

УДК 780.616.432.071.1: 398 (460)

Дыняк Т.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ИСПАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ ПЕРИОДА RENASCIMIENTO

Дыняк Т. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. В статье осуществляется ретроспективный экскурс в испанский фольклор периода Ренасимьенто. Освещаются некоторые особенности исполнительской манеры древнейшего рода испанской музыки – cante jondo, характерные черты стилей retenera и malagueña, входящих в «потомственную» по отношению к cante jondo группу – cante flamenco, а также других испанских национальных жанров, таких как jota и sorongo. С помощью анализа произведений композиторов Испании – Исаака Альбениса и Мануэля де Фальи – рассматриваются методы обработки фольклора в профессиональной фортепианной музыке испанских композиторов указанного периода, дифференциация которых обусловлена использованием специфических национальных фигур музыкального языка – паттернов.

Ключевые слова: фольклор, Ренасимьенто, творчество И. Альбениса, творчество М. де Фальи, фламенко, cante jondo, паттерн.

Дыняк Т. Іспанський фольклор в контексті фортепіанної творчості композиторів періоду Renacimiento. В статті здійснюється ретроспективний экскурс в іспанський фольклор періоду Ренасим'єнто. Висвітлюються деякі особливості виконавської манери найдавнішого роду іспанської музики – cante jondo, характерні риси стилів retenera і malagueña, що входять в «спадкову» по відношенню до cante jondo групу – cante flamenco, а також інших іспанських національних жанрів, таких як jota і sorongo. За допомогою аналізу творів композиторів Іспанії – Ісаака Альбеніса та Мануеля де Фальї – розглядаються методи обробки фольклору в професійній фортепіанній музиці іспанських композиторів зазначеного періоду, диференціація яких зумовлена використанням специфічних національних фігур музичної мови – паттернів.

Ключові слова: фольклор, Ренасим'єнто, творчість І. Альбеніса, творчість М. де Фальї, фламенко, cante jondo, паттерн.

Dyniak T. The Spanish folklore in the context of the piano creativity of the Renacimiento's period composers. The Spanish theme in music is one of the brightest and most beloved by composers of different countries. But the paradoxical fact is that before the period of musical revival (Renacimiento), due to the historical events, folklore represented Spain all over the world more than the works of the Spanish composers. This is evidenced by the repeated appeal to the folk sources of this country of such masters as A. Vivaldi, F. Handel, A. Corelli, F. List, S. Rachmaninoff, M. Glinka, F. List, J. Bizet, C. Debussy, M. Ravel, N. Rimsky-Korsakov, R. Schumann and others, who created vivid pages of world musical Spanish studies.

Spain gained its true artistic leaders during the Renacimiento period – the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries – in the person of Felipe Pedrell, Isaac Albeniz, Enrique Granados and Manuel de Falla, whose aesthetic views came down to the revival of the artistic and distinctive national music culture and the creation of another European composer school. The Spanish music “began to sound” in the world space from “the mouth” of its national representatives exactly at this vital stage of its development.

Nowadays, the extremely rich Spanish folklore tradition, which has played an important role in the history of the musical art of not only Europe but the whole world itself remains “in the shadow” and the fact witnesses the lack of any new research in the field of Spanish piano music in all of Ukrainian musicology. Historical and biographical sketches can be found in the Russian-language works of the 60s-70s of the 20th century. This determines the relevance of the proposed topic and has allowed the author to formulate the next goal of this investigation – to make an excursion into the Spanish folklore of this period, systematizing the principles of its incarnation into professional piano music. To achieve this goal, the author has chosen a retrospective “view” on the development of the folklore tradition in the context of Spanish musical art.

The music texts for piano and orchestra serving as the material of the given article are Spanish rhapsody by Isaac Albeniz and “Symphonic impressions for piano and orchestra” “The nights in the gardens of Spain” by Manuel de Falla.

