

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ПОПУЛЯРНІ ІСПАНСЬКІ ПІСНІ В ОБРОБЦІ
ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Кваліфікаційна робота магістра

СМОКОЛІНОЇ ОЛЬГИ ВАЛЕРІЇВНИ

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, доцент

СУХЛЕНКО ІРИНА ЮРІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело.



Смоколіна О. В.

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

| | |
|--|--------------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1 ІСПАНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ..... | 6 |
| 1.1. Феномен іспанського музичного мистецтва у наукових дослідженнях..... | 6 |
| 1.2. Вокальна творчість іспанських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття..... | 10 |
| Висновки до розділу 1..... | 18 |
| | |
| РОЗДІЛ 2 ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ..... | 20 |
| 2.1. Федеріко Гарсія Лорки як поет-музикант | 20 |
| 2.2. Сильові засади творчого методу Г. Лорки..... | 24 |
| 2.3 Фольклор у творчості композитора..... | 26 |
| Висновки до розділу 2..... | 29 |
| | |
| РОЗДІЛ 3 ПОПУЛЯРНІ ІСПАНСЬКІ ПІСНІ В ОБРОБЦІ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ..... | 31 |
| 3.1. Жанрово – стильовий аналіз пісень..... | 31 |
| 3.2. Особливості інтерпретації у виконавських версіях | 35 |
| Висновки до розділу 3..... | 37 |
| | |
| ВИСНОВКИ..... | 39 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 41 |
| ДОДАТОК 1 (нотні приклади)..... | |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Багато дослідників вважають, що іспанська музична культура являється однією з найяскравіших у Європі. Неповторною її робить взаємодія на території країни широкого діапазону культур, що обумовило розвиток самобутніх музичних традицій. Іспанська музична культура поєднала європейські, арабські та африканські елементи, що визначило її темпераментність, надзвичайною винахідливістю мелодійного малюнка та рельєфність образів.

У ХХ столітті Іспанія відігравала важливу роль у розвитку політичної ситуації у світі, що визначило зацікавленість у творчості іспанських митців. Так, в літературній спадщині українських поетів є переклади віршів Федеріко Гарсія Лорки: Василя Стуса, Віри Вовк, Миколи Куліша та ін. Ці переклади мають самостійну естетичну цінність, без яких неможливо уявити Ф. Г. Лорку.

Втім, зазначимо, що саме політичний аспект зацікавленості захоплення іспанською культурою на теренах колишнього СРСР обумовив його вибірковість, певну обмеженість. Тому й багато фактів життєтворчості, зокрема одного з найвпливовіших поетів та драматургів іспанської літератури ХХ століття Федеріко Гарсія Лорки (1898 – 1936), довгий час залишалися поза увагою. Серед таких фактів й те, що у доробку митця є музичні твори, такі як музичні фрагменти до п'єс «Маріана Пінеда», «Криваве весілля», обробка 13 популярних іспанських пісень, пісня «Гранада». Але музикознавці приділяють недостатньо уваги дослідженню його музичної творчості. Це обумовлює новизну та актуальність пропонованого дослідження.

Об'єкт дослідження – музична культура іспанських композиторів початку ХХ століття, **предмет** – популярні іспанські пісні в обробці Федеріко Гарсія Лорки.

Матеріал дослідження – нотний текст 13-ти популярних іспанських пісень в обробці Федеріко Гарсія Лорки та їх виконавські версії (Тереза

Берганса (вокал), Нарцисо Йепес (гітара); Вікторія де лос Анхелес (сопрано), Мігель Цанетті (фортепіано).

Мета дослідження – виявити жанрово-стильовий та виконавський аспекти 13-ти популярних іспанських пісень в обробці Федеріко Гарсія Лорки.

Це обумовило наступні завдання:

- систематизувати наукові праці, присвячені музичній культурі Іспанії;
- узагальнити наукові праці за напрямом вокальної творчості іспанських композиторів ХХ століття;
- систематизувати свідчення про історію впливу фольклору на вокальне мистецтво в іспанській культурі;
- опанувати наукові джерела, присвячені творчості Федеріко Гарсія Лорки як музиканта;
- проаналізувати різні версії інтерпретації популярних пісень;
- виявити особливості інтерпретації.

Методи дослідження:

- *історичний* – дозволяє простежити розвиток вокальної музики іспанських композиторів ХХ століття;
- *компаративний* – необхідний для порівняння особливостей інтерпретації популярних пісень Федеріко Гарсія Лорки різними виконавцями;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення інтонаційних джерел та типологічних особливостей вокальної стилістики популярних пісень;
- *виконавський* – слугує вивченню специфіки виконавських завдань в інтерпретаціях популярних пісень Ф. Г. Лорки, що вивчаються;

Теоретична база. Концепція дослідження базується на фундаментальних розділах напрямів сучасної музикології:

- *історії розвитку іспанської музичної культури ХХ століття* (О. Сакало [26], А. Almagro [40], G. Diaz Plaја [42], J. Perez-Rioја [50]);
- *синтезу поетичного і музичного тексту* (Н. Беліченко [2], Ю. Малишев [22], В. Сумарокова [30]);
- *теорії жанру та стилю* (Н. Говорухіна [6-9], Л. Горелік [10], Г. Ігнатченко [15-16], Л. Кияновська [17], Ю. Малишев [19], О. Самойленко [24], А. Хуторська [35], Л. Шаповалова [36], С. Шип [38]), Z. Lissa [48]);
- *творчості Федеріко Гарсія Лорки* (А. Almagro [40], G. Diaz Plaја [42], П. Неруда [27], Е. Симорра [35]);
- *виконавської інтерпретації вокальних творів* (Г. Завгородня [14], В. Москаленко [22], Н. Полікарпова [23], О. Старовойтова [27], А. Хуторська [35]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що її концепція являє один з перших спроб музикознавчого аналізу інтерпретації популярних іспанських пісень в обробці Федеріко Гарсія Лорки в контексті світового музикознавства.

Практичне застосування отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в курсах історії музики, теорії музики, аналізу музичних творів. Практична складова результатів роботи може допомогти у самостійній роботі студентів в напрямках вивчення стильової гармонії, теорії ладу і ритму.

Апробація отриманих результатів дослідження проводилась у рамках ІІІ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ТВОРЧОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРІ» ДО ДНЯ НАУКИ В УКРАЇНІ ТА 105-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ХНУМ ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО 21-22 ТРАВНЯ 2022 року.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 45

сторінок, основного тексту – 42 сторінки. Список використаних джерел містить 54 позиції, із них 12 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ІСПАНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Феномен іспанського музичного мистецтва у наукових дослідженнях

Історія зародження професійної музики Іспанії представляє багатий і водночас надзвичайно різномірний матеріал для музикознавчого дослідження. Для того, щоб виявити сутність феномену музичного мистецтва цієї країни, треба проаналізувати історичні чинники та ідентифікувати перехресні впливи на неї з різних наукових праць.

Як і в інших європейських країнах, професійна музика в Іспанії зароджувалася в монастирях. У давнину вони були не лише оплотом духовного життя, а й головними осередками науки та мистецтва. Санта-Марія-де-Ріполь (Вік), Санта-Марія-дель-Мар (Барселона) і собор Святого Якова (Сантьяго-де-Компостела) стали центром григоріанських співів – одноголосного супроводу католицької служби співочими. Пізніше на їх основі створюються перші театральні вистави, літургійні драми, які ставилися під час служби. У XIII столітті починає розвиватися поезія національними мовами, а разом з нею і творчість менестрелів – придворних співаків та мандрівних музикантів. Їхні одноголосні пісні розповідали про нерозділене кохання до прекрасної дами, розповідали про військові походи і дружбу. Нерідко образ коханої у середньовічній поезії трансформувався у образ Діви Марії, а любов земна – у кохання небесне. Найвідоміший пам'ятник іспанської середньовічної лірики *Cantigas de Santa María* відображає цю тенденцію: близько 420 кантиг (пісень), написаних, за переказами, королем Альфонсо Мудрим на галісійсько-португальському діалекті, містять чудові історії про Святу Діву та молитви на її честь. Сценами з музичного життя середньовічної Іспанії славляться барельєфи над порталами соборів, наприклад *El Pórtico de*

la Gloria над входом до собору Сантьяго де Компостела, де можна побачити зображення музичних інструментів того часу. У XIV столітті народні мови проникають у богослужіння, розбавляючи суху та незрозумілу простим людям латину: «З'являються духовні пісні на релігійний сюжет, які виконували віруючі поза церквою. Цінною збіркою є Червона книга Монсеррат, або *Llibre Vermell*, яка досі зберігається в бібліотеці монастиря: до неї включені пісні каталанською та латинськими мовами, які виконували паломники на честь головної святині цього місця – Чорної Діви Марії. Деякі пісні цієї книги супроводжувалися круговими танцями» [40].

Культура Іспанії знаходилась під значним впливом арабів: аж до 1492 року, вони були повноправними володарями південних територій держави. У період Кордовського халіфату розквітають такі музичні жанри, як заджалъ та мувашшах – куплетні пісні, у яких куплет часто виконувався солістом, а приспів – хором. «Особлива вишуканість мелодій, тонка орнаментика та імпровізаційність не лише стануть відмінними рисами арабської музики, а й вплинуть на музичну культуру християнської Іспанії» [42].

