

УДК: 78.071.1:780.616.432]:78.035.1(460)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152424>

**Диняк Т. І.**

<https://orcid.org/0000-0001-7589-5863>

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського (Харків, Україна);

[tayajan11111@gmail.com](mailto:tayajan11111@gmail.com)

## **НАЦІОНАЛЬНІ МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ХОАКІНА ТУРІНИ**

Розглянуто проблему взаємозв'язку народної та професійної музики в контексті фортепіанної творчості іспанського композитора Хоакіна Туріни. Висвітлено, структуровано та підпорядковано методам опрацювання фольклорного матеріалу в професійній музиці комплекс стилістичних фігур іспанської музичної мови – паттернів. Здійснено аналіз «Симфонічної рапсодії» для фортепіано та струнного оркестру Хоакіна Туріни на предмет втілення національних традицій в творчості композитора.

**Ключові слова:** творчість Хоакіна Туріни; фольклор; національні традиції; період Ренасим'єнто; паттерн.

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** На сьогоднішній день в музичному виконавстві разом із збереженням класичних традицій «набирає обертів» і досягла вже досить великих масштабів тенденція розширення музичного світогляду і репертуару. Вона має два розвиваючих перспективних вектори: погляд в минуле (звернення до творчості забутих чи маловивчених композиторів минулих епох) і погляд в сучасність (вивчення творчості композиторів-сучасників). Інтереси виконавців і музичних дослідників зводяться до пошуку нового матеріалу, своєї рідної *terra incognita*, до розкриття нерозвіданих сторінок історії музичного мистецтва, що проектує у фокус музикознавства і виконавської практики твори, факти, імена раніше невідомих або маловивчених композиторів та слугує стимулом до розвитку як виконавства, так і музичної науки. Одним із таких в українському музичному континуумі являється Хоакін Туріна (1881–1949) – іспанський композитор, диригент та музичний критик.

Фольклорна спадщина стала невичерпним джерелом натхнення для індивідуальної творчості митців Іспанії. Періодом розквіту іспанської музичної культури вважається середина XIX – початок XX століття, який іспанські теоретики назвали Ренасим'єнто (*Renacimiento*). Хоакін Туріна вважається послідовником започаткованих у цей час традицій, які зводилися до відтворення національної композиторської школи на основі фольклорної спадщини. Його творчий доробок в різних сферах музичного мистецтва обчислюється трохи більше сотнею опусів та займає чільне місце в іспанській музичній культурі. Найбільш репертуарними стали симфонічні та камерно-інструментальні твори, однак, будучи відмінним піаністом, Хоакін Туріна написав більше сімдесяти фортепіанних творів, які являють не менш значний інтерес для виконавців й дослідників, і вивчення яких стає актуальною проблемою музикознавства.

---

© Диняк Т. І., 2018

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми.** Дослідження в області іспанського музичного мистецтва для українського музикознавця являється досить проблематичним, що зумовлено певними обставинами. По-перше, обмежена кількість літератури та нотних матеріалів в бібліотеках спеціалізованих музичних закладів: звернувшись до вивчення іспанської музики, було виявлено відсутність будь яких досліджень в області фортепіанної творчості Хоакіна Туріни в Україні. Стилі біографічні дані та творчий портрет митця розглядаються в роботах російських музикознавців 1960–1970-х років ХХ століття: історичному нарисі А. Оссовського [5]<sup>1</sup> та монографії про іспанську музику І. Мартинова [4]<sup>2</sup>. По-друге, вивчення творчості іспанського композитора нерозривно пов'язане із опрацюванням іноземних джерел: іспанських, англійських, французьких, італійських, що потребує певних мовних навиків від дослідника.

