

На правах рукописи

**КРАСОТИНА Ирина Викторовна**

**Энрике Гранадоc. Фортепианное наследие**

**Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени**

**кандидата искусствоведения**

Москва 2011

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель: доктор искусствоведения  
**Кряжева Ирина Алексеевна**,  
профессор кафедры истории  
зарубежной музыки Московской  
государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**Сусидко Ирина Петровна**,  
заведующая кафедрой аналитического  
музыкального знания Российской академии  
музыки имени Гнесиных

кандидат искусствоведения, доцент  
**Зенаишвили Татьяна Амирановна**,  
доцент кафедры органа и  
клавесина Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского

Ведущая организация: **Государственный институт  
искусствознания**

Защита состоится 24 февраля 2011 г. на заседании диссертационного  
совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская,  
13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан 18 ноября 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения,  
профессор

**Ю.В. Москва**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования**

В ряду выдающихся испанских музыкантов, вписавших яркие страницы в историю мировой музыкальной культуры, имя композитора, пианиста и педагога Энрике Гранадоса занимает достойное место. В его творчестве нашли выражение основные идеи эпохи *Нового музыкального Возрождения* в Испании. Глубоко проникая в сущность народной музыки, ее интонационный строй, Гранадос сумел создать свой национально-характерный стиль, отличающийся необыкновенной эмоциональной полнотой, образной содержательностью и ярким своеобразием.

Композиторское дарование Гранадоса органично сочеталось в его незаурядной личности с искусством интерпретации. Вдохновенный пианист, блестящий импровизатор, Гранадос обладал оригинальным исполнительским стилем, который отличало свободное владение фортепианной техникой, красочность звука и исключительное тембровое разнообразие. В памяти современников он остался не только непревзойденным исполнителем собственных сочинений, но и убедительным интерпретатором произведений других композиторов. Выступая пропагандистом и истолкователем лучших образцов национальной и зарубежной музыки, Гранадос приобщал и широкую публику к музыкальным знаниям.

Неустанно ищущий в своём композиторском и исполнительском творчестве Гранадос был ещё и удивительным педагогом, который обладал широким кругозором, музыкальной увлеченностью и подчиняющим себе обаянием. Под его непосредственным влиянием складывалась каталонская пианистическая школа, которая дала миру плеяду выдающихся исполнителей. Ученики Гранадоса, среди которых Роберто Герард, Франк Маршалль, Кончита Бадиа, Фредерико Лонгас, получили признание не только в Испании, но и стали широко известны за ее пределами.

Одним из самых значимых педагогических начинаний Гранадоса стало создание музыкальной академии. Многие поколения выпускников академии имени Гранадоса, которая в 1920 г. была переименована в академию имени Маршала, вот уже на протяжении более века сохраняют верность основным творческим принципам ее основателя. Во многом благодаря их концертной и педагогической деятельности испанская фортепианная музыка в XX – XXI веках получила широкое распространение по всему миру.

К сожалению, в России творчество Гранадоса еще не получило должной оценки. Устарели и устойчивые стереотипы восприятия его произведений.

Интерес к фигуре и наследию Энрике Гранадоса особенно возрос в последние годы. Глубокое осмысление творческого облика Гранадоса стало возможным только спустя почти сто лет после его трагической гибели, когда было издано научно документированное жизнеописание испанского музыканта, осуществлена публикация полного собрания его фортепианных произведений и педагогических работ. Неизвестные ранее рукописи, записи, сделанные на фонографе, и другие уникальные материалы раскрыли новые или недостаточно освещенные стороны биографии и творчества Гранадоса.

#### **Цель данной работы**

Представить творчество Гранадоса в современном музыкально-историческом контексте, дать возможность русскоязычному читателю осознать истинный масштаб его творческой личности, по достоинству оценить его композиторское и исполнительское творчество и вклад в развитие национального фортепианного искусства и педагогики.

#### **Задачи исследования:**

- на современном научном уровне представить, по возможности, целостную и адекватную картину того, что происходило в Испании на рубеже XIX – XX веков, и определить роль Гранадоса в

глубинных преобразовательных процессах, повлиявших на дальнейшее развитие испанской и каталонской музыки.

