігається різне темпове та артикуляційне рішення у двох інтерпретаціях. А. де Ларроча виконує *martellato* стримано, з чіткою артикуляцією, повнозвучим туше та чіткою ритмічною педалізацією, що у поєднанні з оркестровими репліками *rasgado* створює характерний іспанський колорит та образи бурхливих водяних сплесків фонтанів Хенераліфе. Х. Колом грає стрімкіше, з більш об'ємною педалізацією, виникає відчуття дещо суто віртуозно-технічного підходу, що надає музиці надзвичайної романтичної експресії.

<sup>86</sup> Американський журнал, присвячений огляду записаної музики (в основному класичної) у всіх форматах.

В епізоді «тональних модуляцій» (*Poco stringendo*, ц. 8) рух тріольними фігураціями у партії фортепіано у А. де Ларрочі несе певну художню змістовність: наче виникає образ «мерехтіння» і відблисків нічного світла на водній поверхні. Це проявляється у звучанні фортепіанної фактури, відмінному деякою сухістю, чіткістю, відокремленістю. Х. Колом застосовує більше педалі, узагальнюючи тематичний матеріал розділу як перехідного, модулюючого до наступного розділу.

У проведенні другої теми фортепіанне звучання у А. де Ларрочі викликає лірико-мрійливі образи з національним забарвленням. Такого ефекту піаністка досягає завдяки приділенню особливої уваги до авторських вказівок *flessibile, espressivo, affretto, marcato il canto*: басовій лінії надає м'якого оксамитового тембру, мелодію виконує вільно, співуче, чуттєво, гнучко, а «мерехтливі» ноти «b» другої октави як відблиски світла (імпресіоністичні ефекти), надзвичайно виразно відтворює *crescendo* у висхідному хроматичному пасажі у лівій руці (хроматика відіграє важливу роль у стилі канте хондо), наділяючи його певним смислом, дещо містичним образом, в простір наче вривається подув теплого вітру. У виконанні А. де Ларрочі даний епізод викликає в уяві образ пісні в нічній тиші. Натомість Х. Колом досить вибірково реагує на авторські ремарки і, таким чином, позбавляє себе можливості відтворити містичну атмосферу андалусійської ночі. У інтерпретації соліста спостерігається більша реалістичність почуттів: басова лінія не має такого колористично-тембрового забарвлення, хроматичний висхідний пасаж не несе окремої смислового навантаження і не відчувається гра світла й тіні, живописання звуками як у А. де Ларрочі.

У танцювальному епізоді (*Poco calmo*, ц. 16) партія фортепіано слугує фоном і виконується А. де Ларрочою надзвичайно барвисто у порівнянні з Х. Коломом. Його інтерпретації властива віртуозно-технічна трактовка фактури. Зокрема, спадаючий вниз пасаж з ремаркою *liberamente, ma rapido, quasi*

*cadenza* у піаніста звучить досить сухо і чітко, а у А. де Ларрочі – одним мазком, немов вода фонтану сплеском спадає в басейн.

У репризі (*come prima*, ц. 20) в проведенні першої теми у партії фортепіано у «гітарних» репетиціях і ломаних октавах А. де Ларрочі, завдяки чіткій артикуляції, створює ефект *pizzicato*, заданого у партії струнних, що відображає концептуальну єдність у відтворенні звукового образу, пов'язаного, вочевидь, з грою на гітарі. Х. Колом даний епізод виконує повільніше, репетиції звучать більш тяжко.

В кульмінації I-ї частини (*Largamente, ma non troppo*, ц. 24) *glissando* по чорних клавішах в партії фортепіано в поєднанні з литаврами звучать надзвичайно наповнено, об'ємно, наче сплески води, у виконанні А. де Ларрочі. Натомість у Х. Колома даний образ не постає так яскраво, оскільки піаніст застосовує дещо жорстке туше, не спираючись на колористику фортепіано.

У II частині «*Danza lejana*» фортепіано з'являється у другому проведенні теми. А. де Ларроча виконує цей епізод з чіткою пульсацією мелодичної лінії та супроводу у лівій руці, ритмічною короткою педалізацією. Обраний солісткою комплекс виконавських засобів цілком відповідає авторській ремарці *marcato il canto* і створює піднесено-бадьорий образ танцю. Цей образ постає і в інтерпретації Х. Колома, проте у піаніста більш згладжене *marcato*, і, таким чином, не відчувається підкреслена чіткість і запал як у А. де Ларрочі. У варіантному розвитку музичного матеріалу у фортепіанній партії тема у обох піаністів ясно звучить на фоні репетицій у стійкій ритмічній пульсації, проте відмітимо, що А. де Ларроча, на відміну від Х. Колома, дуже точно дотримується динамічних нюансів, виписаних композитором, завдяки чому створює відповідну авторському задуму атмосферу і образи.

У репризі (*Doppio tempo vivo*, ц. 13) друга тема, пов'язана з гітарними фактурними принципами (представленими у партії фортепіано фігураціями з репетиціями та ломаними октавами), виконується солістами відповідно: сухо,

чітко, з мінімальним застосуванням педалі. Чергове її проведення відрізняється авторським зазначенням *loco* – «шалено, божевільно», що влучно передають обидва піаністи завдяки чіткій артикуляції і енергичності руху. Перехід до III частини в партії фортепіано, оформлений октавним рухом у техніці *martellato*, знаходить різне трактування у піаністів. У А. де Ларрочі пасаж звучить активно, потужно, майже без педалі, дуже чітко, з пульсацією по лінії басу у лівій руці, зі збільшенням об'єму звучання і деяким стримуванням темп, розширенням на динамічному гребні, що посилює тяжінням до початку III частини. У Х. Колома даний епізод також виконується сухо, метрично рівно, з потужним виходом на *crescendo*, проте з більшим узагальненням і прискоренням; він наче вихором проноситься і вривається в III частину.

Друге проведення першої теми III частини «*En los jardines de la Sierra de Cordoba*» проходить в партії фортепіано (ц. 24). Темп обох інтерпретацій в основному однаковий – біля 140 *bmp*, проте у Х. Колома агогічне рішення має відмінну особливість: виникає відчуття підвисання на першій долі з продовженням у загальному русі і прискоренням на низхідному пасажі ломаними терціями, що спостерігається і в партії оркестру. У виконанні А. де Ларрочі тема звучить грайливо, із запалом, чіткою пульсацією, артикуляцією і лише ритмічною педаллю для підкреслення першої долі.

Речитативно-пісенна тема другого розділу (b) (*Allegro moderato*, ц. 27, т. 8), яка пов'язана з особливим напруженням, навіть емоційним надрином, саме такою тема постає у виконанні А. де Ларрочі, з речитативно-пісенним викладом мелодії, вільною агогікою, об'єднуючою по декілька тактів, виписаною композитором в партитурі педалізацією, що можливо в умовах високого регістру. Відмітимо, що Х. Колом виконує тему підкреслено декламаційно і більш широко. Незважаючи на те, що А. де Ларроча більш колористично відтворює музику даного розділу, в обох версіях тема викликає асоціації з промовою ліричного героя, його розповіддю, оповіданням життєвих поворотів.

Тему фанданго у відповідь оркестру (1 т. до ц. 38) А. де Ларроча виконує з натиском, вагою, розмірено (відповідно авторській вказівці *ben misurato*), скандує ритм, дотримуючись проставленого *marcato* та акцентами на слабких долях. Всі застосовані засоби мимоволі викликають в уяві образи палкого іспанського танцю. У другій інтерпретації вже в оркестровому проведенні немає тієї напруги, тяжкості, розміреності, зазначеної в нотах, і відповідь соліста як для *ben misurato* звучить досить активно, рухливо, навіть з долею запалу.

Перше проведення ліричної теми соронго у фортепіано *solo* А. де Ларроча виконує досить рівно, у відповідній пісенно-речитативній манері, з мінімальною педалізацією. У трактуванні Х. Колома поява нового тематизму не відображається на характері: піаніст продовжує грати у рухливому темпі, що не дає змоги відчутти появу нового ліричного образу. Друге проведення А. де Ларроча виконує агогічно вільно, у пісенній манері, що сприяє подовженню фрази, з почуттям, виразно, згідно з вказаною ремаркою *rosso liberamente, con espressivo*. Х. Колом залишається в рухливому темпі, застосовує більше *legato*, проте домінує переважно драматичний, аніж ліричний тон висловлювання.

Отже, виконавські підходи іспанських піаністів виявляють певні особливості у трактуванні фортепіано та образно-емоційного змісту твору, специфічність якого полягає у високій концентрації національних образів в поєднанні з імпресіоністичним стилем викладу. Інтерпретація «Ночей в садах Іспанії» передбачає врахування особливостей виконання імпресіоністичних полотен та іспанського характеру. Нагадаємо, що в імпресіоністичних творах для фортепіано одним з найважливіших засобів виразності є педалізація. Адже ця музика передбачає багатство фарб і гармоній, їх «пряне» змішання. Саме за допомогою педалі виконавець може домогтися того чи іншого колористичного ефекту. В даному творі, як і в музиці імпресіоністів, доцільна довга педаль в

місцях, де тема звучить на фоні фігурацій, проте одночасно мелодія і гармонія повинні складати одне ціле.

Важливою є і міра натискання. «Багатобарвність, то матова, то світловипромінююча палітра, можливі тільки при сміливій педалі і при тонкому володінні різною глибиною натискання» [43, с. 141]. В *I частині* у викладі першої теми доцільно брати довгу педаль, але не зовсім повну, що створить і потрібне забарвлення для теми, і зіграє формоутворювальну роль в будові фрази. У кульмінаційних моментах, безумовно, повинен бути розмах і обсяг звучання, що тягне за собою повноцінне використання педалі, але при цьому повинна зберігатися якісна артикуляція.

Штрихи повинні в першу чергу підкорятися характеру і задуму того чи іншого епізоду. У «Ночах» М. де Фалья досить часто виписує штрихи словами, вказуючи, перш за все, на їх характер. Протягом усього твору присутній характерний для композиторського стилю «мерехтливий» фактурний тип викладу («гітарний») – репетиції з ламаними октавами або іншими інтервалами. У цих випадках педаль повинна підтримувати звукову тривалість, але не змішувати фарби разом. Важлива пальцева «дикція», що забезпечує чутність звукових «відблисків». У кантиленних викладах тем *solo*, де фігурує фактура, в основному, гомофонно-гармонійного типу, педалізація визначається зміною гармонії.

Особливе місце у виконанні імпресіоністичного твору має дотик – «туше». Воно має бути м'яким, а звук при цьому – наповненим. Безумовно, що у кожного виконавця своя індивідуальна манера звуковидобування, і від цього інструмент у всіх звучить по-різному, проте потрібно домагатися оксаитовості, м'якості в нижньому регістрі і прозорого, світлого звучання у верхньому.

В даному творі, з огляду на його яскраво виражений національний характер, велике значення має поєднання строго витриманих ритмічних і агогічно вільних епізодів. У сюїті дуже багато моментів, нерозривно пов'язаних

з іспанським танцювальним фольклором, де особливе місце займає синкопа. Загальновідомо, що ритм – це визначальний параметр танцювального жанру. І, як стверджує В. Цуккерман, ритм – це «свого роду «дзеркало танцю» [190, с. 106]. Складним, оскільки часта зміна характеру провокує до свободи у часі, але надзвичайно важливим тут є баланс між почуттям точно витриманого ритму і вільного руху. Як пише Е. Ліберман, «проблема знаходження темпу – одна з найважливіших в музичному виконавстві. Темп – чи не найголовніша, основна форма буття музичного твору. <...> І все ж ця безумовна в своїй основі властивість композиції має більш-менш значну амплітуду коливань і не може обійтися без виконавської надбудови» [108, с. 201]. Упродовж партитури темп змінюється майже в кожному новому епізоді. Автор дуже ретельно виписує свої вказівки, а також дає метрономний вимір. За допомогою темпу вибудовується драматургія, яка ґрунтується на принципі чергування контрастних епізодів.

Даний твір демонструє одну з характерних національних рис іспанського характеру і музики – це емоційні підйоми й різкі спади, де контрастна динаміка виступає обов'язковим атрибутом протягом усього твору і виконує формоутворюючу роль. Незважаючи на те, що «Ночі в садах Іспанії» яскраво відображають самобутність іспанського народу та його музики, вони підтверджують специфіку іспанської фортепіанної, зокрема фортепіанно-оркестрової музики, – нерозривну єдність «європейського» та «національного».

### **3.4 «Симфонічна рапсодія» Х. Туріні, *ор. 66*: пошук органічного поєднання різних традицій в межах одного твору**

«Симфонічна рапсодія» (*Rapsodia sinfónica*) для фортепіано та струнного оркестру була написана Х. Туріною в період з 1 червня по 13 липня 1931 року і виявилася знаковим твором в творчості композитора, оскільки після його завершення композитор більше не писав для оркестру. Протягом наступних



років життя він сконцентрувався на фортепіанній музиці і майже щороку створював по декілька фортепіанних опусів.

В партитурі «Симфонічної рапсодії» зазначено присвячення Антоніо Лукасу Морено (*Antonio Lucas Moreno*) (1900-1973). За інформацією від Хосе Карлоса Гарсія Родрігеса (*José Carlos García Rodríguez*) [283], А. Л. Морено був видатним іспанським піаністом, вперше почувши гру якого, Х. Туріна був надзвичайно вражений. Він називав А. Л. Морено блискучим концертним виконавцем і довірив йому прем'єрні виконання деяких своїх творів, зокрема, Рапсодії, що не було характерно для Х. Туріни, оскільки зазвичай він робив це сам. В результаті, А. Л. Морено став одним з кращих інтерпретаторів музики Х. Туріни свого часу. Прем'єра «Симфонічної рапсодії» відбулася 2 травня 1934 року в Мадриді у виконанні Класичного оркестру Мадрида (*Orquesta Clásica de Madrid*), соліста Антоніо Лукаса Морено, під керівництвом Хосе Марії Франко (*José María Franco*) [282].

В музикознавстві даний твір не знайшов достатнього висвітлення, проте вдалось знайти деякі відомості щодо нього, викладені в теоретичній праці композитора «Трактат музичної композиції» (*«Tratado de composición musical»*, 1950, том II). Вона містить коментар стосовно форми та тематизму Рапсодії: «Наша Симфонічна рапсодія для фортепіано та струнного оркестру належить до жанру фантазії, з деякими відмінностями наближається до сонати. Вона складається з *Andante* та *Allegro* в *Mi-бемоль мажорі*. В *Andante* задіяні мелодичні елементи, які експонуються після вступу та стають атрибутами фортепіанної каденції. <...> Ці три елементи реекспонуються з невеликими видозмінами, утворюючи подвійну частину. *Allegro vivo* написано в сонатній формі, з ритмічною темою, в *Mi-бемоль мажорі*, модулюючою побудовою, яка

служує переходом, і новою темою у формі трьох періодів і в тональності *Ci-bемоль мажор*<sup>87</sup> [282].

Хоча композитор вказує на важливість темпового розподілу твору, кожний розділ якого має власну структуру, образність і тематизм, прийом «перетікання» одного в інший сприяє утворенню злитноюїтної композиції відповідно до обраного жанру. Як і в «Іспанській рапсодії» І. Альбеніса, національний елемент тут інкрустований в загальний тематичний процес. Х. Туріна або посилює суто фортепіанно-оркестрові засоби виразності для втілення епіко-ліричних, поетичних, грайливих образів, або індивідуалізує інтонаційність завдяки типовим мотивним та ритмічним патернам, що сприймаються певними фольклорними посиланнями.

*Andante* відкривається вступом напруженого характеру: динаміка в нюансі *forte* та рух мелодії по малим терціям вгору, які на слух сприймаються як збільшені секунди – інтервал, характерний для іспанської мелодики (патерн). Екстатичні акорди фортепіано (т. 7), що викликають асоціації з вступом І частини Фортепіанного концерту Е. Гріга, доводять напруження до межі. Посилюють відчуття іспанського духу ладо-гармонічні особливості (патерн): висхідний рух акордів з використанням II, III, VI, VII низьких та IV високого ступенів (тт. 8–9).

Перший елемент (*espressivo*, т. 10) – мелодія пісенного характеру, звучить у скрипок в динаміці *piano*, інтонаційно приближається до традицій канте хондо, про що свідчить поступовий низхідний рух з використанням хроматики (патерн). Звучання оркестру переривається віртуозними фортепіанними фігураціями по звуках розкладених акордів з мелодією в басовій лінії по фрігійському тетраорду (петерн), а фактурне викладення асоціює з принципом гри арпеджіо на гітарі (патерн).

---

<sup>87</sup> Пер. з ісп. – автор.

Друге проведення (ц. 1) динамізоване (нюанс *ff*), зі змінами інтонаційного складу мелодії та ритмічного малюнку. Нагадаємо, що принцип контрасту – це одна з головних особливостей іспанської музики (патерн), яка має своїм підґрунтям національний характер, основною рисою якого є боротьба двох протилежних чуттєвих стихій – палкої пристрасті та холодної мужньої стриманості. Принцип контрасту в іспанській музиці виступає як прообраз, художнє відображення національної ментальності.

Другий елемент (ц. 1, т. 9) – це виразна мелодія (*marcando*), яка виникає в партії фортепіано на синкопованій долі у лівій руці на фоні мереживних хвилеподібних пасажів правої. Фактура та особливості гармонії (полігармонія, гармонічна нестійкість) наближені до імпресіоністичного стилю письма. Як бачимо, імпресіоністична стилістика французьких майстрів стала для іспанських композиторів засобом як відбиття пейзажних картин, так і загострення національного елемента.

Третій елемент (ц. 2, т. 9) – мелодія у струнних, інтонаційна спрямованість якої являється дзеркальною по відношенню до першого елемента (там – мелодичний рух вниз, тут – вгору). Вона переривається підкреслено синкопованими акордами у фортепіано (ц. 2, т. 3), знову продовжує свій рух, переходить у віртуозну невелику *quasi*-каденцію фортепіано *solo* (ц. 2, тт. 18–25). Далі знову повертається проведення другого елемента.

*Allegro vivo* (ц. 4, т.7) має невеликий, за характером наближений до токати, вступ у партії фортепіано. Із національних елементів (патернів) зустрічаються кружляння та рух мелодії по складним хроматичним інтервалам, остинатність, полімодальність (поєднання фрігійського та цілотнового ладів). Перша тема з'являється в партії оркестру (ц. 5) в динаміці *ff*, її мелодія відрізняється іспанським характером: починається синкопованим мотивом і далі «кружляє» по секундам (патерни). Відповідь фортепіано (ц. 5, т. 9) представлена акордовим викладом, що підтримує активний, святковий характер музики.

До особливостей тематичного процесу можна віднести прийом «проростання» нового звукообразу з попереднього, який відсилає до творчих здобутків Л. Бетховена. Цей факт розширює ареал європейських музичних впливів на свідомість іспанських композиторів. Отже, на заявлених інтонаціях в партії фортепіано виникає тема піднесеного характеру (ц. 5, т. 19), яку підхоплює оркестр. Вона представлена типовою для іспанської музики ритмічною організацією: 6/8 в акомпанементі, 3/4 в мелодичній лінії, що викликає відчуття присутності синкопованої ритмічної структури в мелодії і загальної поліритмії.

Друга тема (*cantando*, ц. 6, т. 9) експонується в партії фортепіано за принципом контрасту: тонального (*B-dur*), темпового (*Un poco meno vivo*), образного (ліричність, що готується 4-тактовим предиктом з ремаркою *cediendo* «здаючись»). Мелодія інтонаційно наближена до пісенних традицій канте хондо: довготривале хвилеподібне коливання з поступеним «оспівуванням» основного тону (патерн). Тема проводиться тричі в різних динамічних нюансах, що вказує на ознаки варіювання (патерн). Далі на основі першої теми звучить невелика за розміром каденція соліста (ц. 6, т. 36–55), з віртуозною фактурою (хроматична гама, акордові послідовності в прямому русі та в техніці *martellato*). Наприкінці твору емоції динамізуються, Рапсодія завершується в палкому поєднанні оркестру та фортепіано.

Враховуючи інструментальний склад твору, а саме – наявність соліста та струнного оркестру, виникають паралелі з жанром концерту. Незважаючи на усталені уявлення про концерт як репрезентанта принципу змагальності, Х. Туріна підхоплює нові можливості, закладені у жанрово-стильовій моделі романтичного типу: панування різних граней лірики, підпорядкованість віртуозної складової художньому задуму, переосмислення рольових функцій, суть якого полягає в актуалізації принципу комплементарності. Водночас вільна

послідовність різнохарактерних епізодів, велика кількість загальних форм руху, зміна темпів пояснює віднесення Х. Туріною Рапсодії до жанру фантазії.

Про сучасне мислення композитора свідчить його відношення до ключових знаків. Відомо, що на межі ХІХ – перших десятиліть ХХ століть, коли розширились уявлення про класичну тональність, завдяки освоєнню фольклорних витоків різних країн багато митців або зовсім відмовлялись від знаків при ключі, виставляючи їх безпосередньо біля нот, або використовували їх для полегшення читання та запису тексту. Тобто традиційні знаки далеко не завжди вказували на обрії ладотональності.

Залучення до музичного тематизму «Симфонічної рапсодії» Х. Туріною фольклорного комплексу вказує на використання безцитатного методу. Серед патернів музичної мови виявлено: дотримання інтонаційних традицій канте хондо – оспівування основних тонів, кружіння та коливання в межах секунди, хроматика; остинатність, поліmodalність, опора на фригійський тетрахорд, поліритмія, варіювання, гітарні прийоми. У всіх пластах «музичної тканини», як прообраз іспанського характеру, закладено всеосяжний принцип контрасту: образно-інтонаційний, тональний, темповий, динамічний. Втілення в тематизмі Рапсодії патернів іспанської національної музичної мови відбувається на основі принципів імпресіоністичного та романтичного стилю, що зумовлює специфіку даного твору.

«Симфонічна рапсодія» Х. Туріни являється добре відомим й репертуарним твором для зарубіжних музикантів, доказом чому слугують багаточисельні аудіо- та відеозаписи, де солістами є піаністи з різних кутків земної кулі: Ейлін Джойс / *Eileen Joyce* (Австралія), Алісія де Ларроча / *Alicia de Larrocha* (Іспанія), Антоніо Сорія / *Antonio Soria* (Іспанія), М'юра Лімпані / *Moura Lympany* (Великобританія), Жан Франсуа Ессе / *Jean-François Heisser* (Франція), Лан Лан / *Lang Lang* (США-Китай), Енріке Граф / *Enrique Graf* (Уругвай –

США), Нідія Коппіш / *Nidia Koppisch* (Аргентина), Ерл Уайлд / *Earl Wild* (США), Валері Трайон / *Valerie Tryon* (Великобританія – Канада)<sup>88</sup>.

Однак у вітчизняному музичному просторі Рапсодія є несправедливо ігнорованою. Знайдено лише один відеозапис концертного виконання даного твору в Україні, на сцені Київської філармонії: Київський камерний оркестр, соліст – Микола Сук (Україна – США), диригент – Роман Кофман, в якому не вказано рік виконання, проте якість зображення дозволяє припустити, що подія відбулася десь у 90-ті роки ХХ століття. Дану ситуацію, в першу чергу, можна пояснити тим, що партитура даного твору, як і багатьох інших творів іспанських композиторів, є рідкісним явищем в спеціалізованих музичних бібліотеках України. Одним з важливих факторів також є необхідність особливого підходу до даного репертуару і володіння широким спектром виконавських прийомів, оскільки більшість творів іспанських композиторів є «полотнами» з технічною фактурою, складними ритмами і гармоніями, незвичними тонально-ладовими барвами та багатьма іншими специфічними параметрами. Також не можна забувати про нинішні тенденції у виборі репертуару, де в основному надається перевага виконанню класичного та/або сучасного репертуару, вітчизняного, що залишає іспанську музику за межами інтересів багатьох українських музикантів. Однак нині існує і тенденція до відкриття забутих сторінок у світовій музичній культурі, що є одним із завдань даного дослідження.

