

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

Кафедра спеціального фортепіано  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР. 68 №3 ІСААКА АЛЬБЕНІСА:  
ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

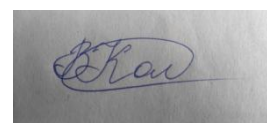
**Магістерська робота  
КОЛЯДИ ВІКТОРІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ  
Науковий керівник  
Доктор мистецтвознавства, професор  
Козак Олександра Іванівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело.

ПІБ Коляда Вікторія Олександрівна:



Харків – 2022

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ В ІСПАНІЇ</b> .....	6
1.1. Фольклорні витоки іспанської музики.....	6
1.2. Становлення ренасім'єнто в музичній культурі Іспанії.....	9
1.3. Ісаак Альбеніс – основоположник іспанської національної музичної культури. Життєвий та творчий шлях.....	16
1.4. Значення музики Альбеніса для музичної культури Іспанії і Європи.....	22
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1</b> .....	27
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СОНАТИ №3</b>	
<b>I. АЛЬБЕНІСА</b> .....	<b>ДЛЯ</b>
<b>ФОРТЕШАНО</b> .....	<b>28</b>
2.1. Загальна характеристика сонати оп. 68 №3 І. Альбеніса.....	28
2.2. Характеристика сонати І. Альбеніса оп. 68 №3 з точки зору особливостей музично-виразових засобів твору.....	33
2.3. Специфіка сонати №3 оп. 68 І. Альбеніса: виконавський аспект.....	41
2.4. Порівняльний аналіз виконавських версій сонати №3 І. Альбеніса (Альберт Гіновар та Себастьян Стенлі).....	44
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b> .....	<b>52</b>
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>54</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>59</b>
<b>ДОДАТКИ</b> .....	<b>64</b>

## ВСТУП

**Актуальність.** Іспанська тематика в музичному мистецтві є дуже популярною та улюбленою для музикознавців та багатьох українських фортепіанних виконавців. Така популярність та захопленість іспанською музичною культурою обумовлено тим, що ця музика має за свою основу міцний фольклорний пласт, який є одним із самих темпераментних та яскравих у світі. Одним із актуальних питань у музикознавстві залишається важливість іспанської тематики серед українських виконавців.

В Україні іспанська фортепіанна музика з'явилась та почала набирати популярності на початку 20 ст. Це відбулося завдяки іспанським піаністам (Бланш Сельва та Хосе Ітурбі) та українським піаністам (Оксана Луцишин та ін.), гострольним концертам А. Рубінштейна, після яких фортепіанна музика І. Альбеніса та М. де Фальї набула великої популярності. В наш час музика іспанських композиторів не втратила своєї значимості та популярності, в концертних репертуарах студентів та проф. піаністів основною складовою є фортепіанна спадщина Альбеніса, Гранадоса та де Фальї.

Ісаак Альбеніс<sup>1</sup> – відомий іспанський композитор та піаніст, який справедливо вважається одним з засновників іспанської національної музики. Проаналізувавши наукові джерела про композиторську творчу спадщину І Альбеніса, було виявлено, що більшість праць присвячена особливостям використання іспанського фольклору у творах композитора. В даній роботі розглянута творчість композитора з іншого ракурсу дослідження, а саме з точки зору її жанрово-стильових та виконавських особливостей. Отже, актуальність обраної теми дослідження обумовлено:

- важливістю іспанської теми для фортепіанного виконавства.
- необхідністю визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей сонати op 68. №3 І. Альбеніса

---

<sup>1</sup> Ісаак Альбеніс, роки життя 1860-1909.

**Об'єктом** дослідження є фортепіанна творчість І. Альбеніса.

**Предмет** дослідження становить жанрова та виконавська специфіка Сонати для фортепіано ор. 68 №3 As-dur.

**Метою** дослідження є виявлення жанрових та виконавських принципів Сонати для фортепіано ор. 68 № 3 Ісаака Альбеніса.

З означеного ракурсу дослідження обраний твір ще не вивчався. Даний факт обумовлює **актуальність** теми та **наукову новизну** отриманих результатів.

Відповідно до мети, в даній роботі поставлені наступні **наукові завдання**:

- ознайомитись з музикознавчими джерелами, яка присвячена музичній культурі Іспанії;
- означити основні етапи становлення музичного романтизму Іспанії;
- визначити особливості творчості І. Альбеніса на прикладі фортепіанних творів композитора;
- здійснити жанровий аналіз сонати ор. 68 № 3 І. Альбеніса;
- проаналізувати обраний твір з точки зору виконавської специфіки.

**Методи дослідження.** Для досягнення поставлених наукових завдань у роботі використовуються наступні методи роботи з матеріалом, які у комплексі утворюють методологічну основу даного дослідження:

- історичний – дав можливість розглянути та узагальнити ключові, на нашу думку, моменти життєвого та творчого шляху І. Альбеніса та етапи становлення музичної культури Іспанії;
- жанрово-стильовий – дозволив виділити основні риси творчості композитора на прикладі його фортепіанної сонати №3 ор. 68;
- методико-виконавський – дозволив виявити технічні особливості сонати І. Альбеніса з точки зору піаніста.

**Теоретичну базу** даного наукового дослідження складають праці українських, зарубіжних та російських авторів. Опрацьовані музикознавчі роботи розкривають наступні музично-історичні та теоретичні аспекти:

- музична культура Іспанії (М. С. Друскін [15], І. І. Мартинов [27, 28], А. А. Оссовський [31], А. І. Пилатюк [32]);
- життя та творчість І. Альбеніса (М. А. Вайсборд [4, 5], Т. І. Диняк [16], Н. І. Заєць [20, 21], О. І. Кригін [25], А. Колле [44], Г. Лаплан [48,49]);
- музичний фольклор (Т. Диняк [17], А. Романова [33], А. Салазар [52]);
- теорія музичного жанру (Є. В. Назайкінський [30], В. А. Цуккерман [39], А. Сохор [36, 37]);
- теорія музичного стилю (С. С. Скребков [34], В. Г. Москаленко [29]; І. М. Коханик [24]);
- жанр сонати (В. О. Берков [2], Н. О. Горюхіна [12], Н. Ф. Соловйов [35]);
- музична інтерпретація (Д. А. Дятлова [18, 19], І. Кригін [25], Н. П. Корихалова [23], І. М. Ямпольський [41]).

**Наукова новина отриманих результатів** полягає в тому, що вперше:

- зроблено загальну характеристику сонати ор. 68 №3 І. Альбеніса.
- виявлено принцип композиційної техніки сонати № 3 І. Альбеніса.
- виявлено жанрову специфіку сонати № 3 І. Альбеніса.
- зазначено виконавські особливості.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в перспективі використання у подальших наукових розвідках, присвячених творчості І. Альбеніса; у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням творчості І. Альбеніса; аналізу музичних творів; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Певні теоретичні та методологічні тези магістерської роботи було апробовано у виступі на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» ( 22 травня 2022 року).

**Структура дослідження.** Робота складається з двох розділів, кожний з яких налічує по три підрозділи. Також в дослідженні містяться висновки після кожного розділу та загальні висновки у кінці роботи, список використаних джерел та додатки.

У **вступі** формулюються та обґрунтовуються: об'єкт та предмет дослідження, актуальність та наукова новизна роботи, її мета, наукові завдання та методи аналізу, якими вони досягаються. Також окреслена теоретична база роботи.

**Перший розділ** має історичну спрямованість. В ньому міститься інформація про біографічні відомості життя композитора та розвиток іспанської національної музичної культури.

**Другий розділ** – аналітичний. В ньому міститься музикознавчий та виконавський аналіз сонати оп. 68 №3 Ісаака Альбеніса.

Після кожного з розділів надаються висновки, в яких містяться головні тези розділів. В кінці роботи – загальні висновки, в яких стисло окреслено процес досягнення мети роботи.

У **додатках** містяться нотні приклади.

У **списку використаних джерел**, який складається з 52 положень, наведена література, яка використовувалась для написання даної роботи.

## **РОЗДІЛ 1**

### **ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ В ІСПАНІЇ**

#### **1.1. Фольклорні витоки іспанської музики.**

Іспанія відома нам своєю багатовіковою історією, яка сформувала різноманітні та самобутні традиції та культурні пласти. Іспанський фольклор

є одним із яскравих і темпераментних у Європі та усьому світі, він був джерелом натхнення для творців, особливо композиторів, багатьох країн. Увагу цих творців притягували іспанські народні пісні і танці, які відрізнялись своєю красою та незвичністю. Іспанські фольклористи зібрали велику кількість матеріалу та записали тисячі пісень із різних областей цієї країни. Особливо цим питанням зацікавились у період кінця 19 та початку 20 століття.

Витоки іспанської музики беруть свій початок з давнини та пов'язані з культурами народів, що жили на цій місцевості у той період. Наприклад можна знайти зв'язок з культурою басків та вестготів. Різноманітність місцевих музичних культур та стилів визначає тяжка історія Іспанії та специфіка її географічного положення, що обумовлено окремістю районів всередині країни.

Якщо робити огляд іспанського фольклору місцевих форм, починаючи з північних областей, де проживають баски та каталонці, які вносять в культуру країни свої неповторні риси та особливості. Тут потрібно виділити танець басків – ауреску. Це танцювальна сюїта, що складається з чотирьох танців: ауреску, контрапас, сортсіко та арінь-арінь. Вона починається у спокійному русі та закінчується стрімким танком. Танці супроводжуються народним інструментом басків – чісту з родини флейт та барабаном, що підкреслює п'ятидольність музики. Інтонаційна специфіка музики басків уявляє собою строгу діатоніку та високу IV, чергування високого та низького тону, що надає орієнтальний характер.

Що стосується Каталонії, то в цій культурі риси середньовічної романтики поєднуються з картинами народного життя, ліричними та драматичними. В цій місцевості самим відомим танцем є «сардана» – круговий танець, який починає напрямок вліво, затім вправо. Музика цього танцю є плавною і спокійною за характером. З інтонаційного ракурсу музика діатонічна, як і більшість мелодій цього регіону. Також наряду з сарданою

широко відомий танець з палками у помірному темпі. Ці два танця виконуються під супровід флавіоли – маленької флейти на якій грають однією рукою, а іншою на тамборсільо.

На південь від Каталонії розташовані регіони Валенсія та Мурсія. В фольклорі цих країв також відчувуються орієнтальні ноти як в ладовому відношенні, так і в орнаменті мелодій. В Мурсії розповсюджені два танці – «малагенія де ла Уерта» та «малагенія де ла Мадругада». В них плавна мелодика з орнаментикою орієнтального характеру, що підказує нам поява збільшеної секунди.

В місцевості Астурії та Галісії зустрічається багато мелодій іспанського фольклору, які беруть свій початок з часів вестготів. Мелодії с пісень Астурії мають дуже цікавий рисунок – стриманість ліній старовинних наспівів поєднуються з багатогранністю мелізмів.

У фольклорі Галісії [15 с.510] є риси, близькі григоріанським наспівам – в ладах та мелодичних інтонаціях. Одна з основних форм фольклора цієї місцевості є альборада - пісні про види раннього ранку в Іспанії. Інший вид пісні - алала під супровід гайти гальєга (іспанський вид волинки).

Спільні риси для фольклору Іспанії найбільше проявилися у Кастилії та Арагоні. Без фольклорної спадщини Кастилії неможливо уявити іспанську музику, хоча для багатьох вона проявляється у фольклорних витоках Андалусії. В цих містах, як і у Галісії, популярне використання гайти. Салінасом (Дослідником фольклору цих міст, теоретиком і органістом) було знайдено записи кастильських пісень. Вони характеризуються фригійським ладом та зміною метру.

Танець «агудо» – парний, під музику волинки, а партнери не повинні торкатися один одного. Арагона і Кастилія стали батьківщиною одного з самих темпераментних танців Іспанії – хоти. Її танцюють в швидкому темпі, на 3/4, під ритми гітарного супроводу, за основу розвитку – варіантні

проведення теми. Цей танець став символом Іспанії. Має різновиди, такі як рабалсра, голондрина, сарагосана та ін. Особливістю хоти, як і сегідільї є чергування гітарного наїгришу з вокальними строфами. Вокальний куплет є центральним розділом танцю, тут продовжує ритм і темп, але характер та мелодія змінюється на плавний та спокійний.

Також популярний танець – «сегіділья» з Кастилії. Для неї типово трьохдольність, але в залежності від області різниться інтонаційною структурою. Це народний танець під супровід гітари та кастаньєт, так як і в хоті є вокальний куплет, який чергується з танцювально-інструментальними розділами.

В Андалусії витоки фольклору представлені двома пластами: 1) «канте хондо» (пізніше – «фламенко») – походить від іспанських циган та розкривається такими видами, як пісні солеарас, каніас, петенера, поло.

2) музика Андалусії в формах танців, пов'язаних з фанданго – малагенья, ронденья, гранадина та сегіділья. Ця музика характерна своїм специфічним колоритом, емоційною темпераментністю та ладо-гармонічною структурою (тональна та ладова перемінність, бімодальність, зб. та зм. інтонації, багата хроматика та орнаментика), чергування ритмічно чітко пульсації з рубато. Інші регіони Іспанії не мають яскраво виражених рис фольклорних витоків та складаються з музичної культури сусіднього регіону. Наприклад, Астурія близька до Галісії і Кастилії, Наварра до Арагону, Мурсія до Андалусії і т.д.

