

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 1

САВЧИК МАРТА НІКОЛЬ

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ГОЙЄСКИ» ЕНРИКЕ ГРАНАДОСА:
ОБРАЗНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Наукове обґрунтуванням творчого проєкту

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент
професор кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв, професор
Пилатюк Олена Борисівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ПОСТАТЬ ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА У МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ ІСПАНІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ	6
1.1. Музична культура Іспанії. Значення Ренасім'єнто у піднесенні національної музичної культури.....	6
1.2. Життєтворчість Енріке Гранадоса	10
РОЗДІЛ II. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО- ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ГОЙЄСКИ» ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА.....	17
2.1. Характеристика фортепіанної творчості композитора	17
2.2. Образно-стильові особливості фортепіанного циклу «Гойєски».....	19
2.3 Виконавські підходи до інтерпретації циклу у концертній практиці	31
2.3.1 Іспанська експресивність у трактуванні Рози Сабатер.....	32
2.3.2 Стримана емоційність інтерпретації Альдо Чікколіні	38
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47
ДОДАТОК	50

ВСТУП

Актуальність дослідження. Іспанія – країна багатих віковичних фольклорних традицій. Кожне містечко, ба навіть селище, могло мати відмінні культурні особливості, що характеризувалися побутуванням різних жанрів народної музики, тощо. Наприклад, на території Каталонії – народні жанри близькі до французького фольклору; Кастилії – типові іспанські жанри сегідилья, болеро, фанданго; в Андалусії, під впливом арабської та циганської музики, сформувався найдавніший стиль – канте хондо (глибокий спів) та канте-фламенко. Впродовж багатьох століть фольклорні жанри розвивалися виключно у руслі народної музики і не використовувалися іспанськими композиторами. Відкриття іспанського фольклору як повноцінно. Тільки на межі ХІХ-ХХ століття з'являється плеяда іспанських композиторів-піаністів, які засвоюють національний фольклор та вводять його у професійну композиторську творчість. Це представники так званого руху Ренасім'єнто – Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадос, Мануель де Фалья та інші.

Фортепіанний цикл «Гойєски» Е. Гранадоса посідає особливе місце у національній музичній культурі Іспанії та став одним із репертуарних творів світової фортепіанної практики. Його образний світ, пов'язаний із гравюрами та картинами Ф. Гойї, зумовлює складність інтерпретації і потребує розуміння стилю, тонкого відчуття виконавської пластики, звукової колористики, агогіки та динамічної палітри.

Творчість Енріке Гранадоса у вітчизняному науковому дискурсі представлена малою кількістю наукових досліджень. Однією з перших вагомих праць, що присвячена музичній культурі Іспанії, є дисертація О. Сакало, [13]; безпосередньо творчістю Енріке Гранадоса займається Н. Заєць [8, 9] та Т. Диняк [6]. Їх музикознавчі дослідження висвітлюють різні аспекти життєтворчості митця, однак, фортепіанна творчість

композитора подається досить побіжно, з акцентом на її жанрову палітру. Фортепіанний цикл «Гойєски» не отримує ґрунтовного музикознавчого дослідження у працях дослідників, не зважаючи на свою популярність серед піаністів-виконавців. Цілком відсутнім у даних дослідженнях залишається розгляд твору в контексті виконавської специфіки, техніки виконання та виконавської інтерпретації загалом. Усе вищесказане і складає актуальність даного дослідження.

Об'єкт дослідження – фортепіанний цикл «Гойєски» Енріке Гранадоса.

Предмет дослідження: образно-стильові та виконавсько-інтерпретаційні аспекти циклу «Гойєски» Енріке Гранадоса у сучасній концертній практиці.

Мета дослідження: виявити особливості образно-стильового змісту фортепіанного циклу «Гойєски» Енріке Гранадоса та охарактеризувати специфіку його виконавської інтерпретації на прикладі творчості видатних піаністів.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання:**

- здійснити огляд розвитку музичної культури Іспанії;
- проаналізувати особливості розвитку іспанського музичного мистецтва періоду Ренасім'єнто;
- простежити творчий шлях Енріко Гранадоса на шляху формування власного композиторського стилю;
- охарактеризувати фортепіанну творчість митця;
- окреслити втілення образного світу картин Гойї у фортепіанному циклі «Гойєски»
- проаналізувати фортепіанний цикл «Гойєски» Енріке Гранадоса, особливості музичної мови твору;
- окреслити інтерпретаційні особливості фортепіанного циклу «Гойєски» у виконанні Розі Сабатер та Альдо Чікколіні.

Матеріалом дослідження є фортепіанний твір «Гойєски» Енріке Гранадоса, відео та аудіо-матеріали виконань твору.

Теоретичною базою роботи стала праці зарубіжних та вітчизняних музикознавців:

- наукові розвідки з історії розвитку музичної культури Іспанії: Диняк С. [3, 4], Сакало О. В. [13], Марко Тю [22], Powell L. E. [25].
- праці присвячені творчій постаті Енріко Гранадоса: Заєць Н. В. [7, 8]; Clark W. A. [18].
- статті, що висвітлюють фортепіанну творчість Енріке Гранадоса, зокрема фортепіанний цикл «Гойєски»: Вуја М. [17], Clark W. A. [18], Koslowsky-Schmidt K. [21].

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів: джерелознавчого – при пошуку, систематизації, та узагальненні наявних джерел; історичного – при розгляді історії Іспанії та розвитку Іспанської музичної культури; біографічного – при розгляді творчої постаті Енріко Гранадоса та піаністів Рози Сабатер та Альдо Чікколіні музикознавчого аналізу – при розгляді Фортепіанного циклу «Гойєски» та його виконавських інтерпретацій.

Практичне значення роботи. Основні положення і практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних навчальних музичних закладів з «Світової музичної культури», «Історії музично-виконавського мистецтва», «Історії фортепіанного мистецтва».

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 24 позиції та додатків. Загальний обсяг роботи – 53 сторінок, з них 45 – основний текст.

РОЗДІЛ 1.

ПОСТАТЬ ЕНРИКЕ ГРАНАДОСА У МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ ІСПАНІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1 Музична культура Іспанії. Значення Ренасім'єнто у піднесенні національної музичної культури.

Національна культура Іспанії – самобутня, яскрава та розмаїта. Іспанська музика сформувалася через мистецтво багатьох народів, що в різний час заселяли територію цієї країни: іберійці, які оселилися на берегах Іспанії у III тисячолітті до нашої ери; араби, чий вплив був домінуючим у XVIII – XV століттях нашої ери; циганські племена, які почали з'являтися на території з XV століття, тощо. Та найбільший вплив мало завоювання півострову арабами. У своїй статті Романова зазначає, що з одного боку Іспанія стала “мостом” між Європою і Сходом, а в самій країні арабська культура залишила дуже значний слід, з іншого боку, формування власне іспанської нації відбувалося в умовах Реконкісти, що мала для іспанців священний характер боротьби християн з язичниками-завойовниками» [11, с. 167–168]. Нетерпимість до іновірців виявилася зворотнім боком Реконкісти, яка «вилилась» в особливі риси іспанського менталітету, як, наприклад, суворість характеру і національно-релігійна фанатичність, «боротьба з пристрастю, її маскування породили основні властивості іспанського мистецтва – його умовність, смислову багатоплановість і театральність. У ньому здобуває перемогу поперемінно кожне з двох начал – стихійне і стримуюче – абсолютна перемога недосяжна» [11, с. 168].

Низка історичних подій та особливості географічного розташування регіонів сприяли формуванню самобутніх клаптиків музичних культур: музика басків (Країна Басків), каталонська музика (Каталонія, центр – Барселона), галісійська (Галісія, центр – Сантьяго – де Компостела),

кастильська музика (Стара і Нова Кастилія, центр – Мадрид) і музика Андалусії (Севілья).

Музичний колорит Каталонії, в якій формувався талант Енріке Гранадоса відрізняється м'якістю, врівноваженістю та спокоєм. Характерними рисами для музичного мистецтва каталонців стала наспівність; простота та лаконічність орнаментики; стрункість та чіткість ритміки; виразні впливи музики півдня Франції – Провансу і Лангедоку.

Першими зразками професійної музичної творчості в Іспанії вважаються збірники гімнів вестготської епохи (V – VIII ст.). Згодом з'являється характерна для тогочасної Європи творчість трубадурів. Розквіт пасторалей, альбад, кантиг, вільянсікосів, кантарсільосів припадає на XIV століття. Золота доба іспанської професійної творчості – XV - XVII століття – це розвиток поліфонічної школи, клавесинної та лютневої музики, а також зародження іспанського музичного театру, що викристалізувався згодом у специфічний оперний жанр – сарсуелу.

У XVIII столітті під впливом італійської музики – іспанська вокальна та інструментальна творчість занепадає. Єдиним жанром, який зберігає плінність традицій аж до періоду національного відродження стала музична комедія – тонадилья. Також важливу роль у цей період відіграла постать Антоніо Солера – композитора, який написав близько 500 творів переважно в жанрі невеликої клавірної сонати. Масштабність фортепіанної творчості композитора близька спадщини італійського композитора Доменіко Скарлатті.

З відкриттям консерваторій в Мадриді (1830), Барселоні (1847) та постійних оперних театрів музичне життя активізувалося. Діяльність ряду композиторів пов'язана з мадрридським театром «Сарсуела». Однак, рух за відродження художньо-самобутньої національної музичної культури Іспанії – Ренасим'єнто, який допоміг вивести іспанську музику на світову арену, розпочався тільки в період останньої чверті XIX століття. Далі варто

детальніше розглянути цей період, адже саме у цих умовах піднесення, формувався творчий таланти Енріке Гранадоса.

Ренасім'єнто (з ісп. відродження) – рух кінця ХІХ-початку ХХ століття у національній культурі Іспанії, втілений головно творчістю таких митців як Феліпе Педрель, Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадос та Мануель де Фалья.

Підвалини руху з'являються ще у 40-х роках ХІХ століття і пов'язані з мистецьким відродженням давньої іспанської сарсуели гранде, широким зацікавленням та використанням народного музичного матеріалу. Важливу роль у формуванні цього руху відіграли постаті Мігеля Хіларіона Еслава (1807-1878) та Франциско Барбієрі (1823-1894).

Мігель Хіларіон Еслава – композитор і теоретик, який видав праці «Метод сольфеджіо», «Курс гармонії і композиції», «Короткий підручник гармонії», п'ятитомне зібрання музичних творів іспанських композиторів ХІХ-ХІХ століть «Lira Sacra-Hispana». Він перший підняв рух за видання і перевидання музичної спадщини іспанських композиторів минулих часів, починаючи з Ренесансу. Поступово виникає спеціальна іспанська музична преса, відроджується науково-дослідницька думка.

Франциско Барбієрі – композитор, диригент, музичний вчений, публіцист та громадський діяч. Він здійснив великий вклад у відродження сарсуели, організував «Духовні концерти», пізніше перетворені в «Концерти класичної музики», з яких згодом утворилося «Мадридське концертне товариство». «Музичний пісенник ХV і ХVІ століть», упорядником якого є Ф. Барбієрі, став фундаментальною працею, в якій містяться партитури шести сотень дво-, три- і чотириголосних пісень іспанських композиторів-поліфоністів епохи Ренесансу.

