

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**«П'ЯТЬ ПІСЕНЬ НА ВІРШІ СЕРВАНТЕСА» К. ПАЛАСІО:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

Манченка Віталія Петровича

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



В.П.Манченко

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Камерно-вокальні жанри К. Паласіо у контексті іспанської музичної культури	7
1.1. Специфіка вокальної музики Іспанії	7
1.2. К. Паласіо: віхи біографії та творча діяльність	16
1.3. Пісенна та інструментальна спадщина К. Паласіо	24
Висновки до Розділу 1.....	30
Розділ 2. Пісенна збірка К. Паласіо «П'ять пісень на вірші Сервантеса»: специфіка жанру та виконавське прочитання	33
2.1. Композиційно-драматургічний аналіз циклу	33
2.2. Виконавська інтерпретація №№3 та 5 з циклу «П'ять пісень на вірші Сервантеса».....	42
Висновки до Розділу 2.....	47
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54
ДОДАТОК. Аудіо виконання пісні з циклу №5 автором магістерської роботи	

ВСТУП

Актуальність теми. Карлос Паласіо (13. 01. 1911 р. – 19.02. 1997 р.) – іспанський композитор, диригент ХХ століття. Свою відомість він отримав завдяки пісні *«Сталеві колони»*, яка стала музичним символом народно-визвольної війни в Іспанії. Через важкі воєнні обставини його творчий шлях не склався на батьківщині, йому довелось іммігрувати до Франції, звідки він продовжував свою творчу боротьбу, складаючи героїчні та ліричні пісні на тексти іспанських поетів революціонерів, що виголошували ідею рівноцінності та народної свободи.

Окрім вокальних творів, К. Паласіо писав фортепіанні та інструментальні п'єси, і музику до драматичних творів. Ним написані дві кантати *«Аврора»* та *«Ленін»*, вони мали великий успіх та виконувались поряд із творами С. Рахманінова, Р. Щедріна та Д. Шостаковича.

На сьогоднішній день не існує музикознавчих дослідів творчої спадщини К. Паласіо, відомості про його життя та композиторську діяльність залишилися у написаній ним автобіографії, під редакцією Г. Шнеєрсона. Де автор лише в декількох рядках говорить про свою композиторську діяльність, книга більш зосереджена на спогадах про важкі часи, про приємні подорожі, та добрих друзів. Отже такий аспект як творча діяльність К. Паласіо потребують спеціального музично-теоретичного вивчення.

Його фігура мала велике значення у творчій боротьбі із франкістським і фашистським натиском іспанського народу, усі пісні було створено під впливом тогочасних подій, які можуть зараз слугувати своєрідним артефактом. Частіше всього вони мали аматорське виконання, і майже ніколи не звучали із вуст професійних співаків. Їх головною функцією було розголошення поетичних текстів серед мас, та музичне підбадьорювання солдат. Можна назвати його пісенну творчість «воєнним» фольклором ХХ ст., а існуючі відомості про творчість композитора демонструють нам його, як одного з засновників іспанської «масової пісні», які він писав у першій половині свого життя. Але, представлений в даній роботі цикл *«П'яти пісень*

на вірші Сервантеса», репрезентує іншу сторону його творчості, де можна побачити глибоку лірику почуттів, де на заміну масовій думці, яку К. Паласіо так палко просував у своїх творах, прийшла його особиста життєва історія. Цикл із п'яти пісень останнього періоду творчості композитора не згадується у його автобіографії, і в інших відомих нам досліджах.

Актуальність даного дослідження пов'язана з необхідністю спеціального вивчення вокального мистецтва К. Паласіо, на прикладі циклу *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»*.

Другий аспект актуальності пов'язаний з досвідом виконання автором даного дослідження останнього номеру з циклу *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»*.

Мета дослідження – виявити специфіку вокальної стилістики пісенної спадщини К. Паласіо. З цією метою пов'язано вирішення наступних дослідницьких завдань:

- розглянути особливості розвитку вокального мистецтва Іспанії;
- дослідити риси стилю вокальних творів К. Паласіо;
- дати характеристику п'яти пісням на вірші Сервантеса (історія створення, цільове спрямування);
- запропонувати композиційно-драматургічний і виконавський аналіз даних пісень.

Об'єкт дослідження – композиторська творчість К. Паласіо в контексті вивчення його камерно-вокальної стилістики.

Предмет дослідження – її втілення в п'яти піснях на вірші Сервантеса.

Матеріалом дослідження послужили зразки пісенної лірики К. Паласіо, зокрема збірник п'яти пісень на вірші Сервантеса (нотний архів). Методологічною основою роботи є елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них:

- біографічний – формує уявлення основних життєвих і творчих шляхів композиторського становлення К. Паласіо;

- історико-генетичний метод, що дозволяє виявити контекст виникнення пісенної збірки *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»* К. Паласіо;

- дедуктивний – метод, пов'язаний зі спрямованістю дослідження від загального (пісенні жанри у творчості К. Паласіо); особливого (пісенна збірка *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»*); і конкретного (пісні цієї збірки);

- методи жанрового і стильового аналізу, що залучені при розгляді пісень К. Паласіо;

- метод виконавського аналізу, спрямований на виявлення особливостей трактування ресурсів голосу в піснях, що аналізуються.

Теоретичною базою роботи послужили джерела за такими блоками питань:

- теорія музичного жанру і стилю, музичне формотворення, зокрема в камерно-вокальній творчості (М. Арановський [2] Б. Асаф'єв [3], В. Васіна-Гроссман [6], В. Костарєв [30], М. Михайлов [38] В. Москаленко [40], Є. Назайкінський [41; 42], Г. Смаглій [55] В. Холопова [57, 58, 69] В. Цукерман [64], С. Шип [66],);
- історія іспанської музичної культури (М. Друскін [18], І. Кряжева [32, 33], І. Мартинов [37], А. Оссовський [44], С. Павлішин [45], Н. Пічугін [47], А. Прюньєр [51] О. Сакало [52], М. Якушевич [68], G. Chase [70]);
- вокальне виконавство і вокальна педагогіка (Б. Асаф'єв. [4], Д. Аспелунд [5], Б. Гнидь [9], Н. Говорухіна [10], Н. Гребенюк [11] Л. Деркач [16], Л. Дмитрієв [17], Т. Мадішева [35], І. Сілантьєва [54], А. Хуторська [62] Р. Юссон [67]);
- творчість К. Паласіо (І. Мартинов [37], К. Паласіо [46]).

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає у тому, що в ній представлений повний композиційний аналіз усіх пісень збірки і досвід виконавського аналізу однієї з *«П'яти пісень на вірші Сервантеса»* К. Паласіо, а також систематизований і доповнений відомостями матеріал про вокальну творчість композитора.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості її застосування у подальшому вивченні пісенної творчості К. Паласіо. Матеріали роботи можуть бути враховані до програм навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історії і теорії вокального виконавства», для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України.

Матеріали роботи можуть бути корисними і для виконавської практики, а також для навчальної практики по класу концертно-камерного співу в разі звернення до пісень із збірки «П'ять пісень на вірші Сервантеса» К. Паласіо.

Апробація результатів дослідження. За матеріалами магістерської роботи підготовано наукову статтю «"П'ять пісень на вірші Сервантеса" К. Паласіо: досвід виконавського аналізу» (електронна збірка «Магістерські читання-2020»).

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох Розділів, п'яти підрозділів, Висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 60 сторінок, з них основного тексту 48 сторінок, список використаних джерел включає 74 позиції, є аудіододаток.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ К. ПАЛАСІО У КОНТЕКСТІ ІСПАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Специфіка вокальної музики Іспанії

Вокальна музика Іспанії бере свій початок ще у XIII столітті, цьому сприяє розквіт народної творчості та формування у ньому нового виду пісенності – а саме з'являється романс – жанр, що за висловом І. Мартинова, «є внеском Іспанії у скарбницю середньовічного фольклору Європи <...>» [37, с. 9], і так починається формування нового вокального стилю Іспанії. Мелодійність романсової музики будувалась на невеликих відрізках діапазону але, при цьому мала різно-інтонаційні та багато варіаційні форми побудови, але «<...> романс став літописом народного життя» [там само]. Текстовий зміст був достатньо різноплановий (селянський, студентський, солдатський, авантюрний, любовний, про жіночу долю, тобто усе що хвилювало людські серця), кожний знаходив свого слухача, і швидко популяризувався, його можна порівняти швидше за все з сольними піснями куплетно-приспівної форми, під супровід інструменту. Р. Грубер відмічає, що: «Народний характер романсу проявляється й у варіантності поспівок, в імпровізаційності розгорнутої мелодії <...> часто до романсу вводиться діалог <...> такий романс інсценується <...> перетворюючись в один з елементів формуючого музичного театру» [12, с. 365].

Паралельно романсу йшов розвиток й інших жанрів:

- *Кансьон* – (пісня з сільських районів Іспанії); *тонада* – лірична пісня, частіше любовного, іноді жартівливого змісту, що складається з двох частин: повільної (або помірно швидкої) і більш рухомої. Виконують тонадо соло або на два голоси (паралельними терціями) під акомпанемент гітари або арфи;
- *вільянсіко* – сільська пісня, з повторним рефреном, характерним для цього жанру є поєднання повісті з лірикою, в них оспівувались майже усі іпостасі людського життя, цей жанр не обходив стороною ні глибоко-

релігійних переживань, ні просто-людську земну участь. *Вільянсіко* має значно велику свободу музичного виконання, Р. Грубер також зазначив, що такі пісні: «<...> не обмежується текстом та числом поспівок <...> зустрічаються двоголосні *вільянсіко*, а іноді число голосів доходить до п'яти» [12, с. 366].

На XIII ст. припадає початок зародження музичної драми на фоні релігійних вистав «<...> де примітивне дійство поєднувалось зі співом гімнів», – на це вказав І. Мартинов [37, с. 11], складаються містерії, музика до яких вірогідніше за все складалася вже у XVI ст. за (І. Мартиновим). З початком XV ст. формується музичний театр (1492), який бере своє розповсюдження вже за межами церковних підмостків, та має більший вибір для сюжетності, оминаючи релігійні свята.

Остання третина XV – початок XVI ст. – час коли формується світське музикування, з'являється велика кількість композиторів, складаються пісенні збірки. Музичні твори стають більш «<...> підпорядковані вимогам поліфонічного стилю, з'являється витончене голосоведення, пісенне розпівання, (на манір італійського *bel canto*), та образність Іспанії», як зазначав І. Мартинов [37, с. 45].

Вокальна музика Іспанії продовжила свій професійний шлях у XVI ст., а саме її процвітання у написанні хорової музики композиторів Томаса Луїса Вітторія та Крістобаля Моралеса, (яка мала достатньо велику популярність і за межами країни), її популяризація та ідейне продовження могло б стати перспективою розквіту вокального мистецтва Іспанії, як би не тяжкі кризові політико-економічні обставини країни, та гніт її культурного процвітання з боку Італії та Франції.

Із багатьох джерел відомо, що пісня та танець – це невід'ємна складова життєвого устою людства. Розглядаючи шлях розвитку іспанської музичної культури, виокремлюється народна творчість, яка стійко продовжувала існування у продовж довгих років незважаючи на політичні натиски. Співочі

та танцювальні традиції середземноморської країни залишаються і сьогодні популярною темою у музикознавців.

В одній із праць А. Оссовського, автор висуває думку, що: «Особливою рисою Іспанії є різка відмінність народної і професійної музики між окремими її провінціями, і що з розвитком іспанської музичної культури ця відмінність набуває фіксованості в області професійного мистецтва» [44, с. 227]. Розглянемо поступовий розвиток пісенного мистецтва Іспанії, що налічує сімнадцять областей та півсотні провінцій, у кожній з яких є свої виняткові музичні особливості:

- суворість та чіткість мелодики відмічається у музичній спадщині північної Басконії, а саме у творчості композитора Хуан де Анчєта (1462-1523), до нашого часу дійшли дві його Меси, та духовні піснеспіви, в яких широко використовується григоріанський хорал та гомофонне письмо. А от творчість Хуана Крісостомі Аріґи (1806-1826) – виділяється іспанською самобутністю, яка ритмічно та мелодично відбилась у трьох струнних квартетах, також він являється автором опери «*Щасливі раби*». Найвідомішим баскським композитором є – Моріс Равель;

- задириста ритміка разом із плавними мелодичними рухами, притаманна Кастилії, яка відома своїм розмаїттям в області танців: *Fandango Hota*, *Jotilla* та багато інших;

- Арагонія – пишається створенням відомої «хоти» «<...> іспанський парний танець у тридольному метрі <...> існує у трьох видах: як танець зі співом, як самостійна пісня і як інструментальна п'єса» за Г. Келдишем [29, с. 294];

- Андалузія – (фанданго) Г. Келдиш дає наступне визначення: «<...> танець для однієї пари, його хореографічний зміст – любовна пантоміма <...> Всі різновиди фанданго. супроводжуються співом. Віршована строфа фанданго. складається або з 4 (коплі), або з 5 (квінтілья), рідше з 6 (секстіль) восьмискладних віршів» [29, с. 281].

Музика останніх двох провінцій відрізняється веселістю танцювальної ритміки, легкістю мелодійної лінії, радісним та живим звучанням. Андалузька вокальна музика має складні, віртуозні мелізматичні оспівування, хроматичну побудову мелодій, їй притаманна поліритмічність, а особливою виражальною характеристикою являється манера горлового співу, яскравим прикладом є виконання співаками фламенко.

