

14. Portnaya, I. V. (2012), Study of the phenomenon of art, *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiyе i yuridicheskije nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice questions], Tambov, Gramota, no. 1 (15), Vol. 1, pp. 157–159. (in Russian).
15. Terent'eva, N. A. (1974), “Foreign instructive etudes and exercises the first half of the XIX century for piano”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, Leningrad, Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, 23 p. (in Russian).
16. Terent'eva, N. A. (1999), *Karl Cherni i ego etudy* [Carl Czerny and his etudes], St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
17. Tekhnika (2015), available at: [ru.wiktionary.org/wiki/Техника](http://ru.wiktionary.org/wiki/Техника)
18. Usenko, N. M. (2005), “Influence of romantic virtuoso performing on composer creativity: from Chopin to Scriabin”, The dissertation of the candidate of art criticism specials. 17.00.02 “Musical art”, Rostov-on-Don, Rostov S. Rachmaninov State Conservatory (Academy), 168 p. (in Russian).
19. Etude (2007), *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [The New Grove Dictionary of Music and Musicians], The second Russian edition, corrected and augmented. Translation from English, Moscow, Praktika, p. 1060. (in Russian).
20. Etude (2015), available at: [ru.wiktionary.org/wiki/Этюд](http://ru.wiktionary.org/wiki/Этюд)
21. “Etudes” (1981), *Balet. Entsiklopediya* [Ballet. Encyclopedia], Chief ed. Yu. N. Grigorovich, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, p. 606. (in Russian).

УДК 786.2

Наталья Заяц

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭНРИКЕ ГРАНАДОСА  
В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ  
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА И РЕНАСИМЬЕНТО**

*В статье исследована поэтика фортепианного наследия Э. Гранадоса как одного из наиболее выдающихся представителей испанского музыкального возрождения. Рассмотрены эволюционные пути творческой деятельности композитора. Охарактеризована жанрово-стилевая специфика фортепианного наследия Э. Гранадоса, формировавшегося на основе взаимодействия традиций западноевропейского музыкального романтизма и Ренасимьенто.*

**Ключевые слова:** фортепианное творчество Э. Гранадоса, Ренасимьенто, Новое музыкальное возрождение, “Испанские танцы”, “Гойески”.

Наталія Заєць

**ФОРТЕПИАННА ТВОРЧІСТЬ ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА  
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ  
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ТА РЕНАСІМ'ЄНТО**

*У статті досліджено поетику фортепіанного спадку Е. Гранадоса як одного з найвидатніших представників іспанського музичного відродження. Розглянуто еволюційні шляхи творчої діяльності композитора. Охарактеризовано жанрово-стильову специфіку фортепіанного спадку Е. Гранадоса, що формувався на основі взаємодії традицій західноєвропейського музичного романтизму та Ренасім'єнто.*

**Ключові слова:** фортепіанна творчість Е. Гранадоса, Ренасім'єнто, Нове музичне відродження, “Іспанські танці”, “Гойески”.

**PIANO WORKS BY ENRIQUE GRANADOS TRADITIONS  
IN THE CONTEXT OF INTERACTION  
WESTERN EUROPEAN ROMANTICISM AND RENACIMIENTO**

*Piano heritage E. Granados directly associated with the traditions of the total Spanish cultural Renaissance of the XIX century. Part of which is rightly also considered and “New Musical Revival”, correlated with the names of F. Pedrelya, I. Albeniz, de Falla. The intensity of the designated process has largely been determined by the contradictory and complex historical paths of development as the Spanish music of the period, and culture in general.*

*Historians Spanish culture chronologically correlated with the development of ideas Renasimento period from the 1840s until the beginning of the First World War (1914). The designated historic phase is characterized not only resonant events of Spanish history (the revolution in 1868, the emergence of the bourgeois constitution, a disaster in 1898, which led to the permanent loss of the overseas colonies of Spain and so on), but also the corresponding comprehension of their own national identity, qualities of the Spanish National ideas, and ways of its spiritual and aesthetic and artistic realization.*

*The most striking stage Renasimento paired it with the 1880–1890 years, marked the flowering of literary and philosophical thought “generation of '98”. The great historical past of Spain and depressing reality of the steel core theme in the arguments, philosophical essays and literary works of Miguel de Unamuno, Pio Baroхи, Asorina, Ramon del Vejele Inclán, Antonio Machado.*