Пропонуємо аналіз інтерпретацій Рапсодії на основі наступного матеріалу: аудіозапис – Лондонський філармонічний оркестр / *London Philharmonic Orchestra*, фортепіано – Алісія де Ларроча / *Alicia de Larrocha*, диригент – Рафаель де Бургос / *Rafael de Burgos*, 1983 [209]; відеозапис – Симфонічний оркестр Автономного університету Нуево-Леону / *Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, фортепіано – Антоніо

<sup>88</sup> Вдалось знайти інформацію щодо виконання «Симфонічної рапсодії» у світі в період з 2008 по 2019 рік: див. Додаток Ж, с. 288.

Coria / *Antonio Soria*, диригент – Сальвадор Бронтонс / *Salvador Brontons*, 2011 [214]. Відмітимо, що А. Сорія є послідовником традицій двох престижних європейських шкіл: в Барселоні (*Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona*) та в Бордо (*Conservatoire National de Region de Bordeaux*, нині *Conservatoire de Bordeaux Jacques Thibaud*, викладачі Рамон Колль / *Ramón Coll* і Франсіс Шапле / *Francis Chapelet*). А. Сорія першим в світі здійснив масштабний запис фортепіанних творів Х. Туріні – зібрання на 16-ти CD-дисках під назвою «*Integral Piano of Joaquín Turina*» (*IPJT*), в чому знайшов теплу підтримку А. де Ларрочі, яка особисто запросила А. Сорія дати майстер-класи в Академії Гранадоса-Маршалла (*Acadèmia Granados-Marshall*) в Барселоні в рік столітньої річниці даного навчального закладу у 2000 році [213]<sup>89</sup>.

Екстатичні акорди фортепіано у вступі (*Andante*, т. 7) А. де Ларроча виконує вільним спадаючим вниз потужним каскадом з прискоренням вниз, зі збереженням чіткості в артикуляції – педаль підмінна. Х. Колом дещо по-іншому трактує даний уривок: акорди звучать потужно, з повною потактовою педаллю і відрізняються більш масивним звучанням. Не зважаючи на різні інтерпретації, в даному епізоді піаністи досягають закладеного в тексті напруженого характеру, що граничить зі станом екзальтації.

Мелодична лінія в басу на тлі віртуозних фортепіанних фігурацій (т. 13), що є характерним фактурним принципом гри арпеджіо на гітарі, виокремлюється у обох піаністів наче «щипком», завдяки чому звучить опукло і пружно, і разом з латотональними особливостями (хід по звуках фригійського тетраорду) відтворює зв'язок з фольклорними витоками. Відмітимо віртуозність А. де Ларрочі та особливу увагу до відтінення зміни акордових гармоній у русі по фригійському тетраорду (ц. 1, т. 4), що посилює відчуття іспанського колориту.

<sup>89</sup> Всю інформацію про А. Сорія взято з даного джерела [213].

Імпресіоністичний стиль письма, що проявляється у другому елементі (ц. 1, т. 9) більш влучно відтворює А. де Ларроча: фігурації в правій руці на довгій педалі ніби витають м'яко, прозоро, ледь вловимо, а тема в лівій руці на їх тлі має неймовірний оксамитовий тембр, викликаючи в уяві чаруючі і навіть казкові образи природи. У А. Сорія спостерігається майже рівноправність партій обох рук, де, таким чином, пасажі звучать більш чітко і наповнено, а мелодична лінія в лівій руці носить наполегливий характер. В цілому, А. Сорія притаманний романтичний характер висловлювання. Заданого принципу трактування в фігураційних побудовах піаністи дотримуються і в *gliss*-подібних пасажах (ц. 2, т. 5).

Синкоповані акорди фортепіано (ц. 2, т. 3) після проведення другого елементу у А. Сорія звучать дещо екстатично, незважаючи на ремарку *cantando*, притримуючись драматичного тону висловлювання. Більш точною в контексті авторського тексту є А. де Ларроча, у виконанні якої даний уривок постає як томлива чуттєва пісня. У *quasi*-каденційному епізоді (ц. 2, тт. 17–26) А. де Ларроча, залишаючись в межах концертно-віртуозного стилю, відтворює закладений в тексті принцип контрастної динаміки, що створює відповідний ефект емоційних всплесків та спадів, притаманних іспанському характеру. У виконавській версії А. Сорія каденція постає як уривок з романтичної п'єси, сповненої лірико-пасторальної образності.

Токатоподібний вступ *Allegro vivo* (ц. 4, т. 10) А. де Ларроча виконує сухо, чітко артикульовано, з короткою ритмічною педаллю, створює відчуття стрімкості і внутрішньої напруги, в чому проявляються риси запального іспанського танцю. Версія А. Сорія близька до трактування романтичного етюдю: піаніст застосовує «довготривалу» змінну педаль, що створює більший звуковий об'єм і додає звукообразу рис патетики. Перша тема в акордовому викладі (ц. 5, т. 9) у А. де Ларрочі звучить досить сухо, з підкресленням синкопи (не зазначеної в нотах), що виявляє зв'язок з іспанською музичною традицією і



надає виконанню особливої жвавості. А. Сорія «скандує» акордову фактуру, досягаючи іноді відвертого звучання і надаючи темі підкреслено драматичного тону.

Друга тема (ц. 6, т. 9) представлена в інтерпретації А. де Ларрочі немов лірична пісня, що відповідає ремарці *cantando* і досягається за допомогою певних виконавських засобів виразності: уповільнення темпу, випукле проведення мелодії на *legato* та гнучка агогіка. А. Сорія виконує тему також агогічно вільно, проте з відмінностями в артикуляції: штрих наближений до *non legato*, що наділяє пісенну тему рисами речитативності.

Каденційний епізод (ц. 6, тт. 36–55), оснащений різними технічними формулами, солісти виконують в традиціях концертно-віртуозного стилю, проте художній потенціал даного епізоду, який видається пов'язаним з пісенно-танцювальними іспанськими традиціями, розкривається ними з деякими агогічними і темповими відмінностями. Зокрема, А. де Ларроча має тенденцію до більш рухливого темпу та драматизації почуттів, а А. Сорія – більш повільного та гнучкого характеру висловлювання.

Проаналізовані інтерпретації виявили різновекторні виконавські підходи до музичного матеріалу Рапсодії. Зокрема, фортепіанному стилю А. де Ларрочі притаманна необхідна для відтворення імпресіоністичних «полотен» риса – живописність, багатство звукових барв, що досягається володінням надзвичайно широким спектром засобів музичної виразності і допомагає повно і цілісно відтворити закладену композитором художню змістовність. Інтерпретація А. Сорія позбавлена контрастності в характері, драматургія твору вибудовується засобами динаміки та агогіки. Виконавський стиль А. Сорія відрізняється декламаційністю, навіть в ліричних епізодах із зазначеними композитором ремаркою *cantando*. Таким чином, не дотримуючись вказаних автором твору штрихів та інших вказівок, піаніст іноді залишається в руслі свого

індивідуального піаністичного стилю, який можемо охарактеризувати як романтично-драматичний.

### **Висновки до Розділу 3**

1. Твори для фортепіано з оркестром іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть складають унікальну і самобутню сторінку «незаїждженого» фортепіанного репертуару. «Фантастичний» концерт І. Альбеніса постає авторською «пробою пера» в концертному жанрі і дозволяє виявити особливості кристалізації композиторського стилю, опору на традиційні художні моделі і принципи мислення. Зокрема, композитор обирає жанрово-стильову модель романтичного концерту з комплексом притаманних для неї композиційно-драматургічних особливостей: провідна роль ліричної образності, відсутність конфліктних зіткнень, пісенно-танцювальний тематизм, посилення участі в драматургічному процесі сольної партії, її віртуозна складова тощо.

Водночас І. Альбеніс індивідуалізує типову романтичну стилістику національними елементами, серед яких: характерні синкоповані ритми; властиві національній пісенній традиції варіантно-варіаційний розвиток, речитативно-пісенний характер тематичних проведень, інтонації; гітарний фактурний прийом з форшлагом; національно-танцювальний колорит тематизму. Дані патерни вказують на застосування І. Альбенісом безцитатного методу обробки фольклору. Завдяки зверненню до національної традиції, цей твір відрізняється самобутністю і стоїть у ряді кращих зразків романтичного концертного стилю.

Багатогранність фортепіанного стилю Концерту по-різному втілюється в інтерпретаціях іспанських піаністів, кожна з яких виглядає гармонічною і переконливою. Зокрема, Е. де Гусман, не виходить за рамки романтичного віртуозно-імпровізаційного фортепіанного стилю, що проявляється в підході до віртуозних фігурацій і педалізації. Більш близькою до іспанської традиції є трактовка М. Местре, яка викликає асоціації з національною культурою Іспанії.

Піаніст уважно ставиться до проявів національних елементів: наслідування співу, що проявляється у протяжності фраз, співучості туше і дуже вільній агогіці мелодичної лінії, врівноваженій виразною синкопуючою пульсацією акомпанементу, мінімальна педаль в характерних іспанській танцювальній традиції ритмічних епізодах, різного роду фігураціях, «вимова» усіх дрібних тривалостей.

В «Іспанській рапсодії» для фортепіано з оркестром І. Альбеніса розширюється палітра виразних засобів, що, з одного боку, обумовлено жанром рапсодії, з іншого – пов'язано з «іспанською» спрямованістю-програмністю, націленою на музичну «екскурсію» по різних провінціях країни. В колі композиторських інтересів виявляються національні пісенні й танцювальні жанри, теми – петенера, хота, малагенья, естудьянтіна. З особливостями танцювальної культури фламенко пов'язані різні повтори-ремінісценції, тридольний ритм компаса, який немов підкоряє музичний розвиток загальному метричному «кроку» (Петенера, Хота, Малагенья). Використання фольклорного матеріалу національних жанрів петенери, хоти і малагеньї з подальшим його варіюванням, без прямого цитування вказує на застосування безцитатного методу.

Фортепіано композитор нерідко мислить як невід'ємну частину оркестру, як інструмент, який виконує темброво-барвисту функцію, що посилюється його зіставленням не тільки з оркестровим звучанням, але й з квартетами духових або струнних інструментів. Це, в свою чергу, вказує на певну камернізацію твору. Одночасно віртуозна грань фортепіанної партії підкреслюється сольною каденцією, введенням різного роду імпровізацій, великою кількістю різних пасажів: в арпеджіо, хроматичних, хвилеподібних, паралельного і розхідного руху та інших.

Інтерпретації Рапсодії А. де Ларочою та М. Местре демонструють різні виконавські підходи. В основі стилю А. де Ларочі лежить певний комплекс

засобів музичної виразності, який допомагає відобразити зв'язок з національними музичними традиціями (на основі певних принципів концертно-віртуозного стилю): речитативно-пісенна трактовка мелодичної лінії, гнучка агогіка, підкреслено чітка ритміка, артикуляція та педалізація в танцювальних епізодах, диференціація фактури, багатотембровість туше. У М. Местре підкреслення національних елементів менш відчутне, у виконавському підході домінують риси лірико-романтичного характеру «висловлювання».

2. Цікавим явищем в творчості Е. Гранадоса став віднайдений у 2009 році рукопис розпочатого композитором «Патетичного» Концерту для фортепіано з оркестром, оскільки він демонструє не властивий Е. Гранадосу творчий підхід. У Концерті не спостерігається зв'язок з національними традиціями, а в образному плані, фактурних принципах, гармонічній структурі знаходимо паралелі з фортепіанними концертами романтиків, зокрема, зі стилем Р. Шумана, К. Сен-Санса, Ф. Ліста, Ф. Шопена. Таке трактування композитором даного жанру ставить відповідні виконавські задачі, які вирішує М. Местре. Його інтерпретація відрізняється яскравим романтичним фортепіанним стилем виконання, сповненим патетикою і драматизмом.

3. «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї постають у незвичній в контексті європейських традицій формі, наближеній до жанру сюїти, що ввібрала в себе риси ноктюрна, фортепіанного концерта, симфонічної поеми, варіацій, рапсодії. Композитор активно звертається до іспанської фольклорної традиції і обирає своєрідні шляхи імплементації національних образів. Роль фортепіано неоднозначна, спостерігається певна біфункціональність: з одного боку, це – солюючий інструмент, з іншого – невід'ємна складова частина симфонічного оркестру, яка майстерно влітається в оркестрову тканину. Фортепіано проявляється особливо барвистим інструментом, що посилює оригінальність, змістовну самобутність і художню цілісність твору.

В «Ночах в садах Іспанії» використовує оригінальний матеріал: тема «гри сліпого жебрака», тема соронго, та широкий спектр патернів музичної мови, що свідчить про оперування двома творчими методами – цитуючим та безцитатним. Осмислення особливостей фактури, гармонії, ладотональності, тембрального співвідношення інструментів вказує на зв'язок з художньою манерою висловлювання композиторів-імпресіоністів. Задіяний композитором комплекс імпресіоністичних виразних засобів – від характерних образів до принципів оркестровки і особливостей фортепіанного викладу, підкреслює національний іспанський характер. Не даремно М. де Фалья знайшов в імпресіонізмі щось близьке своїй національній естетиці. Приєднуючись до нової течії в європейській традиції, композитор підпорядковує всі зазначені засоби національному іспанському характеру і створює широкомасштабну фольклорну картину палко коханої Андалусії. Твір пронизаний широким спектром почуттів і переживань, а «виписаний» музичними виразними засобами образ іспанської природи створює атмосферу самотньої андалусійської ночі, немов відкриває завісу таємниці над потаємними людськими переживаннями.

Імпресіоністична форма викладу пов'язана з відповідним комплексом виконавських принципів. У інтерпретації А. де Ларрочі образна сфера твору яскраво розкривається у імпресіоністичному стилі виконання, що відповідає авторській художній концепції. Піаністичний стиль Х. Колома тяжіє до романтичного, що дещо зменшує його звукову колористичність. Серед застосованих А. де Ларрочей виконавських засобів музичної виразності, що яскраво підкреслюють іспанський характер, виявляємо: контрастну динаміку та чітку артикуляцію, стійку пульсацію, ритмічну педаль, іноді скандування ритму, нарочите підкреслення синкоп в танцювальних епізодах; якісну «вимову» репетицій і ломаних октавах без застосування педалі, гнучку агогіку, співучість мелодичної лінії в поєднанні з речитативною манерою в ліричних епізодах, протяжність фраз як зв'язок з пісенною традицією.

4. «Симфонічна рапсодія» для фортепіано з оркестром Х. Туріни є фантазією з ознаками сонатності. Особливості гармонічного і фактурного розвитку виявляють поєднання романтичного та імпресіоністичного принципів викладу. В досить стислій за масштабами формі із застосуванням безцитатного методу композитору вдалось опрацювати цілий ряд фольклорних елементів у музичному тематизмі твору. Таким чином, звернення Х. Туріни до «фольклорної скарбниці» Іспанії у «Симфонічній рапсодії» свідчить про відданість композитора художнім орієнтирам Ренасим'єнто, а даний твір стає показовим в контексті створення національної музичної мови та фортепіанного стилю.

Версії іспанських піаністів А. де Ларрочі та А. Сорія кардинально відрізняються. Надзвичайно колористичною, яскравою і точною по відношенню до тексту є трактовка А. де Ларрочі. Відтворення національного колориту досягається наступними засобами виразності: багатогранність туше, відтінення зміни гармоній, що мають зв'язок з народними ладами, підкреслення синкопованих ритмів, чітка артикуляція, пульсація, ритмічна коротка педаль в активних епізодах, підкреслено випукле *legato*, протяжність фраз, гнучка агогіка у пісенних. Гра А. Сорія відрізняється власним індивідуальним підходом піаніста, наближена до романтичного стилю виконання. Так, специфіка фортепіанно-оркестрових опусів, що об'єднує загальноєвропейське та національне, надає виконавцям можливість обирати той чи інший творчий метод у відображенні їх художньо-образного змісту.

Таким чином, стильовий аналіз даних творів виявив застосування композиторами цитатного та безцитатного методів обробки фольклору. При цьому у фортепіанно-оркестрових творах іспанських митців превалює другий метод, що засвідчено систематичним задіянням *патернів іспанської національної музичної мови*. За цілеспрямованістю безцитатний метод можна класифікувати на *три види*:

1) *відтворення іспанського характеру та колориту* (ладові перемінності,

збільшені інтервали, поліладовість, хроматика, орнаментика, мелодичні кружляння-оспівування, принципи розвитку музичного матеріалу – контраст, варіювання, темброво-кolorистичні співставлення);

2) *імітація звучання народних інструментів* (кастаньети, віуела – сучасна гітара, що впливає на артикуляцію, тембрально-регістрові рішення, фактуру);

3) *алюзія на танець чи пісню* (жанрові особливості мелодики, характерний метро-ритм, компас, поліритмія, темброво-регістрові прийоми).

На основі порівняльного аналізу інтерпретацій визначено основні **виконавські параметри** іспанського національного фортепіанного стилю:

– *темпо-ритм* є точно розміреним з акцентно-регулярним ритмом (в проявах стилів фламенко – фанданго, сапатеадо), що «диктується» палким характером народних танцювальних жанрів; або навпаки: він стає більш гнучким в пісенних стилях сигирійї і малагенї (пов'язаних з манерою виконання в стилі канте хондо). В активних танцювальних темах необхідно досягати посилення ритмічної пульсації (коротка педаль), в пісенних і медитативних, в кульмінаціях – більш агогічно вільного руху (довга та напівпедаль);

– *тембро-фактура* набуває особливого значення (оскільки тут відбувається імітація звучання народних інструментів) і потребує посилення уваги до туше та педалізації як засобам створення специфічно-звукових барв фортепіано;

– *артикуляція* відіграє важливу роль у відтворенні зв'язків з інструментальною та пісенно-танцювальною іспанською традицією. Зокрема, гітарне звучання обумовлює втілення конкретних прийомів гри, певних фактурних формул (розкладені акорди, тема на фоні фігурацій, репетиції та ломані октави), що вимагає чіткої «вимови» музичного матеріалу. Зв'язок з пісенними традиціями формує ставлення до виконання мелодичних ліній, де основним завданням стає досягнення максимального *legato* (іноді навіть у віртуозних фігураційних послідовностях);

– принцип мислення, обумовлений художньо-образним змістом творів, накладає відбиток на ставлення до драматургії та виражальних засобів: динаміки, артикуляції, педалізації, навіть виконавського стилю ззовні. Це пояснюється природою іспанського національного характеру, що полягає у *балансі принципово контрастних станів – пристрасності та зовнішньої стриманості.*



## ВИСНОВКИ

1. Вивчення джерельної бази виявило, що іспанське музичне мистецтво є досить маловивченою сферою вітчизняної науки. Вкажемо на праці науковців 1960-70-х років (О. Осовського, І. Мартинова, Ю. Крейна, М. Вайсборда та ін.); 1990-х років (О. Сакало, С. Тельо, О. Гладкової, Л. Баяхунової); 2000-х років (І. Кряжевої, М. Якушевич, І. Красотіної, Н. Заєць), які є суттєвим внеском у «іспанознавство». Однак вони залишають осторонь деякі важливі явища фортепіанного мистецтва (творчість Х. Туріни).

Зарубіжні дослідники А. Моран, Л. Е. Пауелл, А. Іглесіас, Т. Марко, У. А. Кларк, К. Хесс, Н. Л. Харпер дослідили як загальну історію іспанської музики (в тому числі, фортепіанної), так і творчість її представників.

Згідно з науковими джерелами, формування іспанської фольклорної та класичної традицій постає складним синтезуючим явищем. Його самобутність полягає у засвоєнні багатостороннього впливу різних культур. Так, іспанські фольклорні традиції пов'язані з арабською, циганською, єврейською культурою, а також побутуванням музики різних провінцій: андалусійської, баскської, каталонської, галісійської, кастильської. На шляхах розвитку іспанська професійна музика зазнала як національного впливу, так і європейського (італійської оперної, хорової та вокальної музики, німецької симфонічної та камерно-інструментальної). За часи Ренасим'єнто своєрідність іспанської музики посилюється завдяки всебічному зверненню до фольклорну та здобутків романтизму. На ґрунті єдності цих принципів іспанськими музикантами створено масштабну спадщину, що свідчить про становлення національної професійної композиторської школи європейського типу. Особливу роль у цьому відіграла фортепіанна творчість І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни, яка з одного боку, за художньо-образним змістом апелює до народних витоків і репрезентує колоритну культуру Іспанії, з іншого – відбиває риси загальноєвропейського досвіду.

2. Музичний твір – це унікальний продукт творчості митця певної культури, багатогранне системне явище. *Специфіку музичного твору визначає сукупність відмінних ознак на художньо-образному, жанрово-стильовому, композиційно-драматургічному рівнях, що увиразнюють закономірності композиторського мислення, задуму та ідеї твору.* В такому сенсі специфіка твору слугує в якості критерію музичного мислення митця.

Розкриття специфіки фортепіанно-оркестрових творів пов'язане з різними підходами до її осмислення: аналізом історії іспанської музики, творчості композиторів, процесу засвоєння національних та загальноєвропейських жанрів. Завдяки взаємодії національно-мовних та індивідуально-стильових складових, в залежності від домінування тих чи інших проявів, фортепіанно-оркестрові твори набувають різних стильових якостей. Їх виявлення дає змогу збагнути *специфіку музичного мислення іспанських композиторів* та наблизитися до художнього «послання» авторів (через можливості звукового образу фортепіано та патернізації).

3. У дисертації наголошено, що *національно-стильова специфіка творів для фортепіано з оркестром іспанських композиторів збагатила «звуковий образ» інструмента і визначила його жанрово-стильову новизну та національну приналежність.* Саме цей європейський інструмент зіграв особливу роль у відображенні національної картини світу в музиці іспанських композиторів, «обійшовши» гітару та голос. Отже, фортепіанно-оркестрові твори значною мірою вплинули на формування національних традицій в професійній музиці і відобразили закономірності іспанського національного фортепіанного стилю. Якщо звуковий образ фортепіано доленосно вплинув на творчу уяву іспанських композиторів, то для *європейської культури образ Іспанії у фортепіанному звучанні набуває значення національного символу.* Як наслідок, пропонується авторська дефініція «національний фортепіанний стиль».

4. Відтворення національного у фортепіанно-оркестрових опусах іспанських композиторів знаходиться у прямому зв'язку з формуванням специфічної *музичної мови* і застосуванням *цитатного* та *безцитатного* методів опрацювання фольклору, останній з яких задіює цілий «арсенал» мовних складових. Ці складові визначено в якості *патернів національної музичної мови*, які в тексті твору слугують «показниками» національного. Отже, дані твори сприяли формуванню іспанської національної музичної мови.