З розвитком інформаційних технологій частково відкрився доступ до зарубіжних бібліографічних видань, деяких значних праць, монографій, наукових публікацій, нотних текстів, аудио- та відео-записів, пов'язаних з іспанською музичною культурою. Доступ до джерел, які мають відношення до персоналії того чи іншого композитора, як і раніше, залишається обмеженим або і зовсім відсутнім. У Мадриді був створений Архів Хоакіна Туріни, по-іншому – Фонд Туріни (*Archivo Joaquín Turina* або *Fondo Turina*), який був переданий на зберігання в Фонд Хуана Марка (*Fundación Juan March*). У ньому знаходиться більшість оригіналів робіт композитора, практично всі його статті в пресі та журналах, рукописи, листи, концертні плакати, програми, критика і частина його власної бібліотеки, а також фотоархів. У бібліографії Альфредо Морана (*Alfredo Morán*) [7]<sup>3</sup>, опублікованій при підтримці цього фонду, представлено перелік та короткий опис письмових джерел, присвячених постаті митця. Так, з вказаного бібліографічного видання нам стає відомо, що одними із перших вагомих праць, присвячених фортепіанній творчості Хоакіна Туріни, можна вважати дисертаційне дослідження американського науковця Лінтона Елзі Пауелла (*Linton Elzie Powell*) «*The piano music of Joaquín Turina*» та трьохтомне видання іспанського музичного критика Антоніо Іглесіаса (*Antonio Iglesias*) [7, 4–7].

Основним джерелом цього дослідження стала книга іспанського композитора та музикознавця, видатної фігури в музичному світі Томаса Марко (*Tomás Marco*) «*Spanish music in the twentieth century*» (1993) – історія іспанської музики ХХ століття для англomовних читачів [8]<sup>4</sup>. Т. Марко розкриває повний спектр подій та фактів, пов'язаних з композиторами Іспанії та їх творами, детально описує ключові фігури, в тому числі Хоакіна Туріни, вказує на «відбитки» течій романтизму, імпресіонізму, неокласицизму та впливи фольклорних традицій різних регіонів Іспанії. Додатковим джерелом став нарис іспанського музикознавця, критика, академіка Королівської академії витончених мистецтв Сан-Фернандо Х. Гарсія дель Бусто (*José Luis García del Busto*), у якому містяться біографічні факти та опис творчості композитора [6]<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры. Исследования: избр. статьи, воспоминания. Ленинград : Сов. композитор, 1961. С. 227–288.

<sup>2</sup> Мартынов И. И. Музыка Испании. Москва : Сов. композитор, 1977. 376 с.

<sup>3</sup> Fundación Juan March. Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo por Alfredo Morán. Madrid : Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. 28026 Madrid, 1991. 260 p.

<sup>4</sup> Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 1993. 288 p.

<sup>5</sup> URL: <http://www.orcam.org>. (дата звернення 25.11.2016).

Вивчення проблеми «взаємовідносин» фольклорних традицій і композиторської творчості, яке лежить в основі даного дослідження, протягом багатьох років не втрачає своєї актуальності в музикознавстві. У статті використовуються та переосмислюються деякі присвячені даній проблемі ключові положення праць І. Земцовського [3]<sup>1</sup> та Г. Головінського [1]<sup>2</sup>.

**Мета статті** – висвітлити особливості втілення національних традицій в фортепіанній творчості Хоакіна Туріни шляхом визначення та структурування іспанських стилістичних фігур музичної мови.

**Викладення основних результатів дослідження.** До першої третини XIX століття Іспанію в світі більше представляв її фольклор, аніж творчість самих композиторів. На основі іспанських пісень і танців такі композитори, як М. Глінка, Ф. Ліст, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равель, М. Римський-Корсаков та інші, писали свої шедевральні твори. І тільки приблизно з 1840-го року починається іспанське музичне відродження – Ренасим'єнто. Саме в цей період Іспанія здобула своїх справжніх художніх лідерів.

На початковому етапі Ренасим'єнто – період з 1840 по 1870 рік – були відчутні сильні впливи романтизму, народні теми застосовувались в іспанській сарсуелі<sup>3</sup>. У два наступні десятиріччя – 1870–1890-ті роки – зростала увага до симфонічних, камерно-інструментальних жанрів, ансамблевої та сольної музики, з'явилися видатні віртуози, такі як Тереза Кареньйо та Пабло Сарасате [5, 248]<sup>4</sup>.