Період із середини XVI століття до середини XVII по праву вважається розквітом іспанської культури в живописі, літературі та музиці. Складається національна школа композиторів суворого стилю, розвиваються національні жанри багатоголосної музики, на придворній сцені звучить опера, а орган досягає піку популярності. Велику роль продовжує грати релігійна музика, своїми багатоголосним творами славляться Крістобаль Моралес, Франсіско Герреро, Томас Луїс де Вікторія. Очевидно, що активне вивчення античної спадщини чималою мірою сприяло усвідомленню нової ролі літературного тексту, який в епоху Ренесансу «стає головною силою музичного натхнення» [49]. відображення в музиці, що служить імпульсом для музичної фантазії та винахідливості автора. Пробудження цього індивідуалізованого сприйняття, взагалі властивого естетиці гуманізму, пов'язано й із змінами самої природи релігійного почуття.

З іншого боку, силу набирають світські твори, що сягають своїм корінням в народні жанри – вільянсіко та енсалада. Вільянсіко, що народилося з нехитрої народної пісні (недаремно його назва походить від слова «villan», селянин), у XV–XVI стає важливою темою творчості таких композиторів, як Хуан дель Енсіна, Педро де Ескобар, Хуан де Анчета, Хуан де Тріана та багатьох інших. Музика збереглася в піснях на той час – *cancioneros* («кансьонерос»), зокрема, *Cancionero musical de Palacio*, *Cancionero de la Colombina*, а також *Cancionero de Uppsala*, де з'являються різдвяні вільянсіко. У XVII столітті любовна тематика вільянсіко повністю змінюється релігійною. Енсалада (дослівно «салат») – жанр не менш цікавий, ніж вільянсіко. Трохи гротескний і саркастичний він допускав комбінацію різних текстів, стилів і навіть мов у рамках одного твору. Твором енсалад прославилися композитори, Матео Флеча (Старший та Молодший), Бартоломе Касерес та інші.

Тоді ж створюється іспанська гітара – вона утверджується у професійній музиці поряд з іншими інструментами. Виходить у світ велика кількість творів Лукаса де Рібайяса, Антоніо де Санта Круса, Гаспара Санс.

У XVIII столітті Іспанія зазнає впливу італійської музики. При королівському дворі працюють визначні композитори Доменіко Скарлатті, Луїджі Боккеріні, Гаetano Брунетті та інші. Вони приносять в іспанську музику нові жанри: починає розвиватися ораторія та кантата [16; 40].

Саме тоді виникає сарсуела. Вона зароджується ще у XVII столітті як невеликий експеримент у поєднанні театру, музики та жарту. Обов'язковими її складовими були комічний нехитрий сюжет та розмовні діалоги, що перемежуються музикою. «У XVIII столітті сарсуела зближується з італійською оперою у творчості Хосе де Небри та Антоніо Самори. Але вже наприкінці століття цей жанр починає набувати самостійності та національних рис, уникаючи італійських впливів у бік іспанських сюжетів та героїв із повсякденного життя, а також використання жанрів іспанського фольклору – сегідільї, фанданго» [33].

«Саме в цей період Іспанія, поряд з іншими західноєвропейськими школами здобула високий авторитет та визнання в Європі, завдяки творчості органістів Антоніо де Кабесона, Хуана Баутісти Кабанільєса, віуелістів Луїса Мілана, Луїса де Мударри, Енріке де Вальдеррабано, майстрів вокальної поліфонії Крістобаля Моралеса, Франсіско Герреро, Томаса Луїса де Вікторії та ін. Іспанське музичне мистецтво формується під впливом нідерландських та італійських імпульсів» [50]. Неминучість впливу нового гуманістичного світогляду та пов'язаних з ним музично-естетичних принципів була обумовлена лідируючим становищем Нідерландів та Італії, Антверпена та Риму, інших італійських міст, релігійні та світські музичні інститути яких служили свого роду зразком для західноєвропейських дворів, кафедральних капелл. При цьому провідні іспанські дослідники, у тому числі Х. Лопес-Кало, зазначають, що іспанська поліфонія кінця XV – початку XVI століть, незважаючи на зазначені впливи, мала свої відмінні риси, зокрема, «технічну простоту та виразну дієвість», які збереглися протягом подальшого періоду її розвитку[42]. Зв'язки з італійською школою були також міцними та інтенсивними. «Разом з тим музика італійських майстрів звучала в Іспанії, і насамперед це стосувалося творів Палестрини. Його твори виконувались у більшості іспанських церков, як за життя композитора, так і після смерті» [37].

«Пізніше, у XIX столітті, на цих південних землях народжується пристрасне фламенко – синтез танцю, гітари та голосу. На думку Феліпе Педреля, канте фламенко (спів) сформувалося в Іспанії за часи правління короля Карла V (1516 – 1556 рр.)» [42]. Але всі дослідники погоджуються, що феномен фламенко зародився в Андалусії, яка здавна була своєрідною точкою перетину різних культур, з самобутніми музично-пластичними традиціями. І вже потім, завдяки процесам міграції (обумовленими, у тому числі, й пошуками кращого життя), фламенко поширилося на інші області Іспанії, а згодом й світу. «Увібравши різні елементи андалузської, циганської, єврейської, арабської культур, цей жанр до кінця століття досяг небувалої

популярності. З'явилися кафе та салони, де виступають такі зірки фламенко, як Ла Макадрона, Ла Куенка, Ріта Ортега, Лампарілья» [23].

У XX столітті і до цього дня популярність фламенко не згасає: елементи цього танцю використовуються в класичному балеті, з'являються експериментальні майданчики, що поєднують традиційний танцювальний танцю з джазом, продовжують з'являтися нові зірки, такі як Ісабель Байлон та інші.

Наприкінці XIX – на початку XX століть музика Іспанії переживає «нове народження», або Ренасім'єнто [50]. Під керівництвом Феліпе Педреля, музикознавця та композитора, організується національна композиторська школа. Музиканти все більше звертаються до національних джерел: старовинного фольклору («канте хондо»), музики фламенко. Назва «хондо» виникла як позначення мистецтва, яке виникло в глибині душі і яке передає сильні глибокі почуття. Воно не вимагає широкого сценічного простору, але потребує глибого внутрішнього простору душі виконавця. З'являються поетичні музичні замальовки Іспанії у творчості Ісаака Альбеніса (фортепіанна сюїта «Іберія»), Енріке Гранадоса («Іспанське каприччіо», «Іспанські танці» для фортепіано), а в операх та балетах Мануеля де Фальї народні співаки («Кохання – чарівниця», «Коротке життя»). «Вплив романтизму зазнають поетичні мініатюри каталонських композиторів Фредеріка Момпоу та Хав'єра Монтсальватже, а Хоакін Родріго створює знаменитий «Аранхуеський концерт» для гітари з оркестром» [49].

1.2 Вокальна творчість іспанських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття

Музичне мистецтво Іспанії, зокрема вокальна творчість, вирізняється виключним багатством, красою і виразністю народної музики, що обумовлене різноманітністю обласних проявів народної художньої культури Іспанії. Багато дослідників характеризують Іспанію як країну кліматичних та етнічних контрастів. Адже вона складається з ряду замкнутих, відокремлених областей: «Кожна провінція має свої характерні відмінності і є неповторною у своїх

культурних проявах. Сильно пересічена гориста місцевість сприяла збереженню обласних відмінностей в мові, звичаях, устрої суспільного життя та музиці. Але не дивлячись на те, що іспанці віддано берегли риси самобутності, вони чимало засвоїли від інших народів, і особливо від арабів. І ця відокремленість та замкнутість відчувалася в межах Іспанії мало не до кінця XIX століття» [37].

Історія цієї країни в XIX – XX столітті була збагачена політичними подіями, які не могли не вплинути на музичну творчість. Рух за відродження художньої самобутньої музичної культури нації, так зване Ренасімієнто, що почався в Іспанії в останній чверті XIX століття, став однією з кульмінаційних точок суспільно-політичного розвитку. Цей рух був очолений композитором, музикознавцем, фольклористом, критиком і громадським діячем Ф. Педрелем і спирався на творче осмислення і втілення як традицій класичної іспанської музики, так і багатого іспанського фольклору. Не можна недооцінювати діяльність Мадридського концертного суспільства, на чолі якого стояв видатний диригент Енріке Фернандес, який зробив великий внесок у розвиток класичної і сучасної іспанської музики. Також не менш важливими стали концерти Національного оркестру, що почалися в 1915 році в Мадриді, яким керував Бартоломео Перес Касас. Диригент вперше познайомив іспанську публіку з французькими творами, надавши змогу почути найкращі зразки європейської музики того часу. Також одну з головних ролей у формуванні музичних поглядів тогочасного суспільства грає симфонічний оркестр «Пау Касальс», хор «Orfeo catala» та діяльність «Академії Гранадоса», які ставили перед собою високі художні та культурно-просвітницькі завдання і цілі. «Місцеві оркестри центру музичної діяльності, Барселони, залучали звичайних робітників до симфонічної музики, влаштовували для них цикли концертів, які проходили з величезним успіхом» [40]. Таким чином можна сказати, що Барселонські музиканти входили до найширшої, демократичної аудиторії.

«Музично-драматичне мистецтво також славилося успіхом в іспанській столиці. Так, наприклад, далеко за межами міста славилися спектаклі театру «Лісео» [23]. Також місцеві глядачі завжди могли насолодитися виступами кращих іноземних музикантів, які не оминали Барселону у своїх гастрольних турах. І взагалі, оновлюючий вплив руху Ренасімієнто відчувався по всій країні.