Важлива віха створення особливого музичного характеру іспанської музики – це, перемінний ритм $5/4$, $5/8$ – чергування $2+3$ і $3+2$ («*sortsico*», «*rueda*»). Зовсім іншою виявилась «хабанера», $3/4$. Прості ритми ускладнюються пунктирністю та триольністю, вокальне виконання пісень супроводжувалось танцювально-різкими та уривчастими рухами, під супровід шестиструнної гітари.

Становлення поліфонічної школи виникає у монастирі Монсеррат, де було створено збірку вокальних творів (щось подібне до попури) «*Las Ensaladas*» композитора Матео Флеха (1481 – 1543), його племінником написана сценічна вистава «Парнас» (1561), «Ця вистава стала однією з провісників іспанської опери» – вважає І. Мартинов [36, с. 51].

Значущою спадщиною вокального мистецтва XVI ст. виявився «Упсальський пісенник» / «*Cancionero d'Upsal*» – у якому переважну кількість творів написані у формі вільянсіки, у той же час створено «Палацовий пісенник» / «*Cancionero de Palaccio*» – являє собою історичне джерело нотного письма, який містить 458 вокальних творів різних жанрів.

Важливим вкладом у розвиток пісенних жанрів є виникнення іспанських мадригальних зразків, які поєднали в собі вишукану вокальну лінію із чіткими рисами поліфонічності. Їх поділяють на декілька типів: перший відрізняється особливою увагою до слова та емоційності – висунення на перший план людських почуттів, але з урахуванням культовості; другий тип – сміливо використовує живі комедійні картинки із літературних творів, а деякі мадригали мали діалогічні форми. І звісно ж, тут не обходилося без народної пісенності, яка бралась в деяких творах за мелодичну основу.

З епохою «Золотого сторіччя» в Іспанію прийшли творці іспанського мистецтва, наприклад деякі елементи музичних творів Крістобаля де Мораліса (1512–1553) внесли вагомий внесок у розвиток оперного стилю «<...> внутрішню конфліктність <...>» (І. Мартинов), зовсім іншою по жанровій направленості виявилась музика Франсиско Герреро, його твори орієнтувались на народну пісенність «умів поєднувати музику з духом та ритмом поезії, досягти відповідності образу мелодії та вірша» [37, с. 55]. Зіркою епохи був Томас Луїс де Вікторія – співак, композитор, органіст, присвятив своє життя церковній музиці, яка яскраво відображала народну буденність, та людські почуття. За висловом І. Мартинова, «<...> прагнення висловити душевні переживання виходять <...> за межі культової музики» [37, с. 57].

Початок XVII ст. знаменується тяжкими часами для Іспанії, а саме постійна боротьба католицизму та феодальної монархії. Не дивлячись на це, епоха Відродження принесла країні розквіт літературного і прикладного мистецтва, тільки музична сторона залишилася осторонь розвитку, через відсутність майстрів до поки в її життя не прийшла «сарсуела» – «<...> типово іспанський музично-драматичний жанр <...> за іменем містечка Сарса <...> де відбулися її перші вистави», – писав І. Мартинов [37, с. 68]. Цей жанр поєднав у собі усі народні та композиторські набутки минулих сторіч. Перші сарсуели мали форму побудови діалогу між словом та музикою, що докорінно відрізняло її від давно загальноприйнятої італійської опери, але це не завадило іспанському народу полюбити її, адже в ній зосередилося усе глибоко-національне. На зміну поліфонічного строю, бере свій розвиток – монодійність. Манера співу сарсуел була аутентичною народним іспанським пісням, школа італійського *bel canto* не торкнулася її горлового співу.

З початком XVIII ст. 1703 р. Іспанія вперше почула італійську оперу, та відомого сопраніста Фарінеї, що стало поштовхом відкриття італійського оперного центру у Мадриді. Як не намагались нав'язати іспанській культурі

своє мистецьке бачення італійці та французи – іспанський народ залишися вірним своїм уподобанням.

Найпопулярнішим видом музично-театральних дійств у той період була тонаділя¹, яка стала «стовпом» збереження іспансько-музичних національних особливостей. В ній яскраво підкреслювалось життя селянства, це «грайливі» буденні пісні з простою сюжетною і часто комічною лінією.

Вагомий внесок в збагачення музичних інтонацій тонаділі зробив Луїс Місон (композиторів такого виду жанру називали тонадільєрос). Саме в його сценічному творі «Два негра» дослідники виявили ознаки орнаменталізму, композитор використав деякі мотиви заокеанських елементів, звідки і почала свій розвиток хабанера і танго. Але існує і інша версія, в якій затверджено помилковим вважати Л. Місона винахідником сценічної тонаділі / «*tonadilla escensca*» (1757), скоріше за все цей жанр розвивався поступово, спочатку це була музична інтерлюдія вставлена між актами п'єс.

Теми їх сюжетів варіювались від буденно-побутових до міфологічних, продовжувались не більше двадцяти хвилин, кожного разу це були різні склади виконавців, і як правило вони були одноденними і швидко забувались, через свою неактуальність. Всього у Л. Місона налічувалося більше 80 таких творів, за позначенням G. Chase [70].

Антоніо Розаліні (1740–1801) написав приблизно 150 тонаділій, композитор гармонічно поєднав в них іспанські народні мелодії з танцями, і на відміну від тонаділій Л. Місона, його композиції залишалися актуальними упродовж довгого часу. Особливо відрізнялась «*El recitado*», її музичні і сюжетні вирішення дуже нагадували італійські опери, а точніше це була пародія на неї, так як італійські композитори та їх твори істотно підірвали засоби до існування іспанських майстрів і ті всіляко намагалися протистояти їм.

¹ За визначенням І. Мартинова, це «іспанська музична комедія сер. XVIII поч. XIX ст. <...>. Згодом з'явилися вокальні інтермедії. <...> виникають дуети та тріо, які збагатили можливості жанру, що зростав уже у музичний (з додаванням мовних епізодів)» [37, с.77].

Найвидатнішим із майстрів тонадільї був Пабло Естеве-і-Гріман, який вийшов за рамки стандартів, розвив інтонаційну сферу і збільшив склад оркестру. З ним у ряд стає Блаз де Ласерна, Мануель Пла, Маріано Бустос та багато інших борців за еволюцію іспанської музики, яку витіснила італійська.

Так настала нова плеяда композиторів, чії композиції були основані на школі майстрів Італії. Серед них маестро Мартіні-і-Солер, в фіналі його знаменитої опери «Рідкісна річ» звучить вальс, що стало початком зародження цього жанру. Поряд із ним автор зінгшпіля Карлос Ордоньеса, а також їх співвітчизник Мануель Гарсія, який з усіх сил старався популяризувати за межами Іспанії жанр тонадільї (окрім композиційної діяльності, сучасники відмічали його співацький талант у виконанні пісень). Хоч йому і довелося творити не на батьківщині, все ж його вклад був багато змістовним завдяки використанню у своїх творах народних елементів іспанського мистецтва. За словами І. Мартинова, «<...> поєднання стрімких рухів з чіткою ритмікою, характеристичність оборотів мелодії <...> в його Поло зустрічаються збільшені секунди, спадаючі каденції, імітація гітарного супроводу» [37, с. 89].

На початку ХІХ ст. Іспанія стає місцем воєнних подій, в цей час розвивається патріотична поезія на заміну якої прийшло романтичне направлення під французьким впливом, а потім і реалізм. З самого початку ХІХ ст. сильно відчувався «культурний» тиск Італії, оперні сцени іспанських театрів зайняли вистави Дж. Россіні, які стали музично-театральним ідеалом, і кожен композитор бачачи успіх россінієвських опер намагався його наслідувати, так і «стиралися» іспанські «струни» музики в великих сценічних жанрах. Та, національне начало залишилося в піснях і романсах, що частіше за все писалися у формі болеро.

В середині століття почала своє відродження сарсуела, яка стала викликом італійській опері, серед композиторів варто згадати Ф. Барб'єрі і його сарсуелу «Хліб і бик», А. Вівеса з твором «Донья Франсіскіта» та багато інших. Бурхливий розквіт традицій прийшов з ім'ям засновника нової

іспанської музики Феліпе Педреля, він відроджував традиційні здобутки минулого для нових художніх вирішень, які б вплинули на популярність іспанського мистецтва. Його персону порівнювали з «гігантом» фольклористики, цьому свідчить чотиритомне зібрання іспанських народних пісень про це засвідчує І. Мартинов: «<...> Педрель гармонізував пісенні мелодії <...> прагнучи виходити із їх особистих ладових особливостей» [37, с. 118]. М. де Фалья відмітив що: «<...> фольклорист і композитор відновили істинний вигляд народних мелодій» [37, с. 118], що стало важливим здобутком для подальшого розвитку іспанського мистецтва.

Варто згадати відому трійку композиторів чия творчість увійшла в історію і викликала резонанс у мистецтві: І. Альбеніс (його композиції мали глибоку націоналістичність яка поєдналась з романтично-філософськими поглядами композитора); Е. Гранадо (автор численних фортепіанних п'єс де спостерігається раціональність і строгість композиції з віртуозністю іспанських мотивів). М. де Фалья – очолив трійку лідерів музичного відродження (за І. Мартиновим). Вибагливий і дуже суворий до свого мистецтва, він йшов у ногу з сучасністю та збагачував іспанську музику нововведеннями. Йому належить створення національної опери, балету та інструментального концерту.

Наступними творцями вітчизняного мистецтва стали композитори другого покоління Ренасімьєнто (Відродження). Видатною постаттю серед багатьох, став Хоакіно Туріно, який продовжив справу М. де Фальї. Більшість його п'єс написані для фортепіано, які він будував на розробці інтонацій і ритмів іспанського фольклору, де відчувається «шкільний» академізм: «<...> не імпровізаційність, не захопленість танцювальної стихії, а наслідування добре засвоєним правилам школи – от що переважає в музиці Туріні», – за висловом І. Мартинова [37, с. 284]. Відомим учнем Туріні був Хесус Гарсія Леос, науковці відмічають в його творчості схильність до еклектичності. Найбільша кількість його композицій була написана для кінофільмів, фортепіано та камерних ансамблів. У пісенному жанрі писав

Хоакіно Родріго, його твори позначили новий шлях розвитку іспанської вокальної лірики, він відступає від фольклору, що поступово привело до появи естрадної пісні, яку ми побачимо у творчості К. Паласіо

Якось (1971 р.) в журналі «Радянська музика» надрукували думку К. Паласіо щодо іспанської музики ХХ ст.: «<...> потрібно виявити в ній два головні напрями. Композитори першого <...> Луїс де Пабло, Хуан Ідальго, Хуан Серкос, Рамон Понсе. <...> Їх мета остаточно покінчити з традиційністю, насадивши в нашу півострівну культуру музичні тенденції новітніх європейських композиторів – таких як Штокхаузен, Булез, Нільсон – щоб прибрати відчуття географічного середовища, а в наслідок цього і національну своєрідність. <...> Друге направлення представлене композиторами різного віку і різних областей Іспанії. Їх музика нерозривно пов'язана з типово іспанським началом. Вони не тільки відмовляються від традицій, а й розвивають їх. <...> У боротьбі і суперництві різноманітних шкіл відбувається їх взаємне збагачення. <...> Наприклад французькі композитори від Франка, Сен-Санса, Гуно до Равеля і Дюка, враховуючи Форє і Дебюссі, збагачували своє мистецтво, знайомлячись з елементами зарубіжної музичної культури різних країн. Це ж не завадило їм бути справжніми послідовниками чисто французької музичної традиції. Якщо М. де Фалья переймає французьку техніку, використовуючи манеру Дебюссі, досліджуючи джерела французького музичного письма <...>. Національна культура – це дітище людини, і людина має право знати і поважати культуру іншої країни. Кожна музична культура йде шляхом, продиктованим її історією і законами розвитку. <...> Людина не повинна бути в'язнем кордонів своєї країни» [46, с. 179].

Після 1936 р. почалася нова ера музичного життя Іспанії. Бурхливі політичні події, стають платформою для активної концертної діяльності, композитори стають учасниками масових культурних заходів на яких розгортають сторінки своєї мистецької діяльності, що вже за допомогою радіо трансляцій виходить далеко за межі Іспанії. Відбувається злет народної

піснетворчості, з новими інтонаціями і ритмами, виникає жанр бойової масової пісні, які на період воєнного часу були спільним світовим надбанням і грали роль емоційної підтримки, агітаційних закликів та пропаганди високих моральних якостей.

1.2. К. Паласіо: віхи біографії та творча діяльність

Карлос Паласіо – іспанський композитор XX століття, довгі роки життя йому довелося переховуватися від репресії у Франції, де він продовжував писати та підтримувати свою батьківщину, але важкі політичні обставини ускладнювали поширення його творів. Популярності він набув завдяки пісні *«Сталеві колони»*, яка звучала на усіх радіо різних країн світу, її виконував співак-трубадур Ернст Буш. Пісня стала музичним символом народно-визвольної війни в Іспанії, та мала велику популярність за її межами, і була свого роду бійцівським гімном.

Біографічні відомості про К. Паласіо на сьогодні зустрічаються лише фрагментарно. Наприклад І. Мартинов приділив три сторінки в своїй роботі *«Музика Іспанії»* [37], де висвітлив лише основні моменти життя композитора, та перелічив декілька його творів. Спогади про композитора ми можемо зустріти на просторах інтернету, а саме у статті про 1974 р. з життя К. Паласіо, в якій робиться акцент на роки скитань. Разом з нею йде запис радіопередачі (іспанською мовою), де він дає інтерв'ю і грає на фортепіано власні твори. І, звісно ж, найвагоміший внесок було зроблено самим композитором, який написав свою автобіографію, яка представлена більше у художньому, вільному стилі, К. Паласіо не загострював увагу на точних датуваннях, періодизації своєї творчості, та не розглядав свої твори з точки зору аналізу. Тому нижче ми маємо намір відтворити цілісний виклад такої біографії.

