

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ І. АЛЬБЕНІСА ТА Е. ГРАНАДОСА У РУСЛІ ВІДТВОРЕННЯ ІСПАНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного спадку І. Альбеніса та Е. Гранадоса в контексті традицій іспанської музичної культури, а також у руслі прояву в ньому сутності іспанської національної ідеї. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного, аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дають можливість виявити духовно-смыслову та стильову специфіку іспанської музично-історичної традиції рубежу XIX–XX ст. і виділити її із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику програмного фортепіанного циклу у творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса і особливостей втілення в ньому рис іспанської національної ідеї. **Висновки.** Фіксація характерних особливостей іспанської національної ідеї в «Іберії» І. Альбеніса та «Гойєсках» Е. Гранадоса здійснюється не тільки на рівні образно-смысловій специфіки названих циклів, але і в відтворенні у фортепіанному фактурному варіанті показового для іспанської музично-історичної традиції синтезу вокального, інструментального (гітарного) і танцювального чинників. Одночасно, дані цикли, при всьому домінуванні в них «іспанської якості», разом з тим мають контакти і з європейською музичною традицією, що є очевидним в тяжінні до сюїтності, циклічності, рапсодичності, а також до стильових і фактурних якостей творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключові слова: фортепіанний цикл, програмність, іспанська національна ідея, іспанська музика.

*Заєць Наталія Вячеславовна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Фортепианное творчество И. Альбениса и Е. Гранадоса в русле воспроизведения испанской национальной идеи

Цель работы – выявление жанрово-стилевой специфики фортепианного наследия И. Альбениса и Э. Гранадоса в контексте традиций испанской музыкальной культуры, а также в русле проявления в нем сущности испанской национальной идеи. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние дают возможность выявить духовно-смысловую и стилевую специфику испанской музыкально-исторической традиции рубежа XIX–XX ст. и выделить ее из общеевропейского культурного ареала в названный период. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о поэтике программно-фортепианного цикла в творчестве И. Альбениса и Э. Гранадоса и особенностей претворения в нем черт испанской национальной идеи. **Выводы.** Фиксация характерных особенностей испанской национальной идеи в «Иберии» И. Альбениса и «Гойесках» Э. Гранадоса осуществляется не только на уровне образно-смысловой специфики названных циклов, но и в воспроизведении в фортепианном фактурном варианте показательного для испанской музыкально-исторической традиции синтеза вокального, инструментального (гитарного) и танцевального начал. Одновременно, данные циклы, при всем доминировании в них «испанского качества», вместе с тем имеют контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении к сюитности, цикличности, рапсодичности, а также к стилевым и фактурным качествам творчества Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключевые слова: фортепианний цикл, програмність, іспанська національна ідея, іспанська музика.

*Zayats Natalia, PhD-candidate of the music history and musical ethnography chair, Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Piano creativity of i. albeniz and e. granados in line with the implementation of the spanish national idea

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the genre and stylistic specificity piano heritage of I. Albeniz and E. Granados in the context of the traditions of Spanish musical culture as well as in the mainstream manifestation of the essence of the Spanish national idea in it. **Methodology.** The methodology of the work is based on the concept of tonal music in intonation, stylistic and etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers. It uses interdisciplinary and historical-cultural approaches. The last one gives the chance to reveal the spiritual, semantic and stylistic specificity of Spanish musical and historical tradition of the XIX-XX centuries and select it from the European cultural area of the period. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this article is to extend the concepts of poetics program piano cycle in the work of I. Albeniz and E. Granados and features of the manifestation of Spanish national idea. **Conclusions.** Fixing the characteristic features of the Spanish national idea in "Iberia" by I. Albeniz and "Goyescas" by E. Granados is shown not only at the level of figurative and semantic specificity of these cycles, but also in playing in a piano

version of textural demonstration for the Spanish musical-historical tradition of vocal instrumental (guitar) and dance synthesis. At the same time, this cycles, despite their dominance in the "Spanish quality", have contacts with the European musical tradition. This connection is evident in the tendency toward to suite, cycling, rhapsody, as well as the stylistic and texture qualities of creativity of F. Liszt, F. Chopin and R. Schumann.