1870-1890 роки – так званий перехідний період до Ренасім'єнто – в Іспанію проникає музика Ріхарда Вагнера. Зростаючий інтерес до симфонічної, камерно-інструментальної творчості активізує розвиток концертного життя. Саме в цей час виникає низка нових імен, які піднесли

іспанське професійне мистецтво на світовий рівень, зокрема: скрипаль і композитор – Пабло Сарасате (1844–1908), піаністка – Тереза Кареньо (1853–1917), композитори – Херонімо Хіменес (1854–1923) і Томас Бретон (1850–1923).

1890-1914 роки – власне період Ренасім'єнто, початком якого став вихід знаменитого маніфесту «За нашу музику» («Por nuestra música»). Його автора – іспанського композитора, музикознавця, фольклориста, музично-суспільного діяча і педагога – Феліпе Педреля (1841-1922) вважають «батьком» іспанського Відродження. Ф. Педрель ставив перед іспанськими музикантами високе завдання – сформуванню ще одну професійну національну школу європейської музики, і воно було повністю виконано завдяки І. Альбенісу, Е. Гранадосу, М. де Фальї, Х. Туріні та митцям молодшої генерації.

У продовження цієї думки наведемо цікаву класифікацію зі статті Асталош Г., в якій митці, що склали основу іспанської національної композиторської школи поділяються на два періоди:

1) «Generación de los Maestros» («покоління вчителів»), які й надалі розвивали романтичні, пізньоромантичні, частково імпресіоністичні традиції — Ф. Педрель (1841–1922 рр.), Т. Бретон (1850–1923), Х. Хіменес (1854–1923), Е. Гранадос (1867–1916), М. де Фалья (1876–1946), К. дель Кампо (1878–1953), Х. Туріна (1882–1949), Р. Герхард (1896–1970), А. М. Помпей (1902–2001);

2) «Generación del 27» («покоління 27», період їхнього творчого розквіту припав на 1927 р.) — іспанські модерністи, які захоплювалися та експериментували із сучасними технічними прийомами та засобами композиторського письма — Р. Герхард (1896–1970), С. Бакариссе (1898–1963), Е. Альфтер (1905–1989).

Енріке Гранадос – є одним з найвизначніших постатей цього періоду – композитор, виконавець та педагог – він здійснив великий вклад у розвиток іспанської національної школи та її виходу на світову мистецьку

арену. У наступному розділі детальніше зосередимося на основних життєвих та творчих етапах митця.

1.2 Життєтворчість Енріке Гранадоса (1867-1916).

Дитинство та юність.

Енріке Гранадос народився 27 липня 1867 року. Раннє дитинство пройшло на Канарських островах (батько був губернатором острову Тенеріфе). Пізніше композитор згадуватиме цю місцевість як справжній рай на землі, наповнений запахом квітів, лимонних та апельсинових дерев.

У 1874 році родина переїжджає до Барселони. Семирічний Енріке вперше виявляє зацікавленість музикою і невдовзі розпочинаються перші музичні заняття по фортепіано під керуванням Франциска Ксав'єра Журне (Francesc Xavier Jornet) у Escolonia de la Mercé.

Наступним етапом здобуття фахової освіти стало знайомство та навчання у найвідомішого з піаніста Барселони – Хуана Батіста Пухоля */Joan Bautista Pujol/*. Так звана «Академія Пухоля» ((Escuela Municipal de Música) на той час об'єднувала молоде покоління іспанських виконавців. Разом з Енріке Гранадосом навчалися, зокрема – Ісаак Альбеніс, Хоакін Малатс та Карлос Відіела. Згодом вони стали добрими друзями та творчими соратниками.

Цей період увінчався дебютом на конкурсі піаністів, де п'ятнадцятирічний Енріке Гранадос здобув першу премію. Конкурсним твором стала соната соль-мінор Роберта Шумана. Пізніше, фортепіанна творчість німецького композитора стане знаковою для митця, особливо у творенні фортепіанних циклів.

Попри успіхи, життя Енріко Гранадоса не можна назвати легким. Втрата батька змусила молодого митця зосередити увагу на утриманні молодших братів та сестер – він грає у ресторанах, госпіталах та дає приватні уроки. Та найголовніше, що у цей час починає пробувати свої сили як композитор. Визначальним роком, за словами самого автора є 1883

рік – рік створення циклу «Дванадцять іспанських танців». Цього ж року він поглиблює свої знання у найвідомішого музикознавця Іспанії – Феліпе Педреля /Felipe Pedrell Sabaté/. Нагадаємо, що саме він був подвижником іспанського музичного відродження та став ідеологом руху ренасім'єнто і прививав молодому митцеві любов та інтерес до національної музичної творчості.

Паризький період.

У 1887 році Гранадоc за підтримки одного з місцевих підприємців зміг поїхати в Париж, де протягом двох років як слухач відвідував консерваторію по класу композиції Шарля Беріо /Charles-Auguste de Bériot/. У Парижі юний каталонець широко долучився до тодішньої нової французької музики – творів Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Г. Форте і тільки розпочинаючого свою кар'єру молодого К. Дебюссі, а також познайомився з Рікардо Віньєсом (1875-1943) – видатним іспанським піаністом, який володів бездоганною технікою виконання і широким репертуаром, і з яким вони жили по сусідству в паризькому будинку на вулиці Тревіз [144, с. 9]. Дружба з Р. Віньєсом мала важливе значення для долі Е. Гранадоcа: стиль віртуоза вплинув на Гранадоcа-виконавця, зокрема, його піанізм, що проявилось в ускладненні фактури фортепіанних творів. Відомо, що у європейській музичній столиці митець продовжує виступати як піаніст, зокрема – разом з Віньєсом виконував фортепіанні дуети Роберта Шумана, Едварда Гріга, Фридеріка Шопена та Жоржа Бізе.

Також у цей період композитор починає цікавитися образотворчим мистецтвом, відвідує виставки, стає частим гостем дому колекціонера Франческо Міральєса /Francesc Miralles/.

У творчому леті.

У 1889 році Енріке Гранадоc повертається до Барселони як відомий виконавець та композитор. В своїх програмах, окрім творів європейських

колег (Р. Шумана, Е. Гріга, Ф. Шопена, І. Альбеніса) Е. Гранадос виконував також прем'єри власних творів. Наприклад, «Дванадцять іспанських танців» були відзначені надзвичайно ранньою зрілістю самобутнього національного стилю, викликавши захоплені відгуки Е. Гріга, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Ц. Кюї, а завдяки концертам в Барселоні, Мадриді та інших містах, Гранадос-піаніст зазнав постійно зростаючого успіху у публіки. Варто відмітити, що для «націоналізації» стилю Е. Гранадоса велике значення мали створені в цей час І. Альбенісом твори з іспанською тематикою: «Іспанська» і «Кубинська» рапсодії, «Іспанські танці», «Іспанські сюїти», «Іспанські пісні», які стали популярними в концертному і домашньому репертуарі. Виконуючи більшість з них, Е. Гранадос піддавався їх впливу. Пабло Казальс, відомий іспанський віолончеліст, з яким виступав Е. Гранадос, вважав, що твори композитора проникнуті типовим іспанським духом, каталонським характером.

Цей благодатний для творчості період ознаменовується і щастям у особистому житті. У 1893 році Енріке Гранадос одружується з донькою дрібного промисловця – Емпар Гал Льоберою /Empar Gal Llobera/ та стає батьком шістьох дітей.

Певний час митець присвячує свій час виключно родині. Не виступає як піаніст та мінімально працює над новими творами. 1895 рік – можна вважати роком повернення Енріке Гранадоса:

- у листопаді цього ж року він виступив з «Іспанською рапсодією» Ісаака Альбеніса на концерті що зібрав чималу кількість відомих на той час митців;

- у 1896-97-х роках – став учасником квартету бельгійського скрипаля Мат'є Крікбума /Mathieu Crickboom/, де грав поруч з Пабло Казальсом; , виступи в ансамблі з Камілем Сен-Сансом, Е. Ізаї та Ж. Тібо;

- у 1899 році заснував Товариство класичних концертів, а за рік – власну музичну академію;

- написав «Серенаду для двох скрипок», «Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано», «Любовний лист», присвячений дружині та сьюїту «Поетичні вальси», присвячені Хоакіму Малатсу, а також працював над оперою «Марія дель Кармен» (прем'єра опери «Марія дель Кармен», премєра якої відбулася в театрі Circo de Paris у Мадриді в 1898 році. Написана на іспанський сюжет та сповнена національним духом, опера була захоплено сприйнята публікою, а також членами королівської сім'ї та особисто королем Альфонсом XIII та принесла митцю широке визнання.);

- на початку 1900-х Гранадос записав кілька творів для Вельт-Мін'йон;

- на запрошення Габрієля Форе, стає членом журі престижного композиторського конкурсу.

Отже, митець поєднував виконавську, педагогічну та композиторську діяльність, і поступово здобуває не тільки загальнонаціональну, а й світову славу.

Як піаніст він стає в один ряд з І. Альбенісом, Х. Малатсом і Х. Ніном. «Якщо Альбеніс був Лістом іспанського піанізму, а Малатс – його Антоном Рубінштейном, то Гранадоса можна уподібнити Шопену. Витонченість, елегантність стилю, чудова співучість кантилени, яскравий драматизм в кульмінаційних моментах поєднувалися у нього з чудовим вмінням досягати в п'єсах іспанського стилю, а саме специфічного національного колориту. Він з незрівнянною майстерністю досягав ефекту гітарних *punteos* в гармонічних фігураціях, сухого і ритмічного постукування кастаньєт в *martellato*, різких і гугнявих криків північно-іспанського народного гобоя (чістуа). Неповторно яскравий був тембровий ефект виконання співучої мелодії стилю фламенко в низькому регістрі, особливо в малагеньях, де він якимось незбагненим чином відтворював манеру і забарвлення звучання, близькі співу канте хондо (гортанна манера – *hacer garganta*)»

Гранадос-педагог.

Викладання було однією з провідних гілок, в якій реалізовував свій талант музиканта Енріке Гранадос. Зі спогадів сучасників – Енріке Гранадос був надзвичайно терплячим педагогом, прагнув розвивати талант учня, враховуючи індивідуальні здібності. Також, родзинкою його підходу було поєднання рекомендацій щодо піаністичної техніки та основ композиції. Він виховав цілу плеяду видатних іспанських піаністів та композиторів: Мерсе Монер /*Mercè Moner*/, Анна Марч /*Anna March*/, Пахіта Мадрігера /*Raquita Madriguera* /, Ферран Віа /*Ferran Via*/, Франк Маршалл /*Franck Marshall*/, Джулі Понс /*Juli Pons*/, Бальтазар Сампер /*Baltasar Samper*/, Хосеп Камінальс /*Josep Caminal*/ та багато інших.

