

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Бернат Федір Федорович

УДК 780.614.131: [780. 071.2 (4)]

ДИСЕРТАЦІЯ

ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЕТАЛОН ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА
ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО НАЦІОНАЛЬНИХ ВТІЛЕНЬ

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ф.Ф. Бернат

Науковий керівник
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено важливій з точки зору процесів глобалізації проблемі формування виконавського еталону в контексті європейської культури (при збереженні національної специфіки), у тому числі – відбиття основних настанов у виконавському жанрі – гітарній транскрипції. *Актуальність* теми полягає у систематизації критеріїв, що визначають існування європейського еталону гітарного виконавства у академічній сфері; необхідності дослідження гітарних транскрипцій як уособлення еталону гітарного виконавства; вивченні специфіки виконавських гітарних стилів у їхній національній специфікації.

Мета дослідження – сформулювати позиції, за якими складається еталон гітарного виконавства у європейському музичному мистецтві останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. та виявити специфічні риси його втілення у різних національних школах.

Виявлено спільне у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн: у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро-(бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій. Вказано на те, що протягом всього ХХ століття (від творчості А. Сеговії) гітара рухалася у бік надбання статусу міжнародного (універсального) академічного інструмента. Універсалізація передбачає хоча б умовну «еталонність» виконавства, що знаходить відображення у сталому «звуковому образі гітари». Запропоновано розробку концепту «еталон гітарного виконавства» та надано визначення: це комплекс засобів виразності, що існують як система та слугують для презентації усталеного звукового образу інструмента у європейській музичній культурі окремих періодів. Сформульовано наступні параметри, за якими він визначається: *акустичний* (звуковий образ інструменту); *фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); *техніко-віртуозний*

(технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); *художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції). Підкреслено, що еталон гітарного виконавства формується завдяки взаємодії історичних, соціальних умов існування інструменту (зокрема, в європейському просторі) та творчості видатних особистостей – представників гітарного мистецтва, які здійснюють репрезентацію еталону та завдяки яким (їхній сформованій виконавській культурі) відбувається трансляція ідей у комунікативних зв'язках «композитор-виконавець-слухач».

Зазначені параметри підтверджено при аналізі наступних творів: Транскрипції для гітари соло К. Ямашити («Картинки з виставки» М. Мусоргського, Угорська рапсодія №2 Ф. Ліста, Симфонія №9 А. Дворжака), Й. Етвьоша (лютневі сюїти Й.С. Баха), оригінальні твори А. Шевченка («Карпатська рапсодія»), а також партитур, зроблених для проекту «100 гітар» (Угорщина, 2016) – транскрипції творів Л. Бетховена та А. П'яцолли.

Методологія базується на загальнонаукових (історичний, компаративний) та спеціальних (органологічний, жанрово-стильовий, виконавський) музикознавчих підходів до явища, що вивчається.

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з концептуалізацією поняття «еталон гітарного виконавства» в музичній творчості ХХ–початку ХХІ ст. та висвітленню специфіки його національних проявів (зокрема, більш докладно – в угорській музиці). Сформульовані настанови угорської гітарної школи в традиціях від Л. Сендрі-Карпера (етап формування академічної школи), Й. Етвьоша, Д. Павловича (етап розвитку академічної школи), до сучасних проявів синтезу у проектах за участі гітар (етап синтезу 2000-х років).

Аналіз транскрипцій К. Ямашити, Й. Етвьоша та Imre Czomba представлено з точки зору *відбиття усталеного виконавського еталону та його трансформації* та у розвиток теорії гітарної транскрипції, що склалася у працях С. Вудруффа (Sidney Dustin Woodruff), М. Ренча (Marc Röntsch), Й. Етвьоша (József Eötvös), К. Адкінса (Christopher Neil Adkins).

Визначено особливості гітарної транскрипції (в тому числі – крупних симфонічних творів) як феномену сучасного гітарного виконавства та на її

основі надані характеристики творчості К. Ямашити, Й. Етв'юша. У процесі формування еталону виконавства жанр транскрипції виявився показовим. Так, візитівкою А. Сеговії стала транскрипція «Чакони» Баха. Серед її основних якостей – вертикалізація фактурного викладу, прагнення до збереження всіх голосів композиторського тексту, включення гітарних обертонів. Візитівкою К. Ямашити є транскрипція «Картинок з виставки» М. Мусоргського – яка звучала в руках майстра як оригінальний твір трансцендентної складності без жодних натяків на недосконалість звучання і спрощення фактури, що демонструє удосконалення «виконавського еталону» гітарного виконавства.

Зазначено зміни акустичного параметру. Так, «сеговієвським» є звук з достатньо відчутним «вібрато», тембровими контрастами (у межах інструменту) з використанням «коронних» прийомів А. Сеговії «*sul tasto*» та «*sul ponticello*». Завдяки цьому відбувалося «утримання» єдиної класико-романтичної традиції. У другій половині ХХ ст. гітара стає джерелом нового звуку (зокрема, препарованого, електронного, мікротонового) й одразу звуковий образ інструменту стає багатошаровим. У другій половині ХХ – початку ХХІ століть існують дві різні звукові концепції: «автентичний звуковий образ», з підкресленням струнно-щипкової природи інструменту, «оркестровий звуковий образ» – у розвиток думки Л. Брауера про гітару як «маленький оркестр» у свій множинності його складових. Трансформацію звукового образу гітари (у межах академічної традиції) представлено у транскрипціях К. Ямашити.

Вказано на вплив неакадемічного гітарного музикування на формування виконавського еталону, завдяки чому більш явною стає диференціація у гітарному мистецтві елітарного (класична гітара, надзвичайна віртуозність у перекладаннях К. Ямашити) та масового (електрогітара) та тенденція взаємодії академічного (у прикладі виконавської редакції Й. Етв'юша) та неакадемічного принципів музикування (проект «100 гітар»), що призводить до створення нової якості музичного матеріалу та має вплив на формування сучасного еталону гітарного виконавства.

Щодо фізико-технологічного параметру вказано на ознаки «сеговієвського» принципу гри (академічна, традиційна посадка) – гнучкість пальців, сила туше, розслаблений стан корпусу, плеч, рук для забезпечення

вільного руху під час гри, вільна, без підставки під ногою, великий палець лівої руки не бере участі у грі, використання жильних струн тощо та на збільшення у другій половині ХХ століття кількості використання засобів для підсилення звучності, використання таких приладів, як каподастр; армрест (armrest), накладка на гриф, появу гітар з різною кількістю струн, новації М. Раміреса, Б. Терікса, А. Карлеваро, І. Буданцева. В цілому всі нові конструкції вплинули на еталон виконавства, так як надають інструменту особливих звучань (рояльний тембр, педаль (sustain), багатогранність фарб).

Зазначено, другій половині ХХ ст. властиво винайдення нових та синтезування прийомів гри (Й. Етвьош), активність обох рук (в тому числі – використання мізинця правої руки), «поліартикуляційний характер сучасної гітари» (П. Гомес), штрихова культура (використання різних штрихів до творів окремих стилів), що обумовлює нову (трансцендентну) віртуозність (К. Ямашита – «гітарист майбутнього», за визначенням М. Офі). З точки зору комунікативного вектору виконавської інтенції спостерігається спрямованість на автентичну, академічну або аваргардову стилістику (у чистому вигляді); на синтезування академічної, джазової, електро-, етно- та рок-музики і взагалі націленість на синтез (П. де Люсія, А. Шевченко – синтез фламенко та джазу, проект «100 гітар» – академічна та поп-, джаз-, рок-музика).

Ключові слова: загальноєвропейський еталон гітарного виконавства, гітарна транскрипція, гітарне аранжування, органологія, угорська гітарна школа, гітарний оркестр, конструкції гітар, колективне виконавство.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Бернат Ф. «Карпатская Рапсодия» для гитары А. Шевченко: Специфика композиторской и исполнительской интерпретации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків: Вид-во С.А.М., 2014. Вип. 40. С. 368–380.

2. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Випуск 47. Харків, 2017. С. 194–208.

3. Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвьоша «Гольдберг-Варіацій» Й. С. Баха // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. 10. С. 210-233.

4. Бернат Ф. Транскрипція Кацухіто Ямашити «Картинок з виставки» М. Мусоргського для гітари: нові темброві виміри // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 4. Харків, 2017. С. 127-131.

5. Bernat F. Arrangement of classical compositions for the «100 guitars» orchestra: from analysis to interpretation // Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв. №4. Харків, 2018. С. 69–77.

SUMMARY

Ferenc Bernat. The common European standard of the guitar performance and the specifics of its national incarnations. – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art History in specialty 17.00.03 – Musical Art. – I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The present dissertation is devoted to the problem of the formation of the performing standard in the context of European culture (while preserving national specificity), important in the context of globalization processes, including the reflection of the basic guides in the performing genre – the guitar transcription. *The urgency* of the topic is concluded in the systematization of the criteria defining the existence of the European standard of the guitar performance in the academic field, in the need to study guitar transcriptions as the embodiment of the guitar performance standards, and in the study of the specifics of the performing guitar styles in their national specifications.

The purpose of the study is to formulate the positions on which the standard of the guitar performance in the European musical art of the last third of the 20th – the beginning of the 21st centuries is made, and to reveal specific features of its implementation in different national schools.

We have discovered the common in the development of guitar schools in different European countries: their inner adaptation and synthesis of retro (baroque,

renaissance), ethno-avant-garde, and academic traditions took place. It is noted that throughout the 20th century (beginning with the creative work by A. Segovia to contemporary performers) the guitar moved in the direction of gaining the status of international, and most importantly – the universal academic instrument. Universalization implies though the "standard" of the performance, which is reflected in the stable "sound image of the guitar".

We have offered the development of the concept of «the standard for the guitar performance», and the definition has been given: it is a complex of expressive means that exist as a system and serve to present the established sound image of the instrument in the European musical culture of separate periods. We have formulated the following parameters, by which it is defined: *acoustic* (the sound image of the instrument); *physical and technological* (the pose, way of playing, specificity of the chosen tool); *technic and virtuoso* (the sound-forming technology that can change the timbre quality of the sound); *artistic and aesthetic* (the style of performing, communicative orientation of the performance intention). It is emphasized that the standard of the guitar performances is formed due to the interaction of historical, social conditions of the existence of the instrument (in particular, in the European space) and the creative work of outstanding personalities – representatives of the guitar art who represent the standard and owing to whom (to their formed performing culture) the transmittance of the ideas in the communicative connection «composer-performer-listener» take place.

The stated parameters have been confirmed while analysing the following compositions – Transcriptions for the solo guitar by K. Yamashita («Pictures from the Exhibition» by M. Mussorgsky, Hungarian Rhapsody No. 2 by F. Lists, Symphony No. 9 by A. Dvorzak), J. Eotvos (the lute suites by J.S. Bach), the original works of A. Shevchenko («Carpathian Rhapsody»), as well as scores made for the project "100 Guitars" (Hungary, 2016) – the transcriptions of works by L. Beethoven and A. Piazzolli.

The methodology is based on general scientific (historical, comparative) and special (organology, genre-style, performing) musical approaches to the studied phenomenon.

The scientific novelty of the results obtained is related to the conceptualization of the notion of "the standard guitar performance" in the musical creativity of the 20th – the beginning of the 21st centuries, and highlighting the specifics of its national manifestations (in particular, in more detail – in Hungarian music). We have formulated the guidelines of the Hungarian guitar school in the traditions from L. Sendri-Carper (the stage of the formation of the academic school), J. Eotvos, D. Pavlovich (the stage of the development of the academic school), to the modern manifestations of synthesis in the projects with the participation of guitars (the stage of synthesis of the 2000s).

The analysis of the transcriptions by K. Yamashiti, J. Eotvos and Imre Czomba was provided in terms of *the reflection of the established performing standard and its transformation* and in the development of the theory of the guitar transcription which was established in the works by Sidney Dustin Woodruff, Marc Röntsch, József Eötvös, and Christopher Neil Adkins.

The features of the guitar transcription (including that of the major symphonic compositions) as a phenomenon of the modern guitar performance have been determined, and on this basis the characteristics of creativity by K. Yamashiti, J. Eotvos are given. In the process of forming the standard of performance, the genre of transcription was indicative. So, the calling card of A. Segovia was the transcription of «Chacona» by Bach. Among its main qualities there is the vertical adjustment of the textual presentation, the desire to preserve all the voices of the composer's text, and the inclusion of the guitar overtones. The calling card of K. Yamashiti is the transcription of «Pictures from the Exhibition» by M. Mussorgsky, which sounded in the hands of the master as the original composition of transcendental complexity without any hints of imperfect sound and simplification of the texture, which demonstrates the perfection of the "performing standard" of the guitar performance.

The changes in the acoustic parameter have been noted. So, «Segovia's» is the sound with a sufficiently tangible «vibrato», timbre contrasts (within the instrument) with the use of A. Segovia's favourite techniques of «sul tasto» and «sul ponticello». Due to this, «the retention» of a single classical-romantic tradition took place. In the second half of the 20th century the guitar becomes a source of a new sound (in

particular, pre-compressed, electronic, microtone one) and immediately the sound image of the instrument becomes multi-layered. In the second half of the 20th – the beginning of the 21st century there are two different sound concepts: «the authentic sound image», with the emphasis on strings and pincers of the instrument nature, «the orchestral sound image» – into the development of L. Brauer's thought about the guitar as a «small orchestra» in its plurality of its components. The transformation of the sound image of the guitar (within the academic tradition) is presented in the transcriptions by K. Yamashiti.

We have pointed out the influence of non-academic guitar music-making on the formation of the performing standard, which makes more obvious the differentiation in the guitar art of the elite (classical guitar, extraordinary virtuosity in the transcriptions by K. Yamashiti) and the mass (electric guitar), and the tendency of the interaction of the academic (in the example of the performing edition by J. Eotvos) and the non-academic principles of music-making (the project «100 Guitars»), which leads to the creation of a new quality of musical material and influences the formation of the modern guitar performance standard.

As to the physical and technological parameter, we have indicated the signs of «Segovia's» principle of the performance (academic, traditional position) – the flexibility of the fingers, the strength of the touch, the relaxed state of the body, shoulders, arms to ensure a free movement during the playing, free, without a stand under the foot, the thumb of the left hand does not participate in the playing, the use of strings, etc., and the increase in the second half of the 20th century of the use of means for enhancing sonority, the use of such devices as a capo tasto; armrest, an overlay on the neck, the appearance of guitars with a different number of strings, the innovations by M. Ramirez, B. Teriks, A. Carlevaro, and I. Budantsev. In general, all new designs have influenced the performance standard, as they provide the instrument with special sounds (piano tone, pedal (sustain), versatility of colours).

It is noted that the invention of new techniques and synthesizing the playing techniques (J. Eotvos), the activity of both hands (including the use of the right hand little finger), the «poly-articular character of the modern guitar» (P. Gomes), the stroke culture (the use of different strokes in the compositions of separate styles), which determines the new (transcendental) virtuosity (K. Yamashiti – «the guitarist of

the future», according to the definition by M. Ofi), are typical for the second half of the 20th century. From the point of view of the communicative vector of the performing intentions there is a tendency towards authentic, academic or avant-garde stylistics (in its pure form); for the synthesis of academic, jazz, electro, ethno and rock music and the general orientation on synthesis (P. de Lucia, A. Shevchenko – the synthesis of flamenco and jazz, the project of «100 Guitars» – academic and pop, jazz, and rock music).

Keywords: the common European standard of the guitar performance, guitar transcription, guitar arrangement, organology, Hungarian guitar school, guitar orchestra, guitar designs, collective performances.

LIST OF PUBLICATIONS BY THE SUBJECT OF DISSERTATION

1. Bernat F. «Carpathian Rhapsody» for A. Shevchenko's guitar: Sredicia of composer and performer's interpretation // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology: Sb. sciences Art. [ed-order. L.V.Shapovalova]. Kharkiv: View of the S.A.M., 2014. Vip. 40. S. 368-380.

2. Bernat F. Laszlo Sandri-Carper and the traditions of the Hungarian guitar school // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology. Issue 47. Kharkiv, 2017. p. 194-208.

3. Bernat F. Performance Specificity of Guitar Transcription J. Etvesh «Goldberg-Variations» by J. S. Bach // Aspects of Historical Musicology. Kharkiv, 2017. Vip. 10. P.210-233.

4. Bernat F. Transcription Katsuhito Yamashish «Pictures from the exhibition» of M. Musorgsky for a guitar: New timbre measurements // Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Issue 4. Kharkiv, 2017. pp. 127-131.

5. Bernat F. Arrangement of classical compositions for the «100 guitars» orchestra: from analysis to interpretation // Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. No4 Kharkiv, 2018. P. 69-77.

ЗМІСТ

ВСТУП	<i>13</i>
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ЕТАЛОНУ В ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХІХ-СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТЬ	
1.1. Гітаристика в системі музикознавства: органологія, історіографія, інтерпретологія.....	<i>21</i>
1.2. Академічна традиція європейського гітарного виконавства ХХ ст.....	<i>37</i>
2.3.Л. Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи.....	<i>60</i>
Висновки до Розділу 1.....	<i>71</i>
РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ГІТАРИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТ.	
2.1. Виконавські редакції Й. Етв'юша лютневих сюїт Й.С. Баха – новий погляд на гітарну специфіку барокового виконавства	<i>74</i>
2.2. Нові тенденції у композиції для гітари: вплив народної та джаз-поп-рок музики	<i>84</i>
2.3 Виконавсько-композиторська творчість К. Ямашита	
2.3.1 Транскрипція як виконавсько-композиторський жанр	<i>97</i>
2.3.2. «Угорська рапсодія» №2 Ф. Ліста–К. Ямашита.....	<i>104</i>
2.3.3 «Картинки з виставки» М.Мусоргського-К. Ямашита.....	<i>115</i>
2.3.4 Симфонія №9 А.Дворжака–К.Ямашита.....	<i>122</i>
2.4.Стиль фламенко у відтворенні А. Шевченка (на прикладі «Карпатської рапсодії»).....	<i>147</i>
2.5. Колективне виконавство на гітарі у к. ХХ-початку ХХІ ст. та традиція гітарних оркестрів.....	<i>154</i>
Висновки до Розділу 2.....	<i>165</i>

ВИСНОВКИ.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК А (нотні приклади)	192
ДОДАТОК В (приклади сучасних конструкцій гітар).....	203
ДОДАТОК С (список публікацій та апробацій здобувача).....	204

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У ХХІ столітті гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одну з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені. Ще 100 років тому зацікавленість цим інструментом не була такою всеосяжною. Інтерес до гітари з боку виконавців та композиторів вельми динамічно проявився у ХХ столітті, протягом якого відбувався швидкий процес розвитку гітарного виконавства. В результаті взаємодії композиторської та виконавської творчості, з одного боку, з'явилася велика кількість нових творів для гітари, збагатився і розширився її репертуар, а з іншого боку – збільшилась кількість віртуозних гітарних митців, які спонукали композиторів далі розвивати музичний потенціал цього інструменту. На теперешній час існує величезна кількість гітарних фестивалів, майстер-класів, що проводяться гітаристами світового рівня по всіх куточках світу. Завдяки цим заходам цікавість гітарним мистецтвом з'явилася навіть у тих країнах, де раніше гра на цьому інструменті не мала певного розвитку.

З кінця 90-х років ХХ століття спостерігається тенденція до професійного дослідження гітарної музики, в тому числі й сучасної. У багатьох спеціалізованих джерелах, серед яких монографії А. Бозокі (Andrea Bozoki, «Geschichte der Gitarre in Ungarn» [116]), Ф. Фодора (Fodor Ferenc, «Gitarreanthologie» [134]), М. Ульріха (Ulrich Michels «Atlasz Musik» [165]), Ф. Янела (Franz Janel, «Die Gitarre und ihr Bau – Technologie von Gitarre, Laute, Mandoline, Sister, Tanbur und Saite» [139]), Х. Віллвока (Joachim Villwock, «Ein Meilensteinim Gitarrenbau (Berichte zu Eberhard Kreul)» [166]), Р. Чіеза (Ruggero Chiesa, «Geschichte der Lauten- und Gitarrenliteratur» [119]), Д. Павловича [150; 151], роботи американських, британських, іспанських, австралійських дослідників (Guilherme Caldeira Loss Vincens [137], Glenn Andrew Rogers [157], Lorenzo Fugazza [135], Melissa Claire Fitzgerald [132], Chris Lee [144], Stewart

Button [118], Leeson Aloysius [145], Benjamin Thomas Jameson [109], Pablo Gomez [136]) гітарне мистецтво вивчається з позицій найактуальніших проблем. Вони стосуються історичних проєкцій (стильові особливості розвитку гітари як інструменту щодо історичних етапів, епохальних стилів, етнічних контекстів), теоретичних (органологія, обґрунтування специфіки гітарної фактури, ритміки, інструментарію, жанрів), гітарного виконавства, методик виконання та викладання. Серед досліджень, присвячених класичній гітарі слід особливо визначити книгу М. Саммерфільда (M. Summerfield) [162], яка витримала чотири видання. Книга описує процес становлення гітари з 1800 року, містить багато біографічних записів, інформацію про композиторів, гітаристів, дискографію актуальних записів гітарних творів, що стали класикою. Як результат – спостерігаємо стрімкий розвиток сучасної гітаристики XXI ст. В Україні досягненням у цьому напрямку є статті та навчальні посібники В. Доценка (дидактика, композиторська творчість Л. Брауера) [27; 28; 30], кандидатські дисертації В. Ткаченко (специфіка й універсалізм гітарного мислення) [92], О. Жерздева (гітарна фактура) [38], О. Кригіна (виконавсько-інтонаційна концепція А. Сеговії та її вплив на харківську гітарну школу) – Харків [52], Є. Мошака (альтернативна гітарна творчість), статті А. Шевченка (стиль фламенко) [67] – Одеса, М. Михайленка (київська школа гри на гітарі) [64] – Київ, монографія Л. Вітошинського (специфіка гітарного виконавства) – Україна-Австрія [19], монографія та докторська дисертація Т. Іваннікова (Донецьк-Київ) [41], об'єктом дослідження якого є проблеми гітарних шкіл з точки зору сучасних тенденцій. Особливої уваги заслуговують монографічний нарис Ю. Ніколаєвської «Харківська гітарна школа: таланти і час» (2017) [72], дві збірки наукових статей, що виходили у Харкові у 2008, 2010 рр., гітарна публіцистика (зокрема, журнали «Гітара в Україні», «Гітара. Уа», «Гітарист» в іспанській, французькій, англійській мовних версіях) [21; 22]. Однак залишається актуальним дослідження специфіки власне окремих національних

шкіл. Важливою проблемою з точки зору процесів глобалізації є шлях формування виконавського еталону в контексті європейської культури (при збереженні національної специфіки), у тому числі – відбиття основних настанов у особливому виконавському жанрі – гітарній транскрипції.

Отже, актуальність теми дисертаційного дослідження полягає у:

- систематизації критеріїв, що визначають існування європейського еталону гітарного виконавства у академічній сфері;
- необхідності дослідження гітарних транскрипцій як уособлення еталону гітарного виконавства;
- вивченні специфіки виконавських гітарних стилів у їхній національній специфікації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з 16 планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського на 2012 – 2017 роки (протокол №3 від 28.08.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 30.10.2014 р.) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета пропонованого дослідження – сформулювати позиції, за якими складається еталон гітарного виконавства у європейському музичному мистецтві останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. та виявити специфічні риси його втілення у різних національних школах.

Формулювання мети зумовило постановку та вирішення наступних **завдань**:

- простежити перспективу розвитку гітарної музики в ХХ-початку ХХІ століть та на основі цього окреслити основні напрями сучасної гітаристики;

- окреслити шлях розвитку угорської гітарної школи (від традицій, закладених Л. Сендрі-Карпером до сучасних тенденцій);

- виявити зв'язок і закономірності стильових процесів гітарної та академічної музики в ХХ-початку ХХІ століть, охарактеризувати нову хвилю в композиції, вплив народної-джаз-поп-рок музики на творчість композиторів Л.Брауера, Р.Дьєнса, К.Кленьянса;

- дослідити тенденції виконавства на класичній гітарі у ХХ-початку ХХІ ст, новації Казухіто Ямашіти, Йозефа Етвьоша, Д. Павловича, А. Шевченка та проаналізувати їхній доробок у жанрах транскрипції та оригінальних творів;

- дослідити нові технології у виготовленні класичної гітари кінця ХХ століття (від Торреса і Раміреза до Богуслава Терікса та Ігоря Буданцева).

Об'єктом дослідження є гітарна музика академічної традиції, **предметом** – творчість виконавців, що презентують загальноєвропейський еталон гітарного виконавства у період кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріалом дослідження обрані наступні твори: транскрипції для гітари соло К. Ямашіти («Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Угорська рапсодія» №2 Ф. Ліста, Симфонія №9 А. Дворжака), Й. Етвьоша (лютневі сюїти та «Гольдберг-варіації Й.С.Баха) оригінальні твори А. Шевченка («Карпатська рапсодія»), а також партитури, зроблені для унікального проекту «100 гітар» (Угорщина, 2016) – транскрипції творів Л. Бетховена, А. П'яццолли.

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

– *історичний*, що виявляє еволюційну динаміку гітарного мистецтва у практиці суспільного музикування різних епох та періодів та необхідний при аналізі сучасного історичного періоду глобалізації;

– *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування гітари у творах різних жанрів та різних авторів;

– *органологічний*, що окреслює особливості конструкції інструменту у ХХ–початку ХХІ ст.;

– *жанрового аналізу*, який направлений на виявлення параметрів гітарної транскрипції;

– *стильового аналізу*, спрямованого на виявлення індивідуально-авторського начала в обраних творах для гітари у обраний період – останню третину ХХ–початку ХХІ ст.;

– *виконавського аналізу*, що направлений на досягнення виконавської поетики творів, що вивчаються.

Теоретичну базу становлять дослідження з наступної проблематики:

- з *органології* – Е. Шарнассе [98], Н. Харнонкурт [95], Tony Bacon [105]; Manuel Rodriguez [156]; R. William [172]; John S. Bogdanovich [114]; Ramires III Jose [154], Грем Уейд (Graham Wade [169]);

- *еволюції розвитку конструкції гітари* – Х. Уїлльвок (Joachim Villwock) [166], Р.Чіеза (Ruggero Chiesa) [119], Ф. Янел (Franz Jahnel) [139];

- *теорії музичного виконавства та інтерпретації* – Є. Гуренко [25], В. Доценко [26–32], Т. Іванніков [40–42], В. Москаленко [65, 66], Г. Коган [45], Н. Корихалова [48], Ю. Ніколаєвська [69, 70, 71, 72], Л. Шаповалова [97], А. Бозокі (Bozóki Andrea) [116], Ф. Фодор (Fodor Ferenc) [134];

- *жанрової теорії, в тому числі, проблем вивчення транскрипції* – М. Борисенко [9], О. Жарков [35], Є. Назайкінський [68], І Палій [75], С. Шип [101], зокрема – гітарної – С. Вудруфф (Sidney Dustin Woodruff) [174], М. Ренч (Marc Röntschi) [158], Й. Етвьош (József Eötvös) [128; 129; 130], К. Адкінс (Christopher Neil Adkins) [103], Р. Мелешко [59], М. Топчій [94];

- *гітарної творчості та виконавства* – Л. Вітошинський, [19] В. Доценко [30–33], О. Жерздеєв [38], Т. Іванніков [40–42], О. Кригін [52], В. Родіонов [84], В. Сидоренко [86], В. Ткаченко [92], А. Бозокі (Andrea Bozóki) [116], Л. Брауер (Leo Brouwer) [104], М. Басінські (M. Basinski) [106], М. Ульріх (Michels Ulrich)

[166], Ф. Фодор (Ferenc Fodor) [134], Ф. Лайос (Fodor Lajos) [143], Г. Вінсенс (Guilherme Caldeira Loss Vincens) [167], М. Офі [149], Д. Пратт (D.Pratt) [153], З. Золтан (Zsigmond Zoltán) [177], Zsigmondné Pap Éva [131], Йозеф Цут (Jozef Zuth) [178], Д. Павлович (Pavlovits David) [151], Чаки Андраш (Csáki András) [124], Г. Вейд (Graham Wade) [169]; Лекс Ейзенхардт (Lex Eisenhardt) [127], James Tyler & Paul Sparks [164]; в тому числі, – щодо розвитку гітарних шкіл в історичному зрізі – Т. Іванніков [41; 42], А. Шейп (A.P. Sharpe) [161], новаторських тенденцій сучасного виконавства – Л. Брауер (Leo Brouwer) [104], Л. Ейзенхардт (Lex Eisenhardt) [127], Дж. Хабер (John Huber) [138].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що дослідження є першим досвідом у процесі визначення еталону гітарного виконавства в музичній творчості ХХ – початку ХХІ століття. У дисертації вперше:

- запропоновано дефініцію поняття «еталон гітарного виконавства» та сформульовані позиції, за якими складається його європейський варіант;
- процес розвитку гітарного виконавства проаналізовано як рух «по спіралі», коли у новаціях межі ХХ – ХХІ століть продовжено новації, зроблені А. Сеговією у першій третині ХХ століття;
- виявлено специфіку національних втілень еталону гітарного виконавства, зокрема, сформульовано настанови угорської гітарної школи в традиціях від Л. Сендрі-Карпера (етап формування академічної школи), Й. Етвьоша, Д. Павловича (етап розвитку академічної школи), до сучасних проявів синтезу у проектах за участі гітар (етап синтезу 2000-х років);
- визначено особливості гітарної транскрипції (в тому числі – крупних симфонічних творів) як феномену сучасного гітарного виконавства та на її основі надані характеристики творчості К. Ямашити, Й. Етвьоша;
- виявлено специфіку відтворення звукообразу фламенко українським гітаристом та композитором А. Шевченком,

- введено у науковий обіг літературу з історії гітари іноземними мовами (англійська, угорська).

Отримали подальший розвиток:

- концепція гітарного стилю як феномену Т. Іваннікова;
- теорія гітарної транскрипції, що склалася у працях С. Вудруффа (Sidney Dustin Woodruff) [174], М. Ренча (Marc Röntsch) [158], Й. Етвьоша (József Eötvös) [129], К. Адкінса (Christopher Neil Adkins) [103];
- розробка поняття «звукового образу гітари», що презентовано у рамках наукових заходів ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекційних курсів з історії народноінструментального виконавства, історії гітарного мистецтва тощо. Результати дослідження можуть бути використаними у педагогічному процесі мистецьких навчальних закладів, на семінарських заняттях з історії світового та українського виконавства, у створенні анотацій до аудіозаписів та концертних програм.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2014, 2015, 2017), «Гітаристика ХХІ століття: історія, теорія, творчість» (Харків, 2012), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 2016), «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» у рамках 90-річного ювілею кафедри народних інструментів України (Харків, 2016), «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017); «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного

твору» (Київ, 2017); Day of science «Hypertext of modern musicology» (Харків, 2018); Day of science «Hypertext of modern musicology» (Харків, 2018); Міжнародний симпозиум a Vienna Konservatorium Budapest Memzetközi Művészettudományi Szimposiumot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek» (Будапешт, 2018). Матеріали дисертації було апробовано також під час викладання у Віденській консерваторії (Будапешт) та на майстер-класах у європейських закладах середньої та вищої музичної освіти.

