

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

(підпис)

(прізвище, ініціали)

«__» _____ 2021 р.

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2021 р.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВИХ МІНІАТЮР
ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ ТА МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ

Кваліфікаційна робота студента
групи МХКм-16
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Дядюна Дмитра Андрійовича

Керівник: кандидат педагогічних наук
Міщанчук В. М.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS __ Кількість балів __

Голова ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ МІНІАТЮР ІСПАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	9
1.1. Іспанська культура у формуванні жанрово-стильових особливостей композиторської творчості	9
1.2. Жанрово-стильові особливості творчості іспанських композиторів в інструментальній сфері. Виникнення скрипкової мініатюр	20
Висновки до розділу 1	32
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ІСПАНІЇ У СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ: СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ...	34
2.1. Особливості формування стилю Пабло де Сарасате як скрипаля-універсала в руслі романтичного напрямку	34
2.2. Втілення жанрів іспанського фольклору у скрипкових мініатюрах Пабло де Сарасате	46
Висновки до розділу 2	61
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ І СКРИПКОВА МІНІАТЮРА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ, ДОСВІД ТРАНСКРИПЦІЙ	63
3.1. Постать Мануеля де Фальї у представництві іспанського ренасім'єнто	63
3.2. Принципи роботи Мануеля де Фальї з фольклорно-жанровим матеріалом. Фольклорна достовірність як стимул скрипкових транскрипцій творів Мануеля де Фальї	73
Висновки до розділу 3	86
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	90

ДОДАТКИ	99
Додаток А	99
Додаток Б	100
Додаток В.....	104

ВСТУП

Актуальність теми. Курс України на входження у Європейський Союз зумовлює необхідність глибокого ознайомлення з культурними досягненнями країн – його членів. Іспанія, яка вступила до Європейського Союзу у 1986 р., сьогодні займає авторитетну позицію у спільноті, систематично вносячи пропозиції щодо удосконалення взаємодії країн-учасників, укріпленню взаємовигідних стосунків. Значущими є досягнення Іспанії в сфері мистецтва. Всесвітньо відомі імена іспанських художників бароко, романтизму і модернізму, Іспанія подарувала світові літературні генії М. Сервантеса і Лопе де Веги, архітектурні фантазії А. Гауді та парадоксальні кінофільми Л. Бунюеля. Іспанська музика менше знайома широкому слухачу, але її досягнення заслуговують на спеціальну увагу.

Виконавці-інструменталісти обізнані з іспанською музикою в різній мірі, залежно від спеціальності. Найбільш рясніє видатними іменами фортепіанна і гітарна музика. Багатий репертуар створено іспанською органною школою. У меншому ступені Іспанія характеризується музикою для скрипки, проте її окремі прояви мають неперевершене значення і повинні розглядатися як невід’ємні від професійного становлення скрипаля.

Особливого значення у педагогічному і концертному репертуарі інструменталістів набуває жанр мініатюри, який дозволяє в стислій і ємній формі виразити художній образ і показати професіоналізм виконавця. Жанр мініатюри знайшов відображення у композиторів всіх країн, включаючи Іспанію. Найбільшого піднесення інструментальна мініатюра досягла у XIX–XX ст., отримавши неповторні зразки її національного вирішення.

У сучасних умовах функціонування мистецтва, що передбачають багатовекторність і орієнтованість на задоволення естетичних запитів різних соціальних груп, інтерес до скрипкової музики в її історичному розвитку не слабшає. Це засвідчує наявність класів скрипки в закладах початкової, середньої і вищої музичної освіти України. Актуальний підхід до репертуару

скрипалів ґрунтується на поєднанні художньої змістовності і технічної розвиненості, відповідної вдосконаленню можливостей інструментарію. В цьому плані показовими є твори іспанських майстрів, що фундаментували теперішнє розуміння скрипкової музики в її національній визначеності, – Пабло де Сарасате та Мануеля де Фальї. Історія музики обезсмертила імена зазначених музикантів як «іспанського Паганіні» і «наймасштабнішу постать іспанської музики ХХ століття». Якщо Пабло де Сарасате утверджував першість виконавської діяльності, то Мануель де Фалья досяг вершин у композиторській творчості.

Скрипкові мініатюри Пабло де Сарасате і Мануеля де Фальї сьогодні сприймаються як засвідчення сформованості виконавця, їх опановують у вищих закладах спеціальної мистецької освіти. Колись вважаючись «недосяжними» для пересічних скрипалів, нині твори цих іспанських композиторів постійно присутні у концертному репертуарі виконавців в усьому світі.

Музика Пабло де Сарасате та Мануеля де Фальї, як можна помітити з назв виконуваних творів («Іспанські танці», «Баскське капричіо», «Народна іспанська сюїта»), розкриває образ Іспанії через зверненість до народних традицій, однак сутність їх фактичного використання композиторами часто залишається для виконавців не усвідомленою. Це спричиняє шаблонність у інтерпретації, надмірну пафосність вираження або нехтування темпоритмічною єдністю форми, що створює невірні уявлення слухачів про іспанську музику.

Об'єктом систематичних наукових досліджень іспанська музика стала у ХХ ст. Вагомий внесок у її вивчення належить П. Ахундову, М. Друскіну, К. Кузнецову, І. Мартинову, О. Оссовському, К. Розеншильду. Серед сучасних дослідників зазначаємо Л. Баяхунову, Б. Горлова, Т. Диняк, Р. Жалєєву, Н. Заєць, Ю. Кажарську, І. Красотіну, І. Кряжеву та ін. Наукові праці про творчість П. де Сарасате нечисленні, особливо, коли йдеться про їх доступність вітчизняному читачеві (Л. Раабен, І. Ямпольський). Краще

вивчена музика Мануеля де Фальї (О. Гладкова, Ю. Крейн, І. Мартинов, П. Пічугін), творчість митця привертає значну увагу авторів сучасних дисертацій (Н. Заєць, І. Кряжева, М. Якушевич).

З огляду на зазначений стан розробленості у науковій літературі було зроблено вибір теми дослідження: **«Жанрово-стильові особливості скрипкових мініатюр Пабло де Сарасате та Мануеля де Фальї».**

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові особливості скрипкових мініатюр Пабло де Сарасате та Мануеля де Фальї з позицій вираження якостей іспанської культури як цілісного феномену.

Завдання дослідження:

1. Простежити вплив якостей іспанської культури на формування жанрово-стильових особливостей композиторської творчості.
2. Виявити жанрово-стильові особливості творчості іспанських композиторів в інструментальній сфері, умови виникнення скрипкової мініатюри.
3. Визначити особливості формування стилю Пабло де Сарасате як скрипаля-універсала в руслі романтичного напрямку.
4. Проаналізувати втілення жанрів іспанського фольклору у скрипкових мініатюрах Пабло де Сарасате.
5. Розглянути творчу особистість Мануеля де Фальї в контексті стилістики ренасім'єнто.
6. З'ясувати принципи роботи Мануеля де Фальї з фольклорно-жанровим матеріалом та пояснити значущість скрипкових транскрипцій творів композитора.

Об'єкт дослідження – іспанська інструментальна музика як складова національної культури в її жанрово-стильовому виявленні.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості скрипкових мініатюр Пабло де Сарасате та Мануеля де Фальї.

Матеріал дослідження: скрипкові твори Пабло де Сарасате: «Іспанські танці», «Циганські наспіви», «Баскське капричіо»; скрипкові транскрипції

творів Мануеля де Фальї: «Іспанський танець» з опери «Коротке життя» (транскрипція Ф. Крейсlera), «Іспанська народна сюїта» (транскрипція П. Коханського).

Методологічною основою роботи є теорія стилю в музиці в його проявах національного (Н. Горюхіна, І. Ляшенко, С. Тишко) та індивідуального (В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський), історичний підхід до вивчення музичних явищ, ключові позиції скрипкового виконавського музикознавства (Л. Гінзбург, В. Григор'єв, І. Ямпольський).

У роботі використано **методи**: вивчення і аналіз наукової літератури з проблеми дослідження, історико-культурологічний, стильовий, жанровий, виконавський аналіз, біографічний і хронологічний методи, систематизація, узагальнення.

Апробація дослідження. Основні положення кваліфікаційного дослідження апробовані на II Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецька освіта; традиції, сучасність, перспективи» (14 травня 2021 р., м. Кривий Ріг, КДПУ), підсумковій звітній науково-практичній zoom-конференції студентів (20 травня 2021 р., м. Кривий Ріг, КДПУ) та III Міжнародній студентській науковій конференції «Сучасні аспекти та перспективні напрямки розвитку науки» (03 грудня 2021 р., м. Мукачево).

Основні положення магістерської роботи відображено в публікаціях:

1. Дядюн Д. А. Становлення іспанського професійного музичного інструменталізму. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, І. М. Власенко, О. О. Петренко. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2021. С. 38–42.

2. Дядюн Д. А. Пабло де Сарасате і Нікколо Паганіні: міжнаціональний діалог скрипкового виконавства. *Сучасні аспекти та перспективні напрямки розвитку науки* : матеріали II Міжнародної студентської наукової конференції

(Т. 4), м. Мукачево, 3 грудня, 2021 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця : ГО «Європейська наукова платформа», 2021. С. 105–106.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів (кожен розділ складається з двох підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (101 позиція), трьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 89 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ МІНІАТЮР ІСПАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1. Іспанська культура у формуванні жанрово-стильових особливостей композиторської творчості

Вивчення жанрово-стильових явищ музики має спиратися на характеристики культури нації, що уособлюється, зокрема, в понятті національного стилю [23, 51]. Ми погоджуємося з розумінням національного стилю Н. Горюхіною як сукупністю характерних типових рис, особливостей, притаманних національному мистецтву того чи іншого народу, які виявляються в комплексі ознак, що відображають його національний характер [23]. Національний стиль впливає і на систему жанрів, типових для кожної конкретної країни. Впливовість на слухача іспанської музики, впізнаваність її стилістики та жанрової характерності ґрунтується на зв'язках з традиціями, що йдуть вглиб віків. Емоційна відкритість відображає характер народу з притаманним йому палким темпераментом, вірою у непорушність моральних основ, глибокою релігійністю. Іспанська культура є однією із найдавніших і найбільш своєрідних у Європі.

Сутність іспанської культури як цілісного феномену розглядається, насамперед, у працях істориків і культурологів. Сучасний іспанознавець історик Ю. Василенко акцентує увагу на величезному культурному досвіді: «колись ця країна була широкою міжконтинентальною імперією, над якою ніколи не заходило Сонце, флот і особливо піхота якої вважалися непереможними протягом півтора століть, а учені мужі задавали тон у розвитку якщо не усїєї європейської науки, то католицької її частини» [15, с. 2]. Вчений пише: «Іспанія – це не стільки держава на заході Європи, скільки

ціла цивілізація, що володіє унікальною культурою, яка протягом століть визначала вигляд цілих континентів – Європи і Америки...» [14, с. 293].

Поняття «іспанської культури» має ширше вживання, ніж кордони держави. «Іспанськість» проростає і в сусідній Португалії, і в Латиноамериканському світі, її носіями є різні етноси з різними віросповіданнями. Причетність до іспанської культури виявляється не стільки територіально, скільки у відчутті її духу [92]. Як пише Г. Кеймен, Іспанія «вирвалася за межі своїх кордонів, не залишаючи дорогих їй культурних моделей і зразків» [38, с. 474].

У вивченні питання унікальності іспанської культури як основи формування жанрово-стильових орієнтирів іспанської музики ми спиралися на низку наукових джерел авторства Р. Альтаміри-і-Кревеа, Г. Кеймена, Т. Каптеревої, О. Корсунського, Х. Лалагуни, С. де Мадарьяги, Х. Ортеги-і-Гасета, В. Піскорського, А. Рюкуа, Х. Томаса.

Один із найавторитетніших дослідників Іспанії Р. Альтаміра-і-Кревеа створив чотиритомну «Історію Іспанії і іспанської культури» [4], в якій надається інформація з різних сфер життя країни. У межах нашого дослідження виділяємо позицію Р. Альтаміри-і-Кревеа про Іспанію як територію поєднання трьох великих релігій: християнської, мусульманської, юдейської, що складає важливу характеристику стилістики іспанської музики.

Британський історик Генрі Кеймен – автор численних книг про Іспанію. Через наявність перекладу найбільш відома українському читачеві «Іспанія. Шлях до імперії». У ній розв’язується питання причин могутності Іспанії в окремі історичні періоди, тлумачиться поняття імперії. Приймаючи положення про пряму відповідність міцності Іспанії-імперії висоті досягнень музичного мистецтва, слід наголосити проникнення істориком у сутність природи Іспанської імперії як полікультурного утворення: «імперія була створена, можливо, не тільки Іспанією, але сумісними зусиллями західноєвропейських і азійських націй, які повністю і на законних підставах

взяли участь у тому заході, який зазвичай вважається, в тому числі й істориками, суто «іспанським» [38, с. 9].

Тетяна Каптерева – мистецтвознавиця, яка спеціалізувалася на вивченні Іспанії. Серед її книг: «Іспанія. Історія мистецтва» [35], «Сади Іспанії» [36], «Антична Іспанія. Мистецтво іберів», «Античне мистецтво Іспанії та Португалії», «Західне Середземномор'я. Долі мистецтва» та ін. Проводячи ретельний аналіз візуальних мистецтв Іспанії, починаючи зі Стародавності, дослідниця наголошує: «виключне багатство іспанської культури полягає у множинності її витоків» [36, с. 2]. Важливою для нашого подальшого дослідження жанрово-стильових особливостей є думка, що «з давніх часів у Іспанії складалося мистецтво, яке являло собою не головні магістральні художні напрямки епохи, а *унікальні стильові явища* (курсив наш – Д. Д.), наділені яскравою образністю, що запам'ятовується» [36, с. 2]. Книги Т. Каптеревой, написані живою образною мовою, захоплюють предметом дослідження і допомагають зрозуміти логіку історичного поступу іспанської культури, а також той художній простір, в якому розгорталася творчість П. де Сарасате та М. де Фальї.

Наукові праці історика Олександра Корсунського деталізують середньовічний період розвитку Іспанії [40], важливий для формування релігійних основ іспанського світовідчуття і кодексу честі, відображеного у традиційних моральних установах, що складають спеціальну проблематику «іспанської» теми в мистецтві («Дон Кіхот» М. Сервантеса, «Кармен» Ж. Бізе тощо), у тому числі в жанрах фламенко, дотик до яких характеризував скрипкові мініатюри П. де Сарасате та М. де Фальї.

Грунтовне дослідження іспанської культури пропонує сучасний історик Хуан Лалагуна («Іспанія. Історія країни»). Особливо перспективним у контексті нашого дослідження виявляється наголошення географічного чинника у поясненні самотності культури. Шукаючи причини жанрового і стильового різноманіття іспанської музики, ми схильні підтримати думку Х. Лалагуни, що історичний розвиток Іспанії зумовлювався географічно, в

ньому значною є регіональна складова [47]. Також важливою є думка Х. Лалагуни про організуючу роль християнства у єднанні держави.

Близькі сучасним політичним устремлінням глобалізму, вираженого у Європейському Союзі, погляди на Іспанію висловлював іспанський історик, філософ, політичний і громадський діяч ХХ ст. Сальватор де Мадарьяга. Книга С. де Мадарьяги «Англійці, іспанці, французи» (1928) перекладена на більшість мов Європи [52]. Аналізуючи ментальні прояви кожної зазначеної нації, С. де Мадарьяга приходить до висновку, що домінування волі характерне для англійців, думки – для французів, пристрасті – для іспанців. При цьому його розуміння сутності «волі», «думки» і «пристрасті» відрізняється від загальноприйнятих. Звертаючись до необхідного у нашому дослідженні музики Іспанії поняття «пристрасті», пояснимо, що С. де Мадарьяга тлумачить його як «тенденцію, асоційовану з ідеєю єднання, яку ми розуміємо як асиміляцію життя нашим власним буттям, циркуляцією життєвого потоку всередині нашого буття» [52, с. 20]. Отже, вчений пропонує філософський підхід до трактування «пристрасті», споріднюючий з емоційно-чуттєвим сприйняттям оточуючого. Звичайно, така «пристрасть» живить музичне мистецтво країни, зокрема скрипкові мініатюри П. де Сарасате та М. де Фальї, що переконує у необхідності в дослідженні біографічних матеріалів зазначених митців і простеження їх відображеності у творчості.

Відомий філософ Іспанії ХХ ст. Хосе Ортега-і-Гасет міркування про специфіку рідної культури викладав у есе, які згодом було зібрано у книзі «Етюдів про Іспанію» [60]. Вчений був занепокоєний сучасним йому політичним станом Іспанії і закликав до рішучих дій, спрямованих на зміцнення національного духу. Критичний погляд відображено в есе, названому «Безхребетна Іспанія». Праці Х. Ортеги-і-Гасета дозволяють зрозуміти трагедію пізньої творчості М. де Фальї, пов'язану із руйнуванням стильової концепції іспанського ренасім'єнто.

Одним із перших вітчизняних іспанознавців був Володимир Піскорський, випускник Київського університету кінця ХІХ ст. Особисте

перебування в Іспанії визначило науковий інтерес історика. Головною працею вченого є «Історія Іспанії і Португалії», що перевидається і досі. В. Піскорський намагається пояснити роль національного характеру у русі історії. Він пише: «Найдавнішу основу населення Піренейського півострова склали ібери і кельти. Від змішення цих двох племен утворилася нова національність – кельтібери. Надзвичайна відвага, зневажливе ставлення до життя, гордовите відчуття власної гідності, палка любов до незалежності <...> – такими були, за свідомством давніх авторів, найхарактерніші риси кельтіберів» [63, с. 5]. Дослідження В. Піскорського уможлиблює розуміння поєднання в стилістиці іспанської музики різнонаціональних елементів, що буде спостерігатися в творчості М. де Фальї.

Іспанська історія вивчається сучасною французькою історикинею Аделіною Рюкуа («Середньовічна Іспанія»). Перспективи нашого дослідження пов'язані з виявленням синтетизму іспанської культури, вираженого в жанрах і стилях її мистецтва, що наголошує А. Рюкуа: «оригінальність іспанського середньовічного мистецтва полягає у його здатності, що ніколи ніким не заперечувалася, синтезувати архітектурні стилі, художні тенденції, декоративні методи, не відмовляючись при цьому від своєї середземноморської спадщини і розвиваючи все це в своєму особливому напрямку. Іспанське мистецтво Середніх віків дійсно було відкритим всім впливам, але воно не імітувало інші зразки, а інтерпретувало їх у вигляді найнеповторнішого синтезу різних стилів» [74, с. 47].

Х'ю Томас – сучасний британський популярний історик, автор книг «Ріки золота. Підйом іспанської імперії» [83], «Золоте століття іспанської імперії», «Велика Іспанська імперія». Його увагу привертає найбільш славна епоха держави – світової могутності Іспанської імперії. Для кваліфікаційної роботи дослідження Х. Томаса цінні висвітленням ролі християнства як чинника державотворення і міжнародної взаємодії.

Вивчення літератури з історії Іспанії і її культури дозволило виявити наступні якості, важливі для формування жанрово-стильових особливостей

композиторської творчості: 1) пограничність, 2) поліетнічність, 3) релігійність, 4) традиційність, 5) міфологічність.

У визначенні іспанської культури як пограничної ми спираємося на точку зору С. Семенова, який уточнює поняття «пограничної культури», це – «цілісні спільності, історично сформовані на кордонах, стиках між християнським, ісламським, буддійським і язичницьким світам, і такі, що включають у себе (в різних комбінаціях) багато їх елементів» [77, с. 159]. Пограничність передбачає не лише міжконфесійну, але і міжнаціональну взаємодію, ширше – перетин культурних моделей (наприклад, у випадку Іспанії: «Захід–Схід»). Як роз'яснює С. Семенов, пограничні культури складаються впродовж тривалого часу завдяки синтезуванню «не лише близькородинних, але і генетично далеких одна від одної культур» [77, с. 159].

Вплив Іспанії від «золотого віку», активованого відкриттями А. Веспуччі і А. де Охеда, поширився далеко за межі континенту. Християнізація Південної Америки, підтримувана католицизмом із Риму і реалізована іспанською інквізицією та посланцями-конкістадорами, зумовила поширення іспанської культури у Америці. Невипадково у науковій літературі вживається поняття «іберо-американської» культури на позначення спільності іспано- і португаломовних країн Європи і Латинської Америки («Іберією» раніше називали Піренейський півострів у цілому, оскільки там проживало плем'я іберів).

Враховуючи вищезазначене, ряд науковців пропонує заміну терміну «іспанська культура» на «іспаністська культура» як більш широке за змістом. Риси «іспаністської» культури в її зверненості до здобутків латиноамериканського світу проявляються і в творчості П. де Сарасате та М. де Фальї, зокрема через розробку жанрів кубинської музики.

Розкриваючи сутність поліетнічності іспанської культури, зазначимо, що на Піренейському півострові завжди співіснували різні народи. Окрім іберів – фінікійці, кельти (кельтібери як потомки обох народів, згадувані у дослідженні В. Піскорського), римляни, вандали, вестготи, алани, араби та ін.

Ці народи належали до різних антропологічних груп, що зумовлювало появу населення «змішаної крові», яке і стало вирішальним для формування іспанської нації.

Сучасна Іспанія складається з великої кількості областей (17), які, в свою чергу, мають провінції. Області Іспанії нерівнозначні за масштабністю (найбільшу територію займає Кастилія, за нею йде Андалусія, найменша континентальна область – Ріоха) і роллю у визначенні основних шляхів культурного розвитку, в тому числі музичного.

Х. Лалагуна уточнює культурні орієнтири іспанських регіонів: Північні області (Галісія, Астурія, Кантабрія, Кастилія Леон) більш «європейські», Андалусія і Мурсія зазнали значного впливу арабо-мусульманської культури, а країна басків взагалі відрізняється глибокою самобутністю [47].

Осібне культурне обличчя кожної області зумовлене етнічним складом населення. У Іспанії проживають не стільки «іспанці» загалом, скільки каталонці, баски, галісійці тощо. Так само у мистецтві Іспанії відображаються регіональні якості (наприклад, фламенко – андалусійського походження, хотя – арагонського тощо). Різні етноси представляють аналізовані нами митці: П. де Сарасате мав баскські коріння, М. де Фалья – андалусійські.

Релігійність іспанців стала чи не зразком фанатичної відданості. Тут не знаходило значного місця світське вільнодумство. Кращі зразки іспанського мистецтва створені «во славу Божу» (живопис Ель Греко, музика А. Кабесона і А. де Моралеса та ін.), а біографії іспанських митців рясніють фактами «перетворення» церквою: лицарство католицького ордену у Д. Веласкеса, католицьке звернення С. Далі тощо.

Незважаючи на присутність різних релігій, центруючою силою іспанської культури виступає християнство. Уперше християнство з'явилося в Андалусії (I–II ст.), яка входила до складу Римської провінції як провінція Бетіка. Сюди від переслідувань приїздили християни. Від III ст. християнські спільноти з'явилися в інших містах Піренейського півострова. У наступному столітті християнська церква на півострові змогла укріпитися. Цікаво, що

проведення релігійних зібрань вищого порядку тут розпочалося навіть раніше, ніж у офіційно християнській Візантії імператора Костянтина, і спрямовувалося на ствердження світоглядних основ, змістовно наближених до католицизму (так званий Ельвірський собор).