Після передчасної смерті у 1916-му році – академія продовжила своє існування під керування сина Едуарда, а згодом – Франка Маршала. За його управління Академія відігравала провідну роль в музичному житті Барселони, виступаючи спонсором концертів видатних музикантів – Вікторії де лос А́нхелес, П. Казальса, А. Сеговії, та активно розвиваючи і підтримуючи сучасну музику в Барселоні. Найбільш відомою ученицею Академії стала Алісія де Ларроча (1923- 2009), яка почала займатися в класі Ф. Маршалла в чотири роки, була справжнім вражаючим дивом: на той час її першим вивченим твором став «Вечірній дзвін» («*La campana de la tarde*») з циклу п'єс «Ескізи» («*Bocetos*») Е. Гранадоса. А. де Ларроча була однією з провідних піаністок світу другої половини ХХ століття, яка активно гастролювала, робила студійні записи фортепіанних творів, займалась підтримкою, розповсюдженням і пропагуванням творчості Е. Гранадоса та інших іспанських композиторів. Після смерті Ф. Маршалла вона на декілька років взяла під своє управління Академію і впевнено продовжила започатковані раніше традиції. Створена Е. Гранадосом Академія й до сьогодні залишається провідним закладом у музичному житті Барселони.

Доленосна роль Е. Гранадоса в розвитку музичної педагогіки також полягає у створенні низки педагогічних праць, справжніх посібників для оволодіння мистецтвом гри на фортепіано: «Короткі міркування щодо прийому легато» («Breves Consideraciones sobre el Ligado»), «Особливі труднощі фортепіано» («Dificultades especiales del Piano»), «Вправи на терції» («Ejercicios de Terceras»), «Метод теоретичного і практичного використання педалей на фортепіано» («Método, teórico-práctico, para el Uso de los Pedales del Piano»), «Орнаменти» («Ornamentos»), «Фортепіано» («El Piano»), «Правила користування педалями на фортепіано» («Reglas para el Uso de los Pedales del Piano»). Його перу також належать нові редакції сонат Д. Скарлатті та чудові «Розповіді для юнацтва» («Cuentos para la juventud»), свого роду іспанський «альбомом для юнацтва». Всі ці праці надзвичайно збагатили іспанську школу й досі є актуальними у вирішенні виконавських проблем, особливо тих, що торкаються творчості іспанських композиторів.

Останні роки життя. Світове визнання.

У 1910 році на художній виставці у Мадриді Енріке Гранадос знайомиться з творчістю Франциско Гойї. Це був випадок, коли одна незначна, на перший погляд, подія, стає знаковою. Під враженнями митець починає роботу над циклом «Гойєски», що згодом стануть найвідомішим творінням композитора. Фортепіанний цикл «Гойєски» був презентований двома зошитами п'єс, перший з яких був виконаний в 1911 році в Барселоні, потім – в Парижі. У повному обсязі цикл прозвучав – у 1913 році в Мадриді. Твір мав величезний успіх, і, згодом, на замовлення американського піаніста Ернеста Шеллінга композитор пише оперу. Через Першу світову війну прем'єра опери відбулася на два роки пізніше запланованого – 28-го січня 1916-го року у Нью-Йорку. Окрім презентації опери – Енріке Гранадос був запрошений виступити у Білому домі як піаніст.

Митець знаходився на піку популярності – відомий виконавець, затребуваний педагог та успішний композитор... І за жорстоким жартом долі – на цьому житті Енріко Гранадос трагічно обривається. Повертаючись морем з США до Іспанії корабель митця був атакований німецьким підводним човном... Рятуючи дружину – 24 березня 1916 року митець загинув.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ГОЙЄСКИ» ЯК ВЕРШИНА ТВОРЧОСТІ ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА

2.1. Характеристика фортепіанної творчості Енріке Гранадоса.

Творчість Енріке Гранадоса охопила різні сфери музики: оперну і театральну, оркестрову, камерно-інструментальну, фортепіанну, вокальну і хорову, транскрипції і аранжування. Проте саме твори для фортепіано займають більшу частину композиторського спадку і вражають багатогранністю жанрового підходу. Сюди відносяться як окремі п'єси малої, середньої та крупної форми (серенада, арабеска, баркарола, капрічіо, балада, рапсодія, фантазія, сюїта, варіації, соната), так і безліч циклів п'єс (танці: іспанські народні, вальси, мазурки, менуети; марші, сцени, пісні, мелодії, етюди, експромти), а також фортепіанне тріо та квінтет. Всього налічується близько 80 опусів для фортепіано.

Стиль творчості митця ввібрав різноманітні впливи, обумовлені особливістю культурно-історичної ситуації в Іспанії межі ХІХ та ХХ століть. Проте, очевидно, що переважаючими були впливи руху Ренасім'єнто, – і опосередковано, і безпосереднє під час навчання у ідеолога цього руху – Педреля.

Одна з провідних дослідниць творчості Гранадоса – Красотіна І. зазначає, що у прагненні виразити іспанський народний колорит митець ніколи не звертався до цитування народних мелодій. Такий спосіб він вважав поверховим. Натомість – митець глибоко вивчав народну поезію та мистецтво, і відтак його авторський стиль був самобутнім, неповторним, і водночас – глибоко національним та колоритним.

Поруч з тим не можна не відмітити впливів європейського музичного романтизму на творчий стиль митця, особливо – у ранніх творах, де можна

знайти наслідування композиціям Роберта Шумана, Фридеріка Шопена, Едварда Гріга, Ференца Ліста.

Відтак, на думку дослідниці Н. Заєць «перехрестя» впливів західноєвропейської романтичної традиції і засвоєння постулатів Ренасім'єнто, спрямованих на розвиток іспанської музичної культури, супроводжує фортепіанну творчість Енріко Гранадоса протягом всього творчого шляху» [8, с. 88].

Перші відомі фортепіанні композиції відносяться до середини 1880-х років. І вже на цьому, ранньому, етапі фортепіанної творчості виникають перші циклічні твори, які залишили вагомий слід і у спадщині митця, і іспанської фортепіанної літератури загалом.

Перший цикл «Паризький альбом 1888» є яскравою ілюстрацією впливів західноєвропейської романтичної традиції через звернення до маршів, мазурок, програмних портретних мініатюр тощо.

Другий цикл «12 іспанських танців», датований 1890 роком – демонструє оригінальний іспанський колорит, що і по сьогодні не втрачає популярності серед піаністів, ставши мистецьким узагальненням кращих музичних традицій андалуського, галісійського, каталонського та баскського фольклору.

Початок 90-х років у творчій та виконавській біографії Енріко Гранадоса відзначено появою низки фортепіанних циклів. В цьому важко буде не помітити безпосереднього впливу творчості Фридеріка Шопена та Роберта Шумана. Він тяжіє до жанру романтичної сюїти чи альбому п'єс, створених на основі єдиної сюжетної та психологічної лінії. Серед них особливої уваги заслуговують «Дитячі сцени», «Казки юності», «Ескізи», «Поетичні вальси», «Романтичні сцени», «Фантастичні країни», «Поетичні сцени». Ці невеликі збірки втілюють низку образів, вражень та є показовими для романтичного творчого мислення та світосприйняття. Також дослідники вбачають у цих циклах схожість до традицій

Бідермайєру через близькість до побутового музикування, камерних романсів, родинних ансамблів тощо.

Цікавим є також факт наслідування творчості Роберта Шумана. Не тільки опосередковано через засвоєння творчого методу, а й через пряме цитування назв циклів (наприклад – «Дитячі сцени») чи окремих частин циклу, зберігаючи подекуди ще й мову оригіналу («Абсолютне щастя» («Glückes genug»), «Спляче дитя» («Kind im Einschulmmern»)).

Початок ХХ століття позначений новим етапом творчої біографії Енріке Гранадоса. Зокрема, у 1904 році композитор працює над транскрипціями 26-клавірних сонат Д. Скарлатті. Відтак, можемо говорити, про багатоманітність творчих устремлінь митця.

2.2. Образно-стильові особливості фортепіанного циклу «Гойєски».

Вершиною фортепіанної творчості Енріке Гранадоса справедливо вважається цикл «Гойєски». Співзвучний з іменем відомого художника, фортепіанний твір був натхненний роботами Франциско Гойї, які композитор вперше побачив у музеї Прадо у 1898 році. Митець пізніше сказав так: «Я закохався у психологію Гойї та його палітру; в нього та герцогиню Альбу; у його жінок, його битви, любов і завоювання...» [14, с. 142].

Проте, не варто шукати тут прямого цитування конкретних робіт художника. Роботи митця стали джерелом натхненням і духовно-творчої фантазії у перетворенні національної тематики і характерних іспанських типажів махо. Про це читаємо в одному з листів: «Я прагнув, щоб у “Гойєсках” звучала нота моєї індивідуальності, суміш смутку і грації без переваги одного над іншим. Велике значення тут відіграє мелодія та ритм. Ритм, колорит, все життя тут іспанські. Голоси почуттів – то закоханості, то пристрасті, то драми, навіть трагедії – хай ці голоси звучать так, як у творіннях Гойї» [14, с.143].

Згодом, у листі, що датується 8 жовтня 1911 року Гранадос додав: «Гойєска – це твір на століття. Я переконаний у цьому».

В «Гойєсках» очевидна опора на іспанську пісенно-танцювальну і фольклорну традицію фламенко, на показовий для неї «андалузський лад», на традиційне гітарне мистецтво. Відтак, можна шукати спільність циклу Гранадоса з циклами І. Альбеніса («Іберія»), М. де Фальї («Сади Іспанії»). Проте, відмінним є близькість до романтичної музики, витонченого піанізму Ф. Шопена.

Фортепіанний цикл *Goyescas*/Гойєски часто подається з підназвою «Закохані махи¹». Шість п'єс циклу ілюструють історію закоханої пари – від їх перших розмов наодинці, до фатальної драми життя та страждань:

Зошит I:

1. Любовні зізнання / *Los requiebros*;
2. Розмова через паркан (ворота) / *Coloquio en la reja*;
3. Фанданго при масляній лампі / *El fandango de Candil*;

Зошит II:

4. Скарги (нарікання) або маха і соловей / *Quejas o la maja y el ruiseñor*;
5. Любов і смерть: Балада / *El amor y la muerte: Balada*
6. Серенада привида / *La serenata del espectro*.

Кожна частина циклу має відповідне мистецьке першоджерело. Ілюстрації подані у додатку 2.

1 Слово «майо», окрім значень «милий», «гарний», «добрий», «пустотливий», «ошатний», також має значення «махо» – типовий представник мадридських кварталів, населених ремісниками в XVIII-XIX ст., що вказує на зв'язок (саме останнього визначення) з іспанською тематикою. В підтвердження цього виявляємо ряд полотен Франсіско де Гойї, на яких художник зобразив жінок мах і дав наступні назви: «Махи на балконі», «Маха оголена», «Маха одягнена». Оскільки «Гойєски» були написані Е. Гранадосом за враженнями від творчості Ф. де Гойї, найбільш відповідним в контексті назви твору вважаємо саме слово «махо» (а також «мах», «махо», «маха»), як житель певного району і прошарку населення Мадрида.

Також не можна не згадати про п'єсу **El pelele (Escena goyesca) / Солом'яне опудало (Сцена за Гойєю)** – це самостійний твір, який часто інтерпретується та виконується як №7 до циклу «Гойєски».

