

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«ІСПАНСЬКІ ТАНЦІ» Е. ГРАНАДОСА:
ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА
ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Дипломна робота магістра
Михальцової Анастасії Володимирівни

Науковий керівник –
доктор філософії, викладач
Щелканова Світлана Олександрівна

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



Михальцова А.В.

Харків-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ	7
1.1 Феномен фортеп'яного циклу в історії музики: жанрові ознаки та історична перспектива	7
1.2 Проблема драматургії музичного твору в дослідженнях науковців	14
Висновки до Розділу 1	18
РОЗДІЛ 2 «ІСПАНСЬКІ ТАНЦІ»: МІЖ МЕТОДОЛОГІЄЮ ТА АНАЛІТИКОЮ.....	21
2.1 «Іспанські танці» Е. Гранадоса: історіографічний аспект	21
2.2. Місце і роль «Іспанських танців» в творчому доробку композитора: проблеми стилю та періодизація творчості.....	25
Висновки до Розділу 2	31
РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЦИКЛІ Е. ГРАНАДОСА	
3.1. Композиційна драматургія циклу «Іспанські танці»: питання жанру, стилю та семантики твору.....	33
3.2. «Іспанські танці» у виконавських інтерпретаціях: особливості виконання та порівняльний аналіз.....	39
Висновки до Розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми. Енріке Гранадос (1867–1916) – видатний композитор, піаніст представник іспанської музичної культури. Важливе місце в його здобутку займає фортепіанна творчість, яка увиразнює процеси становлення та розквіту композиторської школи Іспанії, її визнання на європейському рівні. Своєрідність музичного стилю у «Іспанських танцях» Е. Гранадоса обумовлена діалогом національного колориту та загальноєвропейського жанрового інваріанта фортепіанного циклу, виокремлення жанрово-стильових ознак та художньо-естетичних уподобань митця, які вплинули на особливості авторської мови. «Іспанські танці» є всесвітньо відомим твором – його з успіхом протягом історії існування циклу виконують в різних країнах світу, у тому числі, і в Україні. Існує чимало перекладень для інших інструментів, оркестру. Така популярність твору пов'язана з яскравою образністю танців, специфічним іспанським «звукообразом фортепіано» та відносно простою виконавською специфікою. Здебільшого музиканти обирають для своїх концертних програм окремі твори з циклу, завдяки чому деякі з танців набули особливої популярності. Проте виконання «Іспанських танців» як циклу зустрічається досить рідко. Тому актуальність представленої у атестаційному дослідженні пов'язана зі спробою охопити цикл в цілому, розкрити принципи його драматургії, оскільки це питання є важливим для досягнення образного змісту творів «Іспанських танців». Розуміння драматургічної концепції циклу необхідне не тільки для того, щоб виконувати цикл повністю, а й допоможе зрозуміти, яким чином окремий твір вписується в загальну концепцію циклу, яку роль він становить в загальних процесах музичної драматургії. Таким чином, *актуальність* теми магістерського дослідження обумовлена наступним: не дивлячись на популярність фортепіанного циклу Енріке Гранадоса «Іспанські

танці», з дослідницької точки зору ми маємо досить невелику кількість наукових розвідок щодо цього твору як цілісної системи.

Об’єкт дослідження – фортепіанна творчість Е. Гранадоса.

Предмет – особливості композиційної драматургії у фортепіанному циклі «Іспанські танці» Е. Гранадоса.

Мета дослідження – виявити особливості музичної драматургії фортепіанного циклу «Іспанські танці» Е. Гранадоса та специфіку виконавської інтерпретації цього твору.

Поставлена мета передбачає вирішення наступного ряду **завдань**:

- надати огляд наукової літератури, присвяченої жанру фортепіанного циклу та його історичного шляху;
- висвітлити проблему драматургії музичного твору як чинника методології дослідження;
- виокремити головні віхи творчого шляху Е. Гранадоса;
- представити аналітичні розвідки та здійснити цілісний аналіз творів з циклу Е. Гранадоса; виявити типологічні риси і прояви індивідуального в них;
- виявити принцип композиційної драматургії, що діє на рівні твору як цілісної системи у фортепіанному циклу «Іспанські танці»;
- зробити порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій окремих номерів циклу.

Матеріал дослідження – нотний текст та аудіо- , відеозаписи «Іспанських танців» Е. Гранадоса.

Методологія магістерського дослідження заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити наступні методи дослідження:

- *історичний*, що дозволяє розглянути художнє явище в історичному контексті; враховує вплив історико-культурних факторів на стиль композитора;

– *структурно-функціональний*, спрямований на осмислення особливостей будови творів фортепіанного циклу Е. Грандоса та аналізу комплексів засобів музичної виразності;

– *метод жанрово-стильового аналізу* – дозволяє виявити особливості індивідуальних проявів композиторського мислення, а також типологію жанру фортепіанного циклу в творчості Е. Грандоса

– *семантичний* – сприяє витлумаченню специфіки музично-мовних закономірностей організації творів циклу, а також дозволяє вийти на рівень художнього образу твору;

– *інтерпретативний* – дозволяє виявити специфічний комплекс засобів виразності, які уможливають для виконавців створення «звучного» тексту твору, унікальну інтерпретацію.

Теоретичну базу дослідження складають роботи, присвячені наступним напрямкам музичної науки:

- *іспанській музичній культурі*: Г. Асталош, Т. Диняк, Н. Заєць;
- *особливостям творчої постаті Е. Гранадоса*: Hess С. А, О., ClarkW.;
- *проблемам жанру і стилю в музиці*: О. Катрич, О. Коменда, І. Коханик, Л. Шаповалова, С. Шип;
- *питанням музичної драматургії*: Беренбейн [3], В. Белікова [4], О. Бєлоєнко [6], В. Вишинський [9], К. Гаран [11], І.Коханик [35], Ю. Ніколаєвська [39], О. Савайтан [52], О. Ярошенко [71];
- *дослідженням жанру фортепіанного циклу*: П. Довгань [18], Я. Олексів [44], Чжау Дапин [60];
- *аналітичним розвідкам щодо різних аспектів творів циклу «Іспанські танці» Е. Гранадоса*: Г. Асталош, Н. Заєць, Hess С. А.;
- *теорії виконавської інтерпретації*: В. Москаленко; Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в наступних позиціях:

- розглянуто драматургічні принципи циклу «Іспанські танці» Е. Гранадоса як цілісної стильової системи;
- доповнено аналітичні відомості відносно окремих творів циклу;
- запропоновано порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій окремих номерів циклу.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що положення і висновки можуть бути використані в подальшому вивченні як фортепіанної творчості Е. Гранадоса, так й іспанської фортепіанної школи в цілому. Матеріал і результати дослідження можуть бути враховані при розробці курсів «Аналіз музичних творів», «Історія зарубіжної музики», в класі зі спеціалізацією «Фортепіано, орган» для бакалаврів і магістрів музичних вузів України. Матеріали роботи можуть бути корисними і для виконавців, які звертаються до творів іспанських композиторів, зокрема, Е. Гранадоса.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 61 сторінок, із них – 51 сторінки основного тексту. Список використаних джерел включає 90 позицій.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ

1.1 Феномен фортепіанного циклу в історії музики: жанрові ознаки та історична перспектива

Циклічність – це надзвичайно розповсюджене поняття не тільки в музиці, але й загалом у навколишньому середовищі. Термін «цикл» у перекладі з грецької означає «коло». Все навкруги має постійний колообіг – обертання землі навколо сонця та своєї осі, завдяки яким відбувається зміна дня та ночі, пір року, людське життя, ріст дерева, навіть циркуляція крові в живому організмі тощо. Тому циклічність є природньою для людини та проявляється у різних сферах її життя. Не є виключенням і сфера мистецтва. Зокрема, велике розповсюдження отримала циклічність у музиці. Вона проникає у різні жанрові сфери музичного мистецтва. Не випадково питання циклу та циклічності широко розглядаються у музикознавчому полі. Перш за все звернемося до ґрунтовних робіт, присвячених викладенню основоположних моментів, пов'язаних з розглядом проблеми циклу та циклічності в музичному творі.

Одним з таких фундаментальних досліджень, присвячених розгляду музичних форм, є робота С. Шипа. За визначенням автора циклічним «називають твір, що складається з цілком самостійних музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматичного задуму» [68, с. 306]. Самостійність частин циклу насамперед визначається можливістю їх окремого виконання. У протилежність цьому важливою складовою циклічної форми стають умови об'єднання окремих частин у ціле. На думку С. Шипа, одним із головних факторів єдності стає тональна ознака: «підпорядкування тонального плану кожної частини цього

циклу одній головній тональності» [там само]. В свою чергу додатковим фактором єдності частин стає їх тематична спорідненість.

У роботі «Музична форма від звуку до стилю» автор детально розглядає три циклічні жанри: сюїту, сонатно-симфонічний цикл та програмну сюїту.

Витоки циклічної форми в академічній музиці дослідник вбачає у царині фольклору, насамперед варіантних композиціях танцювальних жанрів. У фольклорній спадщині різних народів існує «традиція парного об'єднання танців, що контрастують один із одним за швидкістю й характером руху, за тактовим розміром і ритмічною формулою; італійські «паса мецо» і «сальтарела», іспанські «павана» і «гальярда», угорський танець із повільною («лаша») і швидкою («фріш») частинами тощо» [68, с. 307]. Особливий інтерес викликає те, що пари цих танців нерідко поєднувала не тільки тональність, а й тематична основа, яка змінювалась в залежності від жанрових однак танцю.

В царині професійної музики до найбільш ранніх інструментальних циклічних композицій відноситься старовинна сюїта, яка виникла у XVI столітті. С. Шип зазначає, що перші сюїти представляли собою варіації на «одну тему, здебільшого у вигляді двох танців – повільної павани і швидкої, жвавої гальярди» [там само].

Пізніше сюїта розширювалася завдяки включенню в неї інших популярних на той час танцювальних жанрів. Тому у XVII–XVIII столітті її основу склали алеманда, куранта, сарабанда та жига. Вони склали основу танцювальної сюїти, а їх розміщення за принципом темпового контрасту стало однією з основних рис сюїтного принципу будови. Більш ранні зразки сюїти поєднувалися завдяки тематизму, однак вже у творчості Й. С. Баха вони втрачають відчутний тематичний зв'язок. С. Шип зазначає, що цілісність в них «забезпечується передусім конкретною жанровою установкою, традицією» [68, с. 309].

Новою віхою у розвитку циклічних жанрів став сонатно-симфонічний цикл, що з'явився у творчості композиторів-класиків. Його головною ознакою стала обов'язкова наявність частини, написаної у формі сонатного *allegro*. В основі цього циклу також включається принцип контрасту: швидка перша частина, повільна друга, помірна танцювальна третя й знову швидка четверта. Відмінною рисою сонатно-симфонічного циклу по відношенню до сюїти стає більш складні тональні взаємовідношення між його частинами.

Одна з найбільш важливих відмінностей сонатно-симфонічного циклу, на думку С. Шипа, «полягає в різноманітних можливостях тематичного об'єднання, зближення частин сонатно-симфонічного циклу» [68, с. 311–312]. Дослідник виділяє три принципи тематичного зв'язку між частинами: монотематизм, лейттематичний зв'язок та ремінісценції. Перший з них полягає в інтонаційній спорідненості тематизму різних частин. Другий, запозичений з оперного жанру, стає «специфічним засобом, що доповнює літературно-програмний зв'язок частин у циклічній композиції» [там само]. Третій – ремінісценції – дозволяє створити тематичні арки наприкінці твору.

Третім типом циклічного твору, що виокремлює у праці С. Шип, є програмна сюїта. Вона отримала розповсюдження у музиці доби романтизму та постромантичних стилях. До програмної романтичної сюїти С. Шип відносить не тільки зразки інструментальної музики, а й вокальний цикл. Більш того, першими зразками романтичної сюїти він зазначає вокальні цикли «До далекої коханої» Л. Бетховена, «Прекрасна мельничиха» й «Зимовий шлях» Р. Шуберта, «Любов поета» та «Любов та життя жінки» Р. Шумана: «Усю вони мають різну кількість частин, темпові й тональні співвідношення між якими, побудова – вільні, не регламентовані традицією. Водночас цим творам властиві головні риси сюїтної композиції: контрастування частин, їх об'єднання на основі спільної головної тональності, а також змістового взаємозв'язку музично-поетичних образів» [68, с. 314].

До окремої групи С. Шип відносить сюжетні сюїти, складені з частин опер, балетів та драматичних спектаклів. Такі сюїти зазвичай відбивають основні етапи сюжету твору. Ще одним типом сюїти, за словами дослідника, є циклічна композиція, поєднана на основі тематики. Зокрема, до таких творів відносяться «Карнавал» Р. Шумана, «Роки мандрів» Ф. Ліста, «Дитячий куточок» К. Дебюссі та інші. Існують й інші різновиди сюїтно-циклічних композицій, які набули розвитку у ХІХ–ХХ століттях. Серед таких – твори, які поєднуються завдяки жанровим ознакам: «Угорські танці» Й. Брамса, «Слав'янські танці» А. Дворжака, «Гуцульський триптих» М. Скорика тощо.