*Creativity E. Granados fits well into the context of the position of the Spanish Renaissance XIX century. Composer’s talent and mastery of the author’s most fully revealed in the works of the piano. An outstanding pianist and a brilliant improviser E. Granados turned to the piano throughout life and created for him more than 250 works that have become an integral part not only of Spanish music, but also the world of piano literature.*

*Style E. Granados has absorbed a variety of influences caused by complex and contradictory cultural and historical situation in Spain, the XIX–XX cent. The decisive influence on the formation of aesthetic views of the composer, as mentioned earlier, had the idea Renasimento, manifest F. Pedrel, E. Granados who studied for some time. In many ways, thanks to classes with F. Pedrel, national capacity was decisive in the early opuses of the composer. Through the study of the music of the past of their country, understanding intonation wealth of Spanish folk songs and dances evolved E. Granados individual ideas about creative ways of handling folk music because of its Spanish regional specificity.*

*Thus, the piano work of E. Granados as an outstanding representative of the organic Renasimento marked a “fusion” implementation, on the one hand, the national traditions of understanding its spiritual quality of intonation, playing almost without quotes folklore, on the other – the perception of organic culture of Western European romanticism around variety of its manifestations. In the opinion of G. Gacheva, “to describe the nation – is to identify the unique”. “One of the conditions of existence of the nation – the endless search for self”. Path search of its identity, the formation of a “national image of the world”, while striving for integration into the European cultural and historical space is indicative and for Spain. Genre-stylistic specificity piano heritage E. Granados fully summarizes not only the national aesthetic aspects of Spanish culture Renasimento era, but also reveals its pan-European style “outputs”, signifying the deep transformation of the Spanish musical and historical tradition.*

**Key words:** piano work by E. Granados, Renacimiento, New musical revival, “Spanish Dances”, “Goyescas”.

Размышляя о сущности концепта “Возрождение”, применяемого в европейской культурно-исторической традиции к художественно-творческим реалиям различных эпох, М. Шемякина отметила: “В культуре ничто не умирает, а, отходя на второй план, восстанавливается при складываемых благоприятных условиях – собственно это служит и сущностью, и условием концепта “возрождение”” [12, с. 116]. Сходную позицию занимает

также Г. Пиков, утверждающий, что “Возрождение” составляет “особенность развития культуры в целом. Когда общество попадает в ситуацию неопределенности, трансформации, интервенции любого рода, выбора и т. п., в поисках ответа на возникающие вопросы оно обращается прежде всего к своему прошлому...”. Подобный достаточно широкий подход в понимании феномена “Возрождения” во многом обусловлен этимологией его латинского аналога “*Renovatio*”, происходящего от латинского “*re-novo, avi, atum, are* (возобновлять, восстанавливать, воскрешать). Отсюда итал. *Rinascita, Rinascimento...*” [9, с. 51, 57]. Последняя из приведенных лингвистических модификаций непосредственно сопряжена с показательным периодом испанской культурно-исторической и музыкальной традиции XIX ст. – эпохой Ренасимьенто, ознаменовавшей ее “новый Золотой” или “Серебряный век” [1, с. 3]. Одним из ярчайших ее проявлений по праву считается творчество Энрике Гранадоса, составившее наряду с наследием И. Альбениса и М. де Фальи классику испанской музыки указанного периода. Востребованность сочинений названного автора (в том числе фортепианных) в современной исполнительской практике и, одновременно, дефицит в отечественном музыкознании фундаментальных обобщающих исследований, сопряженных с его стилем, обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Самобытность испанской музыкальной культуры во всем разнообразии ее проявлений всегда была предметом большого интереса со стороны музыкантов иных стран Европы. “Художественная испанистика явилась чем-то единственным в своем роде – ни одна другая европейская страна не стала предметом столь пристального внимания иноземных поэтов и музыкантов” [5, с. 4]. Обобщенную информацию относительно специфики испанской музыкально-исторической традиции и ее эволюционных путей находим в исследованиях И. Мартынова [5], И. Кряжевой [3], М. Друскина, в очерках А. Оссовского [8], К. Кузнецова [4], в публикациях С. Тышко, Г. Куколь и др. Существенными для проблематики данной статьи являются диссертационные и монографические работы И. Красотиной [1], М. Якушевича [13], К. Розеншильда [10], связанные с личностью и творчеством Э. Гранадоса и его современников.