## **1.2. Становлення ренасім'єнто в музичній культурі Іспанії**

Ренасім'єнто ( від ісп. Renacimiento – відродження) – напрямок кінця 19 та початку 20 століття в Іспанії за відродження національного. Цей напрямок стосувався різних сфер культурного, політичного та економічного життя Іспанії. Ключевою фігурою та першовідкривачем цього напрямку в музичній сфері став Ф. Педрель. Музикознавець, фольклорист та композитор, у 1891 році опублікував маніфест «Por nuestra musica» ( «За нашу музику»), де

розкрив естетичні положення напрямку ренасим'єнто. Ф. Педрель [50] поширював та використовував ці положення в своїх музикознавчих роботах, а також в композиторській творчості (наприклад оперна трилогія «Піренеї» та ін.).

Яскавим представником цього напрямку є Е. Гранадос та його фортепіанна творчість (фортепіанний цикл «Іспанські танці», що показує танцювальні жанри різних регіонів Іспанії). Його фортепіанний цикл «Гоески», що складається з народних жанрів, пов'язаних синтезом пісні і танця (п'єси «Фанданго» та «Маха та соловей»). Також у вокальному циклі «Тонадільї в старовинному стилі» композитор відроджує тонаділью.

Г. Колле [44] також відзначив видатним діячем напрямку ренасим'єнто й Х. Туріна з такими творами, як «Севільська симфонія», «Андалузські сцени» для альта і фортепіано та струнного вартету, його фортепіанні п'єси «Гренадський пейзаж» та «Свято в Кордові» проявляють чисто національний колорит. Також можна додати сюди Б. П. Касаса, який написав «Мурсійську сюїту», що основана на народних мелодіях цього регіону.

Але найвизначніший композитор в цьому напрямку М. де Фалья. Він вперше реалізував демонстрацію узагальненого національного Іспанського характеру у своїх творах, в яких не відчувається обмеження регіональністю.

А. Пилатюк стверджує : «Естетичні положення Педреля були також реалізовані у творчості І. Альбеніса, який використовував фольклорні пісенно-танцювальні жанри, що були найбільш відомі в місцевості (наприклад, в «Малазі» використовував танець малагенія, в «Севільї» - севіліана та ін.). Також в його творах відчуваються відзвуки народного музикування, вокально-розмовних інтонацій та поліритмію (в фортепіанних п'єсах із циклів «Іберія» , окремих «Ель Поло» та «Тріана»). Новизна його фактурних прийомів (punteado – чітке видобування кожної ноти; зіставлення тремоло з грою акордів та ін.) пов'язана з наміром відтворити у фортепіано

звучання деяких іспанських народних інструментів. Таких як тамбуріна, волинка, духові дерев'яні і особливо гітара» [32, с. 36-37].

Естетичні положення ренасім'єнто також вплинули на виконавство, що проявлялось у репертуарі іспанських виконавців. Наприклад І. Альбеніс багато виступав як піаніст і був виключно інтерпретатором своїх творів. Також яскравим виконавцем його творів, особливо «Іберії» був піаніст Х. Малатс. Як і Альбеніс свої твори виконували і Гранадос з де Фаль'я. Їх твори пропагандували й такі піаністи як Р. Він'єс та Х. Нін-і-Кастел'янос, Х. Турина. По Кригіну [25] засвідчується, що в цей час класична гітара виходить у світ в якості солюючого інструменту завдяки діяльності А. Сеговії, який розширив виразні та технічні сторони інструменту, включив у репертуар гітаристів класичну та сучасну музику, особливо твори видатних Іспанських композиторів. Після Ф. Педреля та першої хвилі композиторів ренасім'єнто приходять нові музиканти, які продовжували займатися поширенням та розвитком національної музики, серед них Ф. Ольмеда, Р. Мітхана, Х. Субіра та А. Саласар.

**Духовно-естетичні пошуки Іспанії епохи Ренасім'єнто** У 19 ст. уся національна культура Іспанії, в тому числі музична, переживає піднесення та розквіт, яке в історії мистецтвознавства позначається як «Ренасім'єнто». Першопричиною такого яскравого злету усіх сфер життя стали історичні події, як визначає І. Мартинов «майже все ХІХ століття пройшло в Іспанії у війнах і переворотах – династичних і соціальних, в яких пролилося море крові. У 1807 році Наполеон перейшов зі своєю армією через Піренеї, і це поклало початок національно-визвольній війні» [27, с. 86]. За періодизацією О. Оссовського, початок громадського руху за піднесення національної культури і музичного мистецтва починається з 1840го року по 70ті роки 19 століття. [31]. В цей період ми спостерігаємо початок побудови основи для відродження і розвитку національної музичної культури. Вже на цьому етапі композитори відшуковують і систематизують національні жанри і фольклорні

матеріали. Також відбуваються спроби не тільки цитувати фольклорні зразки, але й впроваджувати сам іспанський колорит, особливості і народний стиль у власній творчості та своїх творах.

За цей період відбулося відродження таких національних жанрів, як старовинна іспанська сарсуела. **Сарсуела** (ісп. *zarzuela*) — іспанський лірично-драматичний жанр, у якому чергуються розмовні та пісенні сцени, із використанням елементів опери, народних пісень і танцю. Назва походить від королівського мисливського будиночка, *Palacio de la Zarzuela*, біля Мадриду, де цей вид розваги був вперше представлений до двору. Існує дві головні форми сарсуели: сарсуела-бароко (між 1630 та 1750 роками), найраніший стиль, і романтична сарсуела (між 1850 та 1950 роками), який у свою чергу поділяється на два жанри «головний жанр» (*género grande*) і «малий жанр» (*género chico*), хоча існують і інші підрозділи. В цей період як раз набуває популярності «головний жанр» (*género grande*).

Ще однією причиною цього руху за національність можна вважати відродження іспанського музикознавства, який починає свою історію ще з часів Ренесансу. В 15 ст. в Іспанії, в університеті Саламанки, була відкрита кафедра музичної науки, яка подарувала початковому іспанському музикознавству таких великих вчених, як Раміса де Пареху і Франсіско Салінаса. В контексті епохи ренасім'єнто початківцем у відродженні національного з боку музикознавства був композитор і вчений М. Х. Еслава. Його значною заслугою є видання збірки «Музей іспанської органної музики» і зюїрки музичних творів іспанських композиторів 16-19 ст. в п'яти томах.

Розвиток охоплює 1870-1890ті роки. За ці 20 років дуже багато що трапилося історично. Цей час знаменує чергова революція 1868 р., що привело за собою постійну зміну політичного правління. Але в культурному житті це сприяло підйому національної свідомості, зростанню творчих сил.

Саме це дало поштовх до розквіту іспанського мистецтва. В цей період визначаються і зріють головні думки основних діячів Ренасім'єнто. В музиці це характеризується розквітом іспанської національної композиторської та інструментально-виконавської школи, розвиток та відродження жанрової сфери, що ми активно спостерігаємо в творчості П. Сарасате, Т. Карреньо и Т. Бретон. З іншого боку, показовим є вплив на музичну культуру Іспанії Р. Вагнера. Вагнерівська естетична концепція в музичній культурі Іспанії знайшла провідника в обличчі Ф. Педреля. І врешті-решт, третій період – період самого Ренасім'єнто, який продовжувався з 1890 року по 1914 рік. Систематизуя досягнення цього періоду іспанського національного відродження І. Мартинов визначає «... саме в цей час вона вийшла знову на світову арену, головним чином завдяки творчості знаменитої композиторської «трійки» - Альбеніса, Гранадоса, де Фільї і великого віолончеліста Касальса. Вони прагнули перш за все повернути іспанську музику до національних основ, привернути увагу до її класичної спадщини і фольклору. Але їх творчість не замикалася рамками суто іспанського, багато в ньому перегукувалося з явищами європейського, зокрема – французького, мистецтва».

Пояснюючи сутність явища, описуваного вище, за обставин часу зрілого періоду данного напрямку, дослідник також сповіщає, що «ці контакти мали інший зміст, ніж у попередню епоху – мова йшла не про активне вторгнення іноземних впливів, а про вплив спільних європейських творчих тенденцій, які можуть бути близькі до національних. Молода яскрава іспанська музика включається в європейську культуру на рівних засадах, і дуже скоро її голос чітко зазвучав у загальному ансамблі» [28 с. 150] Зробивши висновки з прочитаного ми можемо сказати, що культурні процеси становлення і відродження іспанської традиції тісно пов'язані з основними положеннями іспанської національної ідеї, яка базується на взаємодії традицій національних та інших культур і країн.

Однією з частин руху Ренасім'єнто історично вважають також художньо-публіцистичну групу, яка називається «Покоління 98». Ідеологія і принципи цієї групи також мали вплив на розквіт музичної та історичної іспанської традиції. Дана група «Покоління 98» взяла свою назву від деяких іспанських авторів, письменників і публіцистів, які дуже чутко і гостро реагували на серйозні історичні події кінця 19 століття, в ході яких відбувалась політична і моральна криза країни, що також було посилено втратою Іспанії своїх колоній (Куба, Філіппінські острови і Пуерто – Ріко).

Що стосується релігійного впливу на іспанську національну якість і традиції, О. Голуб пише наступне, що «Впродовж 19 століття Іспанія швидко втратила свій колишній міжнародний статус і через це опинилася за межами Великої європейської політики...» [10 С. 32]

«Покоління 98» заключало в собі представників різних творчих, мистецьких, політичних і релігійних орієнтацій. Серед найвідоміших і значимих можна виділити Мігель Асін Паласіос, Асорін ( автор терміну групи), Піо Бароха, Вінсенте Бласко Ібаньєс, Анхель Ганівет, Рамон Марія дель Вальє – Інклан, Антоніо Мачадо, Раміро де Маесту, Габріель Міро, Рамон Менендес Пидаль, Мігель де Унамуно, Хуан Рамон Хіменес та ін.

У подальшому національному розвитку виділяються їх сучасники і однодумці, класики Іспанської музики – Ф. Педрель, І. Альбеніс, Е. Гранадос і М. де Фалья. Але поєднує всіх творців різних видів цього покоління одне – несхвалення до сучасної для них іспанської дійсності, бажання до змін і реформ в рідній країні в економічно-політичному, соціальному та культурному плані.

З причини роздвоєності погляду на подальший розвиток і оновлення культурної складової – схильності до європейської культури і вибір за основу свого культурного ґрунту, були створені різноманітні шляхи для духовного і

культурного становлення країни на новий рівень. Дослідник цього питання стверджує, що «безперечна єдність Покоління 98 базувалася на відомих посиленнях: відкидання офіційної Іспанії та пошук внутрішньоіспанських ресурсів відродження країни». Пояснюючи сутність цього процесу автор пояснює далі «Ключове для покоління 98 є поняття про Іспанію яке змістовно перевершує межі адміністративно-територіального, сумарного етнічного або державно-історичного визначень і стає в кінцевому рахунку виразом заходів відчуття, розуміння і осмислення нерозривної єдності людського буття іспанця зі світом своєї природи і своєї історії» [ 10 с. 33]

Цікаво, що можна простежити явну зацікавленість учасників «Покоління 98» культурою Кастилії, особливості її діалекту, скарбниці народних пісень та романсів. Також треба акцентувати увагу на тому, що саме цьому регіону була віддана ключова роль в духовному та політичному об'єднанні Іспанії. Цитуючи автора « Компонентами іспанської національної культури в кінці 19 століття були ідеї прославлення традиційних символів іспанської культури та іспанської ідентичності». [10 с. 33] Це простежується в багатовекторних проявах. Особливо в культурі. Серед цих проявів спостерігаються літературні герої, релігійні та історичні діячі та широке використання багатого жанрового спектру іспанської музики та національного театру.

Серед образотворчого мистецтва а також із звукообразного аспекту знаходить свою популярність іспанський пейзаж з присутньою йому регіональною варіативністю. Такий пейзаж також відмічається і в музиці. Точніше такі шукання та використання музичного пейзажу частіше за все зустрічаються в окремих п'єсах звукообразного характеру, а також популярні серед фортепіанних циклів. Особливо часто зустрічається в циклах І. Альбеніса, Е. Гранадоса і М. де Фальї, основною темою цих циклів є саме національна Іспанія, з усіма її культурними, історичними і географічними

подіями і ознаками. Але популяризатором і тим, хто запропонував просувати цю ідею, яку вважав дуже важливою для культури і музики Іспанії, був Ф. Педрель, який крім композиторства, музикознавства і критичної діяльності, з цієї сторони відкривається як один з головних мислителів і ідеологів того часу. Його ідеї та думки втілені не тільки в композиторській творчості і дослідницьких роботах, але і в спадщині та наслідуванні його учнів, які тісно пов'язані зі сферою фортепіанного інструменталізму.

Одним із найяскравіших прикладів можна назвати фортепіанні твори І. Альбеніса, які яскраво втілюють і komponують в собі національну складову і в той же час індивідуальний стиль композитора.

В своїх творах він розкриває специфіку жанрів та фольклорну особливість окремого регіона, використовує найбільш популярні пісні і танці серед населення. Так, в «Малазі» - популярна малагена, в Севільї – севільяна тощо. В його фактурі і прийомах теж простежуються зміни і нові форми. Це пов'язано з бажанням імітувати на фортепіано звучання народних інструментів, таких як тамбурін, волинка, кастаньети, гітара та інше.

Звернемо увагу на те, що для музичного культури майже всього світу 19 ст. дає поштовх для універсалізації культури, особливо музичної, знаходження своє національної моделі. Як приклад, у Франції кристалізується та виходить на новий «позитивний» рівень традиція «діамантового стилю», розвиток та популяризація клавірного неорококо. Музична традиція Української культури тяжіла до духовно-пісенної основи, мелосного начала.

Національно-духовні ідеї Іспанії унаочнена в фортепіанній творчості, і полягає в прагненні до синкретизму вокального, інструментального і танцювального.

### **1.3. Ісаак Альбеніс – основоположник іспанської національної музичної культури. Життєвий та творчий шлях.**

Ісаак Альбеніс народився в каталонському місті Кампрадон в 1960 році. Його батько родом з північної країни Басків, мати з південної Андалусії.