Власне сам період Ренасим'єнто охоплює 1890–1914 роки. Цей культурний рух відкривається маніфестом Феліпе Педреля (1841–1922) під назвою «За нашу музику», у якому основні положення зводилися до закликів розвивати національну культуру на основі глибокого освоєння її класичної та фольклорної спадщини. Пабло Казальс, відомий віолончеліст, говорив, що саме Ф. Педрель заново відкрив фольклорні скарби Іспанії [4, 100]<sup>5</sup>. Поставлена ним задача – сформуванню, а точніше, відтворити ще одну національну школу європейської музики – була виконана його знаменитими учнями: Ісааком Альбенісом (1860–1909), Енріке Гранадосом (1867–1916) і Мануелем де Фальєю (1876–1946). Опираючись на самотутні національні фольклорні традиції, вони були прибічниками різних течій: І. Альбеніс та Е. Гранадос – пізньоромантичної, а М. де Фалья – імпресіоністичної, виступаючи вже композитором сучасності, як і Хоакін Туріна, який, однак, будучи ровесником М. де Фальї (роки життя Хоакіна Туріни – 1881–1949), не ввійшов до групи лідерів, а став послідовником традицій Ренасим'єнто. Його творчий почерк формувався спочатку на вітчизні, згодом – за кордоном.

Хоакін Туріна народився в Севільї, в творчій сім'ї (його батько був художником), але нічого не вказувало на його артистичну кар'єру в майбутньому. Впродовж навчання в школах *Santo Angel* і *San Ramón* юний Хоакін брав паралельно перші уроки музики у Енріке Родрігеса (*Enrique Rodríguez*) та навчався у регента собору Еварісто Гарсія Торреса (*Evaristo García Torres*). Незабаром він почав займатися на фортепіано і вже згодом, ще до серйозних занять в Мадриді з Хосе Траго (*José Trago*) 1902 року, почав виступати на публіці (14 березня 1897 року в *Sala Piazza* в Севільї). До переїзду в Париж 1905 року Хоакін Туріна деякий час перебував в роз'їздах між Мадридом та

<sup>1</sup> Земцовский И. Фольклор и композитор. Ленинград : Сов. композитор, 1978. 176 с.

<sup>2</sup> Головинский Г. Композитор и фольклор. Москва : Музыка, 1981. 279 с.

<sup>3</sup> Лірична п'єса, у якій діалог чергується з піснями та танцями.

<sup>4</sup> Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры.

<sup>5</sup> Мартынов И. И. Музыка Испании.

Севільєю для того, щоб брати уроки музики. До того часу він вже виступав як професіональний піаніст перед мадридською публікою<sup>1</sup>.

Після смерті двох батьків 1904 року він вирішив спробувати щастя в Парижі і відправився до французької столиці 1905 року. Там вступив до *Schola Cantorum* і піддався впливу пізньої романтичної школи Сезара Франка в класі свого викладача композиції Вінсана д'Енді. Сприятливою для молодого композитора була зустріч з І. Альбенісом, який до того часу вже чув Квінтет ор. 1 Х. Туріні і опублікував його за свої кошти. Саме І. Альбеніс радив Хоакіну Туріні покинути такий музичний стиль і почати йти шляхом націоналізму. І це були влучна порада: хоча *Schola Cantorum* і пропонувала своїм студентам солідну професійну освіту, але вона також, зобов'язуючи притримуватися тенденцій академічного стилю, накладала на їх роботи певний безособовий відбиток<sup>2</sup>. Насправді Хоакін Туріна так і не зміг повністю звільнитися від цього впливу, хоча його звернення у своїх творах до національних витоків говорить про зворотне. Сам Клод Дебюссі, згадуючи виконання симфонічної поеми Хоакіна Туріні «*La procesión del Rocío*», ор. 9, датованої 1912 роком написання, вказував, що Хоакін Туріна сильно пронизаний народною музикою і ще трохи коливається в манері її розвитку [2, 229]<sup>3</sup>.

Творчість Хоакіна Туріні охоплює майже всі сфери та жанри музичного мистецтва. Найближчою для композитора була область фортепіанної музики, вочевидь, в силу того, що сам він був чудовим піаністом. Хоакін Туріна розкриває багатогранність та універсальність улюбленого інструменту шляхом написання для нього творів у всіх можливих видах музичного втілення: для фортепіано соло, для фортепіано з оркестром, фортепіанні тріо, квартети та квінтети. Всього налічується близько 76 фортепіанних опусів. Заголовки більшості творів кореспондують близьким композитору образам та темам<sup>4</sup>. Звернувшись до прослуховування фортепіанних творів

<sup>1</sup> Цей абзац містить інформацію щодо подробиць і фактів з життя Х. Туріні, адаптовану для українського тексту авторським перекладом матеріалів англomовного джерела: Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. P. 37 [8].