Keywords: piano cycle, programming, the Spanish national idea, Spanish music.

Актуальність теми дослідження. Проблема національного в західноєвропейській культурі, що по-різному оцінювалася в певні періоди її історії, на сучасному етапі зосереджена на ментальному розумінні її сутності. Один з кульмінаційних етапів осмислення національної специфіки різних європейських культур пов'язаний з епохою романтизму, що характеризується свідомою цільовою установкою не тільки на «Ренесанс» етнічних традицій, але й на духовне осмислення їх крізь призму національної ідеї. Остання набуває особливої актуальності саме для Іспанії, що переживала в XIX ст. своє друге «Відродження», іменоване як Ренасім'єнто.

Самобутність іспанської музичної культури завжди була предметом великого інтересу з боку музикантів інших країн Європи. Проте у вітчизняному музикознавстві історія іспанської музики та її репрезентантів поки ще не стала предметом фундаментальних досліджень. Узагальнену інформацію відносно іспанської музично-історичної традиції знаходимо в дослідженнях І. Мартинова [10], І. О. Кряжевої [7], М. С. Друскіна, в нарисах О. В. Оссовського, К. А. Кузнецова, в публікаціях С. В. Тишко, Г. В. Куколь та ін. Суттєвими для проблематики даної статті також є монографічні дослідження, пов'язані з особистостями та творчістю І. Альбеніса та Е. Гранадоса [13; 6; 12], а також історико-культурологічні розвідки щодо специфіки іспанської національної ідеї [11; 9; 3].

Узагальнення матеріалів наведених вище джерел свідчить про те, що культура Іспанії багато століть розвивалася на перетині західних і східних впливів, що і визначає самобутність її національної ідеї і різноманітних форм її художнього втілення. Ці особливості в поєднанні з парадоксами історичного і культурного розвитку привели до підвищеного інтересу художників і дослідників Європи до іспанської культури, в тому числі і музичної.

І. Альбеніс і Е. Гранадос як фігури виключної творчої обдарованості, широти інтересів у своїй багатогранній творчості зуміли досить повно втілити в рамках культури XIX ст. національні та духовні ідеї іспанської музичної культури, що формувалася на базі взаємодії різних етнічних і релігійних традицій, обумовлених історико-географічним статусом Іспанії. Широкий спектр творчих завдань щодо втілення національних ідей своєї батьківщини, які ставили перед собою І. Альбеніс і Е. Гранадос, знайшов відображення і в жанровому розмаїтті їх творчої діяльності. Одне з істотних місць в ньому займає фортепіанна спадщина. Названа сфера творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса, представлена, головним чином, фортепіанними циклами («Іберія», «Гойєски»), які поки не стали предметом фундаментальних досліджень у вітчизняному музикознавстві в ракурсі спрямованості їх змісту на специфіку фіксації іспанської національної ідеї, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Мета дослідження – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного спадку І. Альбеніса та Е. Гранадоса в контексті традиції іспанської музичної культури, а також у руслі вияву в ньому сутності іспанської національної ідеї.

Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного, аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дають можливість виявити духовно-смыслову та стильову специфіку іспанської музично-історичної традиції рубежу XIX–XX ст. і виділити її із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про поетику програмного фортепіанного циклу у творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса і особливостей втілення в ньому рис іспанської національної ідеї.

Виклад основного матеріалу. На думку Г. Гачева, «описати національне – це виявити унікальне» [14, 3]. Будь-яка нація та її культура, існують протягом тривалого часу, і тому закономірно, що її традиції не можуть не змінюватися. Відбуваються різні переломи, зміни орієнтирів, тобто все те, завдяки чому можна говорити про розвиток, еволюцію або революційні зміни національної культури.

Стійкі ознаки національної культурно-історичної традиції досить складно виокремити, тому існують численні підходи до вирішення цієї проблеми. Одним з таких можна вважати феномен «національної ідеї», який розглядається, з одного боку, як історично змінна, рухлива категорія, з іншого – як фіксація архетипових установок самосвідомості нації, як втілення її духу, специфіки релігійної свідомості, естетичних і духовних цінностей, психологічних характеристик і менталітету. Як зазначає В. Аксютіц, «національна ідея... відкриває сенс життя народу, сенс, який вище буденних турбот і боротьби за існування, сенс, який з'єднує з минулим, виправдовує сьогоднішнє і відкриває майбутнє.