Соответственно, цель данной статьи ориентирована на выявление жанрово-стилевой специфики фортепианного творчества Э. Гранадоса в русле взаимодействия в нем поэтики западноевропейского музыкального романтизма и духовно-эстетических исканий Ренасимьенто.

Фортепианное наследие Э. Гранадоса непосредственно сопряжено с традициями общего испанского культурного Возрождения XIX ст., составной частью которого по праву также считается “Новое музыкальное Возрождение”. Интенсивность обозначенных процессов во многом была определена противоречивостью и сложностью исторических путей развития как испанской музыки данного периода, так и культуры в целом. Анализируя ее кризисные аспекты, И. Кряжева отмечает следующее: “Утратив былой авторитет, Испания превратилась в музыкальную провинцию Европы и, по словам испанского композитора Эмилио Арриеты, пребывала в “жалком состоянии”” [2, с. 9], что, соответственно, порождало многочисленные дискуссии по поводу не только сохранения национальной музыкально-исторической традиции, но и дальнейших путей развития испанского инструментализма и музыкального театра.

Историки испанской культуры хронологически соотносят развитие идей Ренасимьенто с периодом от 1840-х годов вплоть до начала Первой мировой войны (1914 г.). Обозначенный исторический этап характеризуется не только резонансными событиями испанской истории (революция 1868 г., появление буржуазной конституции, катастрофа 1898 г., приведшая к окончательной потере Испанией заокеанских колоний и т. д.), но и соответствующим осмыслением собственной национальной идентичности, качеств испанской национальной идеи, а также путей ее духовно-эстетической и художественной реализации.

В этом плане наиболее яркий этап Ренасимьенто сопряжен именно с 1880–1890 гг., ознаменовавшимися расцветом литературно-философской мысли “Поколения 98 года”. Великое историческое прошлое Испании и удручающая реальность настоящего стали базовой темой в рассуждениях, философских эссе и литературных произведениях Мигеля де Унамуно, Пио Барохи, Асорина, Рамона дель Вайле Инклана, Антонио Мачадо и др. “Объединенные критическим видением современной ситуации (выразившимся в таких программных

заявлениях, как: “Нас сплотила ненависть к эпохе Реставрации, ее духу, букве и сути... Мы дети оскорбленной национальной гордости” и др.), своими работами, пламенными выступлениями, литературными произведениями они способствовали резкому пробуждению национального самосознания в Испании” [2, с. 31].

Не случайно именно в этот период предельно обостряется спор о дальнейших путях развития испанской культуры и нации, обобщенный в позициях “прогрессистов”, выступавших за модернизацию Испании в общеевропейском направлении, и противостоявших им “традиционалистов”, настаивавших на сохранении и реставрации исконно национальных ценностей. Отметим при этом, что представители названных “противоборствующих сторон” сами осознавали определенную взаимодополняемость названных направлений духовно-исторического развития Испании, о чем свидетельствует, например, позиция М. де Унамуну, неоднократно полемизовавшего и с “европеистами”, и с “традиционалистами”. “Свою позицию он объяснял следующим образом: не историческое прошлое и не историческое будущее, а “вековая традиция”, скрытая в глубинах живого настоящего..., является душой времени, смыслом истории, и искать которую следует в своей собственной душе. Путь Испании Унамуну определял как движение не “вперед” по пути исторического прогресса и не “назад” по пути исторической традиции, а “вглубь” к нетленному и таинственному образу Испании через духовный подвиг, совершаемый каждым человеком” [1, с. 4].

В обозначенном подходе очевидны также качества, присущие испанской национальной идее [7, с. 231–313], проявлявшиеся в ее культуре не только на уровне глубинной духовности, истовой веры и поисков ее генезиса, но и в принципиальной открытости Испании иным культурно-историческим традициям при сохранении вместе с тем ярко выраженной национальной идентичности.