The article carries out the historical and informative excursion into the Spanish folklore of the Renacimiento period in a retrospective way by means of the above-mentioned works analysis and also on the basis of rethinking of the main provisions of the works of such musicologists and folklorists as I. Zemtsovsky and G. Golovinsky. The research considers and outlines the methods of processing folklore in the professional piano music of the Spanish composers of this period, the differentiation of which is conditioned by using specific national figures of the musical language – patterns. The analysis of the works spotlights some of the characteristics of the performing manner of ancient Spanish music – cante jondo, which originates from the ancient musical systems of India, clarifies the characteristic features of petenera and malaguena styles, which are part of the hereditary group of cante jondo – cante flamenco, and also other Spanish national

genres, such as jota and sorongo.

The results of the research claim that the Spanish composers of the Renacimiento period systematically turned to the folklore sphere, that is evidenced by many national figures and elements of the musical language used in their works – patterns. It is possible to state the constant appeal to the national sources and the different ways of folk material processing in individual author's creativity, that makes it possible to distinguish two types of professional methods of Spanish folklore elaboration: citing (the use of original, that is, authentic themes) and associative (the use of various means of musical expressiveness, causing specific associations, for example, with a particular dance or song, etc.). The citing method can be conditionally divided into three types: 1) recreating the Spanish color and character: mode and tonal variability, increased intervals, bimodality, chromatic, ornamentation, contrasts; 2) imitation of folk instruments (castanets, viuela – today's modern guitar): articulation, orchestration; 3) an allusion to a dance or a song: characteristic metrorhythmic formulas, melodic structure, etc.

The basis of the Spanish rhapsody by I. Albeniz is, to a greater extent, the authentic folklore material, which points to the application of the citing method (original themes of petenera, jota and malaguena, with their subsequent variation and reminiscence). “Spanish” manifests itself in “The nights in the gardens of Spain” by M. de Falla in a different way: the composer “draws” the image of his native Andalusia relying not on the original themes (there are only two of them: the subject of “a blind beggar's play” and the theme of the sorongo), but on the complex of patterns, with the help of which the Spanish color is very clearly reflected and the effect of constant variation of folk material is created.

A further perspective of development in this direction can lie in projecting the presented methods to the oeuvre of other composers. This methodology can also be implemented into creating a composition of a Spanish character by a non-national composer, to become a “key” to comprehend the nature of Spanish music and, accordingly, to realize the ways of its embodiment in the frameworks of a musician's own performing creativity and to be an interesting phenomenon for doing research in the context of national representatives' creativity for the listener, that will provide expansion of knowledge in the Spanish musical field.

Key words: folklore, Renacimiento, I. Albeniz's oeuvre, M. De Falla's oeuvre, flamenco, cante jondo, pattern.

Постановка проблеми. Испанская тематика в музыке является одной из самых ярких и горячо любимых композиторами разных стран. Однако парадоксальным является тот факт, что до периода музыкального возрождения (Renacimiento) фольклор представлял Испанию во всем мире больше, чем творчество испанских композиторов. В силу исторических событий музыкальная жизнь

Испании в конце XIX столетия оставалась еще достаточно провинциальной, не давая возможности испанским музыкантам развивать свою национальную школу. К примеру, известная испано-португальская тема *folia* легла в основу сочинений многих выдающихся европейских композиторов, таких как А. Вивальди, Ф. Гендель, А. Корелли, Ф. Лист, С. Рахманинов. К испанским сюжетам и фольклорным истокам неоднократно обращались М. Глинка, Ф. Лист, Ж. Бизе, К. Дебюсси, М. Равель, Н. Римский-Корсаков, Р. Шуман и другие, создавая яркие страницы мировой музыкальной испанистики.

Ренасимьенто (исп. *Renacimiento* – возрождение) – это движение конца XIX – начала XX веков в национальной культуре Испании как закономерный и необходимый этап ее развития, позволивший «звучать» музыке этой страны в мировом пространстве из «уст» своих национальных представителей. Именно в этот период Испания обрела своих истинных художественных лидеров в лице Фелипе Педреля, Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса и Мануэля де Фальи.

Учитывая, что в современном украинском музыкознании отмеченная чрезвычайно богатая испанская фольклорная традиция остается «в тени», предлагаемая тема статьи определяет ее актуальность.

Цель статьи – систематизировать принципы воплощения испанского фольклора в профессиональной фортепианной музыке периода Ренасимьенто. Для осуществления поставленной цели «ретроспективный взгляд» на развитие фольклорной традиции в контексте испанского фортепианного искусства представляется наиболее актуальным.