5. Особливу роль у композиторському доробку провідних композиторів кінця XIX – початку XX століть відіграли фортепіанно-оркестрові опуси, які однак виконуються не так часто у порівнянні з іншими зразками (у творчості Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Равеля). На основі жанрово-стильового, структурно-функціонального та виконавського аналізу обраних творів виявлено, що вони володіють власною специфікою, репрезентуючи особливості музичного мислення та фортепіанного стилю іспанських композиторів. Це проявляється у єдності різних стильових контекстів (систем): *орієнтація* на жанрові моделі, виконавські та художньо-естетичні *принципи* романтичної та імпресіоністичної музики, панування *національного стилю* із залученням цитатного та безцитатного методів обробки фольклору. Наявність цих смислових рівнів зумовлює специфіку творів. Наприклад, в романтичній стильовій парадигмі національне більш завуальовується в загальній картині («Фантастичний» концерт І. Альбеніса, «Патетичний» концерт Е. Гранадоса); в імпресіоністичній – проявляється з усією багатогранністю («Ночі в садах Іспанії»); в національній – зберігається весь комплекс піаністичних прийомів, що уособлює іспанський національний фортепіанний стиль та, зокрема, піанізм композиторів.

6. З'ясовано, що іспанські композитори застосовували цитатний та безцитатний методи обробки фольклору та виробили систему *патернів іспанської національної музичної мови*. Вказано, що актуальними для іспанських

композиторів були: 1) *відтворення іспанського колориту та характеру*; 2) *імітація звучання народних інструментів*; 3) *алюзія на танець чи пісню*.

7. Порівняльний аналіз інтерпретацій фортепіанно-оркестрових творів іспанськими піаністами А. де Ларрочею, М. Местре, Е. П. де Гусманом, Х. Коломом, А. Сорія виявив, що поєднання іспанськими композиторами різних художньо-естетичних принципів дозволило репрезентантам однієї культури продемонструвати різновекторність творчих підходів. З одного боку, Е. П. де Гусман, А. Сорія Х. Колом залишаються в річищі естетики романтизму та імпресіонізму, дещо вуалюючи національно-мовні елементи. З іншого боку, у виконавських версіях А. де Ларрочі та М. Местре більш опукло відчутно саме національні елементи (патерни). На цій підставі визначено *виконавські параметри іспанського національного фортепіанного стилю*, до яких віднесено: темпо-ритм, тембро-фактуру, артикуляцію та принцип мислення.

Отже, фортепіанно-оркестрові твори іспанських композиторів відрізняються художньою самобутністю, чому значною мірою сприяє національний первень, оригінальність композиторських та виконавських підходів до відтворення образної сфери. Фортепіано, уособлюючи західноєвропейську традицію, слугує «провідником» входження унікального, багатонаціонального іспанського музичного мистецтва в європейський культурний часопростір. В силу багатого художнього потенціалу фортепіанно-оркестрові твори посприяли розкриттю нового звукового образу інструменту, репрезентувавши специфіку авторського фортепіанного «чуття» в контексті загальноєвропейського досвіду. Не виключаючи можливості розподілу фортепіанних творів з оркестром іспанських композиторів на дві «гілки» – європейську (романтичну, імпресіоністичну) та національну – підкреслимо необхідність врахування специфіки іспанського музичного стилю.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник. В 3 ч. Ч. 1 и 2. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Французские пианисты и композиторы конца XIX начала XX века: Дебюсси, Равель. *История фортепианного искусства*. Москва, 1982. Ч. 3. С. 18–56.
3. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX начала XX века. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 220 с.
4. Алхасова С. Специфика поэзии ранней адыгоязычной литературы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2018. №6 (84). Ч. 2. С. 225–229. URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-2911\\_2018\\_6-2\\_02.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2018_6-2_02.pdf) (дата звернення: 30.03.2020).
5. Альбенис И. Испанская рапсодия для фортепиано с оркестром, op. 70 [Аудиозапис]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/67078> (дата звернення: 27.04.2019).
6. Альбенис И. Концерт для фортепиано с оркестром №1 ля минор «Фантастический», op. 78 [Аудиозапис]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/7321> (дата звернення: 30.03.2019).
7. Альбенис И. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Альбенис,\\_Исаак](https://uk.wikipedia.org/wiki/Альбенис,_Исаак) (дата звернення: 30.06.2020).
8. Альборада. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Альборада> (дата звернення: 30.06.2020).
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Ленинград : Композитор, 1991. 356 с.
10. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник : сб. ст.* Москва, 1986. Вып. 6. С. 5—44.

11. Арнонкур Н. Стиль итальянский и стиль французский. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. URL: <https://culture.wikireading.ru/52296> (дата звернения 16.10.2020).
12. Артёменко В. Н. Национальный образ мира и вопросы стилеобразования в русском симфонизме 60-70-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2006. 40 с.
13. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Москва : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1971. 373 с.
14. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам. (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий) / [ред. Т. Ливанова]. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1978. 200 с.
15. Асафьев Б. В. Речевая интонация / [под ред. Е. М. Орловой]. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
16. Асафьев Б. В. (И. Глебов). Французская музыка и её современные представители. *Зарубежная музыка XX века: материалы и документы*. Москва, 1975. С. 112–126.
17. Бауаев К. Эволюционная специфика балкарской поэзии: типология апперцептивных версий: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Махачкала, 2017. 47 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/evolyutsionnaya-spetsifika-balkarskoi-poezii-tipologiya-appertseptivnykh-versii/read> (дата звернения: 12.05.2020).
18. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1998. 25 с.
19. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва : Музыка, 1973. 142 с.

20. Благой Д. К пониманию авторского текста (Заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначений). *Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи* / [сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. Москва, 1973. Вып. 3. С. 188–216.
21. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Москва : Музыка, 1989. 266 с.
22. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
23. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2008. 17 с.
24. Борев. Ю. Б. Эстетика : учебник. Москва : Высш. шк., 2002. 511 с.
25. Браудо И. Артикуляция : (О произношении мелодии). Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1973. 196 с.
26. Бронфин Е. Ф. Фалья, Мануэль. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 761–764.
27. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество. Москва : Совет. композитор, 1977. 152 с.
28. Вайсборд М. А. История гитары в лицах : электронный журнал, статьи, документы, материалы. URL: <http://www.guitar-times.ru/pages/historians/weisbord.htm> (дата звернення: 12.12.2018).
29. Вайсборд М. К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбениса. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Москва, 1967. Вып. 4. С. 308–336.
30. Вайсборд М. Мануэль де Фалья. *Избранные пьесы для фортепиано* / сост. М. Вайсборд. Москва, 1976. С. 2.
31. Вайсборд М. Мануэль де Фалья. *Музык. жизнь*. 1976. № 20. С. 15–17.

32. Вайсборд М. А. Педрель. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. Стб. 221.
33. Вершинина Н. Л., Волкова Е. В., Илюшин А. А. и др. Введение в литературоведение / под общ. ред. Крупчанова Л. М. Москва : Оникс, 2005. 416 с.
34. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.
35. Виньес Рикардо. URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Виньес,\\_Рикардо](https://ru.wikipedia.org/wiki/Виньес,_Рикардо). (дата звернення: 13.03.2016).
36. Виуэла. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Виуэла> (дата звернення 25.02.2016).
37. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Совет. композитор, 1990. 288 с.
38. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Совет. писатель, 1988. 448 с.
39. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. 303 с.
40. Гладкова О. И. Национальные истоки стиля Мануэля де Фальи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1992. 25 с.
41. Гнатив Т. Ф. Клод Дебюсси. Морис Равель. *Музыкальная культура Франции на рубеже XIX – XX веков*: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Киев: Музична Україна, 1993. С. 199–200.
42. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
43. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 96 с.
44. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве : сб. ст. и материалов / [сост. Е. Бронфин]. Ленинград : Музыка, 1985. 142 с.



45. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: сб. ст. / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д. Д. Благого. Москва : Музыка, 1975. 416 с.
46. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. / сост. И. Н. Юдкин. Киев, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
47. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
48. Гранадос Энрике. Концерт для фортепиано с оркестром до минор «Патетический» [Аудиозапис]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/77068> (дата звернення: 30.04.2019).
49. Гранадос Энрике (1867–1916) (Испания). URL: <https://classic-online.ru/ru/composer/Granados/2080> (дата звернення: 10.10.2016).
50. Грушко Г. И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры. Эволюционно-синергетический подход : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 22 с.
51. Губар О. М. Філософія: інтерактивний курс лекцій: навч. посіб. Київ : Центр учбової літ., 2007. 416 с.
52. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: Исследование. Москва : Музыка, 2009. 254 с.
53. Дебюсси Клод-Ашиль. Статьи. Рецензии. Беседы / [пер. с франц. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. статья Ю. Кремлёва]. Москва, Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
54. Дерево Герники. URL: [ru.wikipedia.org/wiki/Дерево\\_Герники](http://ru.wikipedia.org/wiki/Дерево_Герники) (дата звернення: 26.06.2020).
55. Джон Хонигман о понятии «культура»: подведение итогов. URL: <http://hr-portal.ru/article/dzhon-honigman-o-ponyatii-kultura-podvedenie-itogov> (дата звернення: 10.10.2016).

56. Диняк Т. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. XIX – поч. XX століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66. (Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 42/43).
57. Диняк Т. Іспанська фортепіанна музика періоду Renacimiento: виконавський аспект. *Музикознавчий універсум молодих* : Міжнар. наук. форум, 27 лют. – 2 берез. 2018 року : тези / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. С. 36–37.
58. Диняк Т. І. Національні музичні традиції в фортепіанній творчості Хоакіна Туріні. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 58–67.
59. Друскин М. Новая фортепианная музыка с систематическим обзором современной фортепианной литературы. Ленинград : Тритон, 1928. 112 с.
60. Дыняк Т. Influence réciproque des cultures musicales française et espagnole à la limite du XIX et du XX siècles. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : Матеріали XV Міжнар.наук.-тв. конф. студентів та аспірантів, 19-20 берез. 2015 року : тези / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 111–113.
61. Дыняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 180—193.
62. Дыняк Т. И. Образ Испании в творчестве Мануэля де Фальби. *Proceedings of the International Science Conference “Topical Problems of Modern Science”*. Варшава, 2017. Vol. 3. С. 53–59.
63. Дятлов Д. А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Самарск, 2013. № 2(3). Т. 15. С. 804–806.

64. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
65. Жукова О. А. Рікардо Віньєс у його зв'язках із французькою музичною культурою початку 20-го століття. *Київське музикознавство* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 27. С. 144–152.
66. Заєць Н. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 199 с.
67. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград : Совет. композитор, 1978. 176 с.
68. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского, 1997. 509 с.
69. Зинькевич Е.. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты*. Киев, 2007. С. 7–17.
70. Зубарева А. Специфика художественного творчества в культуре постмодернизма: игровой принцип : автореф. дис. ... канд. философ. наук. Ростов-на-Дону, 2007. 11 с. URL: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/specifika-hudozhestvennogo-tvorchestva-v-kulture-postmodernizma-igrovoj-princip.html> (дата звернення: 26.04.2020).
71. Іванников Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2018. 39 с.
72. Іванников Т. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 18 с.
73. Испанская музыка. URL: <http://www.spain.org.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=71> (дата звернення: 26.11.2014).

74. Испанская рапсодия (Альбенис). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Испанская\\_рапсодия\\_\(Альбенис\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Испанская_рапсодия_(Альбенис)) (дата звернення: 27.06.2020).
75. Исследования национального характера и картины мира. *Отечественные записки*. 2002. № 3. URL: <http://www.strana-oz.ru/2002/3/issledovaniya-nacionalnogo-haraktera-i-kartiny-mira> (дата звернення: 12.12.2016).
76. Кантата. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1470283.html>. (дата звернення: 05.12.2019).
77. Каптерева Т. П. Сады Испании. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 240 с.
78. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавствознавства. Київ, 2000. 18 с.
79. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
80. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
81. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.
82. Коган Г. М. Вопросы пианизма : избр. ст. Москва : Совет. композитор, 1968. 461 с.
83. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. Изд. испр. и доп. Москва : Музыка, 1969. 342 с.
84. Козак А. И. Кристаллизация семантических ритмоинтонационных формул движения в европейской музыке. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. Poland, Warsaw, RS Global Sp. z O.O, 2019. С. 49–54.
85. Козак А. И. Способы интерпретации предполагаемого смысла музыкального произведения. *Social and Economic Aspects of Education in*

- Modern Society.*, Poland, Warsaw, RS Global Sp. z O. O, 2018. Vol. 1. С. 40–44.
86. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 19 с.
  87. Козаренко О. Національна музична мова як фактор музичного процесу. *Мистецтвознавство*. Тернопіль, 1999. № 2 (3). С. 3–5. (Наук. записки Тернопільськ. держ. пед. унів-ту ім. В. Гнатюка).
  88. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / [сост. и ред. К. Аджемов]. Москва : Музыка, 1965. 363 с.
  89. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Москва : Гос. музык. изд-во, 1960. 370 с.
  90. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
  91. Красотина И. В. Энрике Гранадоc. Фортепианное наследие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 22 с.
  92. Крейн Ю. Мануэль де Фалья. Москва : Гос. музык. изд-во, 1960. 95 с.
  93. Крейн Ю. Г. Предисл. *Ночи в садах Испании* / перелож. для двух фортепиано А. Бертрама. Москва, 1966. С. 2–3.
  94. Кряжева И. Мануэль де Фалья – творческое становление (Кадис-Мадрид-Париж 1876-1914). *Клод Дебюсси. От оперы Пеллеас и Мелизанда к Прелюдиям (К вопросу о музыкальном символизме)* / Л. Кокорева. *Мануэль де Фалья творческое становление (Кадис-Мадрид-Париж 1876-1914)* / И. Кряжева : учеб. пособ. Москва, 2008. Вып. 2. С. 137–194.
  95. Кряжева И. Мануэль де Фалья : Время, жизнь, творчество : монография. Москва : Науч.-издат. центр Моск. консерватории, 2013. 328 с.

96. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья и Россия. *Музыкальная академия*. 2011. №3 (735). С. 110–120.
97. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : автореф. дис. ... д-ра. искусствоведения. Москва, 2007. 40 с.
98. Кряжева И. А. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8803> (дата звернення: 14.03.2017).
99. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
100. Кузёмина Л. А. Исполнительский анализ музыкальных сочинений по системе Б. Л. Яворского: метод. рекомендации. Харьков, 1983. 28 с.
101. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. Москва : Сфера, 1998. 344 с.
102. Кюрегян Т. С. Сарсуела. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. Стб. 859.
103. Ла-Вега. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ла-Вега> (дата звернення: 30.06.2020).
104. Лаврусенко М. Специфіка жанру есе у творчості Євгена Маланюка (на прикладі аналізу статті «Малоросія»). *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки. Кропивницький, 2019. Вип. 184. С. 53–67.
105. Лалагуна Х. Испания. История страны. Санкт-Петербург. : МИДГАРД, 2009. 98 с.
106. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Эстетика. Київ : Вища шк., 1997. 399 с. URL: <https://studentbooks.com.ua/content/view/1430/76/> (дата звернення: 30.05.2020).
107. Лейбин В. М. Психоанализ : учеб. пособ. 2-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 592 с.
108. Либерман Е. Я Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.

109. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
110. Лонг М. За роялем с Дебюсси [пер. с фр. Ж. Грушанской, ред. Е. Бронфин]. Москва : Совет. композитор, 1985. 158 с.
111. Лорка Ф. Г. Избр. произведения в двух томах. В 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза [перевод с исп., сост. и примеч. Л. Осповата, предисл. Н. Малиновской]. Москва : Худож. лит., 1975. 496 с.
112. Лорка Ф. Г. Избранные произведения в двух томах. В 2 т. Т. 2. Стихи. Театр. Проза [перевод с исп., сост. и примеч. Л. Осповата, предисл. Н. Малиновской]. Москва : Худож. лит., 1975. 416 с.
113. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
114. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва, 1967. 752 с.
115. Малагенья. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Малагенья\\_\(фламенко\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Малагенья_(фламенко)) (дата звернения: 01.02.2016).
116. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2005. 381 с.
117. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
118. Мартынов И. И. Большая биографическая энциклопедия. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/79258/](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/79258/) (дата звернения: 20.10.2016).
119. Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. Москва : Совет. композитор, 1986. 192 с.
120. Мартынов И. И. Музыка Испании. Москва : Совет. композитор, 1977. 376 с.

121. Машрабия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Машрабия> (дата звернення: 26.06.2020).
122. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
123. Мещеряков В. П., Козлов А. С., Кубарева Н. П., Сербул М. Н. Введение в литературоведение. Основы теории литературы. 3-е изд. Москва : Юрайт, 2019. 381 с.
124. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Совет. композитор, 1983. 263 с.
125. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1981. 262 с.
126. Мориски URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мориски> (дата звернення: 30.06.2020).
127. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2009. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>.
128. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
129. Музичний твір: проблема розуміння: зб. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. Київ, 2002. 161 с. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 20).
130. Музичний твір як творчий процес : зб. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. Київ, 2002. 280 с. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 21).
131. Музично творчий процес: наукові рефлексії : зб. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. Київ, 2008. 229 с. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 72).
132. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. [сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. Киев : Муз. Україна, 1988. 128 с.



133. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
134. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога. 2-е изд. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 320 с.
135. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры [вступ. ст. Г. М. Фридендера; сост. В. Е. Багно]. Москва : Искусство, 1991. 588 с.
136. Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры. *Исследования: избр. статьи, воспоминания* Ленинград : Совет. композитор, 1961. С. 227–88.
137. Паттерн. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Паттерн> (дата звернення 10.12.2016).
138. Пилатюк А. І. Тенденції розвитку іспанської скрипкової музики у контексті естетики Ренасим'єнто : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2013. 18 с.
139. Пичугина И. С. Реконкиста. *БСЭ* : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е издание. Москва, 1978. Т. 21. С. 614–615.
140. Пуленк Ф. Мои друзья и я [пер. Ж. Грушанской]. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.
141. Пуэрта де Тьерра – Испания, Кадис. URL: [http://gidtravel.com/country/spain/Puirta\\_de\\_Terra\\_dp11590.html](http://gidtravel.com/country/spain/Puirta_de_Terra_dp11590.html) (дата звернення: 30.06.2020).
142. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Москва : Классика XXI, 2008. 208 с.
143. Резник Андрей URL : <http://www.andreyreznik.com> (дата звернення 27.12.2015).
144. Розеншильд К. К. Энрике Гранадос. Из истории испанской музыки. Москва : Музыка, 1971. 88 с.

145. Романова А. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия»). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Киев, 2010. Вып. 90. С. 166–175.
146. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2007. 713 с. (Серия: Мастера психологии).
147. Рябуха Н. О. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв. Харків, 2014. Вип. 40. С. 72–85.
148. Рябуха Н. А. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і Сучасність: альманах*. Київ, 2014. № 2. С. 112–119.
149. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 187 с.
150. Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII-XIX ст. та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1996. URL: <http://cheloveknauka.com/v/466256/a/#?page=1> (дата звернення: 23.12.2016).
151. Салеев В. А., Е. В. Кирпиченок Основы эстетики : учеб. пособ. Минск : Выш. шк., 2012. 208 с.
152. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2000. URL: <http://cheloveknauka.com/v/26149/a/#?page=1> (дата звернення: 18.05.2016).
153. Сардана. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сардана> (дата звернення: 26.06.2020).
154. Саэта. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Саэта> (дата звернення 26.06.2020).

155. Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань : Казанск. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2008. 307 с.
156. Скерцо. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скерцо> (дата звернення: 05.02.2015).
157. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
158. Словарь иностранных слов. 7-е изд., переработ. Москва : Рус. язык, 1979. 624 с.
159. Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле. *Эстетические очерки*. Москва, 1977. Вып. 4. С. 165–166.
160. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 218 с.
161. Солеа. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Солеа> (дата звернення: 05.06.2020).
162. Соловйов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Young Scientist*. № 4.2 (44.2), 2017. С. 83–88. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/4.2/18.pdf> (дата звернення: 05.05.2020).
163. Сортсико. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сортсико> (дата звернення: 05.06.2020).
164. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 136 с.
165. Сохор А. Стиль, метод, направление. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Москва ; Ленинград, 1965. Вып. 4. С. 3–28.
166. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном*

- образовани* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 228–232.
167. Теория современной композиция: учеб. пособие [ответств. ред. В. С. Ценова]. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
168. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 18 с.
169. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
170. Тихомирова Н. Ф. Национальный стиль музыкального искусства в контексте исторического развития мировой культуры. *Философско-культурологические исследования*. URL: <http://fki.lgaki.info/2019/11/19/национальный-стиль-музыкального-иск/> (дата звернення: 18.10.2020).
171. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев : Муз. Україна, 1993. 355 с.
172. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 3. Испания. Киев : Клякса, 2001. 544 с.
173. Тэльо Р. С. Испанское фортепианное искусство 1940-1990 годов (к проблеме национальной исполнительской школы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1998. URL: <http://cheloveknauka.com/v/534533/a/#?page=1> (дата звернення: 15.04.2016).
174. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации : музыкальная фактура. Москва : Музыка, 1976. 164 с.
175. У Львові вперше у світі прозвучить нетиповий твір Енріке Гранадоса. URL :

- [https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_vpershe\\_u\\_sviti\\_prozvuchit\\_netipoviy\\_tvir\\_enrike\\_granadosa\\_n1114288](https://zaxid.net/u_lvovi_vpershe_u_sviti_prozvuchit_netipoviy_tvir_enrike_granadosa_n1114288) (дата звернення: 29.09.2020).
176. Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов / [пер. с исп., вступ. ст. и коммент. Е. В. Гараджа]. Мадрид : Символ, 1913. 416 с.
  177. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. 260 с.
  178. Фалья М. де. Ночи в садах Испании [Партитура]. Москва : Музыка, 1969. 100 с.
  179. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. 111 с.
  180. Фалья Мануэль де. «Ночи в садах Испании», симфонические впечатления для фортепиано с оркестром [Аудиозапис]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/25509> (дата звернення: 15.06.2020).
  181. Фаррука. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фаррука>. (дата звернення: 26.06.2020).
  182. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. Москва : Музыка, 1978. 208 с.
  183. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 515 с.
  184. Фламенко. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фламенко> (дата звернення: 26.11.2014).
  185. Холопова В. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
  186. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
  187. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 490 с.
  188. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
  189. Хота. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хота> (дата звернення: 23.11.2015).

190. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
191. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Кн. 1. Проблемы психологии творчества. Москва : Совет. композитор, 1988. 384 с.
192. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 36 с.
193. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смугаста типографія, 2015. 208 с.
194. Шаповалова Л. В. Музыка как аналог личности: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
195. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
196. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
197. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века : монография. Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва : Музыка, 1970. 576 с.
198. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2т. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. Москва: Айрис-пресс, 2003. 624 с.
199. Штейн А. Л. Четыре века испанской эстетики. *Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение.* Москва, 1977. С. 7–59.
200. Шуткин Л. О применении теории паттернов в компьютерных системах. *Открытые системы СУБД.* №6. 1995. URL: <https://www.osp.ru/os/1995/06/178747/> (дата звернення: 11.12.2016).
201. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники : метод. пособ. Москва : Музыка, 1968. 248 с.