Національна ідея формулює загальне історичне призначення народу, мобілізуючи національні архетипи, інстинкти самозбереження нації та удосконалюючи характер народу» [1, 25–26].

Своєрідним підсумком-узагальненням дослідницьких пошуків феномена «національної ідеї» можна вважати визначення М. Головатого, який представляє найважливіші складові даного поняття, в числі яких виділені «політичний проект майбутнього нації, імператив її свідомості й чину, смислотвірчий чинник національного розвитку; певний комплекс вірувань, національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, людини – державотворця і співгромадянина; система ціннісних орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів всіх верств суспільства, усіх народів; форма державного самоусвідомлення народу, показник того, як народ розуміє себе, своє місце і роль у світі» [4, 388].

Іспанська історик Хуан Лалагуна, згідно з етапами історичного розвитку своєї батьківщини, виділяє характерний іспанський вираз: «La geografía manda» – «За географією завжди останнє слово» [8, 9]. Дійсно, культура цієї країни багато століть розвивалася на перетині західних і східних впливів, що і визначає самобутність її географічної, національної та художньої специфіки, багатство мовних діалектів. Не випадково слово «Іспанія» протягом багатовікової історії країни найчастіше використовувалося у множині [11, 234].

Узагальнення відомостей з історії Іспанії різних епох і її культурно-історичної традиції, дозволяє виділити ряд складових її національної ідеї. З одного боку, очевидним є яскраво виражене прагнення до збереження національної ідентичності на різноманітних рівнях, незважаючи на внутрішньодержавну багатонаціональність, обумовлену історико-географічними факторами існування Іспанії. Сказане знайшло відображення і в її культурних артефактах, і в Реконкісті – священній війні іспанців за батьківщину, націю, християнську віру, і в боротьбі нації за «чистоту» крові; пізніше, в епоху Нового часу – у створенні ідеалізованого образу своєї батьківщини, що полягав у своєрідному протистоянні «рожевої» і «чорної» легенд про Іспанію.

З іншого боку, показовою є історично закована відкритість іспанської нації і культури до контактності з іншими народами, що особливо характерно для Андалузії. Іспанія за умовами свого історичного розвитку – своєрідний «міст» між Європою і мусульманським Сходом. Одночасно, на формування культури Іспанії, в тому числі і духовно-релігійної, істотний вплив мала не тільки арабська, але і греко-візантійська, а також і циганська культури.

Сказане, на думку дослідника А. В. Романової, визначає «діалектику іспанської культури», укладену «в глибокому впливі Сходу» і, одночасно, в «суворому непохитному подоланні цього впливу» [13, 53]. Діалектична взаємодія «охоронної» і «космополітичної» тенденцій іспанської нації визначає приналежність країни до так званого типу «граничних культур» [2].

Для Іспанії показова значимість християнства, що еволюціонувало від греко-візантійства, засвоєного в рамках мозарабської традиції, аж до католицизму. Утвердження і захист католицької віри в поєднанні з засадами монархії як найважливішого фактора духовного згуртування іспанської нації становить один з істотних моментів іспанської національної ідеї [11, 275].

Ще однією важливою її якістю можна вважати особливого роду емоційно-психологічний настрій іспанської ментальності. Відомий знавець іспанського національного характеру Сальвадор де Мадаріага визначив іспанців як «людей пристрасті» [9], які сприймають світ крізь призму опозиційних, амбівалентних понять, що породжують культуру «зриву», культуру «на грані», «подану» під маскою вічного свята. Дана властивість істотно доповнюється відвагою, мужністю і особливою значущістю почуття власної гідності, які виступають в тісному взаємозв'язку з позначеними вище якостями іспанської національної ідеї.