Ф. Педрель оселився в Барселоні і почав виступати з рядом романтичних опер на сюжети французьких письменників. І це не дивно, адже з середини ХІХ століття іспанська культура перебувала під сильним впливом французького романтизму. Однак в наступному десятилітті Ф. Педрель звернувся до глибокого вивчення класичної музики Іспанії – народної і професійної. «Висновки, до яких він прийшов, сформульовані в літературному маніфесті «За нашу музику» (1891) і ряді критичних статей. Ф. Педрель закликав сучасних композиторів до всебічного пізнання національної музичної класики, до створення національної опери та інструментальної музики. Він ставив у приклад представників Нової російської школи, що спиралися на народну пісню в розробці свого індивідуального стилю» [40].

Своїми музичними творами, теоретичними працями і активною педагогічною діяльністю Педрель вплинув на формування сучасної іспанської композиторської школи. Вона досягла розквіту в творчості учнів і послідовників Ф. Педреля – І. Альбеніса, Е. Гранадос-і-Кампінья і М. де Фалья. Музична творчість цих композиторів відзначалась дивовижною свободою і невимушеністю, що втілювала в собі ментальність простих людей Іспанії, які мали високий рівень майстерності у вокально-поетичних і танцювальних імпровізаціях.

Одним з важливих представників руху Ренасімієнто був Ісаак Альбеніс, геніальний композитор та піаніст-віртуоз, який заклав основи тієї іспанської професійної вокальної музики, якої ми її бачимо і чуємо в наші дні. Композитор написав ряд оперних творів, першим з яких став «Магічний опал». Незважаючи на те, що він не володів даром драматурга, Ісаак Альбеніс любив

театр, прагнув оволодіти його різними жанрами - від сарсуели до великої опери. Перша опера «Магічний опал» була написана на заплутаний романтичний сюжет. Музика цього твору мала багато переваг, зокрема, вирізнялася рівновагою вокальної та інструментальної партій. Критики того часу відзначали мелодійне багатство, яке і визначило в основному успіх опери. Але іспанський колорит виражений в ній менше, ніж в інших творах Альбеніса. У наступних музично-драматичних творах композитор звертається до інших жанрів. Так, він пише «Сан Антоніо де ла Флорида» в жанрі сарсуели з рисами тонаділї, танцювальними ритмами хоти і сегіділї. А в операх на англійські сюжети «Генрі Кліффорд» і «Мерліна» відчувається вплив Вагнера. Комічна опера «Пепіта Хіменес» яскраво показує зростання майстерності композиторського драматичного таланту. Твір стає цікавий тим, що при всьому своєму колориті іспанських мелодій, його вирізняє витонченість мелодійного і ритмічного малюнка французьких опер. Перевагами вокальної творчості Альбеніса виступають мелодійність, мальовничість образів і жвавість ритму. Багато що в ній нагадує фортепіанні п'єси композитора, але на відміну від них, в опері немає властивої їм яскравості національного колориту. Також нерідко в цьому жанрі відчувається шопенівський і шуманівський вплив. Але все ж риси типової образності сарсуели виступають досить ясно в опері Альбеніса, при всій її витонченості. Пісні та романси Альбеніса відрізняються ліричністю мелодії і точністю музичної декламації. Але в цьому жанрі не спостерігається великої оригінальності. Його цикли пісень нерідко звучать в дусі Форе і Дюка. «Найцікавіший вокальний цикл, присвячений Форе був написаний в ліричному і спокійному тоні, нагадуючи салонне мистецтво. Своєю творчістю він поклав початок зародженню іспанської музичної школи ХХ століття, до якої належать такі композитори як Фалья, Родріго, Гранадос» [40].

При цьому, в найкращих творах Альбеніса і Гранадоса ще відчувається місцева обмеженість, пов'язана з використанням головним чином південно-іспанського музичного фольклору. В той час, як Фалья зумів висловити в своїй

музиці іспанський характер в його загальнонаціональному змісті і в формі, максимально вільної від регіональної обмеженості. «Його вокальна творчість відзначена яскравою індивідуальністю і досконалістю технічного виконання. Він використовував оригінальний і неповторний іспанський мелос, розвинув національний національний стиль, вкладаючи в нього сучасної гармонії. Композитор звертається до жанру сарсуели, але не досягає успіху: з двох створених сарсуел лише одна була поставлена, не знайшовши відгук у публіки» [37]. Але в 1904 році він пише оперу «Коротке життя», в якій яскраво проявляється вплив італійського веризму та опер Ріхарда Вагнера. Важливим для вокальної творчості композитора стає етап перебування у французькій столиці. Тут він знайомиться з Морісом Равелем, Полем Дюком та Клодом Дебюсі. Він пише романси на вірші Теофіля Готье та перероблює оперу «Коротке життя» за порадою Пола Дюка. Згодом ця опера була поставлена в Парижі (1913), інших країнах Європи та навіть Москві (1928). Він продовжує працювати у вокальних жанрах і створює камерну оперу «Театр майстра Педро». Особливість цієї опери полягає в тому, що тільки 3 персонажа наділені вокальними партіями, а інші персонажі є мімічними. Також дуже важливе місце у вокальній творчості композитора займає «Сюїта іспанських народних пісень» (або «7 іспанських народних пісень»). Вперше це твір був виконаний в 1915 році в Мадриді співачкою Луїзою Вела і самим автором, який акомпанував на фортепіано. Сюїта включає сім епізодів, два з них - власні твори композитора («Nana» і «Jota»), п'ять пісень - взяті з популярних піснярів того часу. Стилi і походження пісень різноманітні. Вони засновані на мелодіях з різних частин Іспанії: Астурії, Мурсії, Андалусії. Сюїта є одним з найбільш часто виконуваних музичних творів іспанською мовою. Останнім музичним твором композитора стає вокальна поема «Атлантида».

Не менш важливим представником вокальної культури того часу був Енріке Гранадос. Композиторська творчість композитора була здебільшого направлена на створення фортепіанних творів. Але наприкінці ХІХ століття Е. Гранадос дебютував в музичному театрі оперою «Марія дель Кармен»

(1895), яка з'явилася на сцені в 1898 році. В її музиці відчутні впливи французьких композиторів і веристів, хоча багато що пов'язане в ній і з іспанської традицією. Сюжет опери був запозиченим з сільського життя, а тому надавав можливість широкого використання елементів народного інструменталізму в створенні яскравого побутового колориту. Опера викликала інтерес публіки, мала неабиякий успіх в Барселоні і Мадриді, але не отримала визнання за межами Іспанії. Слідом за «Марією дель Кармен» Гранадос створив ще п'ять музично-сценічних творів на лібрето Местрес. Але ці різні за характером «ліричні драми» були мало пов'язані з реальною іспанської дійсністю. А тому деякі з них так ніколи і не були представлені публіці. Потім з'явилася одноактна п'єса «Пікароль», що повторює досить звичайні комедійні ситуації численних старовинних сарсуел. І тому не викликає живого інтересу публіки. Неабияку роль у неприйнятті його музично-драматичних творів очевидно став властивий йому туманний романтизм, мало привабливий для іспанської публіки того часу. Він відчувається в його інструментальних творах, таких як: симфонічна поема «Божественна комедія», «Арабська сюїта», «Галісійська сюїта», а також в ряді фортепіанних п'єс, написаних під явним впливом Шоссона і Форе. Вершиною творчості композитора стають «Гойескі» – дві фортепіанні сюїти, натхненні образами великого художника. Їх виконання мало неабиякий успіх, а тому композитор отримав замовлення написати оперу від Національної академії музики в Парижі на сюжет, пов'язаний з картинами Гойї. Отримавши лібрето Фернандо Періко, Гранадос дуже швидко написав оперу, яка дістала ту ж назву, що і сюїта. Так з'явилося в світ єдиний в своєму роді твір, що перекладає зміст концертної фортепіанної сюїти на мову музично-драматичного мистецтва. Опера «Гойескі» написана в трьох картинах з епілогом. У ній розігрується історія любові і ревнощів, що завершується трагічною розв'язкою. Все це витримано в дусі веристської драми. Для великого оперного спектаклю не вистачало музичного матеріалу, тому партитуру довелося поповнити фрагментами тонаділій. «Тонаділья» Гранадоса - це цикл

пісень для голосу з фортепіано. Велика частина цих п'єс знову вводить в світ образів Гойї. Невеликі і, на перший погляд, невибагливі п'єси, показують в повній мірі високу майстерність композитора. В них дуже майстерно простежується втілення поетичного тексту, вільний не обмежений декламаційними деталями, пісенний мотив, супроводжується простим, але незмінно образним акомпанементом» [40].

Неабиякий вклад у вокальну творчість Іспанії вніс Хоакін Турина. Як і Фалья, він з любов'ю втілював в музиці дух і традиції андалуських земель, захоплювався їх фольклором. «Національна за тематикою і мовою музикальна творчість Х. Туріни містила в собі характер академічного романтизму, риси традиційності загального плану і тон, який не завжди відповідав матеріалу. Це позначається, зокрема, в його гармонійному мисленні, пов'язаному з традицією пізнього романтизму, яка вже не була такою актуальною в новій іспанській музиці» [49]. Але не дивлячись на це, його музика захоплює своєю мальовничістю, елементами пейзажності і точністю побутових замальовок, також їй притаманна ретельна обробка музикальних нюансів. Все це поєднується з мелодійним багатством і жвавистю ритму, часто пов'язаного з характерними жанрами народних танців. Одним з найяскравіших вокальних творів композитора є комічна опера Марго (1914), яка користувалася неабияким успіхом у публіки Іспанії. «Наряду з Мануелем де Фалья, у своїй власній манері, він насаджував високу професійну культуру в музичній спільноті того часу і показував майстерність в нових умовах розвитку національних традицій» [47].