<sup>2</sup> Див. попереднє посилання.

<sup>3</sup> Дебюссі К. Стаття. Рецензії. Беседи. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.

<sup>4</sup> До цього переліку внесено твори для фортепіано соло, назви яких співвідносяться з іспанською тематикою. (переклад з ісп. – авт.): Живописна сюїта «Севілья» (*Suite pintoresca «Sevilla»*), ор. 21 (1908); Романтична соната на іспанську тему (*Sonata romántica sobre un tema español*), ор. 3 (1909); «Севільські куточки» («*Rincones sevillanos*»), ор. 5 (1911); Три андалуських танці (*Tres danzas andaluzas*), ор. 8 (1912); Симфонічна поема «*La procesión del Rocío*», ор. 9 (1913); Три портрети «Іспанські жінки» («*Mujeres españolas*»), ор. 17 (1916); «Історія в семи картинах “Казки Іспанії”» («*Historia en siete cuadros “Cuentos de España”*»), перший зошит ор. 20 (1918), другий зошит ор. 47 (1928–29); «Фантастичні танці» («*Danzas fantásticas*»), ор. 22 (1919); Живописна соната «Санлукар-де-Баррамеда» (*Sonata pintoresca «Sanlúcar de Barrameda»*), ор. 24 (1921); «Муза Севільї “Сади Андалусії”» («*La musa de Sevilla “Jardines de Andalucía”*»), ор. 31 (1924); Ритмічні варіації «Околиці Санта-Крус» (*Variaciones rítmicas «El barrio de Santa Cruz»*), ор. 33 (1925); Поема «Легенда про Хіральда» (*Poema «La leyenda de la Giralda»*), ор. 40 (1926); Два танці на народні іспанські теми (*Dos danzas sobre temas populares españoles*), ор. 41 (1926); «Мадридська Вербена» («*Verbena madrileña*»), ор. 42 (1926); Сюїта «Мальорка» (*Suite «Mallorca»*), ор. 44 (1927); «Спогади про давню Іспанію» («*Recuerdos de la antigua España*»), ор. 48 (1929); П'ять циганських танців (*Cinco danzas gitanas*), перший зошит ор. 55 (1929–30), другий зошит ор. 84 (1934); «Листівки» («*Tarjetas postales*»), ор. 58 (1930); «*Radio Madrid*», ор. 62 (1931); Поема «Замок Альмодовар» (*Poema «El castillo de Almodóvar»*), ор. 65 (1931); «Силуети» («*Siluetas*»), ор. 70 (1931); «Куточки Санлукара» («*Rincones de Sanlúcar*»), ор. 78 (1933); «Танцювальна сюїта XIX століття “Балет”» («*Suite de danzas del siglo XIX “Bailete”*»), ор. 79 (1933);

Хоакіна Туріні, відзначимо їх яскраво виражений іспанський національний колорит. Східні «відтінки» даного музичного матеріалу, як показали власні емпіричні спостереження, відрізняють навіть слухачі-аматори, що свідчить про високий рівень «забарвлення» «музичного полотна» національними елементами та невпинне звернення композитора до «фольклорної скарбниці». Іспанську фольклорну сферу без перебільшень можна назвати «скарбницею»: з давніх часів на території Іспанії мешкали різні народи: ібери, кельти, маври (араби), цигани, євреї. Збагачена в ході своєї історії інонаціональними традиціями культура країни являється предметом гордості іспанців.

В роботах І. Земцовського та Г. Головінського описи опрацювання фольклору в творчості композитора, залишаючись змістовно тотожними, мають деякі відмінності, які пов'язані з термінологічним формулюванням. Г. Головінський не виділяє окремих методів чи принципів: автор розрізняє дві мети втілення народного мистецтва – відтворення (образу, жанру в більш-менш оригінальному вигляді) та привласнення (підпорядкування народного мотиву та інших фольклорних елементів індивідуальному художньому задуму)<sup>1</sup>. І. Земцовський розділяє три типи композиторського втілення фольклору, пов'язаних із сферою пісенного жанру:

- 1) цитування народних мелодій;
- 2) використання окремих мелодичних зворотів, прийомів народної пісні;
- 3) створення музики національної по духу навіть без очевидних ознак народної пісенності<sup>2</sup>.