Із релігійністю пов'язана і така характерна риса іспанської культури, як традиційність. Іспанія в історичному розвитку йшла здебільшого власним шляхом, не визнаючи захоплення загальноєвропейською «новаційністю». Прихильність до традицій складала менталітет іспанців. Яскравим підтвердженням цього є факт, що лідер іспанського ренасім'єнто, композитор Ф. Педрель, бажаючи створення нової іспанської музичної школи з вираженим національним характером, склав антологію іспанської професійної музики від середньовічних часів і спирався на її звершення. Дещо пізніше філософ М. де Унамуно висловить думку про необхідну «іспанізацію» Європи як антираціоналістську діяльність. У статті «З приводу традиціоналізму» М. де Унамуно виділить два типи культури: європейської – «розсудливої, ортодоксальної» і іспанської – «пристрасної, містично-духовної» [86].

Традиціоналізм іспанської культури невіддільний від консерватизму, про що пише, зокрема, Ю. Василенко [15]. Історик наголошує середньовічно-християнські витоки традиціоналізму і його велику роль у вирішенні питань державності. Іспанія у більшості періодів являла собою монархію, керовану королем. І сьогодні ця країна – конституційна монархія, очолювана Філіпом VI. Традиційно світська і релігійна влада в Іспанії розділені (король і єпископ, підлеглий Римському папі), але нерідкісними були випадки, коли королі втручалися в релігійні справи. З XIX ст. вираженим було протистояння іспанської держави і церкви, посилювалися антикатолицькі і взагалі антиклерикальні погляди. Це показує і розвиток іспанської музики, секуляризація якої збігається з XIX ст.

Базисом іспанського традиціоналізму виступає християнська догматика. Ю. Василенко пояснює традиціоналізм концепцією Божественного збереження, сформульованою єзуїтом Ф. Суаресом (Бог первинно створює,

а потім зберігає створене, навіть зміна є формою збереження) [16]. На цій основі Ф. Суарес схоластично довів божественність влади. Його думка рухалася так: «оскільки суспільство – природний стан людини, поза якого вона не може жити, то тим самим воно є божественним; але оскільки суспільство не може існувати без законів, а закони не можуть з'явитися без влади, що їх видає, тобто без уряду, то і уряд – інститут божественний» [81].

У наступні часи традиціоналізм, як правило, сприяв зміцненню католицизму. Так, іспанський філософ і літературознавець М. Менендес-і-Пелайо вже наприкінці XIX ст. засуджував вільнодумство і захищав католицизм у відповідь на спроби європейських прогресистів визнати його залишком минулого.

Міфологічність іспанської культури слід розуміти не буквально. Йдеться про те, що осмислення образів, пов'язаних із Іспанією, у науці й художній творчості відбувається не стільки у об'єктивно-реалістичному ключі, скільки суб'єктивному, «містично-духовному». Сприйняття Іспанії, особливо іноземцями, невіддільне від образів-символів «честі», «корриди», «любові і смерті», «фламенко» тощо. Це стосується всіх видів мистецтва і, зокрема, музики. Якщо у музично-сценічних творах іспанської тематики прямо розгорталися сюжети із наголошенням даних символів («Кармен» Ж. Бізе, «Коротке життя» М. де Фальї), то в інструментальній музиці ці символи узагальнювалися акцентованою С. де Мадарьягою «пристрастністю», вираженою через зверненість до народних жанрів андалусійського фламенко, баскського сортсіко тощо.

Художнє відкриття Іспанії як символічного світу відбулося в епоху романтизму, і робилося це відкриття переважно іноземцями. З цього приводу І. Соллертинський зауважував: «<...> романтик цікавиться Іспанією не як політик <...>, його приваблює саме те, що залишилося в Іспанії від минулого. Це – надзвичайно барвисті одежі, червоні троянди і величезні інкрустовані гребені, сяючі очі гітани, смертовбивчі пристрасті, кинджальні клинки, навахи, – це надзвичайна дикість, запальність, гарячість цілісного, не

розрідженого міською культурою темпераменту якогось баска або гірця із Наварри» [78, с. 140]. У музику Європи іспанський фольклор входить завдяки Ф. Лісту, Г. Берліозу, М. Глінці.

Бачення іспанського «міфу» залежало від оцінного погляду, обраного митцем або науковцем. Уявлення європейців про Іспанію підкоряються семантиці двох міфологічних моделей – двох «легенд Іспанії»: «чорної» і «рожевої». Без них образ Іспанії не увиразнюється. Як слушно зауважував І. Соллертинський, опери В.-А. Моцарта «Дон Жуан», «Весілля Фігаро», Л. ван Бетховена «Фіделіо» висвітлюють іспанську тематику [78, с. 140], але ніякої «іспанськості» в музично-інтонаційному плані тут почути не можна. Аналогічне можна сказати про «Севільського цирульника» Дж. Россіні.

Обидві легенди про Іспанію склалися за її межами і відображали конфлікт іспанського традиціоналізму і європейської «новаційності». Витоки «чорної» легенди сягають Середньовіччя і наголошують негативні феномени країни: інквізицію, релігійний фанатизм, застійність, імперську агресивність. «Чорна» легенда була дієвою зброєю протестантів проти католицизму. У регіональному відношенні зацікавленість приниження Іспанії виражали Англія і Нідерланди як країни, що мали з нею політичні конфлікти. Життєвість легенди забезпечувалася впродовж до нашого часу. Найбільше «чорна» легенда розвивалася історією і літературою (серед популярних в Україні письменників назвемо англійців Г. Хаггарда і Р. Сабатіні).

На протидію «чорній» була складена «рожева» легенда Іспанії. Її ініціювала і підтримувала іспанська влада. «Рожева» легенда спрямовувалася на прославлення чеснот іспанця, його шляхетності, «чистоти» крові та віри. Іспанські землі представлялися як благодатні, прекрасні і родючі. Особлива увага надавалася спробам уявити іспанців як перших ініціаторів історичного розвитку. Наприклад, міфічним предком називався племінник Геракла, дехто Еспан [5]. Історик В. Піскорський згадував, що іспанці були переконані в їх походженні від біблійного Ноя [63].

Таким чином, «рожева легенда» намагається ідеалізувати Іспанію, її історію і народний характер. Саме з опорою на уявлення «рожевої» легенди» створено більшість мистецьких зразків іспанської тематики. Особлива значущість зазначеної легенди притаманна музичним явищам, у тому числі скрипковим мініатюрам П. де Сарасате та М. де Фальї.

Художнє відображення обох іспанських «легенд» на місцевому ґрунті у ХХ ст. породило співіснування двох стильових напрямів – тремендизму і костюмбризму. Тремендизм (від іспан. «жах») припускає наголошення негативного сприйняття оточуючої дійсності, песимізму щодо можливості вирішення проблем, панування насильства в суспільстві. Мистецтвознавець Р. Д. Поуп вважає, що тремендизм, це «літературний стиль, що деформує реальність, переважно роблячи акцент на огидному та шокуючому» [100, с. 139]. Сформований раніше (XIX ст.) костюмбризм (від іспан. «звичай», «характер») [41] спрямовується на розкриття сфери «традиційного» у різних її проявах, включаючи фольклористичний. Костюмбризм мав значний вплив на творчість П. де Сарасате та М. де Фальї. У часи професійного становлення П. де Сарасате костюмбризм був актуальним для всієї іспанської інтелігенції [66]. Широко обговорювалася книга Е. Кальдерона «Андалуські сцени», в якій, зокрема, містилися описи місцевих танців. М. де Фалья безпосередньо звернувся до спадщини письменника-костюмбриста П. А. де Аларкона, створивши балет «Треуголка» і пантоміму «Корехідор і млинка».

Отже, на основі аналізу історико-культурологічних досліджень іспанських й іноземних авторів ми окреслили провідні якості іспанської культури: пограничність, релігійність, міжетнічність, традиційність, міфологічність. Їх вплив на формування жанрово-стильових орієнтирів іспанської музики позначився у національній характерності, регіонально-етнічному та релігійно-конфесійному різноманітті фольклорних жанрів, значущості інонаціональних музичних віянь, співіснуванні загальноєвропейських (бароко, романтизм тощо) та суто іспанських (костюмбризм тощо) стильових напрямків, збереженні жанрових моделей

минулого. Зміст іспанської музики корегувався приналежністю до опозиційних міфологем іспанської культури – «чорної» і «рожевої» легенди. Перевага надавалася останній з опорою на сформований у ХІХ ст. стильовий напрям костюмбризму (впливовий щодо творчості П. де Сарасате та М. де Фальї).

1.2. Жанрово-стильові особливості творчості іспанських композиторів в інструментальній сфері. Виникнення скрипкової мініатюри

Музика Іспанії представлена фольклором і професійними явищами світового масштабу, здебільшого співвіднесеними з інструменталізмом. Дослідниками професійної музики Іспанії виступають як вчені минулих поколінь (П. Ахундов, А. Вайсборд, Р. Грубер, М. Друскін, І. Мартинов, К. Кузнецов, О. Оссовський, П. Пічугін, К. Розеншильд), так і наші сучасники (Л. Баяхунова, Т. Диняк, Р. Жалеева, Н. Заєць, І. Красотіна, І. Кряжева, М. Моїсеєва).

Хоча іспанська музика довгий час перебувала в тіні досягнень інших європейських країн, насамперед Італії, Нідерландів, Німеччини, Франції, її традиції є одними із найдавніших в Європі [73]. Окрім давності, іспанська музика може пишатися впливовістю на величезні географічні простори – від мусульманської Азії і Африки до Латинської Америки. Якщо на означені простори іспанська музика впливала безпосередньо, то на інші її вплив опосередковувався інтересом до жанрової образності і неповторного акустичного колориту. Дослідник іспанської музики І. Мартинов писав: «таємничість і незвичність Іспанії вабила письменників, художників і композиторів різних країн в пошуках сюжетів, образів, барв. Так виникли прекрасні твори мистецтва, повні романтизму, часом далекі від реальності через відсутність безпосередніх уявлень про країну. Художня іспаністика

постала чимось єдиним у своєму роді – жодна інша європейська країна не стала предметом такої пильної уваги іноземних поетів і музикантів» [54, с. 2].

Іспанські образи живили творчу уяву таких композиторів, як Ж. Бізе, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Е. Лало, Е. Шабріє, К. Дебюссі, М. Равель, М. Глінка, М. Балакірєв, О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, О. Рубінштейн, О. Глазунов тощо. Багато з них зверталися до жанрів місцевого фольклору. Втілення іспанських образів іноземними композиторами знаходилося в руслі орієнталізму. Уточнимо, що під орієнталізмом розуміють явище в західноєвропейській культурі Нового часу, спрямоване на відображення різноманітної східної тематики [59]. У більшості випадків орієнталізм у мистецтві ідеалізує світ Сходу, дає волю фантазії митця. Втім, орієнтальна творчість має підґрунтям і вивчення східних культур. Це вивчення може досягатися шляхом подорожей (Е. Делакруа), участі в історичних, зокрема військових, подіях (В. Верещагін, Дж. Байрон), релігійного паломництва, колекціонування артефактів східних культур, етнографічно-експедиційної діяльності тощо. У ХІХ ст. в європейській музиці було створено орієнтальний «іспанський стиль», тобто такий, що представляв Іспанію як східну культуру. Біля його витоків стояв М. Глінка, який писав твори іспанської тематики ще до поїздки в Іспанію [85]. Вивченню фольклору композитором передувало використання окремих народних іспанських мелодій, які були відомі за межами країни. Важливим був і сам підхід: презентування європейській публіці Іспанії як екзотичної країни «східної» орієнтованості.

Своєрідними є і шляхи історичного розвитку іспанської музики, в якому значні сплески творчої активності перемінювалися періодами відносного затишшя. Розмірковуючи про специфіку становлення професійної іспанської музики, І. Мартинов доходить до умовиводу, що «в країні були всі передумови для виникнення великого і самобутнього мистецтва, більше того – воно дійсно було створене Сервантесом, Кальдероном і Лопе де Веґою, Ель Греко, Веласкесом і Мурільо, чії імена відомі всьому світу. Але що стосується

музики, яка дала в XVI столітті Вікторію, Моралеса і Кабесона – композиторів, що стояли на рівні кращих досягнень епохи, то вона не вийшла посправжньому на європейську арену» [54, с. 4].

Поширене ставлення до професійної іспанської музики як такої, що відставала від провідних культурних центрів Європи, скоріш за все, пояснюється нечисленністю загальновідомих імен іспанських композиторів світового масштабу аж до XIX ст. У цьому сенсі більшу кількісність дає іспанська образотворчість (Ель Греко, Д. Веласкес, Х. Рібера, Б. Мурільо, Ф. Сурбаран, Ф. Гойя, П. Пікассо, Х. Гріс, Х. Міро, С. Далі та ін.) і література (М. Сервантес, Лопе де Вега, Л. де Гонгора, Ф. Кеведо, П. Кальдерон, Ф. Гарсія Лорка, М. де Унамуно, А. Мачадо та ін.). Втім, якісні показники іспанської музики були досить високими, що особливо помітно на прикладі явища іспанської ренесансної органної школи. У ній набули високого розвитку жанри тьєнто і варіацій. Жанр тьєнто, що первинно зародився у музиці для віуели (струнно-щипкового інструмента), можна розглядати як попередника інструментальної мініатюри. Тьєнто імпровізаційного характеру могло передувати виконанню танцювальної композиції, нагадуючи прелюдію.

Варіаційні жанри органної музики були декількох типів. Основою для варіаційної обробки часто були, знову-таки танці. Як наголошує М. Моїсеєва, варіаційні жанри можна вважати найбільш показовими для іспанського інструменталізму [56], що згодом дасться взнаки у скрипкових мініатюрах П. де Сарасате.

Іспанські музичні феномени істотно живили загальноєвропейську культуру і після Відродження. Так, у світсько-аристократичний побут увійшли такі жанри іспанських танців, як сарабанда, павана, чакона, пасакалія [3]. Сарабанда з'явилася при французькому дворі у XVII ст. завдяки кардиналу А. Рішельє і набула дуже величного характеру. Уперше у Франції сарабанда була виконана на балу на честь весілля герцога Бурбонського, а згодом широко застосовувалася під час урочистих поховань. У тому ж XVII ст. поширилася в Європі пасакалія. Цей повільний придворний танець найчастіше завершував

аристократичні святкування. Невдовзі пасакалія зникла із хореографічної практики і перемістилася в сферу інструментальної музики. Дуже близькою до пасакалії за хореографічною лексикою була чакона. Цей іспанський танець, потрапивши на європейську сцену, виконувався в парі плавно і церемонно, неспішно рухаючись по залу. Чакона була неодмінним атрибутом балетних вистав французького двору. Ж.-Б. Люллі завершував свої ліричні трагедії чаканою, що стало традицією сценічних практик аж до оперної реформи Х. В. Глюка. Як і пасакалія, у XVIII ст. чакона стала явищем інструментальної культури. Танець павана відрізнявся гордовитою парадністю, походження назви виводилося з іспанського слова, що позначало павича. Зовнішніми атрибутами виконання павани були плащ і шпага. Як зазначали історики танцю [88], багатством своїх костюмів і поважністю рухів танцівники нагадували павлинів, які повільно виступаючи, гордовито розпускають віялом свій хвіст. Павана, як правило, відкривала придворні бали. Її повільну музику супроводжував хор. Танець мав суворо етикетний характер: першими виступали король і королева, за ними йшли спадкоємець трону зі своєю дамою, далі відповідно соціальному рангу рухалися знатні особи.

Старовинний іспанський танець фолья, на відміну від вищерозглядуваних, не прищепився у хореографічній практиці, однак довгий час надихав віртуозів-інструменталістів різних європейських країн.

Давність походження іспанської музики обстоюється у працях П. Ахундова [8] і К. Кузнецова [45]. Формування відбувалося в умовах взаємодії між народами, які в різні часи населяли Піренейський півострів. Витоки іспанської музичної культури сягають фінікійців. Будучи складовою Римської імперії, Іспанія вбирала музичний досвід греків, за часів середньовіччя її музичні барви доповнювалися варварськими племенами (вестготів, свевів, вандалів та ін.), пізніше витісненими візантійцями, а від VIII ст. також східними носіями ісламу – так званими маврами – арабами і берберами. Таке різноманіття джерел зумовило самобутність музичної мови

Піренейського півострову, її дотичність до різних стилів у послідовності та одночасності (додаток А).

За часів Відродження іспанська професійна музика заявляє про себе як самостійне художнє утворення [25]. Визначні зразки характеризують переважно інструментальну творчість, у тому числі камерну [70]. Музикознавець М. Друскін наголошує, що «Іспанія була тією європейською країною, в якій раніше і найяскравіше були представлені самостійні жанри інструментальної музики» [27, с. 17]. Особливо виділяються клавирна і органна школи. Іспанська клавирна традиція розвивалася протягом XVI–XVIII ст., а згодом стала витокom багатої фортепіанної спадщини XIX–XX ст.

Крім клавіру і органу улюбленими інструментами іспанців були струнні інструменти – арфа, віуела, гітара. Арфа – один із найдавніших інструментів, імовірно ще фінікійського походження. Від середньовіччя арфа застосовувалася в релігійних обрядах (зокрема католицькій месі), прикрашала монастирський побут. Арфа могла замінити орган, тому часто постаті арфіста і органіста поєднувалися в одній людині (приклад – А. Кабесон). Прихильність до арфи єзуїтів спричинила факт, що разом з поширенням християнства у Новому світі туди ж була завезена й арфа.

Розквіт арфового мистецтва Іспанії припадає на епоху Відродження. В інструментознавчому трактаті Х. Бермудо окремий розділ присвячено арфі, згадуються і видатні виконавці. Протягом XVI ст. музику для арфи створюють А. Мударра, Л. Енестроза, А. Кабесон, Л. де Рібайя та ін. У цих творах сполучаються духовні і світські інтонації. Завдяки музичним майстрам і вищезазначеним композиторам арфа в Іспанії досягла такого розквіту, що не поступалася довершеності органу і клавіру [49].

У XVII ст. арфа затверджується як світський музичний інструмент Іспанії. В цьому контексті значущою є постать іспанського композитора і арфіста Хуана Ідальго. В силу створення ним великих театральних жанрів (іспанської національної опери і сарсуели) Х. Ідальго міг би правомірно вважатися основоположником іспанської композиторської школи, однак

у музикознавстві ця думка не є загальноширеною. Причина полягає у авторстві тексту п'єс самого П. Кальдерона. В Іспанії XVII ст. словесний текст вважався найважливішою складовою театральної постановки. Відомо, що П. Кальдерон був першим драматургом іспанського двору, до послуг якого задіювалися кращі музиканти (музичний бік вистави був для П. Кальдерона вельми важливим). Х. Ідальго високо цінувався при дворі короля-мецената Філіпа IV, грав для нього на арфі, організовував музично оформлені заходи.

Національні якості іспанської музики концентрувалися в акустиці віуели, а потім гітари. «Гітарність» звучання як суто «іспанський знак» відтворютиметься композиторами XIX–XX ст. незалежно від конкретного інструментального вирішення, уможлививши імітацію гітарних прийомів, скажімо, у фортепіанних або скрипкових творах.

Гітара була популярною у різних областях Іспанії, а особливо в Аналусії, де набула ряду нових виконавських прийомів [90]. М. де Фалья виділяв в способах гри на гітарі два «музичних ефекти»: «ритмічний, який є зовнішнім і тому безпосередньо сприймається, і ефект суто ладогармонічний. Перший у поєднанні з деякими легко впізнаваними кадансовими зворотами протягом довгого часу був єдиним фактором, який використовувався в більш-менш художній музиці, тоді як значення другого – суто ладогармонічного – ледь усвідомлювалося композиторами (за винятком Доменіко Скарлатті) аж до відносно недавнього часу» [87, с. 61–62]. М. де Фалья відрізняв мавританську і кастильську гітари через характерність виконавських манер. На його думку, мавританська гітара тяжіє до звуковидобування щипком, а кастильська показова прийомом «расгеадо» (тобто акордового удару пальців по струнах) [87].

Професійна музика Іспанії, зберігаючи своє власне обличчя, була чуйною до кращих традицій, вироблених в інших країнах. Зважаючи на тему нашого кваліфікаційного дослідження, переважна увага зосереджується на європейських країнах. Іспанія презентує себе в музиці як європейський феномен, що характеризується спільними для всіх країн жанрами (опера, симфонія тощо), стильовими орієнтирами (бароко, класицизм тощо),

принципами організації музичного матеріалу (нотація, тональність, композиційна завершеність тощо). Іспанські композитори нерідко відвідують інші країни, знайомлячись з музичними досягненнями і адаптуючи останні до іспанських національних потреб. Це цілком відповідає висловленій у першому підрозділі нашої роботи думці про відкритість іспанської культури іноземним впливам, здатність до ефективного синтезу різних жанрів і стилів. Відкритість іншому спостерігалася як в періоди абсолютизації національної особистості Іспанії, так і в періоди знаходження її в контексті загальної європейськості.

Так, протягом XVIII ст. в Іспанії володарює різнонаціональна за походженням і загальноєвропейська за сутністю династія Бурбонів, яка включає Іспанію в контекст французької класицистичної культури. Мода на французьке визначає всі сфери тогочасного іспанського життя. Дослідниця Ю. Кажарська узагальнює спостереження: «костюмовані бали, настільки улюблені при французькому дворі, стали улюбленою формою проведення часу і для мадрридської знаті. Законам французького класицизму багато в чому були підпорядковані живопис і архітектура. Версаль став моделлю для нових королівських резиденцій в передмісті столиці і для самого Королівського палацу» [34, с. 6–7].

Італійські впливи найбільше проявлялися у сфері музичного театру. Високорозвинена італійська опера була гідна оцінена іспанським королівським двором з передбаченими наслідками її наслідування. Чимало музикознавців розцінює італізуючі тенденції в іспанському театрі негативно, як відхід від суто національних інтересів. Музикознавець О. Оссовський наводить приклад іспанського автора опер В. Мартіна-і-Солера, який працював за кордоном (Італія, Австрія, Росія) в якості італійського композитора [61]. Музичну освіту він отримав у знаменитого італійського педагога Падре Мартіні, а після іспанської прем'єри своєї першої опери невдовзі переїхав до Неаполю. Там створював опери на італійські лібрето, а вже в наступний, віденський період звертався як до італійських, так і до іспанських текстів. Найбільшу знаність принесла В. Мартіну-і-Солеру опера

за п'есою іспанця Л. Велеса де Гевари «Рідкісна річ», музичний матеріал якої знайшов прихильність В.-А. Моцарта. Сучасна дослідниця І. Кряжева звертає увагу на іспанські акценти опери В. Мартіна-і-Солера: у фіналі другої дії відтворено ритмо-інтонації сегідільї (іспанського фольклорного жанру, виразно асоційованого з цією країною навіть іноземцями) [44]. Отже, навіть працюючи в умовах інших країн, естетичним ідеалом яких була італійська опера, В. Мартін-і-Солер зберігав інтерес до вітчизняного літературного і музичного спадку, творчо його переосмислюючи. Така адаптація засвідчує, на нашу думку, амбівалентні здатності іспанських митців як представників пограничної культури.