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано у 5 статтях у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 з них – в періодичному виданні, що включене до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації. Структура дослідження визначається метою і завданнями, які необхідно було вирішити у процесі його здійснення. Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, що містить 178 позицій (з них 70 – іноземними мовами) та трьох Додатків. Загальний обсяг дисертації – 205 сторінок, з яких 165 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ЕТАЛОНУ В ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХІХ-СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТЬ

1.1. Гітаристика в системі музикознавства: органологія, історіографія, інтерпретологія

Інтерес до гітари з боку виконавців та композиторів вельми динамічно проявився у ХХ столітті, протягом якого відбувався швидкий процес розвитку гітарного виконавства. На початку ХХІ століття гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одна з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені. Предметом же системного наукового осмислення гітара стала не так давно, на рубежі ХХ та ХХІ століть, за декілька останніх років (2015-2018) кількість наукових праць у сфері гітарного мистецтва значно збільшилася. Особливо це виявляється в роботах американських, британських, австралійських, іспанських, угорських, російських, українських дослідників. В теоретичному аспекті звертають на себе увагу кількісні науково-творчі конференції, присвячені проблемам гітарного мистецтва. Результатом подібних заходів стала поява різноманітних наукових розробок стосовно великого спектру питань щодо особливостей гітарного музикування. До сфери наукових інтересів сучасних дослідників входять, по-перше, окремі питання виконавської практики: формування гітарного репертуару, методика викладання у професійній музичній освіті, дослідження стосовно історичного аспекту гітарного виконавства. По-друге, багато наукових робіт присвячено теоретичному осмисленню певних жанрово-стильових якостей гітарного мистецтва. За останні 20 років спостерігається тенденція до досліджень щодо академічного і неакадемічного сучасного гітарного виконавства, здійснених на високому професійному рівні.

Аналіз наукових джерел має на меті продемонструвати різні вектори гітаристики, котрі в дисертації пропонується систематизувати за наступними позиціями:

- органологічні дослідження, в яких вивчено становлення інструменту та його технологічні модифікації;
- історіографічні дослідження, увага у яких направлена на вивчення витоків гітарної творчості, передумов змін, які відбувалися у різні часи;
- інтерпретологія, до лан якої відносимо усі дослідження, пов'язані з гітарною творчістю (редагуванням, композицією, виконавством), існуванням гітарних шкіл, виконавських жанрів тощо.

Органологія. Багато відомостей щодо конструкції інструменту в його еволюції містить дослідження Е. Шарнассе [98], в тому числі – про вдосконалення інструменту та техніки гри на ньому іспанських гітаристів, віртуозів свого часу – Ф. Сора та Д. Аугадо. Останній у 1824 році винайшов конструкцію підставки, на якій встановлюється нижній порожек гітари, із способом кріплення струн – технічне удосконалення використовується і по теперешній час. Із більш сучасних розвідок *еволюції розвитку конструкції гітари* присвячені дослідження Joachim Villwock (Х. Уїлльвок) [166] про деякі важливі етапи у виробництва гітар, технологію побудови та гри на гітарі, лютні, мандоліні, ситрі, танбурі та ін. містить дослідження Franz Jahnelt (Ф. Янел) [139]. Н. Харнонкурт [95] окремі розділи своєї книги присвячує конструкціям різних барокових інструментів (зокрема, гітари) з метою доведення ідеї про доцільність їхнього залучення до виконання музики певної доби. Сучасним підходам до виготовлення гітар присвячені дослідження John S. Bogdanovich [114], С. Duncan [126], про мистецтве та ремесло виготовлення класичних гітар пише М. Rodriguez [156], різновидам сучасних гітар (в тому

числі – електро) присвячена книга Tony Bacon [105], традиціям та технології створення Folk Guitar та класичної гітари – довідник з проектування William R. Cumpiano та J. D. Natelson [172] – одна з найкращих книг про гітару, що коли-небудь випускалася, за визначенням журналу Guitar Player. Уваги заслуговує книга гітарного майстра Jose Ramirez III «Things about the Guitar», по суті – збірка його статей, більшість котрих, за словами автора, він писав як відповідь на запити професійних журналів різних країн, авторів книг про гітару та для того, щоб «поліпшити матеріал для університетських курсів» [156, с.7]. Автор докладно викладає історію гітари, надає рекомендації щодо використання деревини, регулювання натягнення, покриття, представляє історію династії гітарних майстрів та посібників з гітарної майстерності. Все це робить цю книгу дійсно важливою у науковому доробку.

Взагалі книги гітарних майстрів заслуговують особливої уваги. Однією з таких є дослідження уругвайського гітариста-виконавця А. Карлеваро [123]. В ній описується процес винайдення власної конструкції (модель «Carlevaro»), яка вкрай відрізняється від традиційної (*Додаток В, №1*). Суть конструкції в тому, що верхня частина інструменту є прямою, а основа вигнутою (взагалі вид схожий на контури роялю). А. Карлеваро був впевнений, що акустичні можливості та робота рук тісно пов'язані з тим, у яких місцях тіло торкається інструменту. В його варіанті на корпус (обечайка та нижня дека) прикріплено ще один корпус, котрий торкається основного у декількох (5-6) місцях (а між ними є повітря, що впливає на акустичні можливості). А.Карлеваро вважав, що завдяки цьому поліпшиться вібрація і взагалі при мінімумі затрат виконавця можна досягнути більшого результату. До речі, А.Карлеваро був й автором нової школи гри, заснованої на більш природній постановці та взагалі новій філософії гри.

Не дивлячись на те, що його гітари не є доволі розповсюдженими (на них грали переважно його учні), все ж таки послідовники майстра створюють нові

інструменти. Так, спочатку її відтворив іспанець М. Контрерас (1983), а потім – Еберхард Крьюла (E. Kreul) – дослідник та послідовник майстра Корлеваро. Книга цього німецького майстра [142] є книгою-портретом. Вона містить біографічні нариси, інтерв'ю з гітаристами, які грають на інструментах цього майстра.

Зручність при грі на інструменті – мета будь-якого гітарного майстра. Цікавими є й настанови англійця П. Голбрайта. Його 8-струнна гітара потребує іншої посадки (він її тримає як віолончель) та додаткових пристроїв (при грі застосовується шпиль, металева підставка та монітор з мікрофоном). Про ідею створення інструменту гітарист розповідає, що вона виникла у діалозі з його другом Стефаном, коли він пояснював чому йому важко давалися перекладення (зокрема, фортепіанних творів Брамса) і він хотів додати струну «сі». «Цей твір, – каже музикант, – було настільки багато як за звуком, так і за технікою виконання, що без цієї передбачуваної струни було дуже важко впоратися з контрапунктом п'єси. Стефан сказав, що так, сім струн – це цікаво, але лад шестиструнної гітари збалансований. Він подав ідею зробити восьмиструнний інструмент, щоб ще однієї верхньої струною «ля» збалансувати додану нижню ... Всі струни цієї гітари різної довжини: нижня найдовша, а верхня найкоротша. Також жоден лад на грифі не схожий на інший. Тільки 12-й і 13-й лади паралельні один одному, а всі інші поступово змінюють свій нахил» [77]. Співавтором інструменту є гітарний майстер Д. Рубіо, а сам П. Голбрайт вважає, що інструмент дуже зручний, хоча й потребує уваги до аплікатурних рішень.

З огляду на основну мету пропонованої дисертації – віднайти параметри втілення гітарного виконавського еталону, вкажемо, що нова органологія гітари базується взагалі на спробах гітарних майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст. експериментувати з новими способами виготовлення та конструкції, зміни зовнішньої форми, розмірів, використання різновидів струн (наприклад,

карбованих волокон). В. Доценко зазначає: «В останні роки минулого століття в конструкції гітари з'явилися нові тенденції, які продовжують розвиватися і в столітті нинішньому. Я маю на увазі застосування синтетичних матеріалів, конструкції з надтонкими деками і т.і. Безумовно, рух гітарних майстрів в цьому напрямку відзначено досягненнями. Дуже важливим результатом є висока гучність звучання при мінімальних витратах зусиль при звуковидобуванні, як наприклад, в гітарах Смоллмена, Дамманна та ін. Якщо раніше сильний звук на тій же гітарі Контрераса досягався при високому положенні струн, і раніше ця можливість грати голосно була єдиною, що вимагало певних зусиль з втратою пластики і свободи мікрорухів, то зараз ця проблема певною мірою вирішена. Але заплачено за це надто високою ціною – тембральним одноманітністю» [33, с.15]. Такі гітарні майстри, як Богуслав Терікс (Польща-Німеччина), Ігор Буданцев (Росія) шукають нові тембри та шляхи створення більш гучного звучання інструменту. Так, В. Доценко [33] вказує, що гітари І. Буданцева відрізняються від інших вже з першого погляду за рахунок накладки на гриф (тому ліва рука є більш вільною у верхніх позиціях), армресту (завдяки чому права рука не давить на верхню деку, тобто дека вільно резонує і це відображається на звучанні). До того ж І. Буданцев на деякі гітари (модель делюкс) додає подвійну задню деку, за рахунок чого звук віддзеркалюючись йде у зал. Все це впливає й на звукові якості інструменту, й на техніку виконання (*Додаток В, №2*). В. Доценко відзначає, що гітари І. Буданцева мають «...бездоганний баланс .. Глибокі, але добре “читаються” баси, і голоси, які з часом (як показав подальший досвід) ”виспівують” і звучать краще. Це були дійсно гучні гітари. <...> І ще раз про баланс: забезпечені й рівність регістрів, й баланс верхніх та нижніх голосів і рівнозвуччя акорду в різних позиціях, на різних струнах. <...> Невже хтось ще сумнівається в тому, що радіусований гриф – це зручно, армрест – це зручно і сприятливо для звуку, лади, які не ржавіють – це практично» [33, с.16].

В цілому всі нові конструкції та новації (рояльний тембр, педаль (sustain), багатогранність фарб) вплинули на гітарне виконавство к. ХХ– початку ХХІ ст., зокрема, – на еталон виконавства.

До речі, окремий корпус досліджень з гітаристики присвячено технології гри на інструменті. З робіт останнього часу вкажемо на роботи М. Михайленка [60–64], основна мета яких – у розробці методології, позиції щодо формування професіоналізму гітариста, що виражаються в естетиці звуку (взагалі – звкотворенні), доречній аплікатурі, штрихах, моториці. Окремої уваги заслуговують дослідження В. Доценка [26; 27], в яких він послідовно, крок за кроком описує шлях досягнення виконавської майстерності. Так, навчальний посібник [27] став ґрунтовною основою для аналізу функціонування харківської школи академічного гітарного виконавства. Відмітимо статтю Б. Бельського [3] щодо виконавської свободи рухів та шляху її досягнення, монографію австрійського гітариста та педагога Л. Вітошинського [19], яка стосується не тільки різних тенденцій гітарного мистецтва, а й (на основі власного педагогічного досвіду) містить методику усунення деяких технічних проблем.; проблем артикуляції (на гітарі та лютні)торкається у своїх статтях відомий гітарист Lex Eisenhardt [127].

Значна частина матеріалів стосується аналізу найрізноманітніших прикладів сучасної гітарної літератури. У багатьох роботах мова йде про техніку виконання соло чи в складі ансамблю, а також питанням методики викладання на гітарі. Вкажемо також на досить велику кількість найрізноманітніших словників енциклопедичного типу та антологій [17; 20; 61; 134; 153; 155; 165; 178], що є важливим кроком у систематизації знань з гітарного мистецтва.

Історіографія – важлива й досить розвинена галузь гітаристики. Історію класичної гітари викладає Gr. Wade [169], який досліджує історію інструменту

від віуелли до сучасності, в тому числі – еволюцію табулатури, оцінку діяльності композиторів та виконавців ХХ ст. Історію гітари серед інших музичних інструментів (з моментах її зародження) викладено у книзі Т. Остюгової та ін. [73], порівнянню лютневої та гітарної літератури присвячено дослідження R. Chiesa [119]. Питанням імпровізації на гітарі, що започатковано ще у період ренесансної лютні присвячене дослідження Dusan Bogdanovic [112]. Історію гітарної музики від епохи ренесансу до класичної ери присвячено дослідження James Tyler & Sparks Paul [164], позиції «гітарного класицизму» розробляються у статтях О. Кулика [55].

Окремі книги та дисертаційні дослідження присвячено видатним особистостям гітарного мистецтва, творчість яких об'єднує композиторську та виконавську діяльність. Так, наприклад, заслуговує на увагу дисертація та статті О. Кригіна [50; 51; 53], що не лише звернені до композиторсько-виконавських аспектів видатного гітарного митця – А. Сеговії, але й до масштабного дослідження теоретичної бази щодо його діяльності. Поява найвидатнішої фігури у гітарному мистецтві – А. Сеговії – стала «точкою відліку» стосовно сучасного академічного гітарного мистецтва, що зародилось на початку ХХ століття. Він вивів гітарну творчість за межі національної культури на світовий рівень. В такій поширеній формі ані до нього, ані поряд з ним це не вдалося зробити жодному з іспанських виконавців. Як зазначає О. Кригін, «творчість сучасників та співвітчизників А. Сеговії, відомих гітаристів першої половини ХХ століття С. Ромеро, Р. Сайнса де ла Маса та М. Льобета не мала тієї культурно-мистецької ваги, що могла б стати основою для сходження іспанського гітарного мистецтва до загальноєвропейських професійних вершин» [50, с. 4]. Формулюючи виконавсько-інтонаційну концепцію А. Сеговії, автор дисертації вказує на принципові речі, які є джерелом його виконавської майстерності та, по суті (в контексті пропонованої дисертації) базою для створення загальноєвропейського виконавського еталону. Це, по-

перше, вибір виконавцем принципового для «Школи» Д. Агуадо моменту – введення «нігтьового способу» звуковидобування – що дозволило А. Сеговії «не тільки підняти якість звуковидобування, а й значно розширити допустимий фізичний поріг акустичного сприйняття гітарного звучання, що згодом забезпечило можливість виступів А. Сеговії у великих концертних залах» [50, с. 42]. По-друге, введення прийомів «тірандо» і «апойяndo», що сприяли якісному звуковидобуванню. По-третє, у процесі удосконалення техніко-технологічних виконавських аспектів він звертав увагу на аплікатуру, найдрібніші тонкощі звуковимовлення, що «забезпечувало широкоформатну інтонаційну тканину художнього образу: вибір місця звуковидобування, кута атаки струни, сили удару, частоти вібрацій» [50, с. 53]. Все означене вище дозволяє авторові визначити універсалізм творчості маестро як систему певних принципів виконавства на гітарі, що виявляються через технологію, поетику та комунікацію. Творчості А.Сеговії присвячені також дослідження М. Вайсборда [12-14], П. Агафошина [1], Р. Відаля [18], Д. Клінтона [41], Е. Ріохи [83], В. Бобрі [111].

Спроба усвідомлення гітарного мистецтва як цілісного явища музичної культури другої половини ХХ століття була зроблена в дисертаційних дослідженнях Т. Іваннікова (кандидатській та докторській) та монографії [40-42]. Якщо у кандидатській дисертації (2012) було систематизовано розвиток гітарної музики у другій половині ХХ ст., (у контексті епохи, постмодерних тенденцій), то у докторській дисертації (2018) автор розглядає широкий жанрово-стильовий спектр творів для гітари, композиторську та виконавську гітарну творчість з позиції філософського дискурсу та залучає гусерлівське поняття «феноменологія» до категорії гітарного стилю та взагалі – до лан гітаристики. Основним досягненням його наукового доробку є вивчення особливостей становлення та розвитку національних гітарних шкіл (іспанської,

англійської, французької, німецької, української, польської, російської, балканської тощо).

Окремі гітарні школи (або окремі історичні періоди у розвитку національних шкіл) досліджені Stewart William Button [118] – гітара у Великій Британії (1800-1924), Davey Graham [125] – англо-американська музика 1950-1960 рр; Lorenzo Fugazza [135] – імпресіонізм у гітарній музиці. Індійського інструменту коноколу та мистецтва гри на ньому торкається Glenn Andrew Rogers [157]. «The story of the Spanish Guitar» [161] під редакцією А.Р. Sharpe витримала три видання і містить доволі повну картину розвитку іспанського гітарного мистецтва. Щодо російської школи виокремимо дослідження семиструнної гітари О.Тимофеев [163] та А. Тихонравової [91], дослідженню гри сучасного російського гітариста М. Кошкіна присвячена стаття-додаток до аудіодиску Kenneth La Fave [140]. Українську гітарну школу та творчість її видатних представників висвітлено у дослідженнях В. Буланова [11], В. Доценка [28; 29; 31], О. Кригіна [52], М. Михайленка [60; 63], Ю. Ніколаєвської [72], В. Сидоренко [87; 88], Л. Шаповалової [97], а також у статтях журналу «Гітара. Уа» [21; 22].

Слід зазначити, що дослідження саме угорської гітарної школи поки що налічує невелику кількість, в результаті чого теоретична складова стосовно угорського гітарного мистецтва досі знаходиться на периферії, що обумовлює актуальність пропонованої роботи.

Своєрідною енциклопедією з історії гітари можна вважати дослідження В. Родіонова [84] (з XVI по XX ст.). Автор не тільки окреслює шляхи розвитку гітари, вдається до біографії видатних музикантів, але й надає приклади асоціацій та літературних паралелей, що пов'язані з тими чи іншими творами.

Також звертає на себе увагу поява у сучасному музикознавстві матеріалів досліджень, що присвячено сучасному гітарному мистецтву. Це, наприклад, теоретичні питання з перспектив розвитку технічних та виразних можливостей

інструменту, аналіз історико-культурного контексту, у якому формуються особливості та специфіка гітарного музикування. Зокрема, цікавим є дослідження проникнення елементів фольклору у музичну тканину гітарної сонати А. Гінастери Mark Basinski [106]. Розвитку гітари у сучасній системі координат торкається у дослідженні J. Huber [138]. Постмодерні тенденції досліджує Melissa Claire Fitzgerald [132].

Треба також зробити зауваження щодо виникнення і розвитку новітніх технічних прийомів у гітарному виконавстві. Значний крок вперед в аспекті гітарної техніки зробив Лучано Беріо у «Секвенції XI для гітари». Він включив всі традиційні західні методи та основні методи фламенко не тільки на звуковисотному та тембровому рівні, але й на рівні ритму. Автор, Pablo J. Gomez [136] вказує, що це стимулювало дослідження, які виявили цікавий результат: «зворотний расгеадо». Це стосується правої руки, яка видобуває звук у зовнішньому русі. Всі західні техніки ґрунтуються на дії пальців, коли активний рух йде ззовні в внутрішню частину руки. Цей же метод має виконуватися у протилежному русі. Музика, така як ця, змусила класично підготовлених гітаристів освоювати ряд ідіоматичних прийомів фламенко. Гітарист, який сьогодні має за мету опанувати сучасний репертуар, повинен вільно володіти цими традиціями виконання. Ці два способи гри є основною технікою сучасного гітарного виконання. Вони складають ядро, тому що являють собою досить складні методи і належать до традицій, які розвивалися протягом багатьох років. Для їх засвоєння музиканту знадобляться багато років зайнять. Є й інші методи, які вимагають певного навчання, але із засвоєнням основних технічних прийомів, їх включення займе менше часу, і деякі трюки завжди можуть бути взяті з різних джерел. Пабло Гомес наголошує, що одна річ, яка має важливе значення для розуміння гітарної специфіки – це *поліартикуляційний характер сучасної гітари*. Палітра звуків, що породжується сучасною класичною гітарою, набагато ширше, ніж 100 років тому, коли

композитори вперше стали цікавитися цим інструментом. Музичні потреби двадцятого століття знайшли в гітарі потужний носій для вираження необхідних ідей. Але вони також викликали трансформацію в техніці інструменту, шляхом включення фламенко, латиноамериканських методів, нюансів рок-музики і джазу, а також з західної культури в цілому, і технік, характерних для азійських інструментів (наприклад, ситару) та інших. Двадцяте століття змінило історію таких інструментів, як гітара, контрабас, і сім'я перкусії. Що всі вищезгадані інструменти мають спільного – це те, що вони багаті тембрально. Електронна музика також була джерелом нових звуків, і це вплинуло на ефективність практичного використання. Акустичні інструменти в сучасній музиці співіснують з електронними звуками. Сучасні програми, що використовуються композиторами для створення електронної музики, перетворюють звук по-різному: фільтрація, синтезування, модуляція звуків тощо. Сьогодні акустичні інструменти, в тому числі гітара, імітують і представляють ці нові звуки, адаптуючи їх методи і створюючи в нову естетику.

Не зважаючи на будь-які інтерпретації, гітара зберігає свої жанрово-стильові властивості, такі, наприклад, як камерність, інтровертність, навіть коли вона звучить на великих концертних майданчиках перед величезною кількістю публіки. На ці якості гітарного стилю вказує Лео Брауер: «Я не відчуваю в ній аніяких обмежень. Це маленький оркестр, майже досконалий! Кажуть, вона має дуже слабкий звук. Це недолік чи її природні властивості? Для мене – друге. Вона приваблює мене різноманіттям барв, здатністю говорити про саме інтимне, потайне та багато іншого. У неї є все, окрім сильного звуку. Фактично гітара – один з небагатьох інструментів (до них можна також прирахувати клавесин і блокфлейту), що не лише збереглися, але й розвиваються, зростають. Сьогодні вона здатна говорити сучасною мовою, а її спадок простирається від епохи Ренесансу до наших днів» [104].

Серед нових сфер музикознавчих інтересів – гітарна музика неакадемічних напрямів, таких як джаз, рок, інші альтернативні стилі. Серед дослідників – Sean Beavers [107], Thomas Jameson Benjamin [109], Kimball Harris Joshua [137], Jason Shadrick [160], Álvarez Vladimir Wistuba [173]. Ця галузь гітарної музики практично не досліджена у вітчизняному музикознавстві, і лише в останні десятиріччя почали з'являтися публікації, в яких розглядається цей пласт музики для гітари [67; 110; 167]. Тим не менш, саме ця галузь гітарного мистецтва відкриває нові горизонти виконавчої майстерності, відкриваючи потенціал для можливих варіантів звукового образу інструмента. Класичні англійські праці, що присвячено історії та фундаментальним особливостям джазової та рок-музики, а також оригінальні розробки В. Конен концепції музики «третього пласту» стали відправною точкою для подальших досліджень неакадемічної музики ХХ сторіччя. Інтерес до гітарної музики у джазовій і рок-культурах поступово формувався на базі «загальних», культурологічно-історичних, уявлень щодо цих специфічних галузей музичної культури. Спираючись на історичний досвід освоєння виразних і технічних можливостей гітари, сучасна джазова і рок-культура висуває такі виконавчі принципи, що виходять за рамки академічного музикування. Таким чином, уявлення про гітару відбуваються в більш широкому обсягу. Цікавим є відгук на звучання марки гітари Godin Multiac академічного гітариста В. Доценка. «Звук мене вразив, – пише гітарист, – ”солоний”, що має надзвичайне, і в той же час явно ”нейлонове” забарвлення, з таким собі ”англійським прононсом”, він відразу ж заволодів моєю увагою» [32, с.17]. До того ж, відмічає виконавець, відчутні артикуляційні та інтонаційні можливості інструменту, які надають почуття комфорту та свободи виконавського апарату, коли «розумієш, що віртуозність виконання вже нічого не обмежує» [там само].

Ще одним принципом розвитку гітарної музики другої половини ХХ сторіччя є яскраво виражене націлювання, як композиторів так і виконавців на

різноманітні види жанрово-стильового синтезу, коли відбувається міжпластова взаємодія (за класифікацією В. Конен) академічної, джазової, етно- та рок-музики. Це обумовлює самотність і своєрідність індивідуально-авторської концепції творчості, збагачує новими елементами та засобами виразності музичної мови. Цей фактор обумовлений загальним культурним контекстом другої половини ХХ сторіччя, оскільки, характерна для епохи постмодернізму ідея «глобального» і «універсального» синтезу найбезпосереднішим чином відобразилась у музичному мистецтві цього періоду.

У цьому сенсі звернемося до дисертаційного дослідження Є. Мошака [67]. Концептуальна основа базується на виявленні взаємозв'язків на рівнях системи «композиторське мислення – композиційний процес». У зв'язку з чим обґрунтовуються наступні тенденції в гітарному творчості ХХ століття: принцип діалогу і стильової синтез (на прикладі творчості Л. Брауера, К. Доменіконі, Р. Дьенса, Дж. МакЛафліна, П. де Люсії), «зміщення акценту з фігури композитора < ...> в сторону виконавця, який також "створює" музику» [67, с. 160] і поява в рамках неакадемічної сфери гітарного творчості « фігури гітариста, що імпровізує» [там само] та суміщення в одній особі композитора/виконавця та виконавця/імпровізатора.

Інноваційним моментом роботи виступає аналіз ситуації, що типології гітари у всій множинності її проявів, тобто відбиває «специфіку її звукового вигляду і художньо-технічний потенціал (класична, акустична, електрогітара)» [67, с. 162], а також «виконавську типологію гітари (класична, джазова, рок-гітара)» [там само]. Таким чином, в дослідження типології гітари в музиці ХХ ст. включено аспект вивчення неакадемічної сфери гітарного музикування.

Інтерпретологія.

Гітаристика окремо розробляється у ланах інтерпретології, що присвячена вивченню виконавської специфіки, виконавських стилів, жанрів, порівнянню

інтерпретацій, стилю творчості. Грунтовною основою цієї галузі є фундаментальні дослідження з історії, теорії виконавства та інтерпретації – Є.Гуренка [25], Г. Когана [45], Х. Корредор [47], Н. Корихалової [48], В. Медушевського [58], В. Москаленка [65; 66], Є.Назайкінського [68], Ю. Ніколаєвської [69–72], Т. Чередниченко [96], Л. Шаповалової [97].

Теоретичні аспекти стосовно аналітичних вимірів (структурний та виконавський аналіз) щодо *Elogio de la Danza* Л. Брауера здійснив Bogdan Vasile Focsaneanu [133], виконавський погляд на гітарні сонати пропонує К.Бліох [8], проблемам інтерпретації гітарної музики початку XIX ст. з точки зору традицій та сучасної практики присвячено дослідження Walter Adrian Charles [170].

Одним з серйозних досліджень, що присвячено окремій проблематиці гітарної музики стосовно жанрово-стильових властивостей музики для цього інструменту в аспекті фактури в музиці для шестиструнної гітари, є дисертаційна робота О. Жерздева [38]. В ній автор фіксує органічну взаємодію композиторської та виконавської творчості в процесі розвитку жанрово-стильової традиції через поняття гітарного стилю та гітарного жанру. О. Жерздев пропонує дефініцію явища «гітарного стилю» – системоутворюючого поняття дисертації – як «сукупного стильовидового явища, що характеризується константними нормами-ознаками звучання інструменту в музиці, що створена для нього чи за його участю» [38, с. 11]. Поки що це визначення залишається на рівні наукової дискусії, але без сумніву, цей підхід виводить наукове мислення про гітару на професійний теоретичний рівень. Автором також запропоновано визначення «стиль інструменту» та ще більш вузьке поняття «гітарний стиль» як «сукупне стильовидове явище, що характеризується константними нормами ознак звучання інструменту» [38, с. 40] і далі – визначення стильових типів гітарної культури і дефініції «фактурний гітарний стиль».

Разом із визначенням поняття «гітарного стилю», О. Жерздев звертається до такого явища як гітарна культура та прагне продемонструвати специфіку фактури в музиці для академічної гітари. Причому показати її через еволюцію будови музичного мислення, організації музичної мови, логіку історичного розвитку інструменту, у взаємозв'язках з категоріями жанру та стилю. Автор дисертації вибудовує систему понять, що так чи інакше беруть участь в його формуванні. Серед них - такі, як «центральний жанроутворюючий компонент», функціональний та семантико-композиційний рівні, «гітарність», «жанрова форма», «жанровий зміст», «жанрово-інтонаційні констеляції». Результатом стає визначення «гітарного жанру» як «системи музикування під егідою інструменту» [38, с. 20]. Логіка викладу призводить до новаторських позицій в області дослідження гітарної фактури. Пропоновані критерії класифікації фактурних характеристик не просто показують нові шляхи в дослідженні гітарної музики, але дають потужну теоретичну базу для подальших розробок.

Стильовому мисленню в гітарному мистецтві присвячено дисертацію В. Ткаченко [92; 93]. Стосовно «гітаристики» в дисертації література з гітарної творчості поділяється за наступними типами: 1) довідкова література; 2) література історико-пізнавального характеру; 3) дослідницька та методико-педагогічна література. В. Ткаченко виокремлює дві основні інтерпретаційні моделі, що склалися в сучасному гітарному виконавстві Європи: аутентична (коли наголос робиться на специфіці початкової стадії еволюції інструмента, підкреслюється його струнно-щипкова природа) та універсальна (коли виконавці мислять, втілюють на гітарі практично всі жанри, стилі і форми, що мають місце у сучасній музиці). Також авторка вказує на те, що гітара за своєю природою є інструментом універсальним, що відрізняє його в «горизонтальній» системі інструментарію від «більш універсального» фортепіано та «менш універсальних» струнно-смичкових і духових. Специфіка гітари, перед усім, полягає в її темброво-акустичних та віртуозно-технічних характеристиках,

таких як «тихий» звук, «матовий» тембр, «діагональність» в фактурі, відсутність можливості виконання легато, особливості виконання подвійних нот та акордів тощо. Цікавим у дисертації є й розподілення музичного матеріалу через композиторсько-виконавський та виконавсько-композиторський аспекти. У першому випадку В. Ткаченко вдається до аналізу гітарного мислення, що демонструють універсалізм (Ф.Таррега, Р.Дьєнс, Л. Брауер), у другому – що демонструють специфічність (М. Кошкін та К. Доменіконі). Здійснені аналітичні розвідки дозволяють авторці дійти до визначення «образ-стиль» інструменту, що «складається в системі антитез онтологічного – ”особистісне-позаособистісне” – і гносеологічного – ”специфічне-універсальне” – рівнів, що дозволяє підійти і до визначення конкретного інструментально-видового стилю – гітарного – в аспекті музичного мислення» [92, с.178].

У дисертації В. Ткаченко представлений виконавський аналіз обраних творів, виявлені специфічні гітарні лейт-прийоми, специфіка виконавського мислення подана через темпові, артикуляційні, динамічні характеристики. У статті В. Доценка щодо концерту для гітари з оркестром «Елегійний» Л. Брауера [30] теж запропоновано виконавський аналіз з урахуванням власного досвіду виконання цього твору композитора. Інтерпретологічний коментар надає й Л. Шаповалова [97] щодо виконавського та взагалі творчого стилю В. Доценка. Взагалі, слід відмітити, що харківська теоретична школа ретельно розробляє позиції виконавського аналізу, що відчутно у багатьох наукових дослідженнях всіх рівнів – від магістерських до монографій (див. збірки наукових статей, присвячені гітарному мистецтву [79; 80], монографію Ю. Ніколаєвської [72]). У статті щодо аутентичного виконавства [71] Ю. Ніколаєвською запропоновано поняття «виконавської стратегії», яке ми будемо використовувати у своєму дослідженні еталону гітарного виконавства.

Наостанок додамо. Вважаємо, що виокремлення гітаристики у самостійну галузь музикознавства є маркером зрілості гітарної композиторської та виконавської практики. Її розвиток протягом останніх десятирічч дозволяє означити *центробіжні* тенденції (від специфізованих досліджень стосовно органології, окремих технологічних моментів, «шкіл гри» до універсальних, направлених на виявлення онтологічних закономірностей) та *нелінійність* структури гітаристики (пов'язана з індивідуалізацією підходів, тематики, методології).

В цілому науково-дослідницький інтерес до гітарної музики відображає роль та значення гітари в практиці сучасного громадського музикування та є важливою складовою гітарного стилю у якості комплексного явища і поняття, що пов'язано з категорією музичного мислення. Гітарна музика сьогодні є масштабним й різноплановим в жанрово-стильовому аспекті явищем у музичній культурі, тому стає актуальним вивчення її як самостійної жанрово-стильової сфери європейського музичного мистецтва. До цього треба враховувати традиції, що сформувалися в різних європейських гітарних школах та їх взаємообмін, який на рубежі XX – XXI століть визначає основну тенденцію стосовно специфічних культурних процесів.

1.2. Академічна традиція європейського гітарного виконавства XX ст.