Подорожувати він почав ще в дитинстві, уникаючи від тиску батька, що бажав зробити його вундеркіндом. Він пізнав убогість і голод в США, де, щоб вижити, працював в порту, підносячи багаж пасажирам, але це не змінило його артистичну суть, він не втрачав із виду свою дороговказну зірку, яка завжди вела його в мистецтво. Він поїхав в Лейпціг за освітою і брав уроки по теорії і композиції у Рейнеке і Ядассона, потім у Геварта у Брюсселі, і, нарешті, в 18 років зустрівся у Будапешті з Листом. Під час тяжких життєвих випробувань люди, що зустрічаються і оточують його на шляху, допомагали і підтримували юного артиста, що має світлу і відкриту натуру. Так, наприклад, пасажир, захоплений його грою, купив йому квиток на пароплав коли йому треба було поїхати в Південну Америку з Кадиса, щоб уникнути арешту за втечу з будинку.

До цього в потягу Альбеніс познайомився з графом Гільєрмо де Морфі. Гільєрмо де Морфі - композитор і дослідник старовинної іспанської музики., який пізніше сприяв забезпеченню його стипендією, завдяки якій молодий композитор міг отримати освіту. У Будапешті Альбеніс зустрічає легендарного Листа, що розпитав його про все – відношення з батьками, відношення до релігії і музики, на його питання Альбеніс відповідав абсолютно щиро, чим заслужив велику симпатію великого композитора і піаніста, що в майбутньому зробив визначальний вплив на його подальший шлях і в музичному, і в загальнокультурному сенсі.

До цього часу він вже живе у Франції, але залишається справжнім іспанцем. Спочатку він почав грати на органі у бенедиктинському монастирі в Саламанке, нібито замислюючись про вступ в монастир, але там йому

відмовили, мабуть зрозумівши який перед ним темперамент. Тоді він зробив ще одну поїздку по Південній Америці, вже як піаніст-віртуоз і композитор творів, які тоді ще були записом імпровізацій. Пізніше Альбеніс відчув потребу в професійній композиторській підготовці, що привело його у Барселону, до Феліпа Педреля, зайняття з яким не носило систематичний характер, було далеке від традиційного академізму і носило характер творчих бесід, оскільки учень прийшов до учителя вже дорослим, з характером, що склався, і йому важко було підкорятися дисципліні систематичних уроків. Талановитий педагог зміг знайти індивідуальний підхід до свого особливого учня, а особа Педреля справила на нього (Альбеніса) глибоке враження, у бесідах з ним Альбенісу розкрилися широкі музично-історичні і творчі горизонти.

У творах Альбеніса його національно-самобутня індивідуальність проявлялася вже в 80-х роках, ще до публікації маніфесту Педреля. А педагог зміг надати форму, зробити професійним інтуїтивну творчість Альбеніса, яка дуже активно розвивалася.

У 1883 році Альбеніс одружився, оселився у Барселоні, де провів два творчо продуктивних роки, потім він жив в Мадриді, де з великим успіхом концертував як піаніст(критики порівнювали його з Антоном Рубінштейном, який до цього гастролював в Іспанії). Потім він з величезним успіхом гастролював в різних країнах Європи як композитор і піаніст виконуючи свої і класичні твори, 1890-93 роки він прожив в Лондоні, де концертував і створив оперу «Магічний опал». Там він притягнув увагу лондонського фінансиста Коутса, в якості хобі того, що писав під псевдонімом Маунтсон лібретто для опер, який запропонував допомогти композиторові у важких фінансових обставинах за умови написання музики на його лібретто. Так з'явилася в числі інших опер відома «Пепіта Хіменес».

У 1898 році він тяжко захворів, і на звістку про це в Іспанії з'явилося багато відгуків, що говорить про його популярність на батьківщині під час його проживання в інших країнах. У 1893 він оселився в Парижі, де існував

великий інтерес до іспанської музики. Там він став свідком формування партій, які підтримували традиції та стиль Дебюссі і Франка. Він віддав перевагу франкістам (Форе, Дюка, Деода де Северак, Шоссон та ін.), створив багато різноманітних творів, у тому числі сюїту «Іберію» і «Наварру», оркестрову рапсодію «Каталонію», яка була охарактеризована пресою як «найблискучіша іспанська фантазія».

Він був усюди популярний і улюблений і завжди прийнятий. У 1909 він помер у віці 49 років, довго хворіючи перед цим, знаходячись на вершині визнання, серед передових представників іспанського мистецтва, що поширювали його славу у всьому світі. [47, С. 535].

Альбеніс і як людина була теплою, доброзичливою і відкритою, люди завжди тягнулися до нього, у нього було багато друзів. Він завжди допомагав людям, які цього потребували, був життєрадісний і повний ентузіазму, і, навіть, коли він був вже важко хворий, ніхто навіть не здогадувався про його стан. Важко хворий, він створив життєрадісний, пройнятий гумором фортепіанний цикл «Візит Івони».

«Ісаак Альбеніс належав до тих мужніх людей, які приховують свої страждання для того, щоб не страждали інші» [47, С.537]. У нього було багато друзів і шанувальників серед людей мистецтва.

З консерваторських років і впродовж усього життя він дружив із скрипалем Э. Арбосом. Іспанський поет Гарсія Лорка, який сам починав шлях в мистецтві як піаніст, оспівував його у віршах, а після смерті читав епітафію, Д'Енді присвятив йому свою симфонію для оркестру і фортепіано, І.Падеревський - Ноктюрн, в Англії його поціновувачем був Бернард Шоу, який написав про нього у своїй книзі афоризмів «Про Музику і музикантів». Та і мало хто залишався до нього байдужим, оскільки його музика переносила слухача в теплий, сонячний, запашний, повний любові край. Все хто його знав, відмічали його виняткові людські якості.

Іспанська тематика, по словам А. Кларка [43 С. 100], проявлялась у творчості Альбеніса в музичному образі від враження різних міст і регіонів

та популярних побутових жанрів. Це було пов'язано з тим, що він весь час знаходився у русі та подорожував. Ескізи подорожуючого композитора – такими ми бачимо більшість його п'єс, які не мають великої художньої значимості. Але з часом, розвитком свого музичного стилю та досвідом вже відчувається художня самостійність в його творах. В таких як «Іспанська сюїта» та «Іспанські наспіви». Тут він почав знаходити нові, характерні лише для нього прийоми музичної мови та фактури. Його композиторська майстерність формувалась під час роботи, багато було взято від народного музикування, які композитор спостерігав по всій країні, але найбільш його увага була прикута до народної культури Андалусії.

Періодизація творчості за П. Байтельмана [51] *Ранній період*. Альбеніс написав велику кількість творів, але більшість з них були загублені. Майже всі з них належали саме до раннього періоду. Спочатку це були романтичні імпровізації, які він записував на ходу дуже швидко. Бувало, що свої твори він створював і записував прямо на місці у видавництві, для якого працював.

Створюючи чи імпровізуючи безліч таких романтичних п'єс, які часто мали вид нарисів, спонукаючих до чогось більш значного. Уже в цих романтичних творах композитор зміг висловити національний початок, через який пройшов до створення свого власного індивідуального композиторського стилю.

Його ранні твори (до 1880го року) також свідчать про його прагнення вчитися у композиторів-романтиків. Наприклад, вплив Шопена можна помітити в мазурках Альбеніса, а в концерті - це імпровізаційне переосмислення концерту Шумана. В ранній період він був насамперед піаніст - імпровізатор, в музиці якого більше загального романтичного, ніж іспанського.

До ранніх фортепіанних творів відносяться 2 концертних етюди, які він грав листу при зустрічі, 6 маленьких вальсів, 3 мазурки, «Павана-капріччіо».

*Другий період* його творчості займає час до переїзду в Париж, 1880-1893 роки. Цей період знаменується становленням стилю композитора на національній та фольклорній основі. Матеріалом для натхнення і змін в його композиторському стилі був час, коли він накопичував враження від народного музикування, яким мав змогу насолоджуватися під час подорожі країною.

Від цих подорожей з'явилися такі чудові твори, як «Серенада». Вона була написана під впливом від враження прекрасної Гранади, з її вічно зеленою Вегою, відомими садами і фонтанами Хенераліфе. Цю п'єсу пізніше видавництва включають у «Іспанську сюїту» разом з «Каталонією», «Севільєю» та «Кубою», пієсами, які були написані в цьому ж році від продовжуваних подорожей. Ще пізніше, після смерті композитора, видавництва додали ще чотири його п'єси зі зміненими назвами - «Астурія», «Кастилія», «Кадіс» та «Арагонська хота». Таким чином видавництва втілили у життя задум композитора, який спочатку написав назви восьми п'єс для «Іспанської сюїти» на автографі, але включив туди лише чотири п'єси .

Також в цей час в його творчості відчувається вплив його французьких колег – Шоссона, Дюка, Форе та ін. Зберігаючи свою індивідуальність він пише п'єси танцювального жанру на фундаменті іспанського фольклору та жанру. Частіше за все звертається до андалузських стилів, а музична фактура має багато елементів іспанської гітарної техніки та стилізовану імітацію народних духових інструментів та вокалу.

В цей період Альбеніс багато виступає як піаніст. Характеризуючи його з цієї сторони потрібно сказати, що він був віртуозом, який мав свою естетичну манеру виконання. Більшість творів цього періоду пов'язані з фольклорно-танцювальними жанрами – від хоти до малагенії. Ці п'єси у даний період виступали творчою лабораторією, в якій композитор удосконалював свій композиторський стиль, впроваджував фольклорні

витоки та пропагував іспанську музику. Великий запас музичних уявлень після нескінченних подорожей рідною країною дав йому шанс писати музику авторську, без цитування, але яка повністю відтворювала істино іспанський колорит і характер. Як вже раніше говорилося, початок впровадження фольклорного у творчість почалося в основному з андалузських витоків, в першу чергу з використання характерних засобів із стилю фламенко. Якщо взяти до уваги те, що в основі фламенко лежить нерозривний зв'язок пісні і танцю, що обусловлює велике значення ритму в його музиці.

У 1886 - 1887 р. Альбеніс зіграв два концерти в Салоні Ромеро , у першому концерті він грає твори різних композиторів, та свою «Севілію». В другому концерті викинував вже чисто свої твори - «Старовинні сюїти», «Кубанська рапсодія», Концерт для фортепіано з оркестром ті «Іспанська рапсодія» ор. 70 для фортепіано з оркестром.

*Третій період* зрілості і майстерності в творчості відноситься до 1893-1909 років. В цей період Ісак Альбеніс живе та працює в Парижі. В його творах простежується оркестрове мислення. Деякі твори, які спочатку були уявлені як для оркестру були записані для фортепіано (Наприклад «Ла Вега» із незакінченої сюїти «Альгамбра»), і навпаки – фортепіанні твори пзніше були оранжеровані іншими композиторами для симфонічного оркестру. Таку періодизацію можна знайти у П. Байтельмана [51].

Композитор пише як і твори для фортепіано та оркестру, так і пісня з романсами, але не у великому об'ємі. В цей період також було створено дуже відому і складну сюїту «Іберія», в якій поєднуються віртуозність піаністичних прийомів. Каталонське каприччіо» з витонченою гармонізованою танцювальною мелодією. Та «Сортсіко» - танець басків у традиційному розмірі 5/8 (що переносять нас на північ Іспанії), опери «Пепіта Хіменес», «Магічний опал», «Мерлін» та «Генрі Кліффорд», а останній твір - «Наварра», в якій він «стверджує романтичний ідеал концертного піанізму» .

Але в кожному своєму творі Ісаак Альбеніс розкриває щиру і глибоку душу як свою, так і народного характеру, його життя і побуту. Прослухавши та проаналізувавши як можна більше його творчість в цілому та окремо фортепіанні твори вже неможливо уявити його і музику відокремлено від народного життя і фольклору.

#### **1.4. Значення музики Альбеніса для музичної культури Іспанії і Європи**

Для Альбеніса (як і для Гранадоса і Фальї) головним було втілення жанрових образів Іспанії з професійної сторони, в тій формі яка була задана Європою, заради визнання своєї національної музики на світовій сцені, і, при цьому, вираження усієї різноманітності, багатства, оригінальності і колориту іспанської музики. Вони не цитували народні пісні, а передавали іспанський тематизм за допомогою універсальної специфічної музичної мови.

«Введення в загальний ужиток величезного багатства відбувалося ще не розроблених в професійному мистецтві ладів, інтонацій і ритмів фольклору мало важливе значення для оновлення композиторської техніки. Причому це нерідко позначалося і за межами однієї країни. Діалектика розвитку національних шкіл полягала в тому, що прагнучи примножити рідні традиції, їх кращі майстри виступали одночасно і новаторами світового мистецтва. І якщо говорити про провідну трійку іспанського музичного відродження, то вона вписала немало прекрасних сторінок в історію світового мистецтва». [27 С. 114]. «У глибоко поетичній суті і національній характерності його (Альбеніса) кращих творів відродилися класичні традиції іспанської музики, здавалося, загублені в 19 столітті». [27 С. 114]

Так, попередні покоління музикантів, мріючи про розвиток національного мистецтва, все ж не могли вийти за регіональні рамки якоїсь однієї області країни, Альбеніс же об'єднав різні національні характери,

наспіви, пейзажі в сюїтах, його музика ще в окремих частинах збирає мозаїку жанрів країни в сюїту, але вона вже програмна. Після нього Е. Гранадосу і Е. де Фальї вдається втілити цю програмність в якості вже змішення багатьох регіональних стилів у рамках навіть одного твору, і прославити іспанську музику в Європі як професійну.