Подобного рода позиция весьма показательна и для испанской музыки указанного периода, представленной личностями Ф. Педреля, И. Альбениса, М. де Фальи и Э. Гранадоса. Творческий вклад первого из названных авторов, носивший нередко манифестационный характер, был реализован в трех важнейших направлениях – композиторском, литературно-теоретическом и музыковедческом. Каждое из них было, в свою очередь, непосредственно связано с четырьмя насущными задачами испанской музыки, сформулированными Ф. Педрелем на уровне манифеста в его известном труде “За нашу музыку”. Первая из них сопряжена с изучением и сохранением испанской музыкально-исторической традицией прошлого (как фольклорной, так и авторской). Вторая связана с призывом создать национальную испанскую оперу (по аналогии с национальными музыкальными театрами Европы). Третья обращена к насущным задачам формирования национальной инструментальной музыки (в ее симфоническом и камерном вариантах), в то время как четвертая связана с поддержанием национальных форм испанского музыкального театра (сарсуэла, тонадилля) [8, с. 256].

Многогранность деятельности Ф. Педреля стала реальным свидетельством широты его творческих задач и реализованных проектов, сыгравших существенную роль в процессах вхождения испанской музыкально-исторической традиции в общеевропейское художественное пространство. Сказанное, с одной стороны, проявилось в его очевидном пиетете по отношению к “вагнерианству” в поисках путей формирования национальной оперы как духовной драмы, с другой стороны, появление в те же годы крупнейших музыковедческих трудов Ф. Педреля – восьмитомного собрания “Испанская школа духовной музыки” (1894–1898), “Испанский лирический театр до начала XIX столетия” (1897–1898), “Кастильский музыкальный фольклор XVI века” (1899–1900), “Своеобразие испанского музыкального театра XVI века” и др. – открыло для всей Европы сокровища испанской музыкальной музыки прошлого. По словам П. Казальса, “Педрель, человек исключительной эрудиции, написал авторитетные труды о народной испанской музыке XVI и XVII веков. Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании, забытые в XIX веке, и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими” [5, с. 100].

Творчество Э. Гранадоса органично вписывается в контекст позиций испанского Возрождения XIX ст. Композиторское дарование и исполнительское мастерство этого автора наиболее полно раскрылось в фортепианном творчестве. Выдающийся пианист и блестящий

импровизатор Э. Гранадоc обращался к фортепиано на протяжении всей жизни и создал для него более 250 произведений, ставших неотъемлемой частью не только испанского музыкального искусства, но и мировой фортепианной литературы.

Стиль Э. Гранадоcа вобрал разнообразные влияния, обусловленные сложностью и противоречивостью культурно-исторической ситуации в Испании рубежа XIX–XX ст. Решающее воздействие на формирование эстетических взглядов композитора, как указывалось ранее, оказали идеи Ренасимьенто, манифестированные Ф. Педрелем, у которого Э. Гранадоc некоторое время учился. Во многом благодаря занятиям с Ф. Педрелем национальное качество стало определяющим уже в ранних опусах композитора. Через изучение музыкального исторического прошлого своей родины, осмысление интонационного богатства испанских народных песен и танцев складывались индивидуальные представления Э. Гранадоcа о способах творческой обработки музыкального фольклора с учетом его региональной испанской специфики. По мнению И. В. Красотиной, композитор практически не прибегает к цитатам. Особое значение для него “...приобретает этап подготовительной работы над произведением. В стремлении выразить в музыке национальную образность он глубоко погружается в изучение испанской поэзии и живописи, а также сам берет за кисть и перо. В результате глубоко личностное переживание и усвоение художественного опыта испанского искусства в целом проецируется на авторский стиль Гранадоcа, рождая его самобытный и неповторимый облик” [1, с. 76].