202. Щербатова О. А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2012. 22 с.
203. Эстетические очерки. Избранное : сб. ст. / [сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт]. Москва : Музыка, 1980, 254 с.
204. Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсия Лорки и М. Де Фальи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/sintez-v-iskusstve-ispanii-i-ego-pretvorenie-v-tvorchestve-f-garsia-lorki-i-m-de-fali> (дата звернения: 15.04.2016).
205. Albeniz A. 1a Rapsodia Española con acompañamiento de orquesta ó 2 piano [Scores]. Madrid-Bilbao., Sociedad Anonima Casa Dotesio. 34 p.
206. Albeniz A. 1er Concierto para dos pianos [Scores]. Madrid-Bilbao., Union Musical Española Editores. 66 p.
207. Albeniz Piano Concerto No. 1 [Audio]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=RsnsthbZOR8&ab\\_channel=atsusiueno](https://www.youtube.com/watch?v=RsnsthbZOR8&ab_channel=atsusiueno) (accessed 26.03.2019).
208. Albeniz: Rapsodia Española (Orch. Halffter) [Audio]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=lLrEzzIXH8c&ab\\_channel=LondonPhilharmonicOrchestra-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=lLrEzzIXH8c&ab_channel=LondonPhilharmonicOrchestra-Topic) (accessed 27.04.2019).
209. Alicia de Larrocha plays Turina – Rapsodia Sinfónica, Op.66 [Audio]. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=m5iS-SSpXpA&ab\\_channel=AdLChannel](https://www.youtube.com/watch?v=m5iS-SSpXpA&ab_channel=AdLChannel) (accessed 21.04.2018).
210. Amparo (name) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Amparo\\_\(name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Amparo_(name)) (accessed 26.06.2020).
211. Anexo : Composiciones de Enrique Granados. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones\\_de\\_Enrique\\_Granados](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones_de_Enrique_Granados) (accessed 30.06.2020).

212. Antonio Romero. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Romero\\_y\\_Andía](https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Romero_y_Andía) (accessed 20.02.2016).
213. Antonio Soria (piano). URL: [http://www.antoniosoria.com/wp-content/uploads/2017/12/cvasp\\_eng\\_.pdf](http://www.antoniosoria.com/wp-content/uploads/2017/12/cvasp_eng_.pdf).
214. Antonio Soria (piano) plays Rapsodia Sinfónica, op. 66 by Joaquín Turina (1882-1949) [Audio] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=u1XmUcv8xHI&ab\\_channel=ALPOMUcd](https://www.youtube.com/watch?v=u1XmUcv8xHI&ab_channel=ALPOMUcd) (accessed 20.10.2019).
215. Azulejo. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Azulejo> (accessed 30.06.2020).
216. Balbina Valverde. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Balbina\\_Valverde](https://es.wikipedia.org/wiki/Balbina_Valverde) (accessed 30.06.2020).
217. Brea Juan. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Brea](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Brea) (accessed: 30.01.2015).
218. Boyd M., Lopez J. Music in Spain During the Eighteenth Century. Cambridge University Press, 1998. 269 p.
219. Buja M. A Tour of Spain: Albéniz' Suite Española. URL: <https://interlude.hk/tour-spain-albeniz-suite-espanola/> (accessed 30.06.2020).
220. Busto J. L. del. Joaquín Turina. URL : [https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcama/docs/34\\_joaquin\\_turina.pdf](https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcama/docs/34_joaquin_turina.pdf).
221. Castizo. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Castizo> (accessed 30.04.2015).
222. Chiantore L. El piano despues de la suite Iberia. 2010. 13 p. URL: [https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcama/docs/36\\_piano\\_despues\\_suite.pdf](https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcama/docs/36_piano_despues_suite.pdf).
223. Chotis. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Chotis> (accessed 12.12.2019).
224. Clark W. A. Enrique Granados: Poet of the Piano. Oxford University Press, 2005. 304 p.



225. Clark W. A. Isaac Albeniz : A Guide to Research. Garland Publishing, Inc. A member of the Taylor & Francis Group. New York and London, 1998. 276 p.
226. Clark W. A. Isaac Albeniz : A Research and Information Guide. Routledge, 2015. 199 p.
227. Clark W. A. Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic. New York : Oxford University Press, 1999. 358 p.
228. Cockburn J., Stokes R. The Spanish Song Companion [introduction and notes on the composers Graham Johnson]. Scarecrow Press, 2006. 270 p.
229. Collet H. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Collet](https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Collet) (accessed 03.10.2017).
230. Colom J. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Josep\\_Colom](http://en.wikipedia.org/wiki/Josep_Colom) (accessed 23.10.2015).
231. Copland A. Music and Imagination. Massachusetts, London, England : HARVARD University Press, Cambridge, 1980. 118 p.
232. Copland A. How we listen. What to listen for in music. 1939. P. 9–19.
233. Crocker R. L. A history of musical style. McGraw-Hill Book Co., 1966. 573 p.
234. Dame Moura Lympany. TRIBUTE TO A PIANO LEGEND [CD annotation]. 1999, Ivory Classics. P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A.
235. Diaz L. Isaac Albeniz Rapsodia española. URL: [http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Albeniz\\_RapsodiaESPANOLA.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_RapsodiaESPANOLA.pdf).
236. Douglas R. GRANADOS, E. : Piano Music, Vol. 2 (Riva) Goyescas. URL: [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.554403&catNum=554403&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554403&catNum=554403&filetype=About%20this%20Recording&language=English) (accessed 01.07.2020).
237. Dyniak T. I. Concerto for piano and orchestra №1 “Fantastico” by Isaac Albeniz: composing and performing aspects. ДЪНЯК Т.И. Концерт для фортепиано с оркестром №1 «Фантастический» Исаака Альбениса:

- КОМПОЗИТОРСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Vienna, 2020. № 1. P. 15–20.
238. El Concierto para piano y orquesta de Granados. URL: <https://www.mundoclasico.com/articulo/14797/undefined>. (accessed 29.09.2020).
239. El único concierto de Granados se estrenará en Ucrania ante la falta de ofertas en España. URL: [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/el-unico-concierto-de-granados-se-estrenara-en-ucrania-ante-la-falta-de-ofertas-en-espana\\_B56jAEaJLunR3sOK5infH4](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/el-unico-concierto-de-granados-se-estrenara-en-ucrania-ante-la-falta-de-ofertas-en-espana_B56jAEaJLunR3sOK5infH4) (accessed 29.09.2020).
240. Enrique Pérez de Gúzman. URL : <https://www.teatroauditorioescorial.es/espectaculo/enrique-perez-de-guzman-piano/> (accessed 08.12.2019).
241. Fehér J. Features of creativity. URL: <https://www.teachingenglish.org.uk/article/features-creativity> (accessed 08.06.2020).
242. Fineman Y. Alhambrismo! The Life and Music of Isaac Albéniz: an essay ... from Yale Fineman's 1994 Master's thesis. University of Maryland, 2004. 12 p.
243. Fundación Juan March. The Fundación. Overview. URL: <https://www.march.es/informacion/?l=2> (accessed 25.06.2020).
244. García A. A. Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano : Máster en Patrimonio Musical thesis. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, 2012-2013. 81 p.
245. Garrotín. URL: <https://educalingo.com/ru/dic-es/garrotin> (accessed 26.06.2020).
246. Granados E – Mestre M. Concierto para piano y orquesta [Score]. Barcelona, Editorial de musica Boileau, 2010.

247. Granados/Mestre. Concierto para piano y orquesta [Audio]. URL: <https://soundcloud.com/boileau-music/sets/concierto-para-piano-y-orquesta-granadosmestre-b3612>. (accessed 29.09.2020).
248. Granaína. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Granaína> (accessed 26.06.2020).
249. Gustavo A. B. Siglo XIX. El Cristo de la Calavera. URL: <https://resumen.club/el-cristo-de-la-calavera> (accessed 25.06.2020).
250. Hallan el único concierto de Granados cien años después de su composición. URL : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20100207/53886192783/hallan-el-unico-concierto-de-granados-cien-anos-despues-de-su-composicion.html> (accessed 29.09.2020).
251. Harper N. L. Manuel de Falla : a bio-bibliography. Westport, Connecticut, London. Greenwood Press, 1998. 280 p.
252. Harper N. L. Manuel de Falla : His Life and Music. Scarecrow Press, 2005. 544 p.
253. Hess C. A. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936. The University of Chicago. The University of Chicago Press, 2001. 338 p.
254. Hess C. A. Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla. Oxford University Press, USA, 2004. 368 p.
255. Hispania Baetica. URL: [https://ru.qwe.wiki/wiki/Hispania\\_Baetica](https://ru.qwe.wiki/wiki/Hispania_Baetica) (accessed 04.07.2020).
256. Hvarkata Z. Specifics of Musical Thematism, Harmonious Language, Polyphonic Technique and form in the Secular Choral Music of Dobri Hristov. *International Journal of Literature and Arts*. Special Issue: Musical Theory, Psychology, Pedagogy and Performing. Vol. 3, No. 5-1, 2015, pp. 55–61. URL: <http://article.sciencepublishinggroup.com/html/10.11648.j.ijla.s.2015030501.18.html> (accessed 21.06.2020).

257. Isaac Albeniz. Concerto for Piano No. 1 Concierto Fantástico (1887) Unión Musical Ediciones (World). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/performances/search/work/3468/> (accessed 21.06.2020).
258. Isaac Albeniz. Rapsodia Espanola, Op. 70 for 2 Pianos [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aVgYFwxwEGbE> (accessed 20.11.2015).
259. Jácara. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jácara> (accessed 01.07.2020).
260. Joaquin Turina. URL: <http://joaquinturina.com/obra/> (accessed 25.06.2020).
261. Joaquin Turina. Rapsodia Sinfónica (1931) Unión Musical Ediciones (World). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/performances/search/work/4840/> (accessed 21.06.2020).
262. Krause C. W. Joaquin Turina. Chamber music. The Nash ensemble [CD annotation]. 2012, Hyperion Records Ltd, London, MMXII.
263. Leach J. M., Rayner R. The demographics and characteristics of contemporary Australian science poetry. *Creative exploration*. Canberra, Australia: The Centre of Creative & Cultural Research. Vol. 10, № 1, 2020. URL: <https://www.axonjournal.com.au/issue-vol-10-no-1-may-2020/demographics-and-characteristics-contemporary-australian-science-poetry> (accessed 21.06.2020).
264. Ledin M., Ledin V. Manuel de Falla (1876-1946): Night in the Gardens of Spain [CD annotation]. 1999, Ivory Classics. P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A.
265. List of compositions by Enrique Granados. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Enrique\\_Granados](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Enrique_Granados) (accessed 01.07.2020).

266. Louis C. Entre nationalisme et modernité le répertoire pour le piano de la péninsule Ibérique des années 1886-1927: Maître ès arts (M.A.) en Musicologie [livret]. Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 2009. 11 p.
267. Majo. URL: <https://classes.ru/all-spanish/dictionary-spanish-russian-essential-term-10635.htm> (accessed 01.07.2020).
268. Manuel de Falla. URL: <https://www.manueldefalla.com/> (accessed 25.06.2020).
269. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 1993. 288 p.
270. Melani Mestre. URL: [http://www.progresomusical.com/es/curriculum/melani\\_mestre.html](http://www.progresomusical.com/es/curriculum/melani_mestre.html) (accessed 14.05.2018).
271. Melani Mestre (piano). URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/a.asp?a=A2497> (accessed 08.12.2019).
272. Miguel Baselga. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Baselga](https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Baselga) (accessed 08.12.2019).
273. Morán A. Fundación Juan March. Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo. por / [prólogo de Enrique Franco]. Madrid : Ediciones Peninsular, 1991. 260 p.
274. Muñeira. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Muñeira> (accessed 15.05.2019).
275. Night in the Gardens of Spain. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Nights\\_in\\_the\\_Gardens\\_of\\_Spain](http://en.wikipedia.org/wiki/Nights_in_the_Gardens_of_Spain) (accessed 10.10.2014).
276. Noches en los jardines de España : Danza lejana [Audio]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=TvdzC6nE5k0&ab\\_channel=JosepPons-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=TvdzC6nE5k0&ab_channel=JosepPons-Topic) (accessed 15.10.2018).

277. Noches en los jardines de España : En el Genralife [Audio]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=NO-6ZjF9uxo&ab\\_channel=JosepPons-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=NO-6ZjF9uxo&ab_channel=JosepPons-Topic) (accessed 15.10.2018).
278. Noches en los jardines de España : En los jardines de la sierra de Córdoba [Audio]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=EajVfnCl0zA&ab\\_channel=JosepPons-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=EajVfnCl0zA&ab_channel=JosepPons-Topic) (accessed 15.10.2018).
279. Peteneras. URL: <http://www.flamencopolis.com/archives/302> (accessed 04.10.2020).
280. Powell L. E. A history of Spanish piano music. Indiana University Press, 1980. 213 p.
281. Rapsodia española, Op. 70 by Isaac Albeniz for 2 Pianos. [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XHA8czU3g7s> (accessed 08.03.2016).
282. Rapsodia sinfónica. Ciclo pianístico, V. (1931). Archivo Joaquín Turina URL: <http://joaquinturina.com/op66/> (accessed 25.06.2016).
283. Rodríguez J. C. García. Antonio Lucas Moreno. El genial intérprete de la obra de Turina. Galería de Sanluqueños Ilustres. URL: <http://siluetassanluquenas.blogspot.com/2016/01/antonio-lucas-moreno.html> (accessed 30.06.2018).
284. Rondalla. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rondalla> (accessed 01.07.2020).
285. Sanders-Hewett M. S. Context and analysis: an investigation of the sonata-form movements for piano by Joaquín Turina (1882-1949): Master of music degree dissertation. Department of Music, College of Arts and Law, The University of Birmingham, 2014. 135 p.
286. Schilling Jessica. Falla : Night in the Gardens of Spain. Publications for the Los Angeles Philharmonic Association. URL: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/2450/nights-in-the-gardens-of-spain> (accessed 05.12.2014).

287. Simeon N. Isaak Albéniz (1860-1909): Piano Concerto №1 in A minor, Rapsodia española; Enrique Granados (1867-1916) : Piano Concerto in C minor [CD annotation]. 2015, Hyperion Records Ltd, London, MMXV.
288. Torre Bermeja (Albéniz). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Torre\\_Bermeja\\_\(Albéniz\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Torre_Bermeja_(Albéniz)) (accessed 30.06.2020).
289. Turina J. Rapsodia sinfonica [Scores]. Madrid, Union Musical Española, 1931. 33 p.
290. Turina Joaquin. Archivo Joaquín Turina. URL: <http://www.joaquinturina.com> (accessed 05.07.2016).
291. Unamuno M. de. Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en pueblos. Madrid, 1913. 416 p.
292. Vechten C. van. The Music of Spain. New York : Alfred A. Knopf, Inc. MCMXVIII, 1918. 223 p.
293. What's the difference between Flamenco and a Sevillana? URL: <https://www.pura-aventura.com/pothole/what-is-the-difference-between-flamenco-and-a-sevillana> (accessed 05.05.2016).
294. Zambra. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Zambra> (accessed 05.12.2014).
295. Zapateado. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Zapateado\\_\(Spain\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zapateado_(Spain)) (accessed 28.03.2015).
296. Zorongo. URL: <https://flamenco.one/en/glossary/zorongo/> (accessed 29.10.2020).

**ДОДАТКИ**  
**ДОДАТОК А**  
**ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПЕРЕЛІК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**  
**ІСААКА АЛЬБЕНІСА\***

1. *Marcha militar* / **Військовий марш**. Створено 1869. Опубліковано Madrid: Calcografía de B. Eslava, 1869.
2. *Rapsodia cubana* [ор. 66] / **Кубинська рапсодія**. Створено до або на початку 1881. Прем'єра Havana, Cuba, 16 січня, 1881. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
3. *Seis pequeños valsos* / **Шість маленьких вальсів [ор. 7 або 25]**. Створено 1882. Опубліковано Barcelona: R. Guardia, 1884.
4. *Pavana-capricho* [*Pavane espagnole*] [ор. 12]. **Павана-капрічіо (Іспанська павана)**. Створено 1882. Опубліковано Barcelona: Valentín de Haas, 1884.
5. *Dos grandes estudios de concierto* / **Два великих концертних етюд**. Створено 1882-1883. Загублено (можливо, співпадають з *Gran estudio de concierto*, ор. 18 / Великим концертним етюдом і *Deseo*, ор. 21 / «Бажанням»).
6. *Estudio impromptu* [ор. 16, 30, або 56] / **Етюд експромт**. Створено 1882-1883. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
7. *Gran estudio de concierto* [ор. 18] / **Великий концертний етюд**. Створено біля 1882-1883. Загублено або неідентифіковано.
8. *Fantasia sobre motivos de la jota* / **Фантазія за мотивами хоти**. Створено 1883. Загублено (можливо, це була імпровізація).
9. *Estudio de concierto* [*Deseo*] [ор. 21] / **Великий концертний етюд (Бажання)**. Створено 1883. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
10. *Marcha nuptial* / **Весільний марш**. Створено біля 1883. Загублено.
11. *Barcarola* [*Barcarolle catalane*] [ор. 16 або 23] / **Баркарола (Каталонська баркарола)**. Створено в або до 1884. Опубліковано Barcelona: Valentín de Haas, 1884.
12. *Dos caprichos* [*Dos caprichos andaluces*] / **Два капрічіо (Два андалусійських капрічіо)**. Створено біля 1883. Загублено (можливо, теж саме, що «*Andalusian*

---

\* Даний перелік надано за посиланням на наступне джерело: Clark W. A. *Isaac Albeniz: A Research and Information Guide*, 2015 [226, с. 32–38]. А також частково за: Вайсборд М. Исаак Альбеніс. Очерк жизни. Фортепианное творчество, 1977 [27, с. 146–147]. Пер з англ. та ісп. – автор.



- caprichos*) / «Андалусійське капрічіо» із *Suite espagnole no. 1* / Іспанської сюїти №1, «Sevilla» / «Севілья» або / «Staccato (Capricho)» / «Стаккато (Капрічіо)» із *Doce piezas características*, op. 92 / «12 характеристикних п'єс»).
13. **Sonata No. 1. Primera sonata [op. 28 або 37] / Соната № 1. Перша соната.** Створено біля 1884. Опубліковано Barcelona: R. Guardia, 1884. Збереглася частина «Скерцо» / «Scherzo».
14. **Tres mazurkas / Три мазурки.** Створено біля 1884-1885. Загублено.
15. **Suite morisca / Морискська\* сюїта** («*Marcha de la caravana*» / («Марш каравану», «*La noche*» / «Ніч», «*Danza de las esclavas*» / «Танець рабів», «*Zambra*» / «Самбра»). Створено біля 1884-1885. Загублено або неідентифіковано (можливо, якимось відноситься до «*Serenata morisca*» / «Морискської серенади» із *Suite de concierto* / Концертної сюїти для секстету і/або *Zambra granadina*, op. 181 № 2 / Гранадської самбри).
16. **Serenata árabe / Арабська серенада.** Створено біля 1884-1885. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886. (Однаково з №13 із опери *The Magic Opal* / «Магічний опал»).
17. **Suite espagnole no. 1 (Suite española no. 1) [op. 20, 22, або 47] / Іспанська сюїта № 1.** Створено в період між 1883 і 1889. Оригінальна сюїта мала 8 заголовків, проте всього 4 нотних тексти (№№ 1-3, 8). Їх було прем'єровано Madrid, Salón Romero, 24 січня, 1886, опубліковано окремо в Мадриді Беніто Зосайєю (Benito Zozaya). Інші номери згодом були додані видавцями до сюїти.
1. «*Granada (Serenata)*» / «Гранада (Серенада)». Створено 1885 або на початку 1886. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1886.
  2. «*Cataluña (Corranda)*» / «Каталонія (Корранда)\*». Створено 1886. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1886.
  3. «*Sevilla (Sevillanas)*» / «Севілья (Севільяни)». Створено біля 1883. Опубліковано Madrid: B. Zozaya 1886.

\* Моріски (від ісп. *morisco*, «мавринята») – у XV – XVII століттях колишнє мусульманське населення (араби і бербери) Іспанії, що прийняло християнство після Реконквісти (1492, 1502). Називалися маврами або сарацинами, мешкали переважно в Гранаді, на півдні Іспанії., зберігали арабську мову, одяг і звичаї. Оскільки неодноразово піднімали повстання проти іспанської влади, були остаточно депортовані 1609 року до Північної Африки за наказом короля Філіпа III [126].

\* Корранда (ісп. *corranda*) – іспанський тридольний танець в Каталонії [219].

4. «*Cádiz*» / «Кадіс» (існують різні заголовки «*Saeta*» / «Саета», «*Cancion*» / «Пісня», «*Serenata*» / «Серенада») (співпадає з *Serenata española*, ор. 181, № 3 / Іспанською серенадою). Створено біля 1889. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1901.
5. «*Asturias (Leyenda)*» / «Астурія (Легенда)» (співпадає з *Prelude* / «Прелюдією» із *Chants d'Espagne* / «Пісень Іспанії»). Створено 1891. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1901.
6. «*Aragón*» / «Арагон» (співпадає з «*Jota aragonesa*» / «Арагонською хотою» із «*Deux Morceaux caractéristiques*», ор. 164 / «Двох характеристичних п'єс»). Створено біля 1889. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1901.
7. «*Castilla (Seguidillas)*» / «Кастилія (Сегидильї)» (співпадає з «*Seguidillas*» / «Сегидильями» із *Chants d'Espagne* / «Пісень Іспанії»). Створено біля 1894. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1901.
8. «*Cuba (Capricho or Nocturno)*» / «Куба (Капрічіо або Ноктюрн)». Створено 1886. Опубліковано Madrid: B. Zozaya, 1886.
18. ***Suite ancienne no. 1* [ор. 54] / Старовинна сюїта № 1.** Створено 1885. Прем'єра Madrid, Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, 20 лютого, 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886
1. «*Gavota*»; 2. «*Minuetto*».
19. ***Diva sin par (Mazurka-capricho)* / Неперевершена дівка (Мазурка-капрічіо).** Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886 (під псевдонімом *Príncipe Weisse Vogel*).
20. ***Balbina Valverde (Polka brillante)* / Бальбіна Вальверде\* (Блискуча полька).** Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886 (під псевдонімом *Príncipe Weisse Vogel*).
21. ***Sonata No. 2* [ор. 60] / Соната № 2.** Створено біля 1886. Загублено.
22. ***Suite ancienne no. 2* [ор. 62 або 64] / Старовинна сюїта № 2.** Створено 1886. Прем'єра Madrid, Salon Romero, 20 березня, 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
1. «*Sarabande*»; 2. «*Chacone*».
23. ***Siete estudios en los tons naturales mayores* [ор. 65] / Сім етюдів в тональностях натурального мажору.** Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.

---

\* Бальбіна Вальверде (ісп. *Balbina Valverde*) (1840-1910) – іспанська театральна актриса [216].

24. *Seis mazurkas de salón* [ор. 66] / Шість салонних мазурок. Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.  
1. «*Isabel*»; 2. «*Casilda*»; 3. «*Aurora*»; 4. «*Sofia*»; 5. «*Christa*»; 6. «*Maria*».
25. *Sonata No. 3* [ор. 68] / Соната № 3. Створено 1886. Прем'єра Madrid, Salón Romero, 21 березня, 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.  
1. *Allegretto*; 2. *Andante*; 3. *Allegro assai*.
26. *Angustia: Romanza sin palabras* [Angoisse] / Гнів: Романс без слів (Тривога). Створено біля 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
27. *Rapsodia española for piano and orchestra* / Іспанська рапсодія для фортепіано з оркестром. Створено 1886. Прем'єра Madrid, Salón Romero, March 21, 1887. Версія для 2-х фортепіано опублікована Madrid: Antonio Romero, 1887. Оригінальна оркестрова версія (відновлена Хасінто Торресом / *Jacinto Torres*), опублікована Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1997. Версія для фортепіано-соло опублікована Madrid: Antonio Romero, 1887.  
1. «*Introduccion*»; 2. «*Petenera de Mariani*»; 3. «*Jota original*»; 4. «*Malagueña de Juan Brea*»; 5. «*Estudiantina*».
28. *Recuerdos de viaje* [ор. 57, 58, 67, 71] / Спогади про подорожі. Створено 1886-1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886-1887.  
1. «*En el mar (Barcarola)*» [ор. 57 або 58] / «У морі (Баркарола)». Створено 1886. Прем'єра Madrid, Salón Romero, 21 березня, 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.  
2. «*Leyenda (Barcarola)*» [ор. 67] / «Легенда (Баркарола)». Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.  
3. «*Alborada*» [ор. 71] / «Альборада»\*. Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.  
4. «*En la Alhambra*» [*En la Alhambra (Capricho)*] / «В Альгамбрі» («В Альгамбрі (Капрічіо)»). Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.  
5. «*Puerta de tierra (Bolero)*» / «Пуерта-де-Тьерра\* або Земляні ворота (Болеро)». Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.