В першу чергу він відобразив «танцюючу душу Іспанії. З тією індивідуальністю втілювання, без якої неможливо уявити собі справжнє велике мистецтво. Цінність його творів визначається їх оригінальністю, своєрідністю» [28, С. 139 ]. Якщо Педрель був «духовним батьком» напряду Ренасім`єнто, то Альбеніс, за словами Х. Туріні, був батьком що вказав шлях, по якому повинно йти молоді іспанські музиканти, що продовжували справу Ренасім`єнто. «Іспанці говорили: якщо у Ф. Педреля утілювався розум Ренасім`єнто, то в І. Альбенісі втілювалася його душа. Не розумом, але серцем він віддано любив батьківщину, її великі культурні традиції. Лірик по складу таланту, він був справжнім поетом іспанського національного характеру, національного пейзажу»[49 С. 85].

«Справжній пафос і сенс відродження полягав в поверненні минулої слави іспанській музиці, оволодінні широким колом форм і жанрів, встановленні контакту з передовими шуканнями сучасного мистецтва, у виході на якісно інший рівень творчості, на якій національний початок проявився б в усій повноті, стаючи в той же час універсальним». [28, С. 121 ].

«Ісаак Альбеніс - великий Альбеніс, як ми повинні були б завжди говорити» писав Х. Нін - 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» [48, С.50].

Створення «Іберії», «Асулехос», «Наварри» вершинного опусу Альбеніса - це значна подія іспанського музичного Ренасім`єнто. Ці твори стали класичними зразками національного стилю, національних засобів вираження" [48, С.55].

### *Особливості фортепіанних творів та специфіка власного виконання.*

Фортепіанну творчість І. Альбеніса можна розглянути, звернувшись до монографії М. А. Вайсборда [4]. До першого періоду і перших фортепіанних творів можна віднести 2 концертних етюда, 6 маленьких вальсів, 3 мазурки і «Павана-капрічіо». У другий період, в 1883 році він знайомиться з Педрелєм, автором маніфесту про ренсим'єнто і іспанського романтичного відродження. В 1886 році пише «Серенаду» – після враження від перебування у Гранаді, спостереження її прекрасних видів, садів і відомих фонтанів Хенераліфе. Пізнаше цю Серенаду видавництва додадуть до збірки «Іспанської сюїти», разом з п'єсами «Севілія», «Куба». Сучасні видавництва до цієї збірки також долучать і «Кадіс», «Астурія», «Арагон» і «Кастилія», але змінюють назви на «Іспанська серенада», «Прелюдія», «Арагонська хота» і «Сегіділія» (назви брали із автографа у замітках про створення «Іспанської сюїти», куди композитор встиг написати тільки 4 п'єси із 8 запланованих).

«Севілья» із цього циклу відображає основи Андалузського фольклору. Ця п'єса відображає риси молодого композитора та темперамент і енергію Андалузського регіону. В його подальшій творчості також простежується звернення до образів і фольклорного початку цього регіону. Це Севілії з «Іспанської сюїти» №1 та №2 та п'єса «Тріана» з його пізньої та відомої сюїти «Іберія». Ці образи повні характерної поліритмії. Також вже в ранніх зразках ми чуємо його відомий спосіб особливих прийомів гри на інструменті, які відображають і підражають звучанню іспанським народним інструментам таким, як гітара, кастан'єти та тамбуріна, подекуди і дерев'яні духові.

Інший приклад «Іспанська рапсодія». Тут Альбеніс цитує чотири фольклорні мелодії, серед яких андалузський наспів, арагонська хота, малагенія і пісня студентів. Тему малагенії він цитував з репертуару

іспанського співака Хуана Браве. Це пісня-танець, де всі рухи проявляються від імпровізації виконавців.

Після «Іспанської рапсодії» Альбеніс пише «Спогади про подорожі» ор. 71, з 7 п'єс і в цьому відчувається вплив Ф. Листа.

За Н. Заєць [20 с. 193] В останній період творчості, час зрілості і майстерності, Альбеніс написав багато творів. Серед них і його «Іберія», в якій він використав піаністичні прийоми схожі з технікою Листа і зображальність імпресионістів, яка йде від його французьких колег. «Каталонське капрічіо» в основі якого танцювальна мелодія «Сортсіко» (танець басків у розмірі 5/8). І остання його п'єса «Наварра» по словам І. Мартинова «утверждает романтический идеал концертного пианизма» [28, с. 120].

Що стосується «Іберії», то цей твір є шедевром творчості Альбеніса та одним з найкращих творів іспанської фортепіанної школи. Твори з цього циклу привертають свою увагу фольклорною яскравістю – багатство ритмічних формул та градацій динамічних відтінків, що допомагають створити свободу та імпровізаційність виконання на рівні з іспанською темпераментністю. Для правильно стилізованого виконання потрібно розуміння та відчуття постійних змін темпів і свободи агогіки з яким контролем звучності в піано (ppp і ppppp) і форте, різкі наростання звучності та ін.

Що стосується виконавського стилю Альбеніса як піаніста, то тут він складався під впливом найяскравіших традицій національного музикування. У його шляхетному та стриманому виконанні своїх творів розкривалася душа Іспанії.

Альбеніс - піаніст завжди був улюбленцем публіки, його концерти завжди проходили з великим успіхом. Він грав на всесвітніх виставках у Барселоні та Парижі, у концертах як соліст або у складі «Іспанського тріо»,

що прославився, з Арбосом і Рубіо, диригував своєю «Іспанською рапсодією», а солістом був Гранадос, у Лондоні виступав з Т.Бретоном. Все його життя було пов'язане з постійною та різноманітною концертною діяльністю.

Самого Альбеніса іспанці порівнювали з Антоном Рубінштейном, який здійснив тріумфальну поїздку Іспанією в 1881 році.

Що стосується інтерпретації та виконання композитором своїх власних творів, то можна сказати, що це було стримане виконання. Скоріш за все це було пов'язано з тим, що ці твори у своїй сутності і так були сповнені темпераментності, пристрасті та імпульсивності. Але його виконання було сповнене чарівністю натхненної імпровізації, «яка становить душу іспанського танцю, і якої він володів досконало. Згадаймо, що саме мистецтвом імпровізації він найбільше розташував до себе Ліста...Під пальцями Альбеніса виникали яскраві, зорово-наочні образи. Це був дивовижний сплав творця та виконавця» [48, С.48].

### ***Висновки до Розділу 1***

На підставі розглянутого теоретичного матеріалу з питання формування стилю музичного романтизму в Іспанії можна зробити висновок, що розвиток романтизму в Іспанії стимулювався революційно-патріотичними проявами початку століття. Зародження романтизму позитивно вплинуло на Іспанію тому що це сприяло становленню національної самосвідомості. Композиторами цього стилю було проявлено великий інтерес до фольклору. Музичний фольклор Іспанії відзначається ритмом і мелодійною різноманітністю танців. Всі танці відрізняються характером, темпераментністю, рисунком мелодій та різноманіттю образів. Особливою характерністю різняться як народні наспіви, так і інструментальні мелодії. Характерна особливість, властива іспанському музичного фольклору, полягає в різноманітності територіальних проявів культури, в повній різниці стилів народних пісень і танців. Кожна область характеризується певними звичаями,

говором, особливостями культурно-історичного розвитку та музичним побутом. Найяскравішими представниками є Гранадос, де Фалья і Альбеніс.

І. Альбеніс був старшим у трійці композиторів Іспанського Відродження. Це був композитор романтичного духу і вся його творчість була наповнена національною характерністю. Його творчі та музичні уявлення допомогли вивести іспанську музику на увагу всього світу. Лаплан у своїй монографії писав, що метою Альбеніса «було насадження мистецтва абсолютно національного і, в кращому сенсі слова, європейського» [52, с. 55]. Альбеніс був першим хто наблизився до мети, що намітив Педрель – вивести національну музику на світову арену.

## **РОЗДІЛ 2**

### **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ СОНАТИ №3**

#### **І. АЛЬБЕНІСА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО**

##### **2.1. Загальна характеристика сонати ор. 68 №3 І. Альбеніса**

В даному підрозділі цілісно проаналізуємо Сонату ор.68 №3 Ісаака Альбеніса, зробивши акцент на збереженні або порушення в ній рис, характерних для жанру класичного сонатного циклу

Соната була написана у 1886 році, охоплює другий період його творчості, коли його композиторський стиль проходить момент становлення та початок звернення і використання іспанського національного фольклору, з присвятою Мануелю Гуервосу, піаністу та другу композитора. Твір має класичний для

сонати тричастинний цикл. Оскільки твір написано в останній чверті XIX століття, тональний план також досить класичний для сонатного циклу:

I частина – As-dur;

II частина – Des-dur;

III частина – As-dur;

Обрані композитором тональності не утворюють ладового контрасту, тональний контраст також виражений незначною мірою, адже друга частина написана у тональності субдомінанти. Для виявлення більш складного рівня контрасту звернемося до семантичного значення тональностей. Франсуа Огюст Геварт, бельгійській композитор та музикознавець, характеризує тональність As-dur як «благородну» [6, с. 19]. М. Римський-Корсаков бачив As-dur як «ніжний, мрійливий. Колір цієї тональності сірувато-фіолетовий, має відтінок фіолетовий з легким сіруватим відливом» [6, с. 31]. Прослухавши першу частину сонату відзначимо, що наші слухові асоціації збігаються з тлумаченням знаних композиторів та музикознавців.

Стосовно другої частини, яка написана в тональності Des-dur, за Ф. Гевартом їй притаманна «важність» [6 с. 19]. М. Римський-Корсаков характеризує дану тональність як «темнувату, теплу» [6 с. 31]. Саме таким є музичний матеріал другої частини, який підкреслюється іншими музично-виразовими засобами, характеристику яких міститься у наступному підрозділі.

В результаті можна зробити висновок, що частини є близькими за характером, що підкреслює їх тональний план. Проте, семантичне значення тональностей As-dur та Des-dur робить більш контрастними та різними.

Слід назвати ще деякі характерні параметри, що надають сонатному циклу цілісності. Наприклад, за рахунок використання в крайніх частинах основної тональності As-dur, у циклі утворюється певна тематична арка. Окрім того, об'єднуючим фактором є бемольна сфера використаних тональностей та невелика різниця у кількості знаків, всього один.

Також відзначимо, що As-dur та Des-dur відносяться до першого степеню спорідненості тональностей, адже співвідносяться як тоніка – субдомінанта. Дана особливість ще більш ріднить тональності між собою.

Далі слід проаналізувати Сонату №3 І. Альбеніса з іншого принципово важливого для сонатного циклу параметру, а саме – темпу.

I частина – Allegretto;

II частина – Andante;

III частина – Allegro assai;

З ремарок композитора розуміємо, що у творі використовується класичний темповий контраст. Перша частина – помірно швидка, друга – спокійна, повільна, третя – дуже швидка. Контраст наявний як між частинами послідовно, так і між будь-якою з частин в довільному порядку. Відзначимо значення темпу крайніх частин.

I та III частини мають багато схожих музично-виражальних засобів, серед вже названих – спільна тональність (As-dur). На нашу думку, композитор використовує рухливі, але досить різні темпи, з одного боку, задля тематичматичної і логічної закінченості. (див. Додаток 3)

Експозиційний розділ. Перші такти вступу, що починаються трагічними акордами, які настоюють на глибоку і трагічну музику несподівано розвертаються у головну тему зовсім іншого настрою – спокійного і інтимного. Така зміна проходить за рахунок зміни тональності на паралельну Des-dur та зміни фактури з траурно-акордової на гамофоно-гармонічну з підголосками.

Головна тема – спокійна і розслаблена, складається з 8ми тактів, які можна розділити на два речення (4+4), після першого проведення іде друге, але як відлуння, починається тихіше, і з другого речення іде на кульмінацію і підводить до модуляції в інший розділ.

Розробковий розділ починається зв'язкою в A-dur. Цей матеріал можна назвати кульмінацією всієї частини. Тут зовсім інший характер і образність.

До цього спокійна музика тут стає більш активною і «реальною». Якщо порівнювати цю частину зі сферами почуттів та дії, то майже вся частина уявляє собою сферу почуттів, а цей невеликий фрагмент є «острівок дії». Це відчувається за рахунок: 1. Динаміки: активна музика на *ff* вносить великий контраст частині в *p-pp-ppp* відтінках. 2. Фактури: вперше і останнє з'являються пасажі шістнадцятими, що надає більше руху. 3. Активне звуковидобування помічене позначками <sup>^</sup> (див. додаток 4)

Після цього короткого «острівка дії» музика заспокоюється і йде музичний матеріал з тринадцяти тактів, близький до першого розділу, але в тональності *As-dur*.

Репризний розділ. Повертається і закріплюється тональність *Des-dur*. Реприза точна, але змінюється заключний епізод (друге речення за другим проведенням головної теми). Тут він ще раз закріплює та кадансує *Des-dur*. (додаток 5)

Після цього заключення, як вже вказувалося вище, йде тематична арка вступу з фінальними тональними акордами.

### 1. *Allegro assai*.

Третя частина, енергійний, радісний і віртуозний фінал. Відрізняється характерними жанровими особливостями. Такими, як світлий, життєрадісний характер з пружним енергійним рухом, подекуди можна почути риси танцювальності. Повертається в тональність *As-dur*, 4/4. Форма сонатного алегро з подвійною експозицією.

Експозиція. Починається без вступу, с головної теми. Вона складеться з двох мотивів – акорд на *f* і його заповнення пасажем дрібних нот зверху вниз на *i* як відповідь звучить пасаж по тональності до верху к другому звену, у якому замість такої ж відповіді звучить пасаж із фігурацій (див додаток 6)

Загалом головна партія складається з 20 тактів, які експонують та повторюють в різних комбінаціях і варіантах основні елементи головної теми, які були описані. За характером це жваво і радісно. Після головної партії звучить побічна.