Виходячи з того, що відтворення національного характеру досягається використанням певних національних елементів музичної мови не тільки пісенного складу, можна говорити про певну систему фольклорних складових, яка об'єднує не тільки пісенні, а й танцювальні мотиви, характерні лади та інші. Переосмисливши досвід згаданих праць та спираючись на аналітичний розбір творів іспанських композиторів<sup>3</sup>, робимо висновок про систематичне використання певних *іспанських національних стилістичних фігур музичної мови* – своєрідних *паттернів*<sup>4</sup>, що дасть змогу окреслити наступні професійні методи втілення фольклору в музичному тематизмі: *цитуючий* (застосування оригінальних, самобутніх тем) та *асоціативний* (застосування окремих національних елементів, різноманітних засобів музичної виразності, які викликають певні асоціації, наприклад, з тим чи іншим танцем, образом)<sup>5</sup>.

Особливий інтерес викликає другий метод, він оперує цілим «арсеналом» паттернів, які можна вважати індикаторами того чи іншого національного музичного стилю. По відношенню до іспанської музики прийоми асоціативного методу, в силу їх тісного взаємозв'язку, можна умовно розділити на три підвиди:

---

«Жінки Севільї» («*Mujeres de Sevilla*»), *op.* 89 (1935); «Андалуські враження “В будиночку”» («*Impresiones andaluzas “En el Cortijo”*»), *op.* 92 (1940); Три моменти «*Fantasia del reloj*» («*Tres momentos para piano*»), *op.* 94 (1942-43); «Враження для фортепіано “Вулицями Севільї”» («*Impresiones para piano “Por las calles de Sevilla”*»), *op.* 96 (1943); «Три враження для фортепіано “Споглядання”» («*Tres impresiones para piano “Contemplación”*»), *op.* 99 (1944); «Листівки для фортепіано “З моєї тераси”» («*Estampas para piano “Desde mi terraza”*»), *op.* 104 (1947)

<sup>1</sup> Г. Головінський. Композитор и фольклор. с. 51

<sup>2</sup> И. Земцовский. Фольклор и композитор. с. 8

<sup>3</sup> «Іспанська рапсодія» для фортепіано з оркестром І. Альбеніса та «Симфонічні враження» для фортепіано з оркестром «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї.

<sup>4</sup> Паттерн в перекладі з англ. *pattern* – зразок, шаблон. Тут – повторюваний елемент музичної мови.

<sup>5</sup> Курсив – авт.

1) відтворення іспанського колориту та характеру (ладо-тональні перемінності, збільшені інтервали, бімодальність, хроматика, орнаментика, контрасти, варіювання);

2) імітація звучання народних інструментів (кастаньети, віуела – сьогодні сучасна гітара), артикуляція та оркестровка;

3) алюзія на танець чи пісню (характерні метроритмічні формули, поліритмія, структура мелодики і т. д).

Орієнтуючись на окреслені професійні методи, пропонуємо розглянути добре відомий і репертуарний для зарубіжних музикантів твір Хоакіна Туріни – «Симфонічну рапсодію» (*Rapsodia sinfónica*) для фортепіано та струнного оркестру, ор. 66, який на сьогоднішній день являється несправедливо маловідомим для вітчизняного кола виконавців. «Симфонічна рапсодія» була написана 1931 року і виявилася знаковою для Хоакіна Туріни. Після її створення композитор більше не писав для оркестру і сконцентрувався на фортепіанній музиці: протягом наступних 18 років життя Хоакін Туріна майже щороку писав по декілька фортепіанних опусів.

В теоретичній праці композитора «Трактат музичної композиції» знаходимо авторське коментування щодо форми та тематизму Рапсодії: «Наша Симфонічна рапсодія для фортепіано та струнного оркестру належить до жанру фантазії, з деякими відмінностями наближається до сонати. Вона складається з *Andante* та *Allegro* в *мі-бемоль мажорі*. В *Andante* задіяні мелодичні елементи, які експонуються після вступу та стають атрибутами фортепіанної каденції. <...> Далі ці елементи реекспонуються з невеликими видозмінами, утворюючи подвійну частину. *Allegro vivo* написано в сонатній формі, з ритмічною темою в *Мі-бемоль мажорі* <...> та новою темою <...> в *сі-бемоль мажорі*»<sup>1</sup>.