Культура, в тому числі музична, становить найважливіший фундамент формування і розвитку національної ідеї. У музично-історичній традиції символічним носієм національної ідеї того чи іншого народу завжди виступала як фольклорна, так і, перш за все, гімнічна традиція в її духовно-релігійному і світському варіантах, а також жанрово-стилістично близькі до неї. Стосовно до проблематики даної статті подібної якості можна розглядати й іспанську танцювальну культуру, і мистецтво фламенко, канте хондо, і іспанську обрядову культово-релігійну традицію. До всіх названих артефактів іспанської культури виявляли величезний інтерес не тільки безпосередньо в Іспанії, але і далеко за її межами, про що свідчить творчість І. Альбеніса, Е. Гранадоса, їх попередників і сучасників, а також твори французьких і російських композиторів XIX століття, для яких Іспанія стала одним з найбільш яскравих виявів національного в музиці і в культурі в цілому.

У своїй творчості І. Альбеніс зумів досить повно втілити в рамках культури XIX ст. національні та духовні ідеї іспанської музики, котра формувалася на базі взаємодії різних етнічних і релігійних традицій. Позначені риси іспанської свідомості, світосприйняття та культури знайшли відображення в оригінальному фортепіанному циклі «Іберія». Створений в 1906–1909 рр., він фактично став

завершальним підсумковим твором в спадщині композитора і може розцінюватися як своєрідний пам'ятник Іспанії-Іберії, що художньо узагальнює не тільки її багатогранну культуру, але і її національну ідею. Одночасно, «Іберія» І. Альбеніса – «енциклопедія південно-іспанської фольклорної традиції – фламенко». Батьківщиною цього мистецтва вважається Андалузія, культуру якої, разом з тим, нерідко розцінюють як «екстракт» власне «іспанського».

Ця ідея не була новою для І. Альбеніса, вона надихала його на створення численних творів, де він також давав замальовки Іспанії. Але саме тут вона набула масштабності, багатоплановості, узагальненості втілення національного образу. У цьому творі композитор по-своєму опанував не тільки особливості лістовської віртуозної техніки, але й колористичні знахідки піанізму імпресіоністів, до того ж все це підпорядкував ідеї розкриття художньо узагальненого образу країни та її фольклору. Це і дало підставу бачити в «Іберії» квінтесенцію музичного іспанізму.

Відзначимо також характерний географіко-культурний «крен» програмності І. Альбеніса, показовий, до речі, і для інших його фортепіанних циклів (наприклад, для «Іспанської сюїти»), що принципово відрізняє його твори від аналогічних композицій, відомих в західноєвропейській традиції ХІХ століття. Автор практично не залучає образи природи, портретно-психологічні замальовки. Предмет його інтересів у даному циклі фактично сконцентрований саме на тих аспектах програми, які фіксують найважливіші складові іспанської національної ідеї. Тут представлений багатий власне іспанський географічний колорит, фіксований головним чином через ладово-інтонаційну і композиційно-драматургічну специфіку інструментального втілення традицій фламенко.

З іншого боку, ряд п'єс відображає також вплив циганської традиції, вельми популярної в Іспанії. Нарешті, п'єса № 3 «Свято Тіла Христового в Севільї» орієнтована на буквально відтворення іспанської релігійної ритуаліки – своєрідної «Хресної ходи», «серцевиною» якої стає сольна духовна пісня – Саєта, яку Франсіско Муньос і Пабон визначив як «Страсті Господа Нашого Ісуса Христа за народом». Будучи одним з найбільш яскравих номерів циклу І. Альбеніса, дана п'єса (№ 3) відображає не тільки стилістику позначеного жанру, а й ритуально-обрядові умови його відтворення, відповідно до яких звучання Саєти доповнювало сцену хресної ходи. Тонкі спостереження щодо Саєти знаходимо у знавця іспанських народних пісень А. М. Гелескула: «Як звучить Саєта, пісня страсного тижня? По запружених вулицях йде хода, пливають фігури святих, одноманітно, різко, майже зловісно гудуть барабани і труби. При першому звуці голосу все завмирає. Хтось, на бруківці чи, у вікні, у всіх на виду або прихований фіранкою, співає, і сотні людей слухають в мертвому мовчанні ... Копла є короткою, але плач її здається нескінченним. Нарешті, він обривається, оживають труби, і процесія рушає далі» [5].