Побічна партія звучить в тональності домінанти – Es-dur. Вона контрастує головній партії, де було домінування стрімкого руху і великої звучності, то ця тема проходить на піано, ґрунтується на широкому диханні, рух стає повільніше і змінюється образність. Побічна партія займає 16 тактів. Спочатку в партії лівої руки з'являється лірична і красива мелодія, вона заповнюється фігураціями шістнадцятих в партії правої руки. Вона підіймається інтонаційно вище і після кульмінації спускається вниз і на останніх чотирьох тактах переходить в партію правої руки у високий регістр в акордовій фактурі. (див додаток 7)

Після цього знову зміна фактури, це наступає невеликий заключний розділ, він складається з 6 тактів і будується на матеріалі з головної партії – пасажі шістнадцятими по звукам акорду і хроматичні пасажі, після яких приходить знову As-dur і експозиція повторюється ідентично. Але за другим разом хроматичні пасажі виводять нас на Es-dur і розробку.

Розробка (22 такти). В розробці Альбеніс використовує музичний матеріал з головної партії експозиції (акорд з заповненням + акорд з пасажем фігурацій вгору), ці елементи головної партії проходять в різних тональностях в 3 ступені розвитку. Тональний план розробки такий: es-moll (7), f-moll (7), c-moll (8). На третій ступені в тональності c-moll він модулює в основну тональність As-dur і репризу.

Реприза скорочена. В основній тональності звучить головна партія, але всього 5 тактів і складається з другого елемента теми (акорд з пасажем фігурацій вгору). Побічна партія також проходить в основній тональності в повному виді (16 тактів). Після побічної партію - заключний розділ, який будується на головній партії, він звучить 20 тактів. В ньому стверджується

основна тональність та ідейність і образність головної партії. З виконавської точки зору ця частина являється найскладнішою в циклі, вона потребує від виконавця великої витримки, сили та вміння регулювати силу звучності, динаміку при об'ємній фактурі. Важливим є слуховий контроль, щоб активно та своєчасно реагувати на всі тональні та гармонічні зміни та слідкування за педалізацією.

У другому розділі даної роботи ми детальніше розглянули загальну і фортепіанну творчість Ісаака Альбеніса. Його ім'я стоїть у витоків іспанського музичного відродження. Також його діяльність сприяла ознайомленню і розширенню уявлень про специфіку іспанської музики (переважно андалузької) по всьому світу. В його фортепіанних творах відображено специфіку пісень і танців, колориту, характеру і видів Іспанії. Також завданням цього розділу було проаналізувати і виявити особливості сонати для фортепіано №3. Соната має тричастинну форму, спирається на класичну структуру, але з деякими особливостями. Іспанський колорит чутно з перших тактів першої частини, яка ілюструє надзвичайні пейзажі. У другій частині сфера емоційності і ліричності. Третя частина являє собою радісний та енергійний фінал, це дуже технічна частина.

## **2.2. Характеристика сонати І. Альбеніса ор. 68 №3 з точки зору особливостей музично-виразових засобів твору**

У попередньому розділі ми здійснили та зафіксували загальну характеристику циклу сонати ор. 68 №3 І. Альбеніса. За словами Д. Вісаітової, «в них (п'яти сонатах І. Альбеніса) майже не відчутно національних витоків: фактура, музична мова, характер тематизма відсилають до сонат Шопена» [7, с. 11]. Погодимось з дослідницею, адже дана соната відноситься до раннього періоду творчості композитора, для якого характерна відносно невелика кількість фольклорних елементів, порівняно з більш пізніми творами митця.

Тому, в даному підрозділі зробимо акцент на ми більш детальну характеристику найбільш головних, на нашу думку, засобів музичної виразності кожної з частин сонати. Перейдемо безпосередньо до аналізу твору.

### **I частина сонати оп. 68 №3**

Перша частина циклу написана у класичній сонатній формі. Загальний образно-тематичний зміст першої частини можна охарактеризувати як цілісний, активний та яскравий. Цілісність образу досягається завдяки відсутності конфлікту та явного тематичного контрасту. Вся перша частина побудована на ритмічно-інтонаційному матеріалі головної партії. Проаналізуємо її детальніше.

Мелодія – граціозна, наспівна, діатонічна, з простим ритмом, який складається лише з восьмих та четвертних тривалостей, виконується на *p* (див. *Додаток 12*). Графіка мелодичного голосу досить плавна, містить в собі елементи мелодії вокального типу. Серед них – поступеневий рух, оспівування, рух по звукам стійких акордів, трихордові поспівки, проста ритміка, тощо. На нашу думку, саме у такій простоті мелодії закладений великий потенціал для подальшого розвитку. Окрім того, мелодія з названими характеристиками легко сприймається на слух та швидко запам'ятовується, що є позитивною особливістю як для слухача, так і для виконавця.

Тема головної партії протягом драматургічного розвитку підлягає постійному варіаційному розвитку. Це пов'язано з загальною концепцією фортепіанної сонати в Іспанії періоду кінця XIX початку XX століть. У статті Д. Вісаїтової зазначається, що «її концепція значно відрізняється від творів інших європейських та російських авторів. Це стосується насамперед характеру тематизму, а також методів його розвитку. Композитори часто

вводять характерні іспанські ритми та мелодії для того, щоб наголосити на приналежності до національної культури» [7, с. 16].

Вплив фольклору помітний у принципах роботи з тематизмом: варіаційний та варіантний принципи розвитку переважають над мотивним, розробкові розділи не мають наскрізної спрямованості, між проведеннями тим звучать пасажі імпровізаційного характеру. Таким чином, сонатна форма освоєна скоріше на рівні форми-результату, ніж форми-процесу; Бетховенська тенденція симфонізації не торкнулася цих творів» [7, с. 16].

Твори Ісаака Альбеніса раннього періоду містить деякі риси іспанської фортепіанної сонати. Варіаційний тип розвитку тематизму – одна з таких рис. Далі простежимо конкретно яким змінам підлягає музичний матеріал першої частини сонати №3.

Оскільки перша частина повністю побудована на варіаційному розвитку тематичного матеріалу головної партії, контрасту та розвитку музиці надають інші засоби виразності. Наприклад, активна звукова динаміка. При експонуванні головної партії вона звучить тихо, на *p*. У подальшому композитор використовує різноманітну палітру динамічних відтінків, доходячи до *ff*. Автор часто змінює контрастні відтінки, з'єднуючи їх ремарками *crescendo* та *diminuendo*, за рахунок чого динаміка набуває хвилеподібного ефекту.

Далі більш детально розглянемо інтонаційну будову першої частини сонати №3 І. Альбеніса. Як вже було означено, мелодія є діатонічною та містить у собі елементи, які наближають її до вокальної (експонування головної партії). Головна тема – інтонаційне ядро всієї частини. Її характерною рисою є наявність трихордових поспівок, які за рахунок висхідних та низхідних терцієвих ходів у поєднанні з поступеневим рухом надають мелодії плавності. Відзначимо, що саме у інтонаційній будові мелодії найбільш яскраво проявляється фольклорна іспанська тематика даного твору.

Тематизм сонати містить інтонації малої секунди та хроматичний рух у межах сексти, іноді інших інтервалів. Подібна інтонаційна будова дозволяє провести аналогію з андалуською піснею – циганською сигірією, яка входить до групи *cante jondo*<sup>2</sup>. Особливістю *cante jondo*, що за словами М. де Фальї, є «використання мелодичного діапазону, що рідко виходить за межі сексти». [45, с. 32]

Національні іспанські елементи простежуються й у ритмічній складовій сонати. Найбільш значною особливістю є ритмічна схема, яка має характерну для фламенко рису, а саме ритмічне акцентування на різних долях. У тридольному розмірі композитор на дві долі використовує восьмі, а на одну четверть. При цьому І. Альбеніс потактово зупиняється на четверті на першу, другу або на третю долю, тим самим втілюючи фламенковий ритм.

Наступний музичний параметр який зазнає значних змін – фактура. На початку частини вона прозора та легка. В правій руці звучить переважно одноголосна мелодія, іноді урізноманітнена інтервалами та акордами. Супровід у лівій руці має ідентичні характеристики.

Далі у експозиції спостерігається епізодичне фактурне потовщення за рахунок невеликих акордових та інтервальних пасажів у партії правої руки. Активізація даного явища відбувається у розробці. Майже вся мелодія дублюється консонантними інтервалами та акордами.

Окрім того, розвиток фактури здійснюється за рахунок розширення регістрового діапазону. При експонуванні музичного матеріалу партії обох рук написані в межах двох октав. Поступово кожна з партій охоплює все більш значний регістровий діапазон, що призводить до звучання музичної тканини у межах чотирьох та навіть п'яти октав.

Кульмінація драматургічного та фактурного розвитку знаходиться у репризі. У поєднанні з гучною динамікою, переважно *f* та *ff*, значним

---

<sup>2</sup> *Cante jondo* – мелодичний стиль іспанської музики, пов'язаний із особливою виконавською манерою; найдавніший рід іспанської музики, який бере свій початок у давніх музичних системах Індії

регістровим діапазоном та особливостями інтонаційного тематизму, комплекс із означених музично-виразових засобів утворює яскравий фінал всієї частини. Завершується перша частина на *ff* стрімким пасажем шістнадцятих, які з'являються у музичній тканині твору вперше.

## II частина сонати ор. 68 №3

Після активної та яскравої першої частини починається друга, яка за своїм образно-тематичним наповненням утворює значний рівень контрасту. Середня частина виконує функцію ліричного центру всього циклу, що можна порівняти з функцією ліричної частини сонатно-симфонічного циклу, зазвичай другої. Далі проаналізуємо за рахунок яких засобів музичної виразності втілюється образний зміст частини.

Композитор використовує тональність *Des-dur* у якості основної. Даній тональності властивий ліричний, просвітлений характер. У творчості П. Чайковського *Des-dur* називають «тональністю кохання», а М. Римський-Корсаков характеризує її як «темнувату, теплу» [6, с. 31]. Дані означення влучно підкреслюють загальний образний зміст другої частини сонати.

Особливістю музичного тематизму середньої частини циклу є ефект плавного хвилеподібного руху, який досягається цілим комплексом музично-виразових засобів. Композитор використовує цільний майже безперервний рух восьмими тривалостями, проведення яких по чергово звучить в партіях обох рук, що у поєднанні з висхідним та низхідним рухом мелодичних голосів і створює потрібний результат. Підкреслює дану особливість використання помірною темпу *Andante*.

У другій частині композитор використовує велику кількість динамічних ремарок. Позначення *crescendo* та *diminuendo* містяться майже на кожному рядку нотного тексту, що підсилює ефект хвилеподібності з точки зору звукової динаміки.

За словами Д. Вісаїтової, «розвиток іспанської фортепіанної музики на той час (*авторка має на увазі кінець XIX століття*) існували дві тенденції: звернення до традицій, жанрів та фольклору своєї країни та орієнтація на європейське мистецтво. Іспанські композитори орієнтувалися на зрілий та пізній романтизм, імпресіонізм, неокласицизм» [7, с. 10-11]. Спираючись на слухацький досвід та музично-теоретичний аналіз матеріалу нами було виявлено, що конкретно у другій частині спостерігається орієнтація на європейське мистецтво. Адже явні національні музичні риси в даній частині відсутні.

Вище описана тенденція найбільш яскраво простежується у гармонічному наповненні другої частини. Композитор використовує тризвуки та септакорди побічних щаблів, численні альтеровані акорди, які нерідко поєднуються з дисонуючими акордами або з побічними домінантами. Примітним є використання альтерованих акордів не тільки в кадансах, а й в інших частинах форми, що значно впливає на хроматизацію музичної тканини твору.

Окрім того, композитор використовує різкі тональні співставлення, в тому числі мелодико-гармонічні модуляції та відхилення з підкресленням хроматичних оборотів у голосоведінні. У відхиленнях та модуляціях ширше залучаються тональності II ступеня спорідненості та далекі, як і у модуляціях співставленнях. Яскравим прикладом втілення романтичного типу гармонії є кульмінаційний момент другої частини. (див додаток 8)

I. Альбеніс використовує велику кількість альтерацій та хроматизмів, а також яскраві тональні співставлення різницею на вісім знаків. Схожі прийоми композитор використовував й у першій частині циклу.

Кульмінаційність даного моменту форми підкреслена гучною та активною динамікою та появою нових ритмічних елементів. Єдиний раз у другій частині використані два пасажі шістнадцятими тривалостями, які вперше у циклі прозвучали у фіналі першої частини. Разом з пасажами у

лівій руці, в партії правої руки з'являється дрібний пунктирний ритм, який в сонаті звучить вперше.

Підкреслимо, що у музичному матеріалі другої частини сонати №3 І. Альбеніса ми вбачаємо схожість з ноктюрнами Ф. Шопена. Подібність, перш за все, полягає у загальному характері музики та особливостях фактури. За словами В. Галацької, для ноктюрнів Ф. Шопена «характерне співвідношення ліричної мелодії та супроводу. Часто супровід є гармонічною фігурацією, що охоплює широкий діапазон; її акордові тони розташовані широкими інтервалами, що відповідають акустичній природі обертонової шкали. В результаті створюється ілюзія довгого педального звучання, глибокого «дихаючого» фону, що ніби обволікає мелодію» [8]. Дані особливості присутні й у музиці другої частини сонати І Альбеніса.

Також, дану частину сонати з фортепіанними жанрами епохи Романтизму ріднить агогіка виконання. Композитор використовує ремарки *ritardando* та *morendo*, що робить звучання музики більш вільним та художньо виразним.