Загальноєвропейська спрямованість іспанської професійної музики XVIII ст. не означала забуття вітчизняних джерел. Здебільшого охоронні прагнення проявляються або у жанрах, типових для іспанської музики попереднього часу (сарсуела, вільянсіко тощо), або у жанрах, які знаходилися у стадії становлення і уможливлювали внески різних країн. Великий внесок у традиційні іспанські музичні жанри зробив С. Дурон – автор сарсуел і численних духовних творів. Протягом життя С. Дурону довелося працювати як при світському дворі, так і соборах багатьох міст Іспанії. Від'їзди музиканта з батьківщини здебільшого пояснювалися не прагненням нових вражень, а політичними утисками. У творчості С. Дурона спостерігається деяка подвійність: жанри духовної музики більше виявляють місцеві традиції, тоді як світські сарсуели орієнтуються на загальноєвропейські зразки в дусі класицизму.

Іншим композитором, якого виділяємо в контексті розвитку іспанської професійної музики XVIII ст., є А. Солер. Як і С. Дурон, А. Солер поєднував світську і духовну діяльність. Найбільш ранній музичний досвід пов'язаний з церквою: хлопчиком співав у монастирському хорі, в юнацькому віці став органістом. Досягши 23-річчя А. Солер став католицьким монахом іспанопортугальського ордену ієронімітів. Цей орден відрізнявся суворістю поведінки, відмовою від матеріальних благ, базувався на статуті Святого

Августина. Оскільки, незважаючи на суворі правила монашого життя, статут Святого Августина надав можливості ієронімітам займатися діяльністю за межами монастиря, А. Солер міг творити світську музику і навчати їй (зокрема давав уроки синові іспанського короля Карла III). Своєрідність таланту А. Солера виразилася у створенні клавірних сонат.

Вчителем, а пізніше і конкурентом А. Солера був Д. Скарлатті. Наголосимо на тому, що в житті Д. Скарлатті іспанський період був значущим і саме в Іспанії відбувалося навчання А. Солера. Майже 28 років, до самої смерті Д. Скарлатті мешкав у Іспанії і захоплювався її музичними традиціями фламенко. У Мадриді він створив понад 500 клавірних сонат, до речі, найбільш репертуарних для сучасних піаністів. Музикознавці підтверджують впливовість іспанських музичних традицій на стиль Д. Скарлатті. Так, О. Оссовський наголошував значущість фольклорних джерел, кажучи, що Д. Скарлатті «використовував у своїх творах іспанські народні пісні і народну інструментальну музику» [61, с. 237]. Д. Вісайтова називає Д. Скарлатті родоначальником іспанської клавесинної школи і пише про фольклорні інтонаційні включення: «В Іспанії Скарлатті познайомився з фольклором країни, особливо сильне враження справило на нього фламенко. Композитор використовує фрігійський лад, включає в сонати цитати народних мелодій, наслідує гітарній настройці, часто використовуючи співзвуччя e-a-d-g-h-e, яке на клавесині звучит дуже різко, дисонантно. Скарлатті намагався поєднати європейський жанр із мелодико-ритмічними і фактурними особливостями національної музики» [18, с. 11]. Вплив на звукопис Д. Скарлатті зорових вражень, отриманих від реалій світського аристократичного дозвілля, описує клавесиністка В. Ландовська: «Іспанія розпалила уяву великого неаполітанця. Іспанська музика з її мавританськими впливами надихнула його на створення шедеврів невичерпної оригінальності та сміливості. Ми ніби бачимо Скарлатті в одному з розкішних палаців Мадрида, Ла Гранхи або Аранхуеса. Ми уявляємо собі його за клавесином серед пануючих навколо пишності та помпезності» [48, с. 187]. Зазначимо, що талант Д. Скарлатті-клавесиніста

високо цінувався в Іспанії, що засвідчує рівень культури тогочасних можновладців. Дружина іспанського короля Фердинанда VI Марія Барбара брала уроки у Д. Скарлатті, а сам король на знак поваги до майстерності музиканта нагородив званням Кавалера ордену Тіла Христового.

Про глибоке проникнення Д. Скарлатті в особливості іспанської музики говорив М. де Фалья. Його статті переконують у думці, що іспанське для Д. Скарлатті було не орієнтально-екзотичним, а музично вкоріненим і пережитим. М. де Фалья ставив Д. Скарлатті у пізнанні іспанської музики вище за М. Глінку, обґрунтовуючи це тим, що принципові відмінності іспанського фламенко від європейської гармонічної системи «ледве усвідомлювалися композиторами (за виключенням Доменіко Скарлатті) аж до відносно нещодавнього часу» [87, с. 62] і «навіть Глінка зосередив свою увагу більшою мірою на орнаментальних формах і деяких кадансових зворотах, ніж на внутрішніх гармонічних феноменах...» [87, с. 62].

Тому у випадку клавірної творчості Д. Скарлатті і А. Солера італо-іспанські впливи виявилися обопільними. Власне іспанська тематика з використанням фольклорних елементів і гітарного звуконаслідування втілилася у клавірному Фанданго А. Солера: творі, який можна вважати попередником інструментальних фанданго наступних ХІХ–ХХ ст. (Інтродукція і Фанданго П. де Сарасате, Танець мірошника з балету «Треуголка» М. де Фальї). Завдяки сонатам А. Солера іспанська професійна музика здійснила перехід від клавіризму до раннього піанізму.

У А. Солера спостерігаємо і джерела жанру інструментальної *мініатюри*, яка має на увазі приналежність до малих форм і малих інструментальних складів [55, с. 601]. Орієнтованість А. Солера на сольне виконавство передбачила подальший розвиток жанру в його національній спрямованості, визначальній для скрипкових мініатюр П. де Сарасате та М. де Фальї.

Якщо іспанська клавірно-органна традиція мала тривалу славу традицію, то у сфері скрипкової музики великих здобутків не спостерігалось.

Зосередивши увагу на таких національно характерних інструментах, як віуела і гітара (до XVIII ст. іспанська гітарна музика досягла помітних вершин), іспанці відносно мало розвивали сферу скрипкового виконавства. Активізація скрипкової (і ширше – струнно-смичкової) творчості починається, на наш погляд, із діяльності італійця Л. Боккеріні. Видатний музикант проживав у Іспанії від 1769 р. до самої смерті, що настала в 1805 р. Він здобув високе положення придворного композитора, створюючи музику на замовлення королівської родини.

Л. Боккеріні, як і Д. Скарлатті, надихався стилем фламенко, органічно сполучаючи іспанські мелодико-ритмічні інтонації із загальними принципами європейського класицизму переважно у сфері інструментальної музики. Найбільш виразно іспанський акцент чутно у струнному квінтеті «Нічна музика вулиць Мадриду», ор. 3, № 6. Композиція унаочнює нічне життя іспанської столиці, передаючи звуки церковних дзвонів, співів злидарів і пристрасних народних танців. Твір було видано друком лише після смерті композитора, оскільки він вважав, що ця музика цікава виключно для іспанської публіки. У наш час композиція звучить у різних країнах, особливої популярності набула остання частина, яка зображує рух нічної варті.

Віддаючи належне іспанським уподобанням у сфері музичного інструментарію, Л. Боккеріні сполучав звучання європейських струнно-смичкових інструментів з гітарою. На замовлення свого мецената М. Беневенте низку своїх камерних творів Л. Боккеріні переробив на ансамблі струнних із гітарою. Наприклад, квінтет для гітари і струнного квартету № 4 має назву «Фанданго».

Як бачимо, у Л. Боккеріні музика для струнних орієнтована на великі жанри. Однак впровадження зображувальної програмності надало частинам великої форми певної самостійності, що дозволяє казати про потенціал появи мініатюр для струнно-смичкових інструментів у іспанській музиці, тоді як іншим першоджерелом жанру мініатюри є тьєнто, похідне з музики для віуели.

Таким чином, вивчення жанрово-стильових особливостей становлення професійної музики Іспанії в сфері інструменталізму показало, що:

- притаманна іспанській культурі міжетнічність, релігійна множинність зумовила сприйняття іноземними музикантами Іспанії як синтезу західної і східної стилістики, жанрів християнської і мусульманської музики;
- інструментальна сфера в Іспанії виявилася найбільш давньою і знаковою, що підтвердили історичні досягнення клавірної, органної і гітарної шкіл;
- розвиток інструменталізму стимулювався затребуваністю різноманітних танцювальних жанрів у народній (фламенко) та аристократичній культурах. Танцювальні жанри Іспанії стали значущими для професійної музики всієї Європи;
- в Іспанії розвиток струнно-щипкових інструментів (арфа, віуела, гітара) випереджав розвиток струнно-смичкових. Посилення інтересу іспанців до останніх здійснювалося через імітацію гітарних прийомів;
- якщо епоха Відродження і «золоте» XVII ст. затвердили самотність іспанської професійної музики, то XVIII ст. увело її в контекст загальноєвропейських актуальних стильових і жанрових тенденцій при збереженні взаємовпливів країн (Італія – Іспанія);
- позитивні зрушення в бік створення іспанської музики для струнно-смичкових інструментів відносяться до XVIII ст. і зумовлюються тісним зв'язком із італійською школою (Л. Боккеріні);
- жанр мініатюри як жанр малої форми не був прищеплений струнно-смичковому інструменталізму Іспанії аж до XIX ст., однак його зародки спостерігаються у жанрах музики для віуели (тьєнто) і у програмності частин струнного квінтету Л. Боккеріні завдяки їх відносній самостійності.

Висновки до розділу 1

Жанрово-стильові особливості музики іспанських композиторів зумовлюються приналежністю до іспанської культури і узагальнюються явищем національного стилю. Іспанія – самобутня країна, в якій поєднуються Захід і Схід, християнство та іслам. Історія іспанської культури є предметом систематичної уваги науковців. У кваліфікаційній роботі ми використовували праці Р. Альтаміри-і-Кревеа, Ю. Василенка, Т. Каптеревой, Дж. Кеймена, С. Мадарьяги, Х. Лалагуни, Х. Ортеги-і-Гасета, В. Піскорського, С. Семенова та ін. На основі їх аналізу було встановлено, що іспанська культура суттєво відрізняється від інших західноєвропейських синтезом римсько-латинських, арабських, європейських і латиноамериканських впливів. Іспанська культура характеризується множинністю релігій і багатством етносів, більшість з яких має власну мову і традиції. Об'єднуючим стрижнем виступає християнство в його католицькому варіанті.

Значущими для формування жанрово-стильових орієнтирів іспанської музики стали такі якості культури країни, як пограничність, релігійність, міжетнічність, традиційність, міфологічність. У музиці вони позначилися у національній характерності, регіонально-етнічному та релігійно-конфесійному різноманітті фольклорних жанрів, значущості інонаціональних музичних віянь, співіснуванні загальноєвропейських (бароко, романтизм тощо) та суто іспанських (костумбризм тощо) стильових напрямків, збереженні жанрових моделей минулого.

Міфологічність у іспанській культурі передбачає її розуміння європейцями в контексті «чорної» або «рожевої» легенд. У художній сфері ці легенди виразилися у стильових напрямках тремендизму і костумбризму. Для мистецтва і, зокрема, музики більш значущою виявилася «рожева» легенда з її ідеалізацією Іспанії. Напрямок костумбризму був впливовим на музику другої половини XIX – початку XX ст. і пов'язувався з опорою на фольклорний

матеріал. Костумбрізм виявився дотичним до творчості П. де Сарасате та М. де Фальї.

Традиції іспанської музики є одними із найдавніших в Європі. Важливе місце належить інструменталізму, який через зв'язок із хореографічним мистецтвом, живив загальноєвропейську культуру протягом Нового часу. Інструментальне мислення іспанських музикантів тяжіло до клавішних (орган, клавір) і струнно-щипкових інструментів (арфа, віуела, гітара). Підвищення ролі струнно-смичкових інструментів виявилось пізнішим (XVIII ст.) і було пов'язаним взаємодією з італійською школою. Визначено роль Д. Скарлатті та Л. Боккеріні у становленні іспанського інструменталізму, його жанрових і стильових особливостей.

Іспанія презентує себе в професійній музиці як європейський феномен, що характеризується спільними для всіх країн жанрами, стильовими орієнтирами, принципами організації музичного матеріалу. Загальноєвропейська спрямованість іспанської професійної музики посилилася з XVIII ст., але не означала забуття вітчизняних джерел. Здебільшого охоронні прагнення проявилися у жанрах, типових для іспанської музики попереднього часу, або у жанрах, які знаходилися у стадії становлення і уможливлювали внески різних країн. Жанр мініатюри як жанр малої форми не був прищеплений струнно-смичковому інструменталізму Іспанії аж до XIX ст. (його зародки спостерігаємо у жанрі тьєнто і програмності частин струнного квінтету Л. Боккеріні).

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ІСПАНІЇ У СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ

ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ:

СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Особливості формування стилю Пабло де Сарасате як скрипаля-універсала в руслі романтичного напрямку

Творчість П. де Сарасате на сьогодні вивчена у музикознавстві недостатньо. Це складає протиріччя стосовно практичної затребуваності скрипкових мініатюр іспанського автора у репертуарі сучасних виконавців. Наявність фундаментальних досліджень могла б внести позитивні корективи в загальні уявлення про стильову і жанрову специфіку музики П. де Сарасате і тим допомогти виконавцям у осмисленні манери його гри. Позитивним фактом вважаємо те, що деякі архівні записи гри музиканта збереглися і є доступними для прослуховування.

Серед праць, присвячених творчості П. де Сарасате, виділяємо монографії іспаномовних і англomовних авторів (E. Ollo [99], A. Sagardía, G. Woolley, L. Zbrate), мемуарну літературу (J. Altadill [97]), огляди творчості в межах вивчення історії скрипкової музики (A. Hartman, A. Moser [98]), праці російських (Л. Алексеева [2], Л. Гінзбург [22], В. Григорьев [2, 22], Ц. Кюї [46], Л. Раабен [68, 69], В. Семенов, Ю. Чеботарьова [89], І. Ямпольський [95]) і вітчизняних (Т. Диняк) вчених. Більшість цих праць наголошує біографічний, а не дослідницький підхід до особистості великого скрипаля. Найгрунтовнішим із доступних досліджень залишається монографія І. Ямпольського.

Творча особистість П. де Сарасате формувалася у епоху і під безпосереднім впливом стилістики романтизму. Романтизм підніс значення індивідуальності в її безмежних можливостях, що виразилося у акцентуванні віртуозних якостей музики [24]. Охопивши всі сфери інструменталізму,

найбільшою мірою романтична віртуозність виразилася у фортепіанній і скрипковій сфері. Достатньо пригадати постаті Н. Паганіні і Ф. Ліста.

Н. Паганіні став символом скрипкового романтизму, відкривши надзвичайні можливості емоційного впливу через граничну виконавську технічність, яка ніби виходила за межі людських сил [9]. Діяльність скрипаля активізувала пошуки в інших виконавських сферах, зокрема піанізмі. Оцінюючи роль Н. Паганіні в подальшому розвитку скрипкового виконавства, дослідник І. Ямпольський писав: «Паганіні розширив і поглибив коло образів, властивих скрипковому виконавству, і тим самим розширив сферу загального впливу скрипкового виконавства. Сміливо вводячи нові технічні прийоми, збагачуючи виражальні засоби інструмента, Паганіні прийшов до нового колористичного трактування скрипки, що звільнило скрипкову гру від останніх рештків впливу естетики церковного стилю» [94, с. 185]. У цілому погоджуючись з цим судженням, зазначимо, що негативна оцінка церковного стилю породжена ідеологічними настановами часу написання праці. Надалі, кажучи про стильові якості гри П. де Сарасате ми ще згадаємо про «церковний» стиль. У мистецтві П. де Сарасате скрипка заговорила на різні голоси, тоді як надалі у Ф. Ліста фортепіано вмістило в собі оркестр.

Послідовником Н. Паганіні у фортепіанній музиці виступив Ф. Ліст. Він захоплювався мистецтвом італійського скрипаля і вибудовував нову фортепіанну техніку таким чином, щоб вона нагадувала манеру Н. Паганіні. Однак Ф. Ліст не імітував скрипкові прийоми, а винаходив суто піаністичні, виходячи з самого духу музики Н. Паганіні. Гра Ф. Ліста відзначалася самобутністю манери, зовнішньою ефектністю, масштабністю звукоподання, наголошенням регістрових і фактурних контрастів. В якості композитора Ф. Ліст віддасть данину скрипалеві у написанні «Великих етюдів за Паганіні».

Постать Н. Паганіні спричинила надзвичайну популярність скрипки у різних країнах в добу романтизму [9]. Варто згадати, що окрім іспанця П. де Сарасате, в якості видатних скрипалів виділилися Г. Венявський у Польщі, А. В'єтан у Бельгії, У. Буль у Норвегії. Видатний скрипаль,

композитор та виконавець П. де Сарасате позиціонувався пресою як «іспанський Паганіні» і це відображало технічну досконалість його гри, однак щодо змістової і музично-інтонаційної складової до П. де Сарасате ближчим виявився романтизм Ф. Ліста з його наголошенням національної характерності [23]. Подібно тому, як Ф. Ліст привернув увагу Європи до угорської музики, П. де Сарасате змусив говорити про музику іспанську.

Загальне тяжіння до драматизації музичного вираження, характерне для романтизму, спонукало до створення різноманітних ефектів: динамічних, тембрових, темпових, що знайшли чинне місце у віртуозному сольному виконавстві [24]. Н. Паганіні славився здатністю грати технічно складну музику на одній струні, Ф. Ліст уподібнив фортепіано барвистості симфонічного оркестру.

Поєднання у творах технічної ускладненості й акустичної ефектності узагальнюється в понятті віртуозності, розуміння якого є ключовим для вивчення творчості П. де Сарасате. Слово «віртуозність» має латинське походження й означає доблесть, воїнську честь. У подальшій еволюції «віртуозність» почала семантично зв'язуватися з майстерністю, професіоналізмом. Із розділенням функцій композитора і виконавця якість віртуозності закріпилася за виконавством. Первинно виконавська віртуозність була заявлена італійським оперним співом, потім перейшла у скрипкове мистецтво (ймовірно, з тієї причини, що скрипкове інтонування найбільше нагадує вокальне) і трохи пізніше – клавірне. Скрипкова віртуозність вперше заявила про себе на початку XVII ст., у XVIII ст. досягла високого ступеня розвитку, а в XIX ст. романтизм довів явище віртуозності до граничних меж. Зазначимо, що віртуозність можлива лише у професійному мистецтві, до того ж мистецтві – художньому (прикладне функціонування музики віртуозності не передбачає).

У романтизмі віртуозність асоціювалася з піднесенням значущості музиканта, втіленням ідеї його причетності до творення як акту вищої сили.

Культивована романтизмом віртуозність була основоположною якістю мистецтва П. де Сарасате, що наголошувалося музичними критиками. У рецензіях відмічалися неповторність індивідуальної манери музиканта, неймовірна краса та складність каденцій, бездоганна виконавська техніка, багатство прийомів, ефектність звукового подання, чудове відчуття сцени і публіки [68]. Очевидно, що такі характеристики відповідають ідеалам віртуозного мистецтва.

Біографія П. де Сарасате засвідчує образ неймовірного віртуоза, талант якого був помічений у ранньому віці. П. де Сарасате народився в музичній родині, його батько був військовим капелмейстером. Саме у батька музикант отримав і перші уроки музики. Вже у віці восьми років П. де Сарасате дав свої перші концерти в Мадриді. Іспанська королева Ізабелла на знак шанування таланту виконавця нагородила його скрипкою А. Страдіварі й надала стипендію для навчання в Паризькій консерваторії. У Парижі він навчався у класі Д. Алара лише рік: цього вистачило для завершення консерваторії із золотою медаллю. На той момент П. де Сарасате було тринадцять років. Змолоду тяжіючи до музичного універсалізму, митець ще два роки займався у класі композиції.

Увага романтизму до інструментального звучання як вираження чистої емоції, неприборканою конкретикою слова, спричинила можливість конкурування у ХІХ ст. інструментальної музики з оперою (хоча первинно опера була натхненням для інструментальної творчості). На думку Г. Берліоза, мелодія Н. Паганіні «широка, італійська, але у нього вона звучить набагато трепетніше і пристрастніше, схвильованіше, ніж у найпрекрасніших творах оперних композиторів його країни» [10, с. 320]. Враховуючи, що дана епоха в опері була епохою класичного бельканто і розквіту оперного театру Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, можемо уявити міру захопленості скрипковим інструменталізмом.

Романтизм націлений на показ відмінностей однієї мистецької особистості від іншої, на протиположність, скажімо від типізуючого класицизму,

який, з цього приводу акцентував увагу на колективних формах музики – симфоніях, операх. Суб'єктивність в уявленнях романтизму – найвища цінність, вона є більш значущою за моральні якості особистості та дотримання суспільної ієрархії. Невипадково герої художніх творів романтизму – суперечливі натури, в яких сполучаються протилежні якості (Чайльд-Гарольд у Дж. Байрона, Печорін і Демон у М. Лермонтова тощо). Подібне стосувалося і багатьох митців, які ставали «символами» романтизму (Дж. Байрон, Н. Паганіні).

Необхідність урахування індивідуальних рис породила явище романтичного універсалізму, коли постать виконавця і композитора поєднувалася у непересічній особистості, а створений репертуар, як правило, володів якостями «абсолютного авторського права». У ХІХ ст. було неприйнятним, щоб твори того ж Н. Паганіні виконували інші виконавці, до того ж і загальний рівень виконавської підготовки навряд чи дозволяв це робити.

Піднесення ролі національного, заявлене романтизмом, призвело до появи видатних носіїв скрипкового мистецтва в країнах, які раніше могли і не виявляти прихильності до цього інструменту [76]. В Іспанії це відбулося завдяки особистості П. де Сарасате. Виконавська майстерність і композиторська творчість у нього виступають у злитості, заснованої на ідеї віртуозності як особистісної «доблестності» митця.

Романтики не стільки відображали оточуючий світ, скільки творили власний, що потребувало від споживачів їхньої продукції чуйності, готовності до співпереживання. Тому музика композиторів-романтиків орієнтувалася на емоційні домінанти конкретного суспільства. Наприклад, у часи наполеонівських війн митці висвітлювали героїзм його епохи (Р. Шуман, Т. Жеріко та ін.), захопленість фольклором знаходила відображення у зверненні до народної тематики тощо. У П. де Сарасате емоційна «комунікабельність» виражалася в підкреслено «іспанській» тематиці творів, що відповідало розквіту національних композиторських шкіл від ХІХ ст.

Базовість романтичних орієнтирів для П. де Сарасате робить доречними прийняті у музикознавстві порівняння іспанського скрипаля з Н. Паганіні. Дійсно, вплив італійського митця на творчість П. де Сарасате є величезним. Близькість виконавських поглядів музикантів засвідчувалася прихильністю до виявлення індивідуального у надзвичайній віртуозності. Чимало конкретних технічних прийомів скрипкової гри було успадковано П. де Сарасате від Н. Паганіні.

Принципова відмінність П. де Сарасате від Н. Паганіні полягає у відсутності демонізму (у інформаційних ресурсах, розрахованих на широкий загал, П. де Сарасате позиціонується як «сонячний, світлий художник» [17, с. 1]). На нашу думку, підкріплену відомостями з першого розділу, це може пояснюватися релігійністю іспанської культури, міцністю католицьких традицій. Якщо Н. Паганіні переслідувався церковниками, вважався навіть комунікатором із темними силами, то мистецтво П. де Сарасате визнавалося як світськими, так і церковними високопосадовцями. П. де Сарасате навіть мав нагороди, якими відзначалися видатні особистості за заслуги перед церквою (португальський орден Христа).