Анализ последних исследований и публикаций. Обратившись к изучению музыки Испании периода Ренасимьенто, обнаружено отсутствие каких-либо новейших исследований в украинском музыкознании в сфере испанской фортепианного искусства. Исторические и биографические очерки содержатся в русскоязычных трудах 60-70-х годов XX века таких музыковедов, как М. Вайсборд [1], Ю. Крейн [5], И. Мартынов [7], А. Оссовский [8], которые вместе с более новыми иностранными источниками – монографией У. А. Кларка (W. A. Clark) [11], аннотациями М. Ледина (M. Ledin) [13] и Л. Диаза (L. Diaz) [12] – составили

историографическую базу данного исследования.

Художественные ориентиры композиторов поколения Ренасимьенто были возведены к сбережению национальных традиций в своем индивидуальном творчестве, что позволяет рассматривать в данном контексте сохраняющую со временем свою остроту и важность проблему взаимоотношений профессиональной и народной музыки, которая была разработана в трудах 70-80-х годов XX века музыковедов-фольклористов И. Земцовского [3] и Г. Головинского [2]. Г. Головинский разделяет две цели воплощения народного искусства в авторском творчестве: воссоздание (образа, жанра в более-менее подлинном виде) и присвоение (подчинение напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу) [2, с. 51]. И. Земцовский определяет два основных типа обращения композиторов к фольклору как нарочитое и ненарочитое, «цитатное» и «бесцитатное» [3, с. 43]. Некоторые ключевые положения указанных трудов легли в основу данной статьи.

Изложение основных результатов исследования. Процесс развития движения Ренасимьенто условно можно разделить на три этапа: зарождение, его преддверие (переходный этап) и, непосредственно, сам период Ренасимьенто. На начальном этапе – 1840-1870-е годы – в музыкальном искусстве Испании были сильны влияния романтизма, нашедшие свое воплощение в оперном творчестве С. Гомиса и Р. Карнисера. Движение Ренасимьенто проявилось в возрождении старинной испанской сарсуэлы, в частности, сарсуэлы гранде. Применение народных тем было возведено в основной принцип во всех музыкальных жанрах, к которому композиторы часто обращались в различных формах собственного свободного творчества [8, с. 248].

Постепенно возникает специальная испанская музыкальная пресса, возрождается научно-исследовательская мысль. В числе ярких музыкальных ученых этого времени можно назвать Рамиса де Пареху и Франсиско Салинаса. Зачинателем национального движения в музыкознании (40-е–70-е годы) становится Мигуэль Хиларион Эслава (1807-1878) – композитор и теоретик. Сподвижником и продолжателем в деле за национальное музыкальное искусство выступил Франсиско Барбиери (1823-1894) – разносторонняя личность,

инициативная натура: композитор, дирижер, музыкальный ученый, публицист, общественный деятель [8, с. 251-252].

Два десятилетия – 1870-1890-е годы – можно считать переходным этапом, преддверием Ренасимьенто. В это время в Испанию «проникает» музыка Р. Вагнера, пробуждая интерес к жанрам симфонической, камерно-инструментальной, ансамблевой и сольной музыки, активно развивается концертная жизнь. Напомним, что глава грядущего «возрождения» – Фелипе Педрель (1841 – 1922), был некоторое время пропагандистом, но отнюдь не подражателем творчества Р. Вагнера. Именно в эти десятилетия выдвигается ряд ярких испанских музыкантов-виртуозов. Среди них: скрипач и композитор – Пабло Сарасате (1844-1908), пианистка – Тереза Кареньо (1853-1917) [6, с. 254]. Выдающиеся композиторы этого периода – Херонимо Хименес (1854-1923) и Томас Бретон (1850-1923) [8, с. 255].