Європейські гітарні школи (як композиція, так і виконавство) є предметом фундаментального дослідження Т. Іваннікова [41; 42]. Ним здійснений огляд виконавських шкіл, прописана історія їхнього започаткування, охарактеризовані впливи, етапи формування оригінальних концепцій, надано характеристику окремих найвизначніших митців та аналіз найзначніших творів. Враховуючи його дослідження, у даному підрозділі основним завданням вбачаємо не стільки характеристику власне шкіл, скільки означення певних констант, що впливали на формування європейського еталону гітарного виконавства.

Іспанська гітарна школа. Для іспанської гітарної музики з самого початку її виникнення характерною рисою є трансляція самотності національного культурного коду. Наприкінці XVIII–початку XIX століть в Іспанії завжди утримувався певний інтерес до гітари, в той час як в інших європейських країнах гітара була витіснена фортепіано і перебувала у стані «забуття». Саме в Іспанії завдяки майстру Антоніо де Торресу (1817-1892), що експериментував з конструкцією інструменту у пошуках нової якості та сили звуку, з'являється класична гітара сучасного типу. Він започаткував нові норми конструювання гітари. У 1825 році вийшла «Школа для гітари» Д. Агуадо, а в 1830 – «Школа для гітари» Ф. Сора. За визначенням А. Leeson [145], ці два видання кардинально змінили уявлення про гітарне виконавство та сприяли істотному покращенню виконавської техніки завдяки впровадженню нових прийомів гри на гітарі. Незважаючи на те, що обидві школи вийшли з одного кола стилів, в подальшому часі вони розійшлися і стали в опозицію одна до одної. Відмінність полягала в фундаментальних принципах звуковидобування. Так, наприклад, Ф. Сор, як вказує О.Кригін [52], вважав прийнятним тільки спосіб звуковидобування за допомогою подушечок пальців, в результаті чого утворювався м'який, оксамитовий звук. Д. Агуадо притримувався звуковидобування за допомогою нігтів, що забезпечувало більш яскравий та гучний звук. «Примирити» ці дві школи вдалося найвидатнішому майстру гітарного мистецтва XX століття – Андресу Сеговії. Розроблена ним техніка гри на гітарі спрямована на використання цих обох методів в залежності від музичного контексту та конкретної композиційної семантики, що має значення при створенні художнього образу. Оцінивши переваги «нігтьового засобу» звуковидобування, що забезпечує більш потужний і якісний звук (а це, в свою чергу, дало можливість забезпечити виступи перед величезною аудиторією), він добився неперевершеної майстерності гри, розкривши грандіозний потенціал сольного гітарного виконавства XX століття.

Завдяки заслугам А. Сеговії академічна майстерність виконання, заснована на глибинних національних коренях, досягла небувалої висоти. Своєю колосальною концертною діяльністю і активною редакторською роботою він пропагував переважно ту музику, яка трансливала культурні традиції епохи бароко, класицизму і романтизму. При більш детальному аналізі творчого вкладу А. Сеговії у розвиток гітарного мистецтва слід зауважити, що разом з блискучою виконавською майстерністю, важливою заслугою А. Сеговії є його транскрипторські здібності. Взявши за основу свого виконавського мистецтва стиль фламенко¹, А. Сеговія звертався до творів саме тих іспанських

¹ Фламенко в найбільш вузькому значенні цього слова – це професійна форма мистецтва, що базується на різних фольклорних музичних традиціях Південної Іспанії. Найстаріший запис стосовно фламенко датується 1774 роком в книзі Хосе Кадальсо «Las cartas Marruecas» [155]. Спочатку фламенко знаходився під впливом іспанських ромів і асоціювався з ним, але на відміну від ромської музики, його походження та стиль – виключно андалузські. Різновиди мають назву Палос та класифікуються за такими критеріями, як ритмічна організація, лад, послідовність акордів, форма та географічне походження. Взагалі у фламенко використовується модальна гармонія, що базується на дорійському чи фригійському ладах. Вони доповнюються звукорядами, що використовуються у західноєвропейській класичній музиці. Деякі характеристики мелодій фламенко були встановлені Діонісіо Пресіадо в «Rivista de folklore» [155] та komponуються наступним чином: 1. Мікротонова інтерваліка: інтервали, що менш за полутон, є типовими для арабського музичування. 2. Портаменто: коли перехід від однієї ноти до іншої відбувається плавно, без використання дискретних інтервалів. 3. Вимоги до ноти та суміжним з нею хроматичним нотам (також часто зустрічається у грі на гітарі). 4. Орнамент в стилі бароко з певним смисловим навантаженням, таким чином мелізматика функціонує не тільки на естетичному рівні. 5. Використання частого зміни ритму. Ритм основної мелодичної лінії відрізняється від ритму акомпанементу. 6. Значна роль імпровізації. Варіаційність є бажаним компонентом при виконанні пісень фламенко. Зупинимось більш детально на деяких специфічних засобах техніки гітарної гри фламенко: Тірандо (Tirando) – типове защипування струн вказівним, середнім та безіменним пальцями при грі на фальцете. Пікадо: елементи однієї строки, що виконуються з чергуванням вказівним та середнім пальцями, в той час, як інші пальці розташовуються над струною. Альтернативні методи пропонують використання великого пальця на сусідніх струнах, а також чергування великого та вказівного палців, або об'єднання всіх трьох методів в одному виконанні. Расгеадо: гра, що виконується рухами пальців правої руки, виконується різними техніками. Наприклад, Расгеадо може виконуватися за допомогою 5, 4 чи 3 пальців. Alzapúa: техніка великого пальця правої руки, що рухається догори чи вниз у швидкому темпі, таким чином можуть бути задіяні декілька струн. Ця техніка утворює унікальний гітарний звук. Арпеджіо: у фламенко, обидва «звичайні» – від струн до верхніх нот; та «реверс» – вниз по струнах від високих нот до більш низьких; чи обидва разом – вверх по струнах, потім знов вниз від нижніх нот до більш високих нот та знову вниз на нижніх нотах. Лігадо: використання тільки пальців лівої руки для «удару» по струні в послідовних висхідних ладах, щоб озвучувати ноти від нижнього регістру до верхнього. В той самий час права рука утримується на струнах, притискаючи струну у послідовних нисходящих ладах для того, щоб озвучувати ноти від високого регістру до низького. Тремоло: швидке повторювання однієї ноти на високих частотах, часто у послідовності після басової ноти. Тремоло фламенко відрізняється від класичного гітарного тремоло, зазвичай його виконують з комбінацією правої руки p-i-a-m-i, що осуществяет тремоло в чотири звуки. Тремоло на класичній гітарі виконується p-a-m-i, в результаті чого звучить тремоло з трьома нотами. Seco: техніка, де ліва рука демпфує струни в аккордових розташуваннях, а права рука грає суто ритмічні патерни. Це утворює звук, схожий на «бурдонний фон», притаманний грі на інструментах азіатських та африканських етносів. Цей звук допомагає акцентувати ритм, що дозволяє відчувати «протиставлення темпу». Golpe: удар пальцями по деці вище або нижче струн. Слід зазначити, що гітарна техніка фламенко використовує широкий спектр ударних та ритмічних технік, що є характерною рисою музики цього типу.

композиторів, що представляли цей традиційний стиль в рамках академічного музикування.

Фламенко став творчим базисом А. Сеговії не тільки у виконавському аспекті, але й також у транскрипторському. Це збагачувало виконавський стиль майстра специфічними засобами виразності музичної мови. Варто відзначити, що фламенко нещодавно було удостоєно статусу «Світ Культурної Спадщини» ЮНЕСКО (2010) [155]. Цей факт вказує на зміну статусу фламенко з локального явища на глобальне, тому що саме цей вид музики знаходиться в одному колі поруч з іншими глобальними популярними музичними жанрами. Так, наприклад, у Великій Британії цей зсув є досить помітним і це має вираження в майже повсюди присутньому фламенко як у академічній, так і в неакадемічній сферах музикування: у фестивалях, майстер-класах, клубах тощо.

Іспанська гітарна музика ХХ століття, перш за все характеризується збереженням самобутності національних культурних здобутків, що існують поряд із сучасними засобами виразності; відображенням через музичну лексику сучасності загальних музично-естетичних маніфестів художньої творчості, які склалися на різних етапах розвитку національної культури. Так, Т. Іванніков [41] одним з параметрів існування іспанської школи у першій половині ХХ ст. вважає «генералізацію фольклорних витоків і зразків музики минулого як моделей для композиторської творчості». До таких витоків, окрім фламенко, можна віднести й сарсуеллу. Остання, до речі, відтворює ісконну національну традицію, що стало ще однією засадою відродження іспанської школи у першій половині ХХ ст. Фольклорний окрас притаманний кращим взірцям іспанської музики. Відомий приклад – творчість І. Альбеніса, який, за думкою М. Вайсборда, «мислив гітарою» навіть при створюванні фортепіанних опусів (М.Вайсборд пише навіть про «гітаризацію» його фортепіанного стилю [Вайсборд, с.20]). Серед його доробку є «Ала Вежа», де одразу ж відчувається

зв'язок з гітарою (відтворено прийом пунтеадо – чітке виконання кожного звуку). Транскрипція твору А. Сеговії підкреслює фактурні особливості – традиції виконання народних пісень під гітару. О.Кригін вказує, що «...А. Сеговія в транскрибованій версії для гітарного виконання намагався відтворити природність і натуральність народної музики, використовуючи ряд конкретних прийомів у сфері орнаментики, фактури, а також деякої її зміни за рахунок фігурацій. А. Сеговія в процесі транскрибування, а потім і виконання гітарної версії іспанських творів всіма засобами фактури (мелодією, акордами, поліфонічними елементами), а також технологічними виконавськими прийомами (арпеджіо, флажолети, вібрато, расгеадо та ін.) підняв гітару на особливий рівень, максимально сприяючи прояву автентичності мелосу. Досвід особистого виконання творів І. Альбеніса і Е. Гранадоса з репертуару А. Сеговії дає підставу стверджувати, що його транскрипції для гітарного виконання створили підґрунтя для втілення неповторного художнього образу, максимально наближеного до фольклорної реальності і традицій південно-східних провінцій Іспанії, закладених І. Альбенісом і Е. Гранадосом» [52, с. 104–105].

Важливою течією іспанського гітарного виконавства ХХ століття є також неокласицизм (за визначенням Т.Іваннікова «іспанський класицизм для іспанських композиторів») – течія, для котрої було притаманне відродження жанрів і стилів минулого.

Взагалі іспанські гітаристи були першопрохідцями у відновленні інтересу до гітарного мистецтва після тривалого кризового періоду. Їхнє домінування у першій половині ХХ століття мало суттєвий вплив на розвиток всієї західноєвропейської гітарної музики.

Найбільш впливовими представниками гітарного мистецтва іспанської виконавської і композиторської шкіл ХХ століття є гітаристи Ф. Таррега, М. Льобет, Е. Пухоль, А.Сеговія, Пепе Ромеро і композитори Х. Родріго,

Х. Турина, Ф. Морено-Торроба, Ф. Момпу, А. Руїс Піпо, А. Хосе, В. Асенсіо та ін. Метою цих діячів було продовження традицій іспанського мистецтва, що склалися ще в ХІХ столітті, але з урахуванням новітніх тенденцій сучасного музичного мислення. Після появи видатного гітариста А. Сеговії, з'являється багато нових творів іспанських, італійських, мексиканських, бразильських композиторів, які ставили наголос на національній музичній лексиці, що впливало й на формування виконавського еталону (в цьому, до речі, спостерігається зв'язок творчих ідей іспанських гітарних митців з митцями латиноамериканських країн завдяки схожості національних культурних джерел). Наприклад, однією з перлин репертуару А. Сеговії стала «Кастильська сюїта» Ф.Морено-Торроби², у виконанні котрої домінувала декламаційність та виразний характер інтонування, наближення звучання інструменту до оркестрового (у Fanadangillo), темброво різнобарвне staccato, marcato, non legato (Dance).

Отже, підсумуємо: в іспанській гітарній школі (що виходить з культури фламенко) склалися засади виконання на класичній гітарі, саме вона мала найбільший вплив на розвиток гітарного мистецтва, яким воно є зараз. Найзначніші представники (Д. Агуадо, Ф. Сор, А. Сеговія) напрацювали параметри звукового образу гітари, що став усталеним у європейській культурі ХХ століття (пов'язаний з модифікацією інструмента, розробленими техніками виконання, зокрема, пальцевим чи нігтьовим способами, способом посадки виконавця, естетиці звучання – поєднання вокального, речитативно-декламаційного та темброво різнобарвного).

Англійська гітарна школа має досить незвичайну історію, бо на її становлення вплинули іноземні представники гітарного мистецтва. Значне місце

² Взагалі, цей композитор присвятив А. Сеговії біля 50 творів, які було записано на грамплатівки. Його ж авторства – Dialogos для гітари з оркестром, Concerto Iberica, присвячений квартету Ромерос та Concierto en Flamenco для гітари фламенко та оркестру, присвчений Сабікасу (Sabicás) та виконаний ним разом з Мадридським концертним оркестром.

у розвитку гітарної школи в Англії займає С. Боттон (1760-1820), який одним з перших опублікував збірку гри на шестиструнній гітарі (1806), завдяки чому ми зараз маємо уявлення, що шестиструнна гітара вже тоді була у вжитку. Збірка містила композиції танцювальних та пісенних жанрів, що було адаптовано для фортепіано, а також для наступних «модних інструментів» (зі слов самого С. Боттона [118]): ліри або лютні, іспанської гітари, арфи, флейти та скрипки. Це свідчить про значний інтерес до гітари на початку ХІХ століття. Декількома роками раніше, у 1798 році Франческо Чабран вперше опублікував збірку «Гітарна музика», але його «Повні інструкції для іспанської гітари», що датуються 1795 роком, були написані ще для п'ятиструнної гітари. Тільки в 1813 році він написав, що складає перший навчальний посібник для шестиструнної гітари, що буде надруковано в Англії. Ці посібники є найважливішою спадщиною Чабрана і демонструють його як ключову фігуру на початку ери удосконалення гітари в Англії. Італійський вплив на розвиток гітарного мистецтва в Англії почався з прибуттям до цієї країни трьох гітаристів-композиторів з Італії в той самий час, коли смак британської публіки був схильний більш до вокальної, ніж до інструментальної музики. Ф. Веріні, Ч. Сола та Анеллі (Verini, Sola, Anelli) були змушені супротивлюватися тиску цієї тенденції, що стримувала розвиток гітари як сольного інструменту.

«Інструкції для іспанської гітари» (1819) Ч. Сола стали першим навчальним посібником, що було опубліковано в Англії іноземним композитором. Посібник мав широку популярність і містив нові пояснення і методи, яких не було у виданні Сора. Анеллі був популярним серед аристократії і мав гарну репутацію співака, гітариста і композитора. Його «New Method For The Guitar» справедливо можна вважати новаторським, але на жаль, до теперешнього часу не зберіглося жодної копії цього матеріалу. Проте, існує огляд цього твору, де розкрито деякі ідеї Анеллі. Він відчував, що саме звук утворює необхідний аспект гри на гітарі, і справжньому звуковидобуванню на гітарі найважливішу

роль грає правильна постанова, оптимальна напруга кістей та пальців рук. Анеллі критикував інших сучасних йому викладачів гітари, які не звертали увагу на цей аспект. Ще одна заслуга Анеллі полягає в пошуках балансу між звуком, технікою та музичною виразністю. Він зробив акцент на нахил та опору лівої руки та кисті, а також на розташування та адаптацію правої руки, кисті та пальців, їх супротивлення та силу натискання на струни, на кореляцію правої та лівої рук. Все це протиречило порадам інших гітарних митців початку ХХІ ст.

Окрім іноземного впливу, англійська гітарна музика має свою специфіку, що бере початок від англійської лютневої виконавської традиції ХVІ–ХVІІ ст. У ХХ столітті розвиток гітарної музики набуває нових обертів. Завдяки відновлюванню інтересу до цього інструменту після майже 200-річної паузи, з'являється нова плеяда гітаристів-віртуозів, таких, наприклад, як Дж. Брім, Джон Вільямс та ін. У свою чергу, висока виконавська майстерність привернула увагу до гітари видатних композиторів Великої Британії. Як і в іспанському гітарному мистецтві ХХ століття, в Англії композиторсько-виконавська гітарна творчість зосередилася на поєднанні національних традицій старовинного музичного мистецтва із сучасними засобами виразності. Т. Іванніков вказує, що, звертаючись до витоків своєї культури, композитори та виконавці «виявили глибокий інтерес до старовинної музики Англії – як до народної (балади, керол), так і до композиторської практики ХV–ХVІІ століть – антему, мадригалу, мотету, вірджинальних п'ес. Вивчення та втілення фольклору й традицій старовинних майстрів у поєднанні з глибоким вивченням сучасної європейської музичної культури і принесло англійській музиці довгоочікуване оновлення» [41, с. 185].

Незважаючи на те, що інтерес до гітарного мистецтва мав місце взагалі у всій Європі, в Англії цей процес відбувався з деяким запізненням. Процеси взаємодії традиційного англійського інструментального музикування ХVІ–ХVІІ століть з оригінальними та прогресивними композиторськими ідеями у

репертуарі нових творів для гітари призвели до зміни загальноестетичної парадигми в гітарній творчості. Так, Т. Іванніков вважає, що «з одного боку, на фоні пануючого іспанського мелосу разом з класико-романтичними жанрово-стильовими константами у гітарне мистецтво вдерлися струми старовинних англійських народно-пісенних, танцювальних та побутово-аристократичних жанрів. З іншого боку, англійська композиторська школа виявилася ефективним провідником культурних досягнень європейської музики ХХ століття: мова музичного авангарду, не властива традиційному репертуару, вивела гітарну музику англійських композиторів на шлях зближення, синхронізації з художніми мейнстрімами 1950-х – 1970-х років» [41, с.186].

Включення гітари в сферу творчих інтересів великих англійських композиторів пов'язане з виконавською майстерністю Дж. Бріма, який, окрім гітари, володів мистецтвом гри на лютні, що зумовило його звернутися до музичного матеріалу епохи ренесансу та бароко. Знайомство з видатним композитором Б. Бріттенем привнесло багато нових компонентів у гітарний репертуар, тим самим збагативши його. Одним з найважливіших творів, який вплинув на подальший інтерес до гітари з боку інших видатних композиторів стала прем'єра «Nocturnal after John Dowland» Б. Бріттена (1964), після чого з'явилася ціла низка масштабних гітарних творів, присвячених відомому гітаристу.

Окрім Дж. Бріма важливими особистостями у популяризації англійської гітарної музики стали всесвітньо відомий віртуоз Джон Вільямс, виконавська майстерність якого також спровокувала творчість для гітари нової генерації британських композиторів, Девід Рассел, Найджел Норт, Грехем Дівайн, Пол Голбрайт. Можна з впевненістю сказати, що з середини ХХ ст. ці виконавці демонструють як синтез традицій попередніх епох, так й орієнтування на авангардові тенденції європейської музики, що вплинуло на існування певного виконавського еталону.

Італійська гітарна школа ХХ століття представлена іменами К. Маркіоне, А. Дезидеріо, Ф. Платіно. У першій половині ХХ ст. вона демонструвала тенденції розвитку, схожі з іншими західноєвропейськими країнами, хоча на початку ХХ ст. Італія знаходилася на периферії новітніх тенденцій. В опозиції до естетичних установок пізнього романтизму, веризму, футуризму склалася генерація музикантів «покоління 1880-х» – О. Респігі, А. Казелла, Джан Франческо Маліп'єро, І. Піццетті, Ф. Альфано. Їхня творчість мала значний вплив на формування тенденцій розвитку гітарного виконавства Італії, хоча їх інтерес до гітари був «точковим». Т. Іванніков [41] вказує на наступні тенденції у творчості італійських композиторів кінця ХІХ ст., серед яких: подолання усталених культурних стереотипів і традицій в італійській музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття та поява інтересу до інструментальної музики; інтерес до творчої спадщини музичного ренесансу, бароко і класицизму; формування нового типу мелодики, який має вокальний принцип мислення, навіть в інструментальних композиціях; взаємодія з сучасними трендами в мистецтві інших європейських країн (Франція, Австрія, Німеччина) та поєднання національних цінностей минулих епох з досягненнями європейської сучасності.

З точки зору формування європейського гітарного виконавського еталону важливою є творчість М. Кастельнуово-Тедеско. Він, хоча не був гітаристом, написав багато творів для гітари, консультуючись з виконавцями з метою урахування технічних характеристик цього інструменту³. За бажанням міланського гітариста Р. Кьеза (Ruggero Chiesa) композитор мав намір створити колекцію дидактичних п'єс для молодих гітаристів, що тільки навчаються. А. Сеговія одразу після завершення він відправив «Ескарраман» (Escarramán) op.177 і той відповів схвалюваною перепискою композитору: «Мені це дуже

³ Взагалі М. Кастельнуово-Тедеско написав понад ста творів для гітари. Найбільш відомими з них є: Перший і Другий гітарні концерти, «Варіації через століття», «Соната пам'яті Боккеріні», Тарантела, Серенада для гітари з оркестром, «Ескарраман», Пасакалія, цикли «24 капрічос Гойї», «Вітальні листівки», Концерт для двох гітар з оркестром (1961), 24 прелюдії і фуґи «Добре темперовані гітари» для гітарного дуєту (1962) та ін.

подобається, і я вже почав над ним працювати... Галіярда майже заваршена, завтра я почну Канаріо» [цит. за 144].

Ще одна видатна особистість, творчість якої сприяла становленню виконавського еталону – К. Доменіконі. Ним створено більш ніж 110 творів, серед яких камерні, оркестрові та твори для сольних інструментів, в тому числі – 13 концертів для однієї або двох гітар та оркестру, велика кількість композицій для гітари соло чи гітари з камерними ансамблями. Оскільки композитор багато подорожував країнами Азії, Близького Сходу та Африки, знайомився з музичною культурою різних етносів, це, безумовно, вплинуло на подальші тенденції у творчості К. Доменіконі. Володіння арабською, індійською, африканською стилістичними особливостями їх засобів виразності, такими як ритмічна організація, нефіксована звуковисотність чи мікротонова температура, ладові системи цих культур у поєднанні з сучасними європейськими техніками композиції складають базис для формування його індивідуального композиторського стилю. К. Доменіконі презентує явні синтезуючі стратегії творчості (про що свідчить його поліетнічна композиторська й виконавська творчість). На формування базового звукообразу гітари це вплинуло завдяки включенню у інтонаційний тезаурус особливої ритмічної організації, нефіксованої звуковисотності, мікротонової температури, специфічних ладів.

Треба зазначити ще один важливий компонент, що вплинув на розвиток гітарного мистецтва Італії у XX столітті: це загальні тенденції ускладнення музичної мови. Композиторські пошуки, що активізувалися в напрямку гітарної музики у XX столітті, вимагали від виконавців ще більш удосконаленого володіння інструментом. Це стало мотивацією для гітаристів для опанування ускладненою технікою гри (більш складною гармонічною мовою, нетиповими фактурними і аплікатурними рішеннями, новими досягненнями з боку штрихів та артикуляції), щоб мати змогу продемонструвати нові виразні можливості гітари: Все це сприяло виходу гітарного мистецтва на новий рівень інтонаційної

виразності. Прагнення до точного дотримання автентичності виконання, що вказано в авторському тексті, властиве багатьом інтерпретаторським редакціям кінця ХХ – початку ХХІ століть. Це зумовило зростання технічної та художньої підготовки музикантів, а також оновлення критеріїв гітарної виконавської майстерності.

Французька гітарна школа формувалася під впливом майстерності іспанських гітаристів, творчість яких привернула увагу до інструменту французьких композиторів. Поява молодого покоління гітаристів-віртуозів у ХХ столітті, що прагнула вивести гітару на новий виконавський рівень з урахуванням технічних засобів виразності призвела до створення нового французького гітарного репертуару. В ньому має місце взаємодія експериментів зі звуком класичних і модифікованих інструментів, нові прийоми і техніки гри, відбувається діалог культур європейських, латиноамериканських та азійських традицій.

Важливе історичне значення для розвитку гітарного мистецтва Франції мала діяльність видатного гітариста-виконавця, композитора та педагога Н. Коста, музика якого відображає широкий спектр характеристик романтичного стилю. Е. Вліт (A. Vliet) у дисертації «Наполеон Кост: композитор та гітарист в музичному житті Парижу ХІХ століття» [168] вказує на наступні важливі риси творчості Коста: романтизм в музиці Коста проявляє себе перед усім, в гармонії, характерними рисами якої є складність та інтенсивність. Використання альтерованих акордів та дисонансів музикознавці пов'язують із впливом Ф. Ліста, гармонічні послідовності порівнюють з послідовностями Г. Берліоза, вільне гармонічне мислення – з музикою Ф. Шопена, модуляції – з модуляціями Ф. Шуберта. Виконавському стилю Н. Коста був притаманний чіткий ритмічний контроль, який дозволив йому розширити кордони технічних можливостей інструменту, блискуча віртуозність.

Розвиток французької гітарної музики в ХХ столітті відбувався з певною інерцією. Незважаючи на те, що в Парижі з грандіозним успіхом проходили концерти відомих іспанських гітаристів, гітарне мистецтво деякий час залишалося поза сферою інтересів видатних французьких композиторів. Перші творчі імпульси з боку композиторів у бік гітарної музики відбулися, як зазначає Т.Іванніков [41] під впливом ключових подій в Парижі 1920–1930-х років та стали «точками відліку» для нової фази еволюції гітарного мистецтва. Важливою подією став сольний виступ Андреса Сеговії в Парижі (1924, зала Паризької консерваторії). Французькі композитори були настільки вражені його майстерністю, що вже за два роки в одному з паризьких концертів у виконанні А. Сеговії прозвучали «Сеговія» А. Русселя, «Андантіно» Р.Петі, «Серенада» Г. Самазеї. Наповненою жартом та оригінальними знахідками «Сеговіана» Д.Мійо злякала маестро кількістю дисонансів. Цікаво, що це *узагальнений портрет віртуоза*, який немов опановує інструмент, використовуючи чудернацькі пасажі, акорди та інтервали. Жарт не сподобався Сеговії та він ніколи не виконував цю п'єсу. Взагалі, хоча гітарна творчість більшості з французьких композиторів не отримала широкого визнання, а новітні творчі ідеї (авангард, футуризм, фрактальність, стохастичність) та художні експерименти французьких композиторів було складно використати у відношенні інструмента, який мав зовсім інше – класико-романтичне – семантичне амплуа, все ж вони своїми пошуками впливали й на формування виконавського еталону⁴.

Т.Іванніков [41] звертає увагу на явище зворотного впливу французьких професійних композиторських шкіл на творчість іспанських музикантів, які навчалися в Парижі. Лоренцо Фуґацца у дослідженні про імпресіоністичні

⁴ Репертуар для гітари, створений французькими композиторами, виявляється чималим: «Сеговіана» Д. Мійо, «Присвята Алонсо Мударрі» Ж. Оріка, Аріста та «Параболи для двох гітар» Ж. Ібера, сюїта «Гробниця Робера де Візе» А. Жоліве, Фантазія П. де Бревіль, поема «Biviesca» А. Коле, Ноктюрн Р. Петі, «Таррега-мелодія» Л. Дюма, «Пам'яті Клода Дебюссі» Ж. Міґо, «Етюд для Пухоля» Е. Ейнара та ін. Серед авторів – представники французької «Шістки» та «Молодої Франції», які залишили гітарній музиці тих років своє музичне приношення.

тенденції в іспанській гітарній музиці [135] вказує на той факт, що Дебюсі, можливо, написав п'єсу для Мігеля Льобета, після того, як почув виступ цього музиканту в Парижі. В той же час, вплив музики К. Дебюссі, М. Равеля та П. Дюка відчував також і М. де Фалья.

Т. Іванніков [41] зазначає наступні характерні риси французької гітарної музики до середини ХХ століття:

«1. Відлуння імпресіонізму та «французької іспаністики» в творах для гітари Ж. Ібера, Г. Самазеї, А. Коле, Ж. Дігмелеф;

2. Продовження пошуку національної самобутності представниками французької «Шістки» в опорі на неокласицизм та неофольклоризм (твори Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер, Ж. Оріка);

3. Оновлення музичної мови (А. Жоліве) і повернення до універсальних романтичних канонів (Ж. Даніель-Лесюр) як різноспрямовані естетичні дискурси у творчості композиторів «Молодої Франції»;

4. Авангардні експерименти з гітарним звуком та конструкцією інструменту (П. Булез, М. Оана)» [41, с. 254].

У середині ХХ століття в французькому гітарному мистецтві відбувся прорив, який пов'язаний з появою двох ключових фігур – Іди Престі та Олександра Лагойї. Пошуковістю відмічена творчість І. Престі/ Ida Presti, яку А. Сеговія називав «Ida Prestissimo» [56]. Переклади для гітари О. Лагойя/ Alexandre Lagoya до сьогодні залишаються перлинами гітарного репертуару. Створивши спочатку окремі сольні кар'єри, вони об'єдналися у найвидатніший в історії гітарний дует – Престі-Лагойя, який гастролював по усьому світові та справляв грандіозне враження своєю майстерністю не тільки на колег-гітаристів, але й на багатьох композиторів. Для дуету писали свої твори М.Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Ф. Морено-Торроба та ін. Завдяки їхній

творчості французька гітарна музика поповнилася новими творами маститих авторів саме в ансамблевій сфері⁵.

Французький гітарист Роланд Дьєнс (Roland Dyens) займає особливу позицію в сучасному гітарному світі. Він вів активне творче життя, був композитором, аранжувальником, педагогом та концертним виконавцем високого рівня, займав посаду професора гітари в Паризькій консерваторії та опублікував величезну кількість композицій та аранжувань для гітари – більше ніж 50 композицій для соло-гітари і гітари з ансамблем, а також різні аранжування, серед яких 26 французьких пісень, 13 джазових стандартів та відомі класичні п'єси, такі, наприклад, як равелєвська «Павана» та композиція Віла-Лобоса «*Vachianas Brasileiras no. 5.*». Його музичний стиль та естетична настанова – це взаємодія елементів із різних сфер музикування (див. [146]). Сам Дьєнс казав наступне: «Немає ніяких музичних кордонів. Всі музичні елементи присутні у всіх різновидах класичної чи популярної музики. (...) Я намагаюсь представляти свої концерти в подібному роді, змішуючи музику, що мені подобається, лише з одним орієнтиром: якість, а не історія» [цит. за 167]. Його важливий вплив розповсюджується на європейську музику, французькі популярні пісні, американський джаз, латиноамериканський джаз та багато інших популярних стилів. Зміст синтезуючої стратегії Р.Дьєнса – у частому залученні до своїх творів форм популярних стилів, гармоній джазу.

Уявлення про загальноєвропейський еталон гітарного виконавства неможливий без творчості видатного гітарного виконавця ХХ століття – Ф. Кленьянса. Ним написано більш ніж 600 творів для гітари – п'єси для гітари соло, дуети та квартети, а також музика для кіно, що має велике значення у сучасному гітарному музикуванні. Він записав та випустив вісім CD-дисків зі своєю музикою. Музиці Ф. Кленьянса притаманний новаторський підхід,

⁵ Серед них – Елегія для двох гітар Ж. Даніель-Лесюра; Сарабанда Ф. Пуленка; Концерт для двох гітар та Концертно для гітари соло з камерним ансамблем Ж. Тайфер; Серенада, Концерт для двох гітар з оркестром, два концертних етюди А. Жоліве; Дві прелюдії та Соната для двох гітар Ж. Міго; Тарантела і Токата для двох гітар П. Петі та ін.

основу якого складає взаємодія різностильових елементів – авангардова стратегія. Його творчість взагалі відображає аспект авангардного музикування, що є також важливим елементом у характеристиці французького гітарного виконавства ХХ століття. Багато творчих пошуків композиторів були пов'язані з експериментами в сфері акустичних та електронних модифікацій звуку різних інструментів. Дані експерименти мали відношення до тембрового мислення і сприйняття. Таким чином, тембр гітари виявився залученим в ужиток новітньої музики в якості рівноправної камерно-ансамблевої і сольоючої одиниці. В той же час даний пошуковий сегмент актуалізував питання *нової органології*, пов'язані зі змінами в конструкції гітари.