- исследовать эстетические взгляды Гранадоса
- на основе анализа фортепианного наследия Гранадоса рассмотреть творческую эволюцию композитора в контексте позднего романтизма и новых формирующихся направлений в музыкальном искусстве XX века.
- раскрыть уникальность композиторского метода Гранадоса, выявить некоторые особенности его композиторского почерка, неразрывно связанного с испанским музыкальным фольклором.
- проанализировать учебно-методические труды Гранадоса, посвященные проблемам фортепианной техники.
- осветить вопросы преемственности исполнительских традиций каталонской пианистической школы и особенности интерпретации сочинений Гранадоса, акцентируя внимание на специальных исполнительских приемах.

### **Научная новизна**

Научная новизна диссертации состоит в создании первого музыковедческого исследования о жизни и творчестве Гранадоса на русском языке на основе детальнейшей проработки недавно изданного полного собрания фортепианных сочинений композитора, научных материалов и исследований, а также архивных рукописей. Впервые в данной работе освещается педагогическая деятельность Гранадоса, дается оценка роли испанского музыканта в становлении каталонской фортепианной школы. Автор подробно исследует специфику определенных исполнительских приемов, владение которыми необходимо для исполнения произведений Энрике Гранадоса, Исаака Альбениса, Мануэля де Фальи. Эта тема является совершенно новой для российской методической фортепианной литературы. К новым результатам

исследования можно отнести проблеме *Нового музыкального Возрождения* в Каталонии.

**Предметом и материалом исследования** является фортепианное наследие Энрике Гранадоса, насчитывающее около 250 сочинений. Для анализа были выбраны фортепианные произведения, наиболее полно отражающие этапы формирования индивидуального композиторского стиля Гранадоса. В работе также использовались уникальные архивные документы, которые включают музыкальные рукописи, эпистолярное наследие, записную книжку композитора под названием «Заметки к моим произведениям», раскрывающую детали процесса создания некоторых сочинений, а также восстановленные уникальные записи произведений Гранадоса в исполнении автора.

Неоценимым источником для исследования стали педагогические труды композитора, посвященные некоторым вопросам фортепианной техники. Теоретические размышления Гранадоса о вопросах фортепианной методики позволили составить целостное представление об исполнительском мастерстве испанского музыканта и восстановить многие недостаточно известные этапы в истории каталонской фортепианной педагогики.

Вместе с тем, в данной работе автор опирается на личный опыт, накопленный в результате обучения в академии имени Маршала у выдающейся испанской пианистки, наследницы и продолжательницы традиций Гранадоса Алисии де Ларрочи. Курс «Магистр испанской музыки» позволил освоить совершенно особую исполнительскую технику, а также расширить представление о специфике национального музыкального языка испанских композиторов и на практике познакомиться с особенностями индивидуального стиля каждого из них.

### **Методологическая основа**

Задачи монографического исследования предопределили использование в работе комплексной методологии. Исторический и

музыкально-теоретический научные подходы в сочетании с исполнительским опытом автора позволили представить фигуру композитора на определенном историческом фоне, осмыслить проблематику его творчества и особенности стиля, раскрыть исполнительские вопросы интерпретации его фортепианных произведений.

### **Практическая значимость**

Диссертация вносит определенный вклад в осмысление музыкальных процессов, происходящих в испанском и каталонском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков, а также позволяет составить, по возможности, целостное представление о многогранном творчестве Энрике Гранадоса. Изложенные здесь наиболее важные положения курса «Магистр испанской музыки» позволяют проникнуть в характерные особенности исполнения фортепианной музыки Гранадоса. Вопросы интерпретации произведений испанского композитора, а также специфика его упражнений, направленных на формирование особых пианистических навыков, вызовет интерес у современных исполнителей и педагогов. Результаты исследования могут быть использованы в общих и специальных курсах истории музыки.

### **Апробация работы**

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 18 мая 2010 года.

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений. Общий объем диссертации (вместе с приложениями) составляет 192 страницы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** кратко характеризуется историко-культурная ситуация в Испании на рубеже XIX – XX веков, обосновывается актуальность темы, определяется основная проблематика, рассматривается степень ее изученности, формулируются цели и задачи исследования, дается обзор литературы, описывается общая структура диссертации.

**Первая глава «Эпоха и композитор – жизненный и творческий путь Э. Гранадоса»** включает четыре раздела, первый из которых имеет вводный характер. В трех других разделах сосредоточены сведения о жизни Гранадоса, показана творческая атмосфера, в которой происходило становление личности художника, рассматривается его композиторское творчество, охватывающее различные музыкальные жанры.