Якості церковного стилю, що здавна жили іспанський інструменталізм в сфері органної музики, опосередковано проявилися в мистецтві П. де Сарасате як іспанського митця. Прихильність до варіаційних форм у композиторській діяльності та варіаційності як способу демонстрації виконавських технічних прийомів є вкоріненою в іспанську органну традицію. Як пише М. Моїсеєва, «відображаючи характерний для Ренесансу тип музичного мислення (чи не єдину альтернативу поліфонічному розвитку матеріалу), варіаційні жанри для Іспанії стають показовими, оскільки знамените іспанське глосирування – віртуозне наповнення мелодії додатковими звуками – якнайкраще співвідноситься з ними. Улюбленими темами для варіацій ставали танці, особливо павана і гальярда» [56, с. 18]. Звернення П. де Сарасате до танцювального матеріалу в сукупності з його обробкою у варіаційних формах є характерною рисою його творчої манери.

Для розкриття зв'язку творчості П. де Сарасате з церковними джерелами інтерес являє його мініцикл «Молитва і Колискова». Цей маловиконуваний твір написано у зрілий період (ор. 17), тим більше здивування викликає його антивіртуозність. Скрипка тут трактована суто кантиленно, вона не панує безроздільно, як зазвичай у П. де Сарасате, а виступає майже рівним учасником дуету з фортепіано. Партія фортепіано є досить розвиненою, містить проведення теми, переклики зі скрипкою. Інтонаційно перша частина циклу – «Молитва» за виразністю і протяжністю мелодії нагадує пісенні зразки Ф. Шуберта («Ave Maria», «Вечірня серенада»). Зміст, на наш погляд, пов'язаний зі зверненням до Богоматері. У такому контексті «Колискова» може адресуватися Ісусу, на користь чого у П. де Сарасате виступає відсутність межі між творами і єдність тональності. У музичному відношенні «Колискова» звучить більш «світськи» і навіть містить натяки на технічність (позначення темпу *Moderato presto*), мелодичний матеріал викладено шістнадцятими, що створює ефект легкої рухливості, який згодом передається фортепіано. Завершується мініцикл протяжними «хоральними» акордами, які знову повертають до церковної серйозності.

Повертаючись до порівняння П. де Сарасате з Н. Паганіні, звертаємо увагу, що докорінно відрізнялася і зовнішність музикантів. У П. де Сарасате не було нічого «хворобливого», «потойбічного» або «зламаного». Змолоду П. де Сарасате виглядав ефектно, чорне витке волосся асоціювалося слухачами з Іспанією як територією екзотики. З роками постать П. де Сарасате стала ваговитішою, у ній вгадувалася суспільна респектабельність. Не був байдужим іспанський митець і до гарних речей вжитку, постійно носив орден, що було неприйнятним серед музикантів, виглядав завжди охайно і стримано. Сценічна манера не акцентувала зовнішні ефекти, емоційне враження досягалось виключно завдяки акустичним властивостям скрипкового звуку. Л. Ауер згадував: «Сарасате зіграв декілька речей свого репертуару з тією легкістю і граціозністю, які були властиві йому, прямий, як кам'яна статуя,

з очима, в яких, здавалося, зконцентрувалося все його життя, уважно слідкуючи за своїми пальцями, що бігли з небаченою швидкістю» [7, с. 94].

Романтизм П. де Сарасате – романтизм екзотики (з точки зору європейського слухача). Мистецтво П. де Сарасате-виконавця співвідносилось з описаною у першому розділі «рожевою легендою» про Іспанію. Воно володіло якостями життєрадісної барвистості, ствердженням перемоги світлих сил. Іспанія як образ у П. де Сарасате – святкова, співаюча і танцююча. В ній рідко знаходимо великий драматизм. Образи співставляються один із одним, а не зіштовхуються у боротьбі. Німецька діалектика не знайшла відображення в мистецтві П. де Сарасате, тоді як її відображення в музиці Н. Паганіні або Ф. Ліста є суттєвим.

Зміцнення позицій інструментальної музики у романтизмі сприяло збагаченню репертуару в жанровому, тематичному і фактурно-виконавському сенсі. Розквітли вільні, фантазійні форми композиторства: рапсодії, фантазії, балади тощо. Потреба у пристосуванні цінованого публікою твору до іншого виконавського складу мотивувала актуальність транскрипцій. У П. де Сарасате є чимало концертних фантазій на теми відомих опер минулого і сучасності («Дон-Жуан» і «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта, «Вільний стрілець» К.-М. Вебера, «Сила долі» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст», «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, «Марта» Ф. Флотова, «Біла дама» Ф. Буальдьє), які склалися з розрахунку на попит слухача і демонстрацію прийомів виконавської техніки.

У межах романтизму було переосмислено концертну діяльність. На місце пишних оркестрових зібрань і збірних концертів, які презентували музикантів різних спеціальностей, прийшли тривалі сольні програми. Ф. Ліст запропонував форму клавірабенду [50]. Починаючи з епохи романтизму, слухач йшов на концерт не стільки для ознайомлення з творами, скільки на певного соліста, що посилювало артистичну конкуренцію і цим сприяло тенденції до загального піднесення виконавського рівня, розвитку педагогіки інструментального виконавства.

Митці-універсали романтизму ставали «володарями дум» певної епохи. Образно кажучи, романтики піднесли роль особистості в історії. На прикладах видатних скрипалів ми можемо судити про стан техніки, змістові уподобання, актуальні жанри тощо. У романтиків інструментальна музика дорівнюється у значенні з масштабними театральними і симфонічними формами. Як відомо, Ф. Шопен відмовився від створення опери на користь фортепіанних пошуків, що не завадило йому бути визнаним музикантом.

Романтики відходять від музики, пов'язаної зі словом і шукають своєрідності «мови» суто інструментальної. При цьому сюжетність не відкидається, а актуалізується у програмності або знаковості жанру, що спостерігається на прикладі скрипкової творчості П. де Сарасате. Якщо власне програмних мініатюр у П. де Сарасате небагато («Мрія», «Полювання», «Ельф» і деякі інші), то підкреслена жанровість, міцно пов'язана з побутовою танцювальною або пісенною основою, є характерною якістю творчості митця. Чимало творів нав'язні враженнями від інших країн. Відразу після закінчення Паризької консерваторії П. де Сарасате став виступати у країнах Європи і Азії, Північної та Південної Америки. Гастролі визначали спосіб життя музиканта до останніх років. Результатом стали такі скрипкові мініатюри, як «Москвичка», «Венеціанська баркарола», «Румунська мелодія», «Російські пісні», «Шотландські наспіви».

Романтичні якості своєрідно відображалися у виконавській манері П. де Сарасате. З одного боку, він був віртуозом, що цілком відповідало спрямованості романтизму, а з іншого, – мистецтво П. де Сарасате не було сповненим драматизму. Найвищий рівень виконавської майстерності П. де Сарасате визнавали навіть прихильники іншої манери гри (наприклад, майстри німецької школи Й. Йоахім і Л. Ауер). Так, Л. Ауер вважав П. де Сарасате третім за значущістю скрипалем другої половини XIX ст., віддаючи першість А. В'єтану та Й. Йоахіму. Видатний музикант Л. Ауер відмічав надзвичайну легкість, природність, невимушеність технічного апарату іспанського майстра. Л. Раабен наводить слова Л. Ауера: «Так, як

звучить його скрипка, так вона ніколи і ні в кого не звучала. Коли він грає – зовсім не чути «кухні»: ні каніфолі, ні змін смичка і ніякої роботи, напруги – все він грає жартома, і все у нього звучить ідеально...» [68, с. 98].

Манера П. де Сарасате відрізнялася безпосередньою емоційністю, на відміну від інтелектуалізму згадуваного Й. Йоахіма. Втім, забарвленість емоції була далекою від «згущеності» Н. Паганіні. Л. Раабен зауважує: «...Він (Сарасате – Д. Д.) був представником нового типу скрипаля і грав з приголомшливою технічною легкістю, без найменшого напруження. Кінчики його пальців опускалися на гриф цілком природно та спокійно, не вдаряючи об струни. Вібрація була набагато ширшою, ніж це було прийнято у скрипалів до П. де Сарасате. Він справедливо вважав, що володіння смичком є найпершим та головним засобом отримання ідеального тону. «Удар» його смичка по струні потрапляв точно в центр між крайніми точками підставки та грифу скрипки і навряд чи коли-небудь наближався до самої підставки» [68, с. 103].

У П. де Сарасате скрипка звучала романтично піднесено, поетично. Віртуозність сполучалася з легкістю (не лише в технічному плані, але і в плані тембрально-звуковому). Велику увагу скрипаль приділяв тону звучання інструменту, чому слугувала його індивідуальна техніка, в деяких випадках відмінна від загальноприйнятих норм. Так, Л. Ауер зазначав, що «Сарасате тримав смичок всіма пальцями, що не заважало йому виробити вільний, співучий тон і повітряну легкість в пасажах» [6, с. 52]. Про особливий скрипковий тон П. де Сарасате писав і німецький історик скрипкового мистецтва А. Мозер [98]. Й. Налбандян згадував, що «У Сарасате у грі – чарівна звучність, досконала краса техніки, повітряна легкість, грація, виключно теплий звук, що безмежно ллється» [57, с. 196].

Потенційні виконавці творів П. де Сарасате повинні були володіти аналогічними професійними якостями, адже у власних композиціях митець відображав характерні особливості своєї гри.

Виконавський репертуар П. де Сарасате був доволі широким (Й.-С. Бах, Л. ван Бетховен, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Мендельсон), але його основу складали власні твори. Інтерпретації музики інших авторів нерідко критикувалися, вважалися «некласичними». Наприклад, учень Л. Ауера, скрипаль Й. Налбандян у спогадах залишив нам порівняння гри П. де Сарасате з Й. Йоахімом: «Згадуючи Сарасате, я мимовільно порівнюю його з Йоахімом, як два зовсім протилежні явища. <...> Великий художній талант Йоахіма і його величезні звукові і технічні якості слугували йому тільки засобом для відтворення, втілення в стиль виконуваного, для розкриття красоти і художнього оформлення творів – будь це Бах, Бетховен та інші класики або речі віртуозного характеру. У Сарасате, навпаки, все було в ньому самому, в його грі: які б твори він не виконував, всі вони слугували йому лише засобом для прояву його феноменальних, неповторних якостей і ідеальної звукової і технічної довершеності» [57, с. 195]. А. Мозер вважав виконання П. де Сарасате композиторів-класиків монотонним [98].

Ймовірно, така оцінка пояснювалася відсутністю у грі П. де Сарасате шанованого німецькою школою драматизму, явно притаманного і творам Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Шумана. Близькими даруванню скрипаля виявлялися твори ліричного характеру, наприклад Ф. Мендельсона. Також в націленості на виявлення власної харизми у виконанні будь-яких творів вбачаємо і відгомін індивідуалізму романтичної віртуозності.

За життя митця його виконавство цінувалося набагато більше, ніж композиторський талант. Нерідко звучали звинувачення у простоті форм, їх невідповідності часу і навіть у композиторській «непрофесійності». Втім, значення творів П. де Сарасате для професійної підготовки скрипаля визнавалося більшістю видатних педагогів. У Л. Ауера читаємо: «Нехай учень звернеться також до одного з двох зошитів «Іспанських танців» Сарасате, не забуваючи про повільні частини, які в них зустрічаються, і до якогось ноктюрну Шопена, перекладеного Сарасате, Вільгельмі і мною» [6, с. 100].

Захопленість на рівні світового масштабу виконавством П. де Сарасате стала поштовхом для виникнення творів, присвячених йому різними авторами («Інтродукція та рондо-капричіозо», Третій скрипковий концерт К. Сен-Санса, «Іспанська симфонія» Е. Лало, Другий скрипковий концерт і «Шотландська фантазія» М. Бруха, Другий скрипковий концерт Г. Венявського, Сюїта для скрипки Й. Раффа, Концерт для скрипки К. Гольдмарка, Концерт для скрипки А. Маккензі). Завдяки ним мода на іспанське поширювалася Європою все більше, а інонаціональні композитори рухалися вперед на шляху втілення іспанської образності, що стане важливим досягненням у мистецтві ХХ ст.

Отже, особистість П. де Сарасате відноситься до типу музиканта-універсала. Поєднання виконавської і композиторської діяльності здійснювалося з опорою на першу: свої твори митець писав для власного концертного виконання з урахуванням індивідуальної техніки і слухацьких запитів. Становлення музиканта відбулося в епоху романтизму. Романтичні якості виявилися значущими у обох видах його діяльності. П. де Сарасате-виконавець продовжив романтичну лінію віртуозності, заявлену Н. Паганіні і Ф. Лістом, він проявив себе як харизматична індивідуальність, досягнення якої недосяжні сучасникам. У композиторській діяльності романтична стилістика виявилася у жанрових пріоритетах (створення концертних і салонних п'єс, програмних мініатюр), зверненості до національних джерел, які сприяли створенню музичного образу Іспанії «рожевої легенди». Під впливом породженого романтизмом етнографізму вагомого значення набула робота з фольклорним матеріалом, про що буде йтися у наступному підрозділі.

2.2. Втілення жанрів іспанського фольклору у скрипкових мініатюрах Пабло де Сарасате

Творчість П. де Сарасате-композитора присвячена винятково скрипці. Творів у його спадщині близько 54. При цьому спостерігаємо орієнтованість на мініатюрні форми (П. де Сарасате не створив жодної сонати, концерту тощо). Попри те, що значущість інструментальної мініатюри була піднесена романтизмом [55], у цьому вбачаємо суттєву відмінність від жанрової палітри Н. Паганіні. У італійського митця великі форми є провідними: ним написано понад десять сонат, сім скрипкових концертів, концерт для гітари, 15 квартетів, низку варіаційних циклів.

Збереглися свідчення сучасників, які показували досить недовірливе ставлення П. де Сарасате до захоплення великими музичними масштабами і прагненням до інтелектуальної ускладненості творів. Зокрема, П. де Сарасате був далеким від розуміння творчості Й. Брамса і взагалі від «ваговитості» сучасної йому німецької музики (детальніше див. у Л. Раабена [68]). Невипадково у виконавстві П. де Сарасате протиставляється Й. Йоахіму на основі опозиції: «емоційна безпосередність – ретельна продуманість».

При цьому скрипкові мініатюри тяжіють до групування у цикли. Цикли П. де Сарасате мають сюїтну побудову, в них рідко виражено послідовний розвиток від однієї мініатюри до іншої. Тому в сучасній виконавській практиці поширене окреме виконання творів П. де Сарасате, за винятком циклів, що йдуть атасса (як аналізований у попередньому підрозділі мініцикл «Молитва і Колискова»). Нерідкісні випадки, коли утворення збірок мало механічний характер і могло ініціюватися не самим автором, а видавцями.

Твори П. де Сарасате призначені для скрипки в супроводі фортепіано або симфонічного оркестру (сольні відсутні). Переважна більшість має фортепіанний супровід. З оркестром написано Фантазію на теми опери Ф. Бульдьє «Біла дама», Фантазію на теми опери Ж. Бізе «Кармен», Фантазію на теми опери В.-А. Моцарта «Чаріна флейта», «Циганські наспіви», «Пісню

солов'я», «Мунейру», «Шотландські наспіви», «Російські пісні», «Віва де Севілья!», «Інтродукцію і Каприс-хоту», «Інтродукцію і Тарантеллу» та деякі інші мініатюри. У П. де Сарасате є єдиний твір для двох скрипок – «Наварра» (у супроводі оркестру або фортепіано).

Не всі твори митця однаково репертуарні у наш час. Найбільшою увагою виконавців і слухачів користуються «Іспанські танці», «Циганські наспіви», «Баскське капричіо», «Наварра», «Інтродукція і Тарантелла», Фантазія на теми опери «Кармен» Ж. Бізе. Як можна помітити, судячи з назв, більшість із цих творів втілює іспанську національну тематику і апелює до народних жанрів музики.

У вираженій жанровості творів, похідній від фольклорних іспанських джерел, полягає ще одна відмінність П. де Сарасате від Н. Паганіні. Для романтика Н. Паганіні зберігали значущість «класичні» музичні жанри загальноєвропейської орієнтованості – соната, концерт, варіації, квартет. Показовий для Н. Паганіні жанр капрису теж мав класичне походження (капричіо зустрічаються в музиці XVI–XVII ст.). Опора на трактування капричіо в скрипковій музиці П. Локателлі (позначення капричіо для каденцій) привела Н. Паганіні до наголошення в жанрі віртуозності і «сольності» скрипкового висловлення, що не потребує інструментального супроводу [84].

Звернення до народних джерел у музиці Н. Паганіні є, але воно спеціально неакцентовано, за виключенням «Венеціанського карнавалу» і варіацій на тему народної пісні «Барукаба». У П. де Сарасате народна жанровість підкреслена. Він звертається до побутових пісенно-танцювальних джерел і не узагальнює їх через моделі вторинних жанрів. Більшість творів П. де Сарасате носить назви народних жанрів із уточненнями (наприклад, жанр сортсіко представлений у композитора в однойменних мініатюрах «Мірамар» і «Іпарагуїрре»).

У скрипкових мініатюрах П. де Сарасате рельєфно проявляються національні риси іспанської музики: ритмічна і мелодико-інтонаційна своєрідність, наслідування деяких традицій народного мистецтва. У рецензіях

на виступи майстра неодноразово відмічалось, що він так яскраво змальовував барвисті картини народних іспанських танців, пісень, та й саму Іспанію, що перед слухачем поставали характерні образи, що міцно зв'язувалися з художнім образом цієї країни [17].

Основні жанри іспанського фольклору та їх відображення у композиторській творчості П. де Сарасате показано нами в таблиці 2.1.

Табл. 2.1.

**Жанри іспанського музичного фольклору,
відображені в скрипкових мініатюрах П. де Сарасате**

Жанр фольклору	Твори П. де Сарасате
хота	Арагонська хота Наварська хота (цикл «Іспанські танці») Хота де Памплони Хота де Сан-Фермін Хота де Пабло Інтродукція і Каприс-хота
сортсіко	Мірамар Іпарагуірре Прощайте, мої гори Баскське капричіо
плаєра	Плаєра (цикл «Іспанські танці»)
сапатеадо	Сапатеадо (цикл «Іспанські танці»)
віто	Віто (цикл «Іспанські танці»)
малагенья	Малагенья (цикл «Іспанські танці»)
хабанера	Хабанера № 2 (цикл «Іспанські танці») Хабанера № 8 (цикл «Іспанські танці»)
мунейра	Мунейра
фанданго	Інтродукція і Фанданго з варіаціями
болеро	Болеро
серенада	Андалуська серенада (цикл «Іспанські танці»)
романс	Андалуський романс (цикл «Іспанські танці»)
петенерас	Іспанське капричіо

Таблиця показує, що фольклорні жанри знайшли в мистецтві П. де Сарасате широке і різнобічне використання.

Найбільшого поширення набула **хота**. Походить цей танець з Арагону, але протягом історії став загальнонаціональним танцем, «емблемою» Іспанії. Існує чимало різновидів хоти. Інонаціональні композитори, прагнучи

відтворити дух Іспанії, першою справою зверталися до жанру хоти (Ф. Ліст «Іспанська рапсодія», М. Глінка «Арагонська хота»). Хота – швидкий танець у розмірі 3/4, виконується під супровід гітари і кастаньєт. Складається зі структур квадратної будови, що є зручним для танцю. Хота містить і вокальний куплет (так звана копла), в якому можлива зміна темпу на повільніший і використання протяжного інтонування. Розвиток теми відбувається варіаційно, що передається і в музиці П. де Сарасате.

Східні інтонації у хоті не виражено. Це суто іспанський темпераментний танець, активність виконання якого збільшується до кульмінації. Як зазначає І. Мартинов, «і у ладовому, і в ритмічному відношенні хота належить до справжньої іберійської музичної сфери» [54, с. 18].

Сортсіко – танець басків, як і хота, включає пісенні розділи. Темп помірний. Має п'ятидольний розмір, використовує характерну пунктирну ритмічну фігуру. Супроводжується народною флейтою і барабаном, на яких, зазвичай, грає один виконавець. І. Мартинов зазначав, що сортсіко входив як складова частина у баскську народну танцювальну сюїту ауреску [54, с. 12]: ауреску, контрапас, сортсіко, арінь-арінь.

Танець сортсіко використовується композиторами для створення локального баскського колориту. У П. де Сарасате на основі цього танцю написане «Баскське капричіо».

Пласра – андалуський танець. Має спільні риси з малагеньєю. Характеризується співставленням мажору і мінору, східними інтонаціями, тональною модуляційністю. Супроводжується гітарою. У професійній музиці інтерпретується рідко.

Сапатеадо – андалуський танець у розмірі 6/8. Головний акцент припадає на четверту долю. Супроводжується співом і грою на гітарі. Може існувати як сольний танець. Сапатеадо є складовою народного танцювального стилю фламенко [65]. Засновується танець на специфічній техніці відбивання ритму стопами ніг. Під час цього тіло танцівника приймає гордовиті пози, великою виразністю наділяються руки.

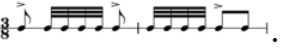
Vito – андалуська пісня і танець давнього походження. Витоки сягають XVI ст. Пов'язується з іменем святого Віта – покровителя танцівників. У творчості композиторів жанр віто, як правило, означає звернення до народної пісні XIX ст. «El vito». Тексти бувають різними, в тому числі гумористичними. Темп швидкий, метр тридольний (3/8). Має специфічне ладове забарвлення: рух угору засновується на гармонічному мінорі, низхідний рух – на фрігійському ладі. У сучасному музикознавстві такий лад називається андалуським. У наукових доробках Є. Пінчукова зазначається, що «андалуський лад базується на фрігійській гамі, з тією, однак, особливістю, що на її першому ступені будується мажорний акорд» [62, с. 36]. Використовує типові звороти андалуської музики, зокрема андалуську каденцію, складену з домінанти і тоніки.

Малагенья – складова фламенко [65]. Назва походить від району Малага. Поширена в Мурсії, де існує у кількох різновидах. Дослідники наголошують арабські і африканські витоки малагенї [75]. Темп помірний. Метр тридольний. Плавна мелодія насичена східною мелізматикою, можуть використовуватися мікротони. Характерна інтонація збільшеної секунди. Це свідчить про впливовість андалусійських музичних традицій. Супроводжується гітарою, що виконує остинатні інтонаційно-ритмічні звороти. Малагенья – переважно пісня, належить до типу «вільних пісень», які не мають чіткої форми та ритмічного малюнка. Рідше використовується для танцю.

Назва танцю **хабанера** походить від назви кубинського міста Гавани. У французькій транскрипції звучить як «Хаванез» (наприклад, у К. Сен-Санса). Вважається кубинським танцем, ритмічно близьким до танго. Корені походять від європейського контрдансу. У творчості композиторів здебільшого асоційована з іспанським танцем, оскільки музика колоній часто звучала в різних закладах Іспанії. Метр хабанери дводольний, темп помірний або помірно рухливий. Типовий супровід засновується на остинатній ритмоформулі з пунктирним ритмом на першій долі: $\underline{\text{J}} \text{—} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}}$. Мелодична

лінія – виразна, елегантна. Ритм мелодії включає тріолі та синкопи. Структура двочастинна, кожен з періодів по 8 тактів повторюється двічі. Гармонічно нескладна, переважає мажорний лад (може бути протиставлення мінору і мажору). Хабанера – колективний парний танець. Найбільшої популярності досягла в другій половині ХІХ ст. і закріпилася у професійній музиці.