Ще одним різновидом циклічного твору є старовинний двочатинний цикл прелюдії та фуги. Ця традиція, затверджена у творчості Й. С. Баха була активно продовжена у творчості композиторів ХХ століття. Інтерес викликають циклічні композиції, в основі яких покладено варіаційні прийоми, як, наприклад, «Карнавал» Р. Шумана.

Викладені вище типи циклічних творів, за словами С. Шипа, далеко не вичерпують розмаїття музичної практики: «Величезна кількість музичних творів має неповторну індивідуальну композиційну побудову, своєрідну логіку розвитку форми. Тому далеко не завжди можна й потрібно визначати – якому саме зразку, типові композиції відповідає дана конкретна форма й називати відповідний класифікаційний термін» [68, с. 316–317]. Більш точному визначенню підлягає принцип формоутворення у циклічній композиції. Досить часто зустрічаються цикли, в яких одночасно поєднується декілька форм. Таку циклічну форму С. Шип називає «синтетичною або змішаною» [68, с. 317]. До таких відносяться рондо-сонатна, рондально-сюїтна, сонатно-циклічна, три-п'ятичастинна.

Слід зазначити, що циклічні форми досить викликають стійкий інтерес сучасних вітчизняних музикознавців. Вони розглядаються у різних проблемних ракурсах. До таких відносяться наступні питання: особливості єдності циклу – А. Бакумець [2], М. Ілечко [24], М. Рудик [49], Н. Сулій [55];

жанрові риси циклічного твору – П. Довгань [18], Я. Олексів [44], Чжау Дапин [60]; виконавської інтерпретації – Д. Жалейко [19]; своєрідність циклу певної країни, регіону чи конкретного композитора – В. Белікова [5], Д. Бондар [], Т. Волощук [10], К. Гаран [12], О. Стрелецька [54], О. Тимощук [57], Цао Шию [59], Чжу Сяоле [61], Ф. Шкроміда [69] тощо.

Питання єдності циклу, на нашу думку, є одним із центральних при розгляді циклічної композиції, адже він сприймається як ціле та має певні прийоми, що дозволяють поєднувати окремі, закінчені частини разом. Напевне саме тому це питання розглядається найбільш широко і найчастіше проникає і в ті дослідження у дослідження, де не висувають на перший план саме проблему циклічності твору.

Представимо деякі дослідження, котрі розкривають питання циклічності у творах з різними жанровими рисами та виконавським складом. Зокрема, А. Бакумець розглядає циклічність у хорових творах з назвою «Пори року». Найважливіший фактор поєднання окремих частин у цикл у даному випадку є сама програмна ідея: «В період епохи бароко подібною наскрізною темою музичних циклічних інструментальних та вокально-хорових творів з назвою “Пори року” є осмислення завершеної ідеї циклічності життєвого коловороту природи та людського життя» [2, с. 293]. За словами автора, в таких творах прийоми циклічності багато в чому обумовлені змістовністю літературно-поетичної програми. Саме вона визначає структуру твору, який найчастіше складається з чотирьох частин, відповідно до пір року, темпові контрасти між ними, елементи звуконаслідування звуків природних явищ, тональні взаємовідносини та зміст поетичного тексту тощо.

Окрім цього, музично-мовні засоби, що застосовує композитор у музичному творі, повинні відповідати образно-емоційному змісту, притаманному окремим сезонам природи. Незважаючи на цей значний ряд обов'язкових умов для створення циклу подібного змісту, кожен з композиторів знаходить індивідуальний підхід при написанні твору з назвою

«Пори року». Особливо яскраво це проявляється у ХХ столітті, оскільки ви знаходимо опуси з цією назвою у таких композиторів, як Л. Дичко, Б. Лятошинський, Т. Кравцов, М. Скорик, І. Шамо та ін.

М. Ілечко, розглядаючи питання цілісності та циклічності в жанрах української сюїти та партити кінця ХХ століття, відзначає, що цілісність – це «один із вирішальних факторів художньо-концепційного удосконалення циклічних творів» [24]. До факторів цілісності як певної системи дослідниця відносить певну замкненість, ізольованість складових твору від зовнішніх об'єктів, прикмети цілісності циклу формуються завдяки «нарощуванню внутрішніх зв'язків та взаємодії її складових» [24]. Ці зв'язки можуть проявлятися по-різному в залежності від жанру твору. Зокрема, в інструментальному циклі зв'язки будуть реалізовані виключно музично-мовними засобами, тоді як у вокальному циклі важливим фактором цілісності виступає поетична основа та її змістовний ряд.

Схожий ракурс дослідження обирає Н. Сулій. Дослідниця розглядає фортепіанні цикли «Дитяча музика № 1 і № 2 та «Музика в старовинному стилі» В. Сильвестрова з точки зору способів організації цілого. Дослідниця виявляє ряд особливостей, притаманних цим циклічним творам. «Дитяча музика» № 1 перш за все, на думку дослідниці, поєднується перш за все спільною програмою та назвами мініатюр.

В основу циклу покладено сюїтний принцип організації на основі контрасту. Додатковими рисами єдності окремих п'єс є стильова близькість їх музично-мовних засобів, жанрова основа. Схожим чином будується й «Дитяча музика» № 2: «Обидва фортепіанні цикли <...> є прикладом поєднання на основі програмного задуму та переважно контрастного зіставлення різнохарактерних та різножанрових мініатюр.

У більшості випадків контраст присутній на рівні темки та фактури. Об'єднуючими також є виразові засоби: короткі повторювані поспівки, найрізноманітніше використання тризвука <...>, стрічкове голосоведіння» [55, с. 13]. «Музика в старовинному стилі», на думку дослідниці, є прикладом

постмодерністського типу циклізації твору. Циклічність у даному випадку є дворівневою. В середині твору наявні мікроцикли, що утворюють цілісний макроцикл. Така організація, певною мірою, викликає асоціації з «Добре темперованим клавіром» Й. С. Баха. Відповідно до цього засоби циклізації відповідають до такої будови.

На рівні всього твору єдності сприяють програмність та різнонаправленість стильових орієнтирів; на рівні мікроциклів, «що є відносно завершеними та самостійними розділами, поєднуються одностильові п'єси із використанням жанрів та форм, а також принципів розвитку чи розгортання тематичного матеріалу відповідно до історично-культурних періодів XVII – XIX століть (принципи сонатності, сюїтності, діалогії, прелюдії та фуґи) [55, с. 16].

До питання теорії жанру сюїтного циклу звертається П. Довгань. У праці проводиться детальне дослідження теоретичних концепцій різних науковців, присвячених цьому жанру. Підсумовуючи усі роботи автор доходить висновку, що «зарубіжні і українські дослідники у визначенні специфіки жанру наголошують, з одного боку, на зовнішній дискретності та розчленованості сюїтного циклу, з іншого – на його драматургічній цілісності та стилістичній єдності частин. Іманентність сюїти обумовлює драматургічна цілісність внутрішньої структури жанру, що містить у собі “генетичний код” сюїтного циклу» [18, с. 140]. Саме тому у дослідженні П. Довгань жанр сюїти трактується як цілісна композиція, де кожна окрема самостійна частина складається у ціле і грає важливу роль у семантиці цілого.

Я. Олексів розглядає жанрові модифікації жанрів сюїти та партити в баянній музиці у XX столітті [44]. За словами дослідника, активна розробка жанру припадає на 1940-1960-ті роки. Творам цього періоду притаманні опора на романтично-сюїтний тип, часто з програмною основою, жанрову однотипність у принципі єдності цілого. Для періоду 1970-1990-х років притаманна модифікація жанру сюїти. Розмаїття різновидів в цілому

збігається до двох – камерної та концертної сюїти. Однак до цих груп входять різноманітні сюїти – дитяча, триптих, зошит.

До розгляду іншого жанру циклічного твору звертається Чжоу Дапін. Увага дослідника зосереджується на жанрових витоках музичних образів поліфонічних циклів ХХ століття. Поштовхом для написання даної статті стали виконавські складнощі, що виникають при інтерпретації поліфонічних мікроциклів. Це, на думку автора, стає однією з найскладніших задач для піаніста-виконавця. Її складність криється в тому, що «поліфонічні твори зазвичай позбавлені якоїсь конкретної образно-змістовної програми, здатної направити сприйняття слухача та виконавця. Дуже рідно нотний текст поліфонічної п'єси містить програмний заголовок, авторські присвяти чи розгорнуті словесні ремарки автора відносно характеру виконання» [60, с. 177]. У випадку відсутності авторських вказівок семантика твору визначається лише жанровими назвами. Однак ці жанрові позначення мають двояку трактовку – не тільки як позначення конкретного жанру, а й вказують на форму твору.

Чжоу Дапін називає підходи до розуміння змісту поліфонічних творів виконавцем. Одним з найпростіших та ефективних способів, на думку дослідника, є зосередження слухової уваги та розумових процесів на жанрово-стильових властивостях структури і осмисленні жанрової образності. Науковець зазначає, що «в музичному творі слух виявляє властивості, сторони, окремі елементи музичної форми, що володіють стійкою образно-змістовною та музично-мовною типовістю, закріпленою суспільною свідомістю. Ця типовість зазвичай і викликає конкретні смислові асоціації, пов'язані з конкретикою музичного змісту» [60, с. 179].

1.1 Проблема драматургії музичного твору в дослідженнях науковців

Питанню драматургії музичного твору присвячено чимало досліджень вітчизняних музикознавців. Це пов'язано з тим, що музика є мистецтвом часовим, музичний твір розгортається у часопросторі та має певні етапи

становлення, розгортання смислового змісту. Про значний інтерес дослідників до проблеми музичної драматургії свідчить наявність значного числа робіт, котрі з'явилися за останнє десятиріччя. Зокрема, це роботи таких авторів, як І. Беренбейн [3], В. Белікова [4], О. Белоєнко [6], В. Вишинський [9], К. Гаран [11], І. Коханик [35], Ю. Ніколаєвська [39], О. Савайтан [52], О. Ярошенко [71], та ін.

І. Коханик, у збірці «Українське музикознавство», присвячену питанням музичної драматургії. Серед визначень музичної драматургії в роботі ми спиралися на формулювання І. Коханик, яка визначає ключову властивість цього поняття, а саме: організація процесуального розгортання музичної події. Також важливою є типологія різновидів музичної драматургії: конфліктна, хвильова, драматургія оповідання, ігрова, медитативна [35, с. 3-11]

В. Вишинський звертається до поняття драматургії як об'єкта дослідження, представляючи різні способи тлумачення цього терміну та виводить загальне визначення терміну «музична драматургія». На думку дослідника, це поняття насамперед використовується при аналізі образно-змістовної сторони музичного твору. Проте його можна застосовувати й для осмислення «процесу музичного сприйняття» [9, с. 362]. Ще одним способом використання поняття «драматургія» є підхід до осмислення характеру використання музично-мовних засобів. До прикладів такого трактування термінів можна віднести «темпову драматургію», «темброву драматургію», «фактурну драматургію» тощо.

За словами В. Вишинського, «драматургіє» є багатозначним терміном. Його витoki пов'язані з поетикою драми, однак широта його застосування свідчить про те, що «у кожному конкретному випадку його розуміння визначає контекст» [9, с. 363]. Дослідник зазначає, що зазвичай під «музичною драматургією» дослідники розуміють цілісну систему взаємодіючих (зіставлених) образів (образно-смислових начал) та принципів їх розвитку [там само].

Проаналізувавши ряд досліджень, присвячених питанню драматургії музичного твору, В. Вишинський приходить до висновку, що є чотири стрижневі пункти, які лежать в основі суті цього поняття. Перший з них «полягає в тому, що драматургія – це система, яка функціонує за певними законами й принципами» [9, с. 364]; другий пункт розкриває той факт, що драматургія у музичному творі заснована на засадах драми; третій – свідчить про «динамічний характер системи загалом»; четвертий лежить в площині поняття образу та образності, експресії тощо.

Якщо поняття «образ» в музичному творі представляється певним абстрактним поняттям, то музично-мовні засоби, завдяки яким він утворюється, є цілком реальними, зримими. Саме тому термін «музична драматургія» може бути використаний не тільки у відношенні образної системи, але й до стилістичного комплексу. При цьому автор відзначає, що так як «драматургія зазвичай є діалектичним процесом, то й система взаємодій музично-виразних засобів, так само, як і образів, вочевидь має базуватися на тих самих або подібних принципах» [9, с. 365]. Для функціонування цієї системи необхідна «бінарна опозиція», закладена у конфлікті, що повинен отримати розв'язку.