К. Паласіо народився в маленькому місті Алькоє 13 січня 1911 року. В трирічному віці, батьки помітили у К. Паласіо музичні задатки. Не дивлячись на маленький вік, композитор часто відвідував театр, кінотеатр німого кіно,

де музичний супровід виконували тріо музикантів, чия музика дуже захоплювала хлопчика. Коли йому виповнилося п'ять років, відбулася значуща подія для його подальшого розвитку. У 1915 році, Алькоє стало містом, яке пристрасно захопилося віденською оперетою, інколи в театрі щоденно давали вистави, за участі відомих на той час артистів (Граньєрі, А. Патріччі, Р. Вітзані, Гвідо, Джованні, Пелестера та Мильфьоріні).

Маленький Карлос часто бачив артистів у фотостудії батька, спілкуючись з ними його дуже заворожувала італійська вимова, яка здавалася йому дуже мелодичною. Виконавська майстерність співаків, яку він спостерігав в оперетах Ф. Легара: «Єва» (1911), найбільш відомий твір оперети, вальс – «*Wär es auch nichts als ein Augenblick*» / «Якщо мрією наповнена душа», «Граф Люксембург» (1909), про яку А. К. Глазунов написав: «<...> чудова музика! І, знаєте, це Пуччіні. Ваш Легар – верист. Чудовий, самостійний верист» [цит. за 46, с. 108]; «Гейша»² (1896), С. Джонса, «Принцеса доларів» (1907), Л. Фалльї, «Герцогиня Герольштейська» (1867) Ж. Оффенбаха.

Перші уроки музики Карлос отримав від Мігеля Франсеса (скрипаля в театрі «Сірка»), заняття сольфеджіо проходили у суворій атмосфері, і вплинули на хлопчика негативно, адже йому здавалося, що такий вид діяльності, як музика, не може бути схожим на таку точну науку, як математика. Бо, де ж тоді у цих «сухих» правилах, знайти місце вільним почуттям. Карлос був розчарований, в його уявленні, музика була легкою грою, а в реалії виявилася наукою яка потребує скрупульозного ставлення.

Поборовши свої розчарування, він продовжив заняття, тільки вже з іншим вчителем, маестро Мартінесом (диригент театру «Сірка»). Уроки гармонії, вивчав з Грегоріо Касасемпере, за його настановою К. Паласіо поїхав здобувати музичну освіту в Мадриді.

² Як зазначено Л. Міхріним [39] лібрето написав О. Холла з віршами Г. Грінбанка. Додаткові музичні номери написані Л. Монктом і Д. Філіпом. «Свого роду це приклад едвардіанської музичної комедії, що є формою британського музичного театру, яка розвивалася за час правління короля Едуарда VII ст.» [74].

Після складання вступного іспиту в Мадридській консерваторії Карлос Паласіо був прийнятий в клас гармонії до Мігеля Сантонха. Через рік, він перейшов у клас до засновника і диригента Мадридського філармонічного оркестру, маестро дона Бартоломе Перес-Касаса. Як згадує композитор, «<...> уроки проходили дуже інтригуюче, в класі панувала тиша, маестро відводив час для кожного свого учня, і детально перевіряв домашні роботи, а виправлення внесені педагогом були тільки між ним і його студентом» [46, с. 21].

По класу композиції юний музикант займався у дона Корнадо дель Кампо, там уроки проходили як на полі бою. Композитор Оскар Есплас давав додаткові домашні завдання з композиції, а музикознавець Едуардо Мартінес Торнер запевнив у важливості фольклору, саме він познайомив композитора з особливістю іспанських народних пісень.

Уся плеяда вчителів, яка оточувала К. Паласіо – мала не аби який вагомий внесок для розвитку його індивідуальності, адже кожен з педагогів вчив композитора бути вірним своїм уподобанням, та висловлювати сміливо свої музичні та соціальні ідеї.

До приїзду у Мадрид, Карлос Паласіо мав лише намітки у знаннях з композиції та музичної грамоти, та це не заважало йому писати у різних жанрових напрямках на які вплинула творчість Р. Шумана, Ф. Мендельсона і Ф. Шопена. Саме їх творіння і визначили спрямованість композитора до пісенного жанру. Майже усі його ранні твори були загублені, збереглися лише деякі зразки того періоду.

Закінчивши трирічне навчання в консерваторії, К. Паласіо влаштувався скрипалем в театр «Маравільяс», де пропрацював досить недовго. Згодом К. Паласіо почав вести відділ музичної критики в газеті «Мундо Обреро», писав революційні пісні, керував «Пролетарським хором». Зблизившись з робочими, композитор вирішив присвятити свою творчість правді «<...> яка повинна восторжествувати на землі» [46, с . 48].

В роки цивільної війни основною задачею композитора стало створення союзу композиторів для перекладення на музику віршів про воєнні події. Він досить завзято взявся до справи, основною його думкою було: «Ми композитори, повинні бути корисними <...>. Наш борг – написати пісні, які піднімуть бойовий дух нашого народу та надихнуть інших поетів та композиторів зробити теж саме» [46, с. 55]. Та основною метою стала популяризація написаного, всі твори мали звучати «тут і зараз», що вимагало від К. Паласіо частих зустрічей, і часу на творчість залишалось не так багато. Ймовірно, від чого і страждала музична складова його пісень. Але це не завадило народу полюбити пісню «*Стальні колоні*», що була написана саме в ці сумні дні.

В 1937 р. К. Паласіо переїздить з Мадриду до Валенсії, де починає співпрацю з гравірувальним відділом валенсійської трупи «Голос фронту»: «<...> задача полягала в тому, щоб зберегти життя своїм пісням. Я зайнявся їх виданням» [46, с. 68]. Не дивлячись на те, що збірка пісень вийшла скромним тиражем, пісні розносились серед бійців з шаленою швидкістю. У цей же рік, відбувся конкурс воєнної пісні серед іспанських композиторів, де було обрано 6 творів зі 100, оди з яких належав К. Паласіо, «*Опалені сонцем*», на вірш Хосе Рамона.

Життя в Валенсії було настільки спокійним, що композитор з радістю погодився до створення музичних агітаційних майданчиків у різних містах Іспанії. До його обов'язків входив пошук місцевих музикантів, художників та артистів, і спільними зусиллями разом з ними створити відділи музики, та образотворчого мистецтва: «Я усіма силами старався популяризувати в у вірній республіканському уряду Іспанії воєнні пісні <...> допомагати зародженню нового мистецтва, здатного показати дух нашої справедливої боротьби» [46, с. 69]. Саме в Валенсії відбулося доленосне знайомство композитора зі співаком Ерістом Бушем, який вів активну агітаційну роботу, та часто виступав поблизу передової лінії, найчастіше він виконував пісню «*Сталеві колоні*». Ще до їхнього знайомства, Е. Буш мав змогу чути деякі

твори композитора. Якось у Москві, він, слухаючи мелодії, які награвав його акомпаніатор Г. Шнеєрсон, вподобав одну, це була пісня К. Паласіо на честь Л. К. Престеса. Мелодію якої вони разом з поетом Е. Вайнерту вирішили використати створивши «Гімн інтербригад».

В 1939 р. К. Паласіо був затриманий новим урядом, йому пощастило мати при собі документи, за допомогою яких він зміг вийти з-під варти та добратися в рідне місто Алькое: «Березневої ночі 1939 року, ховаючись від перехожих і поліції я прийшов додому» [46, с. 80]. Він був у домашньому полоні протягом семи років, майже не виходячи та не спілкуючись з друзями, його огорнула суцільна темрява самотності.

Іноді композитору вдавалося навідувати своїх друзів, це були активісти, які переховувалися також як і К. Паласіо. На одній із таких зустрічей відбулося знайомство з Емілією Льорка Виньес, яка стала його дружиною, в 1947 році, (композитор усиновив її сина, батько якого загинув на фронті, а щоб утримувати сім'ю, К. Паласіо заступив на посаду комівояжера до лабораторії хімічних препаратів), в цей час він відклав свої творчі плани.

Пройшло більше десяти років, перш ніж він знову почав писати музику. Так у 1950 році, взимку, перебуваючи у черговому відрядженні, композитор зняв номер, в якому стояло фортепіано. Там і з'явилась на світ колискова «*Пісенька для дитини яка не засинає*»: «Далекі були тепер героїчні військові ритми. Я хотів, щоб пісня стала ніжною, як перша весняна квітка. <...>. Поет, Пла-і-Бельтран³ сказав: “Вона бере за душу”» [46, с. 88].

Композиторська діяльність знов захопила К. Паласіо. Нажаль, йому не вдалося закінчити навчання в Мадридській консерваторії, та все ж його талант, досвід та постійна жага до нових знань давалися взнаки. Наступним

³ В літературній енциклопедії [49] зазначено що Пла-і-Бельтран (1908) – іспанський революційний поет. Перший твір «Веретено вічності» 1930 р. написаний під сильним впливом дрібнобуржуазного «мистецтва для мистецтва». У 1932 вийшла книга «Пролетарських віршів», цілком присвячена революційним темам, розробленим в плані абстрактної патетики. У наступній книзі – «Епопея крові», 1933 – розвивас ідеї інтернаціонального єднання експлуатованих трудящих мас. Центральне місце займає в ній поема, присвячена кривавим подіям в Касас-Вьехас.

твором була сюїта «Прелюдія до світанку», про яку досвідчений композитор Ламот де Гриньйона⁴ написав у листі до К. Паласіо: «Ви володієте тонкою чуттєвістю і здатні писати справжню музику» [46, с. 88].

В кінці лютого 1950 року, минаючи усі труднощі з оформленням документів на виїзд з країни, К. Паласіо став стипендіатом французької влади та поїхав до Парижу продовжувати музичні заняття. Першим, до кого він навідався, був видатний французький композитор Д. Мійо, який порадив вступити Карлосу у клас Андре Онеггер Ворабур (дружини А. Онеггера). Так Паласіо почав навчання в «Еколь Нормаль де Мюзик»⁵.

Через тонкі стіни своєї кімнати, та сварливих сусідів, композитор не складав творів упродовж двох років. Поки добрі друзі не допомогли обшити кімнату тканинами та звуконепроникним матеріалом. Так, з'явилася на світ сумна мелодія на вірш Альберті «Парус». В пісні йшла мова про млин, крила якої нагадують парус, про хвилі, які білими вівцями вибігають на берег. Атмосфера твору нагадувала іспанські узбережжя, які сумом зринали в серці композитора. Та як би не хотілося повернутися на батьківщину, К. Паласіо знаючи про бездушні, шалені дієства уряду, про несправедливі суди, які були скоріше театральним дієством а ніж правосуддям, про розстріли усіх хто мав відношення до комунізму, мусив продовжувати своє перебування на чужині.

Життя в Парижі скрашувалося вільною обстановкою, культурним розквітом, можливістю заводити нових друзів. Якось одного літнього дня К. Паласіо потрапив на виставу в якій приймав участь його товариш Е. Буш, який познайомив його зі своїм партнером по сцені, відомим артистом мімом Марселем Марсо. За знайомством послідувала довга дружба, та спільні творчі проекти. Сумні очі Марселя часто не давали спокою композиторові.

⁴ Єлісєєва, А., Карнаух Л., Злигостев А. [19] Ламот де Гриньйон (1899 – 1962) каталонський іспанський композитор і диригент. Він писав фортепіанні мініатюри, симфонічні поеми, вокальну музику і хорові твори в супроводі симфонічного оркестру, кілька балетів, та оперу «La Cabeza del Dragon» (1939).

⁵ Французька приватна консерваторія, як вказано в офіційних джерелах [63], заснована в 1919 році. Засновники: музичний критик Огюст Манжіл, який розробив ідеологію нового навчального закладу і забезпечив йому фінансову підтримку державних структур, і знаменитий піаніст Альфред Корто, чие ім'я консерваторія стала носити в подальшому.

Справа була в тому, що Марсо мріяв про особисту трупу, але публіка не сприймала його парні вистави. Якось, Марсо сказав фразу, яку Паласіо проніс з собою через усе життя: «Марсель Марсо – пустий звук. <...>, піна, яку розсіює хвиля. Але мистецтво міма повинно залишитися, його треба передавати <...> для цього потрібна школа, трупа. Ось чого я ніяк не доб'юся, в цьому сенс мого життя» [46, с. 122]. Таку ціль переслідував і К. Паласіо, він жадав зберегти свої твори, передавати їх наступним поколінням, в яких знаходить відображення воєнна історія Іспанії.

Паралельно з навчанням, композитор тяжко працював не за професією, а в вільні часи складав пісні для відомих співаків, одним з яких був Жак Дуге⁶. В 1961 р. з'явився серйозний твір для сопрано, тенора, баритона та баса, під назвою «*Пісня землі*», мелодика якої побудована на печальному лейтмотиві «розтерзаної» іспанської землі. Не дивлячись на те, що в пісні йде мова про Андалусію, Кастилію, Галісію та Астурію, композитор оминає фольклорні переспіви. Текст пісень композитор замовив у поета Антоніо Гавіни, про поему якого Моріс Брюзо згадує у своїй книзі «Вулиця Тампаль»: «<...> часто повторювані слова, складають сильну основу, а завзятий рефрен нагадує смак землі і хліба, якого потребують знедолені» [46, с. 100].

Вже у 1965 році К. Паласіо мав змогу навідати Радянський Союз. Він познайомився з багатьма відомими композиторами на музичних зібраннях де під супровід Г. Шнеєрсона, виконував свої пісні, та слухав твори Р. Щедріна, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевського та багатьох інших. Усі відмічали ясну та красномовну виразність композицій К. Паласіо. А він відмітив, що «<...> в Радянському Союзі існує величезний інтерес і тяга до пісні. Пісні на сучасні теми складають не тільки композитори, які спеціалізувалися на цьому жанрі, а й крупні майстри великих жанрів» [46, с. 128].