Первый раздел содержит общую характеристику испанской и каталонской музыкальной культуры в эпоху *Нового музыкального Возрождения*. На рубеже XIX – XX веков в новом качестве возрождается национальная композиторская школа, стремительно развивается исполнительское искусство и музыкальная наука.

Небывалый взлет творческой активности в Испании последовал после затяжного кризиса. Атмосфера тотального увлечения итальянской оперой также способствовала тому, что испанская музыка к началу XIX столетия уступила свои позиции в европейской культуре. В то время как в центральных европейских странах широкое развитие получили симфонические и камерно-инструментальные жанры, в музыкальных салонах Испании исполняли арии из полюбившихся оперных произведений Беллини, Россини, Доницетти, а также нетрудные фортепианные пьесы Шопена, Шумана, Шуберта.

Культура буржуазного салона получила широкое распространение в Испании в романтическую эпоху. Музыкальные вечера в городских

кафе, в которых принимали участие не только любители, но и известные музыканты, являлись формой проведения досуга испанской буржуазии.

Музыкальный театр в Испании в XIX веке переживал сложный период развития. Итальянская опера являлась единственной моделью для испанских композиторов, чьи оперные произведения «а-ля итальяно» на основе испанских сюжетов имели псевдо национальный характер и за малым исключением не имели долгой жизни на сцене. Противоположный полюс по отношению к итальянскому и испанскому музыкальному театру, предлагающему, главным образом сарсуэлу,<sup>1</sup> олицетворяла музыкальная драма Рихарда Вагнера. В последней четверти XIX столетия музыка Вагнера получила широкое распространение в Испании и оказала существенное влияние на испанскую культуру в целом. Необходимо отметить, что *вагнерианство* стало социальным феноменом Каталонии, а Барселона – его центром.

В соответствии с общими тенденциями романтической эстетики испанские композиторы-романтики стремились к созданию национальной оперы, которая исполнялась бы на испанском языке, и в которой был бы использован богатейший фольклорный материал. Наиболее полно эта проблема была раскрыта в манифесте «За нашу музыку», автором которого стал видный испанский учёный, композитор и педагог Фелипе Педрель. В своём труде Педрель совершил подробный исторический экскурс в историю оперного жанра, дал высокую оценку достижениям композиторов русской школы и подробно проанализировал принципы теории Вагнера.

---

<sup>1</sup> Как музыкально-театральный жанр сарсуэла сформировалась в испанском придворном театре в начале XVII века. Ранняя барочная сарсуэла связана с именами великих испанских драматургов Лопе де Веги и Педро Кальдерона. Музыка к их мифологическим комедиям создавали выдающиеся композиторы того времени – Себастьян Дурон, Хуан Идальго. К началу XIX столетия сарсуэла, ассимилировав черты итальянской оперы и испанской тональды, превратилась в популярный общедоступный жанр. В романтических сарсуэлах текст порой был важнее, чем музыка, поэтому их авторы нередко обращались к цитированию популярных в городском быту песен Мануэля Гарсии и Себастьяна Ирадьеры, а исполнителям предоставляли полную свободу импровизации. В XIX веке утвердилось *большая* двухактная сарсуэла - *zarzuela grande* (Франсиско Барбиери) и *малая* одноактная сарсуэла, или сарсуэла *чико* – *chico* (Руперто Чапи).

Педрель является знаковой фигурой в развитии истории испанской музыки. Он создал прочную основу для дальнейшего творческого роста своих учеников, сумев открыть им великие творения композиторов прошлого и пробудить интерес к самобытному испанскому фольклору. Влияние этого удивительного каталонского музыканта во многом определило направление творческих поисков Гранадоса.

Во втором разделе описываются годы учения Гранадоса, особенности профессионального становления музыканта.

Энрике Гранадос Кампинья родился 27 июля 1867 г. в городе Лериде, расположенном в ста тридцати километрах от каталонской столицы. Этот город случайно стал местом рождения будущего композитора. В генеалогическом древе семьи Гранадоса<sup>2</sup> каталонская ветвь не прослеживается.<sup>3</sup> Его отец Каликсто Гранадос Арментерос, кубинец по происхождению, служил в должности военного коменданта этой испанской провинции. О матери будущего композитора – Энрикете Эльвире Кампинье – известно лишь то, что она была родом с берегов Бискайского залива, города Сантандера.