«Одним з відомих учнів Хоакіна Туріни був піаніст Рікардо Віньєс, ім'я якого тісно пов'язане з іспанським музичним Відродженням» [40]. Він закінчив курси в консерваторії Барселони з першою премією і отримав стипендію, яка дала йому можливість удосконалюватися в Парижі. З того часу він під справ в паризьку музичну середу, де був відразу прийнятий як рівний, як постійний учасник багатьох важливих подій концертного життя. «Його композиторський талант, його чуйність до нового, розуміння сучасної музики

були по достоїнству оцінені багатьма друзями, серед яких були Дебюссі і Равель. Хоча він не завоював всесвітньої слави, але подібно до своїх більш відомих друзів та вчителів, був носієм кращих традицій іспанського виконавського мистецтва і сприяв зміцненню його міжнародного авторитету» [42]. Все це визначає його місце в розвитку нової іспанської музики, істинним представником якої він був. Його творчі зв'язки з французьким музичним світом міцніли з кожним роком, але він залишався іспанським музикантом. І навіть перебуваючи в Парижі, він був найтіснішим чином пов'язаний з рухом нової іспанської музики, виступав одним з найактивніших її пропагандистів.

Ще одним представником руху Ренасімьєнто був Хесус Гуридї. Подібно багатьом іншим іспанським композитором він вдосконалювався в Парижі, а тому вплив французької традиції на його творчість доволі помітний. У його ранніх сценічних творах (опера «Амайя») чуються відгомони вагнерівських впливів. Також він працював в жанрах сарсуели і оперети. Композитор протягом довгого часу збирав іспанських фольклор і надзвичайно проявив свою майстерність в обробці народних пісень. Не раз відзначалися його «Десять мелодій басків» як приклад логічної і стильною гармонізації. Він писав також музику на народні слова. Одним з таких творів є «Кастільські пісні» для голосу і фортепіано. Мелодична лінія, гармонізація пісень та фактура відображає почуття міри і оригінальність. Композитор зміг передати національний характер, ретельно уникаючи при цьому повторення сталих «іспанських» штампів. Майстерність композитора полягає в тому, що він відступив від традиції, але розкрив народний характер, не використовуючи прості засоби для досягнення цієї мети.

У роки Національно-революційної війни (1936-1939) в Іспанії широке поширення набула масова пісенна творчість. Відомими авторами революційно-патріотичних пісень були С. Бакаріссе, Е. К. Чапі, К. Паласіо. Після поразки республіки і встановлення франкістського режиму багато іспанських музикантів емігрували, в тому числі М. де Фалья, П. Касальс, Х. Баутіста, Е. К. Чапі, К. Паласіо, О. Есплас Трій, К. Альфтер, Г. Пітталуга,

П. Поросабаль. Для громадсько-музичного життя Іспанії після 1939 року стало характерним широке поширення масової анонімної політичної антифранкістської пісні [50]. Кожна область Іспанії збагачувала національний фольклор своїми жанровими різновидами і виразними засобами. Значні зміни принесла міська культура. Серед авторів масових пісень виділяється Карлос Паласіо. Він був активно втягнутий в роботу демократичних організацій: працював з робочими хорами, складав для них пісні, виступав з музично-критичними статтями на сторінках комуністичних газет. Все це сприяло розвитку цивільних і художніх якостей, завдяки яким він став одним з найактивніших композиторів, автором багатьох популярних пісень. Особливе місце серед його творів займають пісні 1936-1939 років, які мають неабияку призовну силу. Одним з таких прикладів є знаменита пісня «Сталеві колони» на слова Луїса Тапіа, що стала свого часу гімном легендарного П'ятого полку, який зіграв виняткову роль в боротьбі проти фашизму, особливо, в обороні Мадрида. «Паласіо писав і пісні ліричного характеру, також повні вольової спрямованості, без якої неможливо собі уявити музику тих героїчних років. Показуючи себе яскравим представником композиторської школи свого часу разом з іншими композиторами, він створив жанр іспанської масової пісні» [40, с. 72]. І хоча в політичних умовах того часу, вільний розвиток цього жанру був неможливим, але композиторська діяльність була спрямована розкриття майбутніх музичних жанрів. Слід підкреслити небувалу суспільну активізацію композиторської творчості в ті часи. Вона була пов'язана з виникненням нових масових жанрів, нових форм концертної діяльності і широкої демократизації всього мистецтва в цілому.

Висновки до Розділу 1.

Проаналізувавши умови історичного становлення іспанської музичної культури, ми встановили сутність її феномену та проаналізували вокальну творчість іспанських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття.

Отже, розглянувши праці дослідників музичної культури Іспанії, ми визначили, що поява різних жанрів та стилів була пов'язана з переселеннями народів, їх переслідуваннями, географічним та культурним сусідством. Іспанія це осередок стародавніх та дуже багатих фольклорних традицій. Свої особливі пісні та танці мали окремі області, міста та навіть селища.– Каталонія (північна область) – близькі до французького фольклору риси; Кастилія (центральна область) – типові іспанські жанри сегеділія, болеро, фанданго; Андалусія (південна область) характеризується найдавнішим стилем – канте хондо (глибокий спів) та канте-фламенко, які розвивалися під впливом арабської та циганської музики, а також з'явилися жанри малагенї та хоти.

Одним з найважливіших етапів для музичної творчості стали часи на межі XIX та XX століття. Саме цей період знаменується появою плеяди всесвітньо відомих іспанських композиторів: І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья. Митці стали представниками руху національного музичного відродження під назвою «Ренасім'єнто».

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ

2.1. Федеріко Гарсія Лорка як поет-музикант

Федеріко Гарсія Лорка перш за все ідентифікується дослідниками як видатний поет, проте у підлітковому віці у близькому оточенні Ф. Г. Лорка вважався перш за все музикантом через те, що він багато часу присвячував навчанню гри на фортепіано та часто виступав на публіці. Проаналізувавши дослідження присвячені вивченню життєвого та творчого шляху поета можемо зазначити, що Ф. Г. Лорка формувався як потенційний музикант. Пізніше, коли література зайняла більше місця в його житті, близькість між поезією, театром та музикою все ж залишалася дуже глибокою.

Díaz Plaја G. зазначав, що Ф. Г. Лорка відрізнявся музичними здібностями та був обдарованим музикантом. Також дослідник відмічає особливу любов Г.Ф. Лорки до виконання, як класичних творів культових композиторів, так і народних популярних пісень. Формування Лорки як музиканта проходило під керівництвом композитора А. С. Меса, завдяки якому поет почав вивчати музичний фольклор Андалусії. «У Гранаді, місті, де ріс Ф. Г. Лорка музика завжди була невід'ємною частиною життя і митець неодноразово ставав учасником вуличних виступів з елементами гітарної імпровізації, майстерністю якої гранадці славилися по всій Іспанії» [47].

У Гранаді Ф. Г. Лорка познайомився з відомим іспанським композитором М. де Фалья, митців поєднала любов до народної музики Андалусії [49].

Книги та партитури митця, які вдалося зберегти, знаходяться у Фонді Гарсія Лорки. Вони складають велику та різноманітну колекцію, що надає уявлення про широту музичних знань Ф. Г. Лорки. Це також є свідченням того, що його батьки надавали великого значення музичній освіті.

«Музичні перспективи Федеріко Гарсія Лорки були значно розширені зі своїм баченням світу, коли він вступив до Студентської резиденції в Мадриді. В резиденції поет і музикант виріс особисто та професійно» [48]. Окрім культурної діяльності, знаходження в резиденції також сприяло великому особистому контакту між мешканцями, який відбувався переважно в тісному колі творчої інтелігенції. Ф. Г. Лорка мав нагоду відвідувати концерти та музичні конференції, де митець встановлював численні дружні стосунки та контакти з людьми, які мають відношення до музики. Ф. Г. Лорка постійно знаходиться під впливом видатних письменників, філософів, поетів, таких як: М. де Унамуно, Х. Р. Хіменес, Р. М. Підаль, С. Далі, Р. Альберті, А. Саласар.

Серед друзів митця – гітаристи А. Сеговія і Р. С. де ла Маса, якому Ф. Г. Лорка присвятив вірш «*Adivinanza de la guitarra*» (загадка гітари). Ф. Г. Лорка стає постійним слухачем концертів Національного музичного товариства, що пропагувала творчість вітчизняних композиторів: І. Альбеніса, Е. Гранадоса, Х. Турині та інших. Величезне враження справило на митця виконавське мистецтво піаністів Р. Вівьеса, К. Аррау, гітаристів А. Сеговія і Р. С. де ла Маса. В травні 1920 року Ф. Г. Лорка написав рецензію на концерт Р. С. де ла Маса, що відбувся в Гранаді. Рецензія була опублікована в «*Gaceta del Sur*», де поет високо оцінив майстерність гітариста. Ця стаття є фактом того, що Ф. Г. Лорка мав, як глибокі пізнання музичного мистецтва Іспанії так і мистецтва віуелістів XVI століття. Віуелу один з найпоширеніших інструментів XVI століття, його використовували інструмент, що супроводжує виконання не тільки пісень, але і п'єс. Найбільш значними виконавцями були Луїс Мілан, Мударра та інші.