Перша частина – *Andante* – відкривається вступом напруженого характеру, що досягається завдяки динаміці в нюансі *forte* та рухові мелодії по малим терціям вгору, які на слух сприймаються як збільшені секунди – інтервал, характерний для іспанської мелодики. Екстатичні акорди фортепіано доводять напруження до межі, посилюють відчуття іспанського духу. Такий ефект виникає за рахунок використання II, VI та VII низьких ступенів, які складають два фрігійські тетра хорди.

Перший елемент – мелодія пісенного характеру, звучить у скрипок в динаміці *piano*, інтонаційно приближається до традицій *cante jondo* (канте хондо) – іспанського мелодичного стилю, пов'язаного з особливою манерою виконання, про що свідчить поступовий хроматичний низхідний рух. Мелодія переривається віртуозними фортепіанними фігураціями по звуках розкладених акордів з басовою лінією по фрігійському тетра хорду, фактурне викладення асоціює з принципами гри на гітарі. Друге проведення динамізоване, звучить в контрастному співставленні (нюанс *forte*). Відзначимо, що принцип контрасту – це одна з основоположних особливостей іспанської музики, який є у всіх пластах музичного тематизму твору<sup>2</sup>. Другий елемент – це виразна мелодія, яка виникає в партії фортепіано на синкопованій долі на фоні хвилеподібних пасажів. Фактура наближена до імпресіоністичного стилю письма. Третій елемент – мелодія у струнних, інтонаційна спрямованість якої є дзеркальною по відношенню до першого елемента (там – мелодичний рух вниз, тут – вгору). Мелодія переривається підкреслено синкопованими палкими акордами у фортепіано. Перша і друга частини з'єднуються за принципом *attacca*.

<sup>1</sup> В оригіналі цитований текст викладено іспанською мовою. Адаптований до українського тексту переклад – авторський. URL: <http://www.joaquinturina.com/opus66.html> [9] (дата звернення 10.10.2017).

<sup>2</sup> Основна риса іспанського характеру – боротьба двох протилежних чуттєвих стихій – палкої пристрасності та холодної мужньої стриманості. Тож, принцип контрасту в іспанській музиці можна вважати прообразом, художнім «відображенням» національного характеру.

Друга частина – *Allegro vivo* – має невеликий, по характеру наближений до токати, вступ у партії фортепіано. Із мовних фігур – паттернів – спостерігаємо кружляння та рух мелодії складними хроматичними інтервалами, остинатність, бімодальність (поєднання фрігійського та цілотонового ладів). Перша тема з'являється в партії оркестру в динаміці *fortissimo*, мелодія відрізняється іспанським характером: починається синкопованим мотивом і далі «кружляє» по секундам. У процесі розвитку виникає новий мелодичний фрагмент, який «анонсує» інтонації другої теми. Друга тема викладена за принципом контрасту: тонального (тональність домінанти), темпового (менш швидко), образного (лиричність) та драматургічного (тема експонується не в партії оркестру, а в фортепіано). Мелодія інтонаційно також наближена до традицій *cante jondo*: поступеневе «оспівування» основного тону, довготривале коливання в межах секунди. Тема проводиться тричі в різних динамічних нюансах, що вказує на ознаки варіювання. Наприкінці твору емоції є більш динамізованими, «Рапсодія» завершується в палкому поєднанні оркестру та фортепіано.

Цікаво, що протягом усього твору Хоакін Туріна притримується досить незвичайної драматургії – постійного діалогу оркестру та фортепіано, їх взаємодія ж трапляється досить рідко і виражена функціями акомпанементу або доповнення. Можливо, в такому діалогічному протиставленні проявляється той самий основоположний принцип контрасту.

Звертаючись до партитури твору, спостерігаємо ще один цікавий момент: автор не виставляє знаків при ключах, але виписує їх в тексті. У дослідника виникає питання: «Чому?». Логічно припустити, що такий прийом був зумовлений розширенням тональності, яке виникає в процесі використання фольклорних ладів, звідси – ладова змінність та хроматизація гармонії.