---

\* Слово «альборада» (ісп. *alborada* – «світанок») має декілька значень, а саме: 1) ранкова пісня іспанських пастухів в честь сходу сонця; 2) різновид іспанської ранкової серенади, спорідненої з провансальською альбою. Найбільш популярна на півдні Іспанії; 3) народна інструментальна п'єса, яка особливого поширення набула в Галісії, Астурії та інших північно-західних провінціях Іспанії [8].

6. «*Rumores de La Caleta (Malagueña)*» / «Чутки з Ла-Калети\* (Малагенья)». Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.
7. «*En la playa*» / «На пляжі». Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.
29. ***Menuet (G Minor) / Менует (соль мінор)***. Створено біля 1886. Опубліковано Paris: Vve. E. Girod, 1894.
30. ***Minuetto No. 3 / Менует № 3***. Створено біля 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1886.
31. ***Sonata No. 4 [op. 72] / Соната № 4***. Створено 1886. Прем'єра Madrid, Salón Romero, 21 березня, 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.  
1. «*Allegro*»; 2. «*Scherzino (Allegro)*»; 3. «*Minuetto (Andantino)*»; 4. «*Rondo (Allegro)*».
32. ***Suite ancienne no. 3 / Старовинна сюїта № 3***. Створено 1886. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.  
1. «*Minuetto*»; 2. «*Gavota*».
33. ***Concerto No. 1 for piano and orchestra in A Minor («Concierto fantástico») [Op. 78] / Концерт № 1 для фортепіано з оркестром, ля мінор («Фантастичний концерт»)***. Створено 1886-1887. Прем'єра 21 березня, 1887, Madrid, Salón Romero. Версія для 2-х фортепіано опублікована Madrid: Antonio Romero, 1887. Оркестрова версія опублікована Madrid: Unión Musical Española, 1975.
34. ***Seis danzas españolas / Шість іспанських танців***. Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.
35. ***Mallorca (Barcarolle, Barcarole, або Barcarola) [op. 202] / Майорка (Бакарола)***. Створено біля 1887. Опубліковано London: Stanley Lucas, Weber & Co., 1891.
36. ***Recuerdos (Mazurka) [op. 80] / Спогади (Мазурка)***. Створено 1887. Опубліковано Barcelona: Juan Ayné, 1887.
37. ***Mazurka de salón [op. 81] / Салонна мазурка***. Створено в або до 1887. Опубліковано Barcelona: Juan Ayné, 1887.
38. ***Pavana fácil para manos pequeñas [op. 83] / Легка павана для маленьких рук***. Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.

---

\* Пуерта-де-Тьерра (дослівно «Ворога землі») являють собою в'їзні ворота, які були частиною кріпосної стіни Кадіса. Вони знаходяться в трьох хвилинах ходьби на південний схід від кафедрального собору. Пуерта-де-Тьерра відокремлює старе місто («Кадіс Кадіс») від нового району (який називають «Пуерта-Тьерра» або «Екстрамурос», що дослівно означає «за міськими стінами») [141].

\* Ла-Калета – невеличке містечко в провінції Санта-Крус-де-Тенеріфе, Іспанія.

39. **Cotillión. Album de danzas de salón [Cotillion valse] / Котильон. Альбом салонних танців (Вальс-котильон).** Тільки один номер. Створено 1887. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1887.  
1. «*Champagne (Carte Blanche) Wals*» / «Шампанське (Карт-бланш) Вальс».
40. **Arbola-pian [Zortzico] / Arbola-pian (Сортсіко).** Створено в або до 1891. Опубліковано Paris: Édition Mutuelle, біля 1911.
41. **Sonata No. 5 [op. 82] / Соната № 5.** Створено 1888. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1888.  
1. «*Allegro no troppo*»; 2. «*Minuetto del gallo (Allegro assai)*» / «Менует півня»; 3. «*Reverie (Andante)*» / «Мрія»; 4. «*Allegro*».
42. **Doce piezas caracteriísticas [op. 92] / Дванадцять характеристикних п'єс.** Створено біля 1888. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, №№1-11 – біля 1888, №12 – 1889.  
1. «*Gavotte*» / «Гавот»; 2. «*Minuetto a Silvia*» / «Менует для Сільви»; 3. «*Barcarola (Ciel sans nuages)*» / «Баркарола (Безхмарне небо)»; 4. «*Plegaria*» / «Молитва»; 5. «*Conchita (Polka)*» / «Кончіта (Полька)»; 6. «*Filar (Wals)*» / «Стовп» (Вальс); 7. «*Zambra*» / «Самбра»; 8. «*Pavana*» / «Павана»; 9. «*Polonesa*» / «Полонез»; 10. «*Mazurka*» / «Мазурка»; 11. «*Staccato (Capricho)*» / «Стаккато (Капрічіо)»; 12. «*Torre Bermeja (Serenata)*» / «Торре Бермежа\* (Серенада)».
43. **Dos mazurkas de salón [op. 95/96] / Дві салонні мазурки.** Створено 1888. Опубліковано Madrid: Benito Zozaya, 1892.  
1. «*Amalia*»; 2. «*Ricordatti*».
44. **Sonata No. 6 / Соната № 6.** Створено в або до 1888(?). Загублено.
45. **Sonata No. 7 [op. 111] / Соната № 7.** Тільки одна частина. Створено біля 1888(?). Опубліковано Barcelona: Torres y Seguí, 1888.  
1. «*Minuetto*».
46. **Seconde Suite espagnole / Друга іспанська сюїта.** Створено 1889. Опубліковано Madrid: Antonio Romero, 1889.  
1. «*Zaragoza (Caprice)*» / «Сарагоса (Каприс)»; 2. «*Sevilla*» / «Севілья».
47. **Gitana Dance / Танець циганки.** Загублено (можливо, співпадає з «*Zambra*» / «Самброю» із *Doce piezas caracteriísticas*, op. 92 / «12 характеристикних п'єс»).

---

\* Вважається, що дана п'єса названа в честь Торре Бермежа, оборонної споруди на Плайя-де-ла-Барроса в провінції Кадіс [288].

48. ***Old Spanish Dance* / Старий іспанський танець.** Загублено (можливо, співпадає з «*Sarabande*» / «Сарабандою» зі *Suite ancienne no. 2.* / Старовинної сюїти № 2).
49. ***Cádiz-gaditana* / Кадіс-мешканка.** Створено біля 1885. Опубліковано London: Carolo Ducci & Co., 1889.
50. ***Deux Morceaux caractéristiques (Spanish National Songs) [op. 164]* / Дві характеристичні п'єси (Іспанські національні пісні).** Створено біля 1889. Опубліковано London: Stanley Lucas, Weber & Co., 1889.
1. «*Jota aragonesa*» / «Арагонська хота» (співпадає з «*Aragon*» / «Арагоном» із *Suite espagnole no. 1* / Іспанської сюїти № 1);
  2. «*Tango*» / «Танго».
51. ***España: Six Album Leaves [op. 165]* / Іспанія: шість листків альбому.** Створено 1890. Прем'єра London, Steinway Hall, 7 липня, 1890. Опубліковано London: Pitt & Hatzfeld, 1890.
1. «*Prélude*»; 2. «*Tango*»; 3. «*Malagueña*» / «Малагенья»; 4. «*Serenata*»; 5. «*Capricho catalán*» / «Каталонське капрічіо»; 6. «*Zortzico*» / «Сортсіко».
52. ***L'Automne (Valse) [op. 170]* / Осінь (Вальс).** Створено біля 1889. Опубліковано Barcelona: Juan Bautista Pujol y Cía., 1890.
53. ***Zambra granadina (Danse orientale) [op. 181, no. 2].* / «Гранадська самбра» (Східний танець).** Створено в або до 1891. Опубліковано London: Carlo Ducci & Co., 1889.
54. ***Serenade espagnole [Celebre Sérénade espagnole] [op. 181, no. 3]* / Іспанська серенада (Відома іспанська серенада).** Створено біля 1889. Опубліковано Barcelona: Juan Bautista Pujol y Cía., 1890.
55. ***Rêves [Sueños; Dreams] [op. 210]* / Мрії.** Створено 1890. Опубліковано London: Stanley Lucas, Weber & Co., біля 1891; Paris: Vve. E. Girod. 1891.
1. «*Berceuse*» / «Баркарола»; 2. «*Scherzino*»; 3. «*Chant d'amour*» / «Пісня кохання» (прем'єра London, 31 січня, 1891).
56. ***Album of Miniatures [Les Saisons] [op. 1]* / Альбом мініатюр (Пори року).** Створено 1890-1891. Опубліковано London: Chappell & Co., 1892; Paris: Vve. E. Girod, 1893.
1. «*Spring*» [*Le Printemps*] / «Весна»; 2. «*Summer*» [*L'Été*] / «Літо»; 3. «*Autumn*» [*L'Automne*] / «Осінь»; 4. «*Winter*» [*L'Hiver*] / «Зима».

57. ***Chants d'Espagne [Cantos de España; Airs of Spain]*** / **Пісні Іспанії**. Створено 1-3 – 1891, 4,5 – біля 1894. Опубліковано Barcelona: Juan Bautista Pujol y Cía, 1-3 – 1892, 4,5 – 1897.
1. «*Prélude*» (співпадає з «*Asturias (Leyenda)*») / «Астурія (Легенда)» із *Suite espagnole no. 1* / Іспанської сюїти № 1);
  2. «*Orientale*» / «Східна»;
  3. «*Sous le palmier (Danse espagnole)*» [«*Bajo la palmera*»] / «Під пальмою (Іспанський танець) (Під пальмою)»;
  4. «*Córdoba*» / «Кордова»;
  5. «*Seguidillas*» / «Сегидильї» (співпадає з «*Castilla (Seguidillas)*») / «Кастильсю (Сегидильї)» із *Suite espagnole no. 1* / Іспанської сюїти № 1).
58. ***The Alhambra: Suite pour le piano*** / **Альгамбра: Сюїта для фортепіано**. Початково мала складатися з 6-ти частин: «*La Vega*» / «Ла-Вега», «*Lindaraja*» / «Ліндараха», «*Generalife*» / «Хенераліфе», «*Zambra*» / «Самбра», «*Alarme!*» / «Тривога» і *Untitled* / Без назви, проте тільки перша частина була повністю завершена і опублікована. Створено 1896-1897. Опубліковано San Sebastián: A. Díaz y Cía., 1897. Прем'єра у виконанні José Vianna da Motta, Paris, Société Nationale de Musique, 21 січня, 1899.
1. «*La Vega*» / «Ла-Вега\*»;
  2. «*Generalife*» / «Хенераліфе» (всього 16 тактів).
59. ***Espagne («Souvenirs»)*** / **Іспанія (Спогади)**. Створено біля 1897. Опубліковано Barcelona: Universo Musical, біля 1899.
1. «*Prélude*»; 2. «*Asturies*» / «Астурія».
60. ***Yvonne en visite!*** / **Івонна в гостях!** Створено біля 1905. Опубліковано Paris: Édition Mutuelle.
1. «Шанування!» / «*La Révérence!*»
  2. «Щаслива зустріч, та декілька болючих подій!» / «*Joyeuse Rencontre, et quelques pénibles événements!*»
61. ***Iberia: 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers*** / **Іберія: 12 нових «вражень» в 4-х зошитах**. Створено 1905-1908. Опубліковано Paris, Édition Mutuelle, 1906-1908.
- 1e Cahier* / 1й зошит. Створено 1905. Прем'єра виконана Blanche Selva, Paris, Salle Pleyel, 9 травня, 1906.

---

\* Ла-Вега (ісп. *La Vega*) – муніципалітет в Іспанії, що входить у провінцію Оренсе в складі автономної спільноти Галісії [103].

1. «*Evocación*» [«*Prélude*»] / «Евокація» (Прелюдія);
2. «*El puerto*» [«*Cadix*»] / «Порт (Кадіс)»;
3. «*Fête-Dieu à Séville*» [«*El Corpus en Sevilla*»] «Свято Тіла і Крові Христової в Севільї».

*2e Cahier* / 2-й зошит. Створено 1906. Прем'єра виконана Blanche Selva, St. Jean-de-Luz, France, 11 вересня, 1907.

1. «*Triana*» / «Тріана»\*;
2. «*Almería*» / «Альмерія»;
3. «*Rondeña*» / «Ронденья».

*3e Cahier* / 3й зошит. Створено 1907. Прем'єра виконана Blanche Selva, Paris, Palace of Princess de Polignac, 2 січня, 1908.

1. «*El Albaicín*» / «Альбайсін»\*;
2. «*El Polo*» / «Поло»;
3. «*Lavapiés*» / «Лавап'єс»\*.

*4e Cahier* / 4й зошит. Створено 1908. Прем'єра виконана Blanche Selva, Paris, Société Nationale de Musique, 9 лютого, 1909.

1. «*Málaga*» / «Малага»;
2. «*Jerez*» / «Херес»;
3. «*Eritaña*» / «Ерітанья»\*.

62. «*Navarra*» / «Наварра»\*. Спочатку мала бути включена до «*Iberia*» / «Іберії», проте замість цього композитором було написано і включено «*Jerez*» / «Херес». Створено дві незавершені частини (приблизно в період 1908-1909), які завершено помертньо, як одночастинний твір, студентом І. Альбеніса Деода де Севераком. Опубліковано Paris, Édition Mutuelle, 1912.

63. «*Azulejos*» / «Асулехос»\*. Почато 1909. Закінчено помертньо Е. Гранадосом. Опубліковано 1911.

---

\*Тріана – циганський квартал в Севільї [7].

\* Альбайсін – циганський квартал в Гранаді [7].

\* Лавап'єс — пригород Мадрида [7].

\* Ерітанья – назва популярної корчми за межами Севільї (повна назва *La Venta de Eritaña*), де виконувалися танці фламенко [7].

\* Наварра – автономна спільнота і провінція на півночі Іспанії.

\* Інший варіант – «Асуледжу» (*azulejo*). Асулехос (або асуледжу) є формою португальської та іспанської розписної глиняної плити, якою обкладають архітектурні споруди: церкви, палаци, будинки [215].



**ДОДАТОК Б**  
**ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПЕРЕЛІК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**  
**Е. ГРАНАДОСА\***

1. *Elvira: mazurka* / **Ельвіра: мазурка** (1885).
2. *Dans le bois* / **У лісі** (1888).
3. *Álbum París 1888 / Álbum de melodías* / **Альбом Париж / Альбом мелодій** (біля 1888).  
 1-4. 4 *Melodías* (1. *Andantino*, 2. *Allegretto*, 3. *Mireya*, 4. *Cant del marino*); 5-7. 3 *Melodías* (5. *Kind im Einschlummern*, 6. *Parlant*, 7. *A Sara*); 8-13. 6 *Melodías* (8. *Pregant*, 9. *Enyoranga*, 10. *Conte*, 11. *¡¡Morta!!*, 12. *¡ ... ! (En el abanico de María de Alba)*; 13. *Glückes genug*); 14. *2a Parte*; 15. *Passats*; 16. *Primavera (Romanza sin palabras)*; 17. *¿Beethoven?*; 18. *Coral (Cuatro voces)*; 19. *Wagner (Melodrama)*; 20. *Allegro vivace*; 21. *¡Chopin ... ! (Mazurka)*; 22. *Cuatro notas (Vals)*; 23. *¡Oh ... !*; 24. *Andante (C Major)*;  
 25-27. *Cantos orientales* (25. *La odalisca*, 26. *La esclava*, 27. *La esclava muerta*); 28. *En un álbum*; 29. *Preludio (F Major)*; 30. *¡En la playa!*; 31. *¡Lejos de ti!*; 32. *Mazurka (F Major)*; 33. *Mazurka (G Minor)*; 34. *Mazurka (E-flat Major)*; 35. *A Mercurio – A Baco*; 36. *Lección*; 37. *Mazurka (E-flat Major)*.  
 1-4. 4 мелодії (1. *Andantino*, 2. *Allegretto*, 3. Мірейя, 4. Пісня моряка); 5-7. 3 мелодії (5. Дитина засинає, 6. Розмовляючи, 7. До Сарі); 8-13. 6 мелодій (8. Молячись, 9. Туга (Смуток), 10. Розповідь, 11. ¡¡Смерть !!, 12. ... ! (У прихильника Марії де Альби); 13. Пощастило; 14. 2-а частина; 15. Минуле; 16. Весна (Романза без слів); 17. Бетховен?; 18. Хорал (чотири голоси); 19. Вагнер (Мелодрама); 20. *Allegro vivace*; 21. Шопен ... ! (Мазурка); 22. Чотири ноти (вальс); 23. О ... !; 24. *Andante* (До мажор); 25-27. Східні пісні (25. Одаліска, 26. Рабиня, 27. Мертва рабиня); 28. В альбомі; 29. Прелюдія (Фа мажор); 30. На пляжі!; 31. Далі від тебе !; 32. Мазурка (Фа мажор); 33. Мазурка (соль мінор); 34. Мазурка (Мі-бемоль мажор); 35. До Меркурія – до Вакхи; 36. Урок; 37. Мазурка (Мі-бемоль мажор).
4. *En la aldea* / **В селі** (1888). Для фортепіанного ансамблю.

---

\* Даний перелік складено за даними, виявленими у наступних джерелах: 1) *Anexo: Composiciones de Enrique Granados*. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones\\_de\\_Enrique\\_Granados](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones_de_Enrique_Granados) (accessed 30.06.2020) [211]; 2) *Clark W. A. Enrique Granados: Poet of the Piano*. Oxford University Press, 2005 [224, с. 189-193]; 3) *List of compositions by Enrique Granados*. URL [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Enrique\\_Granados](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Enrique_Granados). (accessed 01.07.2020) [265]. Пер.з ісп. – автор.

1. *Salida del sol*; 2. *Maitines*; 3. *El cortejo (marcha nupcial)*; 4. *La oración*; 5. *Regreso (marcha nupcial)*; 6. *Canto recitado*; 7. *La siesta*; 8. *Danza pastoril*; 9. *Final*; 10. *La puesta de sol*.

1. Схід сонця; 2. Ранкове служіння (у церкві); 3. Залицяння (весільний марш); 4. Молитва; 5. Повернення (весільний марш); 6. Пісня-декламація; 7. Сієста; 8. Пасторальний танець; 9. Фінал; 10. Захід сонця.

Прем'єра Barcelona, Conservatorio Superior de Música de Barcelona, 3 квітня, 1984.

5. ***Danza característica / Характеристичний танець*** (прибл. 1885-1890).
6. ***Canción árabe / Арабська пісня*** (біля 1890).
7. ***Moresca / Мореска*** (біля 1890).
8. ***Capricho español, op. 39\* / Іспанське капрічіо*** (біля 1890, номер опусу співпадає з «Експромтом», op. 39 / *Impromptu (allegro assai)*, опублікованим у 1914 році).
9. ***Valses sentimentales / Сентиментальні вальси*** (біля 1890).
  1. *Vivo*; 2. *Andante*; 3. *Vivo*; 4. *Dolente*; 5. *Allegro appassionato*; 6. *Andantino amoroso*; 7. *Allegro pastoral en forma de vals*; 8. *Sentimentale*; 9. *Dolente*; 10. *Allegro final*.
10. ***Doce Danzas españolas op. 37 / Дванадцять іспанських танців*** (точної дати не вказ., за різн. даними: або біля 1890, або з 1892 по 1900).
  1. *Galante - Minueto*; 2. *Oriental*; 3. *Fandango - Zarabanda*; 4. *Villanesca*; 5. *Andaluza*; 6. *Rondalla aragonesa - Jota*; 7. *Valenciana*; 8. *Sardana - Asturiana*; 9. *Mazurka Romántica*; 10. *Danza triste - Melancolica*; 11. *Zambra*; 12. *Bolero - Arabesca*.
  1. Галантний – Менует; 2. Східний; 3. Фанданго – Сарабанда; 4. Вільянеска; 5. Андалусійський; 6. Арагонська рондалья\* – Хота; 7. Валенсійський; 8. Сардана – Астурійський; 9. Романтична мазурка; 10. Сумний танець – Меланхолічний; 11. Самбра; 12. Болеро – Арабеска.

Прем'єра Barcelona, Teatre Líric, 20 квітня 1890. E. Granados, piano. Опубліковано 1892-1900.

11. ***Arabesca / Арабеска*** (біля 1890). Прем'єра Barcelona, Teatre Líric, 20 квітня, 1890.

\* Опуси творів Е. Гранадоса непослідовні і не дають можливості встановити дату створення чи публікації. Їх функція – ідентифікація того чи іншого твору [224 с. 187].

\* Рондалья (ісп. *rondalla*) являє собою ансамбль струнних щипкових інструментів, на яких грають за допомогою медіатора. Такий вид ансамблю бере свій початок в середньовічній Іспанії, особливо був розповсюджений в Кастилії, Каталонії, Арагоні, Мурсії і Валенсії. Проте до складу ансамблю входили й інші інструменти. Загалом в Іспанії використовували такі інструменти як: гітара, маленька гітара (*guitarrillo*), флейта, віуела, мандоліна, кастаньети, бубни, скрипка, віолончель, марімба, ксилофон, арфа і литаври. Нині в рондалью входять лютня, бандуррія, гітара, іноді бубен, гавайська гітара (*algún ukelele*), деякі рондальї мають у складі мандоліну, але дуже рідко [284].

12. *Serenata española* / Іспанська серенада (загублено). Прем'єра Barcelona, Teatre Líric, 20 квітня, 1890.
13. *Mazurka alla polacca op. 2* / Мазурка в стилі польки (1890).
14. *Serenata Amparo* / Серенада Ампаро (1890).
15. *Dolora en La menor* / Страждання\* в ля мінорі (прибл. 1890-1895). Прем'єра Madrid, 27 листопада, 1984.
16. *Carezza – Clotilde – La sirena – Marcha real – Soldados de cartón* / Карецца\*–Клотільда – Русалка – Королівський марш – Картонні солдати (прибл. 1890-1895).
17. *Carezza op. 38* / Карецца (можливо, теж саме, що *Carezza* / Карецца в п.16) Оpubліковано Barcelona: Juan Bta. Pujol y Co., біля 1891.
18. *Apariciones: vales románticos* / Виступи: романтичні вальси (1891-1893).

Склад даного циклу варіюється у різних джерелах:

Перший варіант\*:

1. *Introducción: presto*; 2. *Cadencioso*; 3. *Vals alemán*; 4. *Fantasmas*; 5. *Pastoral*; 6. *Sensible*; 7. *Ves-te'n, tristor!*; 8. *Andantino quasi allegretto*; 9. *Vals vienés*; 10. ?; 11. *Ecos*.

1. Інтродукція: *presto*; 2. Каденційний; 3. Німецький вальс; 4. Фантазії; 5. Пастораль; 6. Чутливий; 7. Іди геть, смуток!; 8. *Andantino quasi allegretto*; 9. Віденський вальс; 10. ?; 11. Відлуння.