⁶ На офіційному сайті [22] вказано, що «Жак Дуге (Гастон Таншонньят) французький співак (1920-2004). Прозваний «трубадуром сучасності» за те, що він виконував середньовічні пісні з стародавнього французького фольклору. Володар теплого тембру, з тонкою і точною вокальною технікою».

Також К. Паласіо з родиною відвідали Київ, де відбулося знайомство з Ігорем Драго, Григорієм Гемберою, Оскаром Сандлером, Платоном Майбородою. Композитор відмітив, що Україна дуже прив'язана до пісні, а пісні тісно пов'язані з аутентичним фольклором країни. Наступною країною, яка була у списку подорожі сім'ї Паласіо, була Армения, яка здивувала їх своєю жагою до розвитку культурного життя країни. В перший же вечір їх запросили на прем'єру балету Арістакесяна *«Прометей»*. Зі слів іспанського гостя стало зрозумілим, що в оперному театрі Мадрида не часто йшли прем'єри вистав та балетів. Іспанія забула про існування театральних труп, а високе мистецтво змінилося вподобанням до простих концертів. Все це зародило в К. Паласіо думку про створення крупних творів.

Композитор почав роботу над кантатою, яку він присвятив крейсеру Аврорі. Вперше вона прозвучала в Ленінграді на IV з'їзді композиторів (1965 р.). До нотного видання Г. Шнеєрсон написав чудову передмову, яка характеризує чуттєву інтонаційну мову композитора. Музика кантати була написана на поему Гавіні. В ній йдеться про події Жовтня 1917 р., в якій відчуються відголоски подій поневоленої Іспанії франкістським режимом. Та К. Паласіо був незадоволений своїм твором, йому хотілось збагатити фактуру і зробити оркестровку (кантата була написана під супровід фортепіано). Друга прем'єра відбулася 1961 р. під керівництвом А. Юрлова та його капели, на концерті зробили запис, який потім транслювали на усіх радіо частотах. Кантата мала колосальний успіх у багатьох країнах, як і його друга кантата композитора, *«Ленін»*. Критикою була відмічена чуттєвість жіночої партії сопрано, музика якої мала звукозображальні елементи солов'їного співу. Чоловічі партії мали функцію продемонструвати сильний дух нації, який К. Паласіо вирішив виразити не міцністю їх голосів, а красою ясної гармонії.

У віці 60 років К. Паласіо отримав пораду від Г. Шнеєрсона залишити на час вокальний жанр, і почати писати для фортепіано. Так з'явилась *«Вчорашня сонатина»*, яка увійшла в збірку *«Іспанія в серці моєму»* (1975).

Вона містить 13 фортепіанних п'єс і це, за словами композитора: «<...> результат моєї уявної подорожі по батьківщині. Я писав їх економно, стараючись наповнити глибоким почуттям <...> так я бачу себе в Мадриді у *«Вчорашній сонатині»* [46, с. 184]. Ідею другої мініатюра збірки – *«Веселий танок та сумна пісня»* – композитор сформулював так: «<...> про поступову зміну в думках і в музиці» [там само]. Саме в цьому номері композитор вирішив використати відзвук народних мелодій. Які «луною» відбилися і в наступних п'єсах: *«Пісня боротьби»*, *«Над могилою Антоніо Мачадо»*, *«Елегія»*, в яких за задумом композитора народність постає революційною силою. У 1970-х роках деякі з цих номерів прозвучали на концерті в Іспанії у виконанні Трінідад Санчес. Для К. Паласіо це було неймовірною подією, адже після багатьох років забуття та заперечення його музики на рідній землі, приємно було відчувати себе її частиною. Також ця подія дала поштовх для нових композиторських звершень, але приблизно з 1974 р. К. Паласіо почав втрачати слух.

Незабаром з'явився другий зошит фортепіанних п'єс *«Іспанія в серці моєму»* (1977 р.) з посвятами до різних поетів та композиторів: в пам'ять Моріса Равеля – *«Весна над могилою»*, до 100-річчя з дня його народження *«Роздуми перед могилою»* – Мігелю Ернандесу⁷. Цього ж року відбулася довгоочікувана подія, Іспанія стала вільна від франкістського режиму. Для багатьох, це стало початком нового життя, в якому відкрились нові можливості. Поступово стала падати «стіна страху» і можна було повернутися до батьківщини не боячись за свою свободу і за життя.

К. Паласіо прожив у Парижі до 86 років, майже кожне літо він навідувався в Алькое. В автобіографії композитор написав, що його останнім твором була *«Літня пісня для флейти і фортепіано»* (1977 р.), оскільки він потерпав від болючої реакції слуху на звуки клавіш фортепіано, йому

⁷ Тертерян І., Осповата Л., дають невеликий біографічний опис Мігель Ернандеса [58] Іспанський поет та драматург (1910-1942), друг Г. Лорки та Р. Альберті. Численні вірші Ернандеса покладені на музику. 50-річчя з дня смерті поета (1992) було відзначено в Іспанії виходом двотомного зібрання його творів і листів. Університет в Ельче носить його ім'я (1997).

довелося скласти «перо і зошит». Не в його характері було здаватися, і ми маємо надію, що композитор впорався зі своєю недугою, і все ж таки продовжив писати, адже *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»* – цикл, який не згадується ні в яких відомих працях про творчість К.Паласіо. Ймовірно, щоб знайти більше інформації необхідно звернутися до детального вивчення музичних архівів Іспанії і Франції. Але викажемо думку, що саме цей твір було написано вже після того, як сам композитор позначив свій «останній» твір.

1.3. Пісенна та інструментальна спадщина К. Паласіо

Співвітчизник К. Паласіо, музичний теоретик Антоніо Екзімено говорив про те що творіння музики це природний процес, який не повинен залежати від скупого раціонального мислення: І. Мартинов пише: «І якщо музика йде від просодії, то природно віддати перевагу вокальному жанру <...> інструменталізм повинен залишатися на другому плані» [цит. за 37, с. 85]. А. Екзімено вважав що кожний народ повинен базувати своє мистецтво на фольклорних здобутках «особистих національних піснях» [там само] Розглянувши твори К. Паласіо, ми вбачаємо в них певне наслідування думки теоретика.

Значної популярності К. Паласіо здобув завдяки своїй вірності до пісенного жанру, що супроводжувала його майже протягом усього творчого шляху, а саме це була «масова пісня». Та це не єдиний жанр в якому композитор розвивав свої композиційні таланти. Вже в зрілий період життя К. Паласіо написав два зошити фортепіанних мініатюр під назвою «Іспанія в серці моєму».

Що ж таке пісня? Відповідь на це питання можна знайти в багатьох навчальних посібниках з теорії музики, музичної форми, і музичних словниках. Пісня зародився з часів, коли людство зазнало мистецтво мови. Теоретик і композитор Д. Б. Кабалевський писав що «<...> пісня є одним з трьох китів, на яких тримається вся музика» [44]. Ю. Холопов дає наступне

визначення «Пісня це музична форма на основі метричної екстраполяції, яка складається з симетричних строф-восьмитактів (або колін). Зчленування метричних строф цілком тотожне зчленуванню поетичних строф <...> пісня – є структурно стійкий виклад думки» [61, с. 414], яка має одну тему, одну тональність і єдину структуру на основі спільно логічних функцій ($i - m - t$).

Пісня – це вокальна мініатюра, в якій протягом багатьох століть, вербальний текст визначає логіку сприйняття музики, і конкретизує її зміст. Розглядаючи питання про мініатюру в музиці, Є. Назайкинський [42] відзначає головну особливість художньої мініатюри взагалі – принцип «велике в малому». Це відноситься і до вокальної мініатюри, хоча становлення цього жанру в європейській музиці проходило переважно по лінії інструментальних мініатюр. Мініатюра по своїй суті, має виконавську складність, яка пов'язана з душевними переживаннями в процесі якого відбувається досягнення трансцендентального світу, його ідей, одкровень і таїнств. За всю історію розвитку вокальних жанрів, пісня, залишається самою актуальною сферою діяльності.

К. Паласіо, звертався до цього виду творчості протягом всього свого життя. Композитор схилився до революційних і ліричних жанрів. Більшість композицій написані в жанрі масової пісні, А. Н. Сохор відносить цей жанр у своїй типології до другої групи, яка «<...> охоплює масово-побутові жанри. Це пісня, танець, марш з усіма їхніми різновидами. Особливості жанрового стилю: доступність, простота музичної форми, переважання звичних інтонацій над новими» [56, с. 88].

Особливою рисою масової пісні, є її залежність від конкретних подій у певний період часу, і актуальною вона може залишатися тільки в цей часовий відрізок. Нажаль твори такого специфічного жанру дуже швидко забуваються і не мають попиту у наступних поколінь. Масові пісні писали: І. Дунаєвський, О. Пахмутова, В. Соловйов-Сєдой, Д. Покрасс, О. Давіденко (з 1921 р. навчався в Харківському музичному інституті), Д. Шостакович, М. Блантер, О. Еспла, С. Бакарісс, Д. Мійо, Ж. Орік, Ж. Ібер та багато інших

видатних майстрів композиції. Масові пісні загалом мали оптимістичний характер, здебільшого писалися в мажорі, витoki таких пісень лежать у селянських, міських і солдатських піснях, в революційних маршах.

Доказом того, що К. Паласіо був, перш за все, композитором-піснярем є його численні збірники пісень, які він створював протягом усього свого творчого шляху. Пісні писалися не для професійного виконання, а для народу, який активно їх популяризував. За висловом І. Кряжева «він став одним з яскравих виразників свого часу, і, разом з іншими композиторами, створив жанр іспанської масової пісні <...>» [33, с.327].

До приїзду у Мадрид, Карлос Паласіо мав лише намітки у знаннях з композиції та музичної грамоти, та це не заважало йому писати у різних жанрових напрямках на які вплинула творчість Р. Шумана, Ф. Мендельсона і Ф. Шопена. Саме їхні творіння й визначили спрямованість композитора до пісенного жанру. Майже усі його ранні твори були загублені, збереглися лише деякі зразки того періоду, а саме «*Колискова*» для сопрано.

На слова Арманда Гери, в співавторстві з композитором Рафаелем Еспіносою, вийшов у світ «*Гімн Луїсу Карлосу Престес*», який виконував «Пролетарський хор». Виконавський репертуар для хору К. Паласіо вибирав в основному з творів російських композиторів, це були пісні А. А. Давиденко, Д. Я. Покрасса, В. А. Білого, Д. Д. Шостаковича, І. О. Дунаєвського та інших, адже, за словами композитора, «<...> в піснях цих відбилася велич народу» [46, с. 75].

Разом з композитором Р. Альфретом, К. Паласіо писав музику до «клопу» В. Маяковського, п'єса увінчалася успіхом. До Різдва 1936 року, написав дитячу пісню «*Маріонетка*» на слова Енріке Арредондо «В бій йдемо ми». У 1961 році вийшла збірка з 10 ліричних і героїчних пісень:

- «*Пісня Патріотів*» на вірші, складені в минулому столітті;
- «*Мадрид в листопаді*»;
- «*Гімн інтернаціональних бригад*»;
- «*Гавань печалі*»;

- «Колискова дитині, яка народилася у вигнанні»;
- «Колискова сину моряка»;
- «Про любов!»;
- «Маленький шахтар»;
- «На свободу» (на слова Блас де Отеро).

У 1964 році, вийшла друга збірка пісень К. Паласіо «Вставай Іспанія!», В нього увійшли пісні, написані на вірші Б. де Отеро, і чотири пісні на слова А. Гавіна:

- «Голос правди»;
- «Амністію вимагаємо»;
- «Пісня єдності»;
- «Я – Педро, ти – Хуан»;
- одна пісня для тенора і хору на слова Сесара Арконади «Пісня боротьби».

Пісні на слова Б. де Отеро написані для сольного виконання, вони ліричні, і, на думку К. Паласіо, «не позбавлені новизни» [45, с. 100]. Пісні на слова Гавіни, навпаки написані в народному стилі. Про «Пісню боротьби», автор тексту С. Арканада відмітив, що К. Паласіо «<...> успішно ухопив головне в віршах і передав це музикою. В ній є гідність, і чуттєвість і ще – іспанська традиція» [46, с. 100].

Перераховані вище пісні, далеко не єдині в творчій спадщині К. Паласіо. Він добре розумів що пісня – це найбільш доступний рід вокальної музики. Всі написане композитором несло в собі конкретне завдання: «Адже пісня – пряма зброя боротьби. Писати їх – безпосередня політична діяльність. Тут не до особистих успіхів, тут головне – допомогти народу в боротьбі і перемозі...» [45, с. 100].

Тексти до пісень К. Паласіо знаходив в роботах своїх співвітчизників, поетів: Рафаеля Альберті, Луїса де Тапі, Армандо Герройя, Педро Гарфіаса, Блас де Отеро Антоніо Гавін, Еріха Вайнерт, Маркса Анни та інших: «Я

завжди любив знаходити в творіннях поетів музичну душу» [46, с. 101]. Його головною думкою було те, що кожний вірш, кожний поет мають свою яскраво виражену індивідуальність, і якщо вже композитор береться писати до їх творів музику, то він повинен повністю перейнятися змістом. Якось сопрано Марія Муро записувала для Національного радіо Іспанії 12 пісень К. Паласіо на вірші Альберті та цикл «Вставай Іспанія» на тексти Б. де Отеро. Вона зауважила що цикли вкрай різні: «Не міг обидва ці цикли написати один і той самий композитор». Автор відповів, що «якщо є два поети, значить і в мені має бути два композитори» [46, с. 206].