З юності Ф. Г. Лорка любив карнавали, можливо, саме тоді зародилася його любов до театру. Прем'єра першої п'єси поета «*El maleficio de la mariposa*» відбулася у Мадриді 1920 року, але вона не увінчалася успіхом. З часом, Ф. Г. Лорка написав п'єси «*Paseo Bester Keaton*», «*La Doncella, el Marinero y el Estudiante*», «*Quimera*», що здобули визнання митцю, як талановитому драматургу.

Ф. Г. Лорка черпав натхнення в народних піснях – «сирідійях». Шанувальники іспанського фольклору у 1922 році проводили фестиваль «Канте хондо», де Ф. Г. Лорка займався організацією. Метою фестивалю було збирання справжніх наспівів канте хондо, виявлення талановитих виконавців та відродження інтересу в до цього давнього мистецтва. 7 червня 1922 року відбувся концерт присвячений майбутньому фестивалю, де Ф. Г. Лорка разом з А. Сеговією виступав. Також митець, після виступу канторів-співаків, мав нагоду читати зі сцени свої вірші, які справляли на слухачів велике враження.

Формуванню поетичного таланту сприяла музика, про це свідчать наступні книги митця «Поема канте хондо» (1921) і «Пісні» (1924). Ф. Г. Лорка тяжіє до андалузького співу. В праці Фарафонові І. «Канте хондо – це одноголосий глибокий спів східного характеру, з елементами циганської, арабської та індійської мелодики» [34]. «Канте виконується співаком (кантором) і гітаристом (токаором), слово і мелодія тут наче зливаються в одне ціле. У короткій пісні обов'язково передбачена імпровізація, тому такий спів високо цінується, бо він доступний небагатьом співакам. Гітарист не тільки виконує роль акомпаніатора, але й може показати свій талант, як імпровізатор» [34].

У 1923 році Ф. Г. Лорка пише «*Mariana Pineda*» – драма про жінку, яка прийняла смерть за волю. П'єса була поставлена у 1925 році на Мадридській сцені та мала великий успіх. Декорації до неї малював С. Далі.

Справжню славу автору принесла книга віршів «*Romancero gitano*» (1928). Прості люди зачували вірші напам'ять, про Ф. Г. Лорку почали ходити легенди, його постать в Андалузії порівнювали з тореро. «Вірші цієї збірки засвідчили належність автора до “Покоління 1927 року” – літературного об'єднання, учасники якого прагнули оновлення іспанської поезії» [49].

У 1929 році Ф. Г. Лорці запропонували поїхати до США, вивчати мову і літературу Америки. «Майже рік він жив у Нью-Йорку, відвідуючи заняття у Колумбійському університеті, потім побував на Кубі, де за два місяці написав

вірші, які склали збірку *«Poeta en Nueva York»*. У 1930 році поет повернувся на батьківщину» [48].

У 1931 році Ф. Г. Лорці дозволили організувати пересувний студентський театр для народу, якому він сам дав назву «La Barraca» (балаган). Митець присвятив три роки свого життя виконуючи роль директора, режисера та автора. Хоча він і продовжував працювати над новими циклами віршів – поема *«Llorando por Ignacio Sánchez Mejías»*, цикли галісійських віршів, збірка *«Diván del Tamarit»*, але значно більше часу віддавав сценічній діяльності. Театр їздив по селах, провінційних містечках, давав вистави на площах, збирав юрби вдячних глядачів.

Музику, що звучала під час вистав можна поділити на два типи: музика міського іспанського фольклору XVIII – XIX ст. та твори європейських композиторів («Маріана Пінеда», «Чудова башмачниця», «Любов дона Перлімпліна», «Донья Росіта, дівчина, або Мова квітів»), та обрядові фольклорні пісні канте хондо и канте фламенко («Йерма», «Кроваве весілля», «Дом Бернарди Альби»).

Натхненний захопленням шанувальників, Ф. Г. Лорка працює над п'єсою *«Yerma»*, яку він закінчив 1934 року. Виходить друком збірка його уславлених віршів – «Вірші про канте хондо». 1931 – 1933 роки є розквітом драматичної творчості Ф. Г. Лорки. Митець має змогу ставити свої п'єси на сцені «La Barraca», а також виступати з лекціями, віршами та музикувати. У цей час він створює свою знамениту ліричну трилогію *«Bodas de sangre»* (1933). «У цьому його найвідомішому драматичному творі набули сценічного втілення три головні іспанські теми: пристрась, зрада і кривава помста» [51].

2.2. Стильові засади творчого методу Г. Ф. Лорки

Творчий світ Ф. Г. Лорки є оригінальним через звернення до народнопісенних традицій рідного краю. За словами І. Фарафонові «Не випадково митець завжди відчував у собі якусь поетичну несамовитість, бачив світ у всій його красі та відчував його ніби живу людину з душею та

переживаннями, відстоював спорідненість Людини й кожної частинки Всесвіту» [34].

За думкою Mitana R. «саме такий світогляд Ф. Г. Лорка почерпнув з самобутньої культури Андалузії, в народній творчості якої відчутно вплив як античної Європи, так й арабських та циганських культурних надбань» [51].

Поезія Ф. Г. Лорки пронизана музичністю. Поезія та музика є нерозривними у творчості митця. Поезія має рондоподібну форму, що йде від фольклорної куплетної форми з приспівом: “Флюгер”, “Потемки моєї душі”, “Мадригал”, “Нічна мелодія”, “Луки”, “Севілья”, “Смерть петенери”, “Сон” і т.д.).

У творчості Ф. Г. Лорки межують то радість, через гармонійність світу, то відчай, через неможливість поєднання гармонії природи з повсякденним життям. Мотиви кохання та смерті є показовими у циклі «Циганські віньєтки», а саме, вірш «*Memento*». Це розповідь від першої особи – ліричного героя, котрий говорить про кінець свого життя:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Коли помру,</i> | <i>Cuando yo me muera,</i> |
| <i>Поховайте мене з гітарою</i> | <i>enterradme con mi guitarra</i> |
| <i>У річковому піску.</i> | <i>bajo la arena.</i> |

Національний колорит у творчості Ф. Г. Лорки проявляється через різку, рвучку манеру написання та зображення людських пристрастей. Парні мотиви: кохання та ненависть, дружба та зрада, життєлюбність та смерть, взяті з іспанських та циганських пісень. Надрив та біль присутні в поезії про любов, як прояв душевних мук і переживань. У творі «Якщо б міг на місяці ворожити я» ліричний герой розповідає про свої почуття, про те, як ночами повторює ім'я коханої, упевнений, що так це ім'я не промовляв ніхто й ніколи [48]:

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>І здається, що я в цю пору</i> | <i>Y parece que estoy en este momento</i> |
| <i>Порожнеча зі звуків і болю,</i> | <i>Vacío de sonidos y dolor,</i> |
| <i>Збожеволілі години,</i> | <i>horas locas,</i> |
| <i>Що в минуле ідуть мимоволі</i> | <i>Que en el pasado son involuntarios</i> |

Ф. Г. Лорка, як представник модернізму, зображує не об'єктивний навколишній, а суб'єктивний внутрішній світ, митець концентрує увагу на переживаннях ліричного героя, на його стражданнях та сумнівах. Глибокі з психологічними проблемами надають творам національного колориту, наприклад вірш «Балада про Чорну тугу»:

Юність гучно розсміялась,

Старість — засмутилась.

А та, чорна, впала ницьма

Та й слізьми умиласть.

El joven rió a carcajadas,

Vejez - malestar.

Y ella, negra, cayó al suelo

Sí, y lavado con lágrimas.

За легендою «чорна туга» це образ циганки Соледад Монтойю, котра втратила своє кохання та померла від розлуки, як від хвороби. «В “Баладі про чорну тугу” поет поєднує буденність з циганською міфологією» [48].

«Ф. Г. Лорка зображує людські пристрасті, які називає основою творчості будь-якого поета, що дозволяє вважати його модерністом – митцем, для якого важливо показати суб'єктивне “я” через призму внутрішніх переживань та емоцій. Що ж до фольклорних традицій, незмінно наявних у його творах, то вони не заважають, а навпаки, увиразнюють творче кредо поета, допомагаючи зображувати індивідуальне «я» з деяким надрином і болем» [35].

Корені творчості Ф. Г. Лорки беруть початок в андалузькому фольклорі. Народне мистецтво Андалусії це синтез багатьох культур, що мали вплив на неї протягом декількох століть: антична, єврейська, арабська та циганська. Жанрове розмаїття характерне для творчості поета. Lissa S. вважає «Ф. Г. Лорка продовжив традиції іспанського народного романсу та балади» [50].

Іспанський фольклор зазнав арабського впливу, тож поет звертався й до особливих віршових форм в арабській поезії – газелі й касиди.

Як вказано в авторефераті О. Сакало «Касида – урочистий жанр арабської, тюркомовної та перської класичної поезії. Касида подібна до оди....

Газель – ліричний вірш про кохання, що складається не менше як із трьох, не більше як з дванадцяти двовіршів, пов'язаних наскрізною моноримою кожного другого рядка» [27].