Период Ренасимьенто охватывает следующие временные рамки – с 1890 по 1914 год. Это знаковое культурное движение открывается знаменитым манифестом Фелипе Педреля¹ «За нашу музыку» («Por nuestra música»), увидевшим свет в 1890 году [8, с. 256]. Основные положения манифеста сводились к призывам развивать национальную культуру на основе глубокого освоения ее фольклорного и классического наследия. Ф. Педрель создал восьмитомное собрание под названием «Испанская школа духовной музыки», его принято считать «отцом» испанского Возрождения. Пабло Казальс, известный виолончелист, близко знавший композитора, говорил о нем так: «Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании <...> и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими» [7, с. 100]. Ф. Педрель ставил перед испанскими музыкантами высокую задачу – сформировать, а точнее воссоздать еще одну национальную школу европейской музыки. И эта задача была полностью решена, благодаря его знаменитым ученикам – И. Альбенису, Э. Гранадосу и М. де Фалье.

А. Оссовский подчеркивает, что в отношении испанского искусства «огромную роль в развитии и упрочнении движения возрождения, <...> в

1. Фелипе Педрель – испанский композитор, музыковед, ученый, публицист и педагог.

выработке своих технических приемов сыграла французская музыка» [8, с. 258]. И. Альбенис и Э. Гранадос были сторонниками позднеромантического направления, следуя за творчеством Г. Форе и Э. Шоссона, а М. де Фалья – импрессионистического, наследуя звуковые поиски К. Дебюсси. Однако общим и главенствующим для испанских композиторов этого времени оказалось максимально глубокое и национально яркое «воссоздание жанровых образов Испании» [7, с. 123]. «Когда мы слушаем музыку Альбениса, – пишет М. Вайсборд, – то перед нами встают картины Испании с ее древними городами и крепостями, сценки народной жизни, красочные шествия, пейзажи. Каждое сочинение композитора – это “рассказ” человека, бесконечно влюбленного в свою страну, в свой народ. И эта любовь помогала создавать удивительно яркие, зрительно осязаемые образы» [1, с. 310-311].

Материалом исследования данной статьи стали нотные тексты Испанской рапсодии И. Альбениса и «Симфонических впечатлений» «Ночи в садах Испании» М. де Фалья. Эти сочинения являются яркими образцами зрелого письма композиторов: они отличаются подчеркнuto испанским колоритом, который сразу же определяют «на слух» даже впервые сталкивающиеся с этим материалом слушатели. Такая высокая степень самоидентификации национального в музыкальном творчестве достигается путем неустанного обращения к национальным истокам: прямым цитированием или «вплетением» фольклорных элементов в музыкальный тематизм. Фольклорист И. Земцовский, объясняя природу образования таких элементов, цитирует В. Конен: «...поскольку произведение народного искусства не укладывается, как правило, в рамки профессионального, из-за самостоятельности и замкнутости каждого из них, то в композиторском творчестве происходит как бы “расслоение” фольклора на его составные элементы. Композитор использует только те слои, которые либо соответствуют авторскому замыслу, либо легко поддаются желаемым видоизменениям» [3, с. 45-46]. Исходя из того, что национальный колорит определяется наличием имплементированных в произведении национальных элементов музыкального языка, можно говорить о некотором комплексе фольклорных составляющих, который

объединяет песенные, танцевальные мотивы (по отношению к Испании), характерные лады, и на определение которых будет направлен дальнейший анализ избранного материала.

Испанская рапсодия для фортепиано с оркестром (*Rapsodia española para piano y orquesta*), op. 70 была написана И. Альбенисом в 1887 году. Как отмечают иностранные источники, существует несколько версий данного сочинения: для фортепиано с оркестром: для двух фортепиано и для фортепиано solo [11].

Как известно, жанр рапсодии предполагает чередование контрастных разнохарактерных эпизодов, основанных на народно-песенном материале, а также свободный, «импровизационный» стиль изложения. В соответствии с этим композитор использовал пять основных тем, три из которых – оригинальные, о чем свидетельствуют выписанные автором подзаголовки. Данные темы, чередуясь, образуют форму, которую схематически можно обозначить как A B A C D A *cadenza* E.

Так, Раздел A (d-moll) основан на теме широкого дыхания, которая не имеет точного указания ее происхождения, но, как подчеркивает испанский музыкальный исследователь Диаз Лара, строится на хорошо узнаваемых национальных элементах, таких как увеличенная секунда и триольные фигурации [11, с. 2].