Схожий ракурс дослідження обирає О. Ярошенко. Дослідниця звертається до проблеми багатозначності поняття музичної драматургії. Вона надає наступне визначення терміну: «Музична драматургія розглядається як система засобів музичної виразності та прийомів втілення драматичної дії у сценічному жанрі (опері, балеті, опереті)» [71, с. 259]. Нерідко в музично-сценічних творах виникають такі прийоми характеристики музичних процесів, як рондо, соната, сонатна форма, варіаційність. Напрочуд, термін «музична драматургія» застосовується й до інструментальних творів, в яких відсутня програма. О. Ярошенко зазначає, що драматургія музичного твору базується на тих самих поняттях та етапах, які притаманні для драми: «Ці загальні закономірності знаходять своє відображення в кожному з видів мистецтва, відповідно до природи їх виражальних засобів, де роль

присутньої в них музики визначає відповідний ряд особливостей їх композиції, яка є відмінною від побудови літературної драми» [71, с. 260].

Виходячи з цього авторка порівнює театральну та музичну драматургію. До основоположних принципів музичної драматургії як дійства відносяться: «поступовість розгортання звукової дії; етапність побудови звукової конструкції; загальна архітектоніка твору (циклічність, арочність, повторність, контраст, варіантність тощо; конфліктність образів або зіставлення, порівняння» [71, с. 261].

Різноманітність трактовки поняття музичної драматургії дала можливість дослідниці виокремити певні види драматургії: лірико-споглядальна чи лірико-розповідальна, емоційна чи психологічна, конфліктна чи безконфліктна, інтонаційно-фазна, варіантно-варіаційна чи контрастно-протиставлена тощо [71, с. 262]. Цей список дослідниця продовжує типами драматургії, що визначаються за формотворчими ознаками, жанром, колористикою, змістом, і не вважає вичерпним.

Прикладом вузько спрямованого трактування терміну музичної драматургії при аналізі творів є стаття В. Белікової. Авторка звертається до питання музично-образної драматургії фортепіанних циклів Б. Фільц. Більшість творів композиторки є програмними. У центрі уваги науковиці опиняються цикли п'єс для дітей. Їх особливістю та візитною карткою є використання «інтонацій карпатського пісенного фольклору» та широке «залучення виражальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду» [4, с. 24]. Одним із творів, що розглядає В. Белікова є фортепіанний цикл «Десять закарпатських новелет» Б. Фільц. В основі циклу лежить контрастна драматургія: розкриваються дві образні сфери – об'єктивна, закладена в пейзажних картинах, та внутрішня, емоційна. Відповідно до цього формується інтонаційний матеріал циклу.

Розглядаючи музично-образну драматургію твору як наукову категорію О. Белоєнко відзначає, що кожен музичний твір «має свою будову, драматургію, яка існує в уяві композитора, виконавця, слухача» [6, с. 22].

Таке влучне зауваження, що вже було помічене нами й в інших дослідженнях, настановляє на думку, що ці «три драматургії» можуть певних деталях відрізнятися одна від одної, оскільки у викладі чи сприйнятті цієї драматургії відразу приймають участь три людини з власною свідомістю.

О. Белоєнко доходить висновку, що «музично-образна драматургія твору, як науково-теоретична категорія, є складним і недостатньо дослідженим феноменом, який розглядався в різних аспектах багатьма галузями науки» [6, с. 24].

Свої розвідки з приводу музичної драматургії представляє Ю. Ніколаєвська. Науковиця надає два визначення цього поняття: у вузькому значенні – це «система виразних засобів і прийомів втілення драматичного дійства в творах музично-театральних жанрів та в кіномузиці», в широкому – «процес розгортання тематичного матеріалу, що проходить стадії становлення музичної композиції в часі» [40, с. 2]. Важливим моментом дослідження постає думка відносно прояву музичної драматургії в процесі інтерпретації твору виконавцем.

Природно, що для інтерпретатора музична драматургія виступає певною даністю, аксіомою. Проте, на думку Ю. Ніколаєвської, «завжди є ймовірність пошуку та відкриття нових смислових сутностей» [40, с. 5]. Людина, що інтерпретує твір – відкриває слухачеві його скриті смисли, при цьому важливо не викривити первинний авторський задум. Авторка виводить принципи комунікативної стратегії та пропонує такі її позиції: «композиторська – як творчої, виконавська – як виявлення звукової форми твору, слухачька – як стратегія *со*-інтонування звуковій формі» [40, с. 6].

Розгляду драматургічних процесів у конкретному творі присвячені роботи І. Беренбейн, К. Гаран, О. Савайтан, О. Ярошенко. Кожен із дослідників обирає власний ракурс розгляду.

І. Беренбейн розглядає фортепіанний цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка під кутом жанрових ознак. Дослідниця відзначає, що композитор зберігає традиційні танці сюїти, розширюючи

форму такими бароковими жанрами, як гавот, менует, рігодон, пасакалія, бурре. Завдяки цьому утворюється «ніби сюїта в сюїті з двома ліричними кульмінаціями <...>, з одним драматургічним центром <...> і кодою» [3, с. 107]. Натомість В. Косенко переосмислює основоположні елементи її драматургії: «ладотанальний, ладоритмічний, ладоінтонаційний пласти» [там само]. У циклі композитор звертається до символіки епохи бароко, пов'язаної з символікою кола.

Висновки до Розділу 1. Циклічність є невід'ємним природнім явищем для людини. Невипадково воно проникає у різні сфери життя, в тому числі у культуру. В музиці циклічність є надзвичайно розповсюдженою. Зустрічаються цикли різних жанрів – вокальний, інструментальний, сонатно-симфонічний. І хоча цей феномен в музиці на перший погляд здається зрозумілим, існує чимало нюансів при розгляді циклічних творів. Невипадково дослідники активно вивчають цю проблемну царину у різних ракурсах. Одним з фундаментальних досліджень музичної форми, в тому числі циклічної, у вітчизняному музикознавстві є праця С. Шипа. автор детально розглядає три циклічні жанри: сюїту, сонатно-симфонічний цикл та програмну сюїту.

Питанням особливостей єдності циклічного твору, його жанрових рис, проблемам виконавської інтерпретації, своєрідності циклу композиторів різних країн присвячено чимало праць вітчизняних науковців. Ці дослідження стають важливою базою для розгляду циклічного твору, дозволяють осмислити можливі ракурси дослідження.

Питання музичної драматургії досить активно обговорюється у сучасному музикознавстві. Гадається, що така увага може бути викликана багатозначністю цього терміну, можливості його трактування в різних аспектах. Важливий вклад в розкриття цього питання внесли такі дослідники, як І. Беренбейн, В. Белікова, О. Белоєнко, В. Вишинський, К. Гаран, Ю. Ніколаєвська, О. Савайтан, О. Ярошенко. Дослідники пропонують власні

принципи систематизації типів драматургії, розглядають різні аспекти цього питання. Зокрема, В. Вишинський звертається до поняття драматургії як об'єкта дослідження, представляючи різні способи тлумачення цього терміну та виводить загальне визначення терміну «музична драматургія». Автор відзначає його багатозначність та можливість застосування при розгляді різних музично-мовних засобів.

Схожий ракурс дослідження обирає О. Ярошенко. Дослідниця звертається до проблеми багатозначності поняття музичної драматургії. О. Ярошенко зазначає, що драматургія музичного твору базується на тих самих поняттях та етапах, які притаманні для драми. Виходячи з цього науковиця порівнює театральну та музичну драматургію. Різноманітність трактовки поняття музичної драматургії дала можливість дослідниці виокремити певні види драматургії: лірико-споглядальна чи лірико-розповідальна, емоційна чи психологічна, конфліктна чи безконфліктна, інтонаційно-фазна, варіантно-варіаційна чи контрастно-протиставлена тощо.

Прикладами розгляду драматургічних процесів у конкретному творі є роботи роботи І. Беренбейн, В. Белікової К. Гаран, О. Савайтан, О. Ярошенко. Автори зосереджуються на певних драматургічних прийомах або драматургічній будові творів конкретних авторів.

РОЗДІЛ 2 «ІСПАНСЬКІ ТАНЦІ»: МІЖ МЕТОДОЛОГІЄЮ ТА АНАЛІТИКОЮ

2.1 «Іспанські танці» Е. Гранадоса: історіографічний аспект

Важливу роль в розвитку культури Іспанії межі ХІХ–ХХ століть зіграло Ренасім'єнто (ісп. *renacimiento* – відродження). Це був рух, пов'язаний з боротьбою за національне відродження іспанської самобутності в політиці, економіці та культурі. Він вплинув на усі види мистецтва, проявляючись по-різному. Особливим шляхом відбувався розвиток іспанської музики. Музична культура Іспанії того часу продовжує традиції Ренасім'єнто під впливом революційних процесів, що відбувалися на той час у суспільстві. Розвиток музичної культури досягає такого рівня, котрого не було в музиці Іспанії до цього часу. Вона не прагне відобразити минуле, а підіймає найгостріші проблеми сучасності.

Вагу цих процесів в музичній культурі Іспанії складно переоцінити. Н. Заєць відзначає, що в період Ренасім'єнто іспанська музика «знов вийшла на світову арену» [20, с. 7]. Схожу думку висловлює Т. Диняк. Авторка зазначає, що через певні історичні обставини «музичне життя Іспанії наприкінці ХІХ століття залишалася ще досить провінційною, не даючи можливості іспанським музикантам розвинути національну школу» [17, с. 183]. У зв'язку з цим саме Ренасім'єнто, за словами дослідниці, зіграло важливу роль у становленні іспанської національної музики, цей рух став «необхідним етапом її розвитку, дозволивши “зазвучати” музиці цієї країни у світовому просторі з “вуст” своїх національних представників» [там само].

Н. Заєць узагальнюючи відомості про іспанську культуру відзначає дві особливості. Перша з них полягає у яскраво вираженому прагненні до збереження національної ідентичності на різних рівнях, незважаючи на те, що країна є багатонаціональною. Друга – розкриває той факт, що іспанська нація є відкритою до контактів з іншими народами.

Рух періоду Ренасім'єнто дослідниця розділяє на три етапи – зародження, перехідний етап та безпосередньо Ренасім'єнто. На першому етапі відчувається значний вплив романтизму, на другому – іспанські композитори потрапляють під вплив Р. Вагнера, третій – відродження культури, поштовхом до якого став маніфест Ф. Педреля, виражений в праці «За нашу музику». Національна школа, як і в інших країнах, формувалася завдяки активному зверненню композиторів до фольклорної царини. Т. Диняк зазначає, що в творах іспанських композиторів про це свідчить велика кількість «використовуваних в їх творах своєрідних патернів – національних фігур і елементів музичної мови» [17, с. 190]. В цілому композитори використовували два методи обробки іспанської народної музики – цитувальний та асоціативний.

На думку Г. Астолош, реалії, в яких перебуває той чи інший народ у певний історичний період стають «яскравим твердженням невід'ємності ролі національної ідентичності у формуванні національної свідомості, що стає запорукою ідейної, ментальної, соціокультурної цілісності населення певної країни. Адже культурний код – надпотужний чинник консолідації народу, який, навіть попри можливу етнічну множинність, проявляється саме у синкретичності її складових, об'єднаних у монолітний національний пласт» [1, с. 28]. З цієї точки зору, саме мистецтво є головним джерелом етнічної самобутності народу. Одним з найбільш влучних прикладів такого активного національного руху, за словами дослідниці, стала музична культура Іспанії. Саме період Ренасім'єнто став «знаковим в історії її професійної музики» [1, с. 31].

Розглядаючи особливості культури та музики Іберійського півострова, Н. Заєць відзначає її багатшаровість. Регіони не тільки мають неповторні фольклорні пласти, а й взаємодіють один з іншим. Їх поєднують «типологічні якості мистецтва фламенко, канте, хондо з властивим йому синкретизмом співу, танцю та інструменталізму» [20, с. 5]. В епоху Ренасім'єнто композитори прагнули до втілення цього синкретизму. Загалом мистецтво

фламенко, як синкретичного виду мистецтва, що поєднує пісню, танець та інструментальний супровід, стало «концентратом» особливостей іспанської національної якості: «Цей феномен в поєднанні з парадоксами історичного та культурного розвитку Іспанії обумовив підвищений інтерес до його плати її культури як носія іспанського національного начала, найбільш повно відбитого в музиці епохи Ренасім'єнто і її представників <...>» [20, с. 109].

Важливу роль у цей період відіграє релігійно-християнський фактор, важливий для свідомості іспанського народу. Н. Заєць зазначає, що саме він «одухотворює всі рівні буття іспанського соціуму і його культури (втому числі, і музичної) – від парадно-придворної і ритуально-церковної аж до повсякденної, породжуючи особливого роду зрощення світського і духовного, придворного і церковного начал при домінуючій ролі останнього» [20, с. 6].