Фіксація характерних особливостей іспанської національної ідеї в «Іберії» здійснюється І. Альбенісом також на рівні відтворення в фортепіанному фактурному варіанті показового для іспанської музично-історичної традиції синтезу вокального, інструментального (гітарного) і танцювального чинників (з очевидним домінуванням останнього). Новизна його фактурних методів пов'язана з відтворенням на фортепіано звучання народних інструментів – тамбурина, волинки, дерев'яних духових і особливо гітари (методи: тремоло в поєднанні з так званим «расгеадо» – грою акордами, «пунтеадо» – виразним виконанням кожної ноти) [6, 97–98], тобто з усіма тими методами, які покликані до узагальненого відтворення образу Іспанії-Іберії з усім багатством її культурно-історичних і духовних ідей.

Важливу роль тут також відіграє і ладогармонічний аспект. Композитор надзвичайно часто звертається до так званого «ладу мі» з його характерним відчуттям домінантовості і незавершеності, який багато в чому визначає не тільки колорит фламенко, але і зазначений вище емоційно-образний тонус іспанської культури в цілому. Одночасно, згідно з історичними даними, генеза виділених автором ладових показників сходиться і до греко-візантійської літургійної практики, що стикалася в Іспанії з мозарабським обрядом, який протягом багатьох століть символізував належність Іспанії до давньохристиянської традиції і був «знаком» її національної духовної самобутності. Витіснений пізніше римським обрядом, він зберігав свою ладово-інтонаційну виразність вже в рамках мистецтва фламенко, яке демонструвало дух, силу, високу пристрасть іспанської душі і духовну глибину її національної ідеї.

Стиль Е. Гранадоса увібрав різноманітні впливи, обумовлені складністю і суперечливістю переломної епохи в Іспанії рубежу ХІХ–ХХ ст. Через вивчення музичного історичного минулого своєї батьківщини, осмислення інтонаційного багатства іспанських народних пісень, спілкування з Ф. Педрелем та сприйняття ідей Ренасім'єнто склалися індивідуальні уявлення Е. Гранадоса про способи творчого звернення та відтворення музичного фольклору Іспанії.

Під час вивчення творчої еволюції митця, стає очевидним його рух до пошуку індивідуального трактування фольклорних елементів. Кульмінаційними стали зрілі твори Е. Гранадоса, в яких композитор, практично не вдається до цитування, але вважає за краще синтез-узагальнення типових елементів іспанських народних пісень і танців. На думку І. В. Красотіної, «особливе значення в цей час для Е. Гранадоса набуває етап підготовчої роботи над твором. У прагненні висловити в музиці

національну образність, він глибоко занурюється у вивчення іспанської поезії і живопису, а також сам береться за пензель і перо. У результаті глибоко особистісне переживання і засвоєння художнього досвіду іспанського мистецтва в цілому проектується на авторський стиль Е. Гранадоса, народжуючи його самобутній і неповторний вигляд» [6, 76]. Сказане повною мірою знайшло втілення і в циклі «Гойєски», під час роботи над яким композитор прилучався не тільки до музично-історичної, а й до художньо-поетичної сторони іспанської культури, втілюючи образи махо і махи, які є найбільш показовими для іспанської ментальності та її національної ідеї.

«Гойєски» Е. Гранадоса, відомі в фортепіанному і сценічному варіантах, були створені в 1909–1914 рр. під безпосереднім впливом художніх робіт Ф. Гойї, присвячених образам махи і махо. Відзначимо також досить своєрідний характер взаємозв'язку циклу Е. Гранадоса (так само як і його сценічної версії) з роботами Ф. Гойї. З одного боку, очевидна конкретика апелювання композитора до живописних першоджерел, що виявляється в підкресленому інтересі до творчості художника, до тематики його творів, в копіюванні його деяких робіт, пов'язаних з образно-смысловими пріоритетами циклу. З іншого боку, «Гойєски» Е. Гранадоса не можна вважати музичною ілюстрацією робіт Ф. Гойї. Останні швидше стали для композитора джерелом натхнення і духовно-творчої фантазії у втіленні національної тематики та характерних іспанських типажів махи і махо, на що він вказував в одному зі своїх листів: «Я хотів, щоб в «Гойєсках» звучала нота моєї власної індивідуальності, суміш гіркоти і грації, і щоб жодна з двох сторін не панувала над іншою в цій атмосфері витонченої поезії. Тут велике значення мелодії і ритму – останній часто має як би поглинати собою всю музику. Ритм, колорит, все життя тут чисто іспанські. Голоси почуття – то закоханості, то раптової пристрасті, то назріваючої драми, навіть трагедії – нехай ці голоси звучать так само, як звучать вони в творіннях Гойї» [цит. по: 12, 39–40].