Раздел B (d-moll) имеет подзаголовок – *Petenera de Mariani*. Он строится на теме испанского танца петенеры, который относится к группе песен и танцев Южной Испании – *cante flamenco*, и характеризуется серьезностью и драматичностью. Напомним, что петенера базируется на трехдольном ритме компаса – определенной ритмической схеме, составляющей фундамент фламенко, с характерным акцентированием на разных долях. Тема звучит сначала у фортепиано соло, затем у квартета деревянных духовых инструментов. Показательно, что «спонтанное создание каждого фактурного варианта, варьирование и обновление его при повторях» А. Романова связывает, в контексте творчества И. Альбениса, с изначально присущей вариативностью фламенко [9, с. 170].

Раздел C (A-dur) – *Jota original* – отличается характерными жанровыми чертами: светлым жизнерадостным, праздничным характером, упругим энергичным ритмом и подчеркнутой танцевальностью.

Раздел D (Es-dur - F-dur) называется Malaguena de Juan Brea и базируется на песенной теме широкого дыхания. Малагенья – это один из традиционных стилей фламенко, так же как и петенера, входящий в группу *cante flamenco*; песенная мелодия, которая, как правило, не используется для танцев, поскольку не имеет четкого постоянного ритмического рисунка. Её относят к типу «свободных песен» (*cante libre*). Существует несколько основных типов малагеньи. Хуан Брева (1844-1918) – наиболее значимый певец фламенко в Малаге, создатель собственного стиля исполнения малагеньи.

Раздел E (D-dur) – *Estudiantina* – так в Испании называли группу студентов университета, которая по праздникам исполняла популярные песни в сопровождении различных инструментов, чаще скрипки, при этом обязательным атрибутом становилось переодевание в тематические костюмы. *Estudiantina* имеет праздничный характер и является «яркой золотой брошью путешествия по столь разнообразному каталогу народной испанской музыки», используя меткое выражение Д. Лара [12, с. 2].

Работу над «Ночами в садах Испании» (“*Noches en los jardines de Espana*”) М. де Фалья закончил в 1916 году. Сочинение представляет собой триптих, который автор определил как «Симфонические впечатления для фортепиано и оркестра» (“*Impresiones sinfonicas para piano u orchestra*”).

В отношении данного произведения М. де Фалья писал: «... композитор следовал определенной конструкции, учитывая тональный, ритмический и тематический материал... цель, ради которой они были написаны, есть не что иное, как желание вызвать образы мест, ощущений и чувств. Используемые темы базируются на ритмах, ладах, кадансах и орнаментальных фигурах, которые характерны для народной музыки Андалусии, хотя они редко применяются в оригинальных формах; а в оркестровке часто используются определенные эффекты, свойственные исключительно народным инструментам Андалусии» [цит. по: 13].²

2. В данной цитате сохранена пунктуация, фигурирующая в исходном научном англоязычном источнике. Адаптированный перевод с английского языка на русский – авторский.

1 часть триптиха – «En el Generalife» («В Хенералифе») – переносит нас в Джаннат аль-Ариф (в переводе с араб. – Верхний сад) – самое красивое место во всей Гранаде. Джаннат аль-Ариф – это изначальное название летней резиденции гранадских государей, которое находилось за пределами стен Альгамбры и было завершено в 1396 году [4, с. 76].

Основу тематизма составляют интонации малой секунды и хроматическое движение в пределах сексты. Подобное интонационное строение позволяет провести аналогию с андалусской песней – цыганской сигирийей, которая входит в группу *cante jondo*.³ Особенностью *cante jondo*, по мнению М. де Фальи, является использование мелодического диапазона, редко выходящего за пределы сексты. [10, с. 32].

Вторая тема (ремарка *Tempo giusto*) «возникла под впечатлением игры старого слепого нищего, игравшего весь день на своей крикливой скрипке под окнами композитора», пишет И. Мартынов [6, с. 77]. Можно предположить, что эта тема оригинальна. Она интонационно родственна первой теме, «прорастает» из мелодического «зерна» – малой секунды. По интонационному складу мелодия также приближается к стилю *cante jondo*. Авторское указание *a tempo, ma flessibile* подчеркивает в мелодии черты свободного напева (импровизация), свойственные этому стилю; национальный колорит усиливает синкопированный аккомпанемент.