Обучение азам музыкальной грамоты Энрике начал под руководством капитана Х. Хунседы – флейтиста и дирижера военного духового оркестра Лериды. В 1874 г. семья Гранадоса переезжает в Барселону, где Энрике предоставляется возможность продолжить образование у знаменитых испанских музыкантов. В 1879 г. он поступает в школу *Эсколания де Мерсе*, где берёт уроки фортепиано у профессора Ф. Хурнета, а через год находит по-настоящему серьёзного наставника в лице одного из ведущих профессоров Муниципальной Музыкальной

---

<sup>2</sup> Фамилия Гранадос имеет кастильское происхождения и обозначает «выдающийся» или «известный» («granado»).

<sup>3</sup> Энрик (Enric) – каталонский вариант имени Гранадоса. Именно это имя упоминается во всей каталонской литературе, посвящённой исследованию жизни и творчества композитора. В свидетельстве о крещении Гранадоса указано имя Энрике (Enrique). Не смотря на то, что он свободно владел и каталонским и кастильским языком, сам он представлялся, как Энрике и подписывал свои письма именно этим именем.

Школы, пианиста, крупного общественного деятеля Хуана Батиста Пухоля (1835-1898).<sup>4</sup>

С 1883 г. Гранадо́с начинает заниматься у Педреля, который не только расширил познания своего ученика в музыкальной теории, но и оказал большое воздействие на формирование личности юного музыканта.

В сентябре 1887 г. Гранадо́с отправляется в Париж – город, в который на протяжении многих лет приезжали учиться и совершенствоваться испанские музыканты. На рубеже XIX – XX веков в Париже сложилась так называемая «испанская колония», в которую входили Исаак Альбенис, занимавший ведущее место в бурлящей музыкальной жизни этого объединения, Хоакин Малатс, Карлос Виделья, Рикардо Виньес, Мануэль де Фалья, Хоакин Турина. Слава талантливых композиторов и блестящих виртуозов притягивала почитателей и друзей, среди которых были выдающиеся личности: французские композиторы Морис Равель, Габриэль Форе, Клод Дебюсси, бельгийский композитор, скрипач Эжен Изаи, русский театральный и художественный деятель Сергей Дягилев.

Гранадо́с приезжает во Францию с целью поступить в Парижскую консерваторию, но в связи с болезнью пропускает приёмные экзамены, и лишь после выздоровления приступает к частным занятиям с профессором Шарлем Вильфридом де Берио.

Тетрадь под заглавием «Парижский альбом. 1888» содержит большую часть юношеских произведений Гранадо́са, написанных в это время. Наиболее значимым из них стали «Испанские танцы». Национальный по характеру и ритмическому разнообразию, романтический по своей мелодической выразительности, этот фортепианный цикл по праву считается одним из лучших произведений Гранадо́са, которое было по достоинству оценено современниками. Цезарь

---

<sup>4</sup> Пухо́ль вошёл в историю испанской музыкальной культуры, как один из основателей фортепианной каталонской школы, расцвет которой связан с появлением целого поколения талантливых композиторов и исполнителей: Исаака Альбениса, Энрике Гранадо́са, Карлоса Видиельи, Хоакина Малатса, Рикардо Виньеса.

Кюи определял «Испанские танцы» как «превосходные» и был восхищён их ярким национальным характером. Жюль Массне обращаясь к Гранадосу, отмечал: «Вы смогли воплотить народные танцы Испании в неподражаемой форме. Вас должно называть испанским Григом».<sup>5</sup> Таким образом, для Гранадоса годы учения и совершенствования увенчались международным признанием. Проникнутые подлинно национальным духом «Испанские танцы» стали первым произведением Гранадоса, которое принесло ему значительный успех.

В третьем разделе рассматриваются ранние камерные и симфонические произведения Гранадоса, восстанавливается хронология его концертных выступлений, исследуется обширная общественная деятельность композитора.

Дебют Гранадоса на родине состоялся 20 апреля 1890 г. в *Музыкальном театре*. Критики восторженно отмечали «тонкий вкус» исполнителя, его «глубокое и мягкое прикосновение к роялю» и «блестящую исполнительскую технику».<sup>6</sup> Концертирующий пианист и многообещающий композитор, уже получивший известность за пределами своей родины, он с увлечением погружается в череду ярких музыкальных событий. Не ограничивая себя исполнительской и композиторской практикой, Гранадос постепенно расширяет сферу своей творческой деятельности и начинает активно принимать участие в разнообразных художественных объединениях, творческих союзах и ассоциациях, среди них хоровое общество *Орфео Катала*, *Филармоническое Общество*, *Общество Классических Концертов*.