Мунейра – танець Галісії, також поширений в Астурії. Буквально перекладається як «млин», оскільки здавна танцювався млинарями. Виконується з піднятими руками. Розмір 6/8. Найчастіше складається з двох частин. Супроводжується інструментальним ансамблем волинки, бубна, маленького барабану і інколи співом. Темп виконання швидкий. Мунейра – один із найдавніших іспанських танців, має кельтське походження. Первинно належав до військових танців.

Фанданго – складова фламенко [65]. Пісня-танець в тридольному розмірі (3/4, 6/8). Супроводжується гітарою і кастаньетами. Зародився в Андалусії, а згодом охопив більшість областей Іспанії. Засновується на ритмоформулі: . Різновидом фанданго є малагенья.

Болеро не є автентичним іспанським танцем. Воно виникло на перехресті впливів пограничної культури Іспанії. Болеро – міграційний танець, засвоєний Іспанією і адаптований до власних традицій настільки, що став міцно асоціюватися з національним проявом.

Серенада – букв. «вечірня пісня», пісенний жанр, який побутував у південних романських народів. Витоки йдуть до середньовіччя (мистецтва трубадурів). Проникла в Іспанію, ймовірно, через Кастилію. Протяжний спів супроводжується грою на гітарі (у більш ранніх варіантах – віуелі, лютні, мандоліні) [70, с. 74].

Романс – один із найдавніших жанрів іспанської музики (існує з ХІІІ ст.). Різновид пісенного жанру. За змістом текстів дуже різноманітний (від лірики до героїки). Романс супроводжувався гітарою і стимулював розвиток інструментальної музики. Великого поширення набув у Каталонії. Надалі склалися різновиди романсів у інших областях (П. де Сарасате звертається до

Андалусії). Романс пов'язаний з європейською лінією іспанської музики, зокрема взаємодією з Францією. Як підсумовував І. Мартинов, «романс став внеском Іспанії у скарбницю середньовічного фольклору Європи, де цей життєздатний жанр посів особливе місце» [54, с. 8].

Петенерас – складова фламенко давнього походження. Споріднений зі старовинним танцем сарабанда. Згадки про цей танець містяться у письменника-костюмбриста Е. Кальдерона в книзі «Сцени андалусійського життя». Супроводжується співом. За змістом петенерас ліричний, виконується у повільному темпі. Складний метр заснований на поєднанні 6/8 і 3/4 (акцентується як ряд з двох тріолей і трьох дуолей).

Виходячи із проаналізованих жанрів народної музики, в творчості П. де Сарасате найбільше відображені області: Андалусія, Країна басків, Арагон, Мурсія, Галісія. Є п'єси, в яких прямо зазначається музично втілена область: «Наварра», «Віва де Севілья!», «Андалуська серенада», «Андалуський романс», «Баскське капричіо».

Повне уявлення про використання П. де Сарасате іспанського фольклору дають його найзначніші твори: «Іспанські танці», «Циганські наспіви», «Баскське капричіо».

«Іспанські танці» – збірка скрипкових мініатюр у супроводі фортепіано у чотирьох зошитах. Кожен зошит позначений опусом творів і включає по дві п'єси. Перший зошит присвячено німецькому скрипалеві Й. Йоахіму. Інші зошити присвяти не мають.

«Іспанські танці» складають наступним чином:

зошит I, оп. 21 (1878)

№ 1. Малагенья D-dur

№ 2. Хабанера d-moll

зошит II, оп. 22 (1879)

№ 3. Андалуський романс C-dur

№ 4. Наварська хота D-dur

зошит III, оп. 23 (1880)

№ 5. Плаєра d-moll

№ 6. Сапатеадо A-dur

зошит IV, op. 26 (1882)

№ 7. Віто a-moll

№ 8. Хабанера a-moll

Останній зошит вийшов з перервою після попередніх. До того ж п'єси початково були видані без власних назв. Музикознавців турбує і те, що знову з'являється жанр хабанери, який презентувався у першому зошиті. Це порушувало цілісність задуму збірки і стало основою для припущень, що останній зошит було складено механічно видавцями. До речі, існували випадки, коли видавці друкували й інші твори П. де Сарасате з ремаркою «Іспанський танець». Очевидно, така практика пояснювалася надзвичайною популярністю авторської збірки і слугувала запорукою гарних продажів інших п'єс. Зміст і жанрові орієнтири творів дозволяли це робити.

Строго продуманого циклу «Іспанські танці» не представляють. Водночас, наскрізна нумерація мініатюр, що увійшли до «Іспанських танців» свідчить на користь розуміння збірника як цілісного.

Музикознавці вважають моделлю для зошитів «Іспанських танців» ренесансну танцювальну сюїту, що складалася з двох танців – повільного і швидкого. Перший танець виконує прелюдійну функцію. Частим є контраст мажорної і мінорної тональностей танців (зошити № 1, 3). Така будова свідчить про опору на професійні здобутки іспанської музики.

Перший зошит представляє Малагенью і Хабанеру. П. де Сарасате співставляє однойменні тональності D-dur і d-moll.

Мелодія Малагеньї (№ 1) вважається не фольклорною, а створеною самим П. де Сарасате. Композитор бере деякі з основних характеристик малагеньї, і на цій основі вибудовує доволі ефектну скрипкову мініатюру. Форма – проста тричастинна, відповідає традиціям професійної музики. Меланхолійний настрій панує у першому розділі: колоритно співставляються мажор і мінор, мовленнєва виразність мелодії забезпечується вузьким

діапазоном і наголошенням тембру басової струни, орнаментика інтонована співучо. Фортепіанний супровід нескладний, з характерною для фольклору остинатністю. Якщо у народі малагенья, як правило, спирається на фрігійський лад, то у П. де Сарасате незвичність звучання створюється використанням мінорних акордів субдомінантової групи. У середньому розділі музика стає більш ритмічною і віртуозною (використовуються технічні прийоми: піцкато, флажолети, дрібна техніка). Скрипка ніби імітує гітару і кастаньєти, що надає мініатюрі справжнього іспанського колориту. У заключному розділі основна тема викладена на дві октави вище (струна е), що дозволяє створити легке і прозоре звучання. Завершується мініатюра віртуозними пасажами і треллю у високому регістрі.

Хабанера (№ 2) також не використовує фольклорні джерела. Тема крайніх частин запозичена з дуету із сарсуели Ф. Барб'єрі «Людина слабка», середня частина засновується на обробці народної пісні «Nena mia», здійсненої сучасним для П. де Сарасате композитором М. Кабальєро [31]. Темпераментність створюється через швидкість темпу, примхливість ритмічного малюнку, «тривожні» співставлення мажору і мінору, інтонування з акцентами. Ритмічна і тональна основа тримається на остинатній фортепіанній партії. Якщо перша частина більше показує виразність тематичних проведень у різних регістрах, то середня частина демонструє віртуозні скрипкові можливості (використовується варіаційний принцип обробки матеріалу). Скорочена реприза розчиняє головну тему в стрімких пасажах шістнадцятих.

Другий зошит включає в себе «Андалуський романс» (№ 3) і «Наварську хоту» (№ 4). У цьому зошиті протиставлення тональностей лише імітується: вступ до «Наварської хоти» написано в тональності мінорної домінанти (a-moll), яка одночасно є паралельною до тональності романсу C-dur.

«Андалуський романс» – ліричний твір, у якому виявлено не стільки андалуську, скільки європейську співучість. Мініатюрі притаманні риси салонності. Мелодичний матеріал і манера викладення супроводу нагадують

романтичні ноктюрни. Розпочинається мініатюра ритмічною фігурою гітарного типу у супроводі. Основна мелодія має вузький діапазон, як у народних мелодій (у межах квінти). Створюється образ одночасно ніжний і радісний. На початку заявляється низький «чуттєвий» регістр скрипки. У викладенні великої виразності набуває рух терціями, переклики регістрів. Середня частина G-dur деякою мірою контрастує крайнім. Твору притаманна ладова своєрідність, що дозволяє вирізнити романс як «андалуський». Основна мелодія належить авторству П. де Сарасате. У середній частині використовується фольклорне андалуське віто.

«Наварська хота» має двочастинну будову з різним тематичним матеріалом. Перша тема походить із сарсуели К. Оудрида «Субізький млинар», друга тема, ймовірно, фольклорна [31]. Основний характер заявляється рішучим ритмічно пружним вступом фортепіано. П'єса технічно складна, застосовуються такі прийоми, як співставлення піцикато і арсо, подвійні ноти, акорди, різні типи флажолетів, глісандо, арпеджіо, виконання мелізмів. Супровід є дуже сухим і лаконічним, це дозволяє скрипці панувати безроздільно. Попри енергійний танцювальний образ, містить і ліричні теми пісенного походження, в яких темп трохи уповільнюється (див. ремарки *Lento molto espressivo*, *Piu lento quasi Andante*). Цим забезпечується схожість з коплою фольклорної хоти. Завершується акордовим енергійним проведенням теми, що підтверджує початковий рішучий характер.

У третій зошит увійшли «Плаєра» (№ 5) і «Сапатеадо» (№ 6). Тут чергування ладів зворотнє: перша мініатюра написана в мінорі, друга – в мажорі. Цікаво, що «Плаєра» закінчується протяжною домінантою на ноті «а», яка виявляється потім тонікою наступного «Сапатеадо», утворюючи єдність мініциклу.

Плаєра як жанр приналежна до давньої іспанської музичної традиції канте хондо. Пов'язана із жанром сегідільї і виступає її андалусійським варіантом. Порівняно з сегідільєю більш меланхолійна. У «Плаєрі» П. де Сарасате виражено м'який характер, підкреслений тембром басової

струни. Темі притаманні декламаційні якості, «діалог» створюється завдяки мелодичному дуету з фортепіано, що нечасто зустрічається у супроводах мініатюр П. де Сарасате. У другому розділі декламаційність поступається пісенності.

Мініатюра написана у двочастинній формі з короткою кодою, заснованою на початковому музичному матеріалі. Цікавим є ладове рішення: супровід засновується на діатонічних акордах d-moll, а партія скрипки базується на фрігійському ладі (у скрипки тональний центр не «d», а «a») (додаток Б, рис. Б.1). У другій частині п'єси тональність d-moll встановлюється і у скрипки, і у фортепіано, що надає звучанню більшої традиційності.

У використанні мелізматики і каденційних рулад у «Плаєрі» виражено не лише віртуозну орієнтованість, а і принципи фольклорного виконання сегідільї. Отже, «Плаєра» – один із творів П. де Сарасате, в яких фольклорні якості втілено ґрунтовно. Його позитивними рисами є використання ладів народної музики, поліладовості ансамблевого поєднання, типових прийомів орнаментального розвитку тематизму.

Сапатеадо – швидкий тридольний танець андалусійського походження. У П. де Сарасате жанрово зближений зі скерцо, присутні елементи гумору, що складає різкий контраст із попередньою «Плаєрою». Домінування штриха стаккато зумовлює вибір технічних прийомів (репетиції, піцкато, подвійні ноти тощо). Імітація відбивання ритму ногами танцівника здійснюється у фортепіанній партії (додаток Б, рис. Б.2). Вся мініатюра виконується у стрімкому темпі на єдиному диханні. Ритміка включає характерні для жанру сапатеадо синкопи.

У четвертому зошиті приховано міститься та ж сама зворотна послідовність ладів. Обидві п'єси написані в a-moll, проте, значущість мажору пояснюється тим, що в крайніх частинах Хабанери (№ 8) велике місце відводиться C-dur, а середня частина вся написана в D-dur.

«Віто» (№ 7) – дуже репертуарна мініатюра. Джерелом є пісня «Від'їзд» Ф. М. Альвареса. П. де Сарасате дотримується будови пісні, лише між середньою частиною і репризою уводить варіації. Мелодія співуча, поєднує кантиленність з колоратурами, від скрипки потребується плавність звуковедення (додаток Б, рис. Б.3).

Розпочинається з фортепіанного вступу, аналогічного пісні Ф. М. Альвареса, який задає ритм і окреслює гармонічні опори. Виконавська віртуозність наголошується переважно у варіаційній побудові перед репризою, але і викладення теми містить технічні елементи (арпеджовані пасажі, флажолети, хроматична гама тощо). У супроводі використовується андалуська каденція (IV–III–II–I), що підкреслює регіональне походження жанру.

«Хабанера» (№ 8) – ритмічно навіть примхливіша, ніж Хабанера № 2. Виконує функцію блискучого фіналу. Тема крайніх частин не фольклорна, має витоком дует із сарсуели «Піжмурки» М. Кабальєро [31]. Тема середнього розділу більш пісенна і лірична.

У «Іспанських танцях» фольклорне начало виявлено П. де Сарасате кількома способами: 1) використанням фольклорного музичного матеріалу (меншою мірою); 2) використанням сучасної побутової музики, асоційованої з фольклорною; 3) створенням власних мелодій з частковим урахуванням народної манери.

Цілісно «Іспанські танці» створюють образ багатобарвної Іспанії з її музичною специфікою областей.

Іспанія як поліетнічна країна формувала своє музичне обличчя завдяки народам, які проживали на її території. Серед них були і цигани [58]. Великий їх внесок у створення знаменитого фламенко. Одним із культурних символів «рожевої легенди» стала «гітана» – іспанська циганка, танцівниця фламенко. Увага до циганського фольклору (не виділеного з угорського) раніше характеризувала пошуки великого романтика Ф. Ліста, вплив якого відчутний у П. де Сарасате.

Найбільше зв'язок з лістівським трактуванням угорського («Угорські рапсодії») виявлено у «Циганських наспівах» П. де Сарасате, ор. 20 (1878). Вважається, що стимулом до написання твору став візит у Будапешт з відвідуванням Ф. Ліста у 1877 р. [95, с. 29]. Спочатку «Циганські наспіви» були опубліковані для скрипки з фортепіано (1878). У 1881 р. вийшов оркестровий варіант твору. Ототожнення циганського з угорським у П. де Сарасате виявляється і в присвяті твору Ф. Сарваді, секретарю угорського посольства в Парижі [95, с. 30].

У Будапешті П. де Сарасате чув народні пісні й танці у виконанні циганських ансамблів, у «Циганських наспівах» він використав деякі угорські мелодії (зокрема, чардаш) та мотиви циганської музики, значущої і для Іспанії.

«Циганські наспіви» – чотиричастинний твір вільної рапсодичної форми, характерної для стилістики романтизму. Частини виконуються без перерви: *Moderato – Lento – Un poco più lento – Allegro molto vivace*. Завдяки цьому «Циганські наспіви» сприймаються не як цикл, а як цілісна форма, складена з темпово різних побудов, об'єднаних основною тональністю *c-moll*.

Перша частина, *Moderato*, інтонаційно дуже близька «Угорським рапсодіям» Ф. Ліста (додаток Б, рис. Б.4). Це коротка вступна частина імпровізаційно вільної будови. Мелодика речитативна. Демонструє традиційні циганські звороти, з притаманною їм хроматикою, рясною орнаментикою, ладовою характерністю (угорський лад). Наголошується пристрасний характер. Рецензенти зазначали, що скрипка тут ніби плаче. Вона безумовно солює при лаконічному, але емоційно напруженому (тремоло) супроводі. Партія скрипки включає технічні елементи (гамоподібні і арпеджовані пасажі, акорди піццикато) у декламаційне викладення.

Друга частина, *Lento*, зберігає декламаційність, але насичує її співучими елементами (додаток Б, рис. Б.5), що сприяє структурній окресленості частини, рівномірності чергування фраз. Пристрасна лірика ще віртуозніша, ніж у першій частині. Тематичні фрази чергуються з технічними пасажами. Застосовуються: тремоло, діатонічні і хроматичні пасажі, глісандо,

флажолети, співставлення регістрів тощо. Примхлива ритміка передбачає агогічні відхилення.

Третя частина – *Un poco più lento* – вершина лірики іспанського композитора. Її чудова мелодія, що добре лягає на слух, взята з пісні маловідомого угорського автора Е. Сентірмаї. Віртуозне викладення замінюється кантиленим (додаток Б, рис. Б.6). Скрипка веде лінію довгого дихання, з широким вібрато, демонструючи художні властивості виконання. Більш значущим стає паралельний мажор. Угорський характер забезпечується використанням мотивів з оберненим пунктирним ритмом. Зв'язка до останньої частини являє собою пасаж у помірному темпі, який забезпечує перехід від повільного до швидкого руху.

Головна тема четвертої частини, *Allegro molto vivace*, ніби вихором вривається в загальний пристрасно-тривожний настрій попередньої музики. Октавні подвоєння на *staccato* в супроводі продовжує партія солюючої скрипки, і тепер цей штрих буде переважати протягом усієї частини (додаток Б, рис. Б.7). Тут композитор демонструє весь арсенал віртуозних можливостей скрипки, використовуючи варіаційний принцип. Танцювальність підкреслюється повторюваністю квадратних побудов. У технічних прийомах наслідуються деякі прийоми народних ансамблів (гра щипком, поступове «розгойдування» темпу, чергування акордів і поступового руху). Стрімка четверта частина завершує «Циганські наспіви» у життєстверджуючому однойменному *C-dur*.

У цілому «Циганські наспіви» – віртуозний твір, що продовжує угорську фольклорну лінію Ф. Ліста. У ньому поєднано фольклорні мотиви зі здобутками європейської романтичної інструментально-виконавської техніки.

Оскільки П. де Сарасате був концертним виконавцем, його справами займався імпресаріо – британський музикант і меценат О. Голдшмідт. Йому П. де Сарасате присвятив «Баскське капричіо», ор. 24. Інтерес до баскського фольклору можна пояснити не лише загальною орієнтованістю творчості, але і баскським походженням самого автора.

«Капризність» тут відповідає не побудові форми (вона ясно структурується з двох частин), а якостям мелодики і ритміки – рвучкій і примхливій. Відповідно жанру капрису, П. де Сарасате виступає продовжувачем трактування скрипки Н. Паганіні. Використовуються знамениті прийоми італійського майстра, засновані на надшвидкому чергуванні гри піццикато і смичком, їх поєднанні із включенням флажолетів.

«Баскське капричіо» бере в основу теми кількох фольклорних сортсіко. Але замість п'ятидольного метру П. де Сарасате обирає більш звичні 3/4 і 6/8. Зберігається типовий для фольклорних сортсіко пунктирний ритмічний малюнок на третій долі. Таким чином, фольклорне корелюється професійними нормами.

Перша частина – гордовита і енергійна. Акордовий супровід підкреслює основну тональність d-moll (додаток Б, рис. Б.8). Середній розділ звучить у G-dur. Основна тема складається з 8-тактових фраз. Тематичного контрасту у розділах немає. Стабільність стосується і фактури, у скрипки домінує гра подвійними нотами. Віртуозність у першій частині не наголошується.

Друга частина (a-moll) створена у варіаційній формі, характерній для ряду танцювальних жанрів іспанського фольклору. Варіації зручні і для демонстрації певного віртуозного прийому. Змінюється тональність, розмір (з 3/4 на 6/8), темп. Зазначений як *Allegro moderato*, насправді він є швидким. Поєднання швидкості з віртуозною технікою (варіації на гамоподібні пасажі legato, поєднання способів звукоутворення, акорди, штучні флажолети, арпеджіо) сприяє надзвичайній акустичній ефектності, порівняній з грою Н. Паганіні.

Як показав аналіз видатних творів П. де Сарасате, композитор, спираючись на фольклорні іспанські жанри – пісенні і танцювальні, усталював лексику і семантику мови, в принципі вже знану європейським інструменталізмом. Митець «прищеплював» національно іспанське загальноєвропейському, свідомо підкорюючи фольклорний матеріал професійним композиційним і гармонічним принципам. Нерідко

П. де Сарасате звертався не до власне фольклорних старовинних зразків, а до сучасніших, фольклоризованих, навіть естрадно-популярних.

Гармонії творів П. де Сарасате були досить простими. Ладово-гармонічна основа іспанської народної музики виявлялася частково, тоді як європейська функціональна гармонія була домінуючою. Втім, і геніальний попередник Н. Паганіні наголошував на віртуозній розробці мелодичних елементів, а не на гармонічній барвистості (у характеристиці Г. Берліоза гармонія Н. Паганіні визначається як «ясна, проста і надзвичайно звучна») [10, с. 321].

У своїй творчості П. де Сарасате охоплює народну музику Іспанії у її цілісності, що має пісенні і танцювальні прояви. Вираженню іспанського як загальнонаціонального у П. де Сарасате відповідають два «дзеркальні» цикли скрипкових мініатюр – «Іспанські танці» і «Іспанські наспіви». Не чужа для композитора поліетнічність і пограничність іспанської культури, що підтверджують «Циганські наспіви» і «Баскське капричіо».

Висновки до розділу 2

Виконавська і композиторська діяльність П. де Сарасате мала істотний вплив на подальший розвиток іспанського інструменталізму, відчутний у творчості наступного покоління митців – І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї. Двома першими було успадковано і похідний від романтичних установок універсалізм, виражений у гармонійному поєднанні композитора і концертного виконавця в одній особі.

Величезне значення П. де Сарасате в історії музики в тому, що він цілеспрямовано збагачував скрипковий репертуар творами з яскраво вираженими національними рисами, що дозволяло поширюватися уявленням про «іспанське» в світі та збільшувати авторитет сприйняття іспанської культури як цілісного унікального феномену.

Полікультурна взаємодія, мотивована діяльністю П. де Сарасате, виразилася через масив творів, присвячених іспанському митцю високоталановитими інонаціональними композиторами (К. Сен-Сансом, Е. Лало, Г. Венявським та ін.). Це дозволило вивести на якісно новий рівень відтворення у музиці іспанського як орієнтально-екзотичного, що знайшло продовження у нових виходах на трактування іспанської теми К. Дебюссі, М. Равелем та ін.

Образ Іспанії у П. де Сарасате постає цілісним, різнобічним, багатобарвним, регіонально конкретним, але міцно пов'язаним із європейськими романтичними уявленнями. Нарівні з фольклором автор використовував сучасні побутові зразки, зокрема пісні із популярних сарсуел.

Скрипкове мистецтво П. де Сарасате-композитора своєрідно сполучило протилежні якості доступності і складності, в чому можемо бачити закономірний поступ до підвищення ролі жанрів так званої «легкої» музики (епоха П. де Сарасате захоплювалася оперетою, на континент проникали джазові інтонації тощо). Доступність музики П. де Сарасате – в її легкості для сприйняття, опорі на побутові жанри, тоді як складність стосується віртуозного володіння інструментом. Європейського слухача захоплювала екзотична, але пристосована до слуху, вихованого на академічній музиці, лексика скрипкових мініатюр, семантична визначеність творів, які потребували не стільки глибокого осягнення, скільки емоційної налаштованості. Втім, до нещодавнього часу небагато виконавців наважувалися включати твори П. де Сарасате у свій репертуар.