С ремарки *Roso calmo* начинается новый эпизод (*h-moll*). Ю. Крейн называет его «Медленный танец» [5]. Возникает звукообраз танца, что создает определенный контраст по отношению к художественным образам предшествующих тем. Примечательно, что, как прототип национального характера, в музыкальном тематизме заложен принцип контраста (динамический, артикуляционный).⁴ Используя принцип чередующегося метра, композитор искусно сопоставляет различные регистры и тембры.

3. *Cante jondo* – мелодический стиль испанской музыки, связанный с особой исполнительской манерой; древнейший род испанской музыки который берет свое начало в давних музыкальных системах Индии.

4. Главной национальной особенностью испанского характера и, следовательно, испанской музыки, считается единство противостоящих друг другу чувственных стихий – страсти и холодной сдержанности.

II часть – «Danza lejana» («Отдаленный танец»). В этой части воссозданы такие стилистические фигуры музыкального языка испанской культуры, как: характерный ритм (движение ломаными квинтами и квартами), кадансы (VI–VII–I), орнаментальный рисунок мелодии, фригийский лад, сопоставление тембров солирующих инструментов, полимодальность (полиладовость), эффект «топтанья на месте» (остинато), фактура гитарного происхождения, типичная для Фальи (преобладание репетиций и ломаных октав). Специальные артикуляционные указания – *sempre molto staccato* и *sempre molto marcato* в динамике *forte* в партии оркестра – рождают параллель с андалусским танцем фламенко, который является «визитной карточкой» культуры Испании.

III часть – «En los jardines de la Sierra de Cordoba» («В садах Сьерры - Кордовы»). Первая тема носит ярко выраженный характер танца-пляски. Второй раздел (B) контрастирует не только тонально, но и по темпу (*Allegro moderato*), и по характеру (более спокойный). В нем имеется контрастное сопоставление: речитативно-песенная тема, которая по интонационному строю приближается к традиции *cante jondo* (многократное повторение мотива, опевание интонационных точек), трижды чередуется с танцевальной.

В основе раздела C вновь лежит две разнохарактерные темы: первая из них (*ben misurato* – мерно, размеренно) представляет образ танца фламенко, вторая – пронизанную чувством светлой любви песню *sofongo*. В ней используется подлинная андалусская мелодия с характерным для нее трехдольным ритмом.

Выводы. Испанские композиторы периода Ренасимьенто непрерывно обращались к фольклорной сфере, о чем свидетельствует множество используемых в их произведениях своеобразных паттернов – национальных фигур и элементов музыкального языка.

Систематичность в обращении к национальным истокам и разные подходы к преобразованию фольклорного материала в индивидуальном творчестве позволяют разграничить два метода композиторской обработки испанского фольклора: цитирующий (применение оригинальных, подлинных тем) и ассоциативный (применение различных средств музыкальной выразительности, вызывающих конкретные ассоциации с тем или иным танцем или песней).

Цитирующий метод условно подразделяется на три вида приемов: 1) воссоздание испанского колорита и характера: ладовая и тональная переменность, увеличенные интервалы, бимодальность, хроматика, орнаментика, контрасты; 2) подражание народным инструментам (кастаньеты, виуэла): артикуляция, оркестровка; 3) аллюзия на танец или песню: характерные метроритмические формулы, структура мелодики и т.д.

В основе Испанской рапсодии И. Альбениса в большей степени лежит подлинный фольклорный материал, что указывает на применение цитирующего метода: использование оригинальных тем петенеры, хоты и малагеньи с последующими их варьированием и реминисценцией. В ином русле проявляются испанские мотивы в «Ночах в садах Испании» М. де Фалья: композитор «рисует» образ родной Андалусии, опираясь не на оригинальные темы (встречаются всего дважды: тема «игры слепого нищего» и тема соронго), а на комплекс паттернов, с помощью которых ярко отражается испанский колорит и создается эффект постоянного варьирования народного материала.