Німецька гітарна школа. Становлення і розвиток німецького гітарного мистецтва в ХХ столітті мають схожі риси з європейськими школами інших країн. За певних обставин, через відсутність міцного багаторічного спадкоємного фундаменту в німецькій виконавській гітарній практиці, а також за місцем розташування гітари за межами традиційних концертних оркестрових інструментів, цей інструмент знаходився поза центром уваги німецьких композиторів. Тим часом в німецькій гітарній музиці все ж таки були діячі, що включали гітару до сфери своїх творчих інтересів. Це Крістіан Готліб Шейдер, Йозеф Кюффнер, Йоганн Вельтмюллер. Не всі з них були гітаристами. Наприклад, Йозеф Кюффнер, як зазначає Дмитро Теслов [90], був німецьким скрипалем і композитором, концертмейстером та капельмейстером при дворах декількох німецьких та австрійських князів. Він написав багато творів для гітари, переважно легкі мініатюри для одного чи двох інструментів, а також камерні твори за участю гітари.

У ХХ столітті представників німецької музичної культури захопило явище «нововіденського авангарду», яке не залишило сторонніми і багатьох гітарних виконавців та композиторів. Одним з таких музикантів був відомий німецький гітарист, педагог і композитор Генріх Альберт (1870–1950), який

залишив навчальні посібники гри на лютні гітарі, в яких, за словами Т.Іваннікова [41], дотримувся класицистського напрямку.

Безпереважним явищем у гітарній музиці Німеччини є твори Ганса Вернера Генце (1926–2012). Перебуваючи вже на стадії творчої зрілості, він звернувся до сфери гітарних творів. Причиною цьому стала виконавська майстерність англійського гітариста Дж. Бріма, творчим контактом з яким був натхненний композитор. Всі без винятку гітарні опуси були створені для нього: «Три тьєнто» з «Kammermusik 1958», Дві сонати для гітари соло «Королівська зимова музика» (1976, 1980).

Наступним представником німецького гітарного мистецтва є Зигфрід Беренд (1933–1990) – гітарист-віртуоз, диригент та композитор. Будучи блискучим гітарним виконавцем, З. Беренд вплинув на формування основ гітарного мистецтва ХХ століття. Т. Іванніков зазначає: «В архіві його сольних альбомів збереглося більше 50 студійних записів: перекладення старовинної лютневої музики та інструментальних творів В. Моцарта, Ф. Шопена, М. Равеля, М. де Фальї, Е. Гранадоса, К. Пендерецького, П. Гіндеміта, гітарна музика композиторів ХІХ–ХХ століть, а також власні твори для гітари та ансамблів різного складу» [41, с. 296]. Протягом свого мистецького шляху, він вів насичену концертну та організаційну діяльність, наприклад, виступав ініціатором численних гітарних фестивалів, брав участь як член журі великих міжнародних конкурсів. Всі ці фактори дали імпульс до розвитку школи професійної гри на гітарі в Німеччині. Завдяки його увазі до власне звучання інструменту (він співпрацював із гітарним майстром Р.Якобом) виробництво німецьких класичних гітар вийшло на новий рівень та дістало високу репутацію в усьому світі піднесла на новий рівень сферу. Разом з англійськими виконавцями Дж. Брімом і Дж. Вільямсом З. Беренд вважається одним з провідних виконавців світового масштабу.

Інший важливий аспект діяльності З. Беренда складає його редакторська діяльність. Т. Іванніков [41] вказує, що він написав низку перекладень барокової музики та розширив академічний струнно-щипковий репертуар оригінальними творами сучасних композиторів – Анестіса Логотетіса, Генріха Коніцного, Клауса Хашагена, Фрідріха Гайтіса, Дітріха Ерדмана, а також своїми власними композиціями. Уваги заслуговує й композиторська діяльність музиканта. Він є автором понад 100 оригінальних творів для гітари, серед яких – 60 сольних композицій. Значний пласт у його гітарних композиціях складає музична мова Іспанії, але у багатьох творах Беренд звертається до засобів виразності музичних культур Європи, Азії, Африки. Погоджуючись зі словами Т. Іваннікова, «...пропагування гітарного мистецтва в Німеччині З. Берендом призвело до інтересу широких мас до цього інструменту. Процесу популяризації гітари сприяли також і майстер-класи за участю талановитих музикантів світового рівня, активне впровадження гітари в програми навчання німецьких музичних навчальних закладів. В результаті німецька гітарна освіта здобула репутацію як представника найрізноманітніших виконавських технік» [41, с.297].

Отже, затребуваність німецьких педагогів (Хуберт Кьоппель, Вольфганг Лендлі, Рейнберт Еверс, Франк Бунгартен, Тільман Хопшток), робота німецьких представників гітарного мистецтва (Г. Альберт, Т. Хопсток, Ш. Баумгарден, В. Лендлер, З. Беренд) з організації фестивалів, майстер-класів та академій містами Німеччини та за їхньої участі по всьому світові; ретельної редакційної роботи, розбудови автентичного напрямку, опанування гітарою авангардової стилістики, має безперечне значення. Вона вплинула на розширення спектрів звукообразу інструменту в цілому та сприяла формуванню європейського виконавського еталону.

Гітарні школи Східної Європи, що зформувалися значно пізніше (у другій половині ХХ ст.) в цілому презентують дотримання складеного близько середини ХХ століття еталону гітарного виконавства.

Сучасна польська школа гітарного виконавства пов'язана з іменами блискучих виконавців, таких як – Марцин Дилла, Вітольд Сморовінський, Кшиштоф Пелех, Петро Томашевський та інші. За словами Т.Іваннікова, «...незважаючи на те, що всі вони представники молодого покоління віртуозів, але багато з них вже проявили себе також і як композитори. Так, наприклад, гітарні опуси В. Сморовінського здобули визнання не тільки серед гітаристів Польщі, але й далеко за її межами» [41, с.303].

Т. Іванніков [41] вказує, що активне становлення сучасної польської гітарної виконавської школи відбувалося завдяки досягненням майстрів старшого покоління. Виконавська та педагогічна діяльність Яна Ковальчика, Марцина Залевського, Яна Едмунда Юрковського, Збігнева Дубієлли в Польщі 1980–1990-х років сприяла появленню великої кількості міжнародних конкурсів та фестивалів гітарної музики. Серед найпопулярніших з них варто вказати Міжнародний фестиваль гітарної музики у Кракові; Міжнародний фестиваль та конкурс «Сілезька гітарна осінь» (Тихи); «Міжнародний гітарний конкурс та фестиваль імені Чеслава Дродзевіча» (Криниця) та інші.

Становлення російської гітарної школи пов'язано із традиціями гри на семиструнній гітарі та послідовним переходом до виконавства на гітарі шестиструнній. Сучасні композитори, які на теперешній час є представниками сфери класичної гітари, визначають свій вектор сприйняття жанрово-стильової специфіки гітарного мистецтва. Серед найвидатніших митців російської гітарної школи – композитор і гітарист Микита Кошкін, який створив більш ніж 200 творів для гітари, переважно, для гітари соло. Це соната, камерно-ансамблеві твори, різноманітні цикли, твори для гітари з оркестром. Сьогодні його твори виконуються найчастіше серед творів російських композиторів і є

найпопулярнішими у репертуарі не тільки російських гітарних виконавців, але й всього світу. На відміну від М. Кошкіна та І. Рьохіна, С. Руднев більш тяжіє до російської народної традиції. Заслуга цього композитора в тому, що йому вдалося відродити та збагатити «забуті» традиції російської семіструнної гітари та віртуозному виконанню на ній.

Українська гітарна школа. Давні українські традиції гітарного музикування, що беруть початок від творчості відомих у XVIII-XIX століттях музикантів, гітаристів-віртуозів та композиторів, таких як Іван Хандошко, Гавриїл Рачинський, Михайло Вербицький, відображаються і в гітарному мистецтві першої половини XX століття. Сучасна гітарна школа України також формувалася під істотним впливом іспанської школи, її новими підходами та методами, які були засвоєні завдяки тісній співпраці з А. Сеговією. Це визначає й О. Кригін [52] щодо харківської школи, й М. Михайленко [64], аналізуючи процес становлення київської гітарної школи (автор пише про сеговіївський етап розвитку академічного гітарного мистецтва та його подальшу еволюцію).

В творчості українських гітарних композиторів певним чином поєднуються риси мови іспанської музичної традиції, мови музики західно-європейської музичної традиції та риси музики українського фольклору. Одним з значущих композиторів-гітаристів України є А. Шевченко. Його школа «Гітара фламенко» вийшла першою в СРСР. Він оволодів технікою фламенко та активно пропагував її в музичному колі України. Завдяки йому гітара фламенко була відкрита для українських слухачів та посіла значне місце на концертній сцені⁶.

Важливе місце у розвитку української гітарної школи займають харківські митці⁷. Так, в Харкові на чолі гітарної школи стоїть Заслужений артист України, професор Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського В. Доценко. Саме йому присвячено «Іспанський» концерт з оркестром відомого

⁶ Аналіз діяльності А.Шевченка міститься у Розділі 2, підрозділ 2.4.

⁷ Докладна характеристика харківської гітарної школи міститься у дослідженнях В. Доценка [28; 31], О. Кригіна [52], монографічному нарисі Ю.Ніколаєвської [72].

харківського композитора М. Стецюна. В Харкові можна відмітити таких молодих гітарних композиторів, як О. Кулік, У. Мачнева (США), Д. Панченко⁸. Щодо педагогічних настанов, Сам В. Доценко зазначив: «Можу сказати, що щодо методики викладання дуже багато перейняв у свого чудового педагога з диригування в інституті Павла Борисовича Ландо (учня знаменитого І. Мусіна, нині професора Московської консерваторії), який вчив мене вибудовувати музичну форму твору, глибоко вдаватися в авторський задум, контролювати себе під час виконання; він розвив в мені чуття стилю і почуття міри» [29, с. 7.]. О. Кригін сформулював принципи харківської гітарної школи у наступних положеннях:

«1) ставлення до учня як рівноправного суб'єкта у технологічному зв'язку педагогічного процесу з урахуванням його суто індивідуальних даних: професійної обдарованості і психофізичних факторів, працездатності, цілеспрямованості, наполегливості в досягненні необхідного результату, рівня естетичних уподобань;

2) тонке і гармонійне поєднання в процесі навчання широкого спектра музичних творів різних історичних епох;

3) баланс між урахуванням особливостей авторського тексту твору і творчою інтерпретацією художнього образу;

4) максимально відповідальне й естетично вимогливе ставлення до звуку та відтворення його параметрів у процесі інтерпретації» [52, с. 12]. Автор дисертації [52] наголошує, що «Дидактика» В. Доценка системно описує процес освоєння сучасної культури гітарного академічного виконання як єдність звучання – інтонування – інтрепретації⁹.

Слід відмітити також молодих починаючих українських композиторів з інших міст України. Так уваги заслуговує львів'янин А. Андрушко, якому

⁸ До харківської гітарної школи належить й автор пропонованого дослідження.

⁹ Підрозділ 3.2 «Дидактична та акумулююча функції харківської гітарної школи в сучасному культурно-мистецькому просторі». С. 169–188.

належать «Прелюдії та фуги», сонати для гітари соло, етюди, п'єси. Кияни Б. Бельський та П. Гордієнко звертаються до таких жанрів, як вальси та поеми для гітари. Завдяки ініціативам та контактам українських віртуозів для гітари пишуть музику видатні українські композитори Л. Грабовський, М. Дремлюга, М. Скорик, О. Козаренко, В. Польовий, В. Камінський, М. Шух, К. Віленський, Є. Мілка, М. Стецюн, В. Карлаш, О. Щетинський, Б. Фроляк та інші. Т.Іванніков зазначає, що в українській гітарній спадщині, що склалась на початку ХХІ століття, спостерігається декілька значних тенденцій, в тому числі – «перетворення фольклорних традицій з опорою на українські, іспанські, латиноамериканські та інші етнокультурні витоки; переосмислення жанрово-стильових моделей старовинної і класико-романтичної музики; авангардні і постмодерністські експерименти, концептуальні ідеї сучасного мистецтва, які представляють гітару як носія нової естетики» [41, с.380].

Ці тенденції мають яскраве втілення у гітарних творах різних авторів України, що, в свою чергу, відбивають й тенденції виконавства (аутентичні, авангардові) та їхні поєднання.

Отже, огляд розвитку національних шкіл дозволяє означити основні параметри виконавства, що вплинули на формування виконавського еталону:

- обрання відповідного інструменту (класична гітара сучасного типу з'являється у Іспанії);
- затвердження відповідного способу гри, постановки, залучення та адаптування виконавських прийомів фламенко, прийомів звуковидобування; концертного статусу інструменту (А.Сеговія);
- пріоритет віртуозності, але, поряд з цим – включення речитативної та вокальної стилістики;
- відтворення на гітарі неокласицистської (Іспанія, Велика Британія), авангардової (Німеччина, Франція, Велика Британія) естетики, поєднання усталеного щодо гітари класико-романтичного амплуа з експериментаторством

(Франція, Італія, Німеччина), національною специфічністю (що виражалося у тембровій характерності та різнобарвності) та впливами старовинного типу музикування (ренесанс, бароко).

Тобто вимальовується стійка тенденція надати інструменту всеохватність, об'ємність, універсальність і все це спричинило можливість існування умовного, але все ж таки визнаного еталону гітарного виконавства. За історичними умовами він виявився доволі усталеним у першій половині ХХ ст., надалі ж став більш розгалуженим (враховувалися надбання нових мистецьких напрямків та національних шкіл).

Огляд продемонстрував, що у процесі формування шкіл важливим є й момент впливу традицій (фламенко – в Іспанії, лютнева музика – у Франції), й культурний контекст (експериментаторські напрямки початку ХХ ст. у Німеччині, Франції; неокласицизм 1930-х рр. – у Німеччині, зародження автентичного виконавства – у Великій Британії та Європі), й ситуації взаємовпливів (іспанська школа мала вплив майже на всі існуючі школи й ті що склалися протягом першої половини ХХ ст.), й наявність яскравих виконавців, які тісно працюють як з композиторами, так й з майстрами інструментів (завдяки чому стало можливим його подальше удосконалення). Тісне спілкування гітаристів, що належать до різних національних шкіл, їхня презентація гітари на концертах у великих залах світу, фестивалях, розповсюдження майстер-класів впливало на взаємодію естетик, ідей, технік та працювало на вибудовування визнаного більшістю звукового та виконавського еталону. Цікавим у цьому аспекті є існування з 1973 р. гітарного фестивалю у М. Сегед (Угорщина), який для Європи став осередком формування канонів гітарної майстерності та традицій виконавства. Саме на це розраховував його засновник – Л.Сендрі-Карпер.

Дослідженню угорської гітарної школи у колі найяскравіших гітарних шкіл ХХ ст. (іспанської, англійської, італійської, німецької) та їхніх традицій присвячено наступний підрозділ.

1.3 Л. Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи

У характері угорської музики композитор З. Кодай знаходив властивості, які відображають дух нації: «Її ритм окреслений, різноманітний. Мелодичний рух широкий, вільний, він не зростає несміливо із задалегідь обміркованої гармонічної основи. Її форма стисла, струнка, ясна, прозора... Навіть по окремії частині народної пісні можна встановити, де початок, середина та кінець цілого» [39, с. 44]. Ці риси менталітету можна простежити у будь-яких явищах, в тому числі – у процесі формування угорської гітарної школи.

Серед найяскравіших гітарних шкіл ХХ ст. (іспанської, англійської, італійської, німецької) угорська школа, може й є не настільки видатною. Але діяльність Ласло Сендрі-Карпера, який правомірно вважається засновником угорської гітарної школи, оскільки саме йому належить першість у викладанні класу гітари в академії ім. Ф. Ліста в середині ХХ сторіччя, мала величезний вплив на формування засад європейської виконавської практики й потребує більш ретельного дослідження.

Власне розвиток гітари в Угорщині від зародження до кінця ХІХ ст. дослідив Андреа Бозокі (А. Bozóki) [6], музичне життя Сегеду у 1945-1960 рр. – Zsigmondné Pap Éva [131], роль творчості І. Альбеніса, М. Гранадоса та А. Сеговії у еволюції класичної гітари досліджено Д. Павловичем [151], аналіз революції фортепіанного мистецтва Ф. Ліста здійснено у докторській дисертації Zsigmond Zoltán [177], аналіз окремих сучасних тенденцій містить дисертація Чаки Андраша, викладача Академії музики ім. Ф. Ліста (Будапешт) [124]. Стаття про С. Ласло-Карпера є у російськомовному енциклопедичному виданні

[85], але більш повну інформацію містить невелике монографічне дослідження Ф. Лайоса (Fodor Lajos) [143] присвячене творчому шляху музиканта. Видання насичене архівними посиланнями на журнальні та газетні рецензії та презентує доволі повну картину не тільки становлення творчості музиканта, але й історію знаменитого фестивалю у м. Сегеді, що став визитівкою угорської гітарної школи.

Мета даного підрозділу – дослідити етапи становлення угорської виконавської школи ХХ–початку ХХІ ст. та визначити позиції, що становлять її специфіку, виходячи з настанов Л. Сендрі-Карпера.

Зараз гітара в Угорщині є чи не найпопулярнішим інструментом, але на початку становлення Л. Сендрі-Карпера як виконавця (1950-ті роки) ще не існувало гітарної освіти на професійному рівні. Можна вважати, що гітарні традиції були питомими перш за все традиціями австрійських музикантів. Так, ще на початку ХХ ст. було відкрито музичний магазин, цимбальний майстер (Орбан Йожеф) почав робити гітари (до речі, деякі ще й досі збереглися). У 1908 р. У музичній школі ім. Й. Грюнвальда почали навчати гітарі. Окрема роль у становленні гітарної традиції належить Йожефу Герею, учню Шнейдера, М. Льобета, який навчався у Кельні (1915-1924). Йому належить ідея створення Угорської гітарної асоціації (1925), котрою він керував протягом 20 років. А. Бозокі [6] вказує, що одним з засновників асоціації був Борци Іштван, мер Будапешта, і всі, хто входив до установи, були аматорами (письменники, художники, скульптори, солдати тощо), яким видавали безкоштовно ноти та навчали грі. Завдяки діяльності Асоціації до Угорщини приїздили відомі гітаристи. Так, у 1928 р. у Музичній Академії дав сольний концерт М. Іштван, тричі виступав А. Сеговія, у 1936 та 1937 рр. Концертували викладачі Віденської музичної академії К. Шейт та Я. Ортнер, також – Л. Валькер, молодий, але вже тоді визнаний гітарист. Камерну музику за участі гітари (зі скрипкою та віолончеллю) у залах Академії презентував Карпати Ернст (у

майбутньому – перший викладач Л. Сендрі-Карпера). У повоєнні роки одним з солістів нової Національної угорської філармонії став аматор Б. Ковач¹⁰, завдяки якому слухачі ознайомилися з класичним гітарним репертуаром. Але все-таки новий, *академічний* рівень, гітара в Угорщині отримала тільки завдяки творчості й діяльності Л. Сендрі-Карпера.

Л. Сендрі-Карпер був студентом факультету архітектури Університету мистецтв та дизайну (1950), ала через два роки вирішив залишити технічні дослідження й вступив до музичного училища ім. Б. Бартока та записався до класу композиції Реже Шугара (Консерваторія Будапешту), маючи за мету удосконалити свою гітарну майстерність та отримати професійні навички в музичній сфері. Серед його вчителів варто виокремити композитора Ференца Фаркаша, цимбаліста Олодара Раца (який допомагав з усвідомленням музики І. Стравінського, Б. Бартока, З. Кодая й композиторів початку ХХ сторіччя), Яноша Хаммершлага (спеціаліст з барокової музики, разом з яким Л. Сендрі-Карпер аналізував музику Й. С. Баха, зокрема, лютневу), Еде Затурецького (він навчав аналізу скрипкових творів Й. С. Баха, його стилістики, проблем поліфонії, органічності: пошуку належного звучання для щипкового інструменту).

У 1955 р. він виборов першість на Всесвітньому конкурсі-зустрічі у Варшаві, після чого в нього виникла ідея створити подібний фестиваль, котрий об'єднав би гітаристів всього світу, в Угорщині. Ідея визрівала певний час, за який Л. Сендрі-Карпер став солістом Національної філармонії (з 1 квітня 1957 р.), почав створювати методіку для викладання у музичних школах, з 1962 р. викладав у консерваторії ім. Б. Бартока (нині – музичне училище). З 1958 року він почав щорічно грати концерти в двох відділеннях в Академії ім. Ф. Ліста. Виконавський рівень Л. Сендрі-Карпера отримував схвалення серед критиків в сфері музичного мистецтва. Така рецензія про Л. Сендрі-Карпера була видана в

¹⁰ У 1956 він емігрував у Зальцбург, став викладачем «Моцартеума».

газеті «Műsorfüzet» за 1958 рік: «Його мистецтво вже давно перевершило традиційну манеру виконання класики на гітарі. Його підхід значно більш вимогливий не тільки до інструменту, але й до музики. Це відображається на виборі програми. Здебільшого його репертуар – це музика Баха (фортепіанні, скрипкові, лютневі транскрипції для гітари). Все це підтверджує, що він не підходить до гітари як до бравурного інструменту, а намагається перед усім донести музику. Наприклад, чакона Баха для скрипаля – великий іспит. Він зіграв її, намагаючись донести музику за допомогою динамічних можливостей часів Й. С. Баха (не використовуючи крещендо, димінуендо). Все це прозвучало дуже переконливо і вражаюче¹¹» [цит. за 143, с. 16-17]. Ондраш Перні (філософ, музикознавець) писав про те, що мистецтво Л. Сендрі-Карпера (про це згадує Ф. Лайос [143]) не тільки не гірш за традиційне, але й що його інструмент також недостатньо вивчений (на відміну від фортепіано, наприклад), а грати класичну музику на гітарі все ще вважається незвичним. Він перевищує всі упередженості за відношенням до гітари, й розташовує її у розряді тих інструментів, що знаходяться на високому ступіні свого розвитку. Аналіз існуючих записів Л. Сендрі-Карпера виявив, що важливою рисою його виконавства є використання різних музичних забарвлень інструменту, а також чітка ритміка. Особливо це помітно у його виконанні бахівських сюїт¹². Так, наприклад, в Сарабанді можна відчувати, як повноцінно прозвучав струнний оркестр, в Жизі є відчуття, що пасажі грають флейти. У виконанні барокової музики він уникав романтичних динамічних ефектів та використовував терасоподібну динаміку тих часів. Варто зауважити, що Л. Сендрі-Карпер був пристрасним шанувальником Б. Бартока та часто грав на своїх концертах інтерпретації його творів у власній обробці. Він видав обробки для гітари 60 творів Б. Бартока з циклу «Дітям», 50 угорських народних мелодій та багато інших творів.

¹¹ Переклад автора дисертації.

¹² Запис можна прослухати на ресурсі <http://classic-online.ru/ru/listen/22563>

Під час концертів по всьому світу, Л. Сендрі-Карпер побачив, що в багатьох країнах рівень гітарного мистецтва краще, ніж в Угорщині. Л. Сендрі-Карпер почав свою викладацьку діяльність, коли вже був знаменитим солістом філармонії, й саме з його ім'ям пов'язан початок професійного викладання з класу гітари в Угорщині. Наукова методична література з даного предмету також не була сформована, і це послугувало для Л. Сендрі-Карпера мотивацією створити власну школу гри на гітарі.

Зупинимося більш докладно на аналізі «Школи гри на гітарі» Л. Сендрі-Карпера. Перший том містить велику кількість народних угорських мелодій, що свідчить не тільки про схильність автора до національних коренів, але й про прагнення до популяризації угорської народної музики. Спостерігається послідовне підвищення рівню складності вправ, в підвищеному темпі. В першому томі присутні прелюдії класичних композиторів, таких, наприклад, як Ф. Сор, М. Каркассі. Наприкінці тому автор помістив гами. В другому томі також багато вправ різних авторів (Ф. Каруллі, М. Каркассі). Численна кількість хроматизмів, інтервальних стрибків, синкоп, змінних розмірів свдчить про привнесення Л. Сендрі-Карпером у вправи виразних засобів, притаманних угорському фольклору. У другому томі є також прелюдії та вправи не тільки класичних композиторів, але й авторства самого складача навчальної збірки. Третій том включає в себе вправи з більш широкими інтервалами, а також вправи з двоголоссям. Автор знову звертається до мелодій угорської національної традиції: використовуються короткі, але технічні музичні фрегменти. Також третій том містить циганські пісні та пісні волинників. Номер 35 «Пісні кольорів» слід виокремити особливо: в ньому автор кожен мелодію-вправу пов'язує з певним кольором, і це наповнює вправу семантичним навантаженням. Вправи на легато слід вважати умовними, оскільки ліги визначено пунктиром. Так само, як і в попередніх томах, у третьому томі

виявляється велика кількість виразних засобів мозичної мови угорського фольклору.

У четвертому томі представлено старовинні французькі пісні. Тепер вже вправи викладено у триголосі. Окремі вправи на хроматизми також є показовими. Номер 30 відрізняється тим, що це є вправа для опрацювання техніки гри на високих позиціях, включаючи широкі інтервали й стрибки. Також у четвертому томі присутні вправи у транспозиції. Номер 34 продовжує «кольорову» тему з тома 3. В № 39 зібрано танці Нідерландів, зустрічаються досить старовинні, навіть до 1500 року. Наприкінці тому знову викладено гами, але зараз вже від гітариста вимагається більш високий рівень виконавство, оскільки тепер гами слід виконувати таким чином, щоб задіяти різні струни. Як бачимо, «Школа гри на гітарі» Л. Сендрі-Карпера являє собою фундаментальну методичну базу з класу гітари, що охоплює всі фази розвитку виконавця-гітариста.

Щоб більш різнобічно продемонструвати становлення та розвиток угорської гітарної школи ХХ сторіччя, проаналізуємо ще один навчальний посібник для гітари, що склав талановитий гітарист Тібор Пушкаш у 1968 році. Починається збірка з термінологічних визначень та їх пояснень. Багато вправ, також, як і у Л. Сендрі-Карпера, побудовано на народних угорських мелодіях. Рівень складності повільно зростає, починаючи з вузьких інтервалів. З № 16 починається двоголосся з затриманими нотами в басу. Вправи на легато (№19) так само, як і в попередній школі, є умовними, відмічено пунктиром. З номера 20 два голоси звучать паралельно. Вправи розподілено рівномірно таким чином, щоб у учня була можливість тренувати у рівному ступіні мелодичні навички, й звуковидобування (перший палець). К номеру 31 формується звукоряд за гамою, при цьому беруть участь 4 струни. Продовжують активно використовуватись народні пісні. Застосовується чергування вправ на вузькі інтервали, й на широкі. З номера 36 починається двоголосся, що призначено

або для двох гітар, або для гітари та ще якогось інструменту. Номери 39, 41, 44 – це вправи на штрихи. В номері 45 застосовано техніку демпфування звуку, щоб зробити паузи. Номер 52 включає вже п'ятизвучні акорди. Номери 62 та 63 зображують іспанську традицію, а номери № 65, 66 – триголосся та концентрацію на верхніх струнах. Номери 83, 84 містять чисельність хроматизмів й стакатної техніки, удари по корпусу інструмента. Матеріал номера 85 сконцентровано на високому регістрі, а номер 86 – на широких інтервалах. Починаючи з номера 88 йдуть вправи на хроматичну гаму на верхніх трьох струнах. Після номеру 97 у збірці поміщено ансамблі, які включають в себе усі види техніки, що вивчено раніше у даному посібнику. Завершує збірку тріо для трьох гітар (№105). Таким чином, розглядаючи навчальний посібник для гітари, зроблений Т. Пушкашем, можна стверджувати, що ця збірка продовжує традиції розвитку гітарного мистецтва, започатковані Л. Сендрі-Карпером.

Повертаючись до діяльності Л. Сендрі-Карпера, вкажемо на реалізацію його великої мети – досягнення визнання класичної гітари в Угорщині. Після того, як Л. Сендрі-Карпер став переможцем всесвітнього гітарного конкурсу у Варшаві (1955 р.), в нього виникла ідея створити подібний фестиваль в Угорщині, що міг би об'єднати гітаристів з усіх країн світу. Цей грандіозний задум Л. Сендрі-Карперу вдалося втілити у 1973 році. Для місця проведення фестивалю було обрано Естергом – королівське місто з цікавим музичним минулим, його трубадурами, лютнистами, Базилікой св. Іштвана, де проводилося багато концертів. В тому ж році місто святкувало своє тисячоліття, тому влада Естергому із захопленням прийняли запропонування Л. Сендрі-Карпера. У першому фестивалі взяло участь 78 гітаристів з 11 країн. За бажанням Л. Сендрі-Карпера на фестивалі звучала камерна музика, а з учасників було створено камерний оркестр гітаристів, і це стало традицією фестивалю. Виконувалися 3-4-х-голосні твори, деякі з них були написані саме

для фестивалю (наприклад, Ф. Фаркаш написав «Githaroedia Strigoniensis», на угорські мелодії XVIII сторіччя). Головною ж темою фестивалю стала угорська музична культура та музика Б. Бартока. Фестиваль залишив про себе найпозитивніші враження та отримав світове визнання. Про це свідчить подальший розвиток цього заходу: в наступні роки – 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989 фестиваль проводився з великим успіхом, приймаючи вже велику кількість учасників з багатьох країн. При цьому кожен фестиваль мав також і тематичну організацію. Один з фестивалів (1977 рік) був спеціально орієнтований на методику викладання гітари, оскільки не тільки угорські виконавці відчували недоліки у розвитку гітарного мистецтва.

Фестиваль 1991 року було підготовлено Л. Сендрі-Карпером, але саме відкриття йому побачити не вдалося. Після його смерті фестиваль продовжував існувати, й керівництво ним перейшло до Гейзи Торека (диригента оперного театру м. Будапешт). В 2006 Йозеф Етвьош, дотримуючись традицій Л. Сендрі-Карпера, організував гітарний фестиваль в м. Балатон, де брали участь Р. Дієнс, Л. Брауер, М. Дила, А. Дезидеріо та інші виконавці. Деякий час цей фестиваль існував паралельно з естергонським. У 2012 році було реорганізовано фестиваль в Будапешті – «Будапештські гітарні дні» (концерти-майстеркласи), де брав участь всесвітньо відомий гітарист-віртуоз К. Ямашита.

Сучасний період розвитку гітарної школи Угорщині вражає присутністю гітари у всіх ланках освіти (школа-училище-виш), широкомасштабною концертною діяльністю, науковою працею Й. Етвьоша, Д. Павловича, автора даного дослідження. Так, Йозеф Етвьош (József Eötvös) [128; 129] є концертуючим гітаристом, композитором, одним з найбільш активних пропагандистів гітарного мистецтва в Угорщині. До того ж він – талановитий музичний педагог, який регулярно проводить у Європі майстер-класи для молодих гітаристів. Завдяки зусиллям Й. Етвьоша у 1996 р. у вищих музичних

навчальних закладах Угорщини було відкрито гітарні класи. У теперішній час він завідує струнною кафедрою в Музичній Академії ім. Ф. Ліста (Будапешт).