Проте, названі 7 п'єс не є єдиними творами написаними під враженням творчості Франциско Гойї. Є ще низка композицій, які дослідники відносять до так званого «Всесвіту Гойєсок». Вони є різними за жанром, різними за тематикою, але так само натхненні роботами митця:

- Тонадильї для голосу та фортепіано
- Серенада в стилі Гойї для фортепіано
- Інтермеццо
- Жакара для фортепіано
- Мрії (Імпровізація)
- Сутінки

Названі твори є цікавими для розуміння, що роботи Гойї залишили глибокий відгук у творчості Енріке Гранадоса. І йдеться не про просте ілюстрування сюжетів робіт, а проникнення в стиль, колористику, типажі та настрої робіт митця. Цікавим є також факт автоцитування названих композицій у циклі «Гойєски», створення поезії та замальовок за мотивами художніх полотен (рис. 2.7-2.11). Тобто, це результат плідної роботи та неймовірного захоплення творчістю Франциско Гойї.

Робота над твором почалася у 1909 році, а вже 31 серпня 1910 року написав до Хакіна Малатса: «Цього літа я завершив цикл “Гойєски” – композицію, що відрізняється неабиякою фантазією та складністю». У 1912 та 1914 році були опубліковані перший та другий зошит циклу відповідно.

Надзвичайно важливим є ступінь ототожнення композитором образного світу музичного твору зі світом картин Гойї. Митець звертав увагу на найдрібніші деталі та найвитонченіші лінії та штрихи картин художника, а відтак – створив музику неймовірної чуттєвості, надзвичайної краси мелодійні лінії, майстерно оздоблені орнаментикою та

гармонією. Кларк, автор монографії про Гранадоса, вбачає у цьому навіть повернення, чи пак – стилізацію стилю рококо. Поруч з тим, не можна не помітити фольклорного пласту, що поруч з класичною традицією був невід’ємною частиною творчого почерку митця.

Продовжуючи думку про стильові особливості циклу варто згадати також і постать Ісаака Альбеніса, чий вплив був беззаперечним на творчість Енріко Гранадоса. Дослідники часто вдаються до порівняння пізнього циклу Альбеніса «Іберія» (1905-1907) та циклу «Гойєски». Їх об’єднує складна, з залученням всіх регістрів фактура, поліметрія, витончена гармонічна палітра, з перевагою побічних септакордів тощо. Проте, попри всі спільні риси – композиція Гранадоса є самобутнім та неповторним мистецьким твором, в якому майстерно поєднані індивідуальний творчий почерк з іспанською народною та професійною традицією.

Далі детальніше зупинимося на кожному з номерів циклу.

1. «Любовні зізнання» / Los requiebros.

Перша п’єса (рис. 3.1) натхненна п’ятою роботою з циклу офортів «Капрічос» (рис. 2.1.). Композиція називається «Одна одної варті», і зображує двох старих жінок, що обговорюють молодих людей. Зацитуємо опис цієї роботи: «Чимало було суперечок про те, хто гірший: чоловіки чи жінки. Пороки і тих і інших походять від поганого виховання. Розпуста чоловіків тягне за собою розпусту жінок. Пані на цьому офорті так само безрозсудна, як і красунчик, який розмовляє з нею, а щодо двох мерзенних старих, то і вони одна одної варті».

Відповідно до художнього змісту композитор прагне продемонструвати грайливі настрої молодих людей і не менш цікаві настрої двох старих, що поринають у таким чином у спогади молодих років. Темп твору – помірний, проте завдяки 16- та 32-м вартостям та нерівномірному діленню музика ллється динамічно, легко та невимушено.

Варто відмітити надзвичайне орнаментування, гру регістрів та тембрів. Фактура охоплює різноманітні регістри та містить барвисті акорди, проте не є надто щільною.

Перша частина циклу починається легким, імпровізаційним гітарним награванням. У 8 такті у високому регістрі вступає активна та кокетлива мелодія тонадильї «Con el tripili, tripili, trapala».

La Tirana del Trípili (Requiebros)

25
Con el trí - pi - li trí - pi - li trá - pa - la la ti - ra - na se can - ta se

32
bai - la — An - da, chi - qui - lla! Da - le con gra - cia que me ro - bas el al - ma

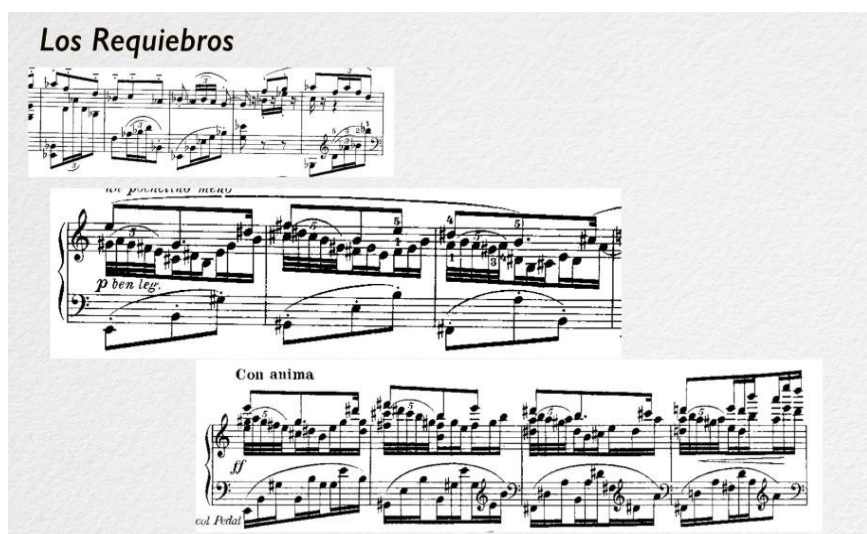
Detailed musical score showing guitar accompaniment with triplets and other rhythmic markings.

Впродовж твору вона чергується з оригінальними мелодіями Енріко Гранадоса. Відтак, форма стає схожою на традиційну іспанську хоту, де присутня мелодія та рефрен. Проте, наведені уривки не створюють контрасту, а радше показують різноманітні грані єдиного образу цієї частини.

Митець майстерно опрацьовує початковий мотив, посилює пристрасність, змінює силу звучання, щільність фактури. Наведемо кілька уривків з музичного тексту, які це демонструють:



Насичення початкового мотиву динамікою та драматизмом відбувається не тільки через фактуру, а й через роботу з ритмом. Провідна ритмічна фігура – шістнадцяткова тріоль. Якщо на початку вона демонструє легкі романтичні хвилювання, то згодом розширюється, – перетворюючись на квінтолі, що поступово займаючи весь простір такту:



2. Розмова через паркан (ворота) / Coloquio en la reja;

Наступна п'єса зображує любовну сцену, дія якої розгортається на мадрридській вулиці (рис. 2.2). Її стиль створює алюзії до старовинних серенад та тонадиль. Два мелодійні голоси, що вільно розвиваються переплітаються між собою, утворюючи любовний дует. Їх супроводжує вишукана гармонізація, а безліч альтерованих акордів надає їй особливої

барвистості. Інтонаційний лад п'єси перегукується з традиціями побутового музикування, характерними для іспанської музичної культури (рис. 3.2).

П'єса побудована на чотирьох темах, що викладені у трьох основних розділах:

- перший розділ (тт. 1-62) побудований на темах А та В;
- другий розділ продовжує розвиток теми В та ілюструє тему С;
- третій розділ презентує тему D з варіаціями.

Широкий перехід на темі В приводить до коди, що побудована на темі А.

Відтак, утворюється цікава музична форма – А В С D В А.

Продовжуючи мову про стиль цієї частини не можна не згадати про гітару. Фортепіанна партія часто імітує неймовірно витонченого стилю гітарні награвання. Фактура відрізняється прозорістю та водночас тембровою насиченістю – звуки звучать в різних регістрах протиставляючись чи доповнюючи одне одного. І перед слухачем постає картина таємного спілкування закоханої пари – ніжного, кокетливого, пристрасного і відвертого чи сором'язливого з ледь вловимими натяками, поглядами тощо. Також в цій частині Гранадоc вдався до цитування згадуваної п'єси жакара. Жакара – це іспанські пісні, які супроводжуються інструментами та виконуються під час антрактів театральної вистави, а також як супровід багатьох видів танцю.

Отже, у п'єсі *Coloquio en la reja* Енріко Гранадоc ще раз продемонстрував неймовірної витонченості фортепіанну техніку, відчуття тембровості та колористики кожного звуку.

3. Фанданго при свічках / *El fandango de Candil*;

Фольклорний початок найяскравіше проявився у п'єсі «Фанданго при свічках». Вона присвячена Рікардо Віньєсу. Фактура відрізняється більшою строгістю, передаючи таємничу атмосферу нічного танцю.

Поєднання співучих мелодійних фраз з фігураціями танцювального характеру відповідає традиціям іспанського фольклору . Найвідоміша частина циклу «Махо і соловей» Це лірична п'єса з чарівною елегійною мелодією, підкреслена нонакордами (рис. 2.3).

Друга частина циклу складається з трьох п'єс, тематично пов'язаних з першою частиною. Відтак, можна трактувати форму другого порядку циклу загалом – як єдине ціле з динамічною репризою (рис. 3.3).

Фанданго – це іспанський народний танець, що виконується в парі під спів фанданго у супроводі гітари та кастаньєт. Цей танець демонструє романтичні залицяння чоловіка та грайливий флірт жінки. Це проявляється здебільшого через цікаві, діалогічні ритмічні формули.

Енріко Гранадос не цитує типового метро-ритмічного рисунку фанданго:



Проте, створює на її манір не менш цікаву, ба навіть ще більш кокетливу:



Зошит II:

4. Скарги (нарікання) або маха і соловей / *Quejas o la maja y el ruiseñor*;

Ця п'єса є однією з найвідоміших композицій не тільки циклу, а й всієї творчості митця. Вона присвячена Ампаро Гранадос (рис. 2.4). За словами учениці Енріко Гранадоса – Алісії де Ларочча – основна мелодія твору є однією з найніжніших та найвитонченіших творінь митця. За сюжетом цю пісню співає соловей для засмученої махо. В її основі валенсійська народна мелодія, яка, за переказами, була почута від пташки в саду (рис. 3.4).



Соловей є незмінним символом романтичного кохання і займає важливе місце у європейській літературі ще з часів Середньовіччя. Ця маленька пташка своїм неповторним співом може сповіщати і про щасливе кохання, і про романтичні розчарування, екстаз чи агонію.

Гранадос вміло вплітає наведену мелодію у насичену фортепіанну фактуру, доповнюючи її контрапунктуючими голосами, барвистими акордами, затриманнями та оманливими каденціями. Наприклад, вже на початку другого такту у субдомінантовому секстакорді (основна тональність – *fis-moll*) тоніка з'являється через терпке затримання на звуці «*ais*» у середньому голосі та звуку «*cis*» у – верхньому. Відтак, композитор ніби «грає» на межі функцій, робить співзвуччя цікавішими доповнюючи їх нехарактерним фонізмом.



У цій композиції Гранадо́с використовує техніку «змінного фону». Тобто при кожному повторенні мелодії супровід варіюється. Відтак, створюється майже гіпнотичний ефект, а загальний тон зберігається у межах меланхолії та туги.

Цікавим у цій п'єсі є і її автобіографічна основа. Гранадо́с додає ремарку, що цей твір потрібно грати «з ревнощами дружини, а не з сумом вдови». Присвята дружині Ампаро тут пов'язана з тим, що у певний момент митець мав роман з Клотільдою Годо і він фактично описує стан своєї пригніченої та ображеної дружини.