Дальнейшая перспектива развития темы состоит в экстраполяции представленных методов обработки фольклорного материала на фортепианное творчество композиторов Испании и других стран. Искомая системность взаимодействия фольклорного и композиторского послужит «ключом» к постижению характера испанской музыки и, соответственно, путей его воплощения в рамках исполнительского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбениса / М. Вайсборд // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1967. – С. 308-336.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
3. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 176 с.
4. Каптереева Т. П. Сады Испании / Т. П. Каптереева – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 240 с.
5. Крейн Ю. Г. Мануэль де Фалья / Юлиан Крейн. – М.: Гос. Муз. изд., 1960. – 95 с.
6. Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество / И. Мартынов. –

М. : Сов. композитор, 1986. – 192 с.

7. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1977. – 376 с.

8. Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры / А. Оссовский // Исследования: избр. статьи, воспоминания – Л.: Сов. композитор, 1961. – С. 227-288.

9. Романова А. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия») / Алина Романова // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі / [упорядкув. В. Г. Москаленко]. – К., 2010. – Вип. 90. – С. 166-175.

10. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах / Мануэль де Фалья. – М.: Музыка, 1971. – 111 с.

11. Clark W. A. Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic / Walter Aaron Clark. – New York: Oxford University Press, 1999. – 358 p.

12. Diaz L. Isaac Albeniz Rapsodia espanola [Electronic resource] / Gumersindo Diaz Lara. – Mode of access: http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_RapsodiaESPANOLA.pdf. – Title from the screen.

13. Ledin M. Manuel de Falla (1876-1946): Night in the Gardens of Spain [CD] / Marina Ledin, Victor Ledin / Annotation. – 1999, Ivory Classics. – P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A, P. 6-8.

REFERENCES:

1. Vaysbord M. K voprosu ob ispolnenii fortepiannyih sochineniy Albenisa / M. Vaysbord // Voprosyi muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva. – Vyip. 4. – М.: Muzyka, 1967. – S. 308-336.

2. Golovinskiy G. Kompozitor i folklor: Iz opyita masterov XIX–XX vekov. Ocherki / G. Golovinskiy. – М.: Muzyka, 1981. – 279 s.

3. Zemtsovskiy I. Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy / I. Zemtsovskiy. – L.: Sov. kompozitor, 1978. – 176 s.

4. Kaptereeva T. P. Sadyi Ispanii / T. P. Kaptereeva– М.: Progress-Traditsiya, 2007. – 240 s.

5. Kreyn Yu. G. Manuel de Falya / Yulian Kreyn. – М. : Gos. Muz. izd., 1960. – 95 s.

6. Martynov I. I. Manuel de Falya. Zhizn i tvorchestvo / I. Martynov. – М. : Sov. kompozitor, 1986. – 192 s.

7. Martynov I. I. Muzyka Ispanii / I. Martynov. – М.: Sov. kompozitor, 1977. – 376 s.

8. Ossovskiy A. V. Ocherk istorii ispanskoy muzykalnoy kultury / A. Ossovskiy // Issledovaniya: izbr. stati, vospominaniya – L.: Sov. kompozitor, 1961. – S. 227-288.

9. Romanova A. Ob ispolnitelskoy organizatsii hudozhestvennogo vremeni v proizvedeniyah folklorno-variantnogo sklada (na primere tsikla I. Albenisa

«Iberiya») / Alina Romanova // Nauk. vIsnik NMAU ImenI P. I. Chaykovskogo: Problemi organlzatsIYi hudozhnogo chasu v muzichnomu tvorI / [uporyadkuv. V. G. Moskalenko]. – K., 2010. – Vip. 90. – S. 166-175.

10. Falya M. de. Stati o muzyike i muzyikantah / Manuel de Falya. – M.: Muzyika, 1971. – 111 s.

11. Clark W. A. Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic / Walter Aaron Clark. – New York: Oxford University Press, 1999. – 358 p.

12. Diaz L. Isaac Albeniz Rapsodia espanola [Electronic resource] / Gumersindo Diaz Lara. – Mode of access: http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_RapsodiaESPANOLA.pdf. – Title from the screen.

13. Ledin M. Manuel de Falla (1876-1946): Night in the Gardens of Spain [CD] / Marina Ledin, Victor Ledin / Annotation. – 1999, Ivory Classics. – P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A, P. 6-8.