В епоху Нового Відродження в Іспанії творчість Ф. Гойї захопила уми та уяву багатьох іспанських музикантів і письменників, а термін «Гойєски» («goyesco»), що означає «характерний для манери Гойї», почали вживати, як визначення художнього стилю. У своїх роботах художнику вдалося створити надзвичайно глибокий і всебічний образ Іспанії його часу, звертаючись до найрізноманітніших жанрів і тем – парадного портрету, побутової картини, сценам народних свят, репрезентації характерних типажів іспанського суспільства (махо і махи) і, нарешті, до гротескно-фантазмагоричних образів серії «Капрічос». Ф. Гойя для Е. Гранадоса був символічною фігурою, що синонімізувалася з квінтесенцією власне іспанського.

Сказане повною мірою підтверджує «вписаність» його фортепіанного циклу «Гойєски» в національну іспанську музичну традицію рубежу XIX – XX ст. А символічно представлена в ній драма любові і ревності, так само як і її герої, носить не тільки конкретно індивідуальний характер, але й набуває сенсу узагальнення життєвого шляху людини з виділенням у ньому найбільш важливих (з позицій іспанської ментальності і національної ідеї) аспектів – любов, пристрасть, ревності, смерть, взаємопроникнення реального і містичного, опозиції життя і смерті, що в кінцевому підсумку і становить сенс таких істотних понять іспанського духовного життя, культури і національної ідеї, як фламенко і дуенде.

На думку О. В. Астахової, дані феномени, безпосередньо пов'язані один з одним, сформовані на базі духовних традицій різних народів середньовічної Андалузії і орієнтуються «на зміцнення духу через емоційні переживання; наповнення рухом, кольором, звуком і відчуттями; об'єднання різних форм пізнання в єдиному ритмі; приведення свідомості до гармонії і рівноваги. І це все було скріплене внутрішньою силою фламенко, його духом – дуенде. Дуенде – іспанська рок, доля, «край безодні», відчуття Бога. Прихована сила і темперамент іспанського характеру, гордість, самопожертва, самодостатність, стійкість у стражданнях, національний спів, танець, великий живопис, поезія – все це є дуенде» [3, 64].

На відміну від І. Альбеніса, Е. Гранадос у своєму творі в інтерпретації національного чинника виходить не з географії, але спирається на творчість Ф. Гойї як на символ, знак художньої фіксації власне іспанської якості. Композитор також акцентує увагу на внутрішньому духовному житті іспанця, представленому через характерні типажі (махо і маха). Разом з тим, очевидною є і опора на іспанську пісенно-танцювальну та фольклорну традицію (аж до цитат) фламенко, на показовий для нього «андалузський лад», на гітарне виконавське мистецтво Іспанії з характерними оригінальними методами виконавства, що зближує цикли Е. Гранадоса і І. Альбеніса.

Одночасно, цей цикл, при всьому домінуванні в ньому «іспанського тону», разом з тим має контакти і з європейською музичною традицією, очевидною в тяжінні Е. Гранадоса до сюїтності, циклічності, а також до стильових і фактурних якостей творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Висновки. Таким чином, Поетика фортепіанних циклів І. Альбеніса та Е. Гранадоса свідчить про їх безпосередній зв'язок з іспанською національно-духовною традицією та її національною ідеєю. Кожен народ має свій особливий склад мислення, що зумовлює його картину світу, на основі

чого і формується ментальність, національний Космо-Психо-Логос, узагальнений в його національній ідеї, а також у визначних творах мистецтва. «Іберія» І. Альбеніса та «Гойески» Е. Гранадоса, при всьому домінуванні в них «іспанської якості», разом з тим мають контакти і з європейською музичною традицією, що є очевидним в тяжінні до сюїтності, циклічності, рапсодичності, а також до стильових і фактурних якостей музичного романтизму та його духовно-естетичних пошуків.