5. Любов і смерть: Балада / *El amor y la muerte: Balada*

Ця п'єса подібно першій була натхненна однойменним твором з циклу «Капрічос» Франциско Гойї. На гравюрі зображено молоду жінку, що тримає на руках свого коханого на смертному одрі, на її обличчі жах і неприйняття того, що ось-ось її кохання зробить свій останній подих (рис. 2.5).

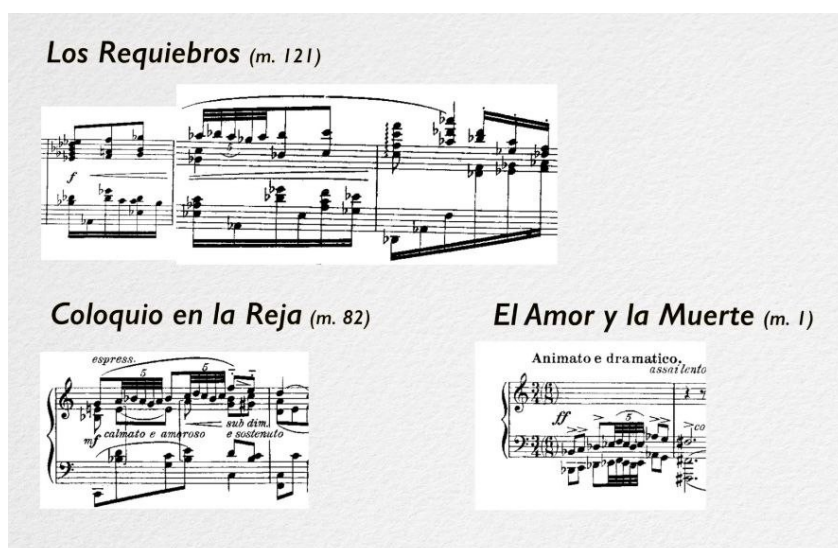
Мініатюра має присвяту Гарольду Бауеру².

У музичному плані композиція представляє собою калейдоскоп вже знайомих тем. Зокрема, тема з другої п'єси **Coloquio en la reja**, ремінісценція на народну пісню з третьої п'єси **El fandango de Candil** Проте, варто зауважити, що митець їх не просто повторює, а знаходить ще низку, відмінних від попередніх, ідей для розвитку. Ці мотиви проходять

² Гарольд Бауер (1873-1951) – англо-американський піаніст та скрипаль єврейського походження.

як спогади, які ранять душу махо. Це вкотре підтверджує непересічний талант Гранадоса – як проникливого та багатого на творчу уяву митця.

Починається п'єса вже знайомим мелодичним зворотом, який звучав у п'єсах **Los requiebros** та **Coloquio en la reja**, але у кардинально іншій настрої. Якщо у перших двох композиціях групи квінтोलей, викладені у високому регістрі, оточеному м'якими акордами втілювали романтичні почуття, флірт, грайливість, то тут – викладені у низькому регістрі з октавними подвоєннями – означають втрату кохання і об'єкту обожнювання. Цікаво, що і гравюру, і зміст п'єси можна трактувати і буквально – як смерть коханої людини, і символічно – як смерть кохання, втрата емоційного зв'язку з людиною (рис. 3.5).



Сам композитор про цю п'єсу написав так: «У цьому творі з'являються три великі емоції: сильний сум, любовна туга і остання трагедія». На жаль, ці слова виявляться пророчими, і менше ніж за рік стануть жахливою реальністю.

6. Серенада привида / La serenate del espectro.

За сюжетом у заключній п'єсі циклу махо постає примарою перед скорботною маха. Як і колись він грає на гітарі своїй коханій (рис. 2.6).

Нереалістичність, сюр ситуації автор передає гармонічною мовою вступу. Тут звучить абсолютно позбавлена функційності серія акордів та звуків. Простота та примітивність гітарного акомпанементу максимально наближує цю п'єсу до традиційної тонадил'ї. Ця спрощеність проявляється і у формі твору. Хоча тут форма така ж як і в попередніх композиціях (куплет та рефрен). Проте, звиклі нам елементи куплету та рефрену змінюються надто прямо на противагу більш тісним переплетенням музичних тем у інших частинах циклу (рис. 3.6).

У подальшому розвитку матеріалу фінальної частини митець вдається до легкого, майже ефемерного орнаментування – як втілення нереального образу, втраченого кохання і неможливості повернення.

Цікавими в цьому аспекті є і використання алюзій на теми з перших двох частин циклу – як втрачене минуле, якого не повернути.

З особливим символізмом завершується ця частина і фортепіанний цикл загалом. «Гітарний супровід» поступово сходить нанівець, митець використовує імітацію гри на пустих струнах і зрештою завершує тризвуком E-dur.

Зіставлення жахливого та піднесеного у цьому творі сильно нагадує пізню творчість Франциско Гойї, яка почалася циклом «Капрічос». Що стосується Гранадоса, то це єдина робота і єдиний сюжет подібного змісту, яким надихнувся митець. У цьому творі можна знайти «відтінок невимовного жаху, жаху надприродного... душі, яка покидає цей світ, не знаючи, куди вона прямує». Але ця частина є радше винятком ніж правилом. Мистецькі прагнення Енріко Гранадоса завжди залишалися у руслі елегантності, делікатності та аристократизму. І підтвердженням цьому є той факт, що з усього циклу тільки остання частина не була присутня у опері.

Фортепіанний цикл «Гойєски» справедливо і повноправно ввійшов у національну іспанську музичну традицію межі століть. Представлена в ній драма любові і ревності подібно її героям має не тільки індивідуальний характер, а й узагальнено національний з акцентуванням на аспектах що характерні для іспанської ментальності -любов, пристрасть, ревності, смерть, взаємопроникнення реального і містичного, життя і смерті.

У «Гойєсках» очевидна опора на іспанську пісенно-танцювальну і фольклорну традицію флпаменко, на характерний «андалузський лад», на гітарне виконавство Іспанії, що очевидно зближує творчість Гранадоса з його сучасниками – І. Альбенісом («Іберія»), М. де Фалья («Сади Іспанії»). Поруч з тим попри всі «іспанські якості» цикл, як і вся творчість Гранадоса тягнє до творчих геніїв романтизму – Фридеріка Шопена, Роберта Шумана, рідше – Ференца Ліста.

Таким чином фортепіанна творчість Е. Гранадоса є цікавим синтезом засвоєння та індивідуального перетворення національної традиції поруч з сприйняттям найкращих здобутків європейської романтичної культури.

2.3. Інтерпретаційні аспекти фортепіанного циклу «Гойєски» у виконавській практиці

Фортепіанний цикл «Гойєски» Е. Гранадоса посідає чільне місце у світовому піаністичному репертуарі, привертаючи увагу як виконавців, так і музикознавців. У піаністів цикл викликає особливий інтерес завдяки поєднанню віртуозності з образним багатством, витонченою музичною мовою, специфічним метро-ритмом, використанням іспанських фольклорних джерел, а також можливості широкого художнього трактування. Кожна частина циклу відкриває безмежний простір для інтерпретацій – від ліричних відтінків до драматичних контрастів, що вимагає від піаніста не лише технічної досконалості, а й розуміння естетики іспанського мистецтва.

Протягом ХХ-ХХІ століть «Гойєски» неодноразово виконувалися видатними піаністами не лише з Іспанії, а й з усього світу. Серед них Алісія де Ларочча, Артур Рубінштейн, Даніель Баренбойм, Рафаель Ороско, Маргеріт Лонг, Ігнаці Фрідман, Хоакін Ачукарро, Хав'єр Перальта, Герхард Опіц, Йозеф Гат та інші. Кожен із них створив власну художню концепцію твору, підкреслюючи різні аспекти фортепіанного стилю Енріке Гранадоса.

Для більш глибокого розкриття виконавського потенціалу циклу «Гойєски» у даній роботі розглядаються інтерпретації двох піаністів, що репрезентують різні національні та стилеві традиції. З одного боку – Роза Сабатер, представниця іспанської фортепіанної школи, для якої музика Е. Гранадоса є виявом національної душі. Її виконання позначене природним відчуттям іспанського колориту, властивим національній народній музиці. З іншого боку – Альдо Чікколіні, італієць за походженням, який сформував свою творчу індивідуальність у Франції – країні витонченого стилю, стриманості та граційності. Його інтерпретація «Гойєсок» цікава поєднанням ліричної делікатності французької школи з характером італійського музиканта.

2.3.1. Прояви іспанського темпераменту Рози Сабатер

Роза Сабатер (1929-1983) – іспанська піаністка, одна з найяскравіших представниць іспанської фортепіанної школи ХХ століття. Народилася у Барселоні, навчалася у консерваторії під керівництвом Франсіска Рієри та Франсіска Монпоу. Її репертуар охоплював широкий спектр творів від класиків до сучасних іспанських композиторів, однак найбільше славу їй принесли інтерпретації музики І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. Фальї та Х. Туріни. Гра піаністки відзначалася надзвичайною музикальністю, ліризмом і демонстрацією іспанського національного колориту. Її творчість трагічно обірвалася в авіакатастрофі 1983 року, але записи залишаються еталонними для виконавців і

дослідників іспанської фортепіанної музики. Для інтерпретаційного аналізу був обраний запис із Мандрицької зали-Фенікс 14.01.1974³.

Перша п'єса «Любовні зізнання» у виконанні Р. Сабатер постає як втілення справжнього іспанського духу. Вже з перших тактів відчувається розуміння національних витоків твору: імпровізаційний вступ звучить як м'яке гітарне награвання. Піаністка відразу демонструє контрастний динамічний баланс – градації між forte та piano; вона вільно володіє агогікою та використовує делікатну педалізацію, що не «засмічує» фактуру.

У подальшому викладі, з появою основної теми – тонадильї, інтерпретація Р. Сабатер набуває грайливого характеру та театралізації, що нагадує театральні «калейдоскопи» образів. Піаністка застосовує чітко окреслену в нотній редакції артикуляцію, виділяє короткі акценти на сильних долях, що імітує ритмічну структуру іспанського танцю хота. Завдяки цьому характер музики стає пружним, енергійним, однак виконавиця уникає надмірного натиску та зайвої демонстративності. Натомість, вона підкреслює вишуканість музичної мови. Її динамічні контрасти дуже продумані: переходи від forte до piano здійснюються поступово, що створює відчуття природного наростання і спаду.

Виконавиця демонструє увагу до поліфонічної фактури твору. У лінійних епізодах вона чітко проводить мелодичну лінію (не зважаючи у якому голосі – верхньому, середньому чи нижньому), залишаючи умовне протискладнення прозорим і невагомим. У складних технічних місцях вона зберігає точну пульсацію і не дозволяє собі агогічних відхилень.

Особливої уваги заслуговує драматургічна побудова частини в інтерпретації Р. Сабатер. Вона майстерно демонструє контрасти між епізодами грайливого флірту і моментами зосередженості. Її виконання пояснює слухачам, як у межах картини «любовного зізнання» поєднуються

3 <https://www.youtube.com/watch?v=ezQzLjv3Bww>

іронія, хвилювання, ніжність, навіть відтінки меланхолії. Навіть фрази, які мають пристрасний характер, не переходять у різкість чи грубість.