Період нового іспанського відродження поєднав в собі фольклорні традиції та новаторські віяння. Як і Т. Диняк Г. Асталош підкреслює значення діяльності Ф. Педреля, який ратував за активну розробку іспанської композиторської школи, різних музичних жанрів та напрямів, перш за все симфонічного, оперного та камерно-інструментального. Проте найважливішим було втілити ідентичність іспанського народу, що в першу чергу можна було зробити завдяки опорі на фольклорний матеріал: «Він скерував вектори творчості представників іспанської композиторської школи у бік відродження та оновлення мистецької цінності фольклору як у контексті збереження зв'язку із традиціями, так і у сенсі його оригінальності та місця загальноєвропейського добутку. Постать музиканта стала знаковою у культурі країни на перетині століть, адже саме він визначив своєрідну формулу розвитку подальшої музичної діяльності» [1, с. 32].

Завдяки цьому Ф. Педрелю вдалося закласти міцний фундамент для розвитку нового покоління молодих іспанських композиторів. Яскравими представниками цього періоду в історії іспанської музики стали Ісаак Альбеніс, Хоакін Нін, Мануель де Фалья та інші. Серед них особливе місце

посів Енріке Гранадоc (1867–1916) – один з найбільш видатних представників іспанської композиторської школи межі ХІХ–ХХ століть та учнів Ф. Педреля. Г. Асталош відводить цьому композитору «важливе і вирішальне місце у культурі Іспанії на перетені століть» [1, с. 35]. Його заслугою є те, що він започаткував власну виконавську та композиторську школу.

Е. Гранадоc народився 27 липня 1867 року в іспанському місті Лериді. Вже з дитинства у хлопчика виявився неабиякий музичний хист. Він навчався музичній грамоті у міського капельмейстера, знайомого батька. Після переїзду до Барселони завдяки музичному хисту Енріке потрапив до Музичної академії. Там він займався за класом фортепіано у Ф. Пухоля, відомого викладача та засновника закладу. Е. Гранадоc мав значні успіхи як піаніст, тому в ньому бачили в майбутньому відомого виконавця й цьому судилося бути. Однак після знайомства з Ф. Педрелем увагу молодого музиканта привернула й композиція. У Ф. Педреля він навчався гармонії та композиції. Хоча у його навчанні був відсутній певний системний підхід, проте саме його вчитель звернув його увагу та зміг залучити до прогресивних ідей Ренасім'єнто. По завершенню навчання було прийнято рішення відправлятися до однієї з музичних столиць – міста Париж. Там він знаходився як слухач та брав приватні уроки у відомого піаніста Шарля Беріо (сина). Після цього прийнято говорити про початок творчого шляху композитора.

Е. Гранадоc зробив безцінний вклад в розвиток іспанської культури в різних сферах музичної діяльності – педагогічній, виконавській, композиторській, музично-просвітницькій. В його творчості знайшли відображення головні ідеї Ренасім'єнто. Саме він збагатив іспанську культуру новими жанровими сферами, багатою лірикою, розмаїттям інтонацій іспанського фольклору. Він глибоко занурювався у сутність іспанських народних мелодій, їх інтонаційність, що дозволило йому створити

власний національний стиль. Музика Е. Гранадоса вирізняється надзвичайною експресивністю та глибоким образним змістом.

Поруч з композиторським даром Е. Гранадос володів неабияким імпровізаторським талантом, що відобразилося в його виконавському стилі. Він досконально володів фортепіанною технікою, відчував тембральні фарби інструменту. Композитор активно спілкувався з виконавцями-сучасниками. За відомостями Г. Асталош він виступав зі всесвітньо відомими музикантами, такими як віолончеліст П. Казальс, скрипалями Е. Ізаї та М. Крікбумом, Ж. Тібо та ін. Цей ансамблевий досвід відбився у композиторській діяльності, а саме в камерно-інструментальних творах: «Поруч із своїми однодумцями та співвітчизниками митець закладає фундамент розвитку жанру у площині іспанської культури, значно розвинувши його та сприявши справжньому розквіту національного інваріанту» [1, с. 36].

2.2. Місце і роль «Іспанських танців» в творчому доробку композитора: проблеми стилю та періодизація творчості

Творчій здобуток Е. Гранадоса містить твори різних жанрів. До них відносяться фортепіанні, камерно-інструментальні, оркестрові твори, вокальні цикли, музика до театральних вистав.

Можна виділити три періоди в його творчості. Перший період творчості починається наприкінці 1880-х років та більшою мірою пов'язаний з виконавською діяльністю композитора. Він швидко набув популярності як піаніст та концертував у великих містах Іспанії. В цей період йому були близькі такі постаті, як Р. Шумана, Е. Гріга, Ф. Шопена, І. Альбеніса, твори яких він постійно виконував. Поруч з цим, Е. Гранадос робить перші, однак дуже впевнені кроки як композитор. Яскравими прикладами слугують «Поетичні вальси», «Іспанська серенада» та найвідоміший твір – фортепіанний цикл «Іспанські танці». Г. Асталош зазначає, що в ранній

період композитор створює цікаві зразки камерно-інструментального жанру, які містять яскравий іспанський колорит.

Другий період творчості починається з середини 1890-х років. В цей час після деякої перерви у виконавській діяльності Е. Гранадос повертається на сцену та набуває статусу одного з найкращих піаністів Іспанії. Окрім цього, він розводить бурхливу діяльність й як викладач та музично-суспільний діяч. Починається новий етап у композиторській діяльності іспанського митця. В цей період в творах композитора ще з більшою силою проступають характерні риси стилю західноєвропейських композиторів, зокрема Ф. Шопена. Р. Шумана, Р. Вагнера, К. Дебюссі та Г. Форе.

Найбільш яскравими творами цього періоду стали інтермедії до «Меду Алькаррії» Феліу-і-Кадина, опера «Марія дель Кармен», створена у співавторстві з А. Местресом, п'ять ліричних драм, створених на тексти А. Местреса («Петрарка», «Пікароль», «Мандрівник-співак», «Ліліана», «Гасіель»), кантата «Пісня зірок» для фортепіано, органа та хора, сюїта «Елісенда» та інші.

Третій період творчості датується 1910-ми роками. Він стає своєрідним продовженням другого періоду і мало чим відрізняється від нього. В цей час композитор продовжує активну концертну діяльність. Він стає одним з провідних музикантів Іспанії та Франції, набуває слави й в інших європейських країнах.

Такий розквіт виконавської діяльності спричиняє значних вплив і на сферу педагогічної роботи. Учні Е. Гранадоса виховуються не в суворій дисципліні, а скоріше надихаються творчою атмосферою викладача-артиста. Особливо важливим є факт, що вчитель не муштрував вихованців, а дозволяв їм знайти власний шлях у мистецтві, розкрити свою індивідуальність.

Проте, відбулося багато внутрішніх змін. Певною мірою композитор повертається до тих ліній, що були започатковані ще в першому періоді в «Іспанських танцях», однак на новому, більш високому рівні. Цей період стає

кульмінацією в творчості композитора, який написав багато видатних творів, котрі вивили іспанську музику на світову арену. Найвидатнішими творами цього періоду стали сюїта «Гойескі», «Тонадильї» для голосу з фортепіано та «Любовні пісні» для голосу з фортепіано.

Загалом за життя Е. Гранадос написав більше 250 творів для фортепіано, котрі увійшли в золоту скарбницю іспанської музики. В них виявляються фольклорні витоки, а також жанрові, стилістичні зв'язки з музикою різних композиторів. Прагнення до національного коріння в творах Е. Гранадоса пов'язане з впливом на нього Ф. Педреля. Підтвердженням цьому є думку Н. Заєць, що вже в ранніх опусах композитора національна якість стала визначальною: «Через вивчення музичного історичного минулого своєї вітчизни, осмислення інтонаційного багатства іспанських народних пісень і танців склалися індивідуальні уявлення Е. Гранадоса про способи творчої обробки фольклору з урахуванням його регіональної іспанської специфіки» [22, с. 88].

Композитор по-особливому підходить до трактування фольклорних елементів у творах: тенденції, котрі були закладені в роки становлення творчої постаті Е. Гранадоса, відобразилися в його зрілих творах. Не вдаючись до цитування фольклорного матеріалу, композитор втілює найбільш типові елементи. Для цього він глибоко вивчає іспанську культуру, занурюється в живопис та поезію. Однак на цій основі він створює власний неповторний стиль. Необхідно додати, що очевидним є використання жанрової підоснови іспанських танців та пісень у творах.

Для гармонічного мислення композитора притаманна орієнтація на творчість композиторів-імпресіоністів, зокрема, К. Дебюссі.

Ще одним композитором, з творчістю якого перегукується доробок Е. Гранадоса став Д. Скарлатті. Це був композитор, твори якого зацікавили іспанського митця, оскільки в глибинах творчості Д. Скарлатті відчувалися міцні зв'язки з іспанською культурою.

Фортепіанній творчості Е. Гранадоса присвячено чимало праць. Аналітичні відомості відносно них зустрічаються як в дослідженнях, присвячених життю та творчості композитора в цілому, так й спеціальних дослідженнях, що розглядають саме цей аспект творчості композитора. Зокрема, фортепіанна творчість композитора стала об'єктом дослідження таких авторів, як Т. Диняк [17], Н. Заєць [20], В. Кларк (*W. Clark*) [78], К. Хесс (*C. A. Hess*) [79], С. Райз (*S. H. Ruiz*) [87] та ін.

Особливості фортепіанної музики Е. Гранадоса розкриваються у праці Н. Заєць. Дослідниця відзначає, що композитор відбив у цій жанровій царині національний колорит. Як приклад приводиться сюїта «Гойєски», котрий відображає еволюційні процеси стилю композитора. Процес еволюції його стилю спрямований до пошуку «індивідуальної трактовки фольклорних елементів» [20, с. 110]. В пізніх творах композитор майже не вдається до цитування народних наспівів, втілюючи лише характерні інтонації народної музики. З іншого боку, Н. Заєць відзначає вплив на стиль Е. Гранадоса музики романтизму. Зокрема, в ранніх творах відчутне наслідування музики таких західноєвропейських композиторів, як Р. Шуман, ф. Шопен, Е. Гріг, Ф. Ліст, Р. Вагнер та інші.

Окрім національної ідентичності та жанрових витоків фортепіанна творчість іспанського композитора зацікавила Н. Заєць з точки зору питання програмності циклу. Науковиця говорить, що в циклі реалізується характерне для іспанського фольклору та романтизму в цілому «тяжіння до синтезу мистецтв, до органічного взаємопроникнення національного живопису, танця та співу <...>, гітарного виконавства» [21, с. 109]. Ці складові, окрім наданих визначень композитора, на думку авторки, також слугують додатковим джерелом програми.

В дисертації Т. Диняк представлений суміжний жанр – Концерт для фортепіано з оркестром «Патетичний». При розгляді дослідниця виявляє спадкоємні зв'язки твору з романтичною традицією. Цей концерт має цікаву історію, адже був по-суті втрачений аж до 2009 року і не завершений

композитором (його закінчив М. Местре). Дослідниця відзначає у цьому відсутність яскравих інтонацій іспанського колориту, натомість він містить паралелі зі стилями західноєвропейських композиторів, таких як Р. Шуман, Ф. Ліст, К. Сен-Санс та ін.

На цьому тлі «Іспанським танцям» Е. Гранадоса приділяється менше уваги у вітчизняному музикознавстві, хоча зустрічаються роботи, де представлені аналітичні розвідки з приводу циклу. Зокрема, Н. Заєць звертається до питання жанрово-стильової специфіки двох програмних фортепіанних циклів Е. Гранадоса – «Іспанські танці» та «Гайєски». На думку дослідниці, перший з названих створює узагальнену характеристику Іспанії. Композитор зосереджується не на конкретній місцевості, а на жанрових типах: «<...> Е. Гранадос в кінцевому підсумку представляє через “стихію танцю” образ єдиної Іспанії» [20, с. 8].

Г. Асталош розглядає «Іспанські танці» Е. Гранадоса з точки зору національної парадигми. Про наявність цього феномена у творах композитора свідчить сукупність чинників: втілення ідеї національної ідентичності в музичних творах, навчання та мислення «мовою іспанської народної творчості», широка виконавська практика. В опусі Е. Гранадос «подає узагальнені характерні образи батьківщини, які вкоренились та трансформувались у його композиторській свідомості у певні мелодичні, ритмічні та жанрові прототипи, характерні для фольклору різних регіонів: болеро, малагенья, вільянсіко, родалья, хота тощо» [1, с. 34].

Загалом, «Іспанські танці» Е. Гранадоса набули широкої популярності у світі як з виконавської точки зору, так і в музикознавчих колах. Хоча він був створений в ранній період творчості, дослідники відзначають в ньому риси самобутності та неповторності прийомів письма ще молодого іспанського композитора. Цей твір, написаний в ранній період, відзначений особливою композиторською зрілістю. Він захопив як сучасників композитора, так і сучасних слухачів. Саме «Іспанські танці» принесли Е. Гранадосу успіх та визнання.