Окрім вже описаних особливостей середньої частини даного сонатного циклу, відзначимо музичні параметри, які впливають на цілісність частини. Перш за все це функція вступу. Він представляє собою тритактовий акордовий зворот у тональності b-moll, яка є параллельною до основної. Музичний матеріал вступу в точності прозвучить у заключенні частини, тим самим утворивши тематичну арку, яка надає формі логічності та замкнутості. Цільності частини також надає однотипна фактура та загальний образний зміст.

На нашу думку, у вступі закладений певний драматургічний момент. Він починається трагічними акордами, які налаштовують слухача на глибоку і трагічну музику. Проте, несподівано починається головна тема, яка має зовсім інший образно-тематичний зміст – спокійний, ліричний, просвітлений, як і вся частина в цілому. Даний ефект відбувається за рахунок зміни

тональності на паралельну Des-dur та фактури, з траурно-акордової на гомофонно-гармонічну з підголосками.

Контраст вступу та головної теми також відсилає нас до принципів епохи Романтизму, де часто трагічність та суворість реальності протиставляється ідеальному світу мрій. Також він звучить і в кінці частини. На нашу думку, похмурий вступ звучить як нагадування про суворість світу, після чого на *ppp* одночасно у верхньому та нижньому регістрах звучать просвітлені акорди у тональності Des-dur. Даний прийом сприймається як символ остаточного відходу та відмови від реальності та повсякденності.

### III частина сонати op. 68 №3

Третя частина – масштабний, грандіозний та віртуозний фінал всього циклу сонати, який за якістю музичного наповнення нагадує фінал сонатно-симфонічного циклу. Для III частини характерним є життєрадісний характер, пружний та енергійний ритм, танцювальна жанрова першооснова музики.

Велику роль у створенні даного характеру відіграє звукова динаміка частини. Звучання музики починається з *f*, що у поєднанні з яскравою тональністю As-dur, та рухом шістнадцятими у швидкому темпі, з перших тактів налаштовує на яскравий святковий образ. Гучність динаміки у фіналі сонати досягає *ff* та *fff*, які значно переважають над тихими динамічними відтінками. Ремарка *p* часто спостерігається на початку висхідних пасажів для подальшого *crescendo*. Також композитор використовує динаміку *p* у моментах звучання тріольних елементів в партії правої руки, на нашу думку, для підкреслення характеру, який притаманний даному ритмічному малюнку.

Заключний розділ твору яскраво відрізняється від двох попередніх частин за характером, особливостями музично-виразових засобів та рівнем технічності. Проте, після більш детального аналізу нами було виявлено, що тематичний матеріал даної частини зароджувався ще у двох попередніх частинах.

Музична тканина останньої частини складається з технічних пасажів викладених шістнадцятими тривалостями (див. *Додаток 13*). На перший погляд це зовсім новий тематичний матеріал, який не мав свого втілення у попередніх частинах. Проте, якщо звернути увагу на фінал першої частини сонати та порівняти його з фіналом циклу, простежується очевидна ритмо-інтонаційна подібність. (див додаток 9)

Окрім того, в другій частині також є невеликий фрагмент, який знаходить своє втілення та розвиток у III частині сонати.

*Мал.3 (фрагмент II частини)*



Отже, можна зробити висновок, що тематичний матеріал III частини сонати зароджувався вже у двох попередніх частинах циклу. Дана особливість робить цикл сонати ще більш цілісним та логічним.

Стосовно нових музичних елементів, відзначимо імітацію гітарної техніки, елементи якої пронизують музичну тканину третьої частини. Композитор у партії лівої руки використовує акорди, які звучать на глісандо. Вони звучать у широкому гармонічному розташуванні, що нагадує гітарну аплікатуру. Дана особливість вказує на фольклорну специфіку музики.

Підкреслимо, що даний прийом є характерною особливістю музичної мови І. Альбеніса другого періоду його творчості, в якій і була написана соната ор. 68 №3. Зберігаючи свою індивідуальність, він пише п'єси танцювального жанру на ґрунті іспанського фольклору. Частіше за все звертається до андалузських стилів, а музична фактура має багато елементів іспанської гітарної техніки та стилізовану імітацію народних духових

інструментів та вокалу. Саме ці риси ми простежуємо у крайніх частин циклу сонати №3.

### **2.3. Специфіка сонати №3 ор. 68 І. Альбеніса: виконавський аспект**

У двох попередніх підрозділах ми детально проаналізували образний зміст кожної частини сонати та її музичну мову. У процесі здійснення аналізу ми також звернули увагу на технічно-виконавські особливості даного твору. Результати наших спостережень вважаємо доцільним зафіксувати у даному підрозділі.

Відзначимо, що перша частина сонати не становить значних технічних складнощів для піаніста. Всі засоби музичної виразності мають зручне для виконавця втілення. Тому розглянемо музичні параметри, які умовно ускладнюють та спрощують процес вивчення та виконання твору.

Перший з таких параметрів – побудова всієї першої частини на ритмічно-інтонаційному матеріалі головної партії. Дана особливість породжує фактори, які спрощують та ускладнюють процес вивчення та виконання сонати.

Вокальна природа головної теми робить її зручною та зрозумілою для виконавця та слухача. Поступеневий рух, оспівування, рух по звукам стійких акордів, трихордові поспівки, проста ритміка, швидко та зручно запам'ятовуються. Дана особливість є вирашною рисою даного твору. На моменті варіаційного розвитку тематичного матеріалу можуть виникнути певні труднощі з точки зору запам'ятовування нотного тексту. Проте, дана складність досить умовна.

Досить проста і зрозуміла гармонічна мова першої частини є вирашним моментом для виконавця. Проте, необхідно звернути увагу на грані розділів форми та розробку, в яких відбувається різка зміна в кількості знаків.

Оскільки вся частина побудована на розвитку однієї теми, необхідно звернути увагу на музично-виразові засоби, які урізноманітнюють звучання твору. Одним з таких засобів є звукова динаміка. Даний музичний параметр досить активний. Значна кількість ремарок *crescendo* та *diminuendo*, а також широкий діапазон динамічних відтінків від *pp* до *ff* потребують збереження балансу відношення гучності. Задля уникнення ситуацій, коли *p* та *pp* у різних моментах форми звучать однаково, необхідно зберігати тонкі звукові нюанси. Адже динаміка в даній частині важливий засіб виразності, який урізноманітнює однотемний музичний текст.

У першій частині наявні акордові пасажі у партії правої руки. Для їх успішного виконання необхідно означити зручну аплікатуру та працювати над свободою ігрового апарату, задля уникнення затисків руки.

Перейдемо до особливостей другої частини. Оскільки вона є ліричним центром даного сонатного циклу, необхідно перелаштуватись на відповідний образ. Перший з музичних параметрів, на який треба звернути увагу – ще більш тонке втілення звукової динаміки. Оскільки в другій частині переважають відтінки *p* та *pp*, необхідно майстерно та виразно передати тиху динаміку частини. Велика кількість *crescendo* та *diminuendo*, які зустрічаються майже у кожному рядку вимагає від виконавця передачі хвилеподібного звукового ефекту.

Окрім звукових нюансів необхідно звернути увагу на темпові ремарки. В даній частині допускається досить вільне виконання з точки зору агогіки. Така особливість дає змогу виконавцю проявити власне бачення інтерпретації твору.

При вивченні нотного тексту підвищену увагу необхідно звернути на гармонічну мову. В даній частині вона значно складніше, аніж у першій. Для кращого запам'ятовування рекомендується вміти теоретично пояснити роль кожної гармонії. Це дозволить краще запам'ятати та зрозуміти музичне наповнення другої частини.

Третя частина є найбільш складною з точки зору технічного виконання. Вона очевидно є найбільш масштабною та складною. В такому випадку, допускається варіант початку розбіру нотного тексту циклу саме з третьої частини або паралельно з вивченням перших двох. Далі розглянемо, які саме параметри впливають на складність музичного матеріалу фіналу сонати.

Перш за все, для виконання третьої частини необхідна значна технічна підготовка та витримка. Вся частина виконується шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі. Окрім того, виконання ускладнюється додатковими параметрами.

Ведучою в третій частині є права рука. В її партії композитор використовує безперервний рух стрибкоподібних зворотів, згрупованих по чотири шістнадцятих, які ускладнюються великою кількістю хроматизмів та альтерацій. Дана особливість впливає як на швидкість запам'ятовування нотного тексту, так і на зручність виконання. Деякі звороти містять інтервальні та акордові послідовності, що значно підсилює рівень складності. (див. Додаток 10)

Такого роду звороти містяться й у партії лівої руки, проте в дещо меншому обсязі. Іноді вони звучать в обох руках одночасно, але текст в кожній з партій різний. Однаковим в даному випадку є лише ритм. Гучна динаміка, як у випадку на малюнку 3, підвищує навантаження на ігровий апарат.

Відзначимо ще одну технічну складність, яка представляє собою імітації гітарних награвів у партії лівої руки. Даний ефект досягається завдяки прийому глісандо. За рахунок використання наближених до гітарного положення тонів акорду, утворюються акордові послідовності з широкими інтервальними стрибками, що у поєднанні зі швидким темпом, глісандовим виконанням та урахуванням технічної партії правої руки становить значні технічні складнощі. ( див. Додаток 11)

Окрім того, в партії лівої руки містяться акорди, діапазон крайніх звуків яких досягає децими. Виконання даних епізодів потребує значних розмірів руки та пальцевої розтяжки.

#### **2.4. Порівняльний аналіз виконавських версій сонати №3 І. Альбеніса (Альберт Гуіноварт та Себастьян Стенлі)**

**Себастьян Стенлі** — визнаний критиками британський піаніст. Хоча він іспанського походження, але Себастьян переїхав до Великобританії в ранньому віці, ввібравши андалузський спосіб життя та музичний дух, які згодом направили його до музичного напрямку.

Після закінчення Королівського музичного коледжу в 2008 році він багато подорожував зі своїми виступами, отримуючи приголомшливі відгуки по всьому світу. Піаніст давав концерти на таких майданчиках, як площа Святого Джона Сміта, St Martin in the Fields і Leipzig Gewandhaus. В нього є записані музичні альбоми сонат Альбеніса і творів Гранадоса. Ці альбоми були оцінені 5-зірковими рейтингами в таких журналах, як American Record Guide, Fanfare і Musical Pointers.

Крім того, що він спеціалізується на музиці іспанських композиторів-романтиків і композиторів 20-го століття, він глибоко любить твори Бетховена; Нещодавно він виконав усі 32 сонати Бетховена для благодійної організації Macmillan Cancer Support. Він сказав би, що це один із моментів його найбільшої гордості, оскільки йому вдалося зібрати багато коштів для своєї справи.

З огляду на його досягнення, Себастьян почав грати лише у віці 13 років, через що він дуже запізнився у світ фортепіано. Після вражаючого прогресу, якого він досяг на перших двох роках навчання, він отримав місце в Королівському музичному коледжі (RCM), де йому допомагали шановні професори Ніль Іммельман, Рут Най, а пізніше Крістофер Елтон з Королівської академії музики. Він також брав індивідуальні часні заняття з

такими легендами, як Менахем Пресслер і Гарі Графман і Володимира Горовиця та Раду Лупу (румунський піаніст), зокрема.

Раніше у своїй кар'єрі Себастьян додав кілька успіхів у міжнародних змаганнях, включаючи жадану медаль Чаппелла на RCM, Лондонський трофей Емануїла та 1-й приз на Міжнародному конкурсі Луїзи Генрієтти в Німеччині. Він також представляв невеликий британський контингент піаністів на Міжнародних конкурсах піаністів Гріга, Шотландії та Ліста.

Композитор і **піаніст Альберт Гіновар** (1962) є винятковим спадкоємцем надзвичайного культурного ренесансу, який з величезною силою виник у Каталонії на початку 20 століття і який призвів до народження нових естетичних основ.

Його плідна творчість включає композицію двох опер, балету, великий каталог симфонічних творів і не менш важливу постановку камерного репертуару. Фортепіано є незмінною творчою лабораторією, що супроводжує його від початку його творчого шляху до сьогодні. Його твори відбулися прем'єрами в престижних концертних залах по всьому світу провідними виконавцями, оркестрами та керівниками з визнаним міжнародним авторитетом.

Альберт Гіновар представляє ідеальну синхронію між його різними аспектами, висвітлюючи композицію, оркестровку, викладання та консолідованого виконавця, яким він довів, як великого класичного та романтичного репертуару, так і свого фортепіанного каталогу.

Композитор двох опер «Атзар» і «Альба Етерна», балету «Терра Байша» та шести мюзиклів, схвалений двома нагородами «Макс» за найкращу музику та трьома нагородами «Бутака» за найкращого композитора, зокрема «Мар і Чел», «Флор де Ніт», «Гауді» та «Ла Вампіра дель Раваль». Успіх його мюзиклів такий, що через тридцять років після деяких його прем'єр фрагменти Mar i Cel або Flor de Nit все ще можна почути на вулицях Барселони, які співає беззастережна публіка.

Його оркестрові твори величезної сили та життєдіяльності, такі як *El Lament de la Terra* (на замовлення ОВС, прем'єра – Роберто Мінчук), *El Somni de Gaudí* (на замовлення OSCyL та прем'єра під керівництвом Василя Петренка), три фортепіанних концерти, *Clarooscuro* концерт для ударних, фортепіано та струнних або *L'amor i el foc*, викликає його глибоке універсальне послання, не відмовляючись від звукових коренів, і показує нам тонке мистецтво оркестрування, яке також можна почути в його погляді на релігійну музику у таких творах, як Реквієм, *Te Deum* і відзначена нагородами *Глорія*.