Ф. Г. Лорка створює неповторний поетичний світ зі складним переплетінням зорових асоціацій. Його асоціації дуже своєрідні: у квітневому морі *«зуби із піни, губи із неба»*, у садах *«дмуть лимонові вітри, зірки мріють про квіти, веселка нагадує сімох красунь, ніч просовує у вікно смагляву руку, а кукурудза всміхається жовтими зубами»*. У поетичних образах митця відчутний вплив сюрреалізму: то *«ніч встромляє зірки-шпори у чорний круп нічного неба»* («Пісня вершника»), то *«півні клюють темний обрій, шукаючи сонце»* («Балада про чорну тугу»), то *«згряя пташок довгоперими хвостами б'є ніч навідліг»* («Краєвид»).

За словами поета П. Неруди: «Федеріко Гарсія Лорка був подібний до щедрого добро духу. Він вбирав і дарував людям радість світу, був планетою щастя, життєлюбності. Простодушний і артистичний, однаково не чужий космічному і провінційному, незвичайно музичний, боязкий і забобонний, лучний і веселий, він немов увібрав у себе всі віки Іспанії, весь колір народного таланту, все те, що дала арабсько-андалузська культура. пахощами, як квітучий жасминовий кущ, усю панораму тієї Іспанії, якою – боже мій! – Тепер уже ні» [49].

2.3 Фольклор у творчості композитора

Збереження фольклору для Ф. Г. Лорка було дуже важливим. Він постійно шукав, записував й обробляв народні наспіви. Завдяки залученню народної творчості до літературного авторського тексту, митець повертається до меж традицій та виводить у площини міфологічного, а саме, зрозумілого і близького кожній людині. За думкою Lissa S. «За закоханість у фольклор друзі напівжартома називали його “фольклористом”... Митець не наслідує фольклор, а він свідомо культивує його принципи: широко користується зоровою та звуковою метафорами, ламає ритм, вводить вільний вірш та

експериментує з римою, вдається до несподіваних паралелей і зіставлень, підсилює виразність поезії за допомогою музичних варіацій» [49]. Духом іспанського фольклору є напруження почуттів і сил, що також присутнє у творчості Ф. Г. Лорки: життя і смерть, кохання і зрада, героїзм і низості, його сповнена музики поезія вражає своїм драматизмом.

Ф. Г. Лорка у лекції «Колискові пісні» («Las nanas infantiles»), демонструє два типи культурної спадщини: матеріальні об'єкти та пісню. Митець зазначає, що його в іспанській культурі більше цікавлять традиційні пісні, а не архітектурні пам'ятки, адже кафедральний собор нерухомий, історичні пам'ятки створені з «мертвих каменів», статичні та руйнуються під впливом безжалісного часу, то пісні знаходяться у русі, вони живі та постійно оновлюються завдяки відтворенню. Фольклор – це парадоксальне поєднання «живих» і одночасно «незникаючих» рис [48, с.294].

В «Канте хондо» (1927) вірші надзвичайно мелодійні. Наприклад, балади в «Циганському романсеро» (1928) мають форму романсу, який є улюбленим жанром іспанської народної поезії. «Тамаритянський диван» (1936) стала посмертною збіркою митця до якої ввійшли газели й касиди. Персидські й арабські народи називали збірки віршів «Диваном».

Митець мав на меті не лише відтворював мотиви й образи народної творчості у віршах, наскрізним для нього було передати глибинний зміст, дух фольклору, відобразити ніжну, щиру, запальну та гарячу душу Іспанії. Поет був певен, що в іспанській літературі, в якій закоренився нудний псевдоромантизм, необхідно зробити переворот, повернути її до народних джерел. Ф. Г. Лорка зумів взяти з андалузького фольклору мотиви втиснутим у витончену поетичну форму.

Однією з лірико-драмагичних поезій стала «Про царівну Місяцівну» зі збірки «Циганський романсеро»:

Прийшла в кузню Місяцівна в серпанковім покривалі, хлопчик дивиться на неї – краса очі пориває

Казкове і буденне тісно переплітається у вірші, сповненім внутрішнього динамізму, поетичного напруження.

Битим шляхом скаче вершник, мов у бубон,

А вже в кузні малий хлопчик склепив віченьки, бідолаха.

Картини твору овіяні серпанком таємничості:

А в тім гаю пугач пуга, пугач пуга тоскно й жаско... Пливе небом Місяцівна, за руку держить хлоп'ятко.

Зображене постає в нетривких, примарних чарах місячного сяйва:

...а царівну Місяцівну повивають хмари, хмари.

Мотиви любові, фатальної долі та смерті є наріжним каменем, як в іспанській народній пісні, так і у творчості Ф. Г. Лорки. У «Газелі про темну смерть» небуття порівнюється зі сном, яким засинає природа:

Хотів би я заснути, як засинають яблука, і спати десь далеко від цвинтарного гамору .

За допомогою поезії Ф. Г. Лорка намагається відобразити, що відбувається з людиною після смерті, але через призму віри в те, що людська душа нетлінна, а життя вічне. Лірика митця має жагучий іспанський темперамент, ї любов до пісні, танку та гітари. У вірші «Гітара» улюблений музичний інструмент іспанців – жива істота, вона співає, ридає:

Як заридала моя гітара – розбилась досвіту кришталева чара.

У цьому творі Лорка вдається до принципів канте хондо – лаконічного співу – крику, де в кількох словах б'ється безмірність усієї туги:

Ой, заридала моя гітара... Хочу втішити – намарно, хочу втішити – намарно.

Митець прагне сказати безмежно багато, зводячи лексику до мінімуму:

А-ой, гітаро! У серці п'ять ножів одним ударом.

У листуванні з другом Х. Гільєна, Ф. Г. Лорка описував спроби поєднати «міфологію з відвертою буденністю плинного часу. Виходить щось дивовижне, та, сподіваюсь, і по-новому прекрасне. Я прагну домогтися того, щоб образи, якими я зобов'язаний своїм героям, були зрозумілі для них, були

видінням того світу, де вони живуть...» [48]. Ці слова митця розкривають причину довголіття популярності його творчості.

Ф. Г. Лорка вивчав статті Ф. Педреля про фольклор, його збірки народних пісень «*Cancionero musical popular español*» – чотиритомне зібрання народних пісень різних областей Іспанії. Через запис та гармонізацію народних пісень Ф. Г. Лорка постає перед нами, як тонкий знавець музичного фольклору Іспанії. Синтез поета, композитора, співака проявлялась через збирання, запис та виконання народних пісень. Завдяки благородній діяльності митця, збережено традиції іспанських народних музикантів, які дбайливо берегли та передавали улюблені народом пісні і танці для наступних поколінь. У цьому – одна з заслуг Ф. Г. Лорки перед національною культурою Іспанії: «Я пишу вірші, – казав Лорка, для того, щоб люди любили мене» [49]. У Лорки була потреба розділити з друзями захоплення записаної мелодією або старовинним наспівом з *cancionero*. Для нього це було необхідно, і, сам собі акомпануючи, Ф. Г. Лорка співав, нагадуючи мандрівних по дорогах Іспанії народних співців – хуглара. По суті, Ф. Г. Лорка і був хуглара.

Висновки до Розділу 2. Опрацьовані наукові дослідження, присвячені біографії Ф. Г. Лорки, зокрема його фольклорній та поетичній діяльності. Визначено, що насамперед він постає перед нами як талановитий митець поетичного слова, а його музичні здібності та талант композитора відходять на другий план. Але саме через те, що Ф. Г. Лорка був надзвичайно талановитим музикантом, проявився і поетичний талант.

В галузі національної музики ми можемо стверджувати, без сумніву, що Ф. Г. Лорка був великим дослідником, знавцем та інтерпретатором. У певний момент його кар'єри музика, здавалося, перестала його надихати, і він зосередився на збиранні фольклору популярних та традиційних пісень. У цій сфері його робота була не просто систематичною і методичною працею спеціаліста, а митця, який шукав у народі задоволення від відкриття та інтерпретації іншого виду мистецтва, сповненого оригінальністю,

досконалості та краси. Для нього це було натхнення від популярної музики для створення власного музичного твору. Він просто співав свої улюблені пісні наодинці, для власного задоволення, акомпануючи на фортепіано. Його внесок став неоціненним для іспанського музичного фольклору.

РОЗДІЛ 3.

ПОПУЛЯРНІ ІСПАНСЬКІ ПІСНІ В ОБРОБЦІ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ

3.1. Жанрово – стильовий аналіз пісень

13 популярних іспанських пісень в обробці Ф. Г. Лорки (13 canciones españolas antiguas recogidas y armonizadas por Federico Garcia Lorca):

1. «Anda, jaleo» (C dur, $d^1 - es^2$)
2. «Los cuatro muleros» (As dur, $es^1 - f^2$)
3. «Las tres hojas» (F dur, $f^1 - f^2$)
4. «Los mozos de Monleón» (F dur, $f^1 - c^2$)
5. «Las morillas de Jaén» (a moll, $d^1 - d^2$)
6. «Sevillanas del siglo XVIII» (B dur, $h - d^2$)
7. «El café de Chinitas» (a moll, $e - d^2$)
8. «Nana de Sevilla» (a moll, $e^1 - h$)
9. «Los pelegrinitos» (G dur, $d^1 - d^2$)
10. «Zorongo» (a moll $e^1 - d^2$)
11. «Romance de Don Boyso» (d moll, $d^1 - d^2$)
12. «Los reyes de la baraja» (G dur, $d^1 - d^2$)
13. «La Tarara» (B dur, $d^1 - d^2$)

Ці пісні займають дуже важливе місце в творчості композитора, вони знаходяться наряду з його відомими літературними творами, що зробили неабиякий внесок в музичне життя Іспанії за часи Другої Республіки. Разом з піснею «Гранада» «Іспанські популярні пісні» є єдиними музичними творами, що заповів Лорка. У першому випадку це власна композиція, тоді як у другому, він здійснив обробку народних мелодій, які він збирав як фольклорист по всій країні. Запис збірки цих пісень був єдиним свідченням Лорки-піаніста. Але нажаль, до нашого часу записи не збереглися. Ці

композиції мали неабиякий успіх у межах країни, та далеко поза ними, в Латинській Америці.