В основу циклу оригінальні авторські теми, які надзвичайно близькі до народних мелодій, що можуть сприйматися за фольклорний матеріал. Це проступає й у фактурі творів, що відрізняється простотою викладу та імітацією гітарного акомпанементу. Дванадцять танців цього циклу були сформовані в чотирьох зошитах – по три танці у кожному. Така тріадність відповідає перевазі тридольних розмірів та тричастинній структурі п'єс. Всередині цих тріад твори групуються за принципом контрасту: крайні частини в тріаді більш жваві, активні – північноіспанські (галісійський та католинський жанри). В середині ж переважають танці південноіспанського стилю. Для них характерна експресивність, емоційна насиченість, деяка свобода у викладі стилістичних засобів.

Доповнюючи розвідки музикознавців, зазначимо, що в творі відсутнє конфліктне співставлення тем, проте контраст проступає на різних рівнях структури танців та цілого. Таких рівнів можна виділити три.

Перший з них проявляється на рівні співставлення образно-емоційного змісту всередині викладення однієї теми. Досить часто в циклі зустрічається протиставлення активних, дійових з мрійливими ліричними епізодами в межах одного розділу. Зокрема, такими постають крайні розділи з Танців №1, 3, 5, 7 та інших.

Другий рівень – це контрастне співставлення розділів. Напевне не випадково найбільш розповсюдженою у циклі стала тричастинна форма. Лише деякі танці засновані на рондоподібній структурі та Танець № 3 має п'ятичастинну форму. Однак майже повсюди розділи зіставляються за принципом контрасту. Яскравий контраст між розділами містять Танці № 1, 6, 9, 10. В деяких випадках співставлення розділів на перший погляд не має яскравого контрасту. Проте він зазвичай прихований в глибинах «підтексту» твору. Такими постають Танці № 2, 4, 6, 8. Їх жанровою основою постає лірика, що зовні не представляє контрасту. Проте в даному випадку виявляється прихований, латентний контраст. В них діє переключення образно-змістовного характеру, що співвідноситься як «зовнішнє -

внутрішнє». Відповідно до цього композитор застосовує стилістичні засоби – темпові, динамічні, тональні, ладо-інтонаційні зміни. Особливий інтерес представляє Танець № 3, в якому контрастні розділи вибудовуються на основі однієї теми.

Третій рівень – наймасштабніший, утворюється між танцями циклу. Майже всі вони вибудовуються на чергуванні зміні різних емоційно-образних характерів. Лише в деяких випадках між номерами циклу відсутній яскравий контраст. До них можна віднести шостий та сьомий, дев'ятий та десятий, одинадцятий та дванадцятий танці.

Про таку багатопланову драматургію свідчить той факт, що у циклі різні образно-змістовні теми, а контраст має багаторівневий характер. Завдяки таким принципам побудови Е. Гранадося випукло представляє кожен іспанський танець, дозволяє слухачеві ідентифікувати його жанрові риси. А контраст всередині окремого танцю виявляє його можливості до вираження різної експресії.

Висновки до Розділу 2. Творча постать Енріке Гранадося формувалася та розвивалася під впливом руху за національне відродження іспанської самобутності в політиці, економіці та культурі – Ренасім'єнто. Саме цей рух зіграв визначальну роль у розвитку культури межі XIX–XX століть. Він вплинув на усі види мистецтва, проявляючись по-різному. Особливим шляхом відбувався розвиток іспанської музики. Музична культура Іспанії того часу продовжує традиції Ренасім'єнто під впливом революційних процесів, що відбувалися на той час у суспільстві. Розвиток музичної культури досягає такого рівня, котрого не було в музиці Іспанії до цього часу. Розгляду цього феномену та його впливу на іспанську музику присвячено ряд статей вітчизняних науковців, серед яких Г. Астолош, Т. Диняк, Н. Заєць та ін. Дослідники відзначають, що одна з провідних ролей у становленні іспанської музичної культури належить Ф. Педрелю. Він ратував за активну розробку іспанської композиторської школи, різних

музичних жанрів та напрямів, перш за все симфонічного, оперного та камерно-інструментального.

Не менш вагому роль зіграла творчість Е. Гранадоса. Композитор став одним з найбільш яскравих представників іспанської музичної культури періоду Ренасім'єнто. Його творча діяльність охоплює різні сфери – виконавську, педагогічну, композиторську тощо. Як композитор він створив власну композиторську школу, в його музиці органічно поєдналися здобутки західноєвропейського класико-романтичного стилю та інтонаційний стрій іспанської музики. Творчій здобуток Е. Гранадоса містить опуси різних жанрів. До них відносяться фортепіанні, камерно-інструментальні, оркестрові твори, вокальні цикли, музика до театральних вистав.

Прийнято виділяти три періоди у творчості іспанського композитора. Перший період науковці пов'язують з виконавською діяльністю та виникненням найбільш яскравого твору – «Іспанські танці», що приніс успіх та міжнародну відомість Е. Гранадосу. Твори другого періоду перегукуються з творчістю західноєвропейських композиторів. Цей період можна назвати новою хвилею самоосвіти іспанського композитора. Третій період позначений активним внутрішнім змін, які зовні були малопомітні.

РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЦИКЛІ Е. ГРАНАДОСА

3.1. Композиційна драматургія циклу «Іспанські танці»: питання жанру, стилю та семантики твору

Для того, щоб досягти в цілому особливості композиції та драматургії циклу нами був обраний принцип «від конкретного – до загального». Тому розглянемо окремо кожен п'єсу, щоб скласти загальну картину. Кожна з п'єс має програмну назву.

Танець №1 - «*Galante - minueto*», виконує роль яскравого, блискучого вступу. Він побудований в тричастинній формі з контрастною серединою, розмір 3/4 та тональність *G-dur* - найбільш розповсюджені у циклі, що сприяє ще більш міцній циклізації. В основі крайніх розділів – контрастне співвідношення двох різнохарактерних елементів: перший – активна акордова послідовність, другий – тихий зосереджений рух з поступовим висхідним рухом в об'ємі терції в мелодії. Окрім цього, відбувається темпова зміна, що не є характерним для танцю та наближає п'єсу до концертного типу. Яскравим контрастом постає середня частина твору. Тональність змінюється однойменним мінором, вона має спокійний, мрійливий характер. Відбувається зміна фактури: на тлі руху акордовими вертикалями хорального типу в середині відбувається мелодизація голосів. Така спокійна інтермедія відтіняє проведення основної теми в репризі – вона звучить ще більш яскраво і святково, чимось віддалено нагадуючи полонез, котрий традиційно відкривав придворний бал звучанням яскравих, пишних акордів.

Танець №2 «*Oriental*» сильно контрастує до попереднього. Основна тональність – *c-moll*, структура тричастинна. Він надзвичайно ліричний, м'який та натхненний. Фактура крайніх розділів проста та прозора, спочатку охоплює лише середній та високий регістр, що надає звучанню легкості,

майже невагомості. В лівій руці представлений одноголосний арпеджований рух на тлі якого розвивається ніжна мелодія у третій октаві, подвоєна в терцію, що надає їй ще більш тонкого, примхливого звучання. Це нагадує картину нічного пейзажу, блискучих зірок, що сяють на небесних просторах та відбиваються у водній гладі. Колоподібний тип фактури в партії лівої руки нагадує кола, що розбігаються по воді. Такому характеру сприяє й помірний темп – *Andante*, тиха динаміка, ремарка – *dolce*, та витончене *tremolo* в мелодії. Лише раптові *sf* порушують цей спокій. Таким чином, жанровою підосною крайніх розділів можна вважати пейзажну лірику. Інакше кажучи тут розкривається зовнішній пласт – картина природи.

Середній розділ зовні не представляє сильного контрасту, зберігається основна тональність, проте його характер досить сильно змінюється. З зовнішнього ми наче поринаємо у внутрішнє – світ інтимних переживань, емоційних сплесків. Цьому сприяє ряд стилістичних засобів, котрі застосовує Е. Гранадо. Зокрема, розмір 3/4 змінюється на більш схвильований 6/8. Фактура стає більш розлогою, з глибоким басом, наближається до типу фактури шопенівських творів. Мелодика набуває великої кількості мелізматичних прикрас, її ритміка стає різноманітною, примхливою. В плані гармонічних фарб відбувається хроматизація: якщо крайні розділи здебільшого діатонічні, то середній – включає різнобарвні акорди.

Отже, розділи тричастинної структури тут зіставляються як пара протилежностей «зовнішнє – внутрішнє». Подібний образно-емоційний зміст був притаманний добі романтизму і частково імпресіонізму. Цікаво, що особливості музичного розвитку крайніх частин нагадують імпресіоністичні фактурні переливи. Завдяки цьому, Танець № 2 віддалено нагадує твори К. Дебюссі.

Танець №3 «*Fandango – Zarabanda*» повертає до сфери активного, дійового розвитку. Тут використовується первинний жанр сарабанди як рухливого, карнавального танцю. Композитор використовує цікаву форму, в основі розділів якої лежить одна й та сама тема. В п'єсі наче показані

можливості розвитку та зміни характеру на основі одного й то ж музичного матеріалу. Проте структура не вибудовується в формі варіації, хоча принципи варіаційності тут присутні.

Тема представлена тільки в двох різних образно-емоційних станах. Перший – це активний унісонний рух (у три октави) з рівномірним, чітким ритмом та форшлагами. Цей образ посилюється завдяки позначенню *Energio*, гучній динаміці та штриху *non legato*. Другий – ліричний, спокійний, сповнений ніжності та навіть деякого світлого суму. Проте в процесі розвитку він набуває деякої активності, з'являються сплески, наче в надрах цього проведення першочерговий образ бажає вирватися назовні. Тут застосовується тиха динаміка, дублювання мелодії середнім голосом, штрих *legato*. Ці два варіанта теми чергуються між собою і утворюють п'ятичастинну форму: *A B A B A*.

Танець №4 «*Villanesca*» знову представляє контраст, оскільки має зовсім інший характер. Це споглядальна лірика, спокійний розмірений розвиток. До пейзажної тематики відсилає темпове позначення *Allegretto, alla pastorale*. Танець містить деякі переклички з попередніми. З Танцем № 1 його споріднює тричастинна форма з її тональним планом: *G-dur – g-moll – G-dur*. З Танцем №2 образно-змістовний характер розділів із співставленням планів «зовнішній – внутрішній – зовнішній». Крайні частини розвиваються на основі тонічного органного пункту викладеного у вигляді квінти.

Танець №5 «*Andaluza*» переключає слухача в сферу емоційних переживань, контрастуючи, тим самим, до пейзажної тематики попереднього. Він написаний у тричастинній формі з контрастною серединою, тональність *G-dur*. Крайні розділи мають схвильований характер, експресивні сплески, емоційно насичені та розвинені. Тема середнього розділу напрочуд спокійна та врівноважена. Синкопована фактура тут змінюється акордовими вертикалями, емоційні коливання розміреним поступовим розвитком, темп *Andantino, quasi Allegretto* на *Andante*.

Танець №6 «*Rondalla aragonesa*» знов змінює експресивно-емоційний тонус. Як і більшість танців має тричастинну форму, тональність *D-dur*. Крайні розділи – це веселий, життєрадісний танець, який поступово набирає оберти і захоплює ритмом все більше й більше танцівників. Щоб передати цю атмосферу, композитор вибудовує основну тему за крещендуючим принципом – наростання динаміки, фактури, пришвидшення темпу. Середній розділ представляє контраст та побудований на зміні ліричних епізодів, що підкреслюється різними темпами. Він має характер споглядальної лірики. На тлі утриманих співзвуч розташовується спокійна мелодія у вузькому діапазоні. Композитор включає імітаційні перегукування між голосами. На перший погляд це відповідає зовнішнім змалюванням природи, проте зміна темпу та тематичного матеріалу додає середній частині експресивного характеру.

Танець №7 «*Valenciana*» наче продовжує попередній. Вперше у циклі відсутній видимий контраст між сусідніми творами. Побудований в рондо подібній формі, тональність *G-dur*. Тема, що постійно повторюється має синкопований ритм, котрий додає йому грайливості, гумору. Епізоди, що змінюють основну тему мають мрійливий характер – відбувається уповільнення темпу, зазвичай додаються мелізматичні прикраси.

Танець №8 «*Sardana – Asturiana*» спокійний та врівноважений. Написаний в тричастинній формі. Крайні розділи представляють собою натхнений пейзаж, арпеджовані групето створюють відчуття плескання води, невеликих хвиль, що пробігають на водній гладі. Це один з небагатьох танців циклу, написаних в дводольному розмірі – $2/4$. Середній розділ – наче переключає слухача в емоційну сферу. Він має схвилюваний характер, чому сприяє ритмічна пульсація, тиха динаміка, штрих *staccato*. В репризі досягається нової якості звучання. Звуковий пейзаж першої частини наче насичується емоційністю середини. Як бачимо, такий принцип побудови твору є досить характерним для «Іспанських танців» Е. Гранадоса і зустрічається у ряді творів. Можна зазначити, що в таких випадках у

прихованій формі діє гегелівська тріада: «теза – антитеза – синтез». Хоча зовні яскравого протиставлення тем немає, однак протиставлення зовнішнього (картини природи) та внутрішнього (чуттєвих переживань), що поєднується в репризі також певною мірою відповідає даному принципу.