Ще одна постать, відома далеко за межами Угорщини – талановитий виконавець, композитор, диригент Д. Павлович [150]. Грати на гітарі він навчився у віці 17 років, але вже через три роки переміг на міжнародному гітарному конкурсі у Польщі. Два роки потому отримав першу премію на найстарішому в Європі гітарному фестивалі у місті Естергом (Угорщина). Д. Павлович займався по класу гітари у Консерваторії ім. Ф Ліста в Сегеді. З 1993 року декілька разів ставав лауреатом значних гітарних конкурсів як гітарист і композитор. З 1996 року Давід Павлович, поряд із виконавчою діяльністю та композицією викладає клас гітари, теорію музики та історію музики в Університеті Музики (Сегед, Угорщина), виступає у якості диригента із створеним ним оркестром гітаристів. Як композитор, видав у різноманітних журналах і окремими виданнями велику кількість власних творів для гітари. Видатні здібності Д. Павлович виявив і як педагог: його студенти ставали лауреатами чисельних міжнародних конкурсів. Також Д. Павлович створив цикл етюдів для гітари, у якому його композиторський талант сполучається з педагогічним. Прослідимо основні позиції цих вправ. Збірка етюдів являє собою цикл з 11 п'єс. Більшість з них мають назви («Едем», «З годинниковим механізмом», «Джерело і гори», «Для малюків»), що дозволяє говорити про риси програмності даного циклу. У номері присутня зміна метру з 2/4 на $\frac{3}{4}$ і 4/4. Переважають широкі інтервали, а також відкриті струни (3-я і 4-та: соль, ре). Рух восьмими тривалостями дозволяє виконавцю все вчасно зіграти, правильно «вписати» ритмічні рисунки. Номер 2 містить двоголосся, з'являються хроматичні ноти, розширюється діапазон. Переважно використовується верхній регістр, відкриті струни і флажолети у верхніх позиціях. Для номеру 3 («З годинниковим механізмом») характерна контрастність: з одного боку, проводиться мелодія *cantabile*, з другого – чіткий

ритм, що відображає годинниковий механізм. Паралельно практикуються різні види гітарної техніки: акомпанемент стакатними восьмими, «щипковий стиль», а також «глибока» артикуляція. В номері 4 знову присутня контрастність, цього разу у плані ритму: 32-гі тривалості протиставляються четвертним. Задіяні основні компоненти розвитку гітарної техніки – ритм, рухливість (вправність) пальців, аплікатура. Часто звучать відкриті струни, вузькі інтервали, хроматизми. Номер 5 насичений акордами арпеджіо, які звучать одночасно з мелодією. Тут задіяні п'ять струн одночасно, а наприкінці – всі шість. Також присутній прийом *tap-on* – засіб гри на нотах, що виконуються легато, де пальці правої руки твердо артикулюють по струні, «врізаючись» у наступну. В номері 6 присутня зміна метру 7/8 і 8/8, використовуються яскраві динамічні нюанси, чітка пульсація восьмих і басової лінії. Номер 7 написаний у меланхолічному стилі. Акордові арпеджіо, де присутні відкриті струни. Кожен палець правої руки «закріплений» за визначеною струною за принципом *p- I- m- a- m*. Звуковидобування у даному етюді переважно щипкове. Спостерігається «прихована» поліфонія у двоголоссі: нижній голос затримується на півтакту у протиставленні із верхнім голосом (найвищими нотами з пасажу). За гармонією ці ноти виходять за рамки тризвуку, створюючи, наприклад, нону й інші інтервали, що підкреслює меланхолічний характер. В номері 8 («Для малюків») примітна зміна аплікатури для правої руки: стандартна *p-i-m-a* змінюється різноманітними комбінаціями *p-m-i-a*, *p-a-m-I*, *m-p-a-i*, що створює враження «гри» з цими послідовностями. Активний рух спостерігається і для лівої руки. Незважаючи на технічно непросту фактуру, в етюді багато відкритих струн. Номер 9 написаний у стилі танцю. В ньому паралельно використовуються різні види гітарної техніки: двічі береться першим пальцем правої руки басова нота з акцентом (*p-p-a-m-i*). В номері велика увага приділяється мелодійним фразам. Присутня зміна темпів, велика кількість динамічних контрастів. Для номеру 11, яким завершується цикл, характерна присутність подвійних нот, штриха легато

та прийомів глісандо, хроматичного руху та «прихованого» двоголосся. Отже, цикл етюдів для гітари Д. Павловича різноманітні за своїм технічним і стилістичним компонентами. Вони упорядковані за зростанням рівня складності і можуть бути цікавими як для початківців, так і для професійних гітаристів. Кожен етюд, як і цикл у цілому може бути поданий у концертних програмах, оскільки етюди являють собою самостійні твори. Вони мають не тільки виключно прикладну мету – розвиток технічних можливостей гри на гітарі, але й художню цінність також. Таким чином, цикл етюдів Д. Павловича привносить значний внесок у розвиток методики угорської гітарної школи.

Підсумовуючи становлення, розвитку та сучасний стан угорської гітарної школи, спираючись на аналіз трьох фундаментальних учбових посібників для гітари, зроблених видатними гітаристами Угорщини Л. Сендрі-Карпером, Т. Пушкашем і Д. Павловичем, а також діяльність Й. Етвьоша можна простежити наступну тенденцію. Головною позитивною якістю гітарної школи Л. Сендрі-Карпера є унікальне поєднання методичного характеру викладення з угорським фольклором, елементи його музичної мови щільно «вплетені» у вправи. Таким чином, загальна фолклористська тенденція, що визначена трьома фазами найбільшої активності на рубежі XIX і XX сторіч, на рубежі 20-х, 30-х років і у 70-ті роки, пов'язана із розробкою стародавніх пластів, і виражена у творчості композиторів-гітаристів Угорщини XX і XXI сторіч. Важливо також відмітити, що в гітарному учбовому посібнику Л. Сендрі-Карпер з великою повагою відноситься до творчості композиторів епохи бароко, високо цінує класичних авторів, таких як Ф. Сор, Ф. Карулі, М. Каркассі. В «школі» представлена велика різноманітність жанрів, різних стилів і національностей. Подібне багатство музичного матеріалу, сприяючого розвитку техніки гітарної майстерності і зібраного в одному учбовому посібнику дійсно є унікальним! Відносно циклу етюдів Д. Павловича, варто зауважити, що він у меншій мірі містить угорські народні засоби виразності: широке використання відкритих

струн припускає присутність тональних акордів, що, у свою чергу, пов'язано з академізмом. При цьому, етюди Д. Павловича являють собою яскравий приклад продовження традицій гітарного мистецтва Л. Сендрі-Карпера, збагачуючи їх досвідом ХХІ сторіччя.

Висновки до Розділу I.

На основі викладеного вище аналізу сучасного стану гітаристики, розвитку європейських гітарних шкіл, зокрема, – угорської, визначимо наступні висновки.

1. В сучасному гітарному виконавстві Європи склалися та функціонують дві основні інтерпретаційні моделі – автентична та універсальна (за визначенням В. Ткаченко). Перша з них визначається підкресленням специфіки інструменту, саме струнно-щипкової його природи, що зближується по горизонталі стилєвих взаємодій з виконанням на клавесині та лютні (епоха пізнього Ренесансу, бароко). Такого принципу у своїй грі притримується наступні гітаристи: Д. Рассел (Велика Британія), Т. Хопшток (Німеччина), Ф. Вілла (Франція), А.Дезидеріо (Італія), П. Стайдл (Чехія). Загальною жанровою відмінністю цієї моделі є камерність, сольність, тяжіння до мініатюри.

Іншу інтерпретаційну модель репрезентують ті представники гітарного мистецтва, що мислять гітару як «маленький оркестр» (визначення Л. Брауера). Таке ставлення робить цей інструмент здатним до втілення практично усіх жанрів, форм, стилів, що склалися у сучасній музиці. Цю, універсальну, модель представляють в Європі – А.Сеговія, Дж.Брім, Дж.Вільямс, Р.Дьєнс, Ф.Кленьянс, К.Маркіоне, Ш.Рак, М.Кошкін, К.Доменіконі, О.Фраучі, В.Доценко та інші. Таким чином, виконавський еталон у гітарному мистецтві оснований на взаємодії, взаємопроникненні та взаємозбагаченні, що дає співіснування зазначених моделей.

2. Отже, спільним у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн стало те, що у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро- (бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій. Загальноновизнаною є думка, що протягом всього ХХ ст. (від творчості А. Сеговії) гітара рухалася у бік надбання статусу міжнародного (універсального) академічного інструмента. Універсалізація передбачає хоча б умовну «еталонність» виконавства, що знаходить відображення у сталому «звуковому образі гітари». Отже, протягом першої половини ХХ ст. відбувалося *формування* виконавського еталону в гітарній музиці.

3. Запропоновано наступні параметри, за якими визначається еталон гітарного виконавства:

-*акустичний* (звуковий образ інструменту);

-*фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту);

-*техніко-віртуозний* (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання);

-*художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції).

Отже, яким був еталон гітарного виконавства на етапі формування?

Звуковий образ інструменту перш за все був націлений на універсалізацію, тож – академічність. «Сеговієвський» звук – це звук «шляхетний» (Б. Асаф'єв), з відчутним «вібрато», тембровими контрастами, використанням «коронних» прийомів А. Сеговії «*sul tasto*» та «*sul ponticello*» (П. Агафонов, О. Кригін). Еталонним за добу А. Сеговії також стало *концертне* звучання інструменту.

А. Сеговія надав пріоритету «нігтьовому способу» гри, що спричинило можливість більш гучного звучання інструменту та взагалі обумовила найбільш якісний звук та впізнаваний тембр.

Технологія звукоутворення (за П. Агафоновим) обумовлена діаметром і матеріалом струни, що визначають тільки її притаманний тембр, тому один і той самий за висотою звук на різних струнах має відтінки, різні за забарвленням. Ця технологія дозволила затвердити технологічні виконавські прийоми (арпеджіо, флажолети, вібрато, расгеадо, пунтеадос та ін.), які суттєво впливають на тембровий фактор.

Академічному «сеговієвському» еталону притаманна інтенсивність, але стриманість виконання. Він волів дослухувати всі акорди, звуки, не занадто захоплюватися пасажами, тремоло й не вдаватися до театралізації виступу. Його виконання (завдяки обранню відповідної до стилю виконуваного манери виконання) завжди було демонстрацією виконавської культури звуковидобування та звукотворення.

Тож, на рівні звуковидобування та виконавської стилістики відбувалося «утримання» академічної традиції, а на рівні репертуару – спрямованість на романтичну стилістику (вибір музичних творів, не пов'язаних з авангардовою естетикою) в надрах авангардової естетичної парадигми 1-ї половини ХХ ст.

А.Сеговія, поряд з працею над оригінальним композиторським репертуаром для гітари, затвердив гітарну транскрипцію як один з найважливіших жанрів, через який відбувається презентація інструменту і який, до речі, демонструє й існуючий виконавський «еталон» – у поєднанні гучного та м'якого звучання, віртуозного та вокального інтонування тощо.

Наступний розділ присвячено процесу жанрово-стильовим пошукам гітаристів другої половини ХХ–початку ХХІ ст., завдяки чому змінено та удосконалено уявлення про еталон гітарного виконавства.

РОЗДІЛ 2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ГІТАРИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТ.

Для дослідження процесів трансформації звукового образу гітари на межі ХХ–ХХІ століть були обрані:

- редакції барокової музики, що дозволяють скласти виконавський еталон у автентичній парадигмі;
- транскрипції К.Ямашити, що, по суті, докорінно змінюють еталон гітарного виконавства наприкінці ХХ ст. та демонструють надзвичайну складність в межах універсальної парадигми;
- твори А. Шевченка та обробки для оркестру «100 гітар», що дозволяє виявити синтезуючі стратегії у процесі трансформації виконавського еталону на початку ХХІ ст.

2.1. Виконавські редакції Й. Етвюша лютневих сюїт Й.С. Баха – новий погляд на гітарну специфіку барокового виконавства

Сучасна гітара досягла статусу «інструменту-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів. Про це свідчить все більш зростаюча кількість обробок, аранжувань та транскрипцій, зроблених для гітари, в тому числі – великих інструментальних циклів. Інтерес до бахівської творчості, що притаманний всьому ХХ сторіччю, актуалізував появу як великої кількості різноманітних виконавських інтерпретацій, так й створення різноманітних перекладень та транскрипцій, а тому числі – для гітари. Твори Й.С. Баха (перш за все – лютневі сюїти, але є перекладення скрипкових, фортепіанних, віолончельних й оркестрових його творів.) для гітари перекладали А. Сеговія, Ф. Таррега, Е. Пухоль, Дж.Брім, П. Голбрайт (для 8-струнної гітари), Н. Йєлес

(для 10-струнної гітари), Т. Хопшток та ін. Якщо перекладенням А.Сеговії властиві багата вертикаль та насиченість фактури (гітарист підкреслював, перш, за все, власне «гітарність» звучання), то згодом встановилась інша традиція – підкреслювати (у зв'язку з впливом аутентизму) «сухість» та прозорість звучання інструменту. Саме ці властивості притаманні перекладенням лютневих сюїт Й. Етвюша (Угорщина), виданих у 2002 р. Принципи, які музикант втілює при їхньому перекладенні¹³, було започатковано при роботі над циклом «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для двохмануального клавесину (транскрипція для гітари датована 1997 р.).

Метою даного підрозділу є порівняльний аналіз оригіналу даного твору та його гітарної версії з урахуванням акустичної та технічної специфіки інструменту.

«Гольдберг-варіації» – об'єкт дослідження багатьох наукових джерел, як монографічного типу (А. Швейцер [99]), так і тих, що стосуються композиційних та виконавських особливостей циклу (М. Аркадьєв [2], О. Великовський [15; 16], Б. Кац [43], И. Брейг [117]). Тематика статті задіює й корпус джерел з аутентичного виконавства (І. Приходько [78], гітарної специфіки (О. Жерздев [36], Р. Мелешко [59]), та зокрема – основ перекладення для гітари Й. Етвюшем [130].

«Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для клавесину BWV 988 вперше були опубліковані у 1741 році та являють собою цикл, що складається з Арії та тридцяти варіацій. О. Великовський [15] вказує на наступні особливості структури даного твору. Протягом усього циклу можливо прослідкувати остинатність, прояв якої є в присутності басової теми, що складає основу Арії й усіх тридцяти варіацій циклу. Тема є послідовністю з 32 звуків, кожний з яких відповідає одному такту. За тривалістю ця тема виходить далеко за межі традиційних *bassi ostinati* пасакалій та чакон (які, як правило, не перевищують

¹³ Їх виствітлено у науковій праці Й.Етвюша «Роздуми про виконання лютневої музики Баха» [129], цитати з якої надано у перекладі автора дисертації.

4–8 тактів), і в цьому є її унікальність. Гармонічний план теми складається з трьох сфер: тоніки, домінанти й тонічної паралелі (G-dur— D-dur— e-moll— G-dur), кожна з них відповідає восьми тактам. Як підкреслює О. Великовський [15], остинатна тема не звучить в жодній варіації — в кожній з п'єс вона вар'юється, в тому числі й в початковій Арії. Таким чином, остинатною в «Гольдберг-варіаціях» є не сама мелодична лінія басової теми: остинатними є її гармонічний остов й структура. Практично в кожній з варіацій можливо знайти елементи певного жанру, в тому числі сюїтного танцю. Наприклад, Арія, варіації №13 и №25 написані в манері орнаментованої сарабанди, варіація №16 являє собою зразок французької увертюри, варіація №10 – фугета, варіація №4 – пасп'є, варіації №1 та №12 – полонези, варіація №2 – тріо-соната тощо. Подібне співставлення різних танців дозволяє зробити висновок про існування у циклі рис варіаційної сюїти. Три мінорні варіації композитор насичує особливим колоритом. В них присутні хроматичні інтонації у великій кількості та інтонації *lamento* (варіації №15, №21, №25). Індивідуальність кожної варіації підкреслена тактовим розміром (зазначимо, що Й.С. Бах використовує не тільки розповсюджені розміри (3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8), але й більш «екзотичні» – 12/8, 12/16 и 18/16). Крім того, відзначає О. Великовський [15], Й. С. Бах користується такими заходами варіювання: зміна кількості голосів (чотири в варіаціях №10 и №22, три в канонах — вар. №3, №6, №9 та ін., два в варіаціях №5, №8, №11 та ін., вільна кількість в Арії, варіаціях №23, №28, №29), зміна стилю (*stile antico* в варіаціях №10, №18, №22, *stile monodico* в варіаціях №13 и №25, *stile canonico* в канонах), позиції «фундаментального» тону в горизонтальній (всередині такту) та в вертикальній проекціях (в варіації 18 лінія *ostinato* періодично звучить у верхньому голосі).

Всі тридцять варіацій об'єднуються в десять груп (по три) з незмінною послідовністю, що повторюється в кожній групі: «сюїтний танець–токата–канон». Дана послідовність порушується симетрично: в першій (вступній) та

останній (заклучній) групах. Крім того, цикл обрамлений Арією, що складає його зовнішню арку. Варіація №16, що написана в формі французької увертюри, розглядається як центральна у творі. Належність варіації тій чи іншій групі визначається в залежності від домінантності її характерних ознак – строга імітаційність, токатність чи схожість с сюїтним танцем. Взагалі, наголошує О. Великовський [15], в творі Й. С. Баха представлені різні музичні жанри й форми, що відносяться до трьох важливих стилів інструментальної музики бароко – сюїтно-танцювальному, віртуозно-токатному, поліфонічному – та строго підпорядковані композитором в їх чергуванні.

Зазначимо, що будь-яка транскрипція не обмежується лише тембровою трансформацією. В ній обов'язково будуть зміни, що пов'язані з індивідуальними технічними та акустичними властивостями інструментів. Так, Й. Етв'юш зазначає, що при перекладенні важливо зберегти силабічний характер висловлювання та пропонує трактувати ліги як фразувальні у вокальній музиці¹⁴. «Як досягти барокової артикуляції на гітарі?» [129, с.22], – завдається питанням автор. Та відповідає: за правилами барокової апподжіатури треба чергувати типи напруги/розслаблення, робити головну ноту (при двох однакової висоти) тривалішою, за позначкою «ліга» вбачати більш зв'язне виконання¹⁵, а дві однакові ноти відокремлювати артикуляційною паузою (артикулювати речитативом).

Важливі характерні властивості транскрипції для гітари досить наглядно викладені у книзі Р. Мелешка [59], у котрій автор виокремлює найбільш важливі компоненти, які необхідно враховувати у транскрипціях для гітари з інструменту клав'шного: 1. Відрізняючись від клав'шного інструменту, нотний

¹⁴ Автор пише: «У барочній музиці ноти роз'єднані артикуляційною паузою, яка відносилася до ноти та її тривалість залежала від тривалості ноти та характеру твору – це один з основних принципів виконання барокової музики. <...> Спів – основа того, з чого можна черпати артикуляційні моменти інструментального виконавства» [129, с.20].

¹⁵ Автор взагалі висловлює думку, що трактування ліг набагато ширше, аніж його може передати нотний запис (все залежить від характеру, структури, епохи): ліга може подовжувати ноту, за рахунок чого утворюються гармонічні звучання (коли звучить педаль). Виключенням є швидкі пасажі на легато, трелі, тріолі, ритми 6/8, 9/8, тобто рівномірні восьмі.

матеріал на гітарі викладено в більш тісному розташуванні. Важливо, щоб ноти акомпанементу не «виходили» за теситурою вище, ніж мелодія. 2. Перевага гітари над клавесином є в тому, що на гітарі можлива динамічна градація кожного індивідуального звуку. На клавесині цього ефекту можливо досягнути лише за допомогою додавання кількості нот в акорді (ущільнення фактури), або використання регістру з більш гучним звучанням. 3. Орнаментування на клавесині може звучати більш вільно, ніж на гітарі. Важливим також є протиставлення принципів музикування вокальний – інструментальний. В першому випадку мелізматика більш вільна, в той час як в другому випадку метричне виконавство відрізняється більшою чіткістю. 4. Різні октави в оригіналі доцільно зводити у єдиний октавний діапазон на гітарі. Наприклад, в варіації №1 в гітарній транскрипції втрачено багато рель'єфних басових ліній – інтервали в октаву і більше. 5. Артикуляція штриху легато не притаманна гітарі, а також, повторення нот, що заліговані. 6. Для більш зручного виконання (в плані аплікатури) на гітарі використовуються інверсія тризвуків та акордів. 7. Редукція октавного та інших дублювань в акордах. Це відбувається в тих випадках, коли мелодія вже містить у собі гармонічну основу. 8. Застосування вірної аплікатури та октавних струн помітно полегшує завдання аранжувальника та сприяє більш вдалому виконанню музичного твору, уникати частих змін позицій, затиснення струн в складних позиціях чи перевантаження лівої руки. 9. Слід також звернути увагу на ноти, що повторюються, заліговані між акордом та мелодією, оскільки технічні властивості гітарного виконавства зумовлені, в першу чергу, закінчення першої ноти, перед тим, як виконується друга. Рішенням даної проблеми може бути трансформація акорду в інверсіях, зміна позицій голосів, чи зміна нотації (у допустимих межах). Також важливо зберігати терції в акордах, оскільки інакше втрачається тональне забарвлення. Зазначимо, що гітарна транскрипція Й. Етв'юша характеризується особливою

акуратністю взаємодії з оригіналом¹⁶. Аранжувальник допускає незначні зміни, що зумовлено виключно індивідуальними характеристиками та властивостями інструменту. Для зручності виконання «Варіацій» зі збереженням тонального плану оригіналу Й. Етв'юш змінює настройку гітари на «ре».

Отже, проаналізуємо, яким чином Й. Етв'юш використовує вказані вище компоненти у транскрипції Гольдберг-варіацій Й. С. Баха для гітари. Відкриваюча цикл Арія, де на варіовану лінію basso ostinato накладається орнаментована мелодія у верхньому голосі, є не лише викладенням теми, а вже першою варіацією (усі п'єси написані у старовинній двучасній формі). В такті 10 арії спостерігається переміщення ноти на октаву вниз, таким чином виходить перетворення з вузького інтервалу в широкий: секунда стає септимою. В такті 27 з акорду втрачається септима (замість цього звуку в нотах записана пауза), а в т.29 ще одне інтервальне перетворення: секста стає терцією. Варіація №1 рясніє усіма компонентами за схемою Р. Мелешка: переміщення октави (такти 3, 12, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 32), зміна напрямку руху (такт 6), зміна артикуляції - у верхньому голосі у партії гітари добавлені акценти (такт 13), заміна нот (такт 14), спрощення матеріалу - замість арпеджіо викладені дві ноти (т.15). У варіації 2 спостерігаються регістрові зміни - октавні переноси у тактах 8, 25, 26, 27. Варіація 3 демонструє найбільш вдале збереження оригінального музичного матеріалу: всі пасажи 16-х тривалостей максимально відповідають оригінальному викладенню. Матеріал даної варіації (регістри, текстура будовання мелодики та акомпанементу) виявився ідеально відповідним для виконання на гітарі. У варіації 4 знаходяться перетворення щодо лінії басу: у гітарній партії бас плавний, тоді як в оригіналі бас викладено більш рель'єфно (такти 14, 15). Також тут присутні зміни розташування нот у акорді, спрощення тексту (редуцировані деякі подвійні ноти). Варіація 5 демонструє зміни, зв'язані

¹⁶ Слід зауважити, що існує багато зразків транскрипцій «Гольдберг-варіацій» як для окремих інструментів, так і для оркестру. У 1975 році Чарльзом Раміресом та Хелен Каламуньяк було зроблено транскрипцію для двох гітар.

зі штрихами: у партії гітари відсутній штрих легато (як було вказано вище, штрих легато є важким для виконання на гітарі, у зв'язку з особливостями гри на щипкових інструментах), але при цьому збережена вся фактура. Й. Етв'юш [130] звертає увагу на властивості виконання штрихів на гітарі. Так, наприклад, ліги він трактує по-різному. По-перше, автор зв'язує виконання легато з вокальним принципом музикування: фразувальні ліги є подібними до складів у вокальній музиці. Оскільки принцип звуковидобування на гітарі відрізняється від принципу вокального (де можна було б обійтися без ліг, оскільки зрозуміло, де закінчуються слова), то у гітарній музиці ліги слід визначити в нотах. По-друге, Й. Етв'юш вважає, що місця, де проставлено ліги, можуть бути трактовано як більш зв'язані, тобто, підкреслюється компонент фразування, підкреслюється єдність фразування. У тих випадках, коли автор транскрипції для гітари стикається з повторенням нот в оригінальному тексті, слід враховувати, що на гітарі ці ноти повинні бути відокремленими одна від одної за допомогою артикуляційної паузи. У вокальній музиці це вдається, коли на однакові ноти попадає більше слогів та їх відокремлюють артикуляційними паузами (артикулюють речитативом). Також існує ще одне значення ліги, яке часто використовується Й. С. Бахом: ліга вказує на подовження ноти: її слід грати трохи довше, ніж вона записана. Тут можна провести паралель з виконавством на лютні, оскільки, завдяки її акустичним властивостям, басові ноти звучать довше, ніж це передбачено в нотах, утворюючи при цьому «педальні відгуки». Внаслідок цього принципу ноти під лігою можуть накладатися одна на одну та утворювати гармонію (коли звучить педаль). Що стосується швидких пасажів на легато, трелей, триолей, ритмов 6/8, 9/8 (рівномірні восьмі, якщо в нотах не вказано іншого та це передбачає характер твору), то їх виконання штрихом легато вельми ускладнено.

У варіації №10 (*Додаток А, №1*) відбувається заміна залігованих нот, оскільки затримані ноти на гітарі не виконуються, їх належить відокремлювати

одну від одної. Внаслідок цього саме в даній ситуації (такти 10, 11) втрачається весь середній голос, і замість трьох голосів оригіналу звучить тільки два. Через теситурні обмеження у даному епізоді Й. Етв'юш нотує голоси партії гітари в тісному розташуванні, жертвуючи декількома нотами, щоб акомпанемент не «перекривав» мелодію, не звучав вище за неї. Подібні моменти присутні і в наступній, 11-й варіації: через тісне розташування голосів в оригіналі, в гітарній версії спостерігається зниження басової лінії, щоб уникнути перехрещення з мелодією. Також у даній варіації доречно вказати на зміну місць (розташування) голосів (такти 5, 6): мелодичний фрагмент нижнього голосу в оригіналі стає верхнім в гітарній версії, і навпаки, верхній голос оригіналу і гітари проходить знизу.

Вельми показовою у плані змін є варіація №13. Дрібна орнаментика збережена максимально обережно у порівнянні з оригіналом, але при цьому аранжувальнику довелось відмовитись від використання штриха легато (такти 29, 30, 31). У рідких випадках штрих легато, навпаки, добавляється, як наприклад у варіації 16, де ноти пасажу, який рухається вгору, з'єднані лігами по дві ноти. Також, ліги скасовано і в варіації 17. У варіації 14 (*Додаток А, №2*) примітні такти 9, 10, 25, 26, 27, 28, де чергування коротких пасажів 16-х у різних голосах партії клавесину (виконуються різними руками) перетворюються в один монолітний пасаж, таким чином втрачається (не передається) деяка дискретність, яка передбачувана Й. С. Бахом в оригіналі. Але цікаво, що у гітарній транскрипції у цих тактах Й. Етв'юш використовує зміну динаміки на кожний патерн, можливо для того, щоб, найбільш близько передати звучання даного епізоду на двохмануальному клавесині, де динамічний нюанс досягається завдяки зміні клавіатур.

Варіація 18 містить незначні зміни у порівнянні з оригіналом, декілька раз зустрічаються приклади переміщення октави (такти 8, 11, 27) а також у такті 24 можна спостерігати «втрата» нижнього голосу. Таким чином, у даному епізоді

замість триголосся у партії гітари зберігаються тільки два голоси. У плані зміни басової лінії представляє інтерес варіація 19. У перших восьми тактах у гітарній версії бас викладено монотонно, повторюючись на одній ноті, у оригіналі басовий голос відображається рель'єфно, у октаву (зміна октав). Але далі, в такті 17 рель'єф зберігається. Подібна відмова від октавних переміщень продемонстровано і в варіації 20 (такти 17, 25, 26, 27). Тут також присутні зміни зв'язані зі штрихами (легато відсутнє) (такти 1, 2, 3). Велика кількість регістрових змін містить варіація 21, яка представляє канон у септиму.

Наступна, 22-га варіація примітна своєю басовою лінією, яка у гітарній версії містить зміни напряму руху та в такті 7 викладено октавою нижче. Далі, у такті 8 спостерігається зміна розташування голосів на більш тісне: дуодецима змінюється на квінту. У тактах 21, 22 втрачено звук мі малої октави, а в такті 29 - навпаки, діапазон більш широкий, ніж в оригіналі. У останньому такті інтервал також викладен у тісному розташуванні: замість квінти через октаву - просто квінта.

У варіації 23 (такти 27, 28, 29, 30) виокремлений наступний епізод: стакатні короткі акорди 16-х крізь паузу в оригіналі замінені на безперервний пасаж шістнадцятих (*Додаток А, №3*). Це створює зовсім інший ефект, оскільки Й. Етв'юш адаптує даний фрагмент для більш зручного виконання на гітарі в плані аплікатури, віддає перевагу безперервності, неподільності замість дискретності. Варіації 24, 25, 26 та 27 містять переважно регістрові, теситурні зміни, але в невеликій кількості.

Зауважимо, що варіація 25 (у жанрі сарабанди) виділена композитором окремо. Написана у одноіменному мінорі (g-moll) та з ремаркою *adagio*, вона є філософським центром всього твору, його ліричною кульмінацією. У 28 - й варіації через складні ритмічні групування тривалостей аранжувальник допустив незначне спрощення: редуцирував одну 32-гу тривалість з кожної групи (перші 8 тактів). У перших 8-ми тактах варіації 29 в оригіналі звучить

«перегук» між правою та лівою рукою. Цей суцільно візуальний ефект у гітарній версії втрачено. Також у такті 4 спрощена басова лінія: ноти октавних скачків у пунктирному ритмічному малюнку 16-та з крапкою та 32-га перетворюються на рівні 8-ми та викладені у плавному низхідному русі.

Нарешті, заключна варіація 30 (Кводлібет), незважаючи на присутність щільної фактури, демонструє високу ступінь зберігання музичного матеріалу оригіналу. Тут належно відмітити відсутність середнього голосу в такті 3, що напевно було зроблено для аплікатурної зручності виконання. Також середній голос втрачається і в такті 10, а такти 12 та 14 містять текстові зміни: пропущена мелізматика та змінено ритмічний малюнок. У такті 15 другий та третій голос міняються місцями (*Додаток А, №4*).

Резюме. Представлений аналіз дозволив продемонструвати досвід транскрипції з клавішного інструменту на гітару та виявити, як ці проблеми вирішив аранжувальник. Виходячи з систематизації Р. Мелешка найбільш часті зміни пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструменту (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напрямку руху голосів), зміна штриху, відсутність залігованих нот (що, як відмічалось, відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів). Ще однією характерною особливістю транскрипції «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха для гітари є зміна ритмічних малюнків у бік спрощення. Найбільш часто це досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами. Також може виникнути проблема відмови від деяких середніх голосів, в результаті чого поліфонічний ефект значно послаблено.

Окрім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиниста, в партії гітари ці фрагменти злиті в цілісний пасаж, та як результат, втрачається передбачувана Й. С. Бахом діалогічність. Як відмічає І. Приходько [78], «будь-який шедевр, незалежно від

того, до якої області мистецтва він відноситься, існує у «подвійному часі»: з одного боку, він є продуктом та документом свого часу; з іншого боку, художній шедевр, створений в певну епоху, стає «культурною константою», яка стимулює подальший культурний розвиток, та кожна наступна епоха усвідомлює його як частину своєї власної культури, як щось сучасне» [78, с. 46]. Подібною «культурною константою» за правом можна назвати «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха, яка, переломлюючись крізь призму сучасності, є «відправною точкою» для багатьох виконавців-інтерпретаторів. Тому й не дивно, що гітарна транскрипція Й. Етвюша вдало вписується у таку парадигму сучасного музичного мислення та демонструють новий погляд на специфіку барокового звучання гітари. Виконавські редакції музикантом лютневих сюїт Й. Баха, видані пізніше (2002) демонструють розвиток транскрипторських принципів Й. Етвюша у бік струнно-щипкової природи інструменту, відповідного артикулювання, різноманітності трактування ліг (фразувальні та характеристичні).