Альбер Гіновар також має список камерних творів, включаючи *Les Aventures de Monseur Jules Verne* для духового ансамблю та фортепіано, сонати для флейти та саксофона, тріо для скрипки, валторни та фортепіано «*Mirall Trencat*» та квіртет *Kepler*, який активно є репертуаром серед камерних музичних колективів. Його творчість для фортепіано народжується з пластичної величі *Момпу* та *Монсальватге* і розвивається у власний дискурс, який пропонує нам цілий каталог основних творів, таких як «*Ноктюрн*» (до *Пілар Байони*), «*Портрети Барселони*», «*Ноктюрн до Хлої*», *Fantasia-Evocació*, *Skyshadows* або яка вже стала довідковою роботою, *Waltzes Poetics*.

Його композиції, оркестрові та камерні аранжування відбулися прем'єрами за допомогою провідних міжнародних діячів, таких як *Пласідо Домінго*, *Густаво Дудамель*, *Крістофер Хогвуд*, *Василь Петренко*, *Лоуренс Фостер*, *Франц Пол Декер*, *Едмон Коломер*, *Енріке Дімеке*, *Деніел Коен*, *Джеймс Лаутрем*, *Хосеп Понс*, *Невіл Маррінер*, *Філіп Ентремон* і *Джанандреа Носеда* разом з такими престижними оркестрами, як *Сіднейський фестивальний оркестр*, *Gürzenich Orchester-Köln*, *Philharmoniker*, *Orchester Nationale de Montpellier*, *Helsinki Philharmonic Orchestra*, *Orchester Nationale de Toulouse*, *The State Academy of Israel Chamberstra Orchestra*, *Orchestra Orchestra Saint Petersburg*, оркестр *Ференца Ліста* з *Будапешта*, *Барселонського* та *Національного симфонічного оркестру Каталонії*,

Мадридського симфонічного оркестру та симфонічного оркестру Кастилії-і-Леона та інших.

Як піаніст Альберт Гіновар запропонував концерти з виконанням власних композицій, а також великий репертуар у численних сольних концертах у найпрестижніших концертних залах Європи, Америки, Японії та Австралії. Його неважко знайти у важливих концертних циклах визнаного престижу, і він залишив нам моменти для історії в сольних концертах, які він давав по всьому світу разом із Вікторією де Лос Анхелес.

На сьогоднішній день у сфері звукозапису він записав багато, понад шістдесят п'єс, багато з яких випущені престижними лейблами, такими як EMI, DECCA, Harmonía Mundi або Sony Classical, до яких входять репертуар з творами Хоакін Туріна, Енріке Гранадос, Ісаак Альбеніс, Хоакін Родріго, а також його власні композиції.

Відносини Альберта Гіноварта з творчим звуковим світом його покоління спонукали його до створення оригінальної музики для кіно, яка матеріалізувалася в таких хітах, як *El llarg hivern*, або оркестрування саундтреку до фільму «Художник», який отримав Оскар. Згадуються також його телевізійні мелодії до серіалів *Nissaga de Poder*, *Laberint d'ombres*, *Mirall trencat* та *El Cor de la ciutat*.

У 2003 і 2013 роках Альберту Гіноварту було доручено написати офіційну музику для Чемпіонату світу з плавання, що проходив у Барселоні.

Проаналізуємо музичний текст сонати №3 ор. 68 з точки зору його інтерпретаційних можливостей для виконавців. У якості матеріалу для аналізу ми виокремили дві інтерпретації даного твору у трактуванні Альберта Гіноварта та Себастьяна Стенлі.

Відмінність звучання твору у обраних виконаннях помітна з перших тактів. Для наочності порівняємо інтерпретації обох піаністів. Тенденцію виконання першої частини розглянемо на прикладі головної партії першої частини сонати.

З нотного тексту головної партії розуміємо, що мелодія граціозна (*grazioso*), наспівна, діатонічна, з простим ритмом, який складається лише з восьмих та четвертих тривалостей, виконується на *p* (див. Додаток 1). Графіка мелодичного голосу досить плавна, містить в собі елементи мелодії вокального типу. Розглянемо, яким чином піаністи трактують виконавські можливості закладені у нотному тексті.

А. Гіноварт починає виконання твору досить активно. Простежується тенденція досить стрімкого, рівного руху вперед, яка зберігається протягом всього твору. Виконавець користується динамікою в межах *mp – f*, активно змінюючи гучність музичних фраз, очевидно, спираючись на динамічні ремарки *crescendo* та *diminuendo* у нотному тексті.

Усі висхідні фрази, що завершуються більш довгою нотою та акорди піаніст помітно акцентує, тим самим підкреслюючи кульмінаційний потенціал висхідних інтонацій. З точки зору музичної агогіки, головна партія сонати у виконанні А. Гіноварта звучить досить стабільно, з тенденцією до руху вперед.

Що стосується інтерпретації С. Стенлі, вона, на нашу думку, більш повно втілює динамічні та характерні ремарки композитора. Головна партія у виконанні піаніста звучить дійсно граціозно, як вказує композитор, мелодійно, чуттєво. Усі висхідні фрази, що завершуються більш довгою нотою та акорди С. Стенлі підкреслює м'яко, ніби з обережністю, що повністю відрізняється від попередньої інтерпретації. Динаміка більш стримана, наближена до рамок *p – mf*. Музична агогіка, порівняно з виконанням А. Гіноварта, більш вільна, дещо примхлива.

Манера виконання С. Стенлі моментами ріднить звучання твору з жанром вальсу, що стає можливим за рахунок розміру 3/4. Мелізми у виконанні С. Стенлі звучать виразно, співуче, мелодійно, та водночас досить чітко, в той час як А. Гіноварт приділяє мелодичним прикрасам менше уваги та виконує їх більш легко та невимушено.

Після активної та яскравої першої частини починається друга, яка за своїм образно-тематичним наповненням утворює значний рівень контрасту. Середня частина виконує функцію ліричного центру всього циклу.

У інтерпретації А. Гіноварта, середня частина звучить помірно, зосереджено, складається враження, що увага приділяється кожному звуку. Завдяки такому характеру виконання контраст між першою та другою частинами значно відчутний. Якщо перша частина мала тенденцією до руху вперед, то дана частина зосереджена на моменті звучання.

Для виконання А. Гіноварта характерним є глибокий, насичений оксамитовий звук. Підкреслимо, що основною тональністю другої частини є Des-dur. Спираючись на семантику її звучання запропоновану М. Римським-Корсаковим, який характеризує Des-dur як «темнувату, теплу» [6, с. 31], інтерпретація А. Гіноварта повністю втілює наведену характеристику.

Підкреслимо, що особливістю музичного матеріалу другої частини циклу, закладеною у нотному тексті, є ефект плавного хвилеподібного руху, який досягається цілим комплексом музично-виразових засобів, які були описані у попередньому підрозділі. Спираючись на власний слуховий досвід та асоціації, на нашу думку, даний ефект у інтерпретації А. Гіноварта не виражений.

Бачення музичного матеріалу другої частини піаністом С. Стенлі обернено протилежна. На відміну від А. Гіноварта, С. Стенлі грає полегшено, немов на середині клавіш. Середня частина у його виконанні більш стрімка та легка. На нашу думку, саме інтерпретація нотного тексту піаністом С. Стенлі втілює ефект хвилеподібного руху.

З точки зору агогіки виконання музичного матеріалу вільне, що робить звучання музики більш художньо виразним. На нашу думку, дана особливість обумовлена значною кількістю композиторських ремарок *ritardando* та *morendo* у нотному тексті, яким піаніст, очевидно, надає досить вагоме значення.

Як зазначалося раніше, у музичному матеріалі другої частини сонати №3 І. Альбеніса ми вбачаємо схожість з ноктюрнами Ф. Шопена. Подібність, перш за все, полягає у загальному характері музики та особливостях фактури. Манера виконання С. Стенлі досить яскраво підкреслює дану особливість. Порівнюючи з варіантом виконання А. Гіноварта подібність з ноктюрнами Ф. Шопена простежується більш виражено.

Третя частина. Порівняно з попередніми частинами, інтерпретації заключної, у виконанні Альберта Гіноварта та Себастьяна Стенлі мають найменший рівень контрасту. Обидва виконавці використовують приблизно однаковий темп. Підкреслимо, що попередні дві частини значно відрізнялись темповими рішеннями піаністів. Наприклад, друга частина в інтерпретації С. Стенлі на цілу хвилину коротша за виконання А. Гіноварта.

Фразування музично-тематичного матеріалу та динамічні ремарки у нотному тексті обидва виконавця також трактують досить схоже. На нашу думку, дане явище пов'язано з чітко означеним характером фіналу та однозначністю його функції. За якістю музичного наповнення третя частина сонати нагадує фінал сонатно-симфонічного циклу, в якому втілюється образ народного свята.

Проте, існують деякі відмінності у виконанні, перш за все з точки зору звуковидобування. Дана відмінність пояснюється індивідуальним піаністичним стилем кожного з інтерпретаторів. На прикладі двох попередніх частин ми визначили, що для манери виконання А. Гіноварта характерна повнозвучність, звукова яскравість та певна стабільність звучання з точки зору музичної агогіки.

Для піаністичного стилю С. Стенлі характерна легкість виконання, виразність фразування, більш широка палітра динамічних та темпових засобів. На нашу суб'єктивну думку, виконання сонати в інтерпретації Себастьяна Стенлі є більш художнім.

Проаналізувавши дві контрастні інтерпретації сонати №3 ор. 68 І. Альбеніса у виконанні піаністів Альберта Гіноварта та Себастьяна Стенлі,

ми визначили в чому полягає принципова різниця та подібність обох виконань. Окрім того, нами було визначено причину даних явищ. Перш за все підкреслимо, що контраст інтерпретацій утворюють особливості музично-виразових засобів даного твору, в яких міститься великий потенціал для виконавських інтерпретацій.

Окрім того, на нашу думку, ще однією причиною є суб'єктивне бачення тематизму та характеру твору виконавцями. Також слід враховувати особливості індивідуального виконавського стилю піаністів, що також впливає на своєрідність звучання музичного твору. У комплексі з потенційними можливостями засобів музичної виразності сонати, це спричинило появу двох досить контрастних інтерпретацій.

### ***Висновки до 2 розділу***

Аналіз Сонати ор.68 №3 Ісаака Альбеніса було здійснено у два етапи. На першому етапі сонату розглянуто цілісно, з точки зору збереження або порушення в ній класичних жанрових рис. На другому етапі було проаналізовано музичне наповнення твору з точки зору особливостей його музично-виразових засобів.

У підрозділі «2.1. Загальна характеристика циклу сонати ор. 68 №3 І. Альбеніса» нами було проаналізовано наступні музичні параметри твору:

- особливості будови циклу;
- тональне співвідношення частин та семантичні властивості тональностей As-dur (I, III частини) та Des-dur (II частина);
- особливості твору, що впливають на контраст та цілісність циклу: функційне відношення тональностей частин між собою та ступінь їх спорідненості; темповий контраст та його значення в сонатному циклі;

У підрозділі «2.2. Характеристика музичного наповнення сонати І. Альбеніса ор. 68 №3 з точки зору особливостей музично-виразових засобів

*твору»* нами був здійснений більш детальний аналіз Сонати №3 І. Альбеніса, в результаті якого ми виявили наступні особливості даного твору:

- образно-тематичний зміст твору: втілення життєрадісного та легкого духу іспанського народу; проаналізували сонату з точки зору втілення в ній тематичного змісту за допомогою засобів музичної виразності;
- виявили, що образно-тематичний зміст втілюється завдяки конкретним рисам іспанської музики: використання ладових і тональних зіставлень, збільшених інтервалів, бімодальності та хроматики, що простежується у всіх частинах сонатного циклу; окрім того, композитор використовує імітацію іспанських народних інструментів;
- охарактеризували особливості засобів музичної виразності даного сонатного циклу: мелодіку, його метро-ритмічну сферу, фактуру, динаміку, тощо;

У підрозділі «2.3. Специфіка сонати №3 ор. 68 І. Альбеніса: методико-виконавський аспект» здійснили виконавський аналіз твору з точки зору особливостей вивчення та виконання даного твору. Нами були визначені наступні особливості:

- перші дві частини сонати ор. 68 №3 Ісаака Альбеніса не становлять складних технічних моментів. Головним в їх виконанні є передача музичного образу шляхом втілення особливостей динаміки, агогіки, аплікатури, тощо;
- найбільш складною для виконання є третя частина даного сонатного циклу;
- її технічні особливості полягають у постійному русі шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі;
- виконанні складних хроматизованих та стрибкоподібних інтонаційних зворотів в партіях обох рук, які часто виконуються одночасно;

- імітації широких гітарних награвів на глісандо в партії лівої руки; наявність широких акордів у гармонічному (одночасному) способі виконання.

У підрозділі «2.4 Порівняльний аналіз виконавських версій сонати №3 І. Альбеніса (Альберт Гуіноварт та Себастьян Стенлі)» здійснено порівняльний аналіз двох виконавських версій

## ВИСНОВКИ

У даному магістерському дослідженні було окреслено фольклорні витоки іспанської музики. Музичний фольклор різноманітний за видами танців, ритмів та мелодійно-інтонаційною складовою. Велика кількість різновидів пов'язана з культурно - територіальною відокремленістю кожного регіону країни. Було окреслено популярні жанри кожного регіону.

Розглянуто питання музичного напрямку Ренасім'єнто - національного Відродження Іспанії кінця 19-поч 20 ст. Розвиток даного напрямку стимулювався революційно-патріотичними настроями початку століття. Що позитивно вплинуло на Іспанію та її культуру, бо стало поштовхом для становлення національної самосвідомості. Головними представниками є Гранадос, де Фалья і Альбеніс.