13 популярних іспанських пісень для голосу та фортепіано були видані Ф. Г. Лоркою в 1931 році зі співачкою та танцівницею Енкарнасьйон Лопес Хульвес(1895-1941) (La Argentinita) для лейбл «La Voz de Su Amo». Збірка складалася з 5 дисків, де Ф. Г. Лорка особисто грав на фортепіано, а La Argentinita співала та грала на кастаньєтах. Збірка користувалась великим успіхом у слухачів Іспанії та Латинської Америки завдяки простоті гармонії, традиційним мотивам андалузських мелодій та оригінальності тексту. Ф. Г. Лорка не був професійним музикантом, тому мелодична лінія та гармонія його пісень були «ближчими до народу» і через це мали такий успіх. В поетичних текстах пісень Ф. Г. Лорка висвітлив красу традиційної лірики, що передається усно з покоління в покоління.

Однією з характерних рис цих пісень є використання так званої андалузської каденції, яка з'являється в «Anda, jaleo», «Las morillas de Jaén», «Nana de Sevilla», «El café de Chinitas», «Los pelegrinitos». Типова послідовність акордів, що в Іспанії називається андалусійською каденцією, представлена місцевим різновидом фригійського обороту, наприклад, Am-G-F-E. Звуковисотну систему, що спирається на використання таких каденцій, у літературі фламенко називають «андалусійським», «фригійським» або «дорійським» ладом (його не слід плутати з монодичними фригійськими та дорійськими ладами в античній та середньовічній музиці). За думкою відомого гітариста-фламенкіста Маноло Санлукара, в цьому ладі акорд E (E dur) є тонікою, F (F dur) має гармонічну функцію доміанти, в той час як Am (a moll) і G (G dur) грають роль субдомінанти і медіанти відповідно. У зв'язку з типовою диспозицією звукового супроводу у форматі фламенко, метрично найбільш сильним виявляється домінантовий акорд («сильний» тому, що на ньому закінчується період), звідси альтернативна назва звуковисотної структури такого типу – домінантовий лад.

Також дуже важливою рисою пісень є імітація гітарного акомпанементу. Так, широко використовуються синкоповані ритми та «ударність» супроводу з мотивами «bulerías» (народний вуличний іспанський танець) та інші мотиви, що нагадують про «cante jondo» (народний андалузський спів в стилі фламенко), наприклад в кінці «El cafe de Chinitas» або вступі «Las tres morillas». Склад даних пісень є гомофонно-гармонічним. Акомпанемент виконується у вигляді акордової та арпеджованої фактури. Крім того, композитор використовує часті дисонанси, які надають більше кольору мелодичній лінії.

Пісні не пов'язані між собою однією ідеєю, а тому цю збірку не можна назвати вокальним циклом. Слова були записані Ф. Г. Лоркою під час подорожей Іспанією, коли він займався збиранням місцевого фольклору.

Вокальна складність даних пісень полягає в тому, що вони містять елементи народного «cante jondo», що передбачає драматичний, іноді трагічний характер викладу. Вони також мають велику кількість мелізматики, а отже потребують достатньої технічної підготовки виконавця. Нерідко співак має користуватися прийомом «*portamento*» (перехід від однієї ноти до другої через неточний плавний рух), вміти співати мікроінтервали (ті, що менші за напівтон). Мелодичне різноманіття в даному типі пісень досягається не за рахунок великого вокального діапазону (як правило, він не перевищує однієї октави), а за рахунок гри з тембровими та динамічними відтінками. Нерідко вокальна лінія має вільний метр, що надає виконавцю свободу, але вимагає відповідного відчуття ритму та здатності підлаштовуватись під супровід. Тексти пісень містять в собі певну історію, зі своєю зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою, що вимагає від виконавця чіткого розуміння сенсу поетичного тексту і відчуття художнього образу.

Без сумніву, стосунки Ф. Г. Лорки з музикою дуже тісні. Вона займала привілейоване місце з перших років студентства, в якому його вважали музикантом. Багато з його знайомих думали, що душа майбутнього видатного письменника та поета лежить до фортепіанного мистецтва набагато більше,

ніж до пера та паперу. Але, навіть коли він вирішив віддати перевагу літературі, музика займала дуже важливий простір в його творчості і залишила свій відбиток у всесвітньому музичному мистецтві. Окрім написання вокальних композицій, він присвятив себе дослідженням фольклору і включив велику кількість пісень в репертуар своїх драматичних театрів. У цьому сенсі, його робота в аматорській театральній трупі «Ла Баррака», була високо оцінена публікою та критиками. А видання популярних іспанських пісень разом з La Argentinita стало новим поворотом у його музичній кар'єрі.

3.2. Особливості інтерпретації у виконавських версіях Victoria de los Angeles soprano (1998) та Teresa Berganza mezzo-soprano (2008).

Для компаративного аналізу було обрано дві виконавські версії Victoria de los Angeles soprano у супроводі фортепіано (1998) та Teresa Berganza mezzo-soprano у супроводі гітари (2008).

Перш за все, інтерпретації відрізняються тембрами голосів співачок: Victoria de los Angeles soprano, а Teresa Berganza mezzo-soprano. Через те, що пісні, переважно, написані у низькій теситурі, більш фактурно звучить Teresa Berganza. Також, виконання відрізняються між собою тим, що Victoria de los Angeles співає у супроводі фортепіано, а Teresa Berganza у супроводі гітари. Хоча пісні і були написані композитором для голосу у супроводі фортепіано, версія Teresa Berganza яскравіше відображає іспанський колорит тому, що звучить у супроводі гітари. Але фортепіано у виконанні Miguel de Zanetti звучить наближено до гри на гітарі.

Ансамбль між солістками та супроводом в обох виконавських версіях досконали та відповідають ремаркам композитора, а саме, під час звучання партії вокалу – інструмент є супроводом (нюанс *p-mp*), без вокальної партії супровід перетворюється на сольну партію (нюанс *mf-f*), створюючи таким чином діалог між голосом та інструментом.

Для виконання Teresa Berganza більш притаманна контрастна динаміка, адже форма пісень куплетна, *с da capo*, тому саме завдяки різноманітній динаміці створюється багатобразність в піснях. Victoria de los Angeles та Teresa Berganza користуються прийомом *portamento*, що є характерним для виконання іспанських пісень.

У виконавській версії Victoria de los Angeles звучать не всі пісні, а тільки десять (№11 «Romance de Don Boyses», №12 «Los reyes de la baraja» та №13 «La Tarara» не виконуються), в свою чергу Teresa Berganza виконує усі тринадцять пісень.

Невелика кількість композиторських ремарок в партії вокалу, дає можливість виконавцям для створення неповторної інтерпретації, наприклад, у пісні №2 «Los cuatro muleros» Victoria de los Angeles додає *rit.* в кодї, яке не вказане у нотах. В №4 «Los mozos de Monleón» є темпове несуттєве темпове неспівпадіння, композитор залишає ремарку *Andantino* (ММ= 72-88), а у версії Victoria de los Angeles темпова сягає *Andante* (ММ= 58-72), що сприяє розкриттю трагічного змісту літературного тексту. У виконанні Teresa Bergaza, в цьому ж номері, присутній читець, що декламує текст під музику, згідно з ремаркою у нотах (*recitado sobre la musica*):

Permita Dios, si lo encuentras,

que te traigan en un carro,

las albarcas y el sombrero

de los siniestros colgando.

Se cogen los garrochones,

se van las navas abajo,

preguntando por el toro,

y el toro ya está encerrado.

A la mitad del camino,

al mayoral se encontraron,

- Muchachos que vais al toro:

mirad que el toro es muy malo,

que la leche que mamó

se la di yo por mi mano

після якого, співачка виконує наступний куплет. В №5 «Las morillas de Jaén» Ф. Г. Лорка залишає найбільшу кількість ремарок, щодо виконання темпів (*Allegro no mucho, Andante mosso, rit. ma ten.*) динаміки (*p, mf*) та фразування. Обидві виконавиці точно виконують усі ремарки композитора. №6 «Sevillanas del siglo XVIII» у виконанні Victoria de los Angeles звучить у тональності В dur, а у Teresa Berganza звучить в тональності С dur, але зміна тональності (на велику секунду вище) ніяк не відобразилось на якості

виконання вокалістки. Така ж зміна тональності відбувається і у №8 «Nana de Sevilla» замість *a moll* пісня звучить в *h moll*.