2.2. Нові тенденції у гітарному виконавстві: вплив народної та джаз-поп-рок музики

Звертаючись до музики неакадемічної традиції, ми простежимо місце і становлення розвитку гітарного виконавства у цій сфері.

Джазова музична культура вже певний час визнана як самостійний напрямок, що має свою музичну мову, засоби виразності, специфіку жанрово-стильових втілень, композиційні техніки та художньо-виконавські норми.

В гітарній музиці джазу присутні наступні характерні риси: техніка виконання, запозичена з блюзу (ладо-інтонаційна система, глісандо, виконання нот з нефіксованою звуковисотністю), ритмічна організація (синкопований ритм, нерівномірний розподіл тривалостей у тактах), принцип

звуквидобування, притаманний чорним блюзовим музикантам початку ХХ століття.

В традиційному джазі гітара виконувала переважно ритмічну функцію. На початку становлення джазу музиканти перенесли на гітару техніку гри на банджо, та використовували цей інструмент як сольний, при цьому техніка соло була взагалі акордовою. Поступово, гітара сформувалася як сольний інструмент. При грі в малих ансамблевих складах гітарист міг виконувати одночасно сольну та акомпануючі ролі.

Важливим художнім та водночас, композиційним компонентом джазу є імпровізація. Саме ця характерна риса джазового музикування сприяла виходу гітари на повноцінний рівень сольного інструменту. Але ритмічна функція гітари також залишалася, її «риффи» потрібно було чути всім учасникам колективу. Можливості акустичної гітари в цьому сенсі мають значні обмеження, тому виникло питання про посилення гітарного звуку.

Появлення електрогітари відкрило великий потенціал для рішення художніх завдань та реалізації творчих ідей джазових гітаристів. Цей інструмент потребував зовсім іншого підходу до виконавської техніки. Так, наприклад, сильна атака струн, що характерна для техніки гри на акустичній гітарі, спотворювала звук електрогітари через ламповий підсилювач звуку. Хоча цей «недолік», що не сподобався джазовим музикантам, знайшов відгук у 50-х – 60-х роках ХХ століття, в естетиці рок-музики.

Слід зауважити, що культура джазового гітарного виконавства має свої константні риси. Одна з них – принцип імпровізаційності. Завдяки йому, за словами Е. Мошака, відбувається «зсув» в музично-творчому процесі фундаментальної функції композитора в бік «виконавця, що творить» [67]. Імпровізація в джазі як творчість у «прямій трансляції» втілювала ідею нової парадигми у ставленні до комунікативних функцій музики, де композитор розглядається як висхідне джерело музикування.

Імпровізація бере свій початок у народній творчості, що апелює до музикування без фіксованого нотного тексту. Африканська музика, що вплинула на розвиток джазу, також має імпровізаційну природу. Принцип композиції та імпровізації в джазі розглядається у певному протиставленні. Композицію вважають заздалегідь продуманим створенням музики, імпровізацію – спонтанним створенням музичного матеріалу у процесі виконання. Незважаючи на те, що результатом композиції є зафіксований в нотному тексті твір, при його виконанні існує «підтекст» імпровізації. Структура сольної імпровізації посідає важливе місце у формуванні музичної цілісності джазу.

В яскравих прикладах джазових імпровізацій завжди є контрастне протиставлення мелодії, акомпанементу та риффу. З такої форми імпровізації згодом утворився принцип «перегукування» джазових солістів між собою, яких набув подальшого розвитку в такому джазовому напрямку, як бі-боп. Саме в бі-бопі зародилася тенденція до синтезу різноманітних елементів музичної мови. Завдяки змішуванню різнородних елементів виникла сучасна течія «фюжн» (от англ. «fusion»), що на теперешній час є популярною у джазовому виконавстві.

Звернемося до творчості музикантів неакадемічної сфери, які впливали на створення нового звукового образу гітари та в цілому сприяли трансформації виконавського еталону.

Джо Пасс є чи не найвидатнішим гітарним виконавцем, якого вважали найшвидшим гітаристом свого часу. Він використовував щипкову техніку гри, що було незвичним для джазового музикування. Імпровізаційне мислення Джо Пасса характеризується частою зміною ритміки, яскраве ладогармонічне забарвлення, блискуча техніка виконання. Наприклад, у виконанні композиції «Satin Doll» (запис 1974 р., тріо гітара-бас-ударні) тема проводиться акордами (використовуються ланки нон-, децима, дуодецима-, терцдецима-акордів), у

подальшому гітарист залучає до свого соло акордову сітку, мелодичну фігурацію, в імпровізації – глісандо, трелі, форшлаги.

Ще одною значною фігурою серед джазових гітаристів був Джим Холл. Його соло будувалися на непередбачуваності організації гармонічних, мелодійних та ритмічних елементів. Звучання гітари Дж. Холла було скоріше м'яким, цілісність пасажу завжди перемагала над технічними сплесками. «Він завжди мав найкраще почуття гумору та міг спрямувати своє слухання як світло на кожного навколо себе. Поряд із ним ти відчуваєш, що ніколи не зможеш помилитися!» – писав гітарист Дж. Лейдж, що грав у квартеті з Холлом [161]. Музикант користувався досить скромним інструментальним обладнанням: він віддавав перевагу гітарам марки «Les Paul», любив грати «чистим» звуком електрогітари, без аудіоконверторів. Окрім джазу Д. Холл цікавився етнічною музикою – африканською, азійською, китайською та залучав нетривіальні елементи до своїх композицій. Уваги заслуговує альбом «Jazz Impressions Of Japan» (1976), особливо композиція *Kioto Bells*, де звук гітари разом з акордовою послідовністю імітують звук національного японського струнного інструменту – кото. Ладогармонійна основа цієї композиції також притаманна японській музиці, разом з цим ритміка є цілком джазовою.

До стильового синтезу тяжіє і творчість гітариста Карлоса Сантани. Він вже є представником напрямку «ф'южн», що поєднує елементи музичної мови джазу, року та етнічної музики. Латиноамериканське походження музиканта вплинула на його стилістику – К. Сантана збагачує свою музику ритмами сальси, румби, самби та інших, а також звертається до стилю фламенко. У звуку, який він настроює на своїй гітарі, переважають високі частоти, низьких дуже мало. Характер гітарного звуку К. Сантани співпадає з його імпровізаційним мисленням: «тягучий» тонкий звук з плавними «перетіканнями» від однієї ноти до іншої дозволяє сприймати процес імпровізації не дискретно, а континуально. Мається на увазі те, що імпровізації

К. Сантани не побудовані з окремих «блоків» (як, наприклад у соло Джиммі Пейджа), а мають нерозривну цілісну структуру. Хоча переважно К. Сантана працює у сфері рок-музики, до його інтересів також входить музика різних етносів, зокрема музика країн Латинської Америки та музика Індії. У співпраці з ще одним видатним гітаристом-віртуозом Джоном Маклафліном він записав альбом «Love Devotion Surrender» (1973), в якому містяться інтерпретації індійських раг з позиції джаз-року.

Творчість Джона Маклафліна заслуговує на особливу увагу. На теперешній час він здобув репутацію в рівній мірі як джазовий музикант, так і представник рок-сфери, вважається одним з перших, хто заснував музичний напрямок джаз-рок. З дитинства його інтереси були багатограними, він захоплювався різноманітними музичними стилями. Сам Дж. Маклафлін у інтерв'ю В.Гору розповідає про це: «Між 11 і 16 роками я познайомився з усіма основними музичними культурами, що сформували моє музичне життя. А саме: блюз, фламенко, індійська музика та джаз. Всі вони настільки сильно вплинули на мене, що я присвятив життя пошуку свого музичного «я», закохавшись в ці різні стилі» [24]. У напрямку джаз-рок, основній сфері діяльності Маклафліна, органічно поєднуються складне ладогармонічне та метроритмічне мислення джазу та пошук більш яскравих засобів виразності. Останнє завдання було вирішено вибором «перевантаженого» звуку електрогітари, що утворюється за допомогою чисельних пристроїв, що конвертують звук. Окрім джаз-року творчість Дж. Маклафліна відображає одну з найголовніших тенденцій музичної культури ХХ століття, що продовжується і посилюється і зараз, в ХХІ столітті – інтерес до різних культур Сходу та взаємний вплив західноєвропейських та східних стильових традицій. Результатом захопленості музикою, культурою і філософією Індії є творча діяльність створених за ініціативи Дж.Маклафліна ансамблів «Mahavishnu Orchestra» та «Shakti». В «Shakti» найбільш яскраво демонструється взаємопроникнення музичних

елементів року та індійської музики, що відчувається завдяки залученню до музикування національних інструментів Індії – сітара і табли. У виконавсько-технічному аспекті творчість Дж. Маклафліна містить також і класичні прийоми гри, елементи фламенко, елементи техніки гри на банджо. Саме це унікальне поєднання академічної і неакадемічної музичних сфер творить нову історію гітарного виконавства.

Ще одна видатна фігура у світі гітарного мистецтва другої половини ХХ ст. – іспанський гітарист Пако де Лусія. Незважаючи на те, що його творчість пов'язана з виконавським стилем фламенко (з його ім'ям пов'язаний напрямок, що отримав назву New Flamenco), його творчі інтереси не обмежуються лише сферою класичної гітари. Творча діяльність П. де Лусії сприяла популяризації фламенко, заслуга музиканта – у поєднанні принципів сучасної неакадемічної музики з принципами гри фламенко (і цей стиль завоював широке визнання на великій концертній естраді) та бразильськими ритмами. Завдяки його творчості цей пласт гітарної музики почав розвиватися навіть у тих країнах, де раніше цього не було. Однією з новацій Пако де Лусії було те, що він відмовився від техніки гри медіатором, а почав розвивати пальцеву щипкову техніку (гітарист грав пальцями так само віртуозно, як і його колеги, що користувалися медіатором). Це стало «візитною картою» його техніки, в результаті гітарист отримав чіткість, швидкість і водночас м'якість звучання. Стосовно імпровізаційного мислення Пако де Лусія слід зазначити, що він тримається традиційної манери фламенко. Побудова його фраз базується на обіграванні звуків та варіюванні ритмічних паттернів. Він використовує прийоми гри, що пов'язані з «ударною» семантикою – слеп (коли виконавець б'є по струнах), тамбурин (коли виконавець б'є по корпусу інструмента). Також для техніки виконання П. де Лусії є характерним використання ефекту «відлуння» для того, щоб звук тривав довше і мав поступове згасання. Таким

чином, виконавець змінює уявлення слухачів про акустичні властивості гітари: те, що раніше вважалося за недолік, тепер має прекрасне втілення у грі майстра.

Слід також зупинитись на інструментальному арсеналі П. де Луїсії: його гітари вироблені провідними майстрами та містять різні удосконалення, що забезпечує виконавцю більш яскравий та гучний звук. Гітарист досить прискіпливо ставився до електронних пристроїв для підсилення звуку. З мікрофонами поводить обережно, оскільки має за мету донести до слухачів більш чисте гітарне звучання, в той час як різні прибори можуть спотворити звук інструменту. Цікаво, що артист під час виконання чи записів намагається уявити себе на місці слухача: «...коли ви слухаєте гітару, ви не слухаєте її на відстані двох дюймів. Звук, що ви чуєте, є більш віддаленим, і я віддаю перевагу саме такому звуку» [цит. за 67, с.141]. Враховуючи всі характерні риси творчості Пако де Луїсії, можна зробити висновок, що вона займає «прикордонну зону». Водночас, сам виконавець чітко дає зрозуміти, що вважає себе тільки фламенко-гітаристом. Однак очевидно, творчість П. де Луїсії має відношення до синтезу академічної і неакадемічної сфер музикування.

У процесі трансформації звукового образу гітари неможливо не враховувати досягнення рок-музикантів. Вже на початковому етапі розвитку рок-музики, за визначенням В. Сирова [89], вона дає імпульс для виникнення гігантського резонансу в масовій культурі. Рок-манія, що вперше захопивла Захід в 1960-ті роки, була не тільки наслідком соціальних конфліктів. Музика, що з'явилась тоді, разом з поезією, філософією та «картиною світу» взагалі, стала частиною певного парадоксального процесу. З одного боку, у молодіжній сфері концентрувалась деструктивна енергія, агресивні настрої, бунт проти усталених норм, що склалися на той час у суспільстві. З іншого – юні нігілісти проявляли інтерес до світопізнання, захоплювалися різними філософськими течіями, одна з яких – екзистенціалізм – апелює до зосередження уваги на людині як вона є, з усім її багатством внутрішнього світу та духовними

пошуками. Це не могло не відобразитися на музичному матеріалі того часу: завдяки агресивним настроям лідером серед інструментів рок-музики стала електрогітара, але вже з іншим типом звучання, ніж у джазі – гучним різким та всюдипроникаючим. При цьому, рок-музиканти майже одразу почали збагачувати свої композиції елементами академічної та етнічної музики, що виходить за рамки традиційного уявлення про рок-музику.

Важливу роль у розквіті нових можливостей електрогітари зіграв легендарний гітарист Джимі Хендрікс. У 1966 році він приїхав з США до Англії та продемонстрував європейським рок-виконавцям небачану й нечувану на той час техніку гри на гітарі. Він був перший, хто почав робити гітарний звук ще більш «важким» та гучним. На своєму гітарному підсилювачі звуку він викручував максимум – показник у 10 балів. Відомою на весь світ є також його техніка гри на гітарі, коли він защипує струни зубами, а також чисельні глісандо та шумові ефекти. При грі Хендрікс часто користувався великим пальцем руки, що затискує струни, що для академічної гри неприпустимо. Гітарист був шульгою, тому в нього цю функцію виконувала права рука. Хендрікс проявив себе не тільки як гітарист, але і як композитор та талановитий імпровізатор. Його композиції завжди мають цікаві риффи, основні мелодії розвиваються протягом всього твору та підсумовуються у неперевершаних гітарних соло. Він привніс до рок-музики ще більше компонентів з африканської музики: структуру композицій за принципом «call and response», поліритмію та незвичні інтервальні та темброві забарвлення.

Гра Джимі Хендрікса захопила навіть такого великого майстра електрогітари, як Ерік Клептон [121]. Цей не менш видатний гітарист зробив величезний внесок у зв'язок «білої» та «чорної» музики за допомогою блюзу. Клептон – єдиний білий гітарист, майстерність якого високо оцінили чорні виконавці блюзу. Він має тонке почуття блюзової імпровізації, а його гітарні соло вміщують поєднання пасажів, що будуються з нерівномірних ритмічних

патернів, а також довгих звуків. Звук клептоновської гітари має середні характеристики, тобто в ньому рівномірно розподілений баланс частот, немає значного «перегрузу» та гучність теж не дуже сильна. В цілому, виконавську майстерність Еріка Клептона складно назвати найвіртуознішою: у колі гітаристів друзі дали йому прізвисьце «slowhand» – повільна рука. За віртуозністю, швидкістю пальцевої техніки, наприклад, такі виконавці як Стів Вай та Джо Сатріані мають більш високі показники. Але музичне блюзове мислення Клептона і по теперешній час залишається неперевершеним. Обігрування опорних звуків гармонії, багатство ладо-інтонаційних засобів виразності, розгойдувальна ритміка зробила Клептона «своїм» і у джазовій сфері музикування. У 2011 році він у співпраці з Уінтоном Марсалісом записав наживо концертний альбом «Play the Blues: Live from Jazz at Lincoln Center».

Інший бік гітарного виконавства демонструє творчість Девіда Гілмора – гітариста гурту Pink Floyd. Принципи його гри апелюють не до швидкої віртуозної техніки, а навпаки, до повільних чрегувань звуків підчас сольних імпровізацій. Він мов би «смакує» кожную видобуту ноту, насолоджується її тембром. Якість звуку та своєрідний розподіл тривалостей – це основні засоби виразності в арсеналі Девіда Гілмора. Взагалі для гурту Pink Floyd є характерним пошук нових тембрів, взаємодія акустичних та електроінструментів, мінімалістична структура. Вони роблять цілі «скульптури звуку». Як композитор та імпровізатор Гілмор має одне з найкращих почуття ліричного мелодізму. Його соло в композиції «Comfortably Numb» потрапило на четверту позицію списку з 50 найкращих гітарних соло журналу Guitar World та посіло першу сходинку у списку журналу Guitarist.

Ще один музикант, що завдяки чисельним експериментам розкрив величезний потенціал електрогітари – це гітарист гурту Led Zepelin Джиммі Пейдж [120]. Слухаючи з дитинства записи чорних майстрів блюзу, таких, як Мадді Уотерс, Хаулін Вулф, Віллі Діксон, Пейдж і у своєму виконавстві

використовує блюзові інтонації та принципи гри. Він також в ранні роки брав уроки гри на класичній гітарі, тому в творчості Led Zeppelin часто можна почути ритми фламенко. Разом із вокалістом Led Zeppelin Р. Плантом Дж. Пейдж цікавився етнічною музикою Азії та Африки. Це яскраво демонструє композиція «Кашмір», де, за словами Chris Welch, задіяні тембри аутентичних азіатських та традиційних струнних інструментів, лади, ритми та принципи гри азіатських мугамів [120]. Відомим також є підхід Пейджа до вибору звуку електрогітари. Він сам експериментував з електронікою та розробив величезну кількість звуків різної якості. Наприклад, він вмикав гітару в різні канали підсилювачів та передпідсилювачів звуку, або пропускав сигнал крізь конвертери, або, навпаки, подавав сигнал «прямо», без конвертерів. З метою досягнення нових засобів виразності, Пейдж залучав до своєї техніки гру на гітарі смичком. Джиммі Пейдж також звертався і до тембрів акустичних гітар. В його колекції є гітара з двома грифами – один довгий, інший короткий, дванадцятиструнна гітара, мандоліна, укулеле та інші.

Наступна яскрава фігура гітарного мистецтва – це Френк Заппа. Хоча його величезний вклад до музичної культури ХХ століття в більшому ступені стосується композиторської творчості, гітарна майстерність цієї особи також заслуговує уваги. Ф. Заппа зробив «революцію» в музиці завдяки поєднанню принципово різних стилів та сфер музикування. В такому вигляді це не робив жоден з композиторів ані до Заппи, ані після нього. Музика Заппи – це незвичне поєднання джазу, року, блюзу, ду-вопу (вокального стилю чорношкірих виконавців 1950-х років), музики академічної направленості (на композитора вплинула творчість Е. Вареза та І. Стравинського), музики різних неєвропейських етносів. Враховуючи гостре почуття гумору, що мав Заппа, його композиції часто мають пародійний характер, однак це не заважає композитору використовувати всі вказані вище стилі і засоби виразності. Внаслідок такого смислового навантаження, творчість Заппи не здобула

величезної популярності, хоча сам автор намагався донести інформацію, зашифровану у цього музиці до якомога більшої кількості людей. Хоча деякі дослідники вважають Заппу в більшому ступені композитором, ніж гітаристом, він позиціонував себе саме як гітарист¹⁷. Він навіть випустив альбом «Shut Up 'n Play Yer Guitar», який складається виключно з його гітарних соло, що були записані підчас різних концертів у різні часи. Гітарні соло Заппи є цікавими завдяки поєднанню підчас гри різних технік виконавства, а також довгих фраз, які містять швидку зміну мотивів та ритмічних малюнків, жоден з яких не повторюється. Це нагадує «фреймове мислення» та ілюструє «потік свідомості» імпровізатора.

Слід також згадати таких майстрів гітари в сфері рок-музики, як Кіт Річардс, Піт Таунсенд, Елвін Лі, Роберт Фріпп та Джефф Бек. Усі вони зробили величезний вплив на рок-та поп-культуру ХХ століття. Наприклад, Кіт Річардс, «майстер справжніх риффів», гітарист гурту Rolling Stones проявив себе як реформатор настроєння гітари. Він спочатку під впливом іншого гітариста Рея Кодера змінив настроєння у строй G: DGDGBG, а потім взагалі позбавився від нижньої струни й залишив п'ять струн (GDGBG). Саме на такій гітарі були створені кращі легендарні композиції Rolling Stones. Такий вигляд основна гітара Річардса має і зараз. Річардс був не один, хто експериментував з настроєнням гітари. Пошуками нових засобів виразності гітари займався також гітарист гурту King Crimson Роберт Фріпп. Він розробив свій строй гітари і користується ним з 1983 року: GEADGC. Також Фріпп зарекомендував себе як засновник школи гітаристів «Guitar Craft» у 1985 році.

Варто також згадати видатних гітаристів сфери блюзу. Це, насамперед, гігант блюзу – Бі Бі Кінг. Він одним з перших представив до уваги слухачів електричний блюз, тобто виконаний на електрогітарі. Його гітарне виконавство характеризується плавним використанням прийому «бенд» (це такий прийом

¹⁷ У 2011 році журнал Rolling Stone віддав йому 22 місце серед 100 найвидатніших гітаристів усіх часів.

гри на струнних інструментах, коли відбувається звуковидобування з нефіксованою звуковисотністю) та вібрато, що найкращим чином імітувало техніку блюзового співу чорношкірих виконавців. Вищезазначені прийоми гри вплинули майже на кожного блюзового виконавця другої половини ХХ століття. Серед більш сучасних представників електрогітарного блюзу слід назвати таких виконавців, як Бадді Гай та Джеф Бек. Вони володіють неперевершеною майстерністю блюзової імпровізації.

Окремо слід визначити гітаристів, що трактують тембр та виразні можливості гітари в досить незвичній манері. Граючи на гітарі, вони мислять її як етнічний інструмент і встановлюють свої правила щодо техніки виконання на ньому. Перш за все, це англієць Деві Грем (Davy Graham) [125], ім'я якого не дуже відомо навіть поцінювачам рок-музики. В своїй творчості він об'єднував засоби виразності етнічної музики Індії, Африки, Азії, кантрі музику та психоделічну рок-музику. Деві Грем настільки захопився індійським національним інструментом – сітаром, що вирішив зробити так, щоб гітара теж могла звучати як сітар. В своїй грі він з майстерністю виконує мікротонові пасажі з «дроновим» фоновим звуком. Він змінив строй гітари на DADGAD, який швидко стали використовувати всі фолк-гітаристи Англії. Про Деві Грема пишуть: «Вся музична культура світу розглядалася Гремом, як один поширений ресурс для його гітари, чим слугою він себе вважав. <...> Виступ, який я бачив, був з неймовірним фоном етнічної музики. Він грав іспанську, грецьку, індійську та африканську музику, а також джаз, блюз, класику та англійський фолк. Я бачив гру багатьох сучасників Грема, і всі вони не наближаються навіть до однієї десятої репертуару, який є у Дейві» [125].

Інший виконавець, що трактує гітару як етнічний інструмент – це Алі Фарка Туре. На цей раз йдеться про традиційну музику Африки, оскільки гітарист має африканське походження (народився в країні Західної Африки – Малі). Музика Алі Фарка Туре являє собою синтез африканської музики та

блюзу. В альбомах цього виконавця часто можна почути етнічні ударні інструменти Африки, а гітара має звук, подібний до африканських струнних інструментів, таких, наприклад, як колоґо (cologo) – інструмент з двома струнами, на якому грають пальцями чи за допомогою смичка. Іноді Алі Фарка Туре виконує на гітарі елементи перкусійності.

Стосовно сучасних гітаристів неакадемічної сфери музикування уваги заслуговують блискучі майстри джазу – Пет Метені та Джон Скофілд. Обидва виконавці володіють різними техніками гри на гітарі. Спектр їх інтересів досить широкий: від мейнстрімового джазу до фрі-джазу та авангарду. Зараз вони ведуть активну концертну діяльність та випускають нові альбоми з нескінченними творчими експериментами як в тембровому аспекті, так і в технічно-виконавському. Серед найвизначніших гітаристів ХХ-ХХІ ст., які докорінно змінили виконавський еталон стосовно гітари – Джо Сатріані, фьюжн-гітарист Ф. Гембл (учасник Electric Band Ч. Корія); contemporary-jazz-гітарист Джон Скофілд (який, до речі, отримав академічну освіту), «джазовий гітарист N 1» (1991) та «Кращий джазовий гітарист» (1992) Скотт Хендорсон; один з засновників рок-групи «King Crimson», автор оригінального гітарного строю та техніки гри плектром на гітарі Робер Фріп, винахідник дворучного теппінґу Е. Ізмайлов; Фред Фріт, Генрі Кайзер, Дерик Бейлі, Євген Четборн, О. Нестеров – представники неідіоматичної імпровізації, котра зайняла особливе місце у гітарному мистецтві ХХІ ст.

Нарешті треба згадати музичну подію ХХІ століття величезного масштабу: музичний фестиваль «Кроссроадс» (The Crossroads Guitar Festival). Його заснував Ерік Клептон у 2004 році, і він відбувається раз на три роки (2004, 2007, 2010, 2013) у місті Даллас (штат Техас, США). Учасники фестивалю – не лише найвідоміші виконавці блюзу на електрогітарі, але й молоді гітаристи, що тільки починають свій творчий шлях. Всього зазвичай бере участь близько 50-ти осіб, що були запрошені Клептоном. В процесі музикування виконавці

грають соло, або у ансамблі разом із декількома гітаристами. У фіналі всі музиканти виходять на сцену і грають колективний «джем». Для світу блюзової гітари «Кроссроадс» – це найголовніший музичний перформанс сучасності.

Таким чином, в сучасній джазовій і рок-музиці спостерігається інтенсивний розвиток гітарного виконавства. Цей розвиток позначається як на технічних нововведеннях, так і принципі взаємодії елементів принципово різних музичних сфер. Є навіть приклад використання електрогітари у академічній музиці, зокрема – композиція «Vampug!» для електрогітари Т. Мюрая.

Отже, на початку ХХІ ст. відбувається тотальний взаємообмін між усіма напрямками та стилями музики: академічні композитори звертаються до тембрів та засобів виразності електроінструментів та етнічних музичних інструментів, рок-музиканти користуються послугами етнічних виконавців та залучають до своїх творів елементи музичної мови західноєвропейської академічної традиції, а етнічні музиканти, в свою чергу, виходять на одну сцену разом із джазовими, академічними та рок-музикантами. Кожен з зазначених виконавців на гітарі є засновником та носієм свого власного індивідуального стилю та реалізує тенденції глобалізації музичної мови, що базується на взаємопроникненні різних стилів, що, у свою чергу, впливає на існування загальноєвропейського виконавського еталону.

2.3. Виконавсько-композиторська творчість К. Ямашити

2.3.1 Транскрипція як виконавсько-композиторський жанр.

Жанрові ознаки відіграють суттєву роль в історіях різноманітних творів, виявляючи таким чином, схильність того чи іншого твору до будь-яких трансформацій.

Проблема транскрипції як жанру доволі ретельно вивчається відомими музикознавцями у різних аспектах. Так, В. Москаленко [66] вважає

транскрипцію різновидом композиторської інтерпретації, С. Шип [101] визначає транскрипцію за ступенем оригінальності художнього твору та характеру авторської участі при його створенні (у транскрипції він є найбільшим). У роботі О. Жаркова [35] транскрипція входить до класифікації жанрів художнього перекладу. М. Борисенко [9] вважає транскрипцію «окремим синтетичним жанром, котрий реалізує принципову можливість внесення в оригінал певних композиційно-семантичних змін, характер котрих обумовлений стилем нового автора-інтерпретатора» [9, с. 6], а також вводить поняття «транскрипції-перекладу», основними параметрами котрого є зміни тембру і фактури.

Перш ніж ми звернемося до аналізу гітарних транскрипцій, звернемо увагу на концепції О. Жаркова [35] щодо класифікації жанрів художнього перекладу та І. Палій [75] щодо трансдукції. О. Жарков диференціює жанри перекладу по відношенню до оригіналу. У художньому перекладі важливим фактором є дихотомічна кореляція «оригінал-переклад», а завдяки цьому і жанрово-стильова кореляція мислення автора та перекладача. За О. Жарковим [35], процес перекладу складається з двох фаз: дешифрування (осмислення оригіналу) та перекодування (нове його втілення). Також необхідно відзначити, що автор розділяє переклад за двома принципами – технічний та художній. До першого типу відносяться такі типи перекладу, у яких основна увага сконцентрована на рівні виконавської майстерності. Другий рівень – художній – має на увазі більш глибинний підхід, велике значення в якому набуває темброве переінтонування, пов'язане зі зміною інструментів.

І. Палій вводить до термінології музикознавства поняття «трансдукції» як різновид перекладу, «результатом якого стає нова якість музичного матеріалу. Відмінність трансдукції серед супідрядних понять (інтерпретація, транскрипція, стилізація) полягає в тому, що процес перетворення відбувається на всіх рівнях системної організації твору (композиції). При цьому «перекодування» смислу

не передбачає зворотної дії» [75, с. 165]. Авторка трактує його як поняття перехідного рівня, яке б фіксувало ступінь трансформації музичного матеріалу і вбачає у трансдукції можливість адекватного відображення процесів синтезу стосовно новітньої музичної культури (особливо – при взаємодії академічної та неакадемічної сфер). Трансдукція представлена у двох вимірах – жанровому та стильовому з урахуванням наступних рівнів перевтілень: 1) виконавський (інтерпретаційний); 2) темброво-драматургічний; 3) стилістичний. Стильовий вимір визначено як «якість музичної мови, що, активізуючись у моменти переходу з однієї системи музичного мислення до іншої, здатна «перекодувати» семантичні смисли» [75, с.160].

Стосовно транскрипції як творчості виконавця відома думка Л. Годовського: «Транскрипція, обробка, парафраз, якщо вони замислені в творчому плані, є чимось реально існуючим, що за своєю цінністю може явитися в свою чергу шедевром та навіть перевершувати оригінальний твір композитора» [23, с.3]. В наслідок цього вважаємо транскрипцію прикладом виконавсько-композиторської творчості.

Транскрипція завжди була частиною розвитку класичної гітари, маючи декілька функцій. Дослідник Марк Ренч [158] виділяє наступні причини необхідності гітарних транскрипцій. По-перше, вони розширюють гітарний репертуар, оскільки гітара – унікальний інструмент, і не багато композиторів писали для гітари. Грем Уейд (2001) [169] пише, що починаючи з середини XI й до початку XIX ст. конструкція гітари піддалася значним змінам (а саме, перейшла від п'яти рядів подвоєних струн до шести одинарних струн). Хоча точна дата остаточного формування конструкції сучасної гітари не може бути визначена, можна вважати встановленим, що це відбулося приблизно на початку - в середині XIX сторіччя. Таким чином, пройшло досить мало часу для того, щоб сформувати повноцінний репертуар для гітари.

Інша причина – те, що транскрипції для гітари дозволяють гітаристам грати багато з великих творів, написаних до появи сучасної гітари. Саме завдяки транскрипціям у гітаристів з'являється можливість виконувати, наприклад, музику періодів Бароко чи Ренесансу. Найбільш за все, підкреслює М. Ренч [158], робляться транскрипції творів, написаних для предків гітари – лютні та віуели. Однак у не менш значному ступені викликають інтерес у аранжувальників твори, написані для клавішних інструментів (клавесина, фортепіано), або оркестрові твори, оскільки багато з них потенційно містять елементи, зручні для виконання на гітарі.

Гітарні транскрипції серед основних жанрів гітарної музики XVIII-XXX ст. проаналізовані Г. Уейдом (Graham Wade, [169]), порівняльний аналіз двох транскрипцій «Гранади» І. Альбеніса пропонує дослідник М. Ренч (Marc Röntsch [158]), виявляючи специфіку гітарних перевтілень фортепіанного твору. Цікавим досвідом знаходження у фортепіанних творах І. Альбеніса та Г. Гранадоса параметрів гітарної фактури є дисертація Д. Павловича [151].

Теорія транскрипції для гітари детально викладена в дисертації С. Вудруффа [174]. Тому в нашій роботі ми вважаємо за необхідне спиратися саме на цю концепцію. Так, наприклад, автор дисертації відзначає, що процес транскрипції будь-якого твору повинен бути спочатку оцінений за головним критерієм: наскільки він зможе підтримати (втїлити) первинну ідею композитора. Серед таких параметрів до основних належать: легато (затримання); динамічна градація; звуковий діапазон; тембр.