У піснях, присвячених революційним подіям К. Паласіо, висував на перший план текст. Наприклад, в вірші «Я чую» сл. Б. де Отеро йде мова про куранти військової вежі, і про плач дзвіниці, який символізував голос беззаконня і злочинності. Щоб передати таку суворість, композитор додав звукозображальні елементи в басах, які імітують скорбний дзвін, він прибіг до політонального нашарування акордів, які підкреслили трагічну атмосферу Іспанії.

Всіма силами композитор намагався підкреслювати важливість текста, майже у всіх своїх піснях, написаних в гуркоті бою, партія фортепіано висувалася на задній план, і мала не вибагливі композиційні вирішення. Наприклад в «*Пісні про аграрну реформу*» на вірші поета А. Гавіни, є слова, які часто повторюються і складають основу, яка грає роль наполегливого рефрену. Композитор не проігнорував важливості повторів і підтримав віршований ритм.

Рафаель Альберті – поет, з яким у К. Паласіо виникла плідна співпраця. Він був борцем за народну справу, його поезія була близька композитору, але довгий час він не наважувався писати музику до його віршів, адже вони були наповнені глибокою печалю. К. Паласіо написав музику до вірша «*Тюрма*», в ній нав'язливо звучать в різних тональностях басы, що уособлюють людські страждання, а в протигагу на фоні контрастно звучать безтурботно-радісні акорди: «які наче доносяться із недосяжного для поета світу» потім вони

замирають і поступово згасають, залишаючи слухача один на один з похмурими акордами басів.

К. Паласіо не завжди обирав вірші зі складними сюжетами. В його творчості зустрічаються і ліричні пісні, що викликають в пам'яті іспанську землю, що пронизані її пахощами, її незліченними барвами. На цей раз його вибір впав на вірші Альберті про спорожнілі простори, зруйновані замки, про тишу, на ці вірші композитор хотів створити музичні картинки, і перед ним стояла задача збагатити партію фортепіано, так як на цей раз сюжети поета були абстрактними, вони не мали сюжетності, як це було в попередньому творі. Тому композитор мав створити музично-поетичну поему використовуючи різнобарвні гармонічні палітри.

К. Паласіо працював над цими «картинками» приблизно два роки. Багато часу в нього пішло на створення музики до короткого вірша «Наречена», де автор тексту малює дівчину яка з нетерпінням вдягає весільне вбрання, про її нестримне бажання опинитись скоріше на вінчанні, про те, що наречений так і не з'явився. Композитор знову залучає імітування дзвону, який з початку пісні звучить урочисто і радісно, а в кінці набуває траурних інтонацій. Друга пісня «*Из Канікоси де ла Сьерра де Санто Доминго де Силос*» або «*Ущелина*» – музика передає страх пастушки, яка заблукала, тут поєднуються картини безмовної природи з людською безвихідністю. В цих двох піснях ми можемо побачити наслідування шубертівських портретів.

Окрім вокальних жанрів К. Паласіо звертався й до інструментальних. До них відносяться твори алькоянського періоду, коли композитор ще не мав за плечима консерваторської освіти. Молодий композитор писав багато, але, нажаль, збереглася мала частина, а саме:

- «Арабський танець»;
- «Півмісяць» для оркестру;
- «Пісня сумного мавра» для скрипки і фортепіано;
- «Прелюдія до світанку»;
- п'єска «Араб і циган»;

- «Літня пісня для флейти і фортепіано»
- два зошити з п'єсами для фортепіано «Іспанія в серці моєму»⁸.

Звісно, К. Паласіо – митець пісенного жанру, він досяг бажаного успіху ще при житті, але на жаль після його смерті, твори композитора як і він сам стали забуватися. Як ми бачимо, в його арсеналі є не тільки воєнні, революційної композиції (які в наш час абсолютно не актуальні, і можу розглядатися лише в контексті ознайомлення), а й глибоко ліричні твори, що могли б стати гарним доповненням репертуарних списків співаків.

Висновки до розділу 1

Цікава багатовікова культурна Іспанії викликає інтерес до свого вивчення. Завдяки своєму доброму географічному положенню (між Африкою і Європою) вона мала змогу розвиватися у розмаїтті музичних культур різноманітних регіонів країни. Найяскравіші риси іспаністики зібралися в провінції Андалузії, звідки пішла автентичність іспанських мотивів, яка зосередилась в орнаменталізмі, колоритності інтонацій, вільних, задиристих ритмах, частій метричній зміні, страсній емоційності.

Свого світового визнання іспанська культура зазнала лише с приходом першого руху Ренасімієнто у XIX ст. Композитори цього руху намагалися відродити істино іспанські мотиви, збирали збірки фольклорних творів, розвивали жанр тонадільї та сарсуели, намагаючись витіснити італійську оперу з іспанських оперних театрів. Друге покоління Ренасімієнто висунуло нову композиторську школу, яка все ж змогла повернути Іспанію до числа Музичних націй Європи. З ім'ям М. де Фалья і Х. Туріні прийшло всесвітнє визнання іспанської музики. Історичні обставини склалися так, що в XX ст. Іспанія почала знову переживати культурну узурпацію. Багатьом композиторам довелося іммігрувати, а ті, що залишилися, потерпали від

⁸ До речі, збереглися записи на радіо, де композитор сам грає п'єси збірки. Запис за посиланням: https://translate.google.com/translate?hl=ru&sl=es&u=https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Palacio&prev=search (1 ч.), https://translate.google.com/translate?hl=ru&sl=es&u=https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Palacio&prev=search (2 ч.).

переслідувань і не мали змоги продовжувати розвиток прогресивних традицій. Так з'явився жанр «масової пісні», яскравим представником якого став К. Паласіо, який увійшов в історію переважно як композитор-пісняр. Він сам був борцем за свободу та його твори втілювали ідеї процвітання світу.

Твори складені в період з 1936 по 1939 наповнені інтонаціями скорботних подій цього часу, особлива пісня «*Сталеві колоні*» на слова Луїса Тапіа, в ній можна почути мотиви «Гімну Рієго», також інтонації «Сталевих колон» рідняться з антифашистськими піснями 1930-х років, в них чується відгомін бурхливих подій, відчувається хода героїчних бійців.

К. Паласіо ще змалку мав змогу насолоджуватися голосами відомих тоді італійських співаків. Звичайно, його вухо не оминуло і іспанські народні пісні, які звучали в нього вдома, частіше за все у виконанні його батька. Таким чином, зростаючи, та набуваючи певного вокального смаку, в нього склалися певні думки що до виконавських особливостей голосу.

Свою активну композиторську діяльність він почав у воєнні роки, можна сказати під примусом обставин, треба було писати швидко, на тексти поетів-революціонерів, та для певної аудиторії, не було часу занурюватися в правила композиції, та збагачувати фактуру своїх творів, тому пісні мали прозору музичну «начинку» з сильним акцентом на смисл текстів. Велика кількість пісень була у жанрі маршу, частіше всього не перевищувала однієї октави. Музика К. Паласіо підтримує віршовий ритм та традиційні іспанські мотиви.

У свої найкращі, сповнені сил молоді роки, йому довелося переховуватись протягом семи років, в цей час він не мав змоги писати музику, це були темні і безмовні роки його життя. Коли ж все минуло, композитор почав відновлювати свої плани, передусім він мріяв отримати закінчену музичну освіту.

Велика кількість творів була написана композитором в період імміграції, йому пощастило виїхати до Франції, де він продовжив своє музичне навчання, яке через політичні обставини в Іспанії довелося обірвати.

В цей час він заводить дружбу з композиторами Радянського союзу, які допомагали поширювати і публікувати його твори.

Окрім героїчних пісень, К. Паласіо писав і глибоко ліричні. Його головним пріоритетом в написанні музики був поетичний текст, який завжди висувався на перший план. Композитор відштовхувався від ритмічної форми вірша, від емоційного стану поета та від сюжетної лінії, стараючись мінімізувати фортепіанну партію.

РОЗДІЛ 2
ПІСЕННА ЗБІРКА К. ПАЛАСІО
«П'ЯТЬ ПІСЕНЬ НА ВІРШІ СЕРВАНТЕСА»:
СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз циклу

Вокальний цикл – один з провідних жанрів європейської музики. За словами дослідниці Н. Говорухіної: «...його камерна природа обумовлює комунікативний центр особистостей виконавців – вокаліста і концертмейстера. Категорії камерності та циклічності визначають сутність виконавської інтерпретації вокальних циклів. Остання можлива тільки за умови досягнення композиторського задуму. Виконавці повинні подумки подолати частину шляху композитора, зануритися в атмосферу його епохи, світогляду та естетичних поглядів» [10, с. 1-2].

Вокальний цикл К. Паласіо *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»*, є маловідомим твором. У існуючих на сьогоднішній день дослідженнях про життя та творчість композитора, нажаль, відсутня інформація про ці пісні. Ознайомившись з автобіографією К. Паласіо, де він описує спогади про подорожі⁹, про країни СРСР, де мав змогу завести тісну творчу дружбу з Д. Шостаковичем, А. Хачатуряном, Д. Кабалевським, В. Салмановим, С. Сломінським, А. Петровим, І. Драго і П. Майбородою та іншими видатними композиторами, можна зробити припущення, що задум циклу у нього виник саме в період з 1965 по 1997 рр. Такий висновок ми робимо тому, що кілька пісень циклу мають посвяти саме радянським композиторам та музичним діячам: № 1 *«Весілля»* – Д. Кабалевському, № 3 *«Сонет»* – Р. Щедріну; № 2 *«Холодна та темна ніч»* – доброму другу, музикознавцю Г. Шнеєрсону; № 4 *«Схід сонця»* присвячений актрисі театру та кіно, співачці Людмилі Соколенко.

⁹ Про очікуваність цієї події композитор писав: «<...> Союз композиторів СРСР офіційно запросив мене відвідати Радянський союз разом з дружиною та сином. <...> 9 серпня 1965 року ми ступили на радянську землю. Збулася моя давня заповітна мрія» [46, 124].

Вибір текстів композитора впав на вірші видатного іспанського письменника Мігеля де Сервантеса. Цікавим збігом є те, що прізвище дружини Сервантеса була майже такою, як і у К. Паласіо, Каталина Паласіос де Саласар. І якось композитор ототожнив себе з Дон Кіхотом¹⁰.

Обкладинка циклу вирішена у іспанському «tricolor»: жовтий – символ сонця і піску, червоний – крові і чорний – смерть). На тлі зовнішньої яскравості і легкості, іспанській культурі властива крайня внутрішня напруженість, драматизм, навіть трагізм. К. Паласіо мав цей досвід страждання, який фігурує майже у кожному його творі, в тому числі й в піснях на вірші Сервантеса.

Усі вірші переклав П. А. Пічугін¹¹, оригінальний текст у нотному виданні, нажаль, відсутній. Кожна пісня сприймається як посмертне повідомлення. Ознайомившись із біографією Сервантеса, ми дізналися що письменник був у полоні Макдональд Ф. пише наступне: «Його п'ятирічне ув'язнення в Алжирі залишило відбиток на його прозі. <...>. Починаючи з перших робіт, написаних після його звільнення, наприклад, п'єси “Життя в Алжирі” (1518-1583) і роману “Галатея” (1585), і закінчивши посмертно опублікованою книгою “Мандри Персілеса і Сігізмунди” (1617), історія цього травматичного досвіду незмінно говорить через його творчість» [35]. Можливо, саме з цих творів взяті рядки для циклу пісень К. Паласіо.

Перша пісня – «Весілля», присвячена Д. Кабалевському¹². У роки війни Дмитро Кабалевський написав цикл «24 фортепіанні прелюдії». У прелюдії *c-moll* № 20, композитор використовує руську народну пісню «Що від терема і до терема», яка розповідає про небажане весілля дівчини. Хоч музичні настрої весільної прелюдії та весільної пісні К. Паласіо не співпадають, ми все одно можемо їх співвіднести одну з одною. Пісенний настрій – основна

¹⁰ В своїй автобіографії К. Паласіо описав цікавий випадок «Я в житті не сидів на коні, але все ж видерся в сідло. Поки інші коні скакали по дорозі, <...> мій щипав придорожню траву. <...>. Коли ми під'їхали до місця, я тягнувся в хвості як Дон-Кіхот після бою» [46, с. 73].

¹¹ Пічугін П. А. (29. 06.1932), за загальними відомостями [47], музикознавець, кандидат мистецтвознавства (1972), дослідник латиноамериканської культури, а також автор декількох пісень.

¹² В творчому доробку Д. Кабалевського, є твори, які переплітаються з першим номером аналізованого циклу, він написав «Серенаду Дон-Кіхота» до радіовистави «Дон-Кіхот» на сюжет Сервантеса.

риса фортепіанного циклу Д. Кабалевського, і мабуть, таким чином іспанський композитор дає нам зрозуміти, що він мав добру поінформованість про творчі доробки своїх друзів.

Атмосфера твору наповнена милозвучністю та добродушним посилом, пісня представляється як свого роду «побажання» від композитора (спрямоване молодим). За масштабом твір являється найбільш крупним із усього циклу, він налічує в собі вісім частин, які контрастні між собою темпово та фактурно, але базуються на двох основних темах, що дає змогу визначити форму як потрійну. Можна виокремити 2 основні теми: перша – швидка, на слова «Дай, небо, благословення», друга – повільна, з текстом «Хай вони біди не знають». Умовно позначимо першу тему «А», другу «В». Розглянувши структуру твору – вийде дана схема: *A-B-B1-A1-A2-B2-A3-B3-A4*. Якщо розбити попарно епізоди з чергуванням 2-х тематизмів, то ми маємо 4 блоки з п'ятим неповним на першому тематизмі, який таким чином обрамляє цикл, створюючи своєрідну арку, як замкнуту форму. Потрібно ще звернути увагу, що композитор акцентує увагу на словах «Хай вони біди не знають» в епізодах «В» та «В2», і «Дай, небо, благословення» – «А», «А2» та «А4». Також у даному творі явно проявляються елементи ще однієї форми, такої як подвійні варіації, бо постійна зміна музичного матеріалу на контрастний (парний) тематизм за рахунок використання різноманітних засобів музичної виразності явно спрямовує саме на варіаційний тип мислення.