Другий варіант\*:

1. *Presto*; 2. *Vals melódico* [опублік. як № 1 із *Vales poéticos* / Поетичних вальсів]; 3. \*\* (*Cadencioso*); 4. *Vals elegante* [опублік. як № 2 із *Vales poéticos* / Поетичних вальсів]; 5. ?...; 6. *Ecos*; 7. *Fantasmas*; 8. *Sensitiva*; 9. *Pastoral*; 10. ¡*Fuera tristeza!*; 11. *Vals vienés*; 12. *Vals dramático*; 13. *Vals brillante* [опублік. як № 5 із *Vales poéticos* / Поетичних вальсів]; 14. *Vals sentimental* [опублік. як № 6 із *Vales poéticos* / Поетичних вальсів]; 15. *Andantino quasi allegretto*.

1. *Presto*; 2. Методичний вальс; 3. \*\* (Благозвучний або ритмічний); 4. Елегантний вальс; 5.? ...; 6. Відлуння; 7. Духи (Фантоми); 8. Чутливий; 9. Пасторальний; 10. Сумно!; 11. Віденський вальс; 12. Драматичний вальс; 13. Яскравий вальс; 14. Сентиментальний вальс; 15. *Andantino quasi allegretto*.

\* Також «біль», «смуток».

\* Можливо, має відношення до альпійського озера Карецца в Доломітових Альпах (Італія).

\* *Anexo: Composiciones de Enrique Granados.* URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones\\_de\\_Enrique\\_Granados](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones_de_Enrique_Granados) [211].

\* *Clark W. A. Enrique Granados: Poet of the Piano. 2005* [224, с. 189–193];

19. *Paisaje / Пейзажі* (1892).
20. *Cartas de amor (Valses íntimos) op. 44 / Листи кохання (Інтимні вальси)* (1892).  
1. *Cadencioso*; 2. *Suspirante*; 3. *Doliente*; 4. *Apassionato*.  
1. Милозвучний (або ритмічний); 2. З підозрою; 3. Зі смутком; 4. Пристрасний.
21. *Serenata / Серенада* (1893).
22. *A mi queridísimo Isaac / Моєму найдорожчому Ісааку* (1894).
23. *Valses poéticos / Поетичні вальси* (біля 1895).  
1. *Introducción: Vivace molto*; 2. *Vals melòdic*; 3. *Vals apassionat*; 4. *Vals lent*; 5. *Vals humorístic*; 6. *Vals brillant*; 7. *Vals sentimental*; 8. *Vals papallona*; 9. *Vals ideal*.  
1. Інтродукція: *Vivace molto*; 2. Мелодичний вальс; 3. Пристрасний вальс; 4. Повільний вальс; 5. Жартівливий вальс; 6. Яскравий вальс; 7. Сентиментальний вальс; 8. Вальс-метелик; 9. Ідеальний вальс.  
Прем'єра Madrid, 15-2-1895; Barcelona, Teatre Líric, 21 березня, 1895.
24. *Piezas sobre cantos populares españoles / П'єси за мотивами іспанських народних пісень* (1895).  
1. *Preludio*; 2. *Añoranza*; 3. *Ecos de la parranda*; 4. *Vascongada*; 5. *Marcha oriental*; 6. *Zambra*; 7. *Zapateado*.  
1. Прелюдія; 2. Туга; 3. Відлуння вечоринки; 4. Васконгада\*; 5. Східний марш; 6. Самбра; 7. Сапатеадо.
25. *Balada / Балада* (1895). Прем'єра Madrid, Salón Romero, 15 листопада, 1895.
26. *Parranda-Murcia / Вечоринка-Мурсія* (1895-1896).
27. *L'himne dels morts / Гімн померлим* (1897).
28. *Jota de Miel de la Alcarria / Хота Меду Алькарії* (1897).
29. *A la cubana, op. 36 / В кубинському стилі* (біля 1898).  
1. *Allegretto*; 2. *Un poco vivo*.
30. *A la antigua (bourrée) / В старовинному стилі (буре)* (біля 1898).
31. *La góndola: escena poética / Гондола: поетична сцена* (біля 1898).
32. *Exquise: vals-tzigane / Витончено: вальс-циганка* (біля 1900).
33. *A la pradera, op. 35 / У полі (В лузі)* (1900).
34. *Oriental / Східний* (1900-1901).
35. *Rapsodia aragonesa / Арагонська рапсодія* (1901).

---

\* Васконгада (ісп. *Vascongada*) – баскська автономна спільнота в Іспанії.

36. *Allegro de concierto* / **Концертне Allegro** (1903). Прем'єра Madrid, 1904.
37. *Escenas románticas* / **Романтичні сцени** (1904).  
1. *Mazurka*; 2. *Berceuse*; 3. \*\*\*(*Lento con estasi*); 4. *Allegretto*; 5. *Allegro apasionato*;  
6. *Epílogo*.  
Прем'єра Madrid, Unión Musical, 20 листопада 1904.
38. *Cuentos de la juventud op. 1* / **Казки юності** (1906?).  
1. *Dedicatoria*; 2. *La mendiga*; 3. *Canción de mayo*; 4. *Cuento viejo*; 5. *Viniendo de la fuente*; 6. \*\*\*; 7. *Recuerdos de la infancia*; 8. *El fantasma*; 9. *La huérfana*; 10. *Marcha*.  
1. Посвята; 2. Жебрачка; 3. Травнева пісня; 4. Стара казка; 5. Ідучи від фонтану; 6. \*\*\*;  
7. Спогади про дитинство; 8. Дух (Фантом); 9. Сирота; 10. Марш.  
Опубліковано 1910.
38. *Vals de concert* / **Концертний вальс** (1909-1910).
39. *Azulejos* / **Асулехос** (1909-1910). Твір розпочато І. Альбенісом і закінчено Е. Гранадосом. Прем'єра виконана Е. Гранадосом, Barcelona, Palacio de la Música Catalana, 11 березня 1911.
40. *Jácara (danza para cantar y bailar), op. 14* / **Хáкара\*** (танець під спів і танцювання) (прибл. 1910-1912).
41. *Goyescas (Los majos enamorados)* / **Гойески (Закохані махи)\*** (1911).  
*Llibre 1*: 1. *Los requiebros*; 2. *Coloquio en la reja*; 3. *El fandango de Candil*;  
Книга 1: 1. «Любовні освідчення»; 2. Розмова через паркан (ворота); 3. Фанданго при масляній лампі;  
*Llibre 2*: 4. *Quejas o la maja y el ruiseñor*; 5. *El amor y la muerte. Balada*; 6. *La serenata del espectro*.  
Книга 2: 4. Скарги (нарікання) або маха і соловей; 5. Любов і смерть: Балада;  
6. Серенада привида.

\* Хакарас (*Jácaras*) – це іспанські пісні, які виконуються в інструментальному супроводі під час театральної вистави, а також у якості супроводу багатьох видів танцю [259].

\* Слово «*majo*», окрім значень «милий», «гарний», «добрий», «пустотливий», «ошатний», також має значення «махо» – типовий представник мадридських кварталів, населених ремісниками в XVIII-XIX ст. [267], що вказує на зв'язок (саме останнього визначення) з іспанською тематикою. В підтвердження цього виявляємо ряд полотен Франсіско де Гойї, на яких художник зобразив жінок мах і дав наступні назви: «Махи на балконі», «Маха оголена», «Маха одягнена». Оскільки «Гойески» були написані Е. Гранадосом за враженнями від творчості Ф. де Гойї, найбільш відповідним в контексті назви твору вважаємо саме слово «махо» (а також «мах», «махо», «маха»), як житель певного району і прошарку населення Мадрида.

\* Також «Любовні залицяння», «Любовні фліртування», «Любовні кокетства».

*El pelele (Escena goyesca)* / Солом'яне опудало (Сцена за Гойєю)\* (самостійний твір, часто інтерпретується як №7 до сюїти *Goyescas* / Гойески).

Прем'єра виконана Е. Гранадосом Barcelona, Palacio de la Música Catalana, 11 березня, 1911 (*Llibre 1* / Книга 1);

Teatro Principal (Tarrasa), 29 березня, 1914 (імпровізація на тему «*El pelele*» / «Простак»);

Barcelona, Palacio de la Música Catalana, 5 березня, 1915 («*El pelele*» / «Простак»); París, Salle Pleyel, 2 квітня, 1914 (*Llibre 2* / Книга 2).

Опубліковано Barcelona: Casa Dostesio, біля 1912.

36. ***Dos impromptus* / Два експромти.**

1. *Impromptu in C major (Vivo e appassionato)*; 2. *Impromptu de la codorniz* / Експромт перепелиці.

Опубліковано Madrid, Casa Dotesio, 1912.

37. ***Escenas poéticas* / Поетичні сцени (1912).**

*1a sèrie*: 1. *Berceuse*; 2. *Eva y Walter*; 3. *Danza de la rosa*.

1-а серія: 1. Баркарола; 2. Єва та Вальтер; 3. Танець троянди.

*2a sèrie*: 1. *Recuerdo de países lejanos*; 2. *El ángel de los claustros*; 3. *Canción de Margarita*; 4. *Sueños del poeta*.

2-го серія: 1. Сувенір із далеких країн; 2. Ангел монастирів; 3. Пісня Маргарити; 4. Мрії поета.

Опубліковано Barcelona, Casa Dostesio, 1912.

39. ***Fantasia (Cheherezada)*, ор. 34 / Фантазія (Шехеразада) (1912).**

40. ***Bocetos: Colección de Obras fáciles, 4 Pieces* / Ескізи: Зібрання легких творів, 4 п'єси (прибл. 1912-1913).**

1. *Despertar del cazador*; 2. *El hada y el niño*; 3. *Vals muy lento*; 4. *La campana de la tarde*.

1. Пробудження мисливця, 2. Фея і дитина, 3. Дуже повільний вальс, 4. Вечірній дзвін.

Прем'єра Barcelona, 23 листопада, 1913.

41. ***Libro de horas* / Часослов (1912-1913).**

1. *En el jardín*; 2. *En invierno (La muerte del ruiseñor)*; 3. *Al suplicio*.

1. В саду; 2. Взимку (Смерть солов'я); 3. Страждання (Горе).

Прем'єра Barcelona, 23 березня, 1913.

---

\* Натхнений однойменною картиною Гойї, що зображує групу махів, які підкидають солом'яне опудало у повітря. Даний твір став початковою сценою однойменної опери «Гойески» Е. Гранадоса [236].

42. *Impromptu (allegro assai), op. 39* / Експромт. Опубліковано 1914.
43. *2 Danzas Españolas, op. 37* / Два іспанські танці (1915) (можливо, якое співвідноситься з *Doce Danzas españolas op. 37* / 12 іспанськими танцями, оскільки збігається номер опусу – op. 37 і назва одного з танців – *Sardana*: тут – № 2, там – №8).  
1. *Danza lenta*; 2. *Sardana*.  
Прем'єра Barcelona, 8 травня, 1915. Опубліковано Madrid, Union Musical Española, біля 1915.
44. *Marche militaire* / Військовий марш.  
Прем'єра Barcelona, 31 жовтня, 1915.
45. *Países soñados* / Країни мрії. Одна частина незавершена. Опубліковано Madrid, Unión Musical Española, 1918.

**А ТАКОЖ ТВОРИ БЕЗ ЗАЗНАЧЕННЯ ДАТИ СТВОРЕННЯ або ПУБЛІКАЦІЇ:**

46. *Preludio in D major op. 30* / Прелюдія в Ре мажорі.
47. *Escenas infantiles: miniaturas, op. 38* / Дитячі сцени: мініатюри.  
1. *Recitando*; 2. *Pidiendo perdón*; 3. *El niño duerme*; 4. *Niño que llora*; 5. *Séptima melodía*.  
1. Розповідаючи; 2. Просячи прощення; 3. Дитина спить; 4. Дитина, що плаче; 5. Сьома мелодія.
48. *Barcarola, op. 45*.
49. *Andalucía (Petenera)*.
50. *Canto del Pescador* / Спів рибалки.
51. *Crepúsculo* / Сутінки.
52. *6 Estudios expresivos en Forma de Piezas fáciles* / 6 виразних етюдів у формі легких п'єс.
53. *Melodía para el Abanico de Laura González* / Мелодія для прихильника Лаури Гонсалес.
54. *Reverie-Improvisation* / Мрія-імпровізація.
55. *Andantino espressivo*.
56. *2 Marxes militars* / 2 військових марші. Для фортепіано в 4 руки.

**ДОДАТОК В**  
**ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПЕРЕЛІК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**  
**МАНУЕЛЯ де ФАЛЬЇ\***

1. *Gavotte et Musette* / Гавот і Мюзет. 1892. Загублено.
2. *Nocturno* / Ноктюрн. 1896.
3. *Scherzo en do menor* / Скерцо c-moll. 1898.
4. *Myreya [poema] "Canto V"* / Мірей (поема) «Пісня V». Обробка автора. 1899. Загублено.
5. *Mazurca en do menor* / Мазурка c-moll. 1899.
6. *Serenata andaluza* / Андалусійська серенада. 1900.
7. *Segunda serenata andaluza* / Друга андалусійська серенада. 1900. Загублено.
8. *Cancion* / Пісня. 1900.
9. *Vals capricho* / Вальс-капрічіо. 1900.
10. *Suite fantástica* / Фантастична сюїта. 1901.
11. *Cortejo de Gnomos* / Хода гномів. 1901.
12. *Serenata* / Серенада. 1901.
13. *Segunda serenata andaluza* / Друга андалусійська серенада. 1901. Загублено.
14. *Allegro de concierto* / Концертне алегро. 1903-1904.
15. *Cuatro piezas españolas [Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza]* / Чотири іспанські п'єси. 1906-1909. Прем'єра: 27 березня 1909 року; Париж; Р. Віньєс.
16. *Noches en los jardines de España* / Ночі в садах Іспанії для фортепіано з оркестром. I В Хенераліфе, II Віддлений танець, III В садах Кордовської сьєрри. 1909-1916. Прем'єра: червня 1916 року; театр Реаль, Мадрид; симфонічний оркестр Мадрида, фортепіано Р. Віньєс, дир. Е. Ф. Арбос.
17. *Fantasia Baetica* / Фантазія Бетіка. Присвячена А. Рубінштейну. 1919. Прем'єра: 20 лютого 1920 року; Нью-Йорк; А. Рубінштейн.
18. *Le tombeau de Claude Debussy* / Вшанування пам'яті Дебюссі. Обробка власної п'єси для гітари. 1920.
19. *El sombrero de tres picos* / Треуголка. Обробка для піаноли. 1921-1926.

---

\* Даний перелік надано за посиланням на наступне джерело: Кряжева І. Мануель де Фалья: Время, жизнь, творчество: монографія, 2013 [95, с. 309–314].



20. *Cantos de los remeros* / **Пісня волзьких бурлак** (з російського музичного фольклору). 1922.
21. *Concierto para clavicembalo [o pianoforte], flauto, oboe, clarinete, violino e violoncello* / **Концерт для клавесина (фортепіано), флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі**. Прем'єра: 5 листопада 1926 року; Барселона; фортепіано В. Ландовска.
22. *Pour le tombeau de Paul Dukas* / **Пам'яті Поля Дюка**. 1935.

**ДОДАТОК Д**  
**ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПЕРЕЛІК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**  
**ХОАКІНА ТУРІНИ\***

**1. Sevilla, opus 2 (1908)**

**Севілья\***

*Suite pintoresca* / Мальовнича сюїта

1. *Bajo los naranjos*; 2. *El Jueves Santo a medianoche*; 3. *La feria*

1. Під помаранчевими деревами; 2. Чистий Четвер опівночі; 3. Ярмарок

Minutación: 20'10

Partitura: UME (Madrid 1924)

Hay versión para orquesta de los nºs 1. y 2. La del 3. y 4. es de José Luis Turina.

**2. Sonata romántica, opus 3 (1909 ?)**

**Романтична соната**

*Sobre un tema español* / На іспанську тему

1. *Tema y variaciones*; 2. *Scherzo*; 3. *Final*

Minutación: 22'15

Partitura: Max Eschig (París 1910)

**3. Marcha militar, sin número de opus (1911)**

**Військовий марш, без номера опусу**

Partitura: Archivo Joaquín Turina

Hay versión para orquesta

**4. Rincones sevillanos, opus 5 (1911)**

**Севільські куточки**

1. *Noche de verano en la azotea*; 2. *Ronda de niños*; 3. *Danza de seises en la Catedral*; 4. *¡A los toros!*

1. Літня ніч на даху; 2. Хоровод дітей; 3. Танець шістдесятників у Соборі; 4. До биків!

Minutación: 15'

Partitura: Schott (Londres 1911)

---

\* Перелік надано за посиланням на наступне джерело: *Joaquin Turina*. URL : <http://joaquinturina.com/obra/> (accessed 25.06.2020) [260].

\* Пер. з ісп. – автор., застосовується вибірково, до назв творів, пов'язаних з іспанською тематикою.

**5. *Tres danzas andaluzas, opus 8 (1912 ?)*****Три андалузькі танці**1. *Petenera*; 2. *Tango*; 3. *Zapateado*

1. Петенера; 2. Танго; 3. Сапатеадо

Minutación: 12'50

Partitura: Salabert (París 1913)

**6. *La procesión del Rocío, opus 9 (1913)*****Паломництво Ель-Рокіо**1. *Triana en fiesta*; 2. *La procesión (sin interrupción)*

1. Тріана на свято (Тріана святкує); 2. Паломництво (без зупинки)

Minutación: 8'30

Partitura: Salabert (París 1913)

Versión del original para orquesta

**7. *El triunfo de Afrodita (de Margot, opus 11) (1914)*****Торжество Афродити**

Partitura: Biblioteca Renacimiento (1915)

Versión de la comedia lírica original

**8. *Fanfarria y vals (de Margot, opus 11) (1914)*****Фанфари та вальс**

Partitura: Biblioteca Renacimiento (1915)

Versión de la comedia lírica original

**9. *Fiesta andaluza (de Margot, opus 11) (1914)*****Андалусійське свято**

Partitura: Biblioteca Renacimiento (1915)

Versión de la comedia lírica original

**10. *Plazoleta de Sevilla en la noche del Jueves Santo (Cuadro de la procesión. Andante expresivo) (de Margot, opus 11) (1914)*****Стара площа Севільї в ніч на Чистий Четвер (Зображення процесії)**

Partitura: Biblioteca Renacimiento (1915) - En Música (nº 17 (1.9.1917) Madrid) - AJT

Versión de la comedia lírica original

**11. *Recuerdos de mi rincón, opus 14 (1914)*****Спогади про мій куточок***Tragedia cómica* / Комічна трагедія

1. *El café a las seis de la tarde*; 2. *Hay poca luz*; 3. *El diplomático y María (ya uté ve)*; 4. *El músico y Toni, el mejicano*; 5. *Amparo, la gallega romántica*; 6. *El melitar (pasodoble desafinado)*; 7. *El diplomático habla de nuevo*; 8. *Un ataque de risa*; 9. *Habla el pintor (marcha fúnebre) (somnolencia general)*; 10. *Una frase (agria) del escultor*; 11. *Tiroteo entre el maño y Pepa, la granaina*; 12. *Reflexiones del músico*; 13. *Vuelta de Amparo (sin interrupción)*

1. Кава о шостій вечора; 2. Мало світла; 3. Дипломат та Марія; 4. Музикант і Тоні, мексиканець; 5. Ампаро\*, романтична галісійка; 6. Військовий (фальшивий пасадобль); 7. Дипломат знову говорить; 8. Приступ сміху; 9. Художник говорить (похоронний марш) (загальна сонливість); 10. (Кисла) фраза скульптора; 11. Стрільба між рукою та Пепа, гранаїна\*; 12. Роздуми музиканта; 13. Повернення від Ампаро

Minutación: 16'

Partitura: UME (Madrid 1915)

## 12. *Álbum de viaje, opus 15 (1915)*

### Альбом подорожей

1. *Retrato*; 2. *El casino de Algeciras* 3. *Gibraltar*; 4. *Paseo nocturno*; 5. *Fiesta mora en Tánger*

1. Портрет; 2. Казино «Альгесірас»; 3. Гібралтар; 4. Нічна прогулянка; 5. Свято в Танжері

Minutación: 18'50

Partitura: UME (Madrid 1916)

Hay versión del nº 5. para cuarteto de laúdes

## 13. *Mujeres españolas (1ª serie), opus 17 (1916)*

### Іспанські жінки

*Tres retratos* / Три портрети

1. *La madrileña clásica*; 2. *La andaluza sentimental (monólogo)* 3. *La morena coqueta (escena)*

1. Класична мадрідка; 2. Сентиментальна аналусійка (монолог); 3. Кокетлива брюнетка (сцена)

Minutación: 16'10

Partitura: Salabert (París 1917)

---

\* Ампаро – це португальське та іспанське слово, яке має значення «притулок» або «укриття», в ширшому сенсі – «захист». Кілька місць на Піренейському півострові і в Латинській Америці названі Ампаро, деякі з них пов'язані з відданістю Богоматері Захисту, як, наприклад, один з найбільший храмів Іспанії в стилі бароко – Базилика Нуестра –Сеньора-дель-Пілар (Ампаро). Дане слово також є жіночим ім'ям, яке досить часто зустрічається у Валенсії (Іспанія) [210]. Виходячи з контексту твору, розуміємо, що слово «Ампаро» передає саме особисте жіноче ім'я.

\* Гранаїна, іноді гранадіна (*la granaina*) – це, як і стилі малагеньї, різновид танцю фанданго, який являється формою фламенко [248].

**14. *Navidad, opus 16 (1917)*****Різдво**

Minutación: 11'05  
 Partitura: UME (Madrid 1928)  
 Versión de la música de escena original

**15. *Amanecer en la selva (de La adúltera penitente, opus 18b) (1917)*****Світанок у джунглях (з «Розкаяної грішниці»)**

Minutación: 4'35  
 Versión de la suite de concierto para tenor y orquesta

**16. *Aparición de los ángeles (de La adúltera penitente, opus 18b) (1917)*****Поява ангелів (з «Розкаяної грішниці»)**

Minutación: 2'45  
 Versión de la suite de concierto para tenor y orquesta

**17. *Baile campestre (Danza campesina) (de La adúltera penitente, opus 18b) (1917)*****Танець за містом (Селянський танець) (з «Розкаяної грішниці»)**

Minutación: 2'45  
 Versión de la suite de concierto para tenor y orquesta

**18. *Cuentos de España (1ª serie), opus 20 (1918)*****Казки Іспанії**

*Historia en siete cuadros / Розповідь у семи картинах*

1. *Ante la torre del Clavero, Salamanca*; 2. *Una vieja iglesia, Logroño*; 3. *Miramar, Valencia*; 4. *En los jardines de Murcia*; 5. *El camino de la Alhambra, Granada*; 6. *La Caleta, Málaga*; 7. *Rompeolas, Barcelona*

1. Перед вежею Клаверо, Саламанка; 2. Стара церква, Логроньо; 3. Мірамар, Валенсія; 4. У садах Мурсії; 5. Шлях до Альгамбри, Гранада; 6. Бухта, Малага; 7. Хвилеріз, Барселона

Minutación: 26'05  
 Partitura: Salabert (París 1919)

**19. *Niñerías (1ª serie), opus 21 (1919)*****Дитячі пустощі**

*Pequeña suite / Маленька сюїта*

1. *Preludio y fuga*; 2. *Lo que se ve desde la Giralda*; 3. *Desfile de soldados de plomo*; 4. *Berceuse*; 5. *Danza de muñecas*; 6. ?; 7. *A la memoria de un bebé*; 8. *Juegos*

1. Прелюдія та fuga; 2. Все, що видно з Хіральди; 3. Парад солдатів *plomo*\*; 4. Колискова; 5. Танець ляльок; 6. ?; 7. На згадку про немовля; 8. Ігри

Minutación: 28'35

Partitura: Salabert (París 1920)

Hay versión del nº 3. para cuarteto de laúdes

## **20. Danzas fantásticas, opus 22 (1919)**

### **Фантастичні танці**

1. *Exaltación*; 2. *Ensueño*; 3. *Orgía*

1. Піднесення; 2. Мрія; 3. Оргія

Minutación: 16'10

Partitura: UME (Madrid 1920)

\* Hay versión para orquesta, para banda (de Julián Menéndez y Pascual Marquina), y del nº 3. (de Ricardo Villa)

## **21. Sinfonía sevillana, opus 23 (1920 ?)**

### **Севільська симфонія**

1. *Panorama (Andante-Allegretto)*; 2. *Por el río Guadalquivir (Andantino mosso)*; 3. *Fiesta en San Juan de Aznalfarache (Allegro vivo)*

1. Панорама; 2. По річці Гуадалквівір; 3. Святкування в Сан-Хуан-де-Аснальфараче

Minutación: 23'45

Partitura: UME (Madrid 1925)

Versión del original para orquesta

## **23. Sanlúcar de Barrameda, opus 24 (1921)**

### **Санлукар-де-Баррамеда\***

1. *En la torre del Castillo*; 2. *Siluetas de la Calzada*; 3. *La playa - (sin pausa)* 4. *Los pescadores en Bajo de Guía*

1. У Замковій вежі; 2. Силуети дороги; 3. Піляж (без перерви); 4. Рибалки в Бахо-де-Гіа

Minutación: 21'10

Partitura: UME (Madrid 1927)

Hay versión para orquesta de José Ruiz de Azagra de los números 1, 2 y 4.