Отже, перший критерій – затримання. Як правило, музика на легато із довгими затриманими гармоніями, тим більш при посиленні динаміки, неможлива для виконання на гітарі. Ці елементи погано піддаються транскрибуванню для гітари. Яскравим прикладом подібних труднощів може послугувати *Adagio* для струнних (Samuel Barber) і *O Magnum misterium*

(T.L. Victoria). В цих творах присутнє дуже плавне перетікання довгих акордових послідовностей із однієї в іншу.

Оскільки на гітарі звук затухає натурально, внаслідок її акустичних властивостей, задум композиторів творів, що вказані вище, може зазнати значних змін, може бути порушеним. В подібному випадку транскрипція для гітари не буде достатньо успішною (вдалою).

З іншого боку, якщо тільки малий фрагмент є «легатним», то можливий компроміс. Відомий факт, що струни звучать найбільш гучно на початковому звуковидобуванні, тобто у момент атаки. Далі звук, видобутий на гітарі, перебуває у досить короткій «стаціонарній» фазі, після якої швидко втрачає в динаміці. Існує спосіб для того, щоб ослабити ефект згасання звуків – це більш часте їх повторення. Саме завдяки цьому факту, К. Ямашита у своїх транскрипціях часто використовує прийом послідовного, арпеджованого звуковидобування при грі акордів. Часто це відрізняється від приписаного композиторам в оригіналі одночасного взяття всіх звуків акорду. «Врятувати» швидко згасаючий звук можна за допомогою пришвидшення темпу, і/або багаторазового повторення одного й того ж звуку (еквівалент тремоло). Вдалим прикладом такого прийому може послугувати Christmas' Concerto Grosso g-moll Op. 6 №8 A. Corelli. Подібного ефекту можна досягти через послаблення атаки звуку, чи зменшення динамічного нюансу.

Виходячи з фізичних (акустичних) властивостей, слід звернути увагу на кореляцію довжини струни із часом стадії згасання звуку, видобутого на ній. Чим довше струна, тим довше вона буде звучати. Це слід ураховувати при транскрибуванні музичного матеріалу на гітару. Найбільш вигідним в таких випадках використовувати низькі позиції на гітарі, а також відкриті струни. Цими властивостями може бути продиктована, наприклад, зміна тональності оригінального твору, а також зміна розташування нот в акорді. Ще одним важливим прийомом підтримання звуку довше в стаціонарному стані є

флажолет. Правда, при виконанні даного прийому, виконавець втрачає динамічний нюанс. Також ефективним (методом) є транспонувати ноти на октаву нижче (див. вище про низькі позиції та відкриті струни).

Наступний компонент, що має важливе значення в будь-якій транскрипції – динаміка. Гітара є одним із найслабкіших інструментів у відношенні до динаміки, особливо у порівнянні із органом чи симфонічним оркестром. Максимальний динамічний нюанс, що доступний гітарі – це *mp/mf* к порівнянні із оркестровими інструментами. І все ж існують способи для збільшення динаміки на гітарі, наприклад, прийом «*rasgueado*». Це техніка фламенко, коли багато голосів звучать одночасно, таким чином, посилюючи динамічний ефект і роблячи звукову палітру більш яскравою. Але, на жаль, при цьому втрачається лінія поліфонії, акцент у звучанні робиться на акорди (гомофонної структури). До компетенції аранжувальника при цьому входить зміна динамічної градації, для того, щоб зробити цей ефект більш діючим.

Ще два визначальних компонента – це діапазон і тембр. Гітара має достатньо вузьким діапазоном у порівнянні із багатьма іншими інструментами. У зв'язку з цим при гітарних транскрипціях аранжувальник зустрічається з відносними обмеженнями. Важливим моментом є те, що нотація для гітари означається на октаву вище фактичного звучання. При перекладанні фортепіанного твору на гітару збереження діапазону оригіналу породжує значні труднощі. Технічну задачу ускладнює ще й той факт, що при цьому гітарист повинен використовувати багато верхніх струн і позицій. Якщо ж в оригіналі басові ноти виходять за межі діапазону гітари, то їх можна перенести на октаву вище. В цьому випадку, однак, може бути втрачено гармонічну функцію, що замислена композитором: широке розташування нот в акордах може стати тісним, або змінюється сама функція акорду, в результаті чого він може стати менш стійким (обернення замість октавного тризвуку). При переміщенні двох голосів у аранжувальника може виникнути ще одна проблема – накладання

одного голосу на інший (overlapping). Подібна ситуація може виникнути і з верхніми голосами при перенесенні їх на октаву вниз, оскільки тоді мелодична лінія буде розташовуватися нижче другого голосу (альту). У таких випадках виконавцю слід особливо звернути увагу на те, щоб виділити мелодію з середини фактури. Ще один засіб розширити гітарний діапазон – це використовувати флажолети. В цьому випадку додається ще одна октава уверх. Незважаючи на те, що самі флажолети мають велике динамічне обмеження і звучать на нюанс тихіше основних нот, така техніка може внести в окремих фрагментах творів особливий тембральний ефект, що сприймається як колористична прикраса.

Резюмуючи усе викладене вище, С. Вудруфф вважає, що транскрипція для гітари в принципі буде виконана більш вдало, якщо буде зроблена для ансамблю, що складається з двох, трьох або чотирьох гітар, особливо якщо йдеться про перекладання з оригіналу для фортепіано чи симфонічного оркестру. Адже навіть у фортепіано часто зустрічається насичена фактура, багатоголосся, поліфонія. При транскрипції для одної гітари аранжувальнику доводиться часто йти на компроміс і редукувати багато оригінального матеріалу, залишаючи при цьому тільки найважливіші компоненти, втрачаючи інші. Так, в деяких фрагментах страждає басова лінія, в інших – гармонія чи ритмічні фігурації, у третіх – сама мелодія. При ансамблевих транскрипціях всі деталі можна вдало розподілити у двох-трьох інструментах. Таким чином, це розширюватиме список творів, потенційно пригожих до транскрипції на гітару.

Можливість оркестрування на гітарі також має величезне значення при транскрипціях. Тут гітара виграє у порівнянні з іншими інструментами. Гітарист може використовувати палітру різних тембрів на одній й тій самій ноті. Наприклад, права рука може грати у розташуванні ближче до «мосту» більш яскравим звуком (*ponticello*), і, навпаки, більш глухим звуком (*dulce*), граючи ближче до грифу (чи над ним). Також ліва рука може брати одну й ту ж саму

ноту на різних струнах, в різних позиціях, відповідно змінюючи при цьому якість звуку, темброву окраску. На нижніх позиціях звук більш рівний, розслаблений, а на верхніх – більш яскравий і різкий. Таким чином, виконавець і аранжувальник мають можливість дуже вигідним чином подати музичний матеріал на гітарі. І все ж, головна задача автору будь-якого перекладання – максимально зберегти первинний композиторський задум.

2.3.2 «Угорська рапсодія №2» Ф. Ліста–К. Ямашита

К. Ямашита (Kazuhito Yamashita) – відомий японський гітарист [141] започаткував нову епоху гітарного виконавства. Близько 70 CD-записів, віртуозність і блискучий стиль гри надскладних творів та його виступи з виконанням у власній оригінальній транскрипції таких творів, як «Жар-Птиця» І. Стравінського, симфонії А. Дворжака «З Нового світу», «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова для гітари solo зробили його ім'я легендою серед гітаристів. В його руках технічні та виразові засоби гри на гітарі досягнули, здавалось б, недосяжних можливостей.

Щодо досліджень творчості К. Ямашита, то зустрічаються статті енциклопедичного характеру (М. Оффі [148]), матеріали інтернет-ресурсів [141]), інтерв'ю. М. Оффі аналізує творчий стиль К. Ямашита, вдаючись до характеристик його виконавської манери, але в цілому творчий доробок видатного гітариста й композитора не є предметом глибоких досліджень, в тому числі – його неперевершені гітарні транскрипції. Виключенням є магістерське дослідження М. Топчія (2011, [94]), у котрому автор проаналізував парадоксальність гітарної версії «Картинок» К. Ямашита, ретельно (майже потактово) порівняв різні редакції твору, довів близькість гітарної транскрипції оркестровій версії М. Равеля та запропонував власну редакцію, максимально наближуючи її до оригінального тексту М. Мусоргського.

У пропонованій дисертації ми вважаємо, що транскрипції видатного гітариста ХХ ст. К. Ямашити демонструють як відбиття «виконавського еталону», так і шлях його трансформації. Його виконавські версії крупних творів (у тому числі – перекладення симфоній, див. п. 2.3.4.) є величезним здобутком у гітарному репертуарі, вони руйнують всі стереотипи й відкривають майже нескінченні можливості.

Розглянемо яскравий приклад перекладання для гітари, коли оригінальним матеріалом є віртуозний фортепіанний твір – «Угорська рапсодія №2» Ф. Ліста. Слід одразу відзначити, що автор перекладення транспонує весь музичний матеріал твору на півтону вище, ніж в оригіналі. Це пов'язано з аплікатурними властивостями інструменту. Таким чином, рапсодія виконується на гітарі в ре мінорі замість до-дієз мінора. Також К. Ямашитою змінено настроювання гітари: тепер басова нота «мі» перестроєна на «ре». Це зроблено для того, щоб привести діапазон гітари відповідно до діапазону оригіналу твору, а також у зв'язку з технічними особливостями гітари: таким способом можуть бути задіяними більша кількість відкритих струн. Як вже вказувалося раніше, той факт, чи є струна відкритою, чи затиснутою, має великий вплив на динаміку та тривалість звучання. Це можна спостерігати, наприклад, в тактах 9 та 19-22, де є задіяними багато відкритих струн.

Перші 8 тактів демонструють максимально акуратне відношення аранжувальника до оригіналу. Особливо звертають на себе увагу фрагменти речитативу в кінці тактів 2, 4, 6 та 8, що позначені *rubato*, *rit* і *piu animato* відповідно. Зауважимо, що мелодія в перших восьми тактах викладається октавою нижче, ніж в оригіналі. Аранжувальник застосовує цей спосіб через особливості нотації для гітари, це не одразу стає помітним. Акорди, що звучать після довгих нот, в незначному ступені перевищують мелодичні ноти за теситурою, їх слід виконувати більш легко, незважаючи на акценти, що передбачено в нотах.

Максимально збережено й акцентовані акорди. В даному фрагменті К. Ямашиті вдається вдало впоратися із наступним завданням: для того, щоб зберегти та передати ефект фортепіанної педалі на гітарі, він пропонує грати акорди на інших струнах в той час, як одна нота триває перманентно.

В *Andante mesto* також спостерігається максимальна збіжність з оригіналом. Тут збережено всі важливі голоси: і пунктирний ритм акомпанементу, і мелодія з акордами. Гітарна партія відрізняється великою кількістю відкритих струн, а коли проводиться мелодія, то є задіяними струни 1 і 3. Також слід відмітити арпеджовані акорди в тактах 16 та 19, як і в оригіналі. Далі пасаж в такті 24 вельми вдало розподілений К. Ямашитою на п'ять струн гітари, з урахуванням технічних та аплікатурних особливостей інструменту, що сприяє більш легкому та віртуозному виконанню. Незважаючи на те, що фактура у фортепіано трохи збільшується завдяки задіяним октавним ходам (такти 20-23), в партії гітари також присутній широкий діапазон, що відповідає особливостям інструменту. Наприкінці фрази (такт 26, 34) К. Ямашита навіть збагачує оригінал, використовуючи засіб гри флажолетом, що є недоступним для виконання на фортепіано. Це, на наш погляд, значний засіб виразності, таким чином у гітарі з'являється певна перевага над фортепіано, оскільки засіб «флажолет» дозволяє зберегти тривалість звучання в високому регістрі, тоді як на фортепіано високий регістр може звучати з меншою тривалістю.

Починаючи з такту 27, тему викладено в основному, в терціях, що відображається і в партії гітари. Однак більш щільні акорди акомпанементу звучать на гітарі в більшій мірі одноголосно. Для того, щоб компенсувати щільність фактури, аранжувальник робить наступну зміну: розміщує дані акорди разом з мелодією. З такта 35 в партії гітари є присутньою велика кількість мелізматички, так само ж, як і в оригіналі, а фрагмент *capriccioso dolcissimo* звучить із доданими флажолетами (такти 36-42), що звучать на високих позиціях, і це явно відрізняється від оригіналу. В тактах 43-48 в

гітарній версії спостерігається багато 32-х тривалостей, що повторюються, в той час, як в партії фортепіано виконується пасаж з елементами арпеджіо. Перша нота з чотирьох формує тему, як це відбувається у фортепіано, але К. Ямашита пропонує грати цей матеріал на середніх струнах 2, 3, 4 в високих позиціях, щоб уникнути деяких виконавських технічних складностей: виокремити мелодію першим пальцем правої руки. Але, на жаль, збереження цього ефекту призвело до певних втрат: бас з фортепіанного оригіналу в гітарній версії є відсутнім. В тактах 49-50 знову зустрічається флажолет, що виконується на високих позиціях, а далі тему викладено пунктирними тривалостями з арпеджіо в басу. В партії гітари це арпеджіо з'являється на 2 такта пізніше, ніж в оригіналі. Незважаючи на спрощену фігурацію (такти 53, 54), гітарист, виконуючи всі три ноти на відкритих струнах, має більше можливостей для того, щоб сконцентруватися на мелодії. В інших тактах (51, 52, 55, 56) опора відбувається на домінантовий звук «ля» на слабких долях тактів. В тактах 57, 58 К. Ямашита компенсує брак арпеджіо, додаючи додаткові арпеджовані пасажи 32-ми тривалостями вже існуючий пасаж шістнадцятих. Цей ефект можливо досягти за допомогою дуже швидкого перебирання пальцями (p-i-m-a) правої руки, грою на відкритих струнах на початку та флажолетами ближче до кінця пасажу. В тактах 59, 60 на гітарі звучить тремоло, що слід виконувати чотирма пальцями правої руки (p-i-m-a) разом з акомпанементом, на який напластовується прийом «флажолет». Підкреслимо, що завдяки такому прийому музичний матеріал гітарної партії значно відрізняється від оригіналу. В такті 61 пасаж переростає у каденцію, що у К. Ямашити об'єднується в групу акордів, що розкладено на арпеджіо на всі шість струн. З такту 62 знову звучить тема на п'ятій струні у супроводі акордів, що виконуються на інших струнах, так само, як і на початку. Тут (такти 62-69) тема знову звучить схоже, як і на початку, де акорди перекривають довгі мелодичні ноти.

В даному епізоді тема проводиться на фортепіано вже в лівій руці, тоді як на гітарі шістнадцяті викладено одноголосно (такти 72, 76), хоча далі, в тактах 80-83 матеріал подається в октавах.

В такті 84 починається каденція, першим звучить арпеджований акорд, після цього він переходить в хроматичний пасаж, що рухається вгору, а далі на першій струні звучить тривале тремоло, що слід грати двома пальцями лівої та першим пальцем правої руки. В фортепіанній партії в даному фрагменті також присутнє тремоло, але виконується воно по черзі то правою, то лівою руками по одному звуку. В даному випадку, при виконанні на гітарі втрачається незвичний візуальний ефект, тоді як акустичне сприйняття тремоло залишається без суттєвих змін. Далі тему подано в терціях із флажолетами на високих позиціях, при цьому збережений динамічний нюанс та характер виконання, що передбачені в оригіналі (такти 85-97). А в тактах 97-104 К. Ямашита зберігає терцове викладення матеріалу, але від флажолетів відмовляється. З такта 110 й до кінця частини в гітарній версії є присутньою імітація звучання ударних інструментів – рівномірні удари по корпусу гітари, що виконуються на третій долях тактів одночасно з акордом. Гітарист має більш можливостей збагатити звукову палітру у порівнянні з фортепіано, в тому числі й завдяки легким ударам по корпусу інструменту. Вони відображають ефект ударних інструментів чи перкусії. В той час, як гітара володіє більш малим діапазоном звуку та динаміки (С. Вудруф), такі ефекти роблять все виконання більш схожою на натуральне звучання (народний колорит). В даному випадку це втілює задум композитора на високому рівні, з урахуванням найдрібніших деталей (На гітарі народна музика звучить та виконується більш природно, ніж на фортепіано).

Friska

В цьому розділі спостерігається одноголосне проведення мелодії з пунктирним ритмом у супроводі акордів та нот з засобом «флажолет», що виконуються на низьких струнах та низьких позиціях. В тактах 25-32 тема супроводжується бурдонним басом та нотами, що монотонно повторюються на відкритій 4-й струні (ефект прихованої поліфонії). З такту 33 по такт 40 тема подається з підсиленням за допомогою додавання октав, таким чином, відбувається затвердження теми. Діапазон при цьому досягає двох октав. З такту 41 по 52 викладено акорди на сильних долях тактів з верхньою нотою «ре», що повторюється. Далі матеріал являє собою акорди половинними нотами на тремоло. Слід зауважити, що в даному епізоді задіяно всі шість струн, при цьому багато з них є відкритими. В партії гітари відмічається однородна структура тремоло (навмисне жорстке звуковидобування. Що зберігається протягом 10 тактів, в оригіналі це є відсутнім). До *tempo giusto vivace* (такт 65) у фортепіано виконуються пасажи с остінатними шістнадцятими, що повторюються в партії правої руки, які нагадують тремоло, в той час, як в партії лівої руки звучать акорди з басом. Після цього, з такту 65 акорди знову є, особливо в арпеджованому вигляді на других долях тактів, що сприймаються рівноправно з мелодією й ритмічним малюнком. В цьому фрагменті, так само, як і у фортепіано, діапазон розширюється до трьох октав та більше (такт 80).

Незважаючи на те, що діапазон гітари приблизно є рівним оригіналу, теситурне наповнення значно відрізняється від фортепіанного. Внаслідок цього спостерігається не зовсім повна динамічна палітра звуку, а, навпаки, більш легке звучання. Втрачаються звукові частоти через неможливість виконання на гітарі одночасно такої кількості звуків, як на фортепіано. Таким чином, є присутніми крайні звуки, а частотне наповнення відсутнє.

З такту 81 спостерігається різкий спад динаміки. Нюанс знижується до *p*, при цьому використовується прийом «флажолетів» як при виконанні акордів, так і при виконанні пасажем восьмими тривалостями. Далі в *ritu mosso* (такт 89)

в версії К. Ямашити тема подається в «спрощеному вигляді», переважно без остінатних прикрас, що являють собою ноти в верхньому голосі, що повторюються. Виключенням є такти 90, 92, 94, 96, в яких К. Ямашита компенсує пасажи шістнадцятих за допомогою різних пальців правої руки. Так само, як і в партії фортепіано, в даному фрагменті відсутні акорди на слабкій долі тактів. Починаючи з такту 105 максимально збережений матеріал оригіналу – тема проводиться з форшлагами на слабкій долі тактів, але при цьому у слухача відчувається опора на константну басову ноту «ре» на сильній долі, замість пасажів шістнадцятих, як і в партії фортепіано. Знову аранжувальник зустрічається з проблемою переваги одних голосів над іншими, в результаті чого він має віддати перевагу основним голосам, таким чином, страждають різноманітні підголоски, що виконують орнаментальну, декоративну функцію. З такта 113 спостерігається знову пунктирне остінато з тремоло на акордах, що виконується в напрямку «зверху вниз». В партії фортепіано в цей час звучать шістнадцяті в верхньому регістрі в правій руці, а акомпанемент з мелодією в лівій руці. Таким чином, К. Ямашита зберігає ефект руху завдяки техніці «акордового тремоло», оскільки за рахунок швидкого темпу подібне звучання сприймається еквівалентним пасажем партії фортепіано. З т. 121 знову виконуються басові ноти з акордами та мелодією. При цьому К. Ямашита задіює багато відкритих струн, ймовірно для того, щоб дозволити виконавцю-гітаристу більше концентрувати увагу на мелодії, штрихах та інших деталях музичного матеріалу. В тактах 125-128 в гітарній версії вся фактура досить розріджена. Це обумовлено рухом секст в оригіналі. В такті 131 автор перекладення використовує прийом «глісандо» в лівій руці, в той час, як права рука виконує перебирання пальцями по першій струні (аплікатура a-m-i), що імітує швидке арпеджіо, яке звучить в оригіналі на фортепіано. Далі в подібних випадках К. Ямашита «розкладає» акорди (цей засіб в авторських відмітках

називається *ragueado*) в своїй звичайній манері (мова йде про тт. 137, 139, 145, 147).

Потім, починаючи з т. 151 (*Stringendo con spirito*), звучить мелодія, побудована за допомогою хроматичний інтонацій, з одноголосним басом, що викладено чвертними тривалостями. Далі, з такту 157, ці тривалості перетворюються на акорди в широкому діапазоні з посиленою динамікою – *fortissimo* (такти 161 - 168). Варто зазначити, що при такій звуковій організації музичний матеріал сприймається більш ефектно та логічно, ніж рясне насування октав в оригіналі, що створює перенавантаження у слухацькому сприйнятті.

В тактах 169-176 К. Ямашита чергує послідовне та одночасне викладення октав. З такту 185 відбувається *accelerando*, та знову в матеріалі гітарної версії фактура спрощується до двоголосся, акорди та пасажі шістнадцятих, що є присутніми в оригіналі, відсутні. Фрагмент (такти 193-200) викладено в одноголоссі та має більш спрощений у порівнянні з оригіналом, вигляд, без прикрашень та акордів. Далі, з такту 201 фактура матеріалу також спрощена, але в ньому присутні форшлаги (такти 201-208, 217-224) та просте одноголосся (такти 209-216). Це трохи відрізняється від оригіналу, де фактура значно щільніша: в фортепіанній партії є ще багато інших голосів, наприклад, бас з акордами, а також октави в правій руці.

З такту 231 К. Ямашита виконує яскраве акордове тремоло шістнадцятими. В даному епізоді він робить основою терції з октавами, що викладено в правій руці у фортепіано, та демонструє наступну послідовність: спочатку один звук, за ним квінту, і далі акорд, створюючи таким чином ефект звукового «нашарування». Все звучить при цьому на відкритих струнах та замінює октави в лівій руці в партії фортепіано. З такту 248 – 255 звучать акорди, в яких звуки виконуються одночасно, а також акорди, що звучать в арпеджованому вигляді. Акорди виконуються разом з мелодією на стакато, що співпадає з оригіналом. А з такту 256, як і раніше, звучать розріджені октави замість насиченої, щільної

фактури оригіналу. В даному фрагменті К. Ямашита робить базовою партію лівої руки фортепіано, при цьому партія правої руки залишається без уваги аранжувальника. З такту 264-279 картина змінюється: К. Ямашита вміщує партії обох рук на фортепіано в гітарну партію. Остання включає в себе як мотиви з 32-х тривалостей, так і хроматичні пасажи *quasi glissando*. Далі (такти 280-295) пасажи шістнадцятих нагадують фрагмент, що звучав раніше (такти 89-96). Але при цьому використовується прийом «флажолет» в окремих випадках. В даному епізоді автор перекладання бере за основу по черзі партії лівої та правої рук фортепіано: один такт взято з партії правої руки, другий – з лівої. Таке, досить незвичне, на наш погляд, рішення демонструє успішний компроміс: оскільки немає можливості виконати на гітарі партії обох рук фортепіано, аранжувальник зробив виконання цих партій дискретно, зберігаючи при цьому всі голоси. Починаючи з такту 296 по 307, музичний матеріал максимально відповідає оригіналу. В цьому фрагменті К. Ямашита виконує мелодію з басом та акордами в широкому діапазоні, як і у фортепіано, зображуючи після цього динамічний спад за допомогою засоба «флажолет» в останніх п'яти тактах мелодії, до самої каденції. Останнє *prestissimo* з такту 308- 315 проводиться одинарним стаккато, спочатку октавами (такти 303-311), а далі просто з «ре» в басу чвертними тривалостями. Далі з такту 316 мелодію викладено вже подвійними нотами шістнадцятих, створюючи ефект легкого тремоло, бас при цьому звучить половинними тривалостями. Так продовжується до т. 324, а потім мелодія знову повертається в одноголосний варіант, замість подвійних октав, що звучать в оригіналі.

Завершується Угорська рапсодія № 2 акордами, коли задіяні всі шість струн, багато з яких є відкритими, на тремоло.

Проведений аналіз демонструє, що, незважаючи на різноманітні труднощі, аранжувальнику все ж вдалося втілити авторську думку без значних втручань та трансформацій. Порівнюючи два твори, що слугують матеріалом для гітарного

перекладання – оркестровий та фортепіанний, зауважимо, що, безумовно, робота з оркестровою партитурою, при «перекладі» її в одну єдину партію для гітари представляє значно більшу складність, ніж робота з фортепіанною партією. Тим не менш, внаслідок індивідуальних особливостей ці два інструменти мають досить істотні відмінності як за акустичними (звуквидобування, динамічні нюанси, тривалість звучання), так і за аплікатурними показниками. Оскільки для відтворення на гітарі фортепіанного твору К. Ямашиту спідкав ряд означених труднощів, для їхнього уникнення автор обрав компромісні варіанти. Коротко зупинимося на деяких проблемних ситуаціях за концепцією С. Вудруффа та продемонструємо їх рішення К. Ямашитою.

Отже, проблема тривалості звучання на гітарі вирішується К. Ямашитою наступним чином: по-перше, аранжувальник часто використовує перевірений засіб тремоло, а, по-друге, якщо один звук залишати тривати безперервно, і в той же самий час на інших струнах грати акордову послідовність так, щоб відбувалося звукове «нашарування», то з'являється можливість успішно втілити на гітарі звучання фортепіанної педалі.

Легатність досягається за допомогою аплікатурних прийомів: утримування одного звуку трохи довше, ніж починає звучати наступний звук. Таким чином, за рахунок звучання, що залишається, у сприйнятті слухача створюється враження більш плавного переходу від одного звуку до іншого, з'являється злитність. Ще один засіб, яким активно користується К. Ямашита для виконання штриха «легато» - легке тремоло на визначених нотах. В результаті аранжувальник вирішує подвійну проблему: виконання легато та збереження тривалості звуку.

Фактурні складності: враховуючи індивідуальні технічні можливості інструменту, гітара уступає фортепіано в плані фактурних можливостей. Тому К. Ямашита повинен долучати до своїх перекладень деякі «хитрощі».

Наприклад, щоб компенсувати в слуховому сприйнятті обмежену кількість арпеджіо, аранжувальник робить своєрідне «накладання» одного пасажу на інший, при цьому, ці пасажи виконуються різними тривалостями. Цей ефект потребує від виконавця-гітариста володіння певними аплікатурними й технічними навичками, оскільки його можливо досягти за допомогою перебирання пальцями в певній послідовності (*p-i-m-a*) правої руки, а також завдяки використанню відкритих струн на початку пасажу та флажолетів наприкінці.

Бракування діапазону, теситури й динаміки компенсується на гітарі різними засобами, такими, наприклад, як флажолет та глісандо, що явно є недоступними для виконання на фортепіано. Флажолет використовується в тих місцях, де треба не лише застосувати звуковий контраст, а також придати звуку відповідне характеру твору забарвлення та особливий тембр, що є унікальним для гітари як для струнного інструменту. Ефект флажолет застосовується в даному випадку (в рапсодії), а також в інших оригінальних композиціях та перекладаннях (з фортепіанної, духової, скрипичної та оркестрової партитур). Флажолет вигідно відтіняє головні мелодичні ноти та акорди й прикрашає твір, дає слухачеві додаткові барви для слухового сприйняття. Прийом «глісандо», що часто використовується, наприклад, в скрипичній чи віолончельній практиці, на фортепіано є мало використовуваним через властивості побудови інструменту. На гітарі цей прийом звучить вельми натурально, може виконуватися одразу на декількох струнах одночасно при необхідності. Таким чином, там, де у фортепіано пасажи шістнадцятими, що імітують ефект глісандо, у гітарі все звучить натурально, і тим самим більш вирашно підкреслює композиторський задум, особливо це стосується таких творів, де спостерігаються народні, фольклорні мотиви (як, наприклад, в Угорській рапсодії). К. Ямашита дуже вміло користується всіма цими засобами, щоб

розкрити найбільш повний потенціал як самого інструменту (гітари), так і твору.

Гітарна версія Угорської рапсодії № 2 К. Ямашита є яскравим, віртуозним твором, що демонструє максимум виконавських можливостей на високому рівні. Аранжувальник залучає цілий спектр технічних засобів, в тому числі, декілька різних видів тремоло як на одній ноті, так і на цілих шестизвучних акордах. На наш погляд, ця версія звучить навіть більш успішно, ніж оригінал, матеріал вдало вписується в діапазон гітари. Акорди, тремоло и пасажи, особливо речитативні (як, наприклад, на початку твору, звучать більш природньо на гітарі, ніж на фортепіано (оскільки в силу акустичних та технічних особливостей виконання на гітарі цього легше добитися). Даною транскрипцією автор розширює гітарний репертуар, збагачуючи його новизною та прагненням виконавців-гітаристів до оволодіння неперевершеним та блискучим виконавським рівнем.

2.3.2. «Картинки з виставки» М.Мусоргського-К. Ямашита

Великий інтерес у інтерпретаторів викликають циклічні, програмні твори й причина подібної уваги – в їхній поліфункціональності, поліобразності. Одним з найяскравіших прикладів, що схильні до інтонаційно-тембрових перевтілень, є фортепіанний цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки». Цей програмний твір, написаний за сюжетами картин Гартмана, складається з десяти номерів-картин, в яких зображуються різноманітні образи та ситуації (гном, суперечка євреїв, бидло тощо). Унікальність цього циклу, що об'єднаний рефреном – «Прогулянкою» – полягає у своєрідній модуляції живописних образів в музичні, що й спричиняє наявність величезної кількості його різноманітних транскрипцій, серед яких особливе місце займає транскрипція для гітари Кацухіто Ямашита. Поява гітарної версії фортепіанного циклу стала свого роду сенсацією й назавжди змінила принципи гітарного мислення. Транскрипція

японського гітариста [176] демонструє неймовірні технічні можливості інструменту, розкриває тембровий потенціал гітари і не тільки відтворює оригінальний матеріал за допомогою інших виразних засобів, але ще й збагачує його за рахунок інтерпретаторських змін (з урахуванням індивідуальних особливостей гітари).

Звернемося до транскрипції більш докладно.

Весь музичний матеріал «Картинок з виставки» написано в транспорті на півтону нижче. Нижня струна практично у кожній п'єсі настроєна на «Ре» – це зроблено для зручності виконання. У акордах першої «Прогулянки» відсутнє октавне дублювання (як у лівій руці фортепіано), але при цьому максимально збережені інтервальні пропорції, теситура і фактура. Примітно, що К. Ямашита використовує весь діапазон гітари, часто використовує високі позиції, навіть на нижніх струнах. Таким чином досягаються інші, незвичні для цього інструменту темброві ефекти, колорит. Ноти високого регістру при цьому звучать по-іншому, оскільки, хоча частота коливань струн і зберігається, але товщина струни також грає свою роль і це відображається і на тембрі. На низьких струнах ноти високого регістру звучать більш приглушено, компактно, в той час, як на верхніх струнах звук більш дзвінкий. Також К. Ямашита часто застосовує обертони, як в «Прогулянках», так і в інших п'єсах.