С другой стороны, подобно И. Альбенису, он прошел в своем творчестве через полосу влияний музыкального романтизма. В ранних пьесах Э. Гранадоcа можно найти подражание жанрово-стилевым качествам творчества Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, Ф. Листа и др. Сказанное во многом обусловлено не только пребыванием испанского композитора в Париже, но и с отмеченной выше “открытостью” Испании иным культурно-историческим традициям. Отдавая предпочтение камерно-инструментальной и вокальной сфере творчества, Э. Гранадоc вместе с тем проявлял глубокий интерес к идеям Р. Вагнера, воспринятым им не только через общение с Ф. Педрелем – испанским “вагнерианцем”, – но и через возможность непосредственного общения с великим немецким оперным реформатором. О глубине восприятия его идей свидетельствуют наблюдения Э. Гранадоcа относительно стиля “Парсифаля”: “Подобно сущности идеального бытия, созданного благодаря промыслу Божьему, “Парсифаль” заставляет нас забыть обо всех людских преступлениях и усовершенствовать нашу душу. Не надо ничего говорить о произведении искусства, которое перестает быть просто музыкой, превращаясь в нечто более величественное и грандиозное” [1, с. 39–40]. Не питая интереса к созданию грандиозных оперных опусов, Э. Гранадоc вместе с тем наследует от великого немецкого автора значимость духовной идеи, оплодотворяющей художественное творчество вне зависимости от жанровых предпочтений.

Итак, “перекрестье” влияний западноевропейской романтической традиции и усвоение заветов Ренасимьенто, направленных на развитие испанской музыкальной культуры, сопутствует фортепианному творчеству Э. Гранадоcа на протяжении всего его недолгого творческого пути. Так, середина 1880-х гг. ознаменовалась в творчестве молодого композитора, с одной стороны, появлением “Парижского альбома 1888”, с другой – оригинального фортепианного цикла “Испанские танцы”. Первый отмечен печатью воздействия западноевропейской романтической традиции, что ощутимо и в апеллировании к жанровой сфере маршей, мазурок, к программным портретным миниатюрам, фортепианной ансамблевой музыке и т. д., в то время как второй цикл являет собой оригинальный испанский опус, и ныне чрезвычайно популярный в исполнительской практике, обобщающий лучшие традиции андалусийского, галисийского, каталонского и баскского фольклора. По мнению И. Мартынова, “в этом произведении Гранадоc создал небольшую антологию испанского фольклора, в которой его особенности раскрываются тонко, без вычурности, без тени эстрадной эффектности, с большим вкусом и верностью стилю, глубоким проникновением в дух народного творчества и самостоятельностью композиторского отношения к нему. Танцы отлично звучат на фортепиано, но виртуоз явно отстывает в них перед композитором и даже, в какой-то мере, популяризатором народной музыки своей Родины” [5, с. 171].

Начало 90-х годов в творческой и исполнительской биографии Э. Гранадоса отмечено появлением ряда циклов миниатюр, рожденных под непосредственным воздействием стилистики фортепианного наследия Р. Шумана и Ф. Шопена. В указанный период Э. Гранадос создаёт ряд композиций, построенных по принципу романтической сюиты или альбома пьес, связанных между собой внутренней сюжетно-психологической линией повествования. Среди них особо выделяются “Детские сцены”, “Сказки юности”, “Эскизы”, “Поэтические вальсы”, “Романтические сцены”, “Фантастические страны”, “Поэтические сцены”. Объединённые в небольшие сборники, они напоминают фортепианные программные зарисовки, воплощающие череду образов или мимолётных впечатлений, столь показательных для романтического мировосприятия и мышления. Характерна также их близость к бытовой музыке, к камерным романсам с фортепианным сопровождением, к сольным или ансамблевым пьесам для домашнего музицирования, соотносимым стилистически с традициями бидермайера, тяготеющего к принципу запечатления “великого в малом” [6].

Приведенные программные подзаголовки циклов Э. Гранадоса свидетельствуют также об особом влиянии на его творчество стилистики Р. Шумана, что проявляется не только в очевидных аналогиях в программных подзаголовках, но и в интонационном языке названных сочинений, на что указала в диссертационном исследовании И. Красотина. “Отдавая дань уважения немецкому композитору, – отметила исследователь, – Гранадос заимствует заглавия некоторых его произведений как для фортепианных циклов (“Детские сцены”), так и для пьес, сохраняя в отдельных случаях язык оригинала: “Совершенное счастье” (“Gluckes genug”), “Спящее дитя” (“Kind im Einschulmmern”). Независимо от этих или других пояснений, раскрывающих содержание сочинения, Гранадос всегда следует общим принципам романтической “шумановской” программности, понимая программную пьесу, прежде всего как своеобразный этюд или картину-настроение” [1, с. 88].