**Висновки.** В епоху музичного відродження в Іспанії – Ренасим'єнто – саме національні традиції стали міцною основою для відтворення та розвитку ще однієї яскравої європейської музичної культури. Аналіз творів іспанських композиторів виявив систематичне використання певних іспанських національних стилістичних фігур музичної мови – своєрідних паттернів, допоміг окреслити наступні професійні методи втілення фольклору в музичному тематизмі: цитуючий та асоціативний. Відповідно до запропонованих методів, аналітичний розбір «Симфонічної рапсодії» Хоакіна Туріні показав, що композитор користується асоціативним методом: імітація гри на гітарі, відтворення іспанського колориту (дотримання інтонаційних традицій *cante jondo*).

Цей метод нерозривно пов'язаний із використанням паттернів, а саме: оспівування основних тонів, кружіння та коливання в межах секунди, хроматика; далі – рух по хроматичним інтервалам, остинатність, бімодальність, опора на фрігійський тетрахорд, поліритмічність, варіювання. У всіх пластах музичного тематизму закладено всеосяжний принцип контрасту (динамічний, інтонаційний, тональний, темповий, образний, драматургічний), який, наголосимо, являється прообразом іспанського характеру.

Таким чином, Хоакін Туріна, являючись сучасником провідних представників Ренасим'єнто, став яскравим адептом їх художніх орієнтирів: його творчість нерозривно пов'язана з національними витоками, про що свідчить невпинне та віддане звернення до «фольклорної скарбниці» Іспанії.

**Перспективи подальших досліджень означеної проблеми.** Результати дослідження (запропонована система методів та комплекс паттернів) являються перспективними в сфері вивчення іспанської та світової музичної культури: їх можна екстраполювати на твори як національних, так й інонаціональних композиторів, які в своїй творчості звертаються до іспанської фольклорної сфери.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. и коммент. А. Бушен ; ред. и вступ. статья Ю. Кремлёва. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
3. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград : Сов. композитор, 1978. 176 с.
4. Мартынов И. И. Музыка Испании. Москва : Сов. композитор, 1977. 376 с.
5. Оссовский А. Очерк истории испанской музыкальной культуры // Исследования: избр. статьи, воспоминания. Ленинград : Сов. композитор, 1961. С. 227–288.
6. Busto J. G. del. Joaquín Turina. Access mode: <http://www.orcam.org>.
7. Fundación Juan March. Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo por Alfredo Morán / Fundación Juan March [prólogo de Enrique Franco] // Biblioteca de Música Española Contemporánea. Madrid : Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. 28026 Madrid, 1991. 260 p.
8. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. London, England : Harvard University Press, 1993. 288 p.
9. Op. 66 Rapsodia sinfónica. Ciclo pianístico, V. (1931) [Electronic resource] / Archivo Joaquín Turina. Access mode: <http://www.joaquinturina.com/opus66.html>

### REFERENCES

1. Golovinskiy, G. (1981), Kompozitor i folklor: Iz opyita masterov XIX–XX vekov. Ocherki [in Russian] [Composer and folklore: The experience of the masters of the XIX–XX centuries. Essays]. Moscow: Muzyika. 279 p.
2. Debyussi, K. (1964), Stati. Retsenzii. Besedyi [in Russian] [Articles. Reviews. Conversations]. Moscow, Leningrad: Muzyika. 278 p.
3. Zemtsovskiy, I. (1978), Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudyi [in Russian] [*Folklore and composer. Theoretical studies*]. Leningrad: Sov. Kompozitor. 176 p.
4. Martynov, I. (1977), Muzyika Ispanii [in Russian] [The Music of Spain]. Moscow: Sov. Kompozitor. 376 p.
5. Ossovskiy, A. (1961), Ocherk istorii ispanskoy muzyikalnoy kulturyi [in Russian] [An Essay on the history of Spanish music culture]. Leningrad : Sov. Kompozitor. pp. 227–288.
6. Busto, J., del. (2009), Joaquín Turina. [online] Available at: <http://www.orcam.org>. [Accessed 25 Nov. 2016].
7. Fundación Juan March (1991), Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo por Alfredo Morán. Biblioteca de Música Española Contemporánea. Madrid : Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. 28026 Madrid. 260 p.
8. Marco, T. (1993), Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press. 288 p.
9. Op. 66 Rapsodia sinfónica. Ciclo pianístico, V. (1931), [online]. Archivo Joaquín Turina. Available at: <http://www.joaquinturina.com/opus66.html>. [Accessed 10 Oct. 2017].