Композиторська творчість П. де Сарасате нерозривно пов'язана з його власною виконавською діяльністю. Написання музики робилося «під себе», з урахуванням як індивідуальної техніки, так і умов концертного виконання. У трактуванні інструменту митець виявляв його «виконавське бачення», тому для П. де Сарасате були далекими пошуки нових композиційних прийомів. Скрипка у П. де Сарасате – завжди солуючий концертний інструмент, чим пояснюється лаконізм і відносна простота партій супроводу.

РОЗДІЛ 3

ТВОРЧИСТЬ МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ І СКРИПКОВА МІНІАТЮРА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ, ДОСВІД ТРАНСКРИПЦІЙ

3.1. Постать Мануеля де Фальї у представництві іспанського ренасім'єнто

Епоха ренасім'єнто представлена всесвітньовідомими іменами Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї. Творчість останнього стала найвищим втіленням самотності іспанської музики ХХ ст. і затвердила її міжнародну значущість.

Разом зі своїми старшими сучасниками М. де Фалья став пропагандистом рідної музики. Актуальна затребуваність мистецтва М. де Фальї пояснюється доступністю для слухацького сприйняття і водночас шляхетною стриманістю вираження, мелодичною і ритмічною різноплановістю, жанровим багатством. Хоча творчість М. де Фальї не належить віртуозному напрямку мистецтва, його музика ставить високі вимоги до виконавців. Це пояснюється як художньою і технічною складністю творів, так і високою мірою їх індивідуалізованості: у композитора не виражено загальної тенденції, кожен твір вирішувався унікально, протягом творчого шляху стильові пріоритети змінювалися, були можливими нашарування різних стильових і жанрових показників. Відповідно сказаному, виконавцеві для інтерпретації п'єс М. де Фальї потребується спеціальна робота з вивчення творчості композитора.

На відміну від П. де Сарасате, творчість М. де Фальї вивчена у музикознавстві набагато повніше. Перші критичні матеріали про творчість митця з'явилися ще на початку його творчого шляху, під час перебування у Франції. Серед основоположників назовемо А. Ролана-Манюеля [101]. Починаючи з 1920-х р. музика М. де Фальї привертає увагу дослідників різних країн. Важливу роль в ознайомленні з творчістю іспанського композитора

вітчизняними поціновувачами відіграла монографія Ю. Крейна (1960) [42] і стаття П. Пічугіна (1971) [64]. Невдовзі доступними стали обрані статті М. де Фальї [87], адже композитор плідно працював і на музикознавчих, етнографічних теренах. Значною віхою стала ґрунтовна монографія І. Мартинова, яка узагальнила зібрані раніше матеріали та вийшла на новий рівень дослідження: І. Мартинов пропонує цілісний погляд, особистість і творчість М. де Фальї розглядаються у контексті з загальними тенденціями розвитку іспанської та європейської музики ХХ ст. на основі поєднання біографічного методу з історико-типологічним, стильовим [53].

Сучасні дослідження творчості М. де Фальї представлені працями О. Гладкової [21], Т. Диняк [29], Н. Заєць [30], І. Кряжевої [43].

Мистецтво М. де Фальї високо цінували його сучасники, в тому числі композитори зарубіжжя: французи К. Дебюссі [26], М. Равель [71], Ф. Пуленк [67], росіянин українського походження І. Стравінський [79, 80], італієць А. Казелла та ін. Ними відзначалася глибока обізнаність композитора щодо сучасних тенденцій розвитку музики, захопленість національним фольклором, оригінальність творчого мислення, прагнення до експериментування, висока вимогливість до себе. Спогади композиторів-сучасників М. де Фальї є цінними документами, необхідними для складання уявлення про особистість митця.

М. де Фалья став виразником іспанського ренасім'єнто. За визначенням словниково-довідникової літератури, ренасім'єнто (від ісп. «відродження») – це ідейний рух за національне відродження Іспанії кінця ХІХ – початку ХХ ст. [72]. Хоча ренасім'єнто мало прояви в політичному, економічному та культурному житті країни, зазвичай це термін вживають стосовно явищ музичного мистецтва. У політичному сенсі прийнято казати про демократичні тенденції, послаблення монархії, збільшення прав громадян. Економічні чинники, що сприяли ренасім'єнто, стосувалися розвитку промислової індустрії, розбудови залізних дорог тощо, тобто в цілому покращення показників добробуту іспанського суспільства.

Щодо сутності іспанського ренасім'єнто ми погоджуємося з думкою Т. Диняк про його орієнтованість на сучасні світові процеси у професійному мистецтві. Т. Диняк пише: «... до періоду музичного відродження (Renasimiento) фольклор представляв Іспанію у всьому світі більше, ніж творчість іспанських композиторів. У сили історичних обставин музичне життя Іспанії наприкінці ХІХ століття залишалось ще достатньо провінційним, не даючи можливості іспанським музикантам розвивати свою національну школу» [28, с. 182–183]. Іспанське ренасім'єнто позначено загальними тенденціями до створення нових національних музичних шкіл і хронологічно відповідає їм.

Науковець Т. Диняк визначає етапи ренасім'єнто, яких ми дотримуємося у кваліфікаційній роботі. Всього етапів три, причому два з них попередні. На першому (1840–1879-і рр.) новаторство проявляється на ґрунті романтизму. Серед жанрів перевага надається музично-театральним, зокрема суто іспанській за духом сарсуелі, теми з якої жили скрипкові мініатюри П. де Сарасате. У цей час композитори застосовують народні теми у творчості. Активізується думка про розвиток національного мистецтва в іспанському музикознавстві, виникає спеціальна музична преса. Другий попередній етап (1870–1890-і рр.) позначений впливом Р. Вагнера. Захоплення творчістю німецького композитора стимулює створення іспанської професійної музики різних жанрів, у тому числі інструментальних (симфонічних, ансамблевих, сольних). Бурхливий розвиток концертного життя висуває видатних виконавців-віртуозів, серед яких – П. де Сарасате. Третій етап (1890–1914) – власне ренасім'єнто, основою якого слугує діяльність Ф. Педреля [28].

Зауважимо, що постать Ф. Педреля є визначальною як для всього руху іспанського ренасім'єнто, так і для формування творчих поглядів М. де Фальї. Початок ренасім'єнто прийнято відраховувати від публікації маніфесту Ф. Педреля «За нашу музику».

Феліпе Педрель – іспанський композитор, педагог, музикознавець, громадський діяч. Головним твором його композиторської діяльності

є масштабна оперна трилогія «Піренеї». Впливовість Ф. Педреля в мистецькому світі Іспанії пояснювалася як його величезними знаннями, так і особистісними якостями – вольовою вдачею, рішучістю, принциповістю творчих переконань, здатністю заряджати своїми думками інших [54]. Ф. Педрелю вдалося сконцентрувати навколо себе найбільші музичні таланти, що гідно представляють Іспанію світу.

Маніфест «За нашу музику» визначав шляхи підвищення рівня іспанської професійної музики. Велика роль відводилася роботі з фольклором. Як казав віолончеліст П. Казальс, «він (Педрель – Д. Д.) заново розкрив фольклорні скарби Іспанії, забуті у ХІХ столітті, і радив молодим композиторам надихатися і користуватися ними» [39, с. 100]. Але Ф. Педрель не обмежувався фольклором. Він спонукав до глибокого вивчення досягнень професійної іспанської музики, накопичених за весь шлях її розвитку. Це відповідає рисі традиціоналізму іспанської культури, визначеної у першому розділі. Значущість релігійності для іспанської культури втілилася у зібранні і публікації Ф. Педрелем восьмитомної антології іспанської духовної музики.

Звернемо увагу, що погляди Ф. Педреля не були націоналістично обмеженими, а, навпаки, мотивували взаємодію з іншими країнами, насамперед тими, музичне мистецтво яких відзначалося високим рівнем. Таке бачення шляхів реформування музики відповідає рисам пограничності та поліетнічності культури Іспанії. Ф. Педрель мріяв подолати стан ізоляції іспанської музики і надати їй світового масштабу, порівняного із «золотим століттям» бароко.

Новаційність ідей Ф. Педреля була раніше визнана за кордоном, ніж у самій Іспанії. Як зазначає І. Мартинов, за кордоном «виконувались його твори, з'являлися критичні статті про нього. Однією з них була стаття Ц. Кюї, надрукована в журналі «Артист» ще у 1894 році. Римська академія Санта Чечилія обрала його почесним членом разом із Дебюссі, Глазуновим і Р. Штраусом» [54, с. 101].

На батьківщині Ф. Педреля високо цінували музиканти, для багатьох із яких він став наставником. М. де Фалья писав: «Педрель був учителем у найвищому розумінні слова, своїми висловлюваннями і прикладом він показав і відкрив музикантам Іспанії надійний шлях, що привів їх до створення шляхетного і глибоко національного мистецтва, шлях, який ще на початку минулого століття здавався безнадійно закритим» [87, с. 63].

Знайомство з Ф. Педрелем визначило ідейно-художні позиції М. де Фальї. При цьому М. де Фалья сам ініціював вибір педагога, оскільки вважав Ф. Педреля найбільшою постаттю тогочасної музичної Іспанії.

Заняття з Ф. Педрелем у Мадридській консерваторії відкрили для М. де Фальї перспективи розвитку іспанської музики в його практичному і теоретичному осмисленні. М. де Фалья зрозумів, що оновлення музики повинно спиратися як на фольклор, так і на міцну базу професійної культури. Молодий композитор під керівництвом Ф. Педреля занурився у вивчення іспанських майстрів минулого, набув глибоких знань з музично-теоретичних дисциплін.

У доволі короткі терміни М. де Фалья досяг творчої зрілості. Якщо початково йому довелося поборотися за визнання, то від 1910-х рр. він вже став одним з визнаних майстрів, користувався авторитетом у колі знаних композиторів, був учасником міжнародних заходів. При цьому протягом тривалого шляху музиканта його стилістика зазнавала змін, митець чуйно реагував на виклики часу, залишаючись вірним моральним ідеалам. Тому прихід до влади в Іспанії фашистського режиму у 1930-х рр. не міг бути сприйнятий М. де Фальєю, композитор був змушений емігрувати, що знизило його творчу активність в останній період.

Серед трьох композиторів – лідерів іспанського ренасім'єнто М. де Фалья був наймолодшим. Його творчий шлях багато в чому відрізнявся від шляху І. Альбеніса та Е. Гранадоса. М. де Фалья глибоко зосередився на композиторстві і багато зусиль приділяв створенню масштабних творів для колективів виконавців. Саме йому належить створення повномірної іспанської

опери без розмовних діалогів, яка стала репертуарною і сценічно втілюється по наш час («Коротке життя»).

Будучи талановитим професійним піаністом, М. де Фалья майже не займався концертною діяльністю, чим принципово відрізнявся від І. Альбеніса і Е. Гранадоса [91]. Твори М. де Фальї не мають наміру виявляти особливості індивідуальної манери виконавця, а володіють рисами об'єктивної передачі художніх образів на основі продуманого і вишуканого композиторського рішення. Тоді як у І. Альбеніса і Е. Гранадоса (тим більше у аналізованого нами П. де Сарасате) виконавські запити були значними стимулами для композиторства. І. Мартинов так характеризував І. Альбеніса: «Улюбленець долі, піаніст, який підкоряв поетичністю своєї гри, він зберіг назавжди легкість і невимушеність імпровізатора і щедрість фантазії, які стали важливими особливостями його композиторської манери» [54, с. 127]. Дослідник порівнював І. Альбеніса із П. де Сарасате: «Альбеніс був виконавцем, який відмінно почувався на великій концертній естраді. Ми вже казали про його схожість з Пабло Сарасате, але і того віртуозний елемент явно превалював над інстинктом композитора» [54, с. 167]. Е. Гранадос же «не був безроздільно захоплений імпровізаційною стихією, подібно Альбенісу – цьому несамовитому романтику іспанської музики, але подібно ньому також черпав творчі імпульси в своєму піанізмі – блискучому і своєрідному» [54, с. 170].

Якщо І. Альбеніс «був художником суто романтичного складу, до того ж – суто іспанського, навіть точніше – андалуського» [54, с. 134], то в творчості М. де Фальї романтичні стилістичні впливи мають набагато меншу значущість, а іспанське у нього переростає рамки регіональності.

Видатний митець М. де Фалья досягнув більшого, ніж його попередники І. Альбеніс і Е. Гранадос, у розробці великих жанрів іспанської музики, до чого, власне закликав Ф. Педрель. Так, М. де Фалья розширив обрії професійної іспанської музики, створивши оперу на іспанській мові, національний балет та інструментальний концерт. Наймонументальнішому проєкту М. де Фальї, опері «Атлантида», на жаль не вдалося бути

завершеним, але «Атлантида» існує у вигляді сценічної кантати, що теж є великим жанром.

Прихильність до ідей ренасім'єнто щодо опори на народні джерела в прагненні створення національної музичної школи не заважала М. де Фальї бути «на вістрі» пошуків сучасної йому європейської музики.

Композитор ніколи не належав до «націоналістичного» табору. Він слушно вважав, що національний розквіт іспанської культури можливий тільки у взаємодії з кращими здобутками культур інших народів, особливо тих, що є носіями світового музичного професіоналізму, а також територіально межуючих і етнічно зближених з Іспанією. Ураховуючи поліетнічність країни, кількість таких країн практично не може бути обмеженою. М. де Фалья з дитинства стикався із зарубіжним мистецтвом і захоплювався ним. У рідному Кадісі він чув опери В. Белліні, Г. Доніцетті та ін., у салонах звучала фортепіанна музика найрізноманітніших авторів. Перші композиторські спроби (кінець XIX – початок XX ст.) стосувалися жанрів салонної музики (Вальс-каприс для фортепіано та ін.). Однак у ранньому творі «Іспанська серенада» для скрипки і фортепіано вже відчувалося бажання осмислити виражальні засоби, близькі фольклорним.

Чимало часу М. де Фалья перебував у Франції (1907–1914), де творчо комунікував із провідними композиторами-новаторами. Митець високо цінив французькі контакти, кажучи «молода іспанська музична творчість зобов'язана братній нації» [87, с. 35]. Особливо значущими стали зустрічі з К. Дебюссі, М. Равелем, П. Дюка. Згодом М. де Фалья напише статтю «Клод Дебюссі і Іспанія», де стверджуватиме, що К. Дебюссі «певною мірою доповнив відкриття маестро Феліпе Педреля в сфері ладових багатств і можливостей, закладених у нашій музиці» [87, с. 48]. Стосовно М. Равеля М. де Фалья відзначав його вміння відтворювати іспанський дух «за допомогою вільного використання найістотніших ритмічних, ладово-мелодичних і орнаментальних особливостей нашої народної музики» [87, с. 90].

На початку ХХ ст. Париж був культурним центром, в якому зосереджувалося чимало іноземних митців, зокрема іспанських [33]. Причини полягали не тільки в можливостях розкрити свій талант, заручитися суспільною увагою і повернутися на батьківщину відомим, у Франції діяли композитори, захоплені іспанською музикою і досвідчені у методах її відображення у індивідуальній творчості. Наприклад, іспанська тематика блискуче розроблялася К. Дебюссі («Вечір у Гренаді», «Ворота Альгамбри» для фортепіано), М. Равелем (опера «Іспанська година», «Іспанська рапсодія» для оркестру, «Альборада» для фортепіано, «Хабанера» для двох фортепіано).

Творчі зв'язки іспанських музикантів з французькими сприяли зростанню професіоналізму іспанського мистецтва, його включеності в контекст сучасного світового процесу розвитку музики. Досить важливою була і змога друкувати твори, тоді як в Іспанії типографій не вистачало, тим більше – нотних. У більшості випадків у Франції композитори-початківці переконувалися у власних силах, досягали творчої зрілості, а повернення в Іспанію означало для них стабільну працю на благо вітчизняній культурі.

У житті М. де Фальї паризький період виявився важливим тим, що розширив художній кругозір і композиторську майстерність, переконав у доцільності шляху розвитку національних культурних традицій.

Етапи творчого шляху М. Фальї традиційно у вітчизняному музикознавстві [1, 42, 53] поділяються на декілька періодів:

– *підготовчий* (кінець ХІХ ст. – 1904) – від років навчання до створення опери «Коротке життя»;

– *зрілий з імпресіоністським нахилом* (1904–1919) – від створення опери «Коротке життя» до повернення в Іспанію. Включає часи проживання в Мадриді і Парижі. Характеризується вивченням нової французької музики, особливо імпресіоністичної, спілкуванням з провідними композиторами Франції [53, с. 9]. Визначними творами цього періоду є «Ночі в садах Іспанії», «Чотири іспанські п'єси», «Сім іспанських пісень». У ці роки М. де Фалья

окреслює індивідуальні шляхи розвитку іспанської музики відповідно ідеям ренасім'єнто;

– *зрілий з неокласичним нахилом* (1920-і рр.). Характеризується інтенсивною етнографічною роботою, організацією фестивалів народної музики, творчим спілкуванням з поетом Ф. Гарсія Лоркою. Твори, написані в цей період, є підсумковими з точки зору узагальнення авторської манери. Майстерність М. де Фальї стає більш зваженою і лаконічною. Визначні твори – Концерт для клавесину, опера «Балаганчик маестро Педро»;

– *пізній* (від 1933 р.). У еміграції. Громадянська війна, державний переворот в Іспанії і подальше панування профашистського режиму від 1930-х рр. стали трагічними як для країни в цілому, так і особисто для М. де Фальї. Рух ренасім'єнто було згорнуто [37, с. 2]. У 1936 р. було заарештовано і розстріляно товариша по мистецтву – поета Ф. Гарсія Лорку, книги якого піддалися забороні на батьківщині до середини ХХ ст. Композиторська творчість М. де Фальї майже призупинилася. Він зосередився на виступах в якості диригента. Планував завершити твір, над яким працював усе життя, – оперу «Атлантида».

Зауважимо, що через ретельність роботи, багаторазовість переробок, сувору самокритику швидкість написання нових творів М. де Фальєю була невисока протягом всього творчого шляху. За спогадами сучасників, композитор працював постійно, систематично, глибоко розумів поставлені задачі й надто прискіпливо добивався їх досконалого виконання [67]. Дослідник І. Мартинов підсумував: «Композитор був дуже працьовитим, і разом з тим – малопродуктивним через тривале захоплення ідеями, а потім – ще довше їх втілення, спричинене безперервними корекціями» [53, с. 4].

В осмисленні періодизації творчості М. де Фальї в контексті іспанського ренасім'єнто нам близька думка О. Гладкової про доречність застосування терміну «універсальний стиль» [21, с. 6]. Дослідниця порівнює вітчизняні та зарубіжні класифікації творчого шляху М. де Фальї. Виявляється, що останні не завжди беруть до уваги музикознавчі стильові орієнтири, а можуть

пропонувати етнографічний підхід. Зокрема науковець Б. Джеймс диференціював «андалуський» і «кастильський» періоди. Беручи зазначене за основу, О. Гладкова виділяє «андалуський» і «універсальний» стиль М. де Фальї. Під «універсальним» розуміється тенденція «до злиття різних, притому вельми контрастних, національно-музичних діалектів у єдиний мовний феномен; «універсальний» стиль означає і більш широке охоплення явищ національного у часовому аспекті (звернення до старовинних форм іспанської народної і професійної музики, техніки і стилю давніх іспанських майстрів), зв'язок з багаторічними традиціями в сфері іспанської літератури і театру; універсальною стає і сама композиторська техніка пізнього Фальї, що поєднує на вищому художньому рівні риси національної і загальноєвропейської музичної лексики» [21, с. 7]. На наш погляд, класифікація стилів М. де Фальї, запропонована О. Гладковою не суперечить традиційній періодизації: «андалуський» стиль узгоджується зі зрілим періодом з імпресіоністичним нахилом, тоді як стиль «універсальний» більш відповідає зрілому періоду з неокласичним нахилом.

Розуміння сутності стилів М. де Фальї як «андалуського» і «універсального» буде опорним у здійсненні нами аналізу творів композитора. Універсальність стилю М. де Фальї означає втілення загальнонаціональних якостей іспанської культури і виступає логічним завершенням епохи ренасім'єнто. У 1939 р. М. де Фалья гідно виконав заповідану Ф. Педрелем ідею культивування вітчизняної професійної музичної спадщини: в якості диригента він виконав у концертах іспанські твори різних часів (від К. де Моралеса XVI ст. до своїх молодших сучасників).

Отже, творчість М. де Фальї стверджує можливість різнопланового втілення ідей піднесення іспанської музики до світового визнання. Образ Іспанії у М. де Фальї вибудовувався в синтезі з новаторськими пошуками інонаціональних авторів і «визрівав» у середовищі Франції як культурного центру. Приналежність композитора до ренасім'єнто виступала об'єднуючим стрижнем щодо стильових змін у індивідуальному письмі. М. де Фалья був

чуйним до нового, тому значущими для нього стали як спонтанний по своїй суті імпресіонізм, так і врівноважено-раціональний неокласицизм. Творчість композитора відкрила перед іспанською музикою перспективи модерного розвитку.

3.2. Принципи роботи М. де Фальї з фольклорно-жанровим матеріалом. Фольклорна достовірність як стимул скрипкових транскрипцій творів М. де Фальї

Образ Іспанії є провідним у творчості М. де Фальї і проходить майже в усіх творах. Особливо відзначаємо симфонічні «Ночі в садах Іспанії», фортепіанні «Чотири іспанські п'єси», вокальні «Сім іспанських пісень». М. де Фалья спромігся зробити «іспанське» не екзотичним, а укорінено національним.

Вираження типових рис іспанської культури у М. де Фальї невід'ємне від двох чинників: 1) відтворення жанрової фольклорної основи іспанської музики; 2) тембрально-звукового «унаочнення» конкретики оточуючого середовища. «Живописність» іспанських образів М. де Фальї виникла завдяки творчому переосмисленню здобутків імпресіонізму, заявленого композиторами Франції. Симфонічні враження (*symphonic impressions*) для фортепіано з оркестром «Ночі в садах Іспанії» – шедевр М. де Фальї, розпочатий у Франції, – яскраво демонстрував зазначену тенденцію.

Хоча М. де Фалья отримав ґрунтовну виконавську освіту, був чудовим піаністом і диригентом, виконавство, як зазначалося вище, не займало в його житті такого великого місця, як у старших сучасників – І. Альбеніса і Е. Гранадоса. Митець був далеким від концертування з його наголошенням індивідуальної віртуозності, зовнішня ефектність подання музики його цікавила мало, цікавіше було проникати в її глибинну природу.

М. де Фалья не наголошував базовість піаністичного мислення. Він рівною мірою був симфоністом, знавцем театральної сцени, хореографії

і сольного інструменталізму в цілому. Напевно тому його твори нерідко адаптуються до різних виконавських складів.

Композитор бачив своє призначення в створенні сучасної іспанської музики найвищого професійного рівня. Свої погляди на сучасну музику, національний фольклор, задачі композиторської діяльності М. де Фалья виклав у низці статей [87]. До науково-дослідницької діяльності митець підходив так само прискіпливо, як і до композиції. Науковець Є. Бронфін зазначає, що «музично-критична спадщина Мануеля де Фальї невелика. Видатний іспанський композитор, голова іспанської національної музичної школи ХХ століття рідко брав до рук перо літератора. <...> Фалья виступав у пресі, тільки підкоряючись почуттю обов'язку» [12, с. 10].