Являясь блестящим ансамблистом, Гранадос на протяжении многих лет участвовал в концертных выступлениях с известными исполнителями своего времени – бельгийскими скрипачами Мэтью Крикбумом и Эженом Изаи, немецким пианистом Эдуардом Рислером, испанским

---

<sup>5</sup> Цит. по: Fernandez-Cid A. E. Granados. Madrid, 1956. P. 140.

<sup>6</sup> Clark W. Enrique Granados: poet of the piano. New York, 2006. P. 19.

виолончелистом Пабло Казальсом. Уже в юношеские годы он создаёт камерные инструментальные сочинения, среди них «Небольшой романс» для струнного квартета, две пьесы для виолончели и фортепиано, «Три прелюдии» для скрипки и фортепиано, фортепианный квинтет op.49 и фортепианное трио op.50.

В своём творчестве Гранадоc обращался и к жанрам программной симфонической музыки. «Восточная сюита», «Марш победителей», «Сюита на галисийские песни» были созданы в 1898 – 1899 годах и являются его первыми сочинениями для оркестра. Симфоническая поэма «Данте», созданная через десять лет, считается одной из лучших его оркестровых работ. К другим симфоническим произведениям относятся «Цыганский танец», «Танец зелёных глаз», сюита «Ночь смерти», «Легенда о фее», «Интермеццо» из оперы «Гойески».

Четвертый раздел посвящен зрелому периоду творчества Гранадоcа. Здесь раскрываются причины, побудившие композитора обратиться к транскрипциям сонат Доменико Скарлатти, а также исследуется история создания фортепианной сюиты «Гойески – влюблённые махи».

В первые годы XX столетия к Гранадоcу попадает в руки интереснейший манускрипт – собрание из 26 неизданных клавесинных сонат Д. Скарлатти. Обращение Гранадоcа к сонатам Скарлатти было обусловлено стремлением композитора по-своему интерпретировать заинтересовавший его музыкальный материал, адаптировать его для современного фортепиано и сделать доступным широкой аудитории слушателей. Изучение и осмысление музыкального прошлого, которое должно было послужить импульсом к созданию собственных сочинений, являлось одной из ключевых задач в эпоху *Нового музыкального Возрождения* в Испании. В этой эстетической среде вызревали основные идеи европейского неоклассицизма в целом. Соединение исторически дистанцированных стилей композиторов различных эпох наилучшим образом воплощалось в жанре транскрипции, в котором ярко и полно мог

проявиться творческий метод Гранадоса, его композиторская и исполнительская техника. Именно он стоял у истоков так называемого *нео-скарлаттизма* (*neo-scarlattism*)<sup>7</sup> – своеобразного направления в испанской музыке, которое являлось одним из ответвлений неоклассицизма.

«Гойески» стали вершиной творчества Гранадоса. С этим названием соотносят целый ряд произведений, созданных композитором под впечатлением живописи Франсиско Гойи: фортепианную сюиту, озаглавленную «Гойески – влюблённые махи», две самостоятельные пьесы «Соломенная кукла» и «Интермеццо», которое приобрело большую популярность в виде переложения для виолончели и фортепиано и оперу, которая в целом совпадает с музыкой фортепианной версии. Кроме того, необходимо упомянуть о сочинениях, которые послужили Гранадосу основой для фортепианной сюиты «Гойески – влюблённые махи». К ним относятся вокальный цикл «Тонадилли», три пьесы для фортепиано: «Хàкара», «Серенада гойеска» и «Сумерки», неизданная опера Гранадоса, озаглавленная «Строфы» с подзаголовком «Слепая курица».<sup>8</sup>

Для Гранадоса Гойя был поистине символической фигурой, превосходно воплотивший в своих произведениях испанский национальный характер. В эпоху *Нового Возрождения* в Испании творчество Гойи захватило умы и воображение многих испанских музыкантов и писателей, а термин «гойеско» («goyesco»), – что означает «характерный для манеры Гойи», – вошел в обиход, как определение художественного стиля. В это время многие видные испанские мыслители определяли Кастилию и Мадрид важнейшим культурно-историческим центром, с которого в первую очередь начнётся духовное возрождение

---

<sup>7</sup> Термин *нео-скарлаттизм* получил распространение в XX веке в испанском музыковедении для обозначения художественных явлений, которым было присуще обращение к музыкальному наследию Д. Скарлатти

<sup>8</sup> Словосочетание «слепая курица» («la gallina ciega») в испанском языке обозначает игру в жмурки. Это название для своего сочинения Гранадос заимствовал у Гойи.