Танець №9 «*Mazurka romántica*» яскравий, блискучий. Саме його можна визначити як кульмінацію циклу. Він написаний в тональності *B-dur*. Його структура нагадує рондо. Основна тема – активна, акордова, має закличний характер. Вона чергується з ліричними, задумливими епізодами, що ще більш яскраво відтіняють її.

Танець №10 «*Danza triste – Melancòlica*» (*G-dur*) здавалося б знову повертає в сферу пейзажної лірики, проте синкопований ритм, схований в надрах фактури повертає його в сферу народно-жанрового типу, з елементом живого безхитрісного гумору. В середньому розділі тричастинної форми занурює слухача в сферу роздумів, світної лірики з відтінком суму. Він має примхливу ритміку, зміну темпу, темпові «коливання», відбувається хроматизація та постійна зміна темпу.

Танець №11 «*Zambra*» написано в тричастинній формі, тональність *g-moll*. Він контрастує до попереднього – має зосереджений, але схвильований та дещо насторожений характер. Тематика крайніх частин виростає з початкової ритмо-інтонації, викладеної одноголосно. Середина вибудовується вільно на зміні різного музичного матеріалу. Це задумлива з відтінками суму тема хорального характеру, в яку періодично ніби вривається основний мотив з першого розділу.

Танець №12 «*Bolero – Arabesca*» (*a-moll*) за настроєм продовжує Танець №11. Він містить схожу ритмічну формулу. Зосереджений, з емоційно насиченим середнім розділом (має характерну для циклу тричастинну форму). Такий танець на кінці циклу, як в тональному, так і в образно-емоційному плані наче залишає цикл відкритим. В цьому танці композитор хоче передати звучання ударних інструментів – барабана, бубну, кастаньєт, котрі характерні для південно-іспанського «мавританського»

стилю. Тому фактура твору токатна, а ладо-інтонаційна основа містить характерні іспанські інтонації, багатозвучні акорди.

Іспанські танці

(G- dur – тональність найбільш розповсюджена у циклі, це робить міцнішу циклізацію)

1 танець «Galante-minueta»	2 танець «Oriental»	3 танець «Fandango-Zarabanda»	4 танець «Villanesca»
- Виконує роль яскравого, блискучого вступу; - <u>3частинна форма</u>; - Контрасні розділи: ➤ I та IIIч- яскраві та святкові; ➤ II - спокійний, мрійливий характер; - Тон. G-dur- g-moll-G-dur);	-Контраст до першого танцю; -Ліричний, м'який; -<u>3частинна форма</u> -Контрасні розділи: ➤ I та IIIч- картина природи; ➤ II - емоційних сплесків. - контраст «зовнішнє – внутрішнє». - тон. c-moll	- Енергійний, рухливий - <u>5часна форма</u> - <u>ABABA</u> - Протиставленн я тем: ➤ 1Energio; ➤ 2- Dolce . - тон. D -dur	- пасторальна - перекличка з 1 танцем: ➤ Форма (<u>3частинна</u>) ; ➤ Тон. (G- g-G); - перекличка з 2 танцем: ➤ Образно-змістовий характер; ➤ Внутрішній-зовнішній конфлікт .
5 танець «Andaluza»	6 танець «Rondalla/Aragan esa»	7 танець «Valenciana»	8 танець «Sardana/Asturian a»

- Контраст до 4 танцю - Емоційні переживання - <u>3частинна форма</u>: ➤ I та III - схвильовані й хар-р, експресивні сплески; ➤ II – спокійна та виразна; - тон. G-dur	- Контраст до 5 танцю - <u>3частинна форма</u>: ➤ I та III – веселий, життєрадісний ➤ II – експресивний характер - тон. D -dur	- Продовжує 6 танець - Відсутній контраст до інших танців - <u>Рондо</u>: ➤ Тема-грайлива ; ➤ Епізоди – мрійливі; - тон. G-dur	- Спокійний та врівноважений - <u>3частинна форма</u>: ➤ I та III – пейзаж, хвилі ➤ II – емоційний, схвильований - тон. C- dur
9 танець «Mazurka/Romantica»	10 танець «Danra triste/Melancolica»	11 танець «Zambra»	12 танець «Bolero-Arabesca»
- Яскравий, блискучий - <u>Кульмінація циклу</u> - <u>Рондо</u> : ➤ Тема – активна, закличний хар-р; ➤ Епізоди – ліричні, задумливі. - тон. B - dur	- Пейзажна лірика - <u>3частинна форма</u>: ➤ II – лірична - тон. G-dur	- Контраст до попереднього танцю - <u>3частинна форма</u>: ➤ I та III – зосереджені, схвильовані, насторожені; ➤ II – задумливий; - тон. g - moll	- Продовжує 11 танець - <u>3частинна форма</u>: ➤ I та III – зосереджені ; ➤ II – емоційно насичена частина; - тон. a - moll

3.2. «Іспанські танці» у виконавських інтерпретаціях: особливості виконання та порівняльний аналіз.

Цикл «Іспанські танці» безперечно є шедевром світової фортепіанної спадщини та входить в репертуар багатьох всесвітньо відомих музикантів. Розглянемо інтерпретації для фортепіано в виконанні – Алісії де Ларроча та Анджели Хьюїтт. Виконавці є безперечними майстрами своєї справи та поважними музикантами. Їх виконання цікаве тим, що вони являються представниками кардинально різних шкіл виконання. Представимо біографічні відомості та творчий шлях виконавців задля осмислення їх виконавських стилів та особливостей техніки гри.

Алісія де Ларроча де ла Кальє (Alicia de Larrocha de la Calle) (23.05.1923, Барселона – 25.09.2009, там само), іспанська піаністка та педагог. З 1927 навчалася в Академії Маршалла (Academia Marshall) в Барселоні у Ф. Маршалла Кінга. Маршалл Кінг був єдиним учителем А. де Ларрочі, з яким вона продовжувала консультиватися і працювати як асистент аж до смерті викладача в 1959 році.

Публічне життя Алісії почалося дуже рано, коли виконавиці було лише шість років. Вперше вона виступила в Академії Маршалла в рамках Всесвітньої виставки у Барселоні. В одинадцять років юна виконавиця дебютувала з Муніципальним оркестром Барселони, диригентом якого був Ж. Ламота де Гриньона. У їх виконі прозвучав Концерт Ре мажор № 26 К. 537 В. А. Моцарта. Виступ відбувся в Палаці образотворчих мистецтв у Барселоні. Через два роки піаністка виступила в Мадриді («Театро Кальдерон») з симфонічним Мадридським оркестром під керівництвом Е. Фернандеса Арбоса.

Концерти в Лозанні та Цюріху (Швейцарія) у 1947 р. ознаменували початок міжнародної кар'єри, почалося активне закордонне концертне життя піаністки. Відбулися виступи у Франції та Бельгії. У 1954 р. А. де Ларроча дебютувала в США (Каліфорнія). Вона виступила у серії концертів із Лос-

Анджелеським філармонічним оркестром під керуванням А. фон Уолленстайна. Майже 40 років (починаючи з 1965 року) А. де Ларроча стала представником американського концертного агентства *Columbia Artists Management* та щорічно здійснювала 3 концертні тури містами США. У 1979 р. у Піттсбурзі та Нью-Йорку відсвяткувала 50-річчя своєї концертної діяльності, виконавши протягом трьох днів 5 фортепіанних концертів Л. ван Бетховена з Піттсбурзьким симфонічним оркестром під керуванням А. Превіна.

Репертуар виконавиці включав твори І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Куперена, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, І. Брамса, С. В. Рахманінова, К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форте, Ф. Пуленка, А. І. Хачатуряна. Незважаючи на широту виконавських інтересів іспанської піаністки, перш за все вона прославилася блискучими інтерпретаціями музики іспанських композиторів, таких як А. Солера, Е. Гранадоса, І. Альбеніса, М. де Фальї, Х. Туріни. Брала участь у прем'єрних виконаннях низки творів сучасних авторів, серед яких Х. Монтсальватже, Ф. Момпу, К. Суріньяка (1915–1997), Леонарда Балади (нар. 1933).

Як бачимо, інтереси А. де Ларрочі відзначаються особливою широтою. Не менш вагоме місце у її творчій кар'єрі займає виконання творів віденських класиків. Зокрема, піаністка виступала з Англійським камерним оркестром та з 1991 по 1994 рік записала з ним фортепіанні концерти В. А. Моцарта №9, 19–27. З Симфонічним оркестром Берлінського радіо записала всі фортепіанні концерти Л. ван Бетховена (№1, 3, 5 – у 1983; №2, 4 – у 1984) та його Фантазію для фортепіано, хору та оркестру (1984).

Виконавська діяльність А. де Ларроча відзначена співпрацею з багатьма відомими диригентами, серед яких можна назвати К. Дейвіса, Г. Шолті, Р. Фрюбека де Бургоса, З. Мети, К. П. Кондрашина, В. І. Федосєєва, Є. Ф. Світланова, Дж. Левайна, Сейдзі Одзави.

Не менш важливою стала співпраця з найбільшими компаніями звукозапису, серед них: Decca Records, Hispavox, BMG, EMI Classics.

Не обійшла стороною А. де Ларроча й ансамблеві виконання. Вона грала у дуеті з віолончелістом Г. Касадо (у 1956–1958 представили 37 концертних програм), скрипалем Дж. Багаротті, піаністом Х. Торрою, піаністкою Р. Сабатер, співаками К. Бадією (записали «Тонатільї» та «Любов» Е. Гранадоса, 1963), Вікторією де лос Анхелес (записали вокальні твори Е. Гранадоса, М. де Фальї, Б. де Ласерни, Х. Монтсальватже), М. Кабальє, Х. Каррерас. Виступала зі Струнним квартетом Гварнері (*Guarneri Quartet*; США), Токійським струнним квартетом (*Tokyo String quartet*; у 1993 записали Фортепіанний квінтет Р. Шумана оп. 44).

Творча біографія налічує понад 4 тис. концертних програм, представлених у найкращих концертних залах Європи, Японії, США, Канади, Австралії та Нової Зеландії, країн Африки та Латинської Америки.

Кар'єру виконавця А. де Ларроча завершила в 2003 році, повністю присвятивши себе педагогічній діяльності. Однак й протягом виконавської кар'єри піаністка займалася викладацькою діяльністю. Зокрема, з 1958 по 1965 рік вона викладала на Міжнародних університетських курсах *Música en Compostela* (Сантьяго-де-Компостела, Іспанія). У 1959 р. очолила Академію Маршалла – правонаступницю Академії Гранадосу (*Academia Granados*, Барселона). Важливим досягненням стала організація А. де Ларрочі курсу, присвяченого виконавській інтерпретації фортепіанних творів саме іспанських композиторів (*Master de la música Española*).

З 2001 року іспанська піаністка стає президентом Асоціації Е. Гранадоса – Ф. Маршалла (*Asociación Musical Granados – Marshall*), у Барселоні. Того ж року виконувалося 100 років з дня заснування Академії Гранадоса, на якому А. де Ларроча у співдружності з американським піаністом та дослідником Д. Рівой підготувала до видання повні збори фортепіанних творів Е. Гранадоса (видавництво *Editorial de Música Boileau*, Барселона).

А. де Ларроча отримала чотири премії «Греммі», за такі досягнення, як запис фортепіанної сюїти «Іберія» І. Альбеніса, 1974; запис Концерту сіль

мажор для лівої руки М. Равеля та Фантазії для фортепіано та оркестру Г. Форе, 1975; за запис фортепіанної музики Е. Гранадоса, 1991 тощо. Окрім цього, досягнення піаністки включають три премії «Едісон» (1968, 1978, 1989), дві нагороди *Grand Prix du Disque* (1960, 1974), дві премії *Record of the Year* (1971, 1974), Премія німецьких критиків (1979). Нагороджена медаллю Листовського товариства (за запис Сонати сі мінор Ф. Ліста, 1980); золотою медаллю «Іспанського інституту» (*Spanish Institute*, Нью-Йорк, 1980). Отримала також премію принца Астурійського за досягнення у мистецтві (1994), премію міжнародної музичної ради за ЮНЕСКО (1995). З 1990 року – почесний академік Баварської академії красних мистецтв (Мюнхен).