Teresa Bergaza в №7 «El café de Chinitas» не дотримується ремарок композитора, щодо динамічних відтінків, замість *p* звучить *mf*, а *mf* у свою чергу, як *f*. Victoria de los Angeles, навпаки точно дотримується нюансів, але за рахунок педалізації супроводжуючого інструменту, пісня має більш ліричний характер.

В усіх піснях превалує тип звуковидобування *legato*, але за для створення танцювального характеру також використовується *staccato* та *nonlegato*. В №11 «Romance de Don Boyso» ремаркою *recitativo*, композитор акцентує увагу на літературному тексті пісні, де відбувається розмова дівчини з хлопцем. Цьому також сприяють невеликий діапазон пісні та невелика кількість прикрас. Виконання Teresa Bergaza відповідає оповідному характеру. №12 «Los reyes de la baraja» контрастує з попередньою піснею за темпом *Allegretto*, танцювальним характером та великою кількістю прикрас. №13 «La Tarara» Teresa Bergaza точно дотримується усіх ремарок Ф. Г. Лорки, щодо динаміки, зміни темпів та цезур і таким чином відтворює образ чоловіка, який описує красу жінки.

Висновки до розділу 3. Задіяний компаративний аналіз виконавських версій Victoria de los Angeles soprano у супроводі фортепіано (1998) та Teresa Berganza mezzo-soprano у супроводі гітари (2008), дозволив встановити наступне:

- виконавська інтерпретація Tereza Bergana у супроводі гітари більш яскраво репрезентує національний іспанський колорит, хоча в інтерпретації Victoria de los Angeles, Miguel de Zanetti майстерно наближає звучання фортепіано до гітари;
- через те, що всі пісні мають невеликий діапазон та написані у низькій теситурі для soprano, тембр Teresa Bergana звучить насиченіше ніж Victoria de los Angeles;

- за темповими показниками обидві версії суттєво не відрізняються від композиторських ремарок, що не руйнує задуму Ф. Г. Лорки;
- звучанню виконавців обох версій притаманна достатньо широка динамічна шкала (градація від *p* до *ff*);
- Victoria de los Angeles soprano виконує лише десять пісень пісень, а Teresa Berganza усі тринадцять.

Отже, виконавська версія Teresa Berganza mezzo-soprano у супроводі гітари (2008) більше відображає іспанський колорит та відповідає задуму Ф. Г. Лорки.

ВИСНОВКИ

Висновки даного дослідження розкривають мету та відповідають заявленій темі.

Проаналізовано умови історичного становлення іспанської музичної культури. Встановлено сутність феномену музичної культури та розглянуто вокальну творчість іспанських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

Огляд наукової літератури музичної культури Іспанії дозволив визначити, що поява різних жанрів та стилів була пов'язана з переселеннями народів, їх переслідуваннями, географічним та культурним сусідством, так як Іспанія зберігає свої стародавні фольклорні традиції. Свої особливі пісні і танці мають не тільки окремі області, а й окремі міста та селища. А саме: Каталонія (північна область) – мала риси, близькі до французького фольклору, Кастилія (центральна область) – мала типові іспанські жанри сегеділія, болеро, фанданго, а в Андалусії (південна область) був сформований найдавніший стиль – канте хондо (глибокий спів) та канте-фламенко, на які здійснили вплив арабська та циганська музика і також з'явилися жанри малагеньї та хоти.

Виявлено, що одним з найважливіших етапів для музичної творчості, стали часи на межі ХІХ та ХХ століття, адже тоді з'явилася плеяда іспанських композиторів, які отримали світове визнання: Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадос, Мануель де Фалья – представники руху національного музичного відродження під назвою «Ренасім'єнто».

Розглянуто наукові концепції та підходи, застосовані сучасними музикознавцями до вивчення обробок популярних іспанських пісень Ф. Г. Лорки. У магістерській роботі підкреслено, що митець надає перевагу збиранню фольклору популярних та традиційних пісень.

Задіяний компаративний аналіз виконавських версій Victoria de los Angeles soprano у супроводі фортепіано (1998) та Teresa Berganza mezzo-soprano у супроводі гітари (2008), дозволив встановити наступне:

- виконавська інтерпретація Tereza Bergana у супроводі гітари більш яскраво репрезентує національний іспанський колорит, хоча в інтерпретації Victoria de los Angeles, Miguel de Zanetti майстерно наближає звучання фортепіано до гітари;
- через те, що всі пісні мають невеликий діапазон та написані у низкій теситурі для soprano, Teresa Bergana звучить насиченіше ніж Victoria de los Angeles;
- звучанню виконавців обох версій притаманна достатньо широка динамічна шкала (градація від p до ff);
- Victoria de los Angeles soprano виконує лише десять пісень пісень, а Teresa Berganza усі тринадцять.

Отже виконавська версія Teresa Berganza mezzo-soprano у супроводі гітари (2008) більше відображає іспанський колорит та відповідає задуму Ф. Г. Лорки.

Подальше вивчення та осмислення популярних іспанських пісень в обробці Ф. Г. Лорки постають як перспективи дослідження, що сприятиме віднайденню виконавських інтерпретацій, що оригінально розкриють багатовимірність та одвічну актуальність композиторського замислу, зокрема, за рахунок асоціативності художнього сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 19 с.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 90 –129.
3. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 16 с.
4. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства. автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Київ. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1975. 21 с.
5. Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. № 1 (Вип. 40). С. 61–70.
6. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
7. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблемы современности : культура, искусство, педагогика* : сб. науч. тр. Луганск : Луганск. гос. ин-т культуры и искусств, 2007. Вип. 8. С. 65–75.
8. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

9. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
10. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
11. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
12. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
13. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
14. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренко) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 33 с.
15. Завгородняя Г. Ф. Элементы музыкального языка в системе исполнительской интерпретации. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 9. С. 218–228.
16. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере приведенных украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1984. 25 с.
17. Игнатченко Г. И. Творческий процесс художника. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : АН УРСР, 1995. Вип. 25. С. 108–115.

18. Кияновская Л. До питання про сприйняття програмного. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
19. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 120 с.
20. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1977. 26 с.
21. Маслий К. С. Виховання голосу співака. Рівне : ВДИК, 1996. 120 с.
22. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : науково-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.
23. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
24. Полікарпова Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі «Голосу людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.
25. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
26. Сарсуела. *Wikipedia* : веб-сайт URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%83%D0%B5%D0%BB%D0%B0> (дата звернення 28.11.21).
27. Сакало О. Л. Іспанія у художньому житті Європи XVII-XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені І. П. Чайковського. Київ, 1996. 28 с.

28. Старовойтова Е. Исполнительская интерпретация. Луганск: ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2010. 150 с.
29. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы : творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : Мрія-1, 1997. 272 с.
30. Стахевич А. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
31. Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.
32. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
33. У истоков испанской музыки. *Hispablog* : веб-сайт. URL: <http://hispablog.ru/?p=700> (дата звернення 20.12.21).
34. Фарафонова І., Портной В. Панує музика над світом. Харків : ДРУКАРНЯ МАДРИД, 2016. 137 с.
35. Федерико Гарсиа Лорка – жизнь и смерть в ритме фламенко. *Garcia Lorca*: веб-сайт. URL: <http://bit.ly/2s45E7x> (дата звернення 25.12.21).
36. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.. Харків, 2009. 17 с.
37. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.
38. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев : Музична Україна, 1987. 111 с.

39. Шип С. В. Теория художественных стилей : Учебное пособие. Одесса : Науківець, 2007. 32 с.
40. Штундер З. Музично-фольклористична діяльність С. П. Людкевича. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : АН УРСР, 1967. Вип. 2. С. 167–171.
41. Almagro A. Constantes de lo español en la historia y arte. Madrid, 1955, 387 p.
42. Cancionero popular español. Moscow : Raduga, 1987. 671 p.
43. Diaz Plaja G. Federico Garcia Lorca. Estudio critico. Buenos Aires, 1948. 134 p.
44. Federico García Lorca y la música. *Academia* : website. URL: https://www.academia.edu/38164920/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_y_la_m%C3%BAsica?email_work_card=title (дата звернення 4.04.22).
45. Federico García Lorca, la investigación popular y las «Canciones populares españolas». *Academia* : website. URL: https://www.academia.edu/38283083/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_la_investigaci%C3%B3n_popular_y_las_Canciones_populares_espa%C3%B1olas (дата звернення 7.04.22).
46. Garcia Lorca F. Poema del cante jondo. Madrid, 1982. 221 p.
47. Garcia Lorca F. Poemas postumos. Mexico, 1945. 135 p.
48. Garcia Lorca F. Poesia. La Habana, 1977. 520 p.
49. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos. Madrid : Akal, 2008. T. 6 : Obras, VI. Prosa 1. Prosa 2 (Epistolario). 2008. 1378 p.
50. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967. S. 112–119.
51. Mitjana R. Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI. Madrid, 1918. 247 p.
52. Perez-Rioja J. A. Diccionario de simbolos y mitos. Madrid, 1971. 396 p.
53. Teresa Berganza. «Zorongo» by F. G. Lorca. *Youtube*: website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=udfrABMn8z8> (дата звернення 25.04.22).

54. Federico García Lorca. Canciones populares españolas. J. J. Frontal – C. Wernicke. *Youtube*: website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l3W7ZutxQCs> (дата звернення 15.04.22).

55. Federico García Lorca: Canciones populares españolas (1931). Selección. *Youtube*: website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yh-pJgBGamw> (дата звернення 10.05.22).