Начало XX ст. ознаменовало новый этап в творческо-исполнительской биографии Э. Гранадоса. 1904 г. отмечен работой композитора над транскрипциями 26-ти клавирных сонат Д. Скарлатти. Их появление свидетельствовало о многообразии устремлений композитора. Обращение к творчеству Д. Скарлатти подтверждало и ретроспективный интерес Э. Гранадоса к музыкальному наследию минувших эпох как известного пианиста, включавшего произведения итальянского композитора в свой исполнительский репертуар, и о заинтересованности личностью Д. Скарлатти, чья творческая деятельность была неразрывно связана не только с Италией, но и с Испанией. Одновременно, реализуя в данной работе принципы так называемой “строгой транскрипции”, Э. Гранадос фактически заложил основы неоклассицизма, определяемого И. В. Красотиной в отношении названных опусов термином “нео-скарлаттизм” [1, с. 109], чем, бесспорно, подтверждается факт внесения композитором своей лепты в процесс формирования неоклассицистских установок не только в Испании, но и Европе в целом.

Вершиной фортепианного творчества Э. Гранадоса по праву считается цикл “Гойески”, в процессе работы над которым композитор приобщался не только к музыкально-исторической, но и к художественно-поэтической стороне испанской культуры, претворяющей образы махо и махи как наиболее показательные для испанской ментальности и ее национальной идеи.

“Гойески” Э. Гранадоса, известные в фортепианном и сценическом вариантах, были созданы в 1909–1914 гг. под непосредственным воздействием художественных работ Ф. Гойи, посвященных образам махи и махо. Отметим также достаточно своеобразный характер взаимосвязи цикла Э. Гранадоса (равно как и его сценической версии) с работами Ф. Гойи. С одной стороны, очевидна конкретика апеллирования композитора к живописным первоисточникам, обнаруживаемая в подчеркнутом интересе к творчеству художника, к тематике его наследия, в копировании его некоторых работ, сопряженных с образно-смысловыми приоритетами цикла. С другой стороны, “Гойески” Э. Гранадоса нельзя считать музыкальной иллюстрацией работ Ф. Гойи. Последние скорее стали для композитора источником вдохновения и духовно-творческой фантазии в претворении национальной тематики и характерных испанских типажей махи и махо, на что он указывал в одном из своих писем: “Я хотел, чтобы в “Гойесках” звучала нота моей собственной индивидуальности, смесь

горечи и грации, и чтобы ни одна из двух сторон не господствовала над другой в этой атмосфере утонченной поэзии. Здесь велико значение мелодии и ритма – последний часто должен как бы поглощать собой всю музыку. Ритм, колорит, вся жизнь здесь чисто испанские. Голоса чувства – то влюбленности, внезапно налетевшей страсти, то назревающей драмы, даже трагедии – пусть эти голоса звучат так же, как звучат они в творениях Гойи” [10, с. 39–40].

Для Э. Гранадоса Ф. Гойя был поистине символической фигурой, превосходно воплотившей в своих произведениях испанский национальный характер. В эпоху Нового Возрождения в Испании творчество этого художника захватило умы и воображение многих испанских музыкантов и писателей, а термин “гойеско” (“goyesco”), означающий “характерный для манеры Гойи”, вошел в обиход, как определение художественного стиля. В своих работах художнику удалось создать необычайно глубокий и всесторонний образ Испании его времени, обращаясь к самым разнообразным жанрам и темам – парадному портрету, бытовой картине, сценам народных праздников, репрезентации характерных типажей испанского общества (махо и махи) и, наконец, к гротескно-фантазмагорическим образам серии “Капричос”. Ф. Гойя для Э. Гранадоса был одиозной фигурой, синонимизирующей с квинтэссенцией собственно испанского качества, о чем он неоднократно говорил и писал: “Первое, что предстает перед взором при входе в музей Прадо в Мадриде – его [Гойи] статуя, облик которой призван способствовать величию нашей родины... Меня вдохновляет человек, так прекрасно и точно воплотивший в своих произведениях испанский национальный характер” [1, с. 62].