У 2014 році було видано 4 томи фортепіанних та камерних творів А. де Ларрочі «Гріхи юності» («*Pecados de juventud*»). У 2016 році в Іспанії вийшла монографія М. Пажес Сантакани зі вступною статтею А. Превіна «Алісія де Ларроча. Нотатки для генія». У 2017 році за сприяння іспанських телевізійних каналів *TVE* та *TV3* відбулася прем'єра документального фільму «Руки Алісії» («*Las manos de Alicia*»). У 2018 році компанія *Decca Records* випустила колекцію з 41 *CD*, до якої увійшли записи піаністки, зроблені на цьому лейблі (включаючи його американський підрозділ), а також записи із серії «*Páginas célebres para piano*», що вийшли на лейблі *Hispavox*.

Анджела Хьюїтт (англ. Angela Mary Hewitt, 26 липня 1958, Оттава) – канадська піаністка, одна з найбільш визнаних у світі виконавиць музики І. С. Баха. Її батько – Годфрі Х'юїтта – був британським органістом та хормейстером кафедральної церкви Оттави протягом майже півстоліття. У три роки Анжела вже почала займатися на фортепіано. Першою її вчителькою стала матір, яка була викладачкою музики та англійської мови. Перший публічний виступ відбувся у чотири роки. Фортепіано було не єдиним захопленням дівчини. Окрім цього вона навчалася грі на скрипці та блокфлейті, балетному мистецтву. А. Хьюїтт отримала спеціальну музичну освіту у Королівській консерваторії у Торонто, яку закінчила у 1973 році.

Після консерваторії її вчителем став Жан-Поль Севілья, котрий був викладачем Оттавського університету. З середини 1970-х піаністка веде активну конкурсну діяльність. Серед найбільш визначних призів, які вона отримала стали призи на Бахівських конкурсах у Лейпцигу та Вашингтоні, конкурсах у Цвікау, Мілані та Клівленді. У 1978 році виконавиця виборола першу премію на Міжнародному конкурсі Віотті, того ж року перемогла на фестивалі молодих талантів Канадського радіо. 1985 році отримала першу премію на Міжнародному Бахівському фортепіанному фестивалі пам'яті Гленна Гульда в Торонто. У 1994–2005 виконала і записала всі основні твори Баха для фортепіано (до теперішнього часу випущено 15 дисків у фірмі Гіперіон).

Не меншою активністю позначена концертувальна діяльність А. Хьюїтт. Вона давала концерти у більшості країн світу, серед яких є й такі, як Японія, Гонконг, Австралія, Корея та інші. Важливим досягненням стало відкриття у 2005 році музичного фестивалю на озері Тразимено (Маджоне, Перуджа, Губбіо).

З 1978 по 1985 А. Хьюїтт проживає у Парижі. В даний час проживає в основному в Лондоні, а також в Оттаві та Умбрії.

Творчість А. Хьюїтт включає широкий виконавський діапазон. Вона грає твори композиторів від епохи бароко до майстрів XX століття – виконує та записує твори Ф. Куперена, Ж. Рамо, Ф. Генделя, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. Брамса, А. Шабріє, К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Гранадоша, О. Месіана та інших. Виступає в ансамблях з виконанням творів Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Е. Елгара та інших. Грає також сучасних канадських авторів, зокрема Барбара Пентленд. В 2000-і роки найбільш видатними преміями, котрі отримала виконавиця стали, премія Джуно за записи творів І. С. Баха (1999, 2002, 2005), премія Королівського філармонічного товариства Великої Британії (2003), премія Міжнародного ринку дисків та музичної літератури (MIDEM) класичному інструменталісту року (2010).

У 2006 році А. Хьюїт стала артисткою року фірми *Grammophone*, у 2012 введена до Зали слави журналу *Gramophone*.

Вона є членом Королівського товариства Канади, почесним доктором низки університетів Канади та Великобританії, офіцером Ордену Канади (2000), офіцером Ордену Британської імперії (2006).

Нагадаємо, що переважно зустрічаються виконавські інтерпретації окремих творів із циклу Е. Гранадоса, тому версії названих музикантів стають особливо важливими для цього дослідження, оскільки в їх виконанні цикл звучить повністю.

Інтерпретація А. де Ларрочі представляє особливий інтерес, оскільки це іспанська піаністка, яка є спадкоємицею педагогічних традицій Е. Гранадоса. Вона навчалася у Маршала Кінга, яких безпосередньо був учнем Е. Гранадоса. Це дає нам можливість говорити про те, що дана інтерпретація скоріш за все буде найбільш близькою до композиторських уявлень про виконання даного твору.

А. де Ларрочі демонструє широку палітру виконавської агогіки та штрихів, чуйно підлаштовується під характер кожної п'єси, використовуючи різні виконавські прийоми. Проте це не порушує загальної звукової картини, а лише надає їй більшої виразності і навіть спаяності.

При виконанні А. де Ларроча особливо підкреслює усі контрасти заявлені у нотному тексті. У першому танці звуковидобування впевнене, артикуляція є активною в моментах, де наявна велика гучність. Напрочуд виконавиці вдається досягти тонкого, виразного, делікатного звучання в ліричних, тендітних моментах.

Друга п'єса демонструє інший тип звуковидобування, це бісерна техніка, в якій кожний звук наче виокремлюється від іншого, а лише потім складається у загальну мелодичну лінію. Це дещо нагадує традицію виконання поліфонічних творів. При цьому звучання тендітне, має кришталевий призвук. Інтервальний рух у мелодії виконується надзвичайно точно, всі інтервали звучать чітко. Посилення динаміки, що надається

хвилями, звучать плавно, без різких переходів. Інакше представлений середній розділ. Для нього притаманна більша плавність, виразність, широке коливання емоційної палітри.

Подібним чином в третій п'єсі чергується активні штрихи з м'якими лігатними фразами. Звучання першого розділу четвертої п'єси базується за принципом поступового нагнітання. Активний початок на *f* виконується досить м'яко, бережно. Емоційно, виразно, але тендітно звучить третій розділ танцю.

Сьомий танець має скерцозний характер. Дотик піаністки до інструмента пружний, що надає звучанню грайливості, посилює танцювальні риси. На цьому тлі вирізняються виразні ліричні «вставки», що створюють контраст піаністичних прийомів. Восьма п'єса сприймається як живописна картина природи зі співом птахів та луною, що разноситься галявинами. Як і інші п'єси циклу вона насичена контрастами як темпово-динамічними так і з боку виконавських прийомів. Для створення більш яскравих контрастів А. де Ларроча досить часто вводить прийоми, пришвидшення та уповільнення темпу, авторські вказівки на які відсутні у нотному тексті.

Найбільш цікавою для осмислення інтерпретації та проведення порівняльної характеристики виконавських версій стає дев'ята, кульмінаційна, п'єса. А. де Ларроча

Рефрен має активний, закличний характер, звучить помпезно, впевнено, темпераментно, насичений контрастами, відсутніми у композиторському тексті. Зокрема весь розділ позначений динамікою *f*. Перші такти мають активну артикуляцію, проте вже у шостому такті виконавиця значно зменшує динаміку майже до *tr* і відразу робить крещендо. В 14-16 тактах посилюється динамічний контраст між регістровими перекличками, що викликає відчуття діалогу. Це дозволяє посилити емоційність висловлювання у здавалося б одноманітному за фактурою та динамікою музичному висловлюванні. Активний рефрен змінюється тендітними, виразними розділами. ще більш насиченими темпо-

динамічними коливаннями. Таким чином, виконання А. де Ларроча пронизане живим диханням, експресивне та натхненне.

Виконання Анджели Хьюїтт досить вагомо відрізняється від інтерпретації іспанської артистки. Її манера гри менш наповнена контрастами, різкими перепадами гучності. Зокрема, в першій п'єсі вступні «фанфарні» акорди звучать більш м'яко, пасажі виконуються легко, без зусиль, а темпо-динамічні контрасти значно зменшені в порівнянні з виконанням А. де Ларрочі. Натомість середній розділ більш насичений темповими перепадами всередині, проте до крайніх розділів він контрастує менше. Найбільш насичений темповими контрастами є останній розділ. Таким чином, виконавиця вибудовує перший танець за принципом поступового насичення звучання контрастами.

Друга п'єса у виконанні Анджели Хьюїтт звучить більш м'яко, тендітно, «ліготно». Завдяки цьому посилюється відчуття суму. Як і в першій п'єсі контрасти згладжені. Середній розділ не контрастує крайньому, в ньому відсутні насичені емоційні сплески. Виконання третьої п'єси є досить близьким до інтерпретації іспанки. Скерцозна сьома п'єса звучить більш м'яко, її грайливі риси дещо відходять на задній план. В цілому досить часто Анджела Хьюїтт починає фразу повільно і далі досить відчутно пришвидшує темп, завдяки чому посилюється експресивність висловлювання підкреслюється дансантист творів.

У порівнянні з виконанням А. де Ларрочі дев'ята п'єса у виконанні Анджели Хьюїтт звучить більш м'яко та тендітно, завдяки чому рівень контрасту між розділами зменшується. Темп виконавиця обирає більш повільний, проте помітне деяке пришвидшення при розвитку музичного матеріалу. Більш активні місця виконуються дещо в пришвидшеному темпі, тоді як тихі вирази супроводжуються уповільненням.

Висновки до Розділу 3. Фортепіанний цикл «Іспанські танці» Е. Гранадоса набув надзвичайної популярності серед виконавців. Яскравими прикладами стають виконавські інтерпретації А. де Ларрочі та Анджели Хьюїтт. Обидві піаністки надають власні інтерпретації «Іспанських танців» Е. Гранадоса. Безсумнівно вони представляють собою високотехнічні та високохудожні виконання. Проте вони значно різняться між собою. А. де Ларроча йде шляхом максимального посилення контрасту на всіх драматургічних рівнях циклу. Для різних п'єс вона індивідуально обирає виконавські прийоми, урізноманітнюючи штрихи. На відміну від неї Анджела Хьюїтт грає усі твори циклу у єдиному виконавському стилі, більш рівномірним звуком. Цикл виконується від початку до кінця у єдиній манері. З одного боку, це надає циклу більшої єдності, а з іншого, згладжує контрасти темпераментної іспанської музики.

ВИСНОВКИ

Задля осягнення специфіки музичної драматургії та особливостей виконавської інтерпретації фортепіанного циклу Е. Гранадоса «Іспанські танці» в дипломній роботі магістра було здійснено послідовні наступні кроки. По-перше, ми дослідили поетику жанру фортепіанного циклу, прослідкували його історичний шлях і генезу від часів циклічних творів барокової доби. Тут ми спиралися здебільшого на працю С. Шипа а також на окремі аспекти еволюції фортепіанного циклу у дослідженнях інших науковців. Питання єдності циклу постає одним із центральних при розгляді циклічної композиції, адже він сприймається як ціле та має певне структурно-функціональне улаштування, що дозволяє поєднувати окремі, закінчені частини разом. Саме тому це питання розглядається найбільш широко і найчастіше постає в дослідженнях де висувають на перший план саме проблему циклічності твору. Так, визначено, що фортепіанний цикл Гранадоса з одного боку спирається на традицію фортепіанних циклів доби романтизму, а з іншого – є синтезом національних музичних лексем та нової музичної мови межі XIX-XX століть.

Другим кроком дослідження (підрозділ 1.2) було з'ясовано питання сутності поняття музичної драматургії у сучасній музичній науці. Про значний інтерес дослідників до проблеми музичної драматургії свідчить наявність великого корпусу робіт, котрі з'явилися за останнє десятиріччя. Зокрема, у дослідженні ми спиралися роботи таких авторів, як І. Беренбейн, В. Белікова, О. Белоєнко, В. Вишинський, К. Гаран, Ю. Ніколаєвська, О. Савайтан, О. Ярошенко. Основні положення у визначенні музичної драматургії як чинника осягнення специфіки музичного твору знаходимо у роботах О.Ярошенко, В. Вишинського, І. Коханик, у збірці «Українське музикознавство», присвячену питанням музичної драматургії. Серед визначень музичної драматургії в роботі ми спиралися на формулювання

І. Коханик, яка визначає ключову властивість цього поняття, а саме: організація процесуального розгортання музичної події. Також важливою є типологія різновидів музичної драматургії: конфліктна, хвильова, драматургія оповідання, ігрова, медитативна.

Другий розділ дослідження було присвячено осягненню місця і ролі циклу «Іспанські танці» в творчій спадщині Е. Гранадося та проблемам композиторського стилю митця. Стель Е. Гранадося вбрав різноманітні впливи, обумовлені складністю та протиріччям культурно-історичної ситуації в Іспанії на рубежі ХІХ–ХХ століть. Вирішальний вплив на формування естетичних поглядів композитора справили ідеї Ренасім`єнто (іспанське Відродження), які були виражені Феліпе Педрелем, у якого Е. Гранадося навчався протягом певного часу. Значною мірою саме завдяки його впливу національне стало чинником стилю вже в ранніх творах композитора. З іншого боку, подібно І. Альбенісу, митець зазнав значного впливу музичного романтизму. У ранніх творах Е. Гранадося можна знайти наслідування жанрово-стильовим моделям творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Е. Гріга, Ф. Ліста та інших. Зазначимо, що це обумовлено не лише тривалим перебуванням Гранадося в Парижі, але й з "відкритістю" Іспанії до інших культурно-історичних традицій.