Література

1. Аксючиц В. Миссия России / В. Аксючиц. – М.: Белый город, 2009. – 624 с.
2. Антонова Е. А. Россия и Испания как пример пограничных культур между Востоком и Западом / Е. А. Антонова // Научный вестник МГГУ ГА. – 2005. – № 95 (13). – С. 164–166.
3. Астахова Е. В. Испания как метафора (к прекрасному году России в Испании и Испании в России) / Е. В. Астахова // Вестник МГИМО (У) МИД России. – 2004. – № 6. – С. 60–65.
4. Головатий М. Національна ідея / М. Головатий // Етнократологічний словник : Енцикл.-довід. слов. / [За ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого та Г. В. Щокіна]. – К. : МАУП, 2007. – С. 388–389.
5. Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвистический анализ : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филологических наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / А. С. Дяченко. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.disscat.com/content/ispanskaya_saeta_kak_lingvoculturnyi_fenomen
6. Красотина И. В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие. – Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. спец. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. В. Красотина. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 192 с.
7. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки. – Дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. А. Кряжева. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 293 с.
8. Лалагуна Х. Испания. История страны. / Пер. с англ. Е. Гобитбаевой, М. Бамтакова / Х. Лалагуна. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2009. – 352 с.
9. Мадариага де С. Англичане, французы, испанцы / Пер. с английского Говорунова А. В. / С. де Мадариага. – СПб.: Наука, 2003. – 239 с.
10. Мартынов И. Музыка Испании. Монография / И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1977. – 360 с.
11. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. редактор В. С. Бондарчук. – М.: ИКД «Зерцало-М»; Издательский дом «Вече», 2005. – 469 с.
12. Розеншильд К. К. Энрике Гранадос / К. К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1971. – 87 с.
13. Романова А. В. Проблема исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбеніса «Іберія») / А. В. Романова // Южно-российский музыкальный альманах. – 2010. – № 1. – С. 52–56.
14. Фогель М. А. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. политических наук : спец. 23.00.01 «Теория политики, история и методология политической науки» / М. В. Фогель. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2004. – 32 с.

References

1. 1. Aksyutchits, V. (2009). Russian Mission. Moscow: Belyy Gorod [in Russian].
2. Antonova, E. A. (2005). Russia and Spain as an example of border cultures between East and West. Nauchnyy vestnik MGGU GA, 95 (13), 164 – 166 [in Russian].
3. Astakhova, Ye. V. (2004). Spain as a metaphor (a Russian beauty in Spain and Spain in Russia). Vestnik MGIMMO (U) MID Rossii, 6, 60 – 65 [in Russian].
4. Golovaty, M. (2007). National idea. Ethno-cratologic vocabulary. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
5. Dyachenko, A. S. (2012). Spanish saeta Linguistic and kulturny phenomenn: a typological and linguistic analysis. Moscow: MGU im. M. V. Lomonosova. Retrieved from www.disscat.com/content/ispanskaya_saeta_kak_lingvoculturnyi_fenomen [in Russian].
6. Krasotina, I. V. (2010). Enrique Granados. Piano heritage. Candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
7. Kryazheva, I. A. Music of Spain and Latin America. Historical essays. Doctor's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
8. Lalaguna, K. H. (2009). Spain. The history of the country. Moscow: Eksmo; Sankt-Peterburg: Midgard [in Russian].
9. Madariaga, S. De. (2003). British, French, Spanish. Sankt-Peterburg: Nauka [in Russian].
10. Martynov, I. (1977). Spanish Music. Monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. National idea in Western Europe in modern times. Essays on the history (2005). Moscow: IKD «Zertsalo-M»; Izdatel'skiy DOM «Veche» [in Russian].
12. Rozenschild, K. K. (1971). Enrique Granados. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Romanova, A. V. (2010). The problem of executive organization of artistic time in the works of folk-variant warehouse (for example, cycle I. Albeniz «Iberia»). Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh, 1, 52-56 [in Russian].

14. Fogel, M. A. (2004). The role of the national idea in the modern political development of Russia and Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGU im. M. V. Lomonosova [in Russian].