У своїх статтях М. де Фалья означив витоки іспанської музики в контексті «пограничності» культури: «В історії Іспанії три події справили великий вплив як на все наше життя і культуру, так і на історію музики. Ними є: а) прийняття іспанською церквою візантійського співу; б) навала арабів і в) імміграція і заселення в Іспанії численних груп циган» [87, с. 49].

Величезну роль М. де Фалья приділяв вивченню найдавніших жанрових пластів фольклору. До таких він відносив канте хондо (від ісп. «глибокий спів»), якому присвятив спеціальну статтю (паралельно канте хондо вивчалоя і Ф. Гарсія Лоркою [19, 20]). Канте хондо має андалусійську природу, значущими є циганські народні традиції, але ними це явище не обмежується. М. де Фалья виділив спільні риси канте хондо з давніми східними наспівами: 1) енгармонізм як засіб модулювання; 2) використання мелодичного діапазону, що рідко виходить за межі сексти; 3) часте повторення однієї ноти, супроводжуваної верхніми і нижніми аподжіатурами; 4) регламентоване використання орнаментальних зворотів в якості мелодичних розширень або емоційних підсилень; 5) наявність окликів і вигуків, якими народ надихає співаків і інструменталістів [87, с. 53–56].

Звернення до канте хондо спостерігається в багатьох його творах і відповідає «андалусійському» стилю. Канте хондо для М. де Фальї постає

знаком «справжнього» фольклору, який слід підтримувати в боротьбі з «несправжнім» популяризованим (який живив творчість П. де Сарасате). Митець виступав з полемічними статтями з цього приводу. Бажання М. де Фальї зберігати і пропагувати давній фольклор спонукало його до організації конкурсів народної творчості. У 1922 р. у Гранаді відбувся конкурс народних співаків і гітаристів канте хондо. Колегами М. де Фальї по проєкту виступили поет Ф. Гарсія Лорка, гітарист А. Сеговія [13, 93].

Композиторська робота М. де Фальї пропонувала своєрідні шляхи втілення жанрів фольклору у професійній музиці. Наголосимо, що М. де Фалья не працював за єдиним шаблоном, а підходив до вираження національного у кожному творі індивідуально, з урахуванням його теми та ідеї, призначення, самодостатності або включеності в синтез з іншими мистецтвами. Однак робота М. де Фальї з фольклором ґрунтувалася на певних принципах, які потребують спеціального розкриття у нашому кваліфікаційному дослідженні.

Принципи М. де Фальї близькі етнографічним підходам Б. Бартока і Л. Яначека, частково І. Стравінського періоду «Петрушки» і «Весни священної». Пропонується не безпосередня обробка зібраних музичних матеріалів, а виявлення і узагальнення типових рис фольклору, осмислення механізмів його функціонування в народному середовищі. У такому випадку «фольклорне» ніби прищеплюється до сучасної композиторської техніки, яка не знижує рівня складності і не втрачає масштабних жанрових орієнтирів (опера, балет, концерт тощо). До речі, І. Стравінський у ранній період високо оцінював твори М. де Фальї з притаманним їм національним колоритом. Пізніше, закріпившись в неокласичній ідеї створення «чистої музики», І. Стравінський охолонув до фольклорної роботи і марно спонукав до подібного М. де Фалью. Зокрема, після прем'єри балету М. де Фальї «Треуголка» (1919) І. Стравінський визнав, що «найкращі в його партитурі місця не обов'язково «іспанські» [79, с. 101], а через десять років оцінив неокласичний поворот стилістики М. де Фальї на позначення таланту, що «рішуче вивільнився від згубного для нього впливу фольклору» [80, с. 296].

Втім, М. де Фалья і в пізній творчості не відмовлявся від фольклорних орієнтирів, залишившись назавжди прихильником ідей свого великого вчителя – Ф. Педреля.

Вільний розвиток народно-творчих елементів, дотримання не цитати, а стилістики, манери, відчуття – у цьому полягав основний принцип композиторського підходу до фольклору М. де Фальї. Композитор писав: «Чи вірно, що одним із методів надання нашій музиці національного характеру є, як дехто вважає, точне використання записів народних пісень в якості мелодичного матеріалу? У загальному плані не можу з цим погодитися, але у окремих випадках вважаю цей метод незамінним. Я скромно гадаю, що в народній пісні більше значення має дух, а не буква. Ритм, лад і мелодичні інтервали, що визначають її вигини і каденції, складають головне в цих піснях» [87, с. 41].

М. де Фалья звертався до вивчення фольклору різних областей Іспанії. Провідне місце належало Андалусії. Митець шукав джерела натхнення в народних повір'ях, святах і обрядах, пісенно-танцювальних формах (наприклад, у балеті «Любов-чарівниця»), але йшов власним шляхом, майже не звертаючись до прямого цитування народних мелодій. У другій половині творчого шляху він рушив від андалуського фольклору до фольклору Гранади і Кастилії, що дало змогу синтезувати його «універсальний» стиль.

Композитор вміло застосовував характерні ритмо-інтонації народної музики. Наприклад, низхідний зворот з тріоллю шістнадцятих, вживаний різними композиторами у співвіднесеність з іспанськими образами (рис. 3.1.):



Рис. 3.1. М. де Фалья. Танець вогню з балету «Любов-чарівниця»

Цей зворот генетично пов'язаний з фольклорними формами різних областей Іспанії: кастильської сегідільї, андалусійських романсеро і сігірійї. У М. де Фальї він вживається в наступних творах: опера «Коротке життя» (арія Салюд), балет «Любов-чарівниця» («Пісня любовної туги», «Ритуальний танець вогню», «Пісня блукаючого вогника»), вокальний цикл «Сім іспанських народних пісень» («Арагонеса», «Хота», «Андалуса»), симфонічні враження «Ночі в садах Іспанії» («Віддалений танець») [11].

У інструментуванні творів М. де Фалья враховував традиції народного музикування, тому особливої питомої ваги набули ефекти відтворення гітарної гри. Гітара асоціювалася з давнім фольклором (токо хондо як інструментальна відповідність канте хондо). Відродження гітарного інструменталізму в інших інструментально-акустичних умовах бачилося перспективою оновлення іспанської музики. М. де Фалья сприймав гітару національним знаком Іспанії у народній і професійній музиці й зазначав, що «гармонічні ефекти, безсвідомо створювані нашими гітаристами, представляють одне з чудес народного мистецтва. Більш того: ми думаємо, що наші інструменталісти XV століття, можливо, першими стали супроводжувати гармонією (акордами) вокальну або інструментальну мелодію» [87, с. 62].

Підкреслений інтерес М. де Фальї до фольклорних витоків іспанського інструменталізму зумовив його пошуки нових тембральних звучань, спричиняючи відхід від романтичних інструментальних домінант (фортепіано, скрипка). Власне **скрипкової музики** у М. де Фальї гранично мало. Спираючись на народні традиції Іспанії, композитор розумів скрипку як значущий тембр в ансамблевому поєднанні інструментів.

У творчості М. де Фальї звучання струнних інструментів (скрипки і віолончелі) наголошується у таких творах, як: «Іспанській серенаді» для скрипки і фортепіано, «Пісні» для віолончелі і фортепіано, «Анданте та скерцо для квартету та фортепіано», «Квінтеті для струнних, флейти та фортепіано» (всі бл. 1887), «Двох п'єсах для віолончелі і фортепіано», поемі «Психея» для голосу і 5 інструментів (1924), Концерті для клавесину, флейти, гобоя,

кларнета, скрипки і віолончелі (1926). У інших випадках скрипка звучить у складі симфонічного оркестру. Як бачимо, переважають ансамблеві жанри.

Відсутність уваги композитора до сольної скрипкової музики не завадила створенню іншими музикантами транскрипцій творів М. де Фальї для скрипки. Закономірно, що вибір припадав на зразки з вираженим фольклорним колоритом і розвиненою мелодикою. Йдеться про транскрипцію «Іспанського танцю» Ф. Крейслером і обробку вокального циклу «Іспанські народні пісні» для скрипки і фортепіано П. Коханьським. Також у сучасних концертних програмах нерідко виконується обробка «Танцю вогню» з балету «Любов-чарівниця» для ансамблю скрипалів, однак через зосередженість нашого кваліфікаційного дослідження на зразках сольної скрипкової мініатюри (у супроводі фортепіано або оркестру), останній розглядатися не буде.

Затребуваність скрипкових транскрипцій творів М. де Фальї пояснюється як виразністю музики, так і виконавським авторитетом обробників – Фріца Крейслера і Павла Коханьського.

Ф. Крейслер (1875–1962), сучасник М. де Фальї, був знаменитим австрійським скрипалем-віртуозом, значний вплив на творчість якого справили, зокрема, виступи П. де Сарасате. Ф. Крейслер створив понад 60 транскрипцій творів композиторів різних країн: Німеччини (Р. Шуман), Чехії (А. Дворжак), Росії (М. Римський-Корсаков), Англії (С. Скотт). Серед іспанських композиторів обрані були представники ренасім'єнто – І. Альбеніс («Малагенья» і «Танго» із сюїти «Іспанія»), Е. Гранадо («Іспанський танець» № 5) і М. де Фалья («Іспанський танець») [96].

Транскрипція «*Іспанського танцю*» М. де Фальї являє собою блискучу концертну обробку, яка дає можливість скрипалю повною мірою виявити свої артистичні та технічні можливості (додаток В, рис. В.1). У версії Ф. Крейслера твір набуває вираженої віртуозної подачі, відчувається прихильність австрійського скрипаля до романтичної стилістики з її наголошенням гнучкої вільності обробки і ефектності використаних прийомів (піцикато, подвійні

ноти, швидкі арпеджію). Водночас щодо тексту оригіналу скрипкова версія зберігає відповідність.

В оригіналі «Іспанський танець» звучить на початку другої дії опери «Коротке життя» (1904) М. де Фальї. Це – вставний номер, який відтворює картину народного свята. Він жанрово відтіняє сцену народного декламатора з хором, витриману в автентичному стилі канте хондо, знавцем якого був композитор. Рання опера М. де Фальї відразу вразила європейського слухача незнайомим звучанням андалуського фольклору канте хондо. «Іспанський танець» було написано пізніше, ніж інші номери опери, вже у Парижі. Можливо тому деякі дослідники не відчували у танці глибокого проникнення в іспанську національну традицію. Ю. Крейн писав: «Танець, оброблений Крейслером, дещо більш звичний, ближче до загальновідомих іспанських танцювальних мелодій» [42, с. 18]. Однак, насправді тематизм є фольклорним. І. Мартинов зазначав, що «темпераментний іспанський танець, трохи поступається попередньому (дійству з хором – Д. Д.) в характерності, хоча саме в ньому, і єдиний раз у всій опері, використана справжня народна мелодія» [53, с. 50]. У ній вживається характерний мотив, про який йшлося вище (рис. 3.2.):



Рис. 3.2. М. де Фалья. Іспанський танець з опери «Коротке життя»

За будовою «Іспанський танець» виявляє риси рондальності. Перша тема слугує основною характеристикою твору. Вона ритмічно енергійна і одночасно текуча, створює атмосферу нездоланної танцювальної стихії. Друга образно виразна тема з'являється після другого проведення основної.

Нова тема явно носить загрозливий суворий характер. З першою своєю появою вона представляє чоловічий танець, у наступному реченні пом'якшується відповідно жіночим образам, але зберігає інтонаційно-мелодичні контури попередньої.

Своїм радісним настроєм танець виступає контрастом до наступних подій: появи головної героїні, яка дізнається про невірність коханого. В оперній версії танець сприймається більш драматично. До речі, в оперному звучанні скрипки доручаються проведення основної теми. Скрипкова транскрипція Ф. Крейслера наголошує жанрове начало, тембральну барвистість і виконавську ефектність. Віртуозність тут виражена, але не носить самодостатності, більшого значення набуває тематичний і ладо-гармонічний розвиток. Партія супроводу розвинена, соліст і акомпаніатор ведуть повноцінний діалог, невпинність фактурно насиченого супроводу нагнітає почуття тривоги. Гармонії досить вишукані, підпорядковуються як європейській гармонії, так і ладам народної музики.

Репертуарність скрипкової транскрипції «Іспанського танцю» можна пояснити органічним синтезом національних і загальноєвропейських якостей у виразному і емоційно підвищеному мелодико-інтонаційному втіленні (пригадаємо, що, за С. Мадарьягою, іспанці є людьми пристрасті).

Не менш затребуваними у репертуарі скрипаля є «*Сім іспанських пісень*». Обробку вокального циклу М. де Фальї для скрипки у 1926 р. здійснив і виконав Павло Коханський (1887–1934) – польський скрипаль українського походження, народжений в Одесі. Перші кроки музичного становлення відбулися в одеському музичному училищі у Е. Млинарського. У творчості П. Коханський виявляв велику прихильність до сучасної музики. Разом із К. Шимановським був представником модерного мистецького угруповання «Молода Польща». Спілкувався з такими діячами світового музичного модернізму, як І. Стравінський, С. Прокоф'єв, із іспанських музикантів – із віолончелістом П. Казальсом. Інтерес П. Коханського до імпресіоністичних музичних творів, наділених одночасно живописною барвистістю

і національною своєрідністю, засвідченою зверненістю до фольклору, привернув увагу музиканта до вокального циклу М. де Фальї «Сім іспанських пісень». У П. Коханьського цикл отримав назву «Іспанська народна сюїта» і включив шість творів: 1) Мавританська шаль, 2) Колискова, 3) Канцона, або Пісня, 4) Поло, 5) Астуріана, 6) Хота. На сьогодні транскрипція П. Коханьського являє не лише найбільш ранню, але і найбільш популярну серед виконавців скрипкову версію циклу М. де Фальї.

В оригіналі «Сім іспанських пісень» М. де Фальї являє своєрідну збірку народної музики, в якій автор показує багатоманітність фольклорних жанрів Іспанії. Сім творів розташовуються в наступному порядку: 1) Мавританська шаль, 2) Сегіділья мурсіана (у скрипковій транскрипції вилучена), 3) Астуріана (у скрипковій транскрипції зміщена на передостанню позицію), 4) Хота (у скрипковій версії виконує функцію фіналу), 5) Колискова (у скрипковій транскрипції переміщена на другу позицію), 6) Канцона, 7) Поло (у скрипковій версії це четверта мініатюра, тобто Хота і Поло змінені місцями).

Вокальний цикл завершує паризький період життя М. де Фальї (1914) і має концертний характер. Фольклорний матеріал органічно поєднується з авторськими мелодіями в народному дусі. Твори презентують музику різних областей Іспанії в її типових жанрах і формах. Поетичні тексти відповідають жанрам побутової лірики.

У аналізі твору ми будемо дотримуватися послідовності п'єс, наданої М. де Фальєю (скрипалі іноді припускають перестановку мініатюр, запропоновану П. Коханьським).

«*Мавританська шаль*» в основі має андалусійську пісню (додаток В, рис. В.2.). Мелодія виразна, плавна і пристрасна. Ритмічно чіткий супровід нагадує гітарне звучання. Настрій схвильований, тривожний, що відображається переважно в акомпанементі. За спостереженням Дж. Мура, тут присутній внутрішній контраст: вокальна мелодія поміркована, виконується легато, а супровід дуже рвучкий, отже виникає збагачуюче зміст накладення

образності [32, с. 118]. Сюжет розгортається навколо сентенції (можливо, прислів'я): «Якщо чудова шаль з волі злого року буде заплямована, вона втратить цінність», що наголошує важливість збереження дівчиною честі.

У П. Коханського супровід трактований у повному підпорядкуванню скрипці, хоча зберігає «гітарну» звукозображувальність. У скрипковій партії підкреслюється поєднання лірики і грайливості.

Витончений ліризм притаманний «*Астуріані*» (додаток В, рис. В.6). Мелодія сповнена стриманого суму, виразна і прониклива. Супровід доволі простий, але колоритний. Загальний спокійний рух прикрашають виразні мелодико-інтонаційні звороти і дисонантні гармонії. У поетичному тексті йдеться про страждання дівчини, яка розповідає про свої любовні біди силам природам, шукаючи в них поради.

У транскрипції П. Коханського звучання скрипки зворушує стриманою жалісністю. Кантиленність мелодії добре відтінено лаконічним супроводом, заснованим на інтонаціях рівномірного погойдування.

«*Хота*», як визначено в жанрі, – суто танцювальна п'єса (хоча в оригіналі М. де Фальї співається) (додаток В, рис. В.7). За характером святково-життєстверджувальна, передає радість побачення. Структура наслідує фольклорну: інструментальні побудови (у супроводі) чергуються зі співом (основна мелодія). Програшів супроводу тут три, що надає рондоподібності. Ритм пружний, заснований на інтенсивному тріольному русі. Мелодичні побудови виконуються трохи повільніше, що цілковито відповідає народній манері. Музичний тематизм не фольклорний, а належить М. де Фальї.

У П. Коханського «*Хота*» завершує цикл. Ураховуючи сприйняття європейцями арагонської хоти як символу Іспанії, стає очевидним, що автор транскрипції хотів узагальнити в ній іспанський образ як тип.

«*Колискова*», або «*Нана*» – андалусійського походження, засновується на фольклорному першоджерелі. Пісня дуже кантиленна, мелодійна, розгортається на одному диханні (додаток В, рис. В.3). Заколисучою інтонацією є остинатна низхідна фраза у верхньому голосі супроводу. Настрій

поєднує сумовитість і світлу ніжність. У скрипковій версії інтонування мелізматика вигідно підкреслює тембральність інструмента.

«Канцона» вважається найбільш традиційною мініатюрою за стилем обробки фольклорного матеріалу [82]. Мелодія супроводжується гармонічним супроводом, який створює світлий настрій і забезпечує плавний і трохи грайливий рух (додаток В, рис. В.4). Однак поетичний текст засвідчує, що йдеться тут про страждання покинутої дівчини.

Фінальна мініатюра – «Поло». Так називається андалусійська пісня, як правило, ліричного характеру і тридольного розміру. Також під поло розуміють давній стиль канте хондо, який співався чоловіками. Однак у М. де Фальї поло трактоване у танцювально-моторному плані (додаток В, рис. В.5). В ньому відчутні циганські музичні інтонації, імпровізованість співу, типова «гітарність» супроводу. Супровід настільки багатий і безперервний за звучанням, що навіть перевершує значущість вокальної партії. Створення теми належить композитору. Серед якостей фольклорної достовірності щодо цієї мініатюри, І. Мартинов визначав «характерні витримані звуки, що завершуються чудернацькою мелізматикою, чергування мелодії з речитативами» [53, с. 226]. Поло, в даному випадку, – яскравий, іскрометний твір, який в оригіналі добре виконує функцію завершення. Ю. Крейн називав його «пристрасним до дикості» [42, с. 31].

Отже, у циклі проступили принципи М. де Фальї у роботі з фольклором: поєднання фольклорних першоджерел з авторською творчістю, дотримання регіональних особливостей музики, вільність у засобах обробки (припустимість доповнень, змін мелодичного малюнка та ін.), уважність до гармонії і ладів народної музики, лаконізм вираження, наслідування способів гітарної гри. Під час гармонізації народних мелодій М. де Фалья, на відміну від П. де Сарасате, не підкоряв їх європейській професійній гармонії, а виходив із акустичних закономірностей натурального звукоряду [82]. Великою є тембральна своєрідність гармоній.

Фактура супроводу не спрощена, різноманітна відповідно жанру. Композитор дбає про самостійну значущість супроводу, його змістовність, ладово-інтонаційну і гармонічну виразність. Поєднання сольної партії з супроводом становить ансамбль майже рівноправних партнерів, які доповнюють один одного у розкритті художньо-емоційного змісту твору.

Скрипкова транскрипція циклу, як і вокальна, припускає виконання окремих мініатюр. Виконавські задачі стосуються вирішення непростих як художніх, так і технічних завдань.

Аналіз транскрипцій «Іспанського танцю» і «Іспанської народної сюїти» М. де Фальї переконав у майстерності втілення національної образності в музиці композитора. Обом творам притаманна фольклорна достовірність, хоча багато музичного матеріалу належало авторству М. де Фальї. Створення схожих на фольклорні мелодій уможлиблювалося проникненням в сутність іспанського фольклору. Це безпомилково відчували автори транскрипцій при виборі творів М. де Фальї до концертного скрипкового репертуару. Ф. Крейслер і П. Коханьський були видатними скрипалями ХХ ст. і бачили необхідність збагачення репертуару кращими творами сучасності, серед яких значне місце належало творам М. де Фальї.

Підсумовуючи якості фольклорної достовірності у творах М. де Фальї зазначаємо їх присутність на всіх рівнях композиторського мислення:

- мелодика відтворює моделі народних пісенних і танцювальних жанрів, відображає характерні регіональні особливості, використовує окремі лексичні звороти народної музики в їх вільному авторському тлумаченні (що було показано на прикладі мотиву «Танцю вогню»);
- ритм і метрика тяжіють до максимальної відповідності фольклорним формам, заявленим через жанр;
- особливості розвитку мелодичного матеріалу базуються на фольклорному принципі варіантності, також важливою є повторюваність основних інтонацій, використання остинато у супроводі;

- гармонія базується на звучанні народних ансамблів, використанні техніки натурального резонансу, похідної від гітарного виконавства;
- багатство фактури визначається традиціями народного музикування, поєднанням пісенних і танцювальних епізодів;
- у формотворенні зберігаються загальні обриси традиційних фольклорних структур і послідовності їх чергування.

У цілому можна виокремити такі методи роботи М. де Фальї з фольклорно-жанровим матеріалом: пряме цитування (використовується рідко), опора на фольклорний зразок з деякими авторськими змінами, відтворення стилістики народної музики відповідно регіону і жанру, вільне наслідування окремих елементів народної музичної мови (інтонацій, ритмоформул, тембральних поєднань тощо) [21, с. 9]. Останній метод широко застосовується у М. де Фальї.

Виконуючи скрипкові транскрипції творів М. де Фальї слід пам'ятати про високу професійну культуру їх автора. Доречно пригадати слова Дж. Мура про типові помилки в інтерпретації: «Виконавці часто використовують іспанську музику для показу надмірного надлишку темпераменту. І якщо п'єса іспанського походження, заздалегідь вважають, що тут необхідна маса вогню і припустимі будь-які музичні неточності, недбалості, аж до викривлення основного ритму: все годиться, щоби надати виконанню ніби дійсно «іспанський колорит» [32, с. 122].

Отже, музика М. де Фальї глибоко вкорінена в народні жанрові традиції. Робота майстра з фольклором йшла паралельно процесу збагачення техніки композиції. Митець виступав за самостійність мислення в інтерпретації фольклорного матеріалу на основі вивчення його основоположних рис. М. де Фалья розширив межі сприйняття національного в іспанському мистецтві і цим сприяв ствердженню нової музики Іспанії у світі. Фольклорна достовірність забезпечила звернення скрипалів до транскрипційної діяльності і збагачення скрипкового репертуару мініатюрами М. де Фальї.

Висновки до розділу 3

М. де Фалья є найбільш масштабною фігурою іспанської музики Новітнього часу. До сьогодні він залишається композитором, який повно розкрив культуротворчий потенціал Іспанії і зумів вивести національну творчість на широку міжнародну арену.