испанской нации, и богемные типажи *мах*<sup>9</sup> Гойи стали главными составляющими чрезвычайно романтизированного образа Мадрида.

Вечный символ Испании *маха* побудил Гранадосу соединить три вида искусства – живопись, музыку и поэзию. Архивные документы, раскрывающие детали процесса сочинения, а также этапы глубокой подготовительной работы, раскрывают поэтический дар композитора, а также его удивительные способности к рисованию. Композитор создает карандашные наброски *мах* и *махо*, намеренно копируя персонажей с полотен Гойи, а также сочиняет небольшие поэмы к своему вокальному циклу «Тонадиллы». Все это послужило Гранадосу основой к созданию фортепианной сюиты «Гойески – влюблённые махи», которая была опубликована в двух частях. Первая, оконченная между 1909 г. и 1910 г., содержит 4 эпизода: «Галантные ухаживания», «Разговор через стальную решетку», «Фанданго при свечах», «Жалобы или маха и соловей». Вторая часть, опубликованная в 1914 г. имеет ещё два эпизода: «Любовь и смерть» и «Эпилог». Пьеса «Соломенная кукла» с подзаголовком «Сцена гойеска» не включена в фортепианную сюиту «Гойески», хотя несколько раз исполнялась автором, как неотъемлемая её часть.

Премьера оперы на основе фортепианной сюиты «Гойески» состоялась 28 января 1916 г. в *Метрополитен Опера* в Нью-Йорке. После этого знаменательного события Гранадос признался: «Наконец, воплотились все, о чем я мечтал. Мои волосы уже поседели, но я осознаю, что стою лишь в начале своего пути».<sup>10</sup>

К сожалению, планам композитора не суждено было сбыться. 24 марта чета Гранадосов поднялась на борт британского корабля *Суссекс*, который через некоторое время после выхода из гавани был торпедирован

---

<sup>9</sup> *Махо* (*majos*) и их подружки *махи* (*majas*) были выходцами из небогатых мадридских кварталов. Франтовато одетые в длинные парики, бархатные камзолы и шёлковые чулки, *махо* были настоящими бандитами, которые всем своим надменным видом подчеркивали свое глубочайшее презрение к мадридскому обществу в целом. Их подружки, махи, также выделялись из толпы своей манерой поведения и чувством собственного достоинства. Их встречи, как правило, сопровождалась бурными ссорами, иногда заканчивавшимися физической расправой.

<sup>10</sup> Bernardo i Tarragona M. Goyescas o la poética de la nostalgia. Lleida, 1997. P. 14.

германской подводной лодкой. Трагическая гибель Гранадоса стала тяжелой невозполнимой утратой. В память об этом ярком и самобытном художнике в Мадриде и Нью-Йорке были организованы концерты.

### **Вторая глава «Фортепианное наследие: стиль и жанры»**

посвящена анализу стилевых аспектов творчества Гранадоса, исследованию эстетических взглядов композитора.

Автор опирается на анализ фортепианного наследия Гранадоса. Композиторское дарование и исполнительское мастерство испанского музыканта наиболее полно раскрылось именно в фортепианном творчестве. Выдающийся пианист и блестящий импровизатор Гранадос обращался к фортепиано на протяжении всей жизни и создал для него более 250 произведений, ставших неотъемлемой частью испанского музыкального искусства. Многочисленные фортепианные циклы миниатюр, развёрнутые концертные пьесы, транскрипции, сюита «Гойески», позволяют отчетливо представить творческий облик композитора, проследить эволюцию его стиля. Рассмотрение фортепианных сочинений Гранадоса направлено на выявление фольклорных истоков, а также образных, жанровых – шире, стилистических связей с музыкой разных композиторов.

Стиль Гранадоса вобрал разнообразные влияния, обусловленные сложностью и противоречивостью переломной эпохи в Испании рубежа XIX – XX столетий. Решающее воздействие на формирование эстетических взглядов Гранадоса оказали идеи *Нового музыкального Возрождения*. Во многом, благодаря занятиям с Педрелем, национальное стало определяющим уже вначале его композиторской деятельности. Через изучение музыкального исторического прошлого своей Родины, осмысление интонационного богатства испанских народных песен складывались индивидуальные представления композитора о способах творческого обращения к музыкальному фольклору.