Починається пісня достатньо розвинутим вступом, що вводить нас у спокійний стан за рахунок дотримання тонального устою, а саме *E-dur*. Композитор не виходить за рамки даної тональності – навіть коли застосовує альтеровані звучання, чи побічні акорди, то все ж стримує всю структуру за рахунок тональних остинатних басів. В той же час, ця остинатність надає деякої медитативності твору. Вступна частина твору звучить прозоро за рахунок використання високого та середнього регістру, арпеджованих акордів на фоні яких звучить витончена мелодія переважно на тріольних

мотивах, які піддають легке «похитування» фактурі з приміненням форшлагів, що імітують звуки природи («щебетання»). Враховуючи те, що весь вступ базується на тональності *E dur*, а перша частина пісні – *a moll*, то можна вважати вступ як своєрідний домінантовий предикт та підготовлюючий розділ.



Мелодична лінія першої теми (*A* – «Дай, небо, благословення») малорухлива, базується на коротких інтонаційних з'єднаннях (секундових та терцієвих), що дає змогу виконавцю плавно визвучувати мелодичний рух.

Така специфіка йде від природної основи співу. В той же час фортепіанна партія лише підтримує вокальну? гармонічними акордами, що переважно базуються на плагальних гармоніях, які позбавлені будь-якого тяжіння для показу піднесено-благого стану. Тому основний акцент дається на метричну пульсацію тріолями, що надають руху та активності даному фрагменту. До того ж цікавим способом гармонізації протягом всієї композиції є принцип контрасту, а саме тональне (базове) в час звучання вокальної партії та нетональне («барвисте») в моменти соло партії фортепіано. Таким чином, композитор не хоче завадити осмисленню літературної основи під час співу і тоді 2 партії звучать цілісно, доповнюючи одне одного, а в моменти фортепіанної одиночної гри він ілюструє стани, звуки природи, певні перехідні стилістичні фрагменти та ін.

Друга тема (*B* – «Нехай вони біди не знають») дає більш рухливу та пластичну мелодичну лінію за рахунок розширення діапазону та більш різноманітного ритмічного малюнку. Фактура теж зазнає змін, відбувається

поліфонізація матеріалу, застосовується дублювання мелодичної лінії для підкреслення вокального посилу. У процесі розвитку, композитор поступово додає нові гармонії, переважно з ряду акордів мажоро-мінору та акордів побічних низьких ступенів (*IVb*, *VIb* мінорна, *Vb*, *VIIb* та ін.), які вносять нові яскраві фарби у музичну палітру твору. Цікавим фактором є застосування саме «низької» ступені, яке зазвичай додає більш глибинного (ефекту «дальнього») звучання.



Співставлення тональностей далекого ступеня спорідненості (на відстані малих та великих секунд) теж активно використовується композитором. Всі ці фактори мають ознаки двох стилів – імпресіоністичного та пізньоромантичного.

Пісня № 2 «Холодна і темна ніч» присвячена доброму другу К. Паласію – Г. Шнеєрсону. Їх відносини мали не тільки дружній, а й творчий характер. Г. Шнеєрсон допомагав публікувати твори іспанського композитора, став редактором автобіографії К. Паласію, та саме за його допомогою К. Паласію отримав запрошення відвідати Союз композиторів СРСР. Та перед цим композиторові доводилося переживати тяжкі життєві перипетії: «Березневої ночі 1939 року, ховаючись від перехожих та поліції, я прийшов додому. Там, у будинку <...> я таємно прожив до 1945 року. Перед мною простиралась довга, довжиною у сім років, ніч» [46, с. 80]. Саме ці тяжкі спогади він і втілює в музичні інтонації другої пісні циклу «Холодна та темна ніч», яка занурює нас у атмосферу відчуженості та самотності. Для її показу композитор використовує легку та прозору фактуру, спираючись на акордові «стовпи», як своєрідну гармонічну опору. Переважно, ці акорди

представлені октавною чи квінтовою структурою, що створює пусте звучання для повної концентрації на мелодичну лінію.

Застосування низьких регістрів підсилює тяжку похмуру емоційну сферу. Вже на початку твору у вступі на тихій динаміці застосовуються акордові побудови, що мають хоральне, архаїчне звучання. Твір має просту тричастинну форму (репризну). Вокальна мелодична лінія крайніх частин монотонна, речитативного типу, вона ілюструє відчужений стан. У середній частині з'являється активний рух, застосовуються масивні повноцінні акорди, вокальна мелодична лінія теж набуває змін – стає більш стрімкою та хвилеподібною за рахунок стрибків та акцентованої ритмізації.



Всі ці дії вибудовують динаміку драматургії, так як у тексті йдеться про безстрашність герою, допомогу його духовної віри. Цікавим фактом є постійне застосування композитором послідовності низхідних басів, тобто «катабасис», який здавна означав хід у низ, навіть в пекло. Цей ефект ще більше підсилює емоційну напругу та сумний стан героя.

Пісня №3 «Сонет»

У даному творі застосована ще більш прозора фактура, вона не перенасичена, музична тканина побудована переважно на акордовій структурі у середньому регістрі, що задає спокійний тон всього твору. Сама назва «сонет¹³» як традиційної поетичної форми, спрямовує на оповідальність та висловлення власних романтичних (ліричних) думок. Це є приклад інтимної лірики, яка повинна вирізнитися мелодичністю, чуттєвістю

¹³ Сонет (італ. sonetto, від прованс. sonet – песенька), за визначення Є. Абрамової: «сонет має фіксований обсяг, точну повторюваність рим, усталену систему римування, постійний розмір та стилістичні вимоги» [1, с. 12]

та гармонічністю звучання. Посвята твору призначена Родіону Щедріну, але, відштовхуючись від тексту пісні, можна трактувати це як тендітне відношення російського композитора до його коханої дружини – балерини Майї Плисецької.

З поміж всіх номерів циклу цей вирізняється достатнього стійкою тональною основою (*g-moll*) і чіткою метричною пульсацією (дводольність). Цим можна пояснити звернення композитора до достатньо давнього літературного жанру, при якому можна притриматися традиційних рамок музичного написання пісень. Форма проста тричастинна (репризна). Перша частина написана у формі квадратного періоду, мелодія стійка та пластична. У фортепіанній партії часто використовується дезальтерація (на терцієвих тонах), що створює перемінні гармонічні переходи з мажору до мінору, цим і роблячи більш похмуру палітру. У даному творі вже з'являються нові яскраві гармонії побічних тонів, але на цей раз «високі» (акорди *IV#*, *III#*), які надають більш загостреного тяжіння та емоційної напруги.



Під кінець твору музична тканина розгалужується, фактура немов розсіюється, відбувається звуження розташування голосів, тому вокальна лінія набуває інтимнішого та сакральнішого значення. Далі вокальна мелодія набуває напруженого звучання, чим створює ніби натяк на жанр постлюдії, як своєрідну післямову. Завершується твір акордом одноіменної тоніки (*G-dur*), як символом найпрекраснішого почуття кохання.

Пісня №4 «Схід сонця».

За аналогією третьої пісні вступна частина починається акордами кварто-квінтової структури, але в даному випадку у високому регістрі. Тому

на цей раз даний пласт фактури звучить як споглядання та мерехтіння. Можна припустити змалювання ледь видних світлих променів в час сходу сонця. Гармонія у цьому фрагменті позбавлена різких дисонансних звучань, а застосування акордів VI# та натуральної домінанти підсилює споглядальний характер. Знову ж таки маємо просту тричастинну (контрастну) репризну форму.

Даний твір має ледь помітні народні інтонації, мелодія плавна та зручна, а акордова основа спирається переважно на чергуванні тонічної та домінантової натуральної гармонії. Фактура гомофонно-гармонічна, тому фортепіано має функцію скоріше не стільки акомпанементу, супроводу, скільки зображальну, і створює ефект мерехтіння. У середньому (швидкому) розділі твору фактура стає більш насиченою за рахунок поліфонізації. Чергування шістнадцятих з тріолями імітують птиць (виходячи з контексту літературної основи), особливо це відчувається у високому регістрі – таким чином композитор створює цілісну картину ранкової природи та її пробудження.

Можна припустити, що *«Схід сонця»* продовжує тематику другого твору циклу *«П'ять пісень на вірші Сервантеса» «Холодна та темна ніч»*. В своїх спогадах про часи переховування К. Паласіо описує один приємний для нього випадок, коли його запросили погостювати у добре схованому будинку, в глибині лісу: *«Що за нез'ясоване задоволення, коли стільки років безпросвітно просидів під замком, побачити дерева, розглядати тропіки, слухати спів птиць <...>»* [46, с. 84]. Усі пісні циклу так чи інакше стосуються життєвих ситуацій композитора, про що свідчить і остання пісня №5 *«Прощання»*. За емоційною сферою ця композиція є трагічною, адже віщає про можливі втрати. У творі вирізняються 2 крупні епізоди, але в цілому є тенденція до наскрізного розвитку.

Прослухавши композицію, можна замітити деяку «скупість» (перш за все технічну) у вокальній та фортепіанній партіях. Можливо композитор навмисне застосовував такий ефект для більшого занурення у стан героя та

повної відчуженості. Або ж, таким чином він підтверджує свої погляди що до технічних засобів: «Я завжди тримався подалі від модних течій у мистецтві. Я їх не ігнорував <...> але ніколи не йшов слідом. Я ніколи не був прихильником якої-небудь музичної системи. Визнаю, що ці направлення можуть дещо дати композитору: розширити його музичний кругозір, посилити сприйнятливість» [46, с. 210].

Як і третя пісня циклу, «*Прощання*» вирізняється тональною стійкістю. Поодинокі мелодичні фрагменти у партії фортепіано ніби «підспівують» вокалісту в його сумній оповіді, підсилюючи емоцію самотності. У розділі *meno mosso* квартові співзвуччя своєю плагальністю дають замальовку широких країв, які описує сам герой, тому дане ущільнення фактури на коротких мотивах зі швидких тривалостей надає емоційної схвильованості музичному матеріалу, як своєрідний ефект спогадів. Також можна відчутти у музиці риси орієнтальності за рахунок повторюваних остинатних секундових інтонацій на одній висоті у різній ритмічній послідовності на фоні органних басів. Це надає музиці медитативності. Близьче до кінця твору, басы поступово стають все нижче, фактура розширюється і дані принципи допомагають ще більшому зануренню у відчужений стан.

Отже, підсумуємо. «*П'ять пісень на вірші Сервантеса*» К. Паласіо – це цикл лірико-трагічних пісень, які об'єднані ідеєю посвяти та ототожнюванням своєї тяжкої долі із долею М. Сервантеса. Виходячи з аналізу, можна відмітити, простоту та ясність музичного матеріалу. Композитор приділяє велику увагу поетичному тексту, і до кожного номера він обрав неймовірно підходящі вірші, які підкреслюють не тільки думку Сервантеса, а й дають нам зрозуміти відчуття композитора. Поетичний текст наповнений божественною символістикою, композитор чітко витримує ритмічну будову віршів, які в більшій мірі нагадують монотонність молитви. Мелодичне вирішення вокальної партії має декламаційний виклад. Часто зустрічається спів на одній ноті, різкі ритмічні зміни, які в першу чергу

підпорядковуюються композитором під текст, по друге являються однією з рис іспанської музики, точно так само як і часта зміна метру.

Партія фортепіано частіше за все превалює у субконтровій октаві, що надає музиці холодного похмурого звучання, виникає відчуття нестабільності, наче під ногами вирує безмежна прірва. Можливо це пов'язано з утратою слуху у композитора, і таким чином він намагається відтворити ті звуки, які ототожнювалися у нього з хворобою. Також в цьому можна побачити символи двох вимірів людського буття – життя та смерті. Де партія фортепіано занурює слухача у вічну темряву, з якою партія голосу, яка в основному має високу теситуру, і виписана у другій октаві, веде боротьбу з неминучим.

2.2. Виконавська інтерпретація №№3 та 5 з циклу «П'ять пісень на вірші Сервантеса»

Іспанська музика має по своїй природі пристрасну колоритність, яка часто пропагує культ смерті, що супроводжується веселим дійством. Перш ніж приступити до виконання, потрібно враховувати усі специфічні особливості композиції:

- спів на мові оригіналу, що вимагає від виконавця оволодіння специфікою іноземної мови (офіційно прийнятою формою іспанської, є кастильська, фонетичні особливості якої, детально розібрав Ф. Ландерос, з його поняттями можна ознайомитись в магістерській роботі Е. Петніченко [47]);

- музичні традиції – в основі мелодій частіше за все лежать давні індійські лади, часті альтерації, використання вокального «портаменто», декламаційність, орнаментальні обороти, вигуки і крики, імітація плачу, тощо.

Ф.Г. Лорка називав іспанських співаків медіумами. Тобто головна задача співака співпрацювати зі своєю психікою, підключаючи уяву:

«Виявлення умов перевтілення: співпереживання, розуміння, присвоєння, і як наслідок – ідентифікація, здатність побачити світ очима персонажу і рефлексувати з його позиції» [54, с. 6]. Виконавцеві камерних жанрів необхідно мати неабияку здатність до перевтілення, адже під час виступу він не має допоміжних засобів, як наприклад, в оперному театрі (де є костюми, декорації, партнери), уся увага глядачів зосереджена на одній постаті і на його вмінні бути актором.