Творчість М. де Фальї завершує період ренасім'єнто і узагальнює досвід втілення ідей нової іспанської музики, заповіданої Ф. Педрелем. Йдучи від втілення регіонального, М. де Фальї вдалося відтворити загальноіспанське. Цим пояснюється виділення дослідниками «андалуського» і «універсального» стилів композитора. М. де Фалья спирався на іспанський фольклор, але рідко цитував народні мелодії. Його принципом було вивчення особливостей фольклору: мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладово-гармонічних, формотворчих. Через проникнення в їх сутність композитор творив власну музику. М. де Фалья звертався переважно до найдавніших пластів фольклору, яким є канте хондо (і його інструментальний різновид токо хондо).

Мислення композитора зумовило перевагу масштабних жанрів над мініатюрами. Творення музики підпорядковувалося не завданням виконавського концертування, а носило об'єктивний і узагальнений характер реформування іспанської музики на вищому професійному рівні. Романтична віртуозність для М. де Фальї втратила актуальність, його твори, попри їх значну технічну складність, не містять самодостатніх віртуозних прийомів. Інструменталізм М. де Фальї рівною мірою походить від народних і професійних традицій Іспанії.

У спадщині М. де Фальї скрипкова музика займає незначне місце. Інструмент більше цікавив композитора з точки зору тембральних ансамблевих поєднань. У репертуар солістів-скрипалів твори М. де Фальї увійшли завдяки транскрипціям. Серед таких віділяються «Іспанський танець», оброблений Ф. Крейслером, і «Іспанська народна сюїта», оброблена П. Коханьським.

ВИСНОВКИ

Кваліфікаційне дослідження спрямовувалося на виявлення жанрово-стильових особливостей скрипкових мініатюр П. де Сарасате та М. де Фальї з позицій вираження якостей іспанської культури як цілісного феномену.

Ключовими поняттями були наступні: «іспанська культура», «іспанська музика», «жанрово-стильові особливості», «інструменталізм», «скрипкова мініатюра». Остання розглядалася через персоналії видатних композиторів Іспанії – П. де Сарасате та М. де Фальї.

Ми з'ясували, що іспанська музика володіє неповторним національним стилем, який формувався в умовах іспанської культури як цілісного самобутнього явища. Формування жанрово-стильових особливостей іспанської музики зумовлювалося тим, що Іспанія відрізняється стійким поєднанням традицій Сходу і Заходу, Старого і Нового світів. Характерними якостями іспанської культури було визначено: пограничність, релігійність, міжетнічність, традиційність, міфологічність. У музиці вони позначилися у національній характерності, регіонально-етнічному та релігійно-конфесійному різноманітті фольклорних жанрів, значущості інонаціональних музичних віянь, співіснуванні загальноєвропейських (бароко, романтизм тощо) та суто іспанських (костумбризм тощо) стильових напрямків, збереженні жанрових моделей минулого. Зміст іспанської музики коригується приналежністю до опозиційних культурних міфологем – «чорної» і «рожевої» легенди. Переважаючою є остання (впливова щодо творчості П. де Сарасате та М. де Фальї). У професійній музиці Іспанія презентує себе як європейський феномен, що має спільні для країн Європи жанри і стильові орієнтири.

У традиціях іспанської музики високого розвитку набув інструменталізм. Через зв'язок із танцювальними жанрами він живив європейську культуру протягом Нового часу. Інструментальне мислення іспанських музикантів тяжіло до клавішних (орган, клавір) і струнно-щипкових інструментів (арфа, віуела, гітара). Підвищення ролі струнно-

смичкових інструментів виявилось пізнішим (XVIII ст.) і було пов'язаним взаємодією з італійською школою. Велика роль у становленні струнно-смичкового іспанського інструменталізму належить Л. Боккеріні, завдяки ньому уможливилось існування скрипкової мініатюри, розквіт якої відбудеться у XIX ст. під впливом стилістики романтизму. Найдавнішим витком іспанської скрипкової мініатюри ми визначили жанр тьєнто, що виник у музиці для віуели і поширився в інші сфери інструменталізму.

Світова значущість скрипкової мініатюри в іспанській музиці була стверджена універсалізмом діяльності П. де Сарасате наприкінці XIX – початку XX ст. Впливовість романтичної стилістики у творчості П. де Сарасате виявилася через синтезування виконавської і композиторської діяльності при базовості останньої. Композиції П. де Сарасате первинно передбачали власне виконання і стверджували індивідуальність артистичної манери скрипаля, що вперше було ініційовано мистецтвом Н. Паганіні. Композиторська діяльність для П. де Сарасате була вторинною і втілювала в собі риси якості загальноєвропейського романтизму в дусі віртуозності.

Всі твори П. де Сарасате написані для скрипки. Більшість із них розвиває образ Іспанії в його екзотичних характеристиках, відповідних «рожевій» легенді. У своїх мініатюрах П. де Сарасате орієнтувався: 1) на можливості скрипки як віртуозного концертного інструмента; 2) на засоби художньої виразності, здатні створити у свідомості слухацької аудиторії образ Іспанії. Опора на жанри фольклору для П. де Сарасате була вагомою, однак формотворення і гармонізація залишалися підкореними традиціям професійної загальноєвропейської музики Нового часу, нерідко митець використовував не справжні фольклорні, а популярні сучасні мелодії фольклорного типу. Це підтвердилось аналізами творів «Іспанські танці», «Циганські наспіви», «Баскське капричіо». Провідні жанри у П. де Сарасате мають танцювальну природу, дещо менше – пісенну. Важливою є опора на жанр варіацій як типовий для розвитку тематизму іспанської музики від часів

ренесансу. Як представник стилю романтизму П. де Сарасате віддав належне жанрам інструментальної мініатюри вільної побудови (капричіо, фантазія).

Стиль М. де Фальї визначався приналежністю до ідейно-художнього руху ренасім'єнто, своїм завданням композитор бачив виведення іспанської музики з регіональних позицій до світових. Основна спрямованість творчості була сприйнята М. де Фальєю від Ф. Педреля. Твори М. де Фальї як представника ренасім'єнто завжди буали народною образністю. Навіть періоди життя, проведені в інших країнах, були сповнені пошуків новаційних можливостей втілення фольклорного пласту в професійну музику.

У роботі з фольклорно-жанровим матеріалом М. де Фалья розширював межі традиційної обробки, розробляв принципи вільного трактування фольклору при збереженні його стильово-жанрової достовірності. Важливим для авторського стилю письма М. де Фальї стало поєднання фольклорних основ із сучасними техніками композиції.

На відміну від П. де Сарасате, жанр мініатюри у М. де Фальї не посів значного місця. Приналежність його творів до мініатюр визначається вибором матеріалу для транскрипцій іншими авторами. При цьому найбільш репертуарні твори є мініатюрами переважно з практичного погляду виконавства. Твори М. де Фальї гідно увійшли в репертуар скрипалів завдяки транскрипціям і перекладенням, зробленим у тому числі видатними виконавцями ХХ ст. Ф. Крейслером і П. Коханьським.

Рисами, що об'єднують мистецтво обох майстрів, вважаємо: активне звернення до фольклорних жанрів Іспанії; використання типових для фольклору метроритмічних формул та інтонаційних зворотів, ладів народної музики, характерної мелізматики; наслідування прийомів гітарної гри.

Незважаючи на часову відстань (різниця у віці між композиторами 32 роки), принципові відмінності стильових орієнтирів, провідного виду творчої діяльності, і П. де Сарасате, і М. де Фалья стали для світу символами іспанської музики, виразниками її національного стилю. Музика обох митців насичена оптимізмом, енергією і великою любов'ю до рідного краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. Мануэль де Фалья. Музыка XX века. Очерки. Кн. 1. Ч. 2. Москва : Музыка, 1977. С. 389–424.
2. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. Страницы зарубежной музыки XIX века. Москва : Знание, 1983. 111 с.
3. Александрова В. Н. Испанские народные танцы. Ленинград : Музгиз, 1959. 55 с.
4. Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании ; сокр. пер. с исп. Е. А. Вадковской и О. М. Гарсен. Москва : Издательство иностранной литературы, 1951. Т. 1. 546 с.
5. Альфонсо X Мудрый и сотрудники. История Испании, которую составил благороднейший король дон Альфонсо, сын благородного короля дона Фернандо и королевы доньи Беатрис. Т. 1. Санкт-Петербург : Наука, 2019. 763 с.
6. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.
7. Ауэр Л. С. Среди музыкантов. Записи прошлого, воспоминания и письма; пер. с англ. Н. Явнэ. Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1927. 194 с.
8. Ахундов П. А. Испанская музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 2. Москва : Советская энциклопедия, 1974. С. 574–583.
9. Бердфорд Т. В. Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция – Италия. Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 102–111.
10. Берлиоз Г. Избранные статьи ; пер. с франц. Москва : Музгиз, 1956. 408 с.
11. Брагинская Н. А. Стравинский в стиле Espanol. URL : <http://imti.sias.ru/upload/iblock/442/braginskaya.pdf>

- 12.Бронфин Е. Ф. Мануэль де Фалья как музыкальный писатель. В кн.: М. де Фалья. Статьи о музыке. Москва : Музыка, 1971. С. 5–27.
- 13.Вайсборд М. А. Федерико Гарсиа Лорка – музыкант. Москва : Советский композитор, 1971. 70 с.
- 14.Василенко Ю. В. Идеино-ценностные уровни испанского консерватизма. *Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения РАН*. 2008. № 8. С. 293–311.
- 15.Василенко Ю. В. Испанский консерватизм. Антимодернистская идеология разрушающейся империи. URL : <https://perm.hse.ru/news/226896902.html>
- 16.Василенко Ю. В. Три вызова и ответа в истории испанского консерватизма. URL : <https://www.hse.ru/data/2013/05/06/1299566848/Tri%20vyzova%20i%20otveta.pdf>
- 17.Ветлицина И. Персоны. Биография. URL : <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/5986/>
- 18.Висайтова Д. Р. Фортепианная соната в творчестве испанских композиторов конца XIX – первой половины XX века. *Музыка: искусство – наука – практика*. 2019. № 2 (26). С. 9–18.
- 19.Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо (народная андалусская песня). URL : http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_4.txt
- 20.Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве ; пер. с исп. Москва : Искусство, 1971. 310 с.
- 21.Гладкова О. И. Народные истоки стиля Мануэля де Фальи : автореф. дис. ... канд. искусств. 17.00.02. – Музыкаведение. Санкт-Петербург, 1992. 24 с.
- 22.Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства : учебник: в 3-х вып. Вып. I. Москва : Музыка, 1990. 285 с.

23. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
24. Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации. Проблемы романтизма в исполнительском искусстве : науч. труды Московской гос. консерватории. Сб. 6. Москва : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1994. С. 3–26.
25. Грубер Р. И. Музыкальная культура Испании XV – начала XVII веков. История музыкальной культуры. Москва : Музгиз, 1953. Т. 2. Ч. 1. С. 337–406.
26. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы ; пер. с франц. и коммент. А. Бушен. Москва – Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
27. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1960. 284 с.
28. Дыняк Т. И. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 47. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 180–193.
29. Дыняк Т. И. Образ Испании в творчестве Мануэля де Фальи. *Topical Issues of Science and Education*. July 2017. Vol 3. С. 53–59.
30. Заєць Н. В. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї : дис. ... канд. мист. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. 199 с.
31. Испанские танцы (Сарасате). Википедия. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
32. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. Дж. Энеску. Из воспоминаний. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. В. Фуртвенглер.

- Статьи. Беседы. Из записных книжек / под ред. Г. Я. Эдельмана. Москва : Музыка, 1966. 206 с.
33. Каби Р. Музыкальный Париж ; пер. с франц. *Музыка и Революция*. 1928. № 7–8. С. 18–22. URL : <http://opentextnn.ru/old/data/files/mir1928-7-8.pdf>
34. Кажарская Ю. Д. Музыкальная культура мадридского двора XVIII века и творчество Антонио Солера. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 201 с.
35. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 388 с.
36. Каптерева Т. П. Сады Испании. URL : iknigi.net/avtor-tatyana-kaptereva/49360-sady-ispanii-tatyana-kaptereva/read/page-1.html
37. Карпусенко Г. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. URL : <http://toropow-music.narod.ru/Faglia.html>
38. Кеймен Г. Испания: дорога к империи ; пер. с англ. Москва : АСТ, 2007. 768 с.
39. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом ; пер. с исп. Ленинград : Музгиз, 1960. 370 с.
40. Корсунский А. Р. История Испании IX–XIII веков : учеб. пособие. Москва : Высшая школа, 1976. 239 с.
41. Костумбризм. Популярная художественная энциклопедия : в 2 т. / под ред. В. М. Полевого. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия, 1986. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/1576/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BC%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC
42. Крейн Ю. Г. Мануэль де Фалья. Москва : Музгиз, 1960. 96 с.
43. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество : монография. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 328 с.

- 44.Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : автореф. дис. ... д-ра искусств. Москва, 2007. 25 с.
- 45.Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры. *Очерки по истории и теории музыки*. Ленинград : Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки 1940. Т. 2. С. 223–264.
- 46.Кюи Ц. А. Пабло де Сарасате как исполнитель камерной музыки. *Избранные статьи об исполнителях*. Москва : Музгиз, 1957. С. 214–216.
- 47.Лалагуна Х. Испания. История страны ; пер. с англ. Москва : Эксмо: Санкт-Петербург : Мидгард, 2009. 352 с.
- 48.Ландовска В. О музыке ; пер. с польск. А. Майкапара. Ленинград : Радуга, 1991. 440 с.
- 49.Левин С. Я. Арфа. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия, 1973. С. 231–233.
- 50.Лист Ф. Избранные статьи ; пер. Н. Мамун, А. Бобович. Москва : Музгиз, 1959. 463 с.
- 51.Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 271 с.
- 52.Мадариага де С. Англичане, французы, испанцы ; пер. с англ. А. В. Говорунова. Санкт-Петербург : Наука, 2003. 239 с.
- 53.Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1986. 192 с.
- 54.Мартынов И. Музыка Испании : монография. Москва : Советский композитор, 1977. 360 с.
- 55.Миниатюра. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 3. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 601.
- 56.Моисеева М. А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и барокко : автореф. дисс. ... канд. искусств. Москва, 2011. 26 с.

- 57.Налбандян И. Воспоминания о Пабло де Сарасате. URL : <http://arar.sci.am/Content/7935/190-206.pdf>
- 58.Оболенская Ю. Л. Цыгане в Испании – лингвистическая и культурная экспансия. *Stephanos*. 2014. № 5 (7). С. 10–25.
- 59.Орієнталізм. Вікіпедія. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%96%D1%94%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_\(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%96%D1%94%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE))
- 60.Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании ; пер. с исп. Киев : Новый круг, Пор Рояль, 1994. 317 с.
- 61.Оссовский А. В. Очерки истории испанской музыкальной культуры. Избранные статьи, воспоминания. Ленинград : Советский композитор, 1961. С. 227–288.
- 62.Пинчуков Е. А. Андалусский лад. *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 4 (25). С. 30–41.
- 63.Пискорский В. К. История Испании и Португалии. Изд. 2-е, доп. Санкт-Петербург : Акц. общ. «Брокгаузь-Ефронъ». 1909. 282 с.
- 64.Пичугин П. А. Мануэль де Фалья. *Советская музыка*. 1971. № 2. С. 130–140.
- 65.Пичугин П. А. Фламенко. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 5. С. 838–845.
- 66.Плавский З. И. Испанская литература XIX–XX веков. Москва : Высшая школа, 1982. 247 с.
- 67.Пуленк Ф. Я и мои друзья ; пер. с франц. Москва : Музыка, 1977. 93 с.
- 68.Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. Москва – Ленинград : Музыка, 1967. 321 с.
- 69.Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград : Музыка, 1969. 264 с.

70. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград : Советский композитор, 1986. 200 с.
71. Равель в зеркале своих писем ; пер. с франц. / сост. М. Жерар, Р. Шалю. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1998. 211 с.
72. Ренасимьенто. Википедия. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%8C%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE>
73. Розеншильд К. К. Музыка в Испании. История зарубежной музыки. Вып. 1. Изд. 3. Москва : Музыка, 1973. С. 130–138.
74. Рюкуа А. Средневековая Испания ; пер. с франц. Москва : Вече, 2006. 384 с.
75. Саїд Е. В. Орієнталізм ; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во «Основи», 2001. 511 с.
76. Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII–XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. 28 с.
77. Семенов С. И. Ибероамериканская и восточноевразийская общности как пограничные культуры. *Общественные науки и современность*. 1994. № 2. С. 159–170.
78. Соллертинский И. И. О Музыке и музыкантах. Избранные работы. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 183 с.
79. Стравинский И. Ф. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 448 с.
80. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Ленинград : Музгиз, 1963. 274 с.
81. Суарес Франсиско. Википедия. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%81,%D0%A4%D1%80%D0%B0%BD%D1%81%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%BE>

- 82.Тараканова Л. М., Матюхина К. Ю. Особенности цикла «Семь испанских песен» Мануэля де Фальи. *Основные проблемы гуманитарных наук* : сб. науч. трудов по итогам Международной научно-практической конференции. Секция № 2. Музыкальное искусство. Волгоград, 2014. С. 6–7.
- 83.Томас Х. Реки золота. Подъем испанской империи ; пер. с англ. Е. Некрасовой. Москва : АСТ, 2016. 718 с.
- 84.Третьяченко В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: этюдов и каприсов : автореф. дис. ... канд. искусств. Красноярск, 2001. 21 с.
- 85.Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть III. Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев : Типография «Клякса», 2011. 544 с.
- 86.Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни ; пер. с исп., вст. ст. и коммент. Е. В. Гараджа. Киев : Символ, 1997. 416 с.
- 87.Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах ; пер. с исп., вст. статья и примеч. Е. Бронфин. Москва : Музыка, 1971. 111 с.
- 88.Худеков С. Н. Иллюстрированная энциклопедия танца. Москва : Эксмо, 2009. 288 с.
- 89.Чеботарева Ю. В. Проблематика исследований творчества скрипачей-виртуозов XIX века. *Культура и искусство*. 2017. № 2. С. 153–165.
- 90.Шевченко А. А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев : Музична Україна, 1988. 110 с.
- 91.Шнеерсон Г. М. Фортепианное творчество М. де Фалья. *Советская музыка*. 1941, № 1. С. 88–89.
- 92.Ягодкин А. А. Рождение испанской идеи: концепция «испанидад» и национальная философская традиция Испании. *Локус: люди, общество, культуры, смыслы*. 2017. № 2. С. 72–80.

93. Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи : автореф. дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2004. 30 с.
94. Ямпольский И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Изд 2-е. Москва : Музгиз, 1968. 448 с.
95. Ямпольский И. М. Пабло Сарасате. Москва : Советская музыка, 1958. 38 с.
96. Ямпольский И. М. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1975. 178 с.
97. Altadill J. Memorias de Sarasate. Pamplona, 1909. 788 p. URL : <https://archive.org/details/memoriasdesarasa00alta/page/n8/mode/2up?ref=ol&view=theater>
98. Moser A. Geschichte des Violinspiels. Berlin, 1923. 586 p.
99. Ollo F. P. Sarasate. Familia, casa natal y Pamplona. URL : <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Dialnet-Sarasate-3212105-2.pdf>
100. Pope R. D. Narrative in Culture. The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 134–146.
101. Roland-Manuel A. Manuel de Falla. Paris : Published by Éditions Cahiers d'Art, 1930. 63 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Стильові особливості іспанської музики в історичному контексті

Історичний період	Часовий проміжок	Провідний стиль
фінікійський	X–II ст. до н.е.	давньосхідний
кельтський	IV–II ст. до н.е.	праєвропейський
римський	II ст. до н.е. – V ст. н.е.	античний
візантійський	VI–VII ст.	візантійський (східнохристиянський)
арабський	VIII–XV ст.	арабо-мусульманський
Реконкіста	VIII–XV ст.	західноєвропейський (західнохристиянський)
Відродження	XV–XVI ст.	ренесансний
Новий час	XVII–XIX ст.	бароко, класицизм, романтизм, костумбрізм та ін.

Додаток Б

Жанрово-тематичний матеріал творів П. де Сарасате

ПЛАЙЕРА

(Испанский танец)

П. САРАСАТЕ, соч. 23 № 5

Скрипка

Ф-п.

Lento

p

tr.

dim.

Рис. Б.1 Плаєра з «Іспанських танців»

VI.

Zapateado.

Violine.

Pianoforte.

Allegro.

Allegro.

f

ff

a tempo

p

Рис. Б.2 Сапатеадо з «Іспанських танців»

"SPANISH DANCES."
VII.

S243
Op. 26
No. 7
V. 6
PABLO de SARASATE, Op. 26

Allegretto.
VIOLIN.

Allegretto.
Piano.

Più lento.
Piano.

10627-12
Published MCMVI by Carl Fischer New York.

Рис. Б.3 Віто з «Іспанських танців»

ЦЫГАНСКИЕ НАПЕВЫ

П. Сарасате, Соч. 20

Moderato

скрипка

фортепиано

con ped.

sempre colla parte

pp

f

fp

Рис. Б.4 «Циганські наспіви», ч. I

Lento

arco
f con molto passione
rull.
ten. ten. ten.
mp ten. ten.
p ten.
rit.
f ritenuto espressivo
pp (accelerato)
pp
mf

Рис. Б.5 «Циганські наспіви», ч. II

Un poco più lento

con sordino
p molto espressivo
(espressivo)
(con ped.)
(poco marcato)
pp
2. volta pp
pp

Рис. Б.6 «Циганські наспіви», ч. III

Allegro molto vivace

senza sord.
ff
(leggiere)
mf
p (leggiere)
(leggiere)
f
p

Рис. Б.7 «Циганські наспіви», ч. IV

Caprice Basque.

Pablo de Sarasate, Op. 24.

Moderato.

Violino.

PIANO.

f

Moderato.

p

2^{me} Corde

Рис. Б.8 «Баскське капричіо», ч. I

Додаток В

Жанрово-тематичний матеріал творів М. де Фаллі

Danse Espagnole
from *La Vida Breve*

MANUEL de FALLA
(1876-1946)
Transcribed by Fritz Kreisler

Molto ritmico

Violin

Piano

Рис. В.1 Іспанський танець

1. Мавританський плащ

Allegretto vivace

Allegretto vivace (♩ = 72)

pp

sordina sola

poco cresc.

pizz

poco cresc.

pp

poco cresc.

pizz

8r basca

Рис. В.2 Мавританська шаль

2. Колыбельная

Рис. В.3 Колискова

3. Песня

Рис. В.4 Канцона

4. Поло

Vivo (♩ = 80) *Andante*

The musical score for '4. Поло' is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivo (♩ = 80)'. The score is divided into two systems. The first system has a handwritten 'Andante' above it. The first system includes dynamic markings *f* and *p*, and the instruction *marc.* (marcato). The second system includes *marc.* and *come prima*. The piece concludes with a double bar line.

Рис. В.5 Поло

5. Астуриана

Andante tranquillo (♩ = 66)

The musical score for '5. Астуриана' is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tempo is marked 'Andante tranquillo (♩ = 66)'. The score is divided into three systems. The first system includes the dynamic marking *pp* and the instruction *dolce esp.*. The second system includes *(appena rit.)*, *Tempo*, and *pp*. The third system includes *2da sempre* and *con sordina*. The piece concludes with a double bar line.

Рис. В.6 Астуриана

О. ХОТА

Allegro vivo *pp* *ше неть*

Allegro vivo *pp*

Allegro vivo (♩ = 92) *ppp*

ppp

ppp

Рис. В.7 Хота