В фортепианной музыке Гранадоса совершенно особым образом проявляется национально-характерное начало. В процессе изучения творческой эволюции художника, становится очевидным его движение к поиску индивидуальной трактовки фольклорных элементов. Тенденции, созревшие в годы становления Гранадоса, обозначились со всей остротой в его зрелых сочинениях. В них композитор, практически не используя цитирование, синтезирует и обобщает типические элементы испанских народных песен и танцев. Особое значение в это время для Гранадоса 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 берется за кисть и перо. В результате глубоко личностное переживание и усвоение художественного опыта испанского искусства в целом проецируется на авторский стиль Гранадоса, рождая его самобытный и неповторимый облик.

Испанский колорит в произведениях Гранадоса проявляется в опоре на типичные ладоинтонационные обороты в их вариантно-вариационном типе развития. Он использует имитацию гитарных исполнительских приёмов и аккомпанемента перкуссии, а его ремарки «копла» и «тонадилля», напоминают нам о непосредственных связях с испанской народно-песенной традицией. Как отличительное качество национального выступает сложный изощренный ритм, практически неотделимый от акцентуации, обильная орнаментика, приобретающая порой тематическое значение, фактура, имитирующая звучания национальных инструментов. Многообразие специфических фактурных, динамических, регистровых, педальных решений раскрывает новое слышание фольклора композитором.

Необходимо заметить, что такое характерное качество как миниатюризм, отличающий музыкальное мышление Гранадоса, также позволило выявиться национальной специфике его стиля. На протяжении

всей жизни композитор обращался к фортепианной миниатюре, которая являлась специфичной жанровой сферой для романтической и постромантической эпохи. Причина кроется, прежде всего, в индивидуальных особенностях романтического мировосприятия композитора, которые отразились и на его художественном методе, и определили эмоционально-чувственный «модус» его творчества. Многие искания Гранадоса во многом были подготовлены творческим освоением европейской традиции.

Влияние композиторов-романтиков наиболее ощутимо в ранних сочинениях Гранадоса и заметно отразилось на дальнейшем формировании его индивидуального почерка. Так, в композиционный строй музыки молодого музыканта прочно вошли присущие Шопену интонации и типы фортепианной фактуры. От Шумана он воспринял тенденцию к созданию циклов из небольших пьес, а также сам принцип его программности, превратив фортепианную миниатюру в характерную сцену или рассказ. В трактовке фортепиано обнаруживается много общего с Листом и, прежде всего, в особенностях виртуозного изложения. Характерная для зрелых произведений Гранадоса контрапунктически развитая фортепианная фактура своей сложностью и многослойностью восходит к позднеромантическому пианизму.

В особенностях гармонического мышления композитора прослеживается усвоение современных направлений, в частности импрессионизма. Длительная разработка колористической функции аккорда, восприятие его фонического эффекта обнаруживает много общего с приемами композиторского письма Дебюсси.

Фортепианные транскрипции Гранадоса клавирных сонат Д. Скарлатти, создание которых относится к 1905 г., свидетельствуют о формирующихся неоклассических принципах автора и в этом контексте представляют собой уникальное явление в испанской музыкальной культуре начала XX века. Глубокий интерес испанского музыканта к

старинной музыке, заложенный Педрелем, находит тесное сопряжение с его национальными устремлениями.

Творчество Гранадоса развивалась в русле разнородных стилевых течений. Рассмотрение фортепианного наследия построено в соответствие с этапами творческой биографии композитора, которые в значительной мере совпадают со всем ходом его стилевой эволюции.

**В третьей главе «Музыкально-педагогические воззрения Э. Гранадоса»** исследуются абсолютно неизученные аспекты, связанные с традициями исполнения фортепианных сочинений Гранадоса, рассматриваются особенности совершенно особой исполнительской техники. Вместе с тем, раскрывается содержание педагогической деятельности Гранадоса, а также специфика его фортепианных упражнений, направленных на развитие определенных пианистических навыков.

В первом разделе в центре исследовательского интереса оказываются традиции каталонской фортепианной школы, а также история создания академии имени Гранадоса.