УДК 784.011.26:681.84.083

Кочержук Денис Васильович,
аспірант кафедри джазу та естрадного співу
факультету музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
Denis_kocherzuk@mail.ru

ЗНАЧЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ ЗВУКОЗАПИСУ В МИСТЕЦТВІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Мета роботи. Дослідження присвячене висвітленню впливу звукорежисерського мистецтва на специфіку естрадного співу. Проаналізовано основні ключові поняття, котрі торкаються технологій запису естрадного виконавця. Автор акцентує увагу на розкритті поняття «роль процесів звукозапису в естрадному співі». **Методологія дослідження** передбачає застосування культурологічного підходу, який надає можливість висвітлити динаміку розвитку інформаційних технологій у соціокультурному контексті. Використовується формально-аналітичний метод, метод синтезу, теоретичний аналіз мистецтвознавчих джерел. Вивчення досвіду використання комп'ютерних музичних програм та узагальнення опрацьованого матеріалу дало змогу усвідомити основні закономірності й етапи роботи соліста у студії звукозапису. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті основних елементів звукозаписуючого обладнання, де естрадне виконавство розглянуто не лише як вид вокального мистецтва, а й з точки зору культурної традиції, що зумовлена специфікою сприйняття різною слухацькою аудиторією. З'ясовано, що вокально-виконавська діяльність на сучасному етапі тісно пов'язана із науковими прогресивними досягненнями. Художня комунікація артиста та слухача відбувається із застосуванням допоміжних технічних засобів, котрі підсилюють художньо-емоційний образ. **Висновки.** Музикознавство розглядає технології звукозапису в мистецтві естрадного співу з двох важливих позицій. У першому випадку – як оновлення сучасного естетичного звучання музики. У другому – як новітні можливості нормалізувати та вдосконалити якості стандартного звучання композиції. Але робота в даному напрямку неможлива без таких ключових осіб у цій творчій роботі, як виконавець та звукорежисер. Можна констатувати появу принципово нового підходу до формування майбутніх виконавців, що проявляється у потребі створення якісного звучання музичної композиції.

Ключові слова: звукозапис, естрадний спів, технології звукозапису, естрада, музичне мистецтво, звукорежисура.

Кочержук Денис Васильович, аспірант кафедри джазу та естрадного співу факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

Значение технологического процесса звукозаписи в искусстве эстрадного пения

Цель работы. Исследование посвящено анализу влияния звукорежиссерского искусства на специфику эстрадного пения. Проанализированы основные ключевые понятия, которые касаются технологий записи эстрадного исполнителя. Автор акцентирует внимание на раскрытии понятия «роль процессов звукозаписи в эстрадном пении». **Методология исследования** заключается в обращении к культурологическому подходу, который дает возможность раскрыть динамику развития информационных технологий в социокультурном контексте. Используется формально-аналитический метод, метод синтеза, теоретический анализ искусствоведческих источников. Изучение опыта использования компьютерных музыкальных программ и обобщение обработанного материала дают возможность выделить основные закономерности и этапы работы солиста в студии звукозаписи. Научная новизна работы заключается в раскрытии основных элементов звукозаписывающего оборудования, где эстрадное пение рассмотрено не только как вид вокального искусства, но и с точки зрения культурной традиции, которая обусловлена спецификой восприятия различной слушательской аудиторией. Выяснено, что вокально-исполнительская деятельность на современном этапе тесно связана с научными прогрессивными достижениями. Художественная коммуникация артиста и слушателя происходит с применением вспомогательных технических средств, которые усиливают художественно-эмоциональный образ. **Выводы.** Музыковедение рассматривает технологии звукозаписи в искусстве эстрадного пения в двух важных позициях. В первом случае, как обновление современного эстетического звучания музыки. Во втором случае, как новейшие возможности нормализовать и улучшить качество стандартного звучания композиции. Но работа в данном направлении невозможна без таких ключевых лиц в этой творческой работе, как исполнитель и звукорежиссер. Можно констатировать появление принципиально нового подхода к формированию будущих исполнителей, которое проявляется в необходимости создания качественного звучания музыкальной композиции.