Наступним елементом в правильності інтерпретування аналізованих пісень в даній магістерській роботі, є розуміння особливостей музики ХХ ст., яка вимагає від виконавця багатства барв, широкої тембрової палітри і тону: «...статичне звучання: “звуку на опорі” є несприятливим для вокальної естетики ХХ ст.». На заміну цьому прийшло поняття «емоційний тембр» (Рауль Дюгамель). Мається на увазі здатність співака передавати зміну внутрішнього стану та почуттів, який має бути основою співу.

Розглянемо третій номер циклу *«Сонет»*. Твір написаний в помірній динаміці та вишуканій елегантності, оповідає вдячне відношення чоловіка до його коханої жінки. Пісня починається з чотиритактового вступу, перша вокальна фраза побудована на тонічному тризвуку (g-moll). Виклад партії має декламаційні характеристики, чеканність слів проковує виконавця до «скупой» вокалізації. Щоб уникнути таких неакадемічних порушень, треба по-перше зрозуміти стилістику твору, по-друге окреслити початок і завершення фрази, обминати акцентування кожної ноти, рухатися плавно, вести дихання і на нього нанизувати звуки. Для цього можна уявляти гру віолончелі, і ототожнювати свій голос зі смичком, рух якого треба довести до смислово-текстової точки – маленький три-тактовий вокаліз на голосну (і) (16-18 тт.). В цей момент динаміка з *mf* зменшується до *p*, сповільнюється темп, виникає відчуття завмирання. Деяку проблематику заключає голосна (і), вона є найяскравішою по своїй природі, але в «Сонеті», за задумом композитора, усі різкі та гнучкі звуки мають знівельовуватися. Щоб (і) прозвучала м'яко, треба наблизити звук до «мичання», зосередивши

резонаційну вібрацію не на губах, а в області головного резонатору (округлення звуку).

Друга фраза має продовжуватися на динаміці *p*, та її висока теситура провокує усилення потужності голосу. Частіше за все, в таких випадках рекомендовано уявляти що «співаєш в себе», фізично відбувається натягнення м'якого піднебіння до максимально високої точки, і одночасне напруження дихальних м'язів. Таким чином повітря концентрується (дозується) у малій кількості, що дозволяє контролювати силу голосу, і підкорити його до зменшення динаміки на високих нотах (19-22 тт.).

Композитор не скупиться на позначки художньої виразності, кожний такт підписаний відповідною характеристикою як для вокальної партії, так і для фортепіано. Частіше за все зустрічається: *dolce* / м'яко, *tiernamente* / ніжно, *limpido* / ясно.

Часта зміну метру з 2/4 на 3/4, перенасиченість дрібних тривалостей – все ж говорять нам про те, що мовна інтонація превалює над співом, що для К. Паласіо було найголовнішою метою. Адже сутність його пісень полягає у передачі поетичного тексту, до якого він ставився з великою делікатністю: «Кожному поету треба віддавати належне – зрозуміти і висловити душу його поезії» [46, с. 206]. Тож кожен інтерпретатор пісень К. Паласіо, зобов'язаний доносити його високу ідею, звертаючи увагу на усі агогічні та характеристичні зауваження, які композитор не лінуючись виписував майже над кожним тактом.

«Прощання» - остання пісня циклу. В тексті Сервантеса йде мова про дорогі серцю місця (рівнини, тополіні гаї, улюблений вид діяльності), твір сприймається як прощання композитора з життям. Від виконавця потребується напружене експресивне звучання. Не дивлячись на ліричний зміст, і передсмертну ідею, композитор відмовляється від м'яких інтонацій, що символізували би відчуженість та смиренність неминучої участі. У партії фортепіано переважають низькі регістри, зменшені акорди, секундові інтервали, виникає відчуття дисонансності, на фоні якої партія голосу

залишається абсолютно без підтримки, їй наче доводиться змагатися в нечесній боротьбі (партія голосу – життя, партія фортепіано – смерть).

Пісня починається невеликим похмурим вступом, в характері співу (*cantando*). Голос вступає з затакту на шістнадцятій ноті (a¹), яка не дивлячись на її тривалість має прозвучати наповнено, співак має підготуватися до квартового інтервалу, і виконати його впевненим, стійким голосом.

Перша фраза – це лейттема питання «Ужель покинуть мене надо <...>?», яка буде повторюватися (з невеликими відмінностями) чотири рази упродовж всієї пісні. За першим разом ця фраза виписана композитором майже *a cappella* в динаміці від *mf* до *p*. В тихому, мрійливому стані з чуттєвою теплотою необхідно виконати продовження питання де перераховується з чим саме прощається герой пісні «Тахо¹⁴ струи золотые и моих овечек стадо?» мелодична гнучкість виражена секвенційними рухами (що наче демонструють рухи води), над останнім оспівуванням на словах «стадо» композитор зробив позначку *Piu mosso* / (більш зворушено), а поступове рітенуто несе функцію контрасту, і готує слухача до емоційного напруження, адже відповіді на перше питання так і не було, тому герой пісні (інтерпретатор) збирається з силою волі, і має звучати наполегливіше.

Щоб добитись ефекту зміни стану, потрібно скористуватися більш поверхневим диханням, не даючи йому закінчитися і постійно рухатися вперед, не звертаючи уваги на восьму паузу, яка покликана начебто розділити думку. Так як вокальна партія виписана переважно в другій октаві, композитор не хотів щоб звучання голосу було різке. Тому треба звернути особливу увагу на динамічні і темпові контрасти і на позначку *a mezza voces* / впівголосу. Складність даного виконання полягає в поєднанні декількох різних прийомів. Перед виконавцем стоїть важке завдання необхідно при

¹⁴ Тахо — найбільша річка на Піренейському півострові. Протікає територією Іспанії та Португалії. Бере початок на Серра-де-Альбаррасін, Іспанія. Протікає через іспанські провінції Арагон, Кастилія — Ла-Манча, Мадрид та Естремадура.

добре затриманому диханні, та манері співу в себе, надати тембру голосу повітряної свободи.

За рахунок дрібних тривалостей (дві 32-гі) з яких починається нове питання, та зміні метру, з'являється знервована напруга. В тих частинах де мова йде про природні красиви, виклад мелодичного малюнку відносно рівний і спокійний, а там де мова йде про прощання з цими милими серцю речами, помітно змінюється характер, що виражено пунктирним ритмом, акцентами на перші долі і характерною випискою *doloroso* / (хворобливо).

З кожним повтором злосчастного питання, емоційний стан все більш приближується до «божевільного» горя. На цей раз тут з'являється кульмінаційна експресія на словах: «...тебе поведать про горе...» (f^2-g^2) на різкому динамічному сплеску f (30-31 тт.), фактура значно ущільнюється, що провокує до голосової напруги (крику), а після, знов різкий спад.

Четверте повторення питання, за станом наближується до першого, герой примирився зі своєю участю, вже немає хвилювання за себе, залишилося тільки відчуття любові, виконавцеві потрібно зайти в голосі найніжніші і найтонші інтонації свого тембру. Коли здається що вже все закінчилося (57-58 тт.), слідує фортепіанне післяслово, яке демонструє два світи: життя – (друга октава), і смерть (велика та контр-октава). Післяслово вокальної партії (як останній подих), повинні прозвучати на p , хоч це технічно дуже важко виконати, бо спів в другій октаві в тихій динаміці, потребує добре тренованого вокального дихання.

Художнє виконання даної пісні вимагає від інтерпретатора вокаліста і від піаніста глибокого осмислення та концентрації уваги. Складність полягає в передачі стану, який постійно змінюється майже на кожні два такти. І в тому, що питання адресоване не конкретно комусь, а собі, і відповідь на нього виконавець знає вже з перших нот. Такий складно-особистий психологічний стан внутрішніх переживань, потребує акторської майстерності від співака. Важливо здійснити перевтілення і поглянути на світ його очима – а це вже не просто співак, а співак-актор.

Зважаючи на психологізм, та використання звукозображальних елементів, даний твір можна віднести до музично-театрального жанру, який постає у вигляді пісні.

Висновки до Розділу 2

Вокальний цикл пісень К. Паласіо на вірші Сервантеса – побудований на життєвих переживаннях композитора і письменника. Дата написання даного твору залишається таємницею, її можна визначити лише методом винятку, орієнтуючись на факти з життя композитора, що вказані в його автобіографії. Таким чином ми виявили відрізок часу з 1965 – 1997 рр., в цей період К. Паласіо мав змогу приймати участь у зібраннях Союзу композиторів СРСР, де відбулися знайомства з багатьма видатними радянськими композиторами, декілька з них стали добрими друзями іспанському музикантові. *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»* – це лірико-трагічний вокальний твір, призначений для високого чоловічого голосу – тенор. Так як і дата написання, нам не відома історія і історія створення. Опираючись на спогади К. Паласіо, і поетичний текст, ми робимо припущення, що це посмертний твір, кожна пісня має свій сюжет, в якому об'єднувальною рисою є тема радості буття і прощання з життям. Примітним є те, що чотири пісні мають посвяти композиторам: № 1 *«Весілля»* – Д. Кабалевському, № 3 *«Сонет»* Р. Щедріну (простежується скрита посвята дружині композитора М. Плесецькій); музикознавцю Г. Шнеєрсону – № 2 *«Холодна і темна ніч»*; співачці Людмилі Соколенко – №4 *«Схід сонця»*. Усі вірші перекладені на російську мову, і мабуть, як ми можемо здогадуватися, ніколи не публікувалися на рідній мові, так як майже усі твори К. Паласіо були опубліковані тільки на просторі радянського союзу. Переклад належить П. А. Пічугіну – маловідомому композитору, та відомому музикознавцю, досліднику латиноамериканської музичної культури.

Нажаль не вдалося встановити з яких саме творів Сервантеса взяті рядки для пісень. Нам лише відомо, що письменник був полоненим в Алжирі, що

сильно вплинуло на його творчість, після п'ятирічного ув'язнення поет став писати трагічні поеми та вірші, в яких відчувалась тяжкість пережитих ним подій. Кольори обкладинка циклу представляють собою символи сонця і піску – жовтий, крові – червоний, смерті – чорний. Це традиційний триколон іспанської культури, в якій поєднується їх радісне відношення до життя з тяжким тягарем трагічності.

В першій пісні «*Весілля*» – потрійна форма, тональність *E-dur*, переважає світлий характер щирого, доброго побажання молодим. Це найбільший твір у всьому циклі, який вміщує 8 контрастних між собою епізодів. Темпові і фактурні чергування нагадують принцип сюїтності, але епізоди пісні мають спільний інтонаційний та тематичний зв'язки. Упродовж всієї пісні постійно повторюються дві темпово контрастні теми, виникає відчуття «шарманки» (*A-B-B1-A1-A2-B2-A3-B3-A4*). Остинатний виклад музичного матеріалу, постійні повтори однакових фраз, відчуття неприпинності, асоціюються з молитвенною медитацією. Вокальна партія гнучка і мелодична, хоча має декламаційні риси, а витончені тріолі на фоні басових акордів наче легке «похитування» і граційні форшлаги – імітують звуки природи («щебетання», «вітерцю»). Цікавим способом гармонізації є принцип контрасту, а саме тональне (базове) в час звучання вокальної партії та нетональне («барвисте») в моменти соло партії фортепіано. Композитор наче підкреслює літературну основу під час співу і тоді 2 партії звучать цілісно, доповнюючи одне одного, а в моменти фортепіанної одиночної гри він ілюструє стани, звуки природи, певні перехідні стилістичні фрагменти. Другий номер «*Холодна і темна ніч*», присвячений близькому другу К. Паласію, Г. Шнеєрсону. Поетичний текст добре розкриває життєву трагедію композитора, його вимушене переховування, семирічне домашнє ув'язнення, що асоціювалась у нього з нескінченною нічною темрявою. Тут чітко відчувається паралель долі Сервантеса і К. Паласію, їх спільна криза ув'язнених років. На першому місці тут психологічний стан, музика занурює слухача в атмосферу відчуженості та самотності, що базується на прозорій

фактурі, квінтові і октавні хоральні акорди підкреслюють внутрішню пустоту і безвихідність. Форма твору – проста тричастина (репризна). Застосування композитором послідовності низхідних басів, «катабазис», який здавна означав «погруження в землю», ще більше підсилює емоційну напругу та сумний стан героя. Пісня № 3 «Сонет», хоч посвята адресована Р. Щєдріну, в тексті йде мова про вдячність до коханої жінки, про її цінність, і її пожертвування. Фактура твору кришталево прозора, музичний матеріал побудований на чуттєвих інтонаційних оборотах, тонких переходах, що характеризує інтимність. Фортепіанна партія перенасичена дезальтивованими тонами тарцій – це створює перемінні гармонічні переходи з мажору до мінору, що робить звукову палітру похмурою. № 4 «Схід сонця» – має просту тричастинну (контрасну) репризну (повторюваного типу) форму. Споглядальність музичних інтонацій, підкреслюють романтичність поетичного тексту. Саме в цьому творі композитор використовує ледь помітні народні іспанські мотиви, плавні рухи мелодії вокального голосу – наче прекрасний жіночий спів Чергування шістнадцятих з тріолями імітують птиць, що чітко прослуховується у високому регістрі, де композитор створює цілісну картину ранкової природи та її пробудження. № 5 «Прощання», остання пісня циклу, де говориться про неминучість життєвого буття, що все що так сильно полюбилось, має бути відпущеним. Це єдиний номер без посвяти, і тому ми можемо його сприймати як композиторський монолог. Фактура твору досить прозора, вокальна партія досить проста, складність полягає в емоційному стані, та постійних змінах характеру. Голоси фортепіанної мелодії та вокальної ніби перемовляються один з одним по-черзі. Тут наче два актори, вокаліст постійно запитує і чекає відповіді, але чує тільки відголоски своїх «страхів», які втілені в сумних акордових співзвуччях фортепіано. В даній композиції, композитор користується постійними повторами остинатних секундних інтонацій, які звучать на одній висоті але постійно змінюють свій ритмічний малюнок.