Наступна п'єса «Розмова через паркан» постає як інтимна сцена нічного діалогу двох закоханих, сповненого зворушливого хвилювання і пристрасності. З перших тактів піаністка демонструє виняткову делікатність звуковидобування: її туше надзвичайно м'яке і легке. Вона дозволяє собі агогічні відхилення – імпровізаційність виконання, але водночас веде довгу і протяжну фразу, де даючи звукам «застоюватися». Фактура, що наслідуює гітарні арпеджіо, у Р. Сабатер звучить як невагомий мазок пензлем. Її педалізація «дихає» разом із фразою: легкі зняття педалі в кінці мотивів не дозволяють гармонічним нашаруванням розмову. Завдяки цьому слухач ніби чує окремі голоси, що ведуть між собою розмову.

Основну тему піаністка підкреслює вокальністю: на кульмінаційних звуках кожної фрази вона виконує невеликі затримки. Відповідно, створюється чітка картина хвилювання ліричного героя, який затамовує подих і не може вимовити слово. Варто звернути увагу і на розшарування фортепіанної фактури на супровід та яскраву мелодичну лінію. Виконавиця дає звучати кожному голосу окремо і рівноправно, що знову відсилає до діалогу між двома персонажами.

Динамічний розвиток в інтерпретації Р. Сабатер також ретельно продуманий. Вона не допускає різких і демонстративних кульмінацій. Навіть у напружених за характером фрагментах, її *forte* є округлим і не важким. Моменти в нюансі *pp* звучать таємничо тихо, спокійно і ніжно.

У п'єсі «Фанданго при свічках» Р. Сабатер кардинально змінює образний вектор, переходячи від ліричної інтимності попередньої п'єси до більш відкритої, живої, навіть театралізованої картинності. Вже в перших тактах вона яскраво демонструє нічну атмосферу танцю: її звуковидобуванням стає щільним, артикульованим, однак не позбавленим елегантності і витонченості. Вона ретельно виконує тріольний метро-

ритмічний малюнок – короткі і пружні фігурації створюють алюзії до звучання кастаньєт.

Піаністка органічно поєднує кантиленність мелодичної лінії з її танцювальною природою. Окрім того, вона дозволяє собі легкі прискорення темпу у кульмінаційних зонах, однак її загальний пульс є контрольованим, динамічні контрасти не різкі, а граційні, що нагадують жести рук танцівників.

Фактура твору залишається прозорою, однак у потрібних моментах піаністка виділяє середні підголоски. Разом з тим, вона розділяє бас, проводить його більш масивно, тоді як верхній голос зберігає співучість, пластичність і гнучкість. Такий прийом демонструє штрихове різноманіття і роботу обох рук не синхронно. Грайливий і кокетливий образ виникає через ледь вловимі акценти, виконані м'яким туше, короткі цезури, які є не зупинками, а радше «диханням». Завершення твору в її інтерпретації сприймається не як крапка, а як поступове розчинення образу: вона неначе відпускає клавіші, залишаючи післясмак пристрасті. За рахунок того створюється відчуття, що танець ліричних героїв ще триває.

У четвертій п'єсі «Скарги (нарікання) або маха і соловей» Роза Сабатер досягає найвищого рівня поєднання чутливості і зосередженості. Якщо попередня мініатюра була сповнена руху, життя і кокетливості, то тут музика сприймається як зупинений час – момент самотнього звернення серця до єства ліричного героя. Піаністка від початку демонструє надзвичайно тихе, майже відсторонене звучання. Її туше тонке і майже прозоре. У такій грі вже закладена інтонація тремкого, відчайдушного смутку.

Тематичний матеріал, який уособлює образ засмученої махи в інтерпретації Р. Сабатер звучить як сповідь. Вона веде її з довгим глибоким диханням, не поспішаючи, дозволяючи кожному звуку серед багатоголосся прозвучати до кінця. Легкі агогічні розширення на кульмінаційних звуках викликають алюзії до стриманих ридань. Піаністка

майже не використовує широкі, бурхливі і «розмашисті» хвилі: розвиток матеріалу і мелодичної лінії відбувається скоріше внутрішньо. Супровід, що змінюється при кожному повторенні теми, у її виконанні набуває пластичності і гнучкості. Виконавиця тонко відчуває зміну гармонічних барв і виводить підголоски на передній план лише на мить, що нагадує відлуння думок. Зміна педалі майже неловима і нечутна: звук не розмивається, однак має м'яке, «оксамитове» обрамлення.

Момент появи мотивів «пісні солов'я» Р. Сабатер інтерпретує надзвичайно делікатно. Орнаментику і фігурації, що наслідують спів пташки, вона не стилізує крізь призму віртуозності і не підкреслює їх імітаційний характер, а натомість органічно поєднує із плином мелодії. За рахунок цього образ солов'я сприймається як щось духовне, а не буквальне.

У кульмінації мініатюри піаністка зберігає шляхетність звучання: її forte супроводжується не «криком», а зануренням вагою рук в клавіатуру інструменту.

У виконанні наступної мініатюри «Любов і смерть: Балада» в інтерпретації Р. Сабатер розгортається справжня драма, де кожен звук набуває ваги. Вже з перших звуків відчувається, що ця частина є драматичною кульмінацією циклу «Гойески»: виконавиця занурює слухача в трагічну атмосферу через стриманий і напружений вступ. Неквапливий темп і низький регістр створюють темні забарвлення картини застиглому часу: моменту, коли любов стикається із смертю. Вона демонструє глибокий і важкий звук, що досягається за рахунок вагомості обох рук і нахилу корпусу до інструменту.

Коли ж з'являються ремінісценції знайомих тем із попередніх частин, Р. Сабатер проводить їх як тіні радісного минулого – вони немов спливають у свідомості героя, що переживає втрату. Легкі алюзії на танцювальні ритми з попередніх номерів в інтерпретації піаністки сповнені трагізму: там, де на перший план виходили грайливість і флірт, звучить

приглушений відгомін скорботних спогадів. Підкреслення цих контрастів у виконанні Р. Сабатер досягається через зміни динаміки та артикуляції.

Особливе враження справляє робота з педаллю: піаністка створює густу, оркестрову звукову тканину, де акордова фактура зливається у єдину трагічну картину. Завдяки цьому звучання набуває епічного масштабу: кохання і смерть постає як дві взаємопов'язані стихії, що врешті поглинають одна одну. У серединному епізоду, де композитор вводить тональне просвітлення, виконавиця не вдається до сентиментальності, а продовжує гру в тому ж дусі.

Фіналі хвилини п'єси сприймаються як катарсична розв'язка. Поступове згасання звучання, сповільнення пульсу, розмиття гармонічних вертикалей створюють ефект зникнення життя. Виконавиця ретельно приділяє увагу кожному звуку, акцентовано і важко виділяючи середній голос. Арпеджіато у її виконанні є м'яким і тендітним, а останні акорди вона видобуває майже невагомо, дозволяючи звуку розчинитися.

Заключна п'єса «Серенада привида» в інтерпретації Р. Сабатер розгортається як зовсім інший вимір звучання. Якщо попередня втілювала трагедію втрати, то тут композитор пропонує образ зустрічі поза життям: коханий повертається у вигляді примари, або востаннє заграє своїй коханій. Виконавиця надзвичайно тонко передає цей ефект ірреальності, розчиненості звуку між реальним і нереальним.

Початок мініатюри звучить майже безтілесно: акорди позбавленні тяжіння, гармонічні зв'язки неначе «висять» у повітрі. Піаністка грає їх з надзвичайно легкою педалізацією, досягаючи своєрідного калейдоскопічного переливу гармонічних барв, однак вона зберігає артикуляцію: її стакато є відривистим і пружним. Вона не використовує гострих контрастів, риторичності і вагомості у звуковидобуванні.

З появою теми гітарний супровід, що опирається на імітацію гри на порожніх струнах», подається вже з ніжною делікатністю і стає невиразним. Він радше створює рамку для мелодії.

Коли з'являються алюзії на теми з перших частин циклу, виконавиця акцентує їх як відблиск щасливого минулого. Відтак, вона подає їх не активно, а навіть досить в'яло і сухо. У центральних епізодах піаністка майстерно формує майже неосяжну легкість орнаментальних фраз – вони ніби «ковзають» по поверхні клавіатури. Варто виділити і її увагу до динамічної прозорості: жодного формування і жодного акценту, натомість довга фраза, що постійно «дихає».

Фінал в інтерпретації Рози Сабатер постає надзвичайно символічно. «Струни» гітари поступово стихають, її артикуляція і стакатність поволі змазується. З різкими динамічними контрастами, позначеними делікатним туше, вона виконує останню невагому акордову послідовність, затримуючись на опорних вертикалях. Останні пасажі позначені гострою і артикульованістю, що символізує швидкий і стрімкий відліт душі героя.

2.3.1 Стримана емоційність Альдо Чікколіні

Альдо Чікколіні (1925-2015) – італійсько-французький піаніст, один із найвідоміших інтерпретаторів європейської фортепіанної музики ХХ століття. Народився в Неаполі, навчався у Неапольській консерваторії Сан-П'єтро-а-Майєлла. У 1949 році він став переможцем Міжнародного конкурсу імені Маргеріт Лонг і Жака Тібо в Парижі, після чого розпочав активну концертну діяльність і згодом отримав французьке громадянство.

А. Чікколіні прославився як блискучий інтерпретатор творів французьких композиторів: К. Дебюссі, Е. Саті, М. Равеля, а також іспанських: І. Альбеніса, Е. Гранадоса та М. Фальї. Його виконання виділяється витонченістю звуку, фактурною ясністю та відчуттям стилю. Піаніст залишив численні записи, що вважаються зразковими. Як педагог, А. Чікколіні викладав у Паризькій консерваторії та виховав низку відомих піаністів.

Для інтерпретаційного аналізу був обраний запис від 1966 року⁴.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=u0Jc1yJiG18>

П'єса «Любовні зізнання» вирізняється помітно швидшим темпом (*Allegro vivo* замість позначеного *Allegretto*), ніж зазвичай зустрічається у виконаннях. Відтак, ритмічна структура стає підпорядкованою більшій мобільності: коли з'являється тема-тонаділья, піаніст не розтягує її агогічно, а веде впевнено вперед, без зайвих затримок. Він утримує рівномірно пульсацію практично протягом всього твору, щоправда в окремих перехідних моментах (наприклад, зв'язка вступу і основної теми) помітне легше пришвидшення, імпульс виконавця сам веде вперед. Попри досить жвавий темп, А. Чікколіні не дозволяє фактурі стати скомканою і неясною. Характер його виконання є більш сухим і стриманим, картина «любовних зізнань» не відзначається теплотою і ніжністю, а навпаки демонструє стриманість і навіть в деяких місцях відчуженість.

Динамічні градації в цій частині є стриманими, в нього виконанні переважає *mf* – *mp*. Нюанс *forte* піаніст використовує рідко, лише в кульмінаційних моментах, однак, попри легкий образ і прозору фактуру, воно в нього вагоме. Педалізація в нього теж контрольована – всі гармонічні вертикалі залишаються добре прослухованими, навіть попри завантажену фактуру. Тембр інструменту від його гри є світлим і блискучим, виконавець прагне витримати баланс між легкістю та розкішню звуком.