Третій розділ магістерського дослідження було присвячено виявленню принципів музичної драматургії та особливостям виконавської інтерпретації циклу. Музична драматургія «Іспанських танців» пов'язана як з принципом «центробіжності», тотожності, на основі якого відбувається циклічність закінчених музичних номерів, так і з принципом контрасту. Дванадцять номерів циклу об'єднує ідея танцювальності, моторності та використання іспанських музичних лексем. Проте відчувається контраст на рівні як засобів музичної виразності (темп та ритм передусім), так і образного змісту, тобто семантики творів.

При аналізі виконавських інтерпретацій ми спиралися на два записи цього циклу. Перший з них – виконавська інтерпретація представниці

іспанської піаністичної школи –А. де Ларрочі. Саме цю її інтерпретації національний елемент підкреслено найбільш вагомо. А. де Ларроча йде шляхом максимального посилення контрасту на всіх драматургічних рівнях циклу. Для різних п'єс вона індивідуально обирає виконавські прийоми, урізноманітнюючи штрихи та втілюючи неабиякий темперамент. Анджела Хьюїтт – канадська піаністка, грає усі твори циклу у єдиному виконавському стилі, більш рівномірним, «заокругленим» класичним звуком. Цикл виконується від початку до кінця у єдиній манері. З одного боку, це надає циклу більшої єдності, а з іншого, згладжує контрасти темпераментної іспанської музики. Обидві піаністки надають власні інтерпретації «Іспанських танців» Е. Гранадося. Безсумнівно вони представляють собою високотехнічні та високохудожні виконання, які є сучасною інтерпретацією цикла «Іспанські танці» Е. Гранадося.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астолош Е. Л. Національна парадигма камерно-інструментальної творчості Е. Гранадоса. Режим доступу: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/107>. Дата останнього звернення : 15.11.2023.
2. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 292–301.
3. Беренбейн І. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. Вип. 115. С. 98–112.
4. Белікова В. В. Особливості фортепіанного циклу Богдани Фільц «Музичні фрески» // Наукові записки. Кропивницький, 2024. Вип. 213. С. 353–357.
5. Белікова В. Особливості музично-образної драматургії фортепіанних циклів Богдани Фільц. Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23340/1/Bielikova.pdf>. Дата останнього звернення : 18.03.2024.
6. Белоєнко О. Музично-образна драматургія твору як наукова категорія // Час мистецької освіти : збір. статей. Харків, 2020. С. 20–24.
7. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2008. 17 с.

8. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.
9. Вишинський В. В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства // Професійна мистецька освіта і художня культура: витоки ХХІ століття. Київ, 2016. С. 361–367.
10. Волощук Т. В. Фортепіанний цикл Ж. Колодуб «Акваріум пана Левка» (до питання засвоєння учнями ДМШ сучасних засобів музичної виразності) // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність : Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. Київ, 2012. 248 с.
11. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри О. М. Яковчука) // Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2014. Вип. 15. С. 118–125. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2014_15_19. Дата останнього звернення : 03.03.2024.
12. Гаран К. М. Фортепіанна сюїта у творчості українських композиторів: витоки жанру, музична драматургія, образна семантика (на прикладі циклу О. Яковчука «Старовинні танці» для фортепіано з балету «Пригоди у Смарагдовому місті») // Питання культурології. 2013. Вип. 29. С. 176–182.
13. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / сост. И. Н. Юдкин. Киев, 1989. Вып. 2. С. 52–65. 47.
14. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
15. Гранадо Е. «Іспанські танці». URL: <https://musicseasons.org/enrike-granados-ispanskie-tancy/> (дата звернення: 25.04.2023).
16. Диняк Т. І. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. ХІХ – поч. ХХ століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум* :

- зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66. (Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка ; вип. 42/43)
17. Диняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода *Renacimiento*. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 180–193. 3.
 18. Довгань П. В. Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру // Наукові записки. Київ, 2012. № 2. С. 135–141.
 19. Жалейко Д.М. Три погляди на три прочитання: порівняльний аналіз виконавських версії фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 8. С. 16–21. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_8_5. Дата останнього звернення : 09.01.2024.
 20. Заяц Н. В. Жанрово-стилевые аспекты «Иберии» И. Альбениса и «Гойесок» Э. Гранадо́са в русле музыкально-исторической традиции Ренасимьенто // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 1. С. 108–122.
 21. Заяц Н. Специфика проявления принципа программности в фортепианных циклах Э. Гранадо́са и М. Мусоргского // Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2012. Вип. 22. С. 95–105.
 22. Заєць Н. Фортепіанна творчість Енріке Гранадо́са в контексті взаємодії традицій західноєвропейського романтизму та Ренасим'єнто. *Наук. записки Тернопільськ. держ. пед. унів-ту ім. В. Гнатюка* Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. Вип. 36 с. 84–92.
 23. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко_методологическая проблема. *MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты*. Киев, «Зрайдуга». 2007. С. 7–17.

- 24.Илечко М. П. Цикличность в украинской музыке конца XX века в жанрах сюиты и партиты. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsiklichnost-v-ukrainskoy-muzyke-kontsa-hh-veka-v-zhanrah-syuity-i-partity>. Дата останнього звернення : 17.02.2024.
- 25.Іванников Т. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2018. 39 с. 72.
- 26.Іванников Т. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 18 с.
- 27.Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.
- 28.Козак А. И. Кристаллизация семантических ритмоинтонационных формул движения в европейской музыке. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. Poland, Warsaw, RS Global Sp. z O.O, 2019. С. 49–54.
- 29.Козак А. И. Способы интерпретации предполагаемого смысла музыкального произведения. *Social and Economic Aspects of Education in 229 Modern Society*, Poland, Warsaw, RS Global Sp. z O. O, 2018. Vol. 1. С. 40– 44.
- 30.Козаренко О. Національна музична мова як фактор музичного процесу. *Наук. записки Тернопільськ. держ. пед. унів-ту ім. В. Гнатюка* Мистецтвознавство. Тернопіль, 1999. № 2 (3). С. 3–5.
- 31.Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 13.09.2023).
- 32.Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.

- 33.Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
- 34.Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
- 35.Коханик І. Про визначення «музична драматургія» в сучасній музиці // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103/ «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 С. 3 – 11 Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
- 36.Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
- 37.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4 – 14.
- 38.Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность «Событийной культуры». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 212–220.
- 39.Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Общество теории музыки*. 2015. Вып. 2015/2 (10). С. 1–7.
- 40.Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.
- 41.Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис.

- ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.
42. Ніколаєвська Ю. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
43. Олексів Я. Жанрові модифікації сюїти та партити в музичному просторі XX століття // *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 121–131. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_16. Дата останнього звернення : 13.02.2024
44. Павлюченко С. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
45. Пилатюк А. І. Тенденції розвитку іспанської скрипкової музики у контексті естетики Ренасим'єнто : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2013. 18 с
46. Полусмяк, И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / К: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 25с.
47. Романова А. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия»). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковского*. Київ, 2010. Вип. 90. С. 166–175.
48. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини XX ст.: сюїти та партити // *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Луцьк, 2012. Вип. 9–10. Режим доступу : <https://cyberleninka.ru/article/n/tsiklichnost-v-ukrainskoy-muzyke-kontsa-hh-veka-v-zhanrah-syuity-i-partity/viewer>. Дата останнього звернення : 17.02.2024.

- 49.Рябуха Н. А. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і Сучасність: альманах*. Київ, 2014. № 2. С. 112–119
- 50.Рябуха Н. О. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 72–85. 148.
- 51.Савайтан О. Г. Макс Регер «Варіації і фага на тему Й. Баха»: інтонаційна драматургія, специфіка втілення традицій // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. II (5). С. 219–221.
- 52.Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII-XIX ст. та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1996. URL: <http://cheloveknauka.com/v/466256/a?#?page=1> (дата звернення: 23.12.2022).
- 53.Стрілецька О. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х–1950-х років (стильовий аспект) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: мистецтвознавство) : наук. збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 17–22.
- 54.Сулій Н. Способи організації цілісності фортепіанних циклів («Дитяча музика» № 1 і № 2 та «Музика в старовинному стилі Валентина Сильвестрова) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Тернопіль, 2009. № 1 (20). С. 8–16.
- 55.Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.

56. Тимошук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2011. 18 с.
57. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів : учб. посіб. Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.22.
58. Цао Шию. Фортепіанний цикл Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» як приклад авангардної музики доби нового Китаю // Українська музика : наук. часопис. Львів, 2019. Число 33–34. С. 54–60.
59. Чжоу Дапин. Жанровые истоки музыкальной образности фортепианных полифонических циклов XX века // Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2018. Вип. 26. С. 172–185.
60. Чжу Сяоле. Фортепіанний цикл Ф. Ліста «Різвяна ялинка»: нова концепція дитячої музики // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 479–492.
61. Чжу Сяоле. Фортепіанний цикл Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2020. 16 с.
62. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
63. Шаповалова, Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.
64. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П Котляревського [відп.

- секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова].
Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип.46. С. 289–300.
- 65.Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
- 66.Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. *Музика* Вип. 3. Київ 1984.
- 67.Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 68.Шкроміда Ю. Франческо Маліп'єро: три фортепіанні цикли (особливості музичної мови) // Київське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 56. С. 173–183.
- 69.Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.
- 70.Ярошенко О. М. Багатозначність поняття «музична драматургія» // Сучасні виклики і актуальні проблеми науки, освіти та виробництва: міжгалузеві диспути. Київ, 2020. С. 259–263.
- 71.Ярошенко О. М. Фортепіанні музичні цикли XX століття в аспекті музичної драматургії // Pedagogical Science Trends of Modern Science and Practic. URL : https://books.google.nl/books?hl=ru&lr=&id=rONeEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA407&dq=музична+драматургія&ots=Hv3Pmu6hrF&sig=KpIHXMhCa_rlIOuroMulwwvoOdI&redir_esc=y#v=onepage&q=музична%20драматургія&f=false. Дата останнього звернення : 22.01.2024.
- 72.Alicia de Larrocha // Wikipedia. URL : https://es.wikipedia.org/wiki/Alicia_de_Larrocha Дата останнього звернення : 24.04.2024.

73. Angela Hewitt. Bio. URL : <https://angelahewitt.com/bio/> Дата останнього звернення : 22.03.2024.
74. Angela Hewitt // Wikipedia. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Angela_Hewitt Дата останнього звернення : 22.03.2024.
75. Blier S. The great Granados (Enrique Granados). *OPERA NEWS*. 2006. Vol. 11. P. 46-50.
76. Buick, Zhao Gefei «Spanish National Style Analysis of Granados Goya's Painting Scene» musical composition. 2018. Vol. 10. P.133-134.
77. Clark W. Enrique Granados: Poet of the Piano. New York: Oxford Univ Pr., 2006. 265 p.
78. Hess C. A. Enrique Granados and Modern Piano Technique. *Performance Practice Review*. 1993. V. 6, 1. Pp. 89-94.
79. Kent A corral, cafe, and concert hall: Enrique Granados's "el fandango de candil" and Manuel de Falla's " danza de la molinera". *MUSICA ORAL DEL SUR*. 2015. Vol. 12. P. 604-617.
80. Kent A. Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come. *DIAGONAL: an ibero-american musical review*. 2016. 2, 1. Pp. 24-48.
81. Kuehl, Olga Llano. "Three Stylistic Periods in the Piano Compositions of Enrique Granados ". DMA diss., University of Cincinnati. 1980.
82. Leikin A, Piano-roll recordings of Enrique Granados: A study of the transcription of the composer's performance. *JOURNAL OF MUSICOLOGICAL RESEARCH*. 2002. Vol. 21. P. 3 – 19/ URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/fullrecord/WOS:000178373000002> (дата звернення 26.01.2023).
83. List of compositions by Enrique Granados. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Enrique_Granados
84. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 1993. 107 p.

85. Morales L. Domenico Scarlatti, Enrique Granados and the harpsichord: The Recovery of "Historical Sounds" in Barcelona. *REVISTA DE MUSICOLOGIA*. 2019. Vol. 1. P. 131-151.
86. Ruiz S.H. The chamber music of Enrique Granados. Doctor of Musical Arts thesis. Houston: Rice University, 2004. 166 p.
87. Shi Dong : “The Narrative Writing Technique of Granados' Love Story”. *Chinese Literature and Art*. 2020. Vol. 08. P. 17-18. 17-18.
88. Smith E. D. National identity. Penguin Books. 1991. URL: <https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html>. Дата останнього звернення : 15.01.2024.
89. Tan Yimin : “National Style of Granados' Piano Music”. *People's Music*. 2009. Vol. 06. P. 75-77.