Сказанное в полной мере подтверждает “вписанность” “Гойесок” в национальную испанскую музыкальную традицию рубежа XIX–XX ст., а обобщенно представленная в ней драма любви и ревности, равно как и ее герои, носит не только конкретно индивидуальный характер, но и приобретает смысл обобщения жизненного пути человека с выделением в нем наиболее важных (с позиций испанской ментальности и национальной идеи) аспектов – любовь, страсть, ревность, смерть, взаимопроникновение реального и мистического, оппозиции жизни и смерти, их одухотворенность, что в конечном итоге и составляет смысл такого существенного понятия испанской духовной жизни как дуэнде.

В “Гойесках” очевидна опора на испанскую песенно-танцевальную и фольклорную традицию фламенко, на показательный для нее “андалузский лад”, на гитарное исполнительское искусство Испании с характерными для него оригинальными приемами звукоизвлечения, что сближает циклы Э. Гранадоса с творчеством многих его современников, в том числе И. Альбениса (“Иберия”), М. де Фальи (“Сады Испании”). Одновременно, данный цикл, при всем доминировании в нем “испанского качества”, имеет вместе с тем контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении Э. Гранадоса к сюитности, цикличности, рапсодичности, а также к стилевым и фактурным качествам творчества Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Таким образом, фортепианное творчество Э. Гранадоса как выдающегося представителя Ренасимьенто явило собой органичный “сплав” претворения, с одной стороны, национальной традиции, постижения ее духовно-интонационного качества, воспроизводимого практически без фольклорных цитат, с другой – восприятия органики культуры западноевропейского романтизма во всем разнообразии его проявлений. По мысли Г. Гачева, “описать национальное – это выявить уникальное”. “Одно из условий существования нации – бесконечный поиск себя” [11, с. 3]. Путь поиска своей идентичности, формирования “национального образа мира” при одновременном стремлении к интеграции в европейское культурно-историческое пространство показателен и для Испании. Жанрово-стилевая специфика фортепианного наследия Э. Гранадоса в полной мере не только обобщает национально-эстетические аспекты испанской культуры эпохи Ренасимьенто, но и позволяет выявить его общеевропейские стилевые “выходы”, знаменующие глубинные преобразования испанской музыкально-исторической традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Красотина И. В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие : дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / И. В. Красотина. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2010. – 192 с.

2. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество : монография / И. А. Кряжева. – М. : Научно-издат. центр “Московская консерватория”, 2013. – 328 с.
3. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : дисс. на соиск. учен. степ. докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 – “Музыкальное искусство” / И. А. Кряжева. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2007. – 293 с.
4. Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры / К. А. Кузнецов // Очерки по истории и теории музыки. – Л. : Государственный научно-исслед. институт театра и музыки, 1940. – Т. 2. – С. 223–264.
5. Мартынов И. Музыка Испании. Монография / И. Мартынов. – М. : Советский композитор, 1977. – 360 с.
6. Муравська О. В. Творча постать Р. Шумана та жанрово-стильові і виконавські аспекти німецького бідермаєра / О. В. Муравська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: історія, теорія, практика / [автори проекту, ред.-упор.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – Вип. 103. – С. 94–102.
7. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / [Отв. ред. В. С. Бондарчук]. – М. : ИКД “Зерцало-М”; Издат. дом “Вече”, 2005. – 469 с.
8. Оссовский А. Очерк истории испанской музыкальной культуры / А. Оссовский // Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. – Л. : Советский композитор, 1961. – С. 227–288.
9. Пиков Г. Г. Из истории европейской культуры: учеб. пособие / Г. Г. Пиков. – Новосибирск : Новосибирский государственный университет, 2002. – 255 с.
10. Розеншильд К. К. Энрике Гранадос / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1971. – 87 с.
11. Фогель М. А. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. политических наук : спец. 23.00.01 “Теория политики, история и методология политической науки” / М. В. Фогель. – Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, 2004. – 32 с.
12. Шемякина М. К. Особенности воплощения концепта “возрождение” в культурной традиции (теоретический анализ) / М. К. Шемякина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – № 3. – С. 114–117.
13. Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворения в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи : дисс. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / М. В. Якушевич. – Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2004. – 249 с.