А. Чікколіні багато уваги приділяє звуковеденню: мелодична лінія (коли вона з'являється і не тоне у пресі фактури) виділяється чітко, в той час як її фон виконавець проводить більш скромно і тьмяно. Наприклад, при викладі основної теми він «шліфує» нижні голоси, відтак вони не просто підтримують гармонічний ґрунт, а створюють об'єм, однак не змагаються і не суперечать мелодичній лінії. У складних технічних пасажах він майже не використовує педаль. Артикуляція в таких місцях відзначається точністю і є позбавленою театральності та багатой образності. Часто на сильних долях можна почути легкі акценти, які ніби «підсвічують» початки фраз.

«Розмова через паркан» в інтерпретації А. Чікколіні позначається знов дещо пошвидше темпом (*Allegretto* замість *Andantino allegretto*), що забезпечує цілісності структури й не дозволяє музичній тканині розпадатися на дрібні епізоди. Пульс в нього залишається стабільним: сильна доля «не провисає», акценти зберігають різкість і точність, а характер є стриманим. Однак, всі ліричні і емоційні переживання ліричного героя піаніст демонструє не через агогіку, а через внутрішнє стремління і розвиток фразування. Відхилення від темпу він виконує переважно вкінці фраз, що символізує природний спад енергії. Кульмінаційні зони виконавець готує заздалегідь, без посиленої агогіки.

Динаміка цієї частини в інтерпретації піаніста побудована не на контрастах, а на плавних градаціях; *forte* він використовує досить дозовано. Артикуляція в нього залишається орієнтованою на плавне і зв'язне *legato*, навіть в тих місцях, де в нотному тексті позначено *staccato*.

У п'єсі «Фанданго при свічках» А. Чікколіні задає темп *Allegro* (замість *Allegretto*), що наділяє танець більш урочистим і маршовим характером. Виклад вступу в його інтерпретації є тонко збалансованим: вступні мотиви є зібраними в плані штриху і артикуляції, подані сухо, однак ювелірно і блискуче. Окрім того, в інтерпретації піаніста фраза не має широкого «розмаху» і стремління вперед до першої долі. Через це картина вечірнього романтичного танцю сприймається з поміркованим контролем і навіть певною прихованістю. Знову ж, пристрасть виконавець передає за рахунок внутрішнього імпульсу.

Вже з першого проведення основної теми він вибудовує прозору, й майже скульптурно окреслену фактуру, яка стає каркасом для мелодичної лінії. Тріольні фігурації у виконанні А. Чікколіні не різкі, однак чітко артикульовані: складається таке враження, що виконавець «стукає» пальцями на кінцях клавіш, оскільки звучання дуже легке і сухе, нагадує удари кастаньєт. Попри це, загальний характер музичної тканини м'який і опуклий, що викликає алузії до неспішного руху свічкового полум'я.

Кантилена верхнього голосу у А. Чікколіні завжди є пріоритетною. Він уважно «вирівнює» мелодичну лінію, не даючи танцювальним пульсаціям порушити її співучість. Навіть у тих епізодах, де композитор передбачає підвищення напруги і прискорення темпу, піаніст посилює динаміку, таким чином «підтягуючи» пульс. Завдяки цьому кульмінаційні моменти не вибухають, а сповнені радше внутрішньої емоції.

У середній частині мініатюри варто звернути увагу на баланс між руками піаніста. Виконавець чітко відділяє бас, проте не робить його важким. Бас звучить як опора, але не впливає на вертикальну і горизонтальну структуру. Верхній голос легкий і філігранний, сповнений тепла, чути, як піаніст контролює туше. Середні голоси він вводить в тканину дуже обережно, так, щоб вони ледь прослуховувалися.

У фіналі А. Чікколіні дуже тонко, філігранно і поступово знижує динаміку, що нагадує картину гасіння свічок. У такій стриманій, але надзвичайно вишуканій інтерпретації фанданго постає танцем «недомовленої» пристрасті.

У наступній п'єсі циклу «Скарги (нарікання) або маха і соловей» А. Чікколіні демонструє зібраний і напружений характер, однак він позбавлений драматизму. Попри це, його інтерпретація вирізняється особливою інтимністю звукової манери: він початку фрази звучить приглушене, м'яке туше, завдяки чому музичний матеріал сприймається спокійно і суперечить заданому образу скарг і нарікань. Фразування вибудоване широкими дугами і не має різких зламів, мелодична лінія «дихає» за рахунок агогіки.

Виконавець зберігає заданий композитором темп *Andante* і майже статично витримує його до кінця. Фрази отримуються точні і ледь помітні розширення в моменти «наголосу» оперних долей. Кульмінації піаніст не драматизує, навпаки не збільшує силу звуку, а зберігає динамічну горизонталь.

Виконавець виразно підкреслює відмінність між двома образами: маха наділений зосередженістю і таємничістю, а соловей представлений світлим характером – легка орнаментика є прозорою, без найменшої ваги в атаці. Варто звернути увагу, що А. Чікколіні не протиставляє їх, а радше накладає один на інший.

Використання напівпедалі також витончене, піаніст зберігає прозору фактуру, через що створюється образ вечірнього вечора. Він уважний до середнього голосу – в цій частині виконавець «висвітлює» саме підголоски, натякаючи на ефект поліфонізації. Нижній регістр інструменту звучить приглушено і віддалено, адже виконавець уникає надмірної ваги.

У V частині циклу «Любов і смерть: Балада» А. Чікколіні досягає найбільшого образного розкриття. Його виконання є сконцентрованим, наділене відкритим драматизмом, який розгортається поступово, у протяжних фразових хвилях. Вже з перших акордів відчувається вага звуку – вона є щільною і тяжкою, виконана з опорою. Початкові акордові послідовності звучать як кроки, що поступово наближаються. Так піаніст зображує наближенні смерті.

Мелодична лінія у верхньому голосі попри образну напругу виконана максимально спокійно, без зайвих афектів. Виконавець демонструє почуття любові як глибинний смисловий тягар. Його фразування позначене протяжністю: фрази ніби повільно «дихають», кульмінаційні зони не підкреслені агогічним відхиленням і зростаючою динамікою.

У моменти «згущення» фактури А. Чікколіні також не посилює нюансування. Власне, способом нагнітання насичення фактури посилюється весь драматизм твору. Попри це, звук не зливається у суцільний масив, а сприймається як багат шарова тканина, де чути кожен голос.

У фінальному епізоді мініатюри, де фактура ніби «розріджується», піаніст зберігає вагу навіть найвищого за регістром звуку. Останні акорди він витримує до «розчинення» останнього звуку.

В останній частині циклу «Серенада привида» А. Чікколіні формує образ, що демонструє відстороненість. Сцену появи примари він не зображує як різку драматичну подію. Вже в перших тактах відчутна характерна для нього прозора педаль: звук не має окреслених форм, він поступово вливається в музичну тканину. Разом з тим, на «гітарних програваннях» він демонструє гостру артикуляцію, що звучить риторично.

Основну тему він подає досить завуальовано, стримано і не зовсім виразно, він не робить її співучою, кантиленною й чуттєвою, як того вимагає жанр серенади. Фразування побудоване широкими і повільними відрізками, з легка уповільненими на кінці речень. Проте, такі темпові відхилення є не агогікою, а скоріше міні-цезурами, «диханням», що органічно виникає із побудови музичної думки.

Фактура в інтерпретації А. Чікколіні зберігає прозорість, але разом з тим не є порожньою. На відміну від попередніх частин, середні голоси звучать приглушено і практично зникають із слухового поля. Виконавець чітко веде вертикаль – легко і «позаземно», що справді нагадує невагомість привида.

У фіналі твору й усього циклу піаніст є стриманим і закритим. Натомість, між акордами і швидким епізодом прослуховується витримана, тремтлива тиша, у якій і проявляється весь драматизм п'єси.

ВИСНОВКИ

У процесі проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків.

Початок ХХ століття ознаменував новий етап у творчо-виконавській біографії Е. Гранадоса. Творчість Енріке Гранадоса охопила різні сфери музики: оперну і театральну, оркестрову, камерно-інструментальну, фортепіанну, вокальну і хорову, транскрипції і аранжування. Проте саме твори для фортепіано займають більшу частину композиторського спадку і вражають багатогранністю жанрового підходу. Вершинним твором його спадщини став фортепіанний цикл «Гойєски». Твір натхненний творчістю Франциско Гойї і став втіленням глибокого проникнення у народну культуру Іспанії, зокрема через образи махи та махо.

Шість п'єс циклу виявляють різні сторони таланту митця. Він демонструє вміння працювати з романтичними та мрійливими образами, трагічними образами. Дуже часто ці образи постають на єдиному музичному матеріалі, проте вміло трансформованому та осмисленому.

Фортепіанний цикл «Гойєски» справедливо і повноправно увійшов у національну іспанську музичну традицію межі століть. Представлена в ній драма любові і ревності подібно її героям має не тільки індивідуальний характер, а й узагальнено національний з акцентуванням на аспектах що характерні для іспанської ментальності -любов, пристрасть, ревності, смерть, взаємопроникнення реального і містичного, життя і смерті.

У «Гойєсках» очевидна опора на іспанську пісенно-танцювальну і фольклорну традицію фламенко, на характерний «андалузський лад», на гітарне виконавство Іспанії, що очевидно зближує творчість Гранадоса з його сучасниками – І. Альбенісом («Іберія»), М. де Фалья («Сади Іспанії»). Поруч з тим попри всі «іспанські якості» цикл, як і вся творчість Гранадоса тяжіє до творчих геніїв романтизму – Фридеріка Шопена, Роберта Шумана, рідше – Ференца Ліста.

Таким чином фортепіанна творчість Е. Гранадоса є цікавим синтезом засвоєння та індивідуального перетворення національної традиції поруч з сприйняттям найкращих здобутків європейської романтичної культури.

Аналіз виконавських інтерпретацій Рози Сабатер і Альдо Чікколіні показує, наскільки по-різному може бути виконаний один і той самий музичний текст з огляду на етнічне походження виконавця, його емоційну природу і естетичні погляди. Роза Сабатер як вроджена іспанська піаністка органічно втілює фольклорну природу музики Е. Гранадоса. В її виконанні відчутні живі витoki всіх використаних композиторів витоків національних жанрів: вона не «грає» іспанський танець – вона мислить ним. Агогіка виконавиці є не особистим інтерпретаційним прийомом, а природним компонентом гри. Обрані піаністкою темпи наслідують композиторські вказівки, вона керує структурою фрази через пульс. Його агогічні відхилення створює відчуття темпової імпровізації. Туше виконавиці тепле, округле, звук має вагу та щільність, але ніколи не стає перевантаженим. Кульмінації вона досягає за рахунок динамічних контрастів і розширенням фраз. Через своє виконання вона яскраво розкриває всі музичні образи, через що слухач може уявити собі детальну картину.

Альдо Чікколіні, натомість, демонструє інше виконання. Для нього іспанський колорит не є природним середовищем, а радше завченим явищем. Звук виконавця значно світліший і сухіший, фактура прозора і більш окреслена «скульптурно». Там, де Р. Сабатер дозволяє собі розширення, затримку чи затінення сильних долей, А. Чікколіні зберігає рівномірний пульс і уникає надмірною агогічності. В його виконанні завжди відчутний контроль темпу, ваги звуку, артикуляції, динаміки, педалізації. Він ні разу не зробив кульмінацію драматичною, піаніст поступово насичував фактуру виділеними підголосками і тьм'яним тембром. Його інтерпретації далека від зовнішньої експресії, він дивиться на музику скоріше «зсередини форми», де на перший план виходить

інтелектуальне сприйняття, а емоції є стриманими, відстороненими. Звідси виникає характерна «закритість» його виконання. Він лише задає звуковий підтекст, а слухач формує собі образ сам.