Стаття надійшла до редакції 06.05.2018 р.



**Дыняк Т. И.**

<https://orcid.org/0000-0001-7589-5863>

Харьковский национальный университет искусств  
имени И. П. Котляревского (Харьков, Украина);

tayajan11111@gmail.com

## **НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ХОАКИНА ТУРИНЫ**

**Актуальность исследования.** В современном музыкальном континууме тенденция к поиску своеобразной *terra incognita* – обнаружению неизведанных страниц в истории музыкального искусства – проектирует в фокусе музыковедения изучение фактов из жизни и творчества ранее неизвестных или малоизученных композиторов. Одним из таких является испанский композитор Хоакин Турина (1882–1949), чье творчество занимает видное место в музыкальной культуре Испании (его перу принадлежат чуть более ста опусов), однако остаётся малоисследованным в украинском музыковедении, что определяет актуальность избранной темы.

**Цель исследования** заключается в освещении особенностей воплощения национальных традиций в фортепианном творчестве Хоакина Турины путем определения и структурирования характерных испанских стилистических фигур музыкального языка – паттернов.

**Методология исследования.** Для достижения поставленной цели использованы следующие научные подходы: историографический (для изучения исторических исследований по данному вопросу), библиографический (для составления перечня и научного описания источников и книг), историко-типологический (для осветления периода Ренасимьенто в Испании) и аналитический (для выявления в произведениях испанских стилистических фигур музыкального языка).

**Основные результаты и выводы исследования.** Рассмотрение систематического обращения композиторов Испании к народным истокам помогло определить следующие профессиональные методы воплощения испанского фольклора в музыкальном тематизме: цитирующий и ассоциативный. Хоакин Турина в «Симфонической рапсодии» применяет второй метод, который неразрывно связан с использованием характерных паттернов.

Результаты исследования являются перспективными и могут быть экстраполированы на процесс изучения произведений как национальных, так и инонациональных композиторов, которые в своем творчестве обращаются к испанской фольклорной сфере.

**Ключевые слова:** творчество Хоакина Турины; фольклор; национальные традиции; период Ренасимьенто; паттерн.

## TAYAJA DYNIAK

<https://orcid.org/0000-0001-7589-5863>

Ivan Kotlyarevsky Kharkov National University  
of Arts (Kharkiv, Ukraine);  
tayajan1111@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152424>

### NATIONAL MUSICAL TRADITIONS IN THE PIANO OEUVRE OF JOAQUIN TURINA

**Relevance of the study.** In the modern musical continuum, the tendency to search for a terra incognita – the discovery of unexplored pages in the history of musical art – projects the works, facts, names of little-studied or little-known composers into the focus of musicology and performing practice. One of these is the Spanish composer Joaquin Turina (1881–1949), whose creativity occupies a prominent place in the musical culture of Spain (he wrote a little more than a hundred opuses), but undeservedly remains poorly researched in the Ukrainian musicology. It determines the relevance of the study and open up the scientific perspectives for the first investigations in this direction for the author of the article.

**Main objective of the study.** The aim of the article is to highlight the peculiarities of the embodiment of national traditions in the piano creativity of J. Turina through defining and structuring the characteristic Spanish stylistic figures of the musical language – patterns.

**Methodology of the study.** To achieve this goal, the following scientific approaches were used: historiographic (for studying historical research on this issue), bibliographic (for compiling a list of sources and books, their scientific description), historical typological (for clarifying the Renacimiento period in Spain) and analytical (for identifying the Spanish stylistic figures of the musical language in the work).

**Results and conclusions.** Systematic appeal of the composers of Spain to folk sources helped to determine the following professional methods of the embodiment of Spanish folklore into musical themes: citing and associative. J. Turina in the “Symphonic Rhapsody” applies the second method, which is inextricably linked with the use of characteristic patterns.

The results of the study are perspective in the field of research of the Spanish and world musical culture; they can be extrapolated to the works of both national and foreign composers who turn to the Spanish folklore sphere in their works.

**Key words:** the oeuvre of J. Turina; folklore; national traditions; Renacimiento; pattern.