Посаць І. Альбеніса в контексті його життєвого та творчого шляху можна розділити на логічні періоди: 1 - ранній період, становлення як композитор, початок пошуку свого власного стилю через національно-фольклорну основу. В цей період написано велику кількість творів, але більшість з них загублені. 2 - другий період, розквіт. Це роки життя у Франції та остаточне становлення свого самобутнього композиторського стилю. Сама тут написано найвідоміші твори, в яких І. Альбеніс частіше за все звертається до андалузських жанрів, а музична фактура має багато елементів іспанської гітарної техніки та стилізовану імітацію народних духових інструментів та вокалу. 3 - період зрілості та майстерності, в творах простежується оркестрове мислення, також пише романси та пісні.

Його творчості притаманна національна характерність, протягом всього життя однією з головних завдань для І. Альбеніса було втілення та показ жанрових образів Іспанії, допомогти вивести національну музику на світову арену. Творчі уявлення та принципи композитора допомогли вивести іспанську музику на світовий рівень.

В магістерській роботі було зроблено жанровий та виконавський аналіз Сонати ор. 68 № 3 І. Альбеніса, який дозволив виявити певні риси композиторського письма автора. Другий розділ дослідження цілком присвячений аналізу. Даний твір був цілісно проаналізований з точки зору збереження або порушення в ньому рис, характерних для жанру класичного сонатного циклу. Під час аналізу ми торкнулись наступних музичних параметрів:

- класичність використаного сонатного циклу;
- тональне співвідношення частин на семантичне значення використаних тональностей;
- параметри, які надають цілісності даному сонатному циклу, а саме використання в крайніх частинах основної тональності *As-dur*; бемольна сфера використаних тональностей; функційне співвідношення частин сонати як T – S;
- темпове співвідношення частин;

З музично - виразових засобів твору виявлено, що перша частина побудована на ритмічно-інтонаційному матеріалі головної партії, яка підлягає постійному варіаційному розвитку, у музичній тканині присутні фольклорні елементи - основу тематизму становлять інтонації малої секунди та хроматичний рух у межах сексти, іноді інших інтервалів. Подібна інтонаційна будова дозволяє провести аналогію з андалуською піснею – циганською сьогірією. Національні іспанські елементи простежуються також у ритмічній складовій сонати. Найбільш значною особливістю є ритмічна схема, яка має характерну для фламенко рису, а саме ритмічне акцентування на різних долях. У другій частині спостерігається орієнтація на європейське мистецтво. Частина виконує функцію ліричного центру всього циклу, що можна порівняти з функцією ліричної частини сонатно-симфонічного циклу. Особливістю музичного матеріалу другої частини циклу є ефект плавного хвилеподібного руху, який досягається цілим комплексом музично-

виразових засобів: ритмом, динамікою, інтонаційними елементами, тощо. Третя частина – фінал циклу сонати, який за якістю музичного наповнення нагадує фінал сонатно-симфонічного циклу; а тематичний матеріал третьої частини зароджувався ще у двох попередніх частинах, дана особливість робить цикл сонати ще більш цілісним та логічним;

Технічно-виконавські особливості даного твору заключаються у тому, що : перші дві частини сонати ор. 68 №3 Ісаака Альбеніса не становлять складних технічних моментів. Важливим параметром для успішного виконання сонати є аплікатура, особливо у третій частині циклу , бо є найбільш складною.

В результаті аналізу інтерпретацій різних виконавських версій Сонати для фортепіано ор. 68 № 3 І. Альбеніса виявлено особливості втілення творчих задумів декількома виконавцями, що допомагають розкрити технічний та виразний потенціал даного твору. На прикладі двох версій проаналізованого твору, що виконувався представниками різних виконавських шкіл фортепіанного мистецтва ми продемонстрували різні позиції інтерпретаційної думки стосовно втілення авторського замислу та образів, що були закладені автором у творі. Ці виконавські версії помітно відрізняються одна від одної. Таким чином можна виявити наступні відмінності між виконавцями:

1. Відношення до нотного тексту
2. Підхід до виконавства
3. Увага до штрихів, що передбачувалося композитором (звернення уваги та правильність трактування)
4. Вибудований баланс динамічного та тембрового плану
5. Особливості фразування та агогіка.

Отже, не викликає сумнівів масштаб, різноплановість та спектр виразних характеристик, який композитор заклав в сонвту для фортепіано. Робота над цим твором пов'язана із власним виконавським досвідом та загальним рівнем обізнаності. В результаті узагальнення матеріалу та

здійсненого аналізу було доповнено відомості (загальні, жанрові та виконавські) про Сонату ор. 68 №3 Ісаака Альбеніса. Тому, вважаємо, що мета та наукові завдання даного мігвстерського дослідження були досягнуті нами у повному обсязі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альбеніс І. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / сост. М. Ю. Миркин. Москва : Советский композитор, 1969. С. 8.
2. Берков В. О. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла. Москва : Советский композитор, 1961. 42 с.
3. Бычков Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального познания: Лекция по курсу «Анализ муз. произведения» / ред. Э. П. Федосова. Москва : Гос. муз. пед. институт им. Гнесиных, 1984. 56 с.
4. Вайсборд М. А. Исаак Альбеніс: Очерк жизни, фортепианное творчество. Москва : Советский композитор, 1977. 152 с.
5. Вайсборд М. А. К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбеніса // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. Москва, 1967. С. 308–336.
6. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи музыкальный синтаксис словарь музыкальных форм : уч. пособие. Тверь, 2016. 76 с.
7. Висайтова Д. Фортепианная соната в творчестве испанских композиторов конца XIX — первой половины XX века // Искусство, наука, практика. № 2(26). Казань, 2019. С. 9-18.
8. Галацкая В. Шопен. Ноктюрны [Электронный ресурс] Belcanto : веб-сайт .URL: [https://www.belcanto.ru/chopin\\_nocturnes.html](https://www.belcanto.ru/chopin_nocturnes.html) (дата обращения: 22.12.22).

9. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
10. Голуб О. В. Релігійний чинник формування національної ідеї ( досвід іспанської філософії «Покоління 1898») // Наука. Релігія. Суспільство. № 1. Донецьк, 2008. С. 30-34
11. Горбушина И. Л. Исполнительская интерпретация фортепианного произведения: белорусский контекст. Минск : Беларуская навука, 2018. 205 с.
12. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музыкальная Украина, 1973. 311 с.
13. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / ред. и вступ. статья Ю. Кремлева. Ленинград : Музыка, 1964. С. 150–155.
14. Демченко О. Великие композиторы Т. 15 Испанская музыка. Комсомольская правда, 2010. 47 с.
15. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Музыкальная культура Испании. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. С. 502–514.
16. Дыняк Т. И. Фортепианный стиль в оркестровых сочинениях Исаака Альбениса и Мануэля де Фалья : магистр. работа. Харьков, 2016. 103 с.
17. Дыняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода *Renacimiento* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 180-193.
18. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : Теория и практика. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов, 2015. 27 с.
19. Дятлов Д. А. Фортепианная интерпретация как процесс. Самара : Самар. науч. центр РАН, 2013. №2. С. 246–248.

20. Заяц Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 191-197.
21. Заяц Н. В. Жанрово-стилевые аспекты «Иберии» И. Альбениса и «Гойесок» Э. Грандоса в русле музыкально-исторической традиции Ренасимьенто // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 1. Київ, 2016. С. 108-112.
22. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград : Советский композитор, 1978. 176 с.
23. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы муз. исполнительства и критический анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
24. Коханик И. Н. К вопросу о диалектике стилового и внестилового в процессе стилообразования // *Науковий вісник НМАУ* : зб. ст. В. 37. Київ, 2004. С. 37-43.
25. Крыгин А. И. Испанский репертуар А. Сеговии : аспекты исполнительского анализа // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків національний Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 40. Харків, 2014. С. 479–489.
26. Льюрет Д. Исаак Альбенис — из испанских салонов в концертные залы всего мира [Электронный ресурс ] The epoch times : Истина и традиции : веб. сайт. URL: <http://www.epochtimes.ru/content/view/66286/67/> (дата обращения: 21.10.21.).
27. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Москва : Музгиз, 1963. С. 114–115.
28. Мартынов И. И. Музыка Испании. Москва : Советский композитор, 1977. 360 с.
29. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 1. Київ, 1998. С. 87-93.

30. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. завед. Москва : Владос, 2003. 248 с.
31. Оссовский А. А. Очерк истории испанской музыкальной культуры : Избранные статьи, воспоминания / ред. Е. Бронфин. Ленинград : Советский композитор, 1961. С. 227–288.
32. Пилатюк А. І. Тенденції розвитку іспанської скрипкової музики у контексті естетики ренсімієнто : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 27 с.
33. Романова А. О. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия») / ред. В. Г. Москаленко. *Научный вестник, Национальная музична академія ім. І. П. Чайковського*. Вип. 90. Киев, 2010. С. 166–176.
34. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
35. Соловьёв Н. Ф. Соната // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т.* Т. 55. Санкт-Петербург, 1890. С. 440–540.
36. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
37. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. Сб. ст. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, Москва : Музыка, 1971. С. 292-309.
38. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Даугавпилс. пед. институт им. Я. Э. Калнберзиня. Рига Зинатне, 1988. 454 с.
39. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
40. Челпанова П. Исаак Альбенис [Электронный ресурс] // Люди: биографии, истории, факты, фотографии.

URL: [http://www.peoples.ru/art/music/composer/issak\\_albeniz/](http://www.peoples.ru/art/music/composer/issak_albeniz/) (дата обращения 12.10.21).

41. Ямпольский И. М. Интерпретация. Музыкальная энциклопедия Т. 2 // ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974.
42. Alarcón Hernández, Joana; et al. Isaac Albéniz, artistes i mecenes. Barcelona: Museu Diocesà de Barcelona, 2009.
43. Clark Walter Aaron. Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic. New York : Oxford University Press, 1999. 358 p.
44. Collet Henri, Albeniz et Granados. Paris, 1982. 90 p.
45. Falya M. de. Статьи о музыке и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. 111 p.
46. Issac Albeniz, Chants d'Espagne, G. Henle Verlag. Berlin, 2004.
47. Jean-Aubry G. Isaac Albeniz 1860-1909. The Musical Times, Vol. 58 No. 898, Musical Times Publications Ltd., December 1917 p. 535-538.
48. Laplane Gabriel. Albeniz, sa vie, son oeuvre. Ginebra: Editions du Milieu du Monde, 1956. 222 p.
49. Laplane Gabriel. Albeniz. Suvitaysuobra. Barcelona : Editorial Nooguer, 1970. 130 p.
50. Pedrell Felipe. Por nuestra musica. Barcelona : Universidad Autonoma de Barcelona, 1991. 134 p.
51. Pola Baytelman, Isaac Albeniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works, Harmonie Park Press. Michigan, 1993.
52. Salazar Adolfo. La musica con teproraneaen Espana. Oviedo : Universidad de Oviedo, 1982. 350 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

Two systems of musical notation for Додаток 1. The first system features a piano accompaniment with a *staccato.* marking. The second system includes a vocal line with *ritard:* and *cantando.* markings, and a piano accompaniment with *rit.* markings.

### Додаток 2

A single system of musical notation for Додаток 2, featuring a piano accompaniment with *staccato.* and *dir.:* markings.

### Додаток 3

A single system of musical notation for Додаток 3, starting with the tempo marking **ANDANTE.** and a piano dynamic *p*. The score includes *rit.* and *\* rit.* markings.

### Додаток 4

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 2/4 такта. Начиная с динамического обозначения *ss*. Включает три такта с ритмическими пометками *rit.* и звездочками (\*).

Додаток 5

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 2/4 такта. Включает три такта с динамическим обозначением *ritard.* и ритмическими пометками *rit.* и звездочками (\*).

Додаток 6

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 2/4 такта. Включает три такта с триолями (3) и динамическим обозначением *p*.

Додаток 7

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 2/4 такта. Включает два такта с динамическим обозначением *p ben marcato*.

Додаток 8

The first system of the musical score for 'Додаток 9' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

The second system continues the piece. It features similar melodic and accompanimental textures. The right hand has intricate phrasing with many slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *f*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

*Додаток 9*

The third system of 'Додаток 9' shows a continuation of the musical themes. The right hand has a melodic line with some rests and a 'do.' marking. The left hand continues with its accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff* (fortissimo). The system ends with a double bar line and a star symbol.



The first system of 'Додаток 10' is marked with the number '9' in the top right corner. It features a more rhythmic and complex texture than the previous piece. The right hand has a series of eighth and sixteenth notes with many slurs. The left hand has a similar rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff*. The system ends with a double bar line and several star symbols.

*Додаток 10*

The second system of 'Додаток 10' continues the complex rhythmic texture. The right hand features a dense melodic line with many slurs and ties. The left hand has a similar accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*. The system ends with a double bar line and a *V* marking.

*Додаток 11*

mf

Додаток 12

Op. 68.

Isaac Albéniz.

ALLEGRETTO.

PIANO.

*gracioso.*

*dim: p sonoro.*

*cres:*

*cres:*

Додаток 13

ALLEGRO ASSAI.

PIANO.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking and contains a series of eighth-note chords and single notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

The second system continues the piece. The first measure is marked piano (*p*). The third measure is marked forte (*f*), and the fourth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The treble staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.

The third system features triplet markings (*3*) over groups of notes in the treble staff. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth-note chords.

The fourth system concludes the page. It features a forte (*f*) dynamic marking. A fermata is placed over a note in the treble staff, indicating a moment of suspension or emphasis. The bass staff continues with eighth-note chords.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes triplets in the treble staff, indicated by a '3' above the notes. The bass staff continues with its accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material. The treble staff has a more active line, while the bass staff has some rests.

Fourth system of musical notation, marked with the instruction *p ben marcato* in the bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a more active accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It features similar melodic and accompanimental patterns to the previous systems.