Виконання такого роду пісень вимагає від співака життєвої зрілості, розуміння драматургії твору, тонку душевну чуттєвість. Виконуючи третій номер «Сонет» і п'ятий «Прощання», виконавець зустрінеться з рядом труднощів: це і декламаційний виклад мелодії, різкі зміни розміру, динаміки, переважання високої теситури, яка має нюанс *p*, дисонансні інтонації, контрастні зміни психологічного стану, а самостійність фортепіанної партії, яка покликана частіше за все бути підкреслюючим елементом текстового смислу, зовсім не підтримує партію голосу. Технічні труднощі тут виникають при змішуванні різних технік співу, поєднанні декількох способів дихання, задля збагачення тембрової палітри голосу. Виконуючи дані пісні, необхідно мати уважність і ясність мислення, чітко стежити за композиторськими вказівками, що покликані збагатити художню виразність творів.

ВИСНОВКИ

Дана робота є одним з перших вітчизняних і західних досліджень життя та творчості іспанського композитора XX ст. К. Паласіо, і його циклу пісень на вірші Сервантеса.

У відповідність з метою і завданнями нами були зроблені наступні висновки:

1. Вокальне мистецтво Іспанії має багатовікову історію, яка розвиваючись у тяжких обставинах, змогла зберегти свої народні традиції, які були і є об'єктом непричинних досліджень в області музикознавства, а розмаїття її музичних інтонацій, художня виразність у поєднанні з природністю голосу, захоплює співаків. Важко знайти хоч одного байдужого слухача до іспанських мотивів. На шляху до свого процвітання, музика Іспанії переживала аби яку експансію з боку різних країн. Хтось з композиторів зовсім заперечував будь яку чужорідність у своїй композиторській діяльності, пропагуючи здобутки фольклору, а хтось навпаки поєднував їх із різними техніками та стилями. В вокальних творах, відчувається вплив і італійського *bel canto*, і німецького *sprechgesang*, французького *melodi*, багато є і від радянських композиторів, особливо це відчувається в музиці XX ст. Коли на заміну пісням із тонадільї та сарсуел, прийшов жанр «масової пісні».

2. Яскравим представником якого, представ іспанський композитор К. Паласіо. Його вокальна спадщина налічує близько 200 пісень, переважно героїчного характеру. Композитор ніколи не прив'язувався до певних музичних стилів. Його творчість на початку композиторської діяльності несла в собі ідею боротьби, де на перший план виступав текст поетів революціонерів, де музична лінія була простою, і не мала цілі дивувати слухачів своїми витонченими, або ж навпаки прогресивними технічними особливостями. Коли ж життєві біди минули композитора, він почав писати ліричні пісні, де музичні теми набували споглядальних характеристик, з'являлись звукозображальні елементи природних пейзажів, внутрішня

напруга, що зумовлена психологізмом пережитих подій, посилюється лінія «внутрішнього плану» музичної драматургії, це відчувається і в лаконічному викладі фортепіанної партії, яка виводить на перший план поетичний текст.

3. Вокальний цикл *«П'ять пісень на вірші Сервантеса»* – твір іспанського композитора ХХ ст., який залишається зовсім не відомим як для вітчизняних країн, так і для західноєвропейських. Цикл був написаний К. Паласіо приблизно з 1977 – 1997 рр. Це ліричні за змістом вірші Сервантеса, які поет написав після свого п'ятирічного ув'язнення в Алжирі, тут проходить паралель і з долею композитора, який також був у полоні домашнього ув'язнення (упродовж семи років йому довелося переховуватися в темряві від франксистського режиму). Кожна пісня циклу має свою сюжетну лінію, перші чотири номери присвячені радянським композиторам Д. Кабалевському, Р. Щедріну, музикознавцю та доброму другу Г. Шнеєрсону, та співачці Л. Соколенко. П'ята пісня не має посвяти, вона сприймається як останнє слово композитора. Музика циклу має простий і ясний виклад, прозору фактуру. В деяких номерах композитор використовує низькі регістри фортепіано (контроктаву), важкі дисонансні акорди, або квінтови і октавні, що надають пустотного звучання, такі елементи музичного викладу підкреслюють драматургію твору, в якому композитор пропагує культ життя та смерті.

4. При виконанні двох пісень з циклу були виявлені основні задачі їх інтерпретування. В третьому номері *«Сонет»* композитор підпорядковує вокальну партію до традиційної поетичної форми сонету, що спрямовує на оповідність музичного матеріалу за романтичною концепцією літературної основи. Вокальна мелодія зручна для виконання, вона стійка і пластична, що дозволяє голосу спокійно та вільно рухатися на фоні різких тонів. Під кінець твору відбувається звуження голосів, вокальна лінія набуває інтимнішого та сакральнішого звучання. Далі вокальна мелодія проводиться сколююче, що споріднює її з жанром постлюдії. Пісня № 5 *«Прощання»* – важкий психологічний стан твору обумовлює виконавські задачі. Тема людського

буття тут звучить упродовж всієї пісні, її повтори кожного разу набувають змін в інтонаціях, розмірі і характері. Вокальна партія має декламаційний виклад, напруженість емоційного стану зосереджена у високій теситурі, при цьому співак повинен дотримуватися тихої динаміки голосу, і зосередитись на тембровому окрасі.

Виконання такого роду пісень вимагає від співака життєвої зрілості, розуміння драматургії твору, тонку душевну чуттєвість. Декламаційний виклад мелодії, різкі зміни розміру, динаміки, переважання високої теситури, яка має нюанс *p*, дисонансні інтонації, контрастні зміни психологічного стану, самостійність фортепіанної партії, яка покликана частіше за все бути підкреслюючим елементом текстового смислу, і зовсім не підтримує партію голосу, обумовлюють технічні труднощі що виникають при змішуванні різних технік співу, поєднанні декількох способів дихання, задля збагачення тембрової палітри голосу. Виконуючи дані пісні, необхідно мати уважність і ясність мислення, чітко стежити за композиторськими вказівками, що покликані збагатити художню виразність творів та відкрити слухачу їхню непересічну цінність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Е. В. Основные литературоведческие концепции жанра сонета. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. 2012. Вип. 1(2). С. 3–12.
2. Арановский М. Г. Проблемы стиля. Советская музыка. Москва, 1982. №5. С. 98 – 101.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Изд. 2-е. 376 с.
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва : Музыка, 1965. 136 с.
5. Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры. Москва : Музыка, 1933. 128 с.
6. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. Москва : Музгиз, 1963. 2-е изд. 35 с.
7. Высоцкая М. Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Учебное пособие. Москва. : Научно-издательский центр Московская консерватория, 2011. 440 с.
8. Гарсиа Лорка Ф. Избранное Москва. : Музыка, 1986. 345 с.
9. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ. : НМАУ. 1997. 320 с.
10. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф дис ... канд. мистецтвознав. Харків. 2009. 18 с.
11. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 39 с.
12. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. В 2 т. Т. 2, ч. 1. Москва. : Гос. муз. издат., 1959. 512 с.
13. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке Москва. : Музыка, 2009. 256 с.

14. Гурэнко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
15. Данилевич Л. Творчество Д. Б. Кабалевского. Москва. : Сов. композ 1963. 213 с.
16. Деркач Л. А. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : метод. рек. Харьков. : 2013. 36 с.
17. Дмитриев Л. Б. Бельканто Музык. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва. : 1973. Т. 1. С. 399–402.
18. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. Москва : Музыка, 1983. 528 с.
19. Елисеева. А., Карнаух Л., Злигостев А. Ламоте де Гриньон Рикард. URL: [http: kompozitor.su](http://kompozitor.su) Музыкальная библиотека. 2001-2019.
20. Эрнандес Мигель. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0> (дата звернення: 10.09.2019)
21. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості : музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків. 2008. 19 с.
22. Жак Дуэ. URL https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Douai#Biographie (дата звернення 17.01. 2019) СТР 22
23. Испанская музыка / Spain.org.ru. URL : <http://www.spain.org.ru/html> (дата звернення 5.04.2019).
24. История зарубежной музыки. XX век : учебник. Москва : Музыка, 2005. 571 с.
25. Каптереева Т. П. Сады Испании. Москва : Прогресс Традиция, 2007. 240 с.
26. Карлос Паласио «Пять песен на стихи Сервантеса» для голоса и фортепиано. Москва. : Сов. композ. 1985. 52 с.
27. Карлос Паласио. URL https://translate.google.com/translate?hl=ru&sl=es&u=https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Palacio&prev=search (дата звернення 20.04. 2020).

28. Карлос Паласио и война, изгнавшая его музыкальное наследие. URL: <https://valenciaplaza.com/carlos-palacio-y-la-guerra-que-exilio-su-legado-musical> (дата звернення 20.02. 2020).
29. Келдыш Г. В. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
30. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование. Сов. Музыка. 1978. № 12. С. 99–102.
31. Крейн Ю. Мануэль де Фалья. Москва, 1960. 94 с.
32. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество: Москва : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. 328 с.
33. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 293 с.
34. Лазуто В. М. М. Сервантес: 450 лет со дня рождения. Красноярск. : 2012. 15 с.
35. Мадисева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспекти вокального виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Відп. ред. та упоряд. В. А. Омельченко. Київ, 2002. Вип.9 С. 38 – 49.
36. Макдональд Ф. Когда Сервантес бил схвачен пиратами. URL <https://www.livelib.ru/translations/post/19229-kogda-servantes-bel-shvachen-piratami/> (дата звернення: 12. 20. 2019).
37. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. Москва.: Сов. композитор, 1977. 359 с.
38. Михайлов М. К. Стил в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 263 с.
39. Михрин Л. Оперетты. Краткие содержания. Москва : Litres, 2019. 400 с.
40. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2001. 136 с.

- 41.Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 42.Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке. Избранные исследования / ред. О. В. Лосева. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 371-391.
- 43.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
- 44.Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры. Исследования: избр. статьи, воспоминания Ленинград. : Сов. композитор, 1961. С. 227–288.
- 45.Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев. : Музична Україна, 1980. 212 с.
- 46.Паласио Карлос. Композитор и жизнь: Автобиографические заметки / ред. Г. М. Шнеерсон; пер. с испан. О. Редина. Москва. : Сов. композитор, 1980. 230 с.
- 47.Пичугина П. А. Эйтор Вилла Лобос и бразильская национальная музыкальная культура. Москва. : Наука, 1981. С. 101–122.
- 48.Петниченко Э. Магистерская работа. Испанский вокальный стиль в творчестве М. де Фальи и Х. Турины. Харьков. ХНУИ им. И. П. Котляревского. 2018. 90 с.
- 49.Пла і Бельтран URL https://gufo.me/dict/literary_encyclopedia/%D0%9F%D0%BB%D0%B0-%D0%98-%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD (дата звернення 17.01. 2019).
- 50.Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. Харків. : 2017. 18 с.
- 51.Прюньер А. Новая история музыки. Т. 1. Москва. : Музгиз, 1937. 307 с.

- 52.Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII—XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1996. 28 с.
- 53.Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII—XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ., 1996. 28 с.
- 54.Силантьева И. Путь к интонации. Психология вокально-сценического перевоплощения. Москва : КМК, 2009. 644 с.
- 55.Смаглий Г. А., Маловик Л. В. Основы теории музыки. Харьков : Факт, 1998. 383 с.
- 56.Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. Л., 1981. Т. 2. С. 231–293.
- 57.Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. Москва : Сов. Кмпоз, 1980. 331 с.
- 58.Тертерян И., Осповата Л. Испанские поэты XX века. Литература XX века. Серия третья. Москва : Худ. лит. 1977. 752 с.
- 59.Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
- 60.Холопова В. Фактура : очерк. М. : Музыка, 1979. 88 с.
- 61.Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Изд. 2-е, испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
- 62.Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
- 63.Французька приватна консерваторія.
URL: <http://www.ecolenormalecortot.com/ecole-et-etudes/historique/> (дата звернення 17.01. 2019).
- 64.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музгиз, 1964. 296 с.

- 65.Шенберг А. Отношение к тексту. URL: [http://classicnoty.livejournal.com/ 3206/html](http://classicnoty.livejournal.com/3206/html) (дата звернення 18.04.2019).
- 66.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 67.Юссон Р. Певческий голос : исследование основных физиол. и акуст. явлений певческого голоса. Москва : Музыка, 1974. 261 с.
- 68.Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсия Лорки и М. Де Фальи : автореф. дис....канд. искусствовед. Новосибирск, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/sintez-v-iskusstve-i> (дата звернення 25.04.2019).
- 69.Ярон Г. М. О любимом жанре. Москва. : Искусство. 1960. 255 с. 108.
- 70.Chase G. The music of Spain. N.-Y., 1959. 216 p.
- 71.Hess C. A. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936. The University of Chicago Press, 2001. 338 p.
- 72.Livermore A.A Short History of Spanish Music. Duckworth. London. : 1972. 234 p.
- 73.Park. J. A Study of *Siete canciones populares Españolas* by Manuel de Falla: DMA diss. The University of Kansas, 2013. 42 p.
- 74.Edwardian музыкальной комедии. URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Edwardian_musical_comedy (дата звернення 17.01. 2019).