#### REFERENCES

1. Krasotina, I. V. (2010) “Enrique Granados. Piano heritage”, The dissertation of the candidate of art criticism: specials. 17.00.02 “Musical art”, Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 192 p. (in Russian).
2. Kryazheva, I. A. (2013), *Manuel' De Fal'ya: Vremya, Zhizn', Tvorchestvo: Monografiya* [Manuel de Falla: time, life, creativity: a monograph], Moscow, Nauchno-Izdatel'skiy Tsentr “Moskovskaya Konservatoriya”. (in Russian).
3. Kryazheva, I. A. (2007), “Music of Spain and Latin America. Historical sketches”, The dissertation of the doctor of art criticism specials. 17.00.02. “Musical art”, Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 293 p. (in Russian).
4. Kuznetsov, K. A. (1940), The ancient foundations of the Spanish musical culture, *Ocherki po istorii i teorii muzyki* [Essays on the History and Theory of Music], Leningrad, State Scientific-Research Institute of Theatre and Music no. 2, pp. 223–264. (in Russian).
5. Martynov, I. (1977), *Muzyka Ispanii. Monografiya* [Spanish Music. Monograph], Moscow, Sovetskiy Kompozitor. (in Russian).
6. Muravska, O. V. (2012), Creative Schumann figure and genre-stylistic and performing aspects of German Biedermeier, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: istoriya, teoriya, praktyka* [Scientific Journal NMAU them. Tchaikovsky: History, Theory, Practice], no. 103, pp. 94–102. (in Ukrainian).

7. *Natsional'naya ideya v zapadnoy yevrope v novoye vremya. Ocherki istorii* [National idea in Western Europe in modern times. Essays on the history] (2005), Moscow, IKD "Zertsalo-M". (in Russian).
8. Ossowski, A. (1961), Essay on the history of the Spanish musical culture, *Ossovskiy A. Izbrannyye stat'i, vospominaniya* [Ossowski A. Selected articles, memories], pp. 227–288. (in Russian).
9. Pikov, G. G. (2002), *Iz istorii yevropeyskoy kul'tury: Uchebnoye posobiye* [From the history of European culture: Textbook], Novosibirsk, Novosibirsk State University. (in Russian).
10. Rozenshild, K. K. (1971), *Enrike Granados* [Enrique Granados], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Fogel', M. A. (2004), "The role of the national idea in the modern political development of Russia and Germany", Thesis abstract for Cand. Political Science (Theory of a policy, history and methodology of political science), 23.00.01, Moscow, Lomonosov Moscow State University, 32 p. (in Russian).
12. Shemyakina, M. K. (2011), Features incarnation "rebirth" of the concept of cultural traditions (theoretical analysis), *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova* [Bulletin of the Nekrasov Kostroma State University], no. 3, pp. 114–117. (in Russian).
13. Yakushevich, M. V. (2004) "Synthesis in Spanish art and its implementation in the works of F. García Lorca and Manuel de Falla", The dissertation of the candidate of art criticism. 17.00.02. "musical art", Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory (Academy), 249 p. (in Russian).

УДК 78.03 (477)

Марія Євгенєва

#### КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА

*У статті висвітлено життєвий і творчий шлях відомого музиканта, педагога, культурно-громадського діяча, популяризатора бандурного мистецтва Мирослава Постола. Здійснено огляд музичного інструментарію бандуриста та проаналізовано його репертуар. Розкрито основні етапи концертної діяльності Мирослава Постола в діаспорі та в Україні. Визначено, що митець не лише сформував власний неповторний виконавський стиль, збагачений різноманітними впливами, а й зумів передати його учням.*

**Ключові слова:** *Мирослав Постола, концертна діяльність, інструментарій, репертуар, звукозаписи.*

Мария Евгеньева

#### КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА

*Статья освещает жизненный и творческий путь известного музыканта, педагога, культурно-общественного деятеля, популяризатора бандурного искусства Мирослава Постола. Рассмотрены музыкальные инструменты бандуриста и проанализирован его репертуар. Раскрыты главные этапы концертной деятельности Мирослава Постола в диаспоре и в Украине. Определено, что художник сформировал не только собственный неповторимый исполнительский стиль, обогащенный различными влияниями, но и сумел передать его ученикам.*

**Ключевые слова:** *Мирослав Постола, творческая деятельность, инструментарий, репертуар, звукозаписи.*