Возрождение испанской национальной композиторской школы в эпоху *Нового музыкального Возрождения* оказало значительное влияние на содержание музыкально-педагогической мысли и музыкально-образовательной практики в Каталонии. Характерные особенности музыкального языка испанской фортепианной музыки, а также новые композиторские техники, возникшие в начале XX века, неизбежно требовали иных исполнительских приемов. Автором первых в Каталонии методических пособий, в которых были изложены основные задачи, формы и методы обучения игре на фортепиано, стал известный педагога и теоретика Пере Тинторер (1814 – 1891). Одним из видных продолжателей методологии Тинторера стал его ученик Хуан Батиста Пухоль (1835 – 1898). В своем руководстве по фортепианной игре «Новое устройство фортепиано» Пухоль сформулировал основы системного подхода в

освоении различного рода технических упражнений. Работая над гаммами, аккордами и арпеджио, он сосредотачивал внимание на качественном звукоизвлечении и умелом владении правой педалью. Одним из лучших учеников Пухоля был Энрике Гранадос, который в методике преподавания многое воспринял от своего профессора и разработал собственную систему упражнений, направленных на достижение выразительного и красочного звучания фортепиано.

Необходимо подчеркнуть, что преподавание было неотъемлемой частью творческой жизни испанского композитора, снискавшего на этом поприще не меньшую славу. Музыкальная академия, учрежденная им в 1901 году, со временем стала известным культурно-образовательным центром Барселоны, выпустившим в XX столетии несколько поколений прославленных музыкантов, среди которых были Франк Маршалль, Хосе-и-Ампаро Итурби, Роберто Герард, Кончита Бадиа, Алисия де Ларроча, Роза Сабатер.

Основой методики преподавания Гранадоса послужил его личный многолетний исполнительский опыт. Понятие «школа Гранадоса» подразумевает не только совокупность эстетико-стилевых принципов и особенностей пианистического мастерства ее основателя, но и комплекс выразительных средств и технических приемов, прививаемых ученикам.

В круг рассматриваемых вопросов второго раздела входит анализ учебно-методических трудов композитора, посвященных проблемам фортепианной техники: «Теоретические основы и практические навыки педализации», «Орнаментика», «Фортепиано», «Особенные трудности фортепианной техники», «Упражнения терциями», «Несколько кратких заключений об исполнении легато». Некоторые из них направлены на развитие координации движений и ловкости рук, необходимых пианисту для грамотного исполнения испанской музыки. Необходимо заметить, что столь непохожих друг на друга художников, как Исаак Альбенис, Энрике Гранадос, Мануэль де Фалья, объединяют особые приемы изложения

гомофонно-полифоническое фортепианной фактуры. Исполняя произведения испанских авторов, пианист должен не только дифференцировать различные мелодические голоса в динамическом отношении, но и быть тщательным в выборе аппликатуры и добиваться компактных частых движений рук, необходимых для воплощения причудливых ритмических рисунков и сложных орнаментальных фигураций.

В ряду технологических задач пианиста Гранадосом подробно рассматриваются вопросы педализации, а также способы развития пальцевой артикуляции, необходимой, прежде всего для свободного исполнения любых орнаментальных украшений и насыщенной различными ритмическими делениями фортепианной фактуры.

Особое значение автор настоящей работы придает преемственности традиций в методике преподавания испанского музыканта. Принимая во внимание значимость определенных положений, некоторые аспекты методологии Гранадоса рассматриваются в контексте русской и европейской фортепианных методик XX века.

Таким образом, в предлагаемой работе исследуется жизненный и творческий путь Гранадоса, анализируются его основные сочинения, характеризуются принципы созданной им фортепианной школы. Охарактеризованные здесь наиболее важные положения курса «Магистр испанской музыки» позволяют проникнуть в характерные особенности исполнения музыки этого выдающегося испанского музыканта.

**Заключение** подытоживает основные направления исследования, посвященного различным аспектам многогранной творческой деятельности Гранадоса: композитора, исполнителя, педагога, музыканта-просветителя. Эти многообразные традиции находят свое продолжение и творческое развитие в современной музыкальной культуре Испании и Каталонии.

**Список работ, опубликованных по теме диссертации:**

1. Красотина И.В. Из истории Нового музыкального Возрождения в Каталонии // Музыковедение. 2009. №6. С. 26-31. 0,6 п.л.
2. Красотина И.В. Памяти Алисии де Ларрочи // Музыка и время. 2009. №11. С. 28. 0,1 п.л.
3. Красотина И.В. Вопросы исполнительского мастерства в педагогических трудах Энрике Гранадоса // Музыка и время. 2010. №2. С. 14-17. 0,5 п.л.
4. Красотина И.В. Из истории становления профессионального музыкального образования в Испании // Педагогика и психология музыкального образования: Прошлое. Настоящее. Будущее: Материалы IX научно-практической конференции с международным участием. 2010. С. 392-398. 0,4 п.л.