## **24. Preludio y pantomima (de Jardín de Oriente, opus 25) (1922)**

### **Прелюдія та пантоміма (зі «Східного саду»)**

---

\* *Plomo* в пер. з ісп. «свинець».

\* Нагадаємо, що Санлукар-де-Баррамеда – місто в Іспанії (провінція Кадіс, автономна область Андалусія).

Minutación: 11'15  
 Partitura: UME (Madrid 1932)  
 De la ópera original

**25. Danza (de Jardín de Oriente, opus 25) (1922)**

**Танець (зі «Східного саду»)**

Minutación: 4'30  
 Partitura: Joaquín Turina (Madrid 1925)  
 De la ópera original

**26. El Cristo de la Calavera\*, opus 30 (1923-24)**

*Leyenda becqueriana* / Беккерська легенда

1. *Introducción-El Sarao*; 2. *Monólogo de Alonso*; 3. *Desafío de Alosa y Lope*

1. Вступ-Вечоринка (званий вечір); 2. Монолог Алонсо Каррільо; 3. Змагання Алосо та Лопе

Minutación: 20'55  
 Partitura: UME (Madrid 1925)

**27. Jardines de Andalucía, opus 31 (1924)**

**Сади Андалусії**

*La musa de Sevilla* / Муза Севільї

1. *La musa de Sevilla – En el Jardín de Capuchinos*; 2. *En el jardín del Alcázar*; 3. *En el Parque*

1. Муза Севільї – В саду капуцинів; 2. У саду Алькасара; 3. У парку

Minutación: 18'50  
 Partitura: Salabert (París 1924)

**28. La venta de los Gatos, opus 32 (1924)**

**Продаж котів**

*Leyenda becqueriana* / Беккерська легенда

1. *Fiesta en la Venta* / Партія на продаж 2. ?

Minutación: 18'30  
 Partitura: UME (Madrid 1926)  
 Hay versión para orquesta de Manuel Palau

**29. El barrio de Santa Cruz, opus 33 (1925)**

**Район Санта-Крус**

*Variaciones rítmicas* / Рітмічні варіації

---

\* *El Cristo de la Calavera* – це легенда, написана великим іспанським письменником-романтиком Густаво Адольфо Беккером, яка переносить читача до часів Реконкісти. Вона розповідає історію про кохання двох чоловіків до однієї жінки і їх поєдинок за її руку [249].

*Tema: Jardines y callejuelas; 1. Serenata; 2. Diálogo en la ventana (pelando la pava); 3. El otro; 4. El desafío; 5. La ronda pasa; 6. Quejas; 7. Amanecer (sin interrupción)*

Тема: Сади та алеї; 1. Серенада; 2. Діалог у вікні (фліртування); 3. Інший; 4. Виклик; 5. Круглий прохід; 6. Скарги; 7. Світанок (без перерви)

Minutación: 19'40

Partitura: Salabert (París 1925)

### **30. La leyenda de la Giralda, opus 40 (1926)**

#### **Легенда про Гіральду**

*Poema para piano / Поема для фортепіано*

*1. Noche sevillana; 2. Fiesta lejana; 3. Tempestad y temblor de tierra; 4. Aparición del Ángel gigantesco (sin interrupción)*

1. Севільська ніч; 2. Віддалене святкування; 3. Буря і землетрус; 4. Поява гігантського Ангела (без перерви)

Minutación: 11'40

Partitura: UME (Madrid 1926)

### **31. Dos danzas, opus 41 (1926 ?)**

#### **Два танці**

*Sobre temas populares españoles / На іспанські народні теми*

*1. Cadena de seguidillas; 2. El árbol de Guernica*

1. Серія сегідилій; 2. Дерево Герніки\*

Minutación: 3'40

Partitura: Oxford University Press (Londres 1927)

Hay versión para cuarteto de laúdes

### **32. Verbena madrileña, opus 42 (1926-27)**

#### **Мадридська вербена**

*1. La verbena; 2. Columpios; 3. Caballitos; 4. Cortejo procesional; 5. Baile castizo*

1. Вербена; 2. Гойдалки; 3. Карусель; 4. Процесійний кортеж; 5. Традиційний танець

Minutación: 16'55

Partitura: Salabert (París 1927)

---

\* Дерево Герніки (ісп. *Árbol de Guernica*) – дуб, що символізує традиційні свободи народу Біскаїї (провінція на півночі Іспанії) та басків у цілому. Високопоставлені сеньйори Біскаїї, включаючи королів Кастилії (північно-західна і центральна Іспанія) і карлістських претендентів (монархічна політична партія в Іспанії), так само як і сучасні представники правління Країни Басків (автономна спільнота на півночі Іспанії), приносили під ним клятву поважати ці свободи [54].



**33. *Ritmos, opus 43 (1927-28)*****Ритми**

*Fantasia coreográfica / Хореографічна фантазія*

1. *Preludio*; 2. *Danza lenta*; 3. *Vals trágico*; 4. *Garrotín*; 5. *Intermedio*; 6. *Danza exótica (sin interrupción)*

1. Прелюдія; 2. Повільний танець; 3. Трагічний вальс; 4. Гарротин\*; 5. Інтермедія; 6. Екзотичний танець (без перерви)

Minutación: 16'10

Partitura: UME (Madrid 1928)

Versión del original para orquesta

**34. *Mallorca, opus 44 (1927)*****Мальорка**

*Suite para piano / Сюїта для фортепіано*

1. *Las Cuevas del Dragón: Bloques y rocas. El Palacio Encantado*; 2. *Noche en la bahía de Palma*; 3. *Por la carretera en auto*

1. Печери Дракона: Блоки та скелі. Зачарований палац; 2. Ніч у бухті Пальма; 3. По дорозі на машині

Minutación: 13'25

Partitura: Salabert (París 1928)

**35. *Evocaciones, opus 46 (1928)*****Евокації\***

*Tres piezas para piano / Три п'єси для фортепіано*

1. *Paisaje*; 2. *Mar*; 3. *Sardana*

1. Пейзаж; 2. Море; 3. Сардана\*

---

\* Знаходимо інформацію, що гарротином повелося вважати різновид фламенко, походженням з астурійського фольклору, але існує думка, що він був розроблений циганами Лериди, пізніше – Барселони. За даною версією, гарротин являється єдиним пісенно-танцювальним жанром фламенко, народженим за межами Андалусії і, ймовірно, він приєднався до фламенко через каталонських циган, так як він базується на ритмі танго. З характерним живим ритмом танго гарротин користувався великою популярністю і був на піку своєї слави на початку ХХ століття. Однак згодом інтерес до нього почав згасати і в 1930-ті роки даний жанр взагалі майже зник. В 1970-ті роки каталонська циганка Кармен Амайя відновила даний жанр, і сьогодні він входить до різних розважальних святкових програм в Іспанії [245].

\* Також «відродження», «викликання», «спричинення».

\* Сардана (ісп. *sardana*) – національний танець каталонців хороводного характер, розмір 6/8. Його учасники стають в коло і, взявшись за руки, роблять певні рухи під музику. Кількість учасників необмежена. Не відома точна дата і місце появи сардани, але відомо, що танець популярний з XVI століття. Сардана передає національний дух каталонців, символізує їх єдність. Цей танець також називали «танцем протесту», адже його виконують не професійні танцюристи, а простий народ, не на сцені, а на площі. У роки диктатури Франко

Minutación: 14'10  
Partitura: UME (Madrid 1929)

### **36. *Cuentos de España (2ª serie), opus 47 (1928-29 ?)***

#### **Казки Іспанії**

*Historia en siete cuadros* / Розповідь у семи картинах

1. *Córdoba en fiesta*; 2. *Canciones en la noche*; 3. *Cantos moriscos*; 4. *Los bebedores de manzanilla*; 5. *Paseo*; 6. *La Mezquita*; 7. *Torneo caballeresco*

1. Кордова у святкуванні; 2. Пісні вночі; 3. Мавританські пісні; 4. Розпиваючі Мансанілью; 5. Поїздка; 6. Мечеть; 7. Лицарський турнір

Minutación: 20'05  
Partitura: Salabert (París 1929)

### **37. *Recuerdos de la antigua España, opus 48 (1929)***

#### **Спогади про стародавню Іспанію**

1. *La eterna Carmen*; 2. *Habanera*; 3. *Don Juan*; 4. *Estudiantina (pasacalle)*

1. Вічна Кармен; 2. Хабанера; 3. Дон Хуан; 4. Естудьянтіна (пасакалія)

Minutación: 14'15  
Partitura: Salabert (París 1929)  
Hay versión de los nº 1. 2. y 4. para cuarteto de laúdes

### **38. *Viaje marítimo, opus 49 (1929 ?)***

#### **Морська подорож**

1. *Luz en el mar*; 2. *En fiesta*; 3. *Llegada al puerto*

1. Світло в морі; 2. На вечірці; 3. Прибуття в порт

Minutación: 12'30  
Partitura: Schott (Mainz 1930)

### **39. *Tocata y fuga, opus 50 (1929 ?)***

*(Ciclo pianístico, I)*

1. *Tocata*; 2. *Fuga*

Minutación: 9'30  
Partitura: UME (Madrid 1930)  
Hay versión para arpa de Nicanor Zabaleta

---

сардана була офіційно заборонена. Зараз поширені, в основному, два типи цього танцю: історичний оригінальний стиль – коротка сардана (*sardana curta*) і більш популярний сучасний стиль - довга сардана (*sardana llarga*). Сардану часто танцюють прямо на площах під музику унікальних національних оркестрів кобла. В іспанській і французькій Каталонії налічується близько 130 таких оркестрів, в основному аматорських. За межами Каталонії відомий тільки один оркестр кобла – *Cobla La Principal d'Amsterdam* (Амстердам) [153].

**40. Miniaturas, opus 52 (1929)****Мініатюри**

1. *Caminando*; 2. *Se acercan soldados*; 3. *La aldea duerme*; 4. *Amanecer*; 5. *El mercado*; 6. *Dúo sentimental*; 7. *Fiesta*; 8. *La vuelta*

1. Хода; 2. Солдати підходять; 3. Село спить; 4. Світанок; 5. Ринок; 6. Сентиментальний дует; 7. Святкування; 8. Повернення

Minutación: 13'25

Partitura: Schott (Mainz 1930)

Hay versiones para orquesta (de Wolfgang Schumann y Jürgen Wolf); y para banda (de John Krance)

**41. Cinco danzas gitanas (1ª serie), opus 55 (1929-30)****П'ять циганських танців**

1. *Zambra*; 2. *Danza de la seducción*; 3. *Danza ritual*; 4. *Generalife*; 5. *Sacro-Monte*

1. Самбра; 2. Танець спокуси; 3. Ритуальний танець; 4. Хенераліфе; 5. Сакро-Монте

Minutación: 13'10

Partitura: Salabert (París 1930)

\* Hay versión para orquesta, y del nº 5. para banda (de José Olmedo) y para arpa (de Nicanor Zabaleta)

**42. Niñerías (2ª serie), opus 56 (1930)****Дитячі пустоші**

*Pequeña suite* / Маленька сюїта

1. *Entrada de Conchita*; 2. *En el colegio*; 3. *Divertissement*; 4. *Conchita llora*; 5. *Parada*; 6. *Conchita sueña*; 7. *Carnaval de niños*; 8. *Visión mágica*

1. Прихід Кончіти; 2. У школі; 3. Дивертисмент; 4. Кончіта плаче; 5. Зупинка; 6. Кончіта мріє; 7. Дитячий карнавал; 8. Чарівне видіння

Minutación: 12'50

Partitura: Salabert (París 1931)

**43. Partita en do, opus 57 (1930)**

*(Ciclo pianístico, II)*

1. *Preludio (sin pausa)*; 2. *Zarabanda*; 3. *Capricho*; 4. *Introducción y giga*

Minutación: 11'35

Partitura: UME (Madrid 1930)

Hay versión del nº 2. para instrumentos de viento (de Egil Swedvig), y para arpa de (Aristide von Würtzler)

**44. Tarjetas postales, opus 58 (1930)****Поштові листівки**

1. *Danza vasca*; 2. *Ramblas de Barcelona*; 3. *Madrid*; 4. *Paisaje granadino*; 5. *Romería*

1. Баскський танець; 2. Водойми Барселони; 3. Мадрид; 4. Гранадський пейзаж; 5.

**Паломництво**

Minutación: 9'45

Partitura: Schott (Mainz 1931)

**45. Sonata fantasía, opus 59 (1930)**

1. *Lento*; *Allegro molto moderato*; 2. *Coral con variaciones (Lento)*

Minutación: 12'35

Partitura: UME (Madrid 1931)

**46. Radio Madrid, opus 62 (1931)****Радіо Мадрид**

*Prólogo: Ante el micrófono*; 1. *retransmisión: Los estudiantes de Santiago*; 2. *retransmisión:*

*Carretera castellana*; 3. *retransmisión: Fiesta en Sevilla*

Пролог: Перед мікрофоном; 1. трансляція: Студенти Сантьяго; 2. трансляція: Кастильське

шосе; 3. трансляція: Вечірка в Севільї

Minutación: 10'30

Partitura: Schott (Mainz 1931)

**47. Jardín de niños, opus 63 (1931 ?)****Дитячий садок**

*Pequeñas piezas* / Маленькі п'єси

1. *Marcha*; 2. *El niño se duerme*; 3. *Cajita de música*; 4. *Campanas*; 5. *Pequeña danza*; 6. *Pequeña fuga*; 7. *Juegos en la playa*; 8. *Final*

1. Березень; 2. Дитина засинає; 3. Музична скринька; 4. Дзвони; 5. Маленький танець; 6.

Маленька fuga; 7. Ігри на пляжі; 8. Фінал

Minutación: 15'35

Partitura: Salabert (París 1931)

**48. Pieza romántica, opus 64 (1931)****Романтична п'єса**

*(Ciclo pianístico, III)*

Minutación: 7'

Partitura: UME (Madrid 1931)

**49. *El castillo de Almodóvar, opus 65 (1931)***

**Замок Альмодовар**

*Poema para piano (Ciclo pianístico, IV) / Поема для фортепіано*

1. *Silueta nocturna*; 2. *Evocación medieval*; 3. *A plena luz*

1. Нічний силует; 2. Середньовічна евокація; 3. При повному світлі

Partitura: UME (Madrid 1932)

Hay versión para arpa y orquesta

**50. *Rapsodia sinfónica, opus 66 (1931)***

**Симфонічна рапсодія**

*(Ciclo pianístico, V)*

Minutación: 10'20

piano – orquesta de cuerda

Partitura: UME (Madrid 1931) - UME (materiales)

Hay versión para dos pianos de Ángel Mingote

**51. *El circo, opus 68 (1931)***

**Цирк**

1. *Trompetería*; 2. *Equilibristas*; 3. *Amazona*; 4. *El perro sabio*; 5. *Payasos*; 6. *Trapeacios volantes*

1. Труби; 2. Канатохідці; 3. Амазонка; 4. Вчена собака; 5. Клоуни; 6. Літаючі трапеції

Minutación: 10'25

Partitura: Schott (Mainz 1932)

**52. *Siluetas, opus 70 (1931)***

**Силуети**

1. *El Acueducto (Segovia)*; 2. *La Torre de la Vela (Granada)*; 3. *La Puerta del Sol (Toledo)*; 4. *La Torre del Oro (Sevilla)*; 5. *El faro de Cádiz*

1. Акведук (Сеговія); 2. Торре-де-ла-Вела (Гранада); 3. Пуерта-дель-Соль (Тоledo); 4. Золота вежа (Севілья); 5. Маяк Кадіса

Minutación: 15'22

Partitura: Salabert (París 1932)

**53. *En la zapatería, opus 71 (1932)***

**У магазині взуття**

*Piezas cortas para piano / Короткі п'єси для фортепіано*

1. *Hans Sachs*; 2. *Los brodequines de la marquesa*; 3. *Calzados de campesino*; 4. *Sandalias griegas*;  
5. *Los zapatos de la bailarina*; 6. *Los zapatos de una mujer bonita*; 7. *Las zapatillas del torero*

1. Ганс Сакс; 2. Бродекіни маркізи; 3. Взуття селянина; 4. Грецькі сандалії; 5. Взуття танцюристки; 6. Взуття симпатичної жінки; 7. Туфлі тореадора

Minutación: 10'30

Partitura: Schott (Mainz 1933)

#### **54. *Mujeres españolas (2ª serie), opus 73 (1932)***

##### **Іспанські жінки**

1. *La gitana enamorada*; 2. *La florista*; 3. *La señorita que baila*; 4. *La murciana guapa*; 5. *La alegre sevillana*

1. Закохана циганка ; 2. Квіткарка; 3. Панночка, яка танцює; 4. Мурсійська красуня; 5. Весела севільянка

Minutación: 14'30

Partitura: Salabert (París 1933)

Hay versión del nº 2. para instrumentos de viento (de Egil Swedvig)

#### **55. *Fantasia italiana, opus 75 (1932)***

##### **Італійська фантазія**

1. *Visión fantástica*; 2. *Dríadas*; 3. *Nápoles*

1. Фантастичне видіння; 2. Дріади; 3. Неаполь

Minutación: 16'

Partitura: UME (Madrid 1933)

#### **56. *El poema infinito, opus 77 (1933)***

##### **Нескінченна поема**

(*Trilogía nº 1*)

Minutación: 10'50

Partitura: UME (Madrid 1933)

#### **57. *Rincones de Sanlúcar, opus 78 (1933)***

##### **Куточки Санлукара**

(*Ciclo pianístico, VI*)

1. *La señorita María*; 2. *La fuente de las Piletas*; 3. *El pórtico de Santo Domingo (enlaza)*; 4. *Subida al Barrio Alto*

1. Сеньорита Марія; 2. Басейновий фонтан; 3. Тераса Санто-Домінго (зв'язка); 4. Сходження на Барріо Альто

Minutación: 10'30  
Partitura: UME (Madrid 1934)

**58. Bailete\*, opus 79 (1933)**

*Suite de danzas del siglo XIX / Танцювальна сюїта*

1. *Entrada*; 2. *Tirana*; 3. *Bolero*; 4. *Danza de corte*; 5. *Fandango*

1. Вступ; 2. Тирана; 3. Болеро; 4. Придворний танець; 5. Фанданго

Minutación: 10'45  
Partitura: Salabert (París 1934)

**59. Preludios, opus 80 (1933)**

*(Ciclo pianístico, VII)*

1. *Adagio*; 2. *Allegretto*; 3. *Allegro giusto*; 4. *Allegretto*; 5. *Adagio-Allegro vivo*

Minutación: 10'30  
Partitura: UME (Madrid 1934)

**60. Fantasía, sobre cinco notas: A.R.B.O.S., opus 83 (1934)**

1. *Preludio*; 2. *Tocata y fuga*; 3. *Coral con variaciones*

Minutación: 13'44  
Partitura: UME (Madrid 1934)  
Hay versión para orquesta del nº 1.

**61. Cinco danzas gitanas (2ª serie), opus 84 (1934)**

**П'ять циганських танців**

1. *Fiesta de las calderas*; 2. *Círculos rítmicos*; 3. *Invocación*; 4. *Danza rítmica*; 5. *Seguiriya*

1. Фестиваль котлів; 2. Ритмічні кола; 3. Закликання; 4. Ритмічний танець; 5. Сегирійя

Minutación: 15'10  
Partitura: Salabert (París 1934)  
Hay versiones de los nºs 1. y 5. para instrumentos de viento y percusión (de Egil Swedvig)

**62. Ofrenda, opus 85 (1934)**

**Пожертвування\***

*(Trilogía nº 2)*

*I estrofa - II estrofa - III estrofa*

Minutación: 14'50  
Partitura: UME (Madrid 1935)

\* *Bailete* – вставний балетний номер в драматичному спектаклі.

\* Також «приношення», «піднесення» і т. д.