У підсумку, дві інтерпретації не суперечать одна одній. Вони відкривають два різні виміри музики Е. Гранадоса. Роза Сабатер виявляє емоційний і життєвий пласт, тоді як Альдо Чікколіні висвітлює духовний, стриманий, бездоганно технічний. Саме ця різниця і робить порівняння їхніх виконань цінним для розуміння багатшаровості іспанського фортепіанного стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталаш Г. Л. Імплементація ідей ренасім'єнто у камерно-інструментальній спадщині Хоакіна Туріни. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/download/235290/235632/543145> (дата звернення 10.01.2024).
2. Диняк Т. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. XIX – поч. XX століть у музикознавстві. Музикознавчий універсум: зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66. (Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 42/43).
3. Диняк Т. Іспанська фортепіанна музика періоду Renacimiento: виконавський аспект. Музикознавчий універсум молодих : Міжнар. наук. форум, 27 лют. – 2 берез. 2018 року : тези / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. С. 36–37.
4. Диняк Т. Іспанський фольклор у контексті фортепіанної творчості композиторів періоду Renacimiento. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_180-193.pdf (дата звернення 15.01.2024)
5. Диняк Т. І. Національні музичні традиції в фортепіанній творчості Хоакіна Туріни. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 123. С. 58–67.
6. Диняк Т. Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть: дис. ... д-ра філософії. Харків, 2022. 295 с. URL: <https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Dyniak/%D0%94%D0%98%D0%9D%D0%AF%D0%9A%20%D0%A2.%20%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80%20%D0%BF>

[%D1%96%D0%B4%D0%BF%D0%B8%D1%81.pdf](#) (дата звернення 25.01.2024)

7. Заєць Н. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 199 с

8. Заєць Н. Фортепіанна творчість Енріке Гранадоса в контексті взаємодії традицій західноєвропейського романтизму та ренасім'єнто. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2017, №1. С. 84-93. URL: <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/169841/169641> (дата звернення 10.01.2024).

9. Заєць Н. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 191-197. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_2_33 (дата звернення 10.01.2024).

10. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 4. С. 140-144.

11. Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «культурний прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (25), 96-109.

12. Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII-XIX ст. та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1996. URL: <http://cheloveknauka.com/v/466256/a/?#?page=1> (дата звернення: 23.04.2024)

13. У Львові вперше у світі прозвучить нетиповий твір Енріке Гранадоса. URL: https://zaxid.net/u_lvovi_vpershe_u_sviti_prozvuchit_netipoviy_tvir_enrike_granadosa_n1114288 (дата звернення: 29.09.2020)

14. Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі: колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін.; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Вид. Естет Прінт, 2023. 284 с.
15. Alguacil A. Analysis of Goyescas by Granados: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8YnseK88mBU> (дата звернення 25.04.2024)
16. Vuja M. Love Lost: Granados' Goyescas. URL: <https://interlude.hk/love-lost-granados-goyescas/> (дата звернення 25.04.2024)
17. Clark W. A. Enrique Granados: poet of the piano. New York: Oxford University Press. 2006, 265 p. URL: <https://archive.org/details/enriquegranadosp0000clar/page/n1/mode/2up> (дата звернення 25.03.2024)
18. Enric Granados i Campina (1867-1916). GaudiAllGaudi: веб-сайт. URL: <https://www.gaudiallgaudi.com/enric-granados-campina-1867-1916/> (дата звернення 10.01.2024)
19. FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN: веб-сайт. URL: <https://fundaciongoyaenaragon.es/> (дата звернення 25.03.2024)
20. Koslowsky-Schmidt K. The Narrative Imperative of Granados's Goyescas. URL: https://escholarship.org/content/qt2vt7s843/qt2vt7s843_noSplash_47a0ba4b556d2b22f890fd3fae8e0f4c.pdf?t=qhjb0b
21. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 1993. 288 p.
22. Ohlsson G. Granados Goyescas. Introduction for W. A. Clark. URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/67846-B.pdf>
23. Park, Ga-Young. "Pianist Paik Kun-woo's search for musical freedom brings us «Goyescas». The Korea Herald. Retrieved 31 October 2022
24. Powell L. E. A history of Spanish piano music. Indiana University Press, 1980. 213 p.

ДОДАТОК 1
ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПЕРЕЛІК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ
ЕНРІКА ГРАНАДОСА

(за матеріалами дисертації Диняк Т.)

1. **Elvira: mazurka** / **Ельвіра: мазурка (1885).**
2. **Dans le bois** / **У лісі (1888).**
3. **Álbum París 1888 / Álbum de melodías** / **Альбом Париж / Альбом мелодій (біля 1888).**
4. **En la aldea** / **В селі (1888).** Для фортепіанного ансамблю.
5. **Danza característica** / **Характеристичний танець** (прибл. 1885-1890).
6. **Canción árabe** / **Арабська пісня (біля 1890).**
7. **Moresca** / **Мореска (біля 1890).**
8. **Capricho español, op. 39*** / **Іспанське капрічіо (біля 1890, номер опусу співпадає з «Експромтом», оп. 39 / Impromptu (allegro assai), опублікованим у 1914 році).**
9. **Valses sentimentales** / **Сентиментальні вальси (біля 1890).** 1. Vivo; 2. Andante; 3. Vivo; 4. Dolente; 5. Allegro appassionato; 6. Andantino amoroso; 7. Allegro pastoral en forma de vals; 8. Sentimentale; 9. Dolente; 10. Allegro final. 10. **Doce Danzas españolas op. 37** / **Дванадцять іспанських танців** (точної дати не вказ., за різн. даними: або біля 1890, або з 1892 по 1900).
11. **Arabesca** / **Арабеска (біля 1890).** Прем'єра Barcelona, Teatre Líric, 20 квітня, 1890.
12. **Serenata española** / **Іспанська серенада (загублено).** Прем'єра Barcelona, Teatre Líric, 20 квітня, 1890.
13. **Mazurka alla polacca op. 2** / **Мазурка в стилі польки (1890).**
14. **Serenata Amparo** / **Серенада Ампаро (1890).**
15. **Dolora en La menor** / **Страждання* в ля мінорі (прибл. 1890-1895).** Прем'єра Madrid, 27 листопада, 1984.

16. **Carezza – Clotilde – La sirena – Marcha real – Soldados de cartón / Карецца*– Клотільда – Русалка – Королівський марш – Картонні солдати** (прибл. 1890-1895).

17. **Carezza op. 38 / Карецца** (можливо, теж саме, що Carezza / Карецца в п.16) Оpubліковано Barcelona: Juan Vta. Pujol y Co., біля 1891.

18. **Apariciones: vales románticos / Виступи: романтичні вальси** (1891-1893).

19. **Paisaje / Пейзажі** (1892).

20. **Cartas de amor (Vales íntimos) op. 44 / Листи кохання (Інтимні вальси)** (1892). 1. Cadencioso; 2. Suspirante; 3. Doliente; 4. Apassionato. 1. Милозвучний (або ритмічний); 2. З підозрою; 3. Зі смутком; 4. Пристрасний. 21. **Serenata / Серенада** (1893).

22. **A mi queridísimo Isaac / Моєму найдорожчому Ісааку** (1894).

23. **Vales poéticos / Поетичні вальси** (біля 1895).

24. **Piezas sobre cantos populares españoles / П'єси за мотивами іспанських народних пісень** (1895).

25. **Balada / Балада** (1895). Прем'єра Madrid, Salón Romero, 15 листопада, 1895.

26. **Parranda-Murcia / Вечоринка-Мурсія** (1895-1896).

27. **L'himne dels morts / Гімн померлим** (1897).

28. **Jota de Miel de la Alcarria / Хота Меду Алькарії** (1897).

29. **A la cubana, op. 36 / В кубинському стилі** (біля 1898).

30. **A la antigua (bourrée) / В старовинному стилі (буре)** (біля 1898).

31. **La góndola: escena poética / Гондола: поетична сцена** (біля 1898).

32. **Exquise: vals-tzigane / Витончено: вальс-циганка** (біля 1900).

33. **A la pradera, op. 35 / У полі (В лузі)** (1900).

34. **Oriental / Східний** (1900-1901).

35. **Rapsodia aragonesa / Арагонська рапсодія** (1901).

36. **Allegro de concierto / Концертне Allegro** (1903). Прем'єра Madrid, 1904. 37. **Escenas románticas / Романтичні сцени** (1904). Прем'єра Madrid, Unión Musical, 20 листопада 1904.

38. **Cuentos de la juventud op. 1 / Казки юності** (1906?).

39. **Azulejos / Асулехос** (1909-1910). Твір розпочато І. Альбенісом і закінчено Е. Гранадосом. Прем'єра виконана Е. Гранадосом, Barcelona, Palacio de la Música Catalana, 11 березня 1911.

40. **Jácara (danza para cantar y bailar), op. 14 / Х'акара* (танець під спів і танцювання)** (прибл. 1910-1912).

41. **Goyescas (Los majos enamorados) / Гойєски (Закохані махи)*** (1911).

42. **Dos impromptus / Два експромти.**

43. **Escenas poéticas / Поетичні сцени** (1912).

44. **Fantasia (Cheherezada), op. 34 / Фантазія (Шехеразада)** (1912).

45. **Vocetos: Colección de Obras fáciles, 4 Pieces / Ескізи: Зібрання легких творів, 4 п'єси** (прибл. 1912-1913). Прем'єра Barcelona, 23 листопада, 1913. 46. **Libro de horas / Часослов** (1912-1913). Прем'єра Barcelona, 23 березня, 1913.

47. **Impromptu (allegro assai), op. 39 / Експромт.** Опубліковано 1914.

48. **2 Danzas Españolas, op. 37 / Два іспанські танці** (1915)

49. **Marche militaire / Військовий марш.** Прем'єра Barcelona, 31 жовтня, 1915.

50. **Países soñados / Країни мрії.** Одна частина незавершена. Опубліковано Madrid, Unión Musical Española, 1918.

А ТАКОЖ ТВОРИ БЕЗ ЗАЗНАЧЕННЯ ДАТИ СТВОРЕННЯ або ПУБЛІКАЦІЇ:

51. **Preludio in D major op. 30 / Прелюдія в Ре мажорі.**

52. **Escenas infantiles: miniaturas, op. 38 / Дитячі сцени: мініатюри.**

53. **Barcarola, op. 45.**
54. **Andalucía (Petenera).**
55. **Canto del Pescador / Спів рибалки.**
56. **Crepúsculo / Сутінки.**
57. **6 Estudios expresivos en Forma de Piezas fáciles / 6 виразних етюдів у формі легких п'єс.**
58. **Melodía para el Abanico de Laura González / Мелодія для прихильника Лаури Гонсалес.**
59. **Reverie-Improvisation / Мрія-імпровізація.**
60. **Andantino espressivo.**
61. **2 Marches militares / 2 військових марші. Для фортепіано в 4 руки**