**63. Hipócrates, opus 86 (1934)****Гіппократ***Variaciones para piano (Trilogía nº 3)**Introducción – Tema: El doctor – I variación: Los clientes – II variación: Un caso de músico paranoico – III variación: Coro de doctores – IV variación: La catástrofe – V variación: Los doctores se retiran – Comentario*

Вступ – Тема: Лікар – I варіація: Клієнти – II варіація: Випадок параноїдального музиканта – III варіація: Хор лікарів – IV варіація: Катастрофа – V варіація: Лікарі йдуть у відставку – Коментар

Minutación: 10'30

Partitura: UME (Madrid 1935)

**64. Concierto sin orquesta, opus 88 (1935)****Концерт без оркестру***(Ciclo pianístico, VIII)*1. *Moderato (enlaza)*; 2. *Molto adagio*

Minutación: 10'15

Partitura: UME (Madrid 1935)

**65. Mujeres de Sevilla, opus 89 (1935)****Жінки Севільї**1. *La alfarera de Triana*; 2. *La mocita del barrio*; 3. *La macarena con garbo*; 4. *La cigarrera traviesa*; 5. *Mantillas y peinetas*

1. Гончарка з Триани; 2. Мила дівчина по сусідству; 3. Макарена з розмахом; 4. Неслухняний портсигар; 5. Мантильї та гребінці

Minutación: 12'10

Partitura: Salabert (París 1936)

Hay versión del nº 2. para instrumentos de viento (de Egil Swedvig)

**66. En el cortijo, opus 92 (1936-40)****На фермі***Impresiones andaluzas / Андалусійські враження*1. *La noche en el campo*; 2. *A la sombra del caserío*; 3. *Horizontes y llanuras (enlaza)*; 4. *Caballistas*

1. Ніч у полі; 2. У тіні фермерського будинку; 3. Обрії та рівнини (зв'язка); 4. Вершники



Minutación: 16'40  
Partitura: UME (Madrid 1940)

**67. *Invocación a Sevilla (Preludio de Pregón de flores) (1939-40)***

**Запрошення до Севільї (Прелюдія з «Урочистої промови з квітами»)**

Versión del prelude de la ópera incompleta

**68. *Clío: A las puertas de la Rábida (de Las musas de Andalucía, opus 93) (1942)***

**Кліо: Біля воріт Рабіді (з «Муз Андалусії»)**

Minutación: 4'  
Partitura: UME (Madrid 1943)

**69. *Terpsícore: Minué (de Las musas de Andalucía, opus 93) (1942)***

**Терпсихор: Менует (з «Муз Андалусії»)**

Minutación: 3'40

**70. *Urania: Farruca fugada (de Las musas de Andalucía, opus 93) (1942)***

**Уранія: Фаррука\* (з «Муз Андалусії»)**

Minutación: 4'05  
Partitura: UME (Madrid 1943)

**71. *Fantasia del reloj, opus 94 (1942-43)***

**Годинникова фантазія**

*Tres momentos para piano* / Три моменти для фортепіано

1. *Unos minutos ante el Cristo*; 2. *Las horas del «Rincón Mágico»*; 3. *La hora de la manzanilla*

1. Декілька хвилин перед Христом; 2. Години «Чарівного куточка»; 3. Час Мансанильї

Minutación: 10'40  
Partitura: UME (Madrid 1989)

**72. *Por las calles de Sevilla, opus 96 (1943)***

**Вулицями Севільї**

*Impresiones para piano* / Враження для фортепіано

\* Фаррука (ісп. *farruca*) – музичний жанр фламенко, який традиційно танцюють чоловіки. Одним з джерел фарруки вважають вільянсіко (ісп. *villancico*, від ісп. *villano* – сільський; пісенно-танцювальний жанр, популярний в Іспанії в XV-XVII століттях). Етимологічно назва стилю фаррука близька до арабської мови, в якій широко розповсюджені ім'я *Faruk* та прізвище *al-Farruqi*. Крім того, за ритмом і звучанням фаррука досить близька до циганської самбри, поширеної в Іспанії (Гранада, Альмерія). Ритмічно також перекликається з танго. Зазвичай танець включає в себе швидкі повороти, активні дії ногами, стрибки і присідання, драматичні пози і різкі рухи руками. Для виконання танцюристи також можуть використовувати капелюхи. Фаррука виконується зазвичай в ля мінорі, з 8-дольним метром та з акцентами на 1-у, 3-ю, 5-у, і 7-у долі [181].

1. *Reflejos de la torre*; 2. *Ante la Virgen de la Merced*; 3. *La calle de las Sierpes*

1. Роздуми про вежу; 2. Перед Дівою Милосердя; 3. Вулиця Сьєрпес

Minutación: 10'05

Partitura: UME (Madrid 1946)

**73. *Rincón mágico, opus 97 (1941-43)***

**Чарівний куточок**

*Desfile en forma de sonata* / Парад (хода) у формі сонати

1. *Tema y variaciones*; 2. *Scherzo*; 3. *Lied*; 4. *Sonata*

Minutación: 28'40

Partitura: UME (Madrid 1946)

**74. *Poema fantástico, opus 98 (1944)***

**Фантастична поема**

1. *En el hall del hotel*; 2. *Viejas calles madrileñas*; 3. *Encrucijada (enlaza)*; 4. *Tarde de cine*

1. У залі готелю; 2. Старі вулиці Мадрида; 3. Перехрестя (зв'язка); 4. День кіно

Minutación: 18'

Partitura: UME (Madrid 1951)

**75. *Contemplación, opus 99 (1944)***

**Споглядання**

*Tres impresiones para piano* / Три враження для фортепіано

1. *Ante la «Anunciación», de Fra Angélico*; 2. *Ante la «Dama de Elche»*; 3. *Ante «Las Lanzas», de Velázquez*

1. Перед «Благовіщенням» Фра Анджеліко; 2. Перед «Дамою з Ельче»; 3. Перед «Списами» Веласкеса

Minutación: 12'40

Partitura: UME (Madrid 1945)

**76. *Profecía de Simón y Huida a Egipto (de Los siete dolores de la Virgen, sin número de opus) (1940-45)***

**Пророцтво Симона і політ до Єгипту (із «Семи скорбот Богородиці», без номера опусу)**

*Estampas para piano* / Естампи для фортепіано

**77. *Linterna mágica, opus 101 (1945)***

**Чарівний ліхтар**

*Impresiones para piano (Ciclo plateresco, II) / Враження для фортепіано*

1. *Preludio*; 2. *El misterio del jardín*; 3. *Vals romántico*

1. Прелюдія; 2. Таємниця саду; 3. Романтичний вальс

Minutación: 9'30

Partitura: UME (Madrid 1947)

**78. *Fantasía cinematográfica (En forma de rondó), opus 103 (1945)***

**Кінематографічна фантазія (у формі рондо)**

*(Ciclo plateresco, IV) / (Цикл платереско)*

Minutación: 9'05

Partitura: UME (Madrid 1951)

**79. *Desde mi terraza, opus 104 (1947)***

**З моєї тераси**

*Estampas para piano / Естампи для фортепіано*

1. *A la sombra del mucharabieh*; 2. *Armonías de la ciudad (enlaza)*; 3. *Sinfonía de flores*

1. У тіні Машрабії\*; 2. Гармонії міста (зв'язка); 3. Симфонія квітів

Minutación: 8'05

Partitura: UME (Madrid 1949)

---

\* Машрабія – візерункові дерев'яні решітки в архітектурі арабських країн, які закривають зовні вікна, балкони, або використовуються як ширми, перегородки всередині будівлі [121].

## ДОДАТОК Е

### **Виконання «Фантастичного» концерту І. Альбеніса в період з 2008 по 2019 рік \***

- Липень, 2008, м. Кишинів (*Chisinau*), Молдова,
- Березень, 2009, м. Аберістуїт (*Aberystwyth*), Великобританія,  
оркестр – *Philomusica of Aberystwyth*;
- Травень, 2009, Аргентина,  
оркестр – *Symphonic Orchestra from Cordoba*,  
диригент – Алексіс Сорьяно (*Alexis Soriano*);
- Лютий, 2010, м. Уолкерсвілл (*Walkersville*), США,  
оркестр – *George Enescu Philharmonic*,  
диригент – Томас Пандолфі (*Thomas Pandolfi*);
- Лютий, 2010, м. Толука-де-Лердо (*Toluca*), Мексика,  
оркестр – *State of Mexico Symphony Orchestra*
- Лютий, 2010, м. Салоніки (*Salonica*), Греція,  
оркестр – *State Orchestra of Salonica*;
- Січень, 2010, м. Біль (*Biel*), Швейцарія,  
оркестр – *Orchester des Konservatoriums Biel*;
- Грудень, 2010, м. Вроцлав (*Wroclaw*), Польща,  
оркестр – *Filharmonia Wroclawska*,  
диригент – Карлос Чека (*Carlos Checa*);
- Грудень, 2010, м. Бидгощ (*Bydgoszcz*), Польща,  
оркестр – *Filharmonia Bydgoszcz*,  
диригент – Карлос Чека (*Carlos Checa*);

---

\* Дана інформація надана за посиланням на наступне джерело: *Isaac Albeniz. Concerto for Piano No. 1 Concierto Fantástico (1887) Unión Musical Ediciones (World). URL : <https://www.wisemusicclassical.com/performances/search/work/3468/> (accessed 21.06.2020) [257].*

- Травень, 2011, о. Кюсю (*Kyushu*), Японія,  
оркестр – *Kyushu Symphony Orchestra*,  
диригент – Тецу Нагано (*Tetsu Nagano*);
- Серпень, 2013, м. Пярну (*Parnu*), Естонія,
- Жовтень, 2014, м. Севілья (*Sevilla*), Іспанія,  
оркестр – *Real Orquesta Sinfónica de Sevilla*,  
фортепіано – Оскар Мартін (*Óscar Martín*),  
диригент – Джьорджи Рат (*György Rath*);
- Листопад, 2015, м. Салфорд (*Salford*), Великобританія,  
оркестр – *BBC Philharmonic*,  
фортепіано – Мартін Роско (*Martin Roscoe*),  
диригент – Хуанхо Мена (*Juanjo Mena*);
- Листопад, 2016, м. Лондон (*London*), Великобританія,  
оркестр – *Royal Philharmonic Orchestra*,  
фортепіано – Клелія Ірузун (*Clélia Iruzun*);
- Вересень, 2017, м. Альмерія (*Almeria*), Іспанія,  
оркестр – *Orquesta Ciudad de Almeria*,  
диригент – Майкл Томас (*Michael Thomas*);
- Жовтень, 2017, м. Малага (*Málaga*), Іспанія,  
оркестр – *Orquesta Filarmónica de Málaga*,  
фортепіано – Паула Коронас (*Paula Coronas*),  
диригент – Алехандро Посада (*Alejandro Posada*);
- Березень, 2018, м. Сент-Пол (*St. Paul*), США,  
оркестр – *University of St. Thomas Festival Orchestra*,  
фортепіано – Софія Хаусман (*Sophia Hausman*),  
диригент – Метью Джордж (*Matthew George*);
- Лютий, 2019, м. Хузум (*Husum*), Німеччина,  
оркестр – *Collegium musicum Kreismusikschule Nordfriesland*,  
диригент – Хеннінг Бокк (*Henning Bock*).

## ДОДАТОК Є

*Титульна та перша сторінки Концерту для фортепіано з оркестром  
Е. Гранадоса\**

**CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTRA**

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA

CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA

Consideracions històriques [pàg. 3] / Historical considerations [pag. 5] / Consideraciones históricas [pág. 7]  
Consideracions del revisor [pàg. 4] / The reviewer's considerations [pag. 6] / Consideraciones del revisor [pág. 8]

I  
Concert pour Piano et orchestre "Patetico" ..... 9  
Enrique Granados

reconstruït per / reconstructed by / reconstruido por  
Melani Mestre

II  
Danza Española nº 2 Oriental / Capricho Español ..... 70  
d'Enrique Granados / de Enrique Granados

Orquestrades i adaptades per a piano i orquestra per / Orchestrated and adapted for piano and orchestra by  
Orquestadas y adaptadas para piano y orquestra por  
Melani Mestre

III  
Allegro de Concierto..... 103

d'Enrique Granados / de Enrique Granados  
Orquestrades i adaptades per a piano i orquestra per / Orchestrated and adapted for piano and orchestra  
Orquestadas y adaptadas para piano y orquestra por  
Melani Mestre

Enrique Granados - Melani Mestre

Reg. B.3612

c.a. 34

EDITORIAL DE MÚSICA  
**BOILEAU**

Provença, 287

Tels. [34] 934 877 456 Fax [34] 932 155 334

08037 BARCELONA (Spain)

www.boileau-music.com

boileau@boileau-music.com

\* Granados E – Mestre M. Concierto para piano y orquesta. Barcelona, Editorial de musica Boileau, 2010 [246].

A Mon cher Maître M. Camille Saint-Saens  
**Concert pour Piano et orchestre**  
"Patetico"  
(1910)

**Enrique Granados**  
(1867-1916)  
reconstruït per / reconstruido por  
Melani Mestre

Lento grave e quasi recitativo

Flutes  
Oboes  
Cor Anglais  
Clarinets in Bb  
Bass Clarinet in Bb  
Bassoon  
Horns in F  
Trumpets in F  
Trombones  
Tuba  
Timpani  
Cymbals  
Piano  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

Lento grave e quasi recitativo

**ДОДАТОК Ж**  
**Виконання «Симфонічної рапсодії» Х. Туріни**  
**в період з 2001 по 2019 рік\***

- Травень, 2001, м. Лерида (*Lleida*), Кадіс (*Cádiz*), Іспанія,  
за підтримки *Adela Sánchez Produccion*,  
диригент – Сальвас Кальвільо (*Salvas Calvillo*);
- Жовтень, 2001, м. Денвер (*Denver*), США,  
оркестр – *Colorado Symphony Orchestra*,
- Травень, 2007, м. Мalmö (*Malmo*), Швеція,  
оркестр – *Malmo Symfonieorkester*,  
диригент – Хосеп Понс (*Josep Pons*);
- Березень, 2008, м. Муво́ (*Mouvaux*), м. Лілль (*Lille*), Франція,  
за підтримки *Ensemble Accord 21*,
- Березень, 2008, м. Катовіце (*Katowice*), Польща,  
оркестр – *Chamber Orchestra of Filharmonia Slaska*,  
диригент – Масіміліано Калді (*Massimiliano Caldi*);
- Травень, 2008, Японія,  
виконано *Ensemble Sakai*;
- Червень, 2008, м. Роттердам (*Rotterdam*), Нідерланди,  
оркестр – *Kamerorkest Touché*,  
диригент – Андраш Ціфра (*András Czifra*);
- Січень, 2009, м. Нім (*Nimes*), Франція,  
оркестр – *Orchestre Poitou-Charente*;
- Лютий, 2009, м. Ажен (*Agen*), Франція,

---

\* Дана інформація надана за посиланням на наступне джерело: *Joaquin Turina. Rapsodia Sinfónica (1931) Unión Musical Ediciones (World)*. URL : <https://www.wisemusicclassical.com/performances/search/work/4840/> (accessed 21.06.2020) [261].



виконано в *Conservatoire de Agen*;

- Лютий, 2009, м. Канни (*Cannes*), Франція,

оркестр – *Orchestre de Cannes*,  
диригент – Дарелл Анг (*Darrell Ang*);

- Березень, 2009, м. Санта-Фе (*Santa Fe*), США,

оркестр – *Santa Fe Symphony*,  
диригент – Стівен Сміт (*Steven Smith*);

- Жовтень, 2009, м. Баньоль-сюр-Сез (*Bagnols-sur-Cèze*), Франція,

за підтримки *Floraisons Musicales*;

- Березень, 2010, м. Монтерей (*Monterey*), США,

оркестр – *Monterey Symphony*,  
фортепіано – Сара Бьочер (*Sara Beucher*);  
диригент – Макс Брагадо Дарман (*Max Bragado Darman*);

- Квітень, 2010, м. Калгарі (*Calgary*), Канада,

оркестр – *Calgary Civic Orchestra*,  
диригент – Рольф Бертш (*Rolf Bertsch*);

- Жовтень, 2010, м. Блумфонтейн (*Bloemfontein*), ЮАР,

виконано в *University of Free State*;

- Лютий, 2012, м. Міккелі (*Mikkeli*), Фінляндія,

оркестр – *Mikkelin Kaupunginorkesteri*,  
диригент – Андрес Мустонен (*Andres Mustonen*);

- Травень, 2012, м. Лондон (*London*), Великобританія,

оркестр – *Royal Philharmonic Orchestra*,  
фортепіано – Валері Трайон (*Valerie Tryon*),  
диригент – Кеннет Вудз (*Kenneth Woods*);

- Червень, 2012, м. Йосу (*Yeosu-si*), Південна Корея,

оркестр – *Korean Chamber Orchestra*,  
диригент – Кеннет Вудз (*Kenneth Woods*);

- Жовтень, 2012, м. Мадрид (*Madrid*), Іспанія,  
виконано в *Auditorio Nacional de Música*;
- Листопад, 2012, м. Малага (*Málaga*), Іспанія,  
оркестр – *Orquesta Filarmónica de Málaga*,  
диригент – Октав Кальєйя (*Octav Calleya*);
- Січень, 2013, м. Сен-Назер (*St. Nazaire*), Фонтене-ле-Конт (*Fontenay le Comte*),  
Нант (*Nantes*), Франція;  
оркестр – *Orchestre Poitou Charentes*;
- Лютий, 2013, м. Нант (*Nantes*), Франція,  
оркестр – *Orchestre Poitou Charentes*;
- Лютий, 2013, м. Кórдова (*Córdoba*), Іспанія,  
оркестр – *Orquesta de Córdoba*,  
фортепіано – Сантьяго Ва́ез (*Santiago Baéz*),  
диригент – Лоренцо Рамос (*Lorenzo Ramos*);
- Березень, 2013, м. Більба́о (*Bilbao*), Кордова (*Córdoba*), Іспанія,  
оркестр – *Orchestre Poitou Charentes*;
- Червень, 2013, м. Авіньйон (*Avignon*), Франція,  
оркестр – *Orchestre d'Avignon*,  
диригент – Жан-Франсуа Ессе (*Jean-Francois Heisser*);
- Серпень, 2013, м. Севілья (*Sevilla*), Іспанія,  
виконано в *Sala Joaquín Turina*,  
оркестр – *Orquesta de Cuerda del Festival Internacional de Musica de Camara Joaquin Turina de Sevilla*;
- Серпень, 2013, м. Більба́о (*Bilbao*), Іспанія,  
оркестр – *Orquesta Sinfonica de Bilbao*,  
диригент – Гюнтер Нойхольд (*Gunter Neuhold*);
- Травень, 2014, м. Лісабон (*Lisbon*), Португалія,  
оркестр – *Camerata Alma Mater*,

диригент – Педро Невес (*Pedro Neves*);

- Червень, 2014, м. Будапешт (*Budapest*), Угорщина,

оркестр – *Hungarian Radio Symphony Orchestra*;

- Листопад, 2013, м. Гранада (*Granada*), Іспанія,

виконано в *Auditorio Manuel de Falla*,

оркестр – *Orquesta Ciudad de Granada*,

диригент – Майкл Александер молодший (*Michael Alexander Young*);

- Листопад, 2015, м. Барселона (*Barcelona*), Сан-Себастьян (*San Sebastián*), Сарагоса (*Zaragoza*), Більбао (*Bilbao*), Іспанія,

оркестр – *Orquesta UNESCO Barcelona*,

диригент – Гонсаль Комельяс (*Gonçal Comellas*);

- Червень, 2016, о. Гран-Канарія (*Gran Canaria*), Канарські острови,

оркестр – *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*,

диригент – Джеймі Мартін (*Jaime Martín*);

- Вересень, 2016, м. Кордова (*Córdoba*), Іспанія,

виконано в рамках *Festival Internacional de Piano Guadalquivir*,

оркестр – *Orquesta Joven de Córdoba*,

диригент – Євгеніо Сиркін (*Eugenio Syrkin*);

- Жовтень, 2016, м. Кордова (*Córdoba*), Іспанія,

оркестр – *Ensemble Festival Guadalquivir*,

диригент – Євгеніо Сиркін (*Eugenio Syrkin*);

- Жовень, 2016, м. Мадрид (*Madrid*), Іспанія,

оркестр – *Orquesta de Cámara Andrés Segovia*,

фортепіано – Рауль Каноза (*Raúl Canosa*),

диригент – Віктор Амброа (*Victor Ambroa*);

- Лютий, 2017, м. Біль (*Biel*), Швейцарія,

оркестр – *Sinfonie Orchester Biel Solothurn*,

фортепіано – Андрій Коробейников (*Andrei Korobeinikov*),

диригент – Мануель Ернандес-Сільва (*Manuel Hernandez-Silva*);

- Жовтень, 2017, м. Леон (*León*), Іспанія,

оркестр – *Orquesta de Cámara Ibérica*,  
диригент – Девід Мата (*David Mata*);

- Жовтень, 2018, м. Барселона (*Barcelona*), Іспанія,

за підтримки *Asociación Musical y Humanitaria Résonance España*,  
фортепіано – Пілар Гарне (*Pilar Guarné*),  
диригент – Дієго Мігель-Урзанкі (*Diego Miguel-Urzanqui*);

- Листопад, 2018, м. Едмонд (*Edmond*), США,

оркестр – *UCO Chamber Orchestra*,  
диригент – Хонг Чжу (*Hong Zhu*);

- Лютий, 2019, м. Мадрид (*Madrid*), Іспанія,

оркестр – *SAMARETA INFANTIL FBBVA-ORCAM*,  
диригент – Віктор Пабло Пéрес (*Victor Pablo Pérez*);

- Травень, 2019, м. Сент-Пол (*St. Paul*), США,

оркестр – *Bethel Festival Orchestra*,  
диригент – Ханна Шендель (*Hannah Schendel*);

- Листопад, 2019, м. Картахена (*Cartagena*), Колумбія,

оркестр – *Orquesta de Cámara de Cartagena*,  
фортепіано – Марта Гарсія (*Marta García*),  
диригент – Леонардо Мартінес (*Leonardo Martinez*).

## ДОДАТОК 3

### Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Дыняк Т. И. Образ Испании в творчестве Мануэля де Фальи. *Proceedings of the International Science Conference “Topical Problems of Modern Science”*. Варшава, 2017. Vol. 3. С. 53–59.
2. Дыняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода *Renacimiento*. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 180–193.
3. Дыняк Т. И. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. ХІХ – поч. ХХ століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66. (Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 42/43).
4. Дыняк Т. И. Національні музичні традиції в фортепіанній творчості Хоакіна Туріні. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 58–67.
5. Дыняк Т.И. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 «Фантастический» Исаака Альбениса: композиторский и исполнительский аспекты. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Відень, 2020. № 1. С. 15–20.

### Тези

1. Дыняк Т. Испанська фортепіанна музика періоду *Renacimiento*: виконавський аспект. *Музикознавчий універсум молодих* : Міжнар. наук. форум, 27 лют. – 2 берез. 2018 року : тези / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. С. 36–37.

### Апробація матеріалів дослідження:

1. **м.Одеса, 5-7.12.2016.**  
Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід-Схід».

Тема доповіді: «Втілення іспанських традицій у “Іспанській рапсодії” Ісаака Альбеніса».

**2. м.Харків, 9-11.12.2016.**

Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Інтонаційний образ світу: національні спектри».

Тема доповіді: «Образ Андалусії у “Ночах в садах Іспанії” Мануеля де Фальї».

**3. м.Харків, 16.02.2017.**

Відкрита звітня науково-методична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів та здобувачів «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва».

Тема доповіді: «Екскурс в іспанський фольклор періоду *Renacimiento*».

**4. м.Київ, 1-2.04.2017.**

Науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору».

Тема доповіді: «Національні музичні традиції у творчості Хоакіна Туріні».

**5. м.Варшава, Польща, 17.07.2017.**

Міжнародна наукова конференція «Основні проблеми сучасної науки» (The international Scientific Conference “Topical Problems of Modern Science”).

Тема доповіді: «Образ Іспанії в творчості Мануеля де Фальї» (“*The image of Spain in the oeuvre by Manuel de Falla*”).

**6. м. Харків, 16.02.2018.**

Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва».

Тема доповіді: «Іспанська фортепіанна музика кін. XIX – поч. XX ст.: музикознавчий вимір».

**7. м. Львів, 27.02-02.03.2018.**

Міжнародний музикознавчий форум «Музикознавчий універсум молодих».

Тема доповіді: «Іспанська фортепіанна музика періоду *Renacimiento*: виконавський аспект».

**8. м. Харків, 22-23.03, 2018.**

Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців».

Тема доповіді: «Рапсодія Хоакіна Туріни як елемент гіпертексту національних та європейських традицій. *La rapsodie de Joaquin Turina comme un élément de l'hypertexte des traditions nationales et européennes*».

**9. м. Львів, 24.03.2018.**

Наукова конференція «Життєтворчість, непідвладна хроносу», присвячена пам'яті видатного українського музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Н. В. Савицької.

Тема доповіді: «Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві».

**10. м. Харків, 22-23.03, 2019.**

Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців».

Тема доповіді: «Теорія патерна в контексті іспанської фортепіанної музики періоду Ренасим'єнто. *La théorie du pattern dans le context de la musique de piano espagnole de la période de Rennassimiento*».

**11. м. Харків, 16.05.2020.**

Перша відкрита звітна конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (онлайн) «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі».

Тема доповіді: «*Cante jondo*: витоки стилю».