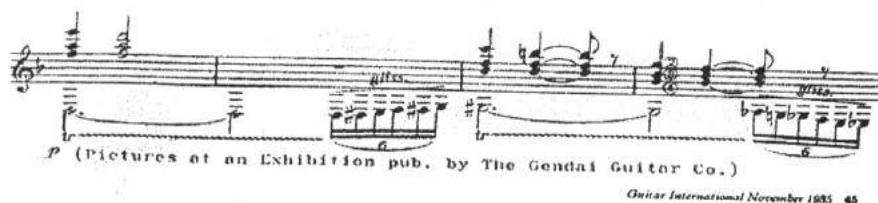
«Гном». Нижня струна настроєна в «ре». Замість октав – басова лінія, якої нема в оригіналі, і яка становить гармонічну базу. Хоча в деяких місцях октавні стрибки збережені. Між басовою лінією та акордами пропорційно діапазону гітари є відповідна відстань. При цьому втрачені розбіжні октави оригіналу. На прикладі нижче продемонстровані очевидні відмінності:

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is a piano transcription of a piece, featuring a treble clef and a bass clef. It includes the markings 'velocissimo' and 'con tutta forza'. The right staff is a guitar transcription of the same piece, also with a treble clef and a bass clef. It includes the markings 'velocissimo', 'rask.', and 'con tutta forza'. The guitar transcription shows specific fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '1' above a note, indicating a specific technique or fingering choice. The two staves illustrate differences in articulation and dynamics between the piano and guitar versions.

Приклад 1

В секції *Meno Mosso* присутні подвійні октави, фактура дещо насичена. Примітним є епізод з глісандо, яке на гітарі навіть вигідніше виконувати, ніж на

фортепіано, звучить інакше. В епізоді (зміна розміру на 3/4) на гітарі виконується дуже складний технічний елемент: довга трель, яка звучить одночасно з акордами. Про цей елемент, що складно виконувати, у статті «Хроніки Ямашити» (The Yamashita chronicles) М. Офі [148] пише, що виконання такого прийому «наживо» досить сумнівно, і що, можливо, К. Ямашита використовував на запису мульти-трекінг. При цьому автор статті розкриває деякі «секрети» виконання різноманітних трелей і тремоло в версії К. Ямашити: для того, щоб зіграти все, як написано, слід просто відпускати акорди раніше ніж вказано в нотах (Приклад 2).



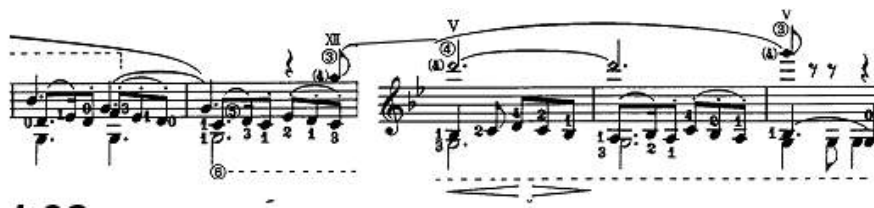
Приклад 2

В кінці басові ноти повторюються, виникає остінатний ефект, на відміну від оригіналу, у якому ці ноти представляють собою пасаж в октавному розташуванні.

Прогулянка 2 відрізняється від оригіналу тим, що в тактах 3 і 4 замість звичайних акордів звучить арпеджіо.

«Старий Замок». Ця п'єса вже давно займає важливе місце в репертуарі гітаристів, так як вона виявилася зручною для виконання саме на гітарі. П'ята та шоста струни настроєні в «соль» і «ре» відповідно. Збережено остінато в басовій лінії, як і довга залігована мелодія (фразування збережено, не дивлячись на важкість виконання довгих зв'язкових фраз на гітарі). Схожість партії фортепіано і партії гітари тут полягає в тому, що довгі ноти вгасають (так задумано композитором). Збережена також і щільність фактури – акорди з п'яти нот звучать досить колоритно на гітарі. Цікавий також «бурдонний» акомпанемент в басу: на гітарі цей елемент звучить навіть більш виразно, ніж на

фортепіано, оскільки вдало відображає середньовічний колорит, таким чином, що звучання схоже на лютневе (Приклад 3).



Приклад.3

В «Старому Замку» скрізь зустрічаються арпеджіо (цей досить часто використовуваний засіб в повній мірі можна вважати інтерпретаторським почерком К. Ямашити) замість акордів. Фактура змінена у бік спрощення, розрідження, оскільки на гітарі технічно неможливо виконання такої кількості нот одночасно. В даному випадку, аранжувальнику довелося пожертвувати середнім голосом. Звертають на себе увагу й динамічні вказівки в гітарній версії, і це стосується не тільки п'єси «Старий Замок» але й всього циклу. Динамічні нюанси версії К. Ямашити відрізняються більшим різноманіттям у порівнянні з оригіналом.

В «Прогулянці» №3 відсутні два середніх голоси, є тільки верхній голос та басова лінія, в оригіналі – весь матеріал звучить в акордовому викладі. Налаштування, як і у попередньому номері, п'ята струна – «соль», шоста – «ре». Наступна п'єса, «Тюільрійський сад» являє собою вдалий приклад передачі штрихів. Складності, пов'язані з виконанням штриха легато на гітарі, не стали на заваді для аранжувальника, та він зберіг всі штрихи, як в оригіналі. Таким чином, в гітарній версії також присутнє протиставлення характерів завдяки чергуванню штрихів стакато та легато. В такті 8 від кінця присутнє невеличке спрощення: замість акордів, які тривають одночасно з пасажами в оригіналі, у К. Ямашити – паузи, лишається тільки пасаж.

«Бидло». З самого початку і до такту 21 басова лінія викладена в одноголосі, при тому, що в оригіналі цей матеріал представлено чотиригласними акордами. Одноголосий бас присутній на протязі всієї п'єси. Знову підлягає спрощенню фактура і теситура, відбувається стиснення

розташування голосів: верхній голос спускається, нижній – підіймається (такт 21, 22). Також використовуються арпеджіо замість звичайних акордів.

Прогулянка № 4 дуже точно відображає матеріал оригіналу, зберігається важка, щільна фактура, але у останніх чотирьох тактах редагуються 2 середніх голоси. Крайні голоси звучать в дуже широкому розташуванні, (2 октави) завдяки чому виникає ефект «прозорості», «порожнього простору», задумливості. Налаштування тут також незвична: п'ята струна настроєна в «ля», а шоста як і завжди, в «ре».

У п'єсі «Балет пташенят, що не вилупилися» шоста струна настроєна в «мі». У перших чотирьох тактах немає форшлагів, а потім в наступних чотирьох тактах вони з'являються, а далі знову відсутні. Напевно, таке рішення продиктовано не стільки зручністю виконання, скільки створенням ефекту контрастності: легкий грайливий характер музики проявляється то більшою, то меншою мірою. У розділі «Тріо» К. Ямашита відмовляється від трелей та середнього голосу, а також ставить в нотах помітку динамічного нюансу – *ppp* (в оригіналі такого не відбувається). Зауважимо, що замість реприз в «Тріо» у гітарній версії міститься змінений матеріал: з'являється тремоло, а замість половинних тривалостей з'являються чвертні.

«Два Євреї». Ця п'єса не містить суттєвих змін. Однак слід вказати на те, що тут заліговані ноти витримуються, а не повторюються, не зважаючи на складності виконання цього прийому на гітарі. Також слід вказати на невеличке спрощення - редукція нижнього голосу в октаву. Прогулянка № 5 у версії К. Ямашити відсутня, також як і в оркестровці М. Равеля. Можливо, знайомство з равелівською версією вплинуло на відмову від цього матеріалу і в версії К. Ямашити. П'єса «Ліможський ринок» являє собою яскравий зразок максимального наближення музичного матеріалу транскрипції до оригіналу. Вражає, що в гітарній версії аранжувальник зберігає навіть такі складні для виконання на гітарі засоби, як «перегукування» голосів, які в оригіналі

проводяться в партії правої та лівої руки (в тактах 6, 8 відбувається чергування партії верхнього та нижнього голосів, тоді як часто в гітарних транскрипціях подібні випадки припускають об'єднання в один голос). Незначні зміни стосуються і тривалостей: в такті 2 і 4 замість 16-х звучать половинні. Не дивлячись на обережне відношення з оригіналом М. Мусоргського, в епізоді перед кодою аранжувальнику вже ж таки довелося відмовитись від баса, викладеного терціями, залишивши тільки один довгий «педальний» звук.

Для номеру «Катакомби» характерна спрощена фактура, присутня нестача голосів, багато засобів арпеджіо замість акордів. Наступна п'єса «З мертвими на мові мертвих» починається з особливого, специфічного тремоло, яке виконується нігтями пальців (і та ch). У розшифруваннях, які К. Ямашита пропонує в кінці нотного матеріалу, стоїть позначка, що таке виконання допомагає досягти звучання, наближеному до тембру мандоліни. Також тут скорочена басова лінія за рахунок відмови від нижнього октавного голосу.

Для гітарної версії «Хатинки на курячих ніжках» (в англійських джерелах ця п'єса називається «Хатинка Баби-Яги») характерна відсутність деяких голосів – то верхнього (такти 17-24), то нижнього (такти 25-30). В більшій частині твору звичайні восьмі замінені на дубль-штрих, але проведення відбувається тільки одним голосом, верхнім, а від нижнього, в силу технічних можливостей гітари, аранжувальнику довелося відмовитись. Ймовірно, що посиливши інтенсивність верхнього голосу, К. Ямашита зробив спробу компенсувати відсутність нижнього голосу, яка, на наш погляд є вдалим рішенням. Епізод *Andante Mosso* (12 тактів) викладено без подвоєння нижнього голосу в октаву. В тактах 25-28 даного епізоду тремоло замінено триолями секстакордів і квартсекстакордів в висхідному русі. Незважаючи на подібну заміну матеріалу, передбачуваний автором ефект нагнітання все рівно зберігається. Далі, в *Allegro Molto* не вистачає нижнього голосу, оскільки він виходить за межі діапазону гітари. І в останніх 25 тактах музичний матеріал

знову зазнає зміни: відсутній нижній голос, і цю проблему аранжувальник знову вирішує з допомогою дубль-штриху. П'єса «Богатирські ворота» (у англомовній версії – «Богатирські ворота Києва»), характеризується наявністю арпеджіо замість цільних акордів. В такті 30 в партії гітари присутній ще один вид тремоло, яке відбувається таким чином, щоб струни, не задіяні в акорді, не заглушувалися. В даній п'єсі значно спрощено фактуру, що продиктовано розміром діапазону гітари, та менш за фортепіано кількістю звуків, які можна одночасно зіграти. Замість октавних ходів – один голос дубль-штрихом, і один басовий голос замість акордів. Гітарна версія «Богатирських воріт» примітна ще наявністю суттєвих втручань у авторський текст. Наприклад, змінено ритмічне угруповання тривалостей: замість угруповань по чотири, тут восьми угруповуються по шість. Далі спадні восьми зникають а на їх місці звучать акорди. Також з такту 39 від кінця, тривалості змінюються на більш дрібні. У версії К. Ямашити у верхньому голосі звучать чверті, на відміну від оригіналу М. Мусоргського, де в цьому голосі звучать половинні. Coda (Grave) містить акорди, дані в арпеджіо, та ще їх пропонується грати з тремоло. Таким чином, урочистість безумовно зберігається, але ефект «колокольності» закладений автором, скоріше за все, втрачено.

Отже, проаналізувавши гітарну транскрипцію «Картинок з виставки» К. Ямашити, важливо вказати, що основні зміни, відмінності від оригіналу проявляються в спрощенні фактури, відмови від деяких голосів, але подібних змін у циклі присутньо вкрай мало. Часто зустрічаються зміни, пов'язані з розкладанням акордів на арпеджіо. Змінено сам принцип подачі звуку – одночасне, злите звучання замінюється на послідовне. Можна вважати, що це є також інтерпретаторський почерк, завдяки якому гітарну версію К. Ямашити, в узгодженні з концепцією О. Жаркова [35], можна повною мірою віднести до «художнього перекладу». Такий переклад – не просто перекладення, він демонструє високий ступінь опрацювання гітаристом авторського тексту та

струнке вибудовування *нової тембрової концепції* (що очевидно з пояснень гітариста до виконання циклу), а інколи – передбачає *темброву трансформацію*. Так, у введенні деяких специфічних прийомів (наприклад, акордове тремолювання у расгеадо, використання мізинцю правої руки для створення одночасного контрасту у різних голосах) вбачаємо прояв оркестрового мислення К. Ямашита. В цілому, гітарна транскрипція «Картинок з виставки» К. Ямашита унікальна за ступенем наближення до оригіналу як в плані технічних, так і в плані тембрових особливостей інструменту. Незважаючи на наявність різноманітних транскрипцій та аранжувань цього твору для гітари у виконанні інших авторів, ця транскрипція займає чільну позицію, оскільки К. Ямашита відтворив за допомогою технічних виразних засобів гітари повноцінний фортепіанний твір. Технічні прийоми, що введені гітаристом, не тільки вдало імітують звучання різних інструментів, хору, але й направлені на відтворення власного авторського задуму, що певною мірою є еквівалентним задуму композитора.

2.3.4 Симфонія №9 А. Дворжака–К. Ямашита

Для того, щоб прослідкувати, як саме представлені всі компоненти, пов'язані із транскрипціями для гітари симфонічних творів, звернемося до аналізу ще однієї видатної транскрипції, зробленої видатним гітаристом-віртуозом Казухіто Ямашиною – Симфонії №5 (9) А. Дворжака [175].

А. Дворжак з великим успіхом виконав задачу з'єднання двох різних за природою музичних сфер – академічної музики та фольклору. Цікаво, що всередині самого фольклорного пласту також відбувається взаємопроникнення музики двох етнічних груп: американської (враження композитора від народної музики Америки – негритянських та індіанських пісень, а саме, поеми Генрі Лонгфелло «Пісня про Гаявату») і чеської, яка знаходить відображення в

жанрово-побутових картинах симфонії. Таким чином, симфонія відрізняється багатим інтонаційно-ладовим і ритмічним різноманіттям. Особливе значення в симфонії мають негритянські духовні гімни – спірічуелз.

Частина 1. e-moll написано в сонатній формі. К. Ямашита зберігає як саму тональність, так і регістр, у котрому в оригіналі звучить повільний вступ, що оснований на двох контрастних темах, де спочатку йде проведення у струнних, потім у флейти у супровіді гобоїв у натуральному мінорі. Різницю в тембральній окрасці, яка в оригіналі простежується між струнними та духовими, скоріше за все, втрачено, оскільки на гітарі цей матеріал виконується на одних і тих самих струнах. Інтонаційно – ритмічною основою вступу є низхідні секунди і кварта, а також синкопований ритм. З перших же тактів поступово формуються мелодико-ритмічні контури майбутньої лейттеми симфонії. Даний матеріал викладено у тісному теситурному розташуванні, що створило «сприятливий ґрунт» для гітарного перекладання. Акорди в такті 10 і далі (зменшена септима) стиснуті в теситурі у порівнянні з оркестровою версією, причому виконуються вони на гітарі ударами по струнах у різних напрямках: зверху вниз і знизу вверху, в останньому випадку навіть із акцентуванням. Таку техніку гри К. Ямашита використовує задля створення більш чіткого, ефективного акценту. Далі сексти в партії духових передано більш точно. Це також відноситься і до тремоло струнних і пунктирних мотивів. За три такти до кінця вступу автор перекладання зберігає оркестрову фактуру, що робить виконання на гітарі здебільшого віртуозним і технічно складним, оскільки при грі задіяні всі струни, і матеріал викладено в широкому діапазоні на три октави.

Allegro molto 2/4. Тема головної партії має форму питання-відповіді, в основі якої лежить зіставлення двох контрастних елементів. Перший має героїчний, закличний характер, проводиться в партії валторн і виступає в якості лейтмотива всієї симфонії. Відрізняється оригінальним сплавом характерних

рис музики западно-європейської класичної традиції й елементів негритянського фольклору. З одного боку, висхідний рух мелодії по звуках тонічного тризвуку відсилає слухача до драматичних творів венських класиків, з другого боку, у ладово-інтонаційній і ритмічній структурі виявляються риси негритянського фольклору: синкопи, в гармонії присутні натурально – ладові обертання – зіставлення тризвук I і VI ступенів. Другий елемент (відповідь) – танцювальний, з пунктирним ритмом чеського танцю, викладений в оркестровій версії у кларнетів і фаготів. Головну партія характеризується інтенсивним наскрізним розвитком, написано в простій три частинній формі із динамізованою репрізою, у якій міститься кульмінаційне проведення лейттеми. Тема побічної партії пов'язана із ліричною темою циклу, нагадує фольклорні інструментальні наспіви. Тут присутній характерний «бурдонний» бас і органічно сполучаються елементи різних етнічних музичних сфер: слов'янської, африканської і музики північноамериканських індіанців. Отже, ритмічний склад теми характерний для слов'янського танцю польки, про присутність елементів музики африканських етносів свідчить натурально-ладовий стрій (тему викладено в натуральному соль-мінорі), риси фольклору північноамериканських індіанців виражені у відсутності в звукоряді IV ступеню, варійованому оспіванню малої терції. Як відмічає в своєму монографічному дослідженні творчості А. Джоржака В. Єгорова [34], схожі інтонації зустрічаються в індіанських піснях і семантично пов'язані з проханням, скаргою.

Далі, в процесі розвитку в темі побічної партії відбувається трансформація на рівні жанру і просторової локалізації: мінорний «індіанський» наспів перетворюється на польку в тональності соль мажор.

Тема заключної партії звучить у флейти в тональності соль мажор і відрізняється світлим характером, яскравим мелодизмом. По інтонаційному і ритмічному характеру ця тема близька до теми головної партії. Пентатоніка, синкопована ритміка надають темі характерних рис негритянських наспівів.

В гітарному перекладанні головну партію (основний лейтмотив частини і всієї симфонії), що звучить в оригіналі у валторн, в гітарному перекладанні подано в октавах, при цьому, однак, втрачено тремоло струнних, що створює «рух» і гармонію (акорди). З такту 28 відсутні терції духових, а в такті 34 розкладається акорд. Починаючи з такту 39, незважаючи на те, що акорди, що виконуються на гітарі, запропоновано грати на максимальному динамічному нюансі, це не надолужує в повній мірі могутності оркестрового звучання. Особливо це стосується тих фрагментів гітарної версії, в яких лейтмотив викладений в одноголосному варіанті, при тому, що в оркестрі звучить уся струнна група. У 51-му такті незначно змінено пасаж шістнадцятих, де збережено перші ноти, після чого в матеріалі змінюється як напрям руху, так і розташування з «тісного» на «широке». Також в гітарному перекладанні втрачено терції, що повторюються (в оригіналі звучать у альтів і фаготів). Далі шістнадцяті тривалості замінені восьмими, і з т. 59 К. Ямашита дає найнижчу в діапазоні гітари ноту «мі», яка звучить чотири такти, виконуючи функцію «бурдонного басу» - досить розповсюдженого явища в музиці різних етносів. Тут вже зберігається і тремоло на верхніх струнах, і основна тема в середньому регістрі. З такту 63 переважає акордове викладання, яке при цьому співзвучне з основною версією разом із мелодією. На жаль, в гітарному перекладанні втрачені малі фігураційні пасажі шістнадцятих в партії струнної групи і терцові пасажі у кларнетів. Це один із прикладів тих «компромісів», на які повинен йти аранжувальник, виконуючи таку складну задачу, як перекладання оркестрової партитури для одного інструмента. В даному випадку К. Ямашита був вимушений зробити вибір на користь більш важливих елементів музичного матеріалу, таких, як мелодія і основні «вузли» акордової вертикалі. Інші елементи, що виконують колористичну, декоративну функцію, залишаються за межами гітарної партії. В такті 77 також відсутнє арпеджіо у вертикалі групи духових і тремоло струнної групи.

Побічну партію (такт 91) викладено в натуральному мінорі, з «бурдонним басом», як і в оригіналі. При цьому, однак, втрачаються тембральні краски гобою і флейти (як відмічає В. Єгорова, сполучення флейти і гобою, які ведуть мелодію, нагадує звучання свирілі. Здогадно, Дворжак таким чином імітує звучання тростяної флейти – найбільш розповсюдженого у індіанців інструменту, нарівні з барабанами і різноманітними шумовими інструментами [34, с. 420]). Починаючи з такту 99 у версії К. Ямашити акорди арпеджовано, тобто виконуються послідовно, але в динамічному нюансі *ppp*, що за способом звуковидобування більше нагадує звучання арфи. Матеріал в такті 107 частково відповідає оригіналу: з одного боку проведення теми в «дециму» з оркестровою версією співпадає, але з іншого – тремоло в партії альтів все ж відсутнє. З такту 115 з'являються інтервали ширше октави, при цьому мелодія зберігається, що створює певні труднощі для виконання на гітарі. В тактах 121-125 пасажі шістнадцятими звучать в одноголосому викладанні, але у супроводі «бурдонного басу», а з такту 125 К. Ямашита вводить тремоло в тріолях із збереженою темою в басовій лінії, що виконується на нижніх струнах. В оригіналі в даному фрагменті звучать пунктирні ритми в партіях духових і пасажі шістнадцятими в партіях струнних. У гітарному перекладанні всі вказані вище елементи відсутні. На наш погляд, дійсно, пасажі не несуть значного семантичного навантаження, і їхня відсутність не відображається на характері музики в цілому. Але пунктирний ритм – досить важлива деталь, оскільки саме він є «індикатором» слов'янської етнічної сфери, елементи якої композитор визначав особливо. В цьому випадку «компромісу» було досягнуто великою ціною.

В тактах 129-137 тема «спирається» на акорди в квартах, як і в оригіналі, але в такті 133 знову з'являється тремоло тріолей з темою в басі. В такті 140 з'являються октавні стрибки, але втрачаються мелодичні фігурації чвертями в терціях у духових. Тема флейти в такті 149 викладена дуже близько до

оригіналу, і в динамічному плані даний епізод на гітарі звучить яскравіше, оскільки виконання на флейті низького регістру на великому динамічному нюансі представляє деякі труднощі. Слід зазначити, що оригінальна версія цієї теми звучить в низькій для флейти теситурі. З такту 157 викладання теми максимально наближено до оригіналу, включаючи бас і синкоповані акорди. Примітно, що крайні голоси (мелодія і бас) на гітарі легше виконувати одночасно (такти 157-160), в той час, коли акорди граються на середніх струнах (*Додаток А, №5*).

З такту 167 мотив дві шістнадцяті й восьма разом з тремоло звучить так, як і в оркестровій версії, але редукуються восьмі в партіях віолончелей і контрабасів. Це, в свою чергу, «компенсовано» низхідними чвертями. В кінці першої вольти (такти 178-180) аранжувальник вносить незначних змін до нотного тексту оригіналу: тремоло на гітарі звучить тріолями восьмих, а не шістнадцятих, згрупованих по чотири, як в оригіналі. З другої вольти (такт 181) фактура у гітарі знов ускладнюється, з'являються пасажі в терціях разом із синкопованим басом. При цьому втрачено тремоло в групі струнних і тріольний ритмічний рисунок у кларнетів. В такті 193 проводиться тема з обертоном ними терціями в басу. А далі, з 197-го такту тема вже виконується в дуже високих позиціях. Тут просліджується спроба К. Ямашита відтворити звучання флейти за рахунок використання гранично високого регістру.

У двохсотих тактах артикуляцію на гітарі виконано максимально точно у порівнянні з оркестровим викладанням. Також тут присутні акорди в щільному розташуванні, які виконуються штрихом стаккато за допомогою щипкового прийому звуковидобування. З такту 205 і далі переключки духових замінені в версії К. Ямашита на тріолі. Кожні два такти присутні акорди, які в гармонічному плані є опорними, і басова лінія (нижній голос) передають звучання мотиву у віолончелей. З такту 213 задіяні всі шість струн гітари в «режимі» арпеджіо, де акорди розкладаються знизу вгору. Однак редуковано

ритмічні рисунки в партіях струнних, незважаючи на те, що їхнє значення в проведенні теми не поступається мідній групі духових інструментів. Тремоло в тактах 217-220 і 225-228 відображає партії струнних. З такту 229 акорди, що виконуються знизу вверху, вдало відображають оркестрову текстуру, а далі в такті 233 в партії гітари звучить одноголосся. Воно включає до себе «есенцію» ритму струнних. В такті 237 структура питання-відповіді продовжується з тремоло тріолями на верхніх струнах, і в той же час діапазон акордів і басових нот в такті 241 досягає більше трьох октав, що потребує від виконавця високорівневих технічних навичок. Пунктирний ритм в такті 252 в гітарній версії збережений. Далі одночасно звучать тема, викладена септакордами і пунктирний мотив, як написано в оригіналі у композитор, а в тактах 273-276 звучать гітарні флажолети.

Реприза, яка настає в такті 277, спрямована до збереження емоційного колориту експозиції. Тему побічної партії викладено в тональності соль-дієз мінор, заключна партія – в однойменній тональності – ля-бемоль мажор. У гітарному перекладанні матеріал репризи К. Ямашита подає таким же чином, як і на початку частини, без змін. Далі до кінця частини використовуються все ж ті самі прийоми, які і раніше. Це стосується і технічних і суголбо музичних елементів.

Завершується перша частина драматичною кодою. В результаті розвитку, для якого характерними є драматичне напруження і конфліктне зіткнення тем головної і заключної партій, відбувається утвердження теми головної партії. В коді істотно ускладнюється фактура і гітарний діапазон досягає трьох октав. Також спостерігається велика кількість арпеджованих акордів *rasgueado secco*, що виконуються знизу вверху, і подвійних нот. Використовуючи максимальні технічні і діапазонні можливості інструмента, К. Ямашиті блискуче вдалося втілити на гітарі широку акордову вертикаль оркестрової палітри.

Частина 2. Largo, Des-dur. Виконує роль ліричного центру в симфонічному циклі. Образну сферу музики зумовила поема «Пісня про Гаявату» американського поета Генрі Лонгфелло. В Єгорова [34, с. 231] в своєму дослідженні вказує, що за загальним характером, декілька патетичному, тема Ларго нагадує такі відомі негритянські спіричуелз, як «Go Down Moses», «Deep River», «De Church Bell Tollin' Ding», «Stan' Still Jordan», «Roll Jordan Roll», а також деякі пісні, наприклад «Old Folks At Home».

Вже з найперших тактів хоральна тема вступу створює певний емоційний характер: через звучання акордової фактури у духових інструментів в оригіналі передано святковість і велич (*Додаток А, №6*). У вступі спостерігається акордове викладання, однак у гітарній версії звуки акордів виконуються послідовно, подібно до арфи, «арпеджіато», а не хоралу чи органу, як в оригіналі. Цей прийом змінює характер музичного матеріалу таким чином, що у сприйнятті слухача він більш нагадує билинно-розповідний склад. В тактах 3 і 5 використовується техніка звуковидобування на гітарі, що називається «tapping», коли права рука притискує струни до грифу разом з лівою (або замість лівої). Основне відрізнення гітарної версії від оркестрової полягає в тому, що гітарний матеріал пере транспоновано до більш зручної для цього інструмента тональності мі мажор. По-перше, це є більш зручним з точки зору виключно технічного виконання, а по-друге, більше відповідає гітарному діапазону. Основна тема другої частини в симфонічному викладанні звучить в партії англійського ріжку. Наявність пентатонних оборотів в мелодії, пунктирний ритм і піднесено-шляхетний характер теми дозволяють відзначити зв'язок з негритянськими духовними гімнами спірічуелс.

З 7-го такту, починаючи з якого в оригіналі звучить соло англійського ріжку, матеріал подано практично без змін на фоні арпеджованих акордів. Далі в такті 11, як і в оригіналі, присутні дечими. Всі шість струн гітари задіяні на протязі всієї основної теми другої частини. Діапазон також розширюється до

двох октав і більше, а також у тактах 23, 24 використовуються флажолети. Гармонічні і інтервальні послідовності максимально збережено, особливо звертають на себе увагу такти 25-28, в яких присутні терції, пунктирний ритм і славнозвісний «золотий ход валторн». Слід також відмітити важливий елемент групи ударних в версії К. Ямашити: за допомогою прийому «tamb» – удару по корпусу гітари на самому початку частини (такт 4) автор перекладання досягає ефекту імітації ударів литавр. В подальшому, в наступних частинах, подібний прийом зустрічається доволі часто. В тактах 19-21 задіюються флажолети, а акорд в такті 21 лунає на протязі всього такту, і в той же час виконується арпеджіо. Це – особлива техніка гри на гітарі, застосована К. Ямашитою. З 33-го такту акорди знов подані в арпеджіо, де пальці правої руки (p-i-m-a) поступово видобувають звук подібно до того, як на початку частини. Таким чином, контури мелодії стають більш окресленими, створюється ефектний рельєф. В такті 26 звучить тремоло уверх-вниз по струнах, після чого матеріал викладається в децимах, що є співзвучним до оригіналу. З такту 36 знову подаються арпеджовані акорди з мелодією, але із застосуванням флажолетів (т. 40, 41, 45). А в тактах 42-44 звучить «золотий хід валторн» на середніх струнах, при цьому бас і мелодія виконуються на крайніх струнах відповідно.

Далі середній розділ *Un poco più mosso* (такт 46) проводиться в тональності оригіналу *cis-moll*. Його образну сферу складають три контрастні образи: скорбота (інтонації плачу-причитання), пасакаля і радісний гімн природі. Перша тема уособлює образ скорботи: її витримано в дусі плачу – причитання з початковим паттерном з низхідною малою терцією, який повторюється. У темі присутній ще один інтонаційний оборот у натуральному минорі – висхідна терція від ступеня V до ступеня VII і далі до ступеня I – є типічною для мелодичного потроєння негритянських пісень. Унісон флейти і гобою в мелодії знов приймають семантичне амплуа, пов'язане з відтворенням індіанського національного колориту звучання. Друга тема приближена до жанру пасакальї.

В першому реченні дуєт кларнетів, в другому – знову флейти і гобої; синкопи, пунктирний ритм. Третя тема є своєрідним «гімном природі». Вона являє собою легку ритмічно рухому мелодію з секстолями і тріолями, проходить у різних інструментів дерев'яної групи, імітуючи пташиний спів. «Природну ідилію» порушує різке звучання лейтмотиву симфонії у сколюючих тромбонів.

Що стосується гітарної версії, то в ній максимально точно відображений характер усіх вищезазначених образів. В першій темі окрім основної мелодії зберігається тремоло, яке в оригіналі виконують струнні. На гітарі цей прийом досягається за допомоги швидкого «перебору», за якого відбувається чергування двох акордових нот, а на їхньому фоні звучить мелодія.

В такті 52 акорди збільшуються, і в наступному такті арпеджований акорд швидко зменшується в динаміці на користь арпеджію. Далі три верхні голоси проводяться з тремоло, а нижній голос звучить на трьох нижніх струнах, імітуючи ефект «walking bass», який в оркестровій версії викладено у контрабасів *pizzicato*. Таким чином, збережено головне семантичне ядро цього фрагменту – характер пасакальї.

Наступний епізод частини – *rosso più mosso* (такт 64) – демонструє максимально якісне перенесення К. Ямашиною оркестрової фактури до партії одного інструменту. Тут збережено і переклики струнних із духовими інструментами (які, на жаль, все ж втрачають темброву індивідуальність), і пасажі шістнадцятими тривалостями у кларнетів. Все це відображено практично без втрат в тексті. Примітно, що весь матеріал записаний на подвійному рядку, щоб графічно легше було сприйняти скрите двоголосся. З такту 70 нотація знов переходить до звичайного, однорядкового режиму. Далі, синкопована хроматична мелодія звучить на фоні гармонічних інтервалів і акордів. З такту 78 знову, як і перед тим в такті 54, продовжується тремоло з піцикато в басі, а потім в такті 87 мелодія спирається на арпеджовані акорди, подібно до стилю *basso continuo*, як на початку частини. З такта 90 тему гобою, а далі флейти

викладено на гітарі прийомом піцикато, що досить відповідає характеру оригіналу, та навіть в деякім роді перевершує його. У тактах 90-94 К. Ямашита подає мелодію тільки на флажолетах, це створює особливий ефект примарності, легкості, нереальності. Далі знов щільнішає фактура, звучить багата кількість акордів, узятих одночасно на швидкому тремоло, а з такту 101 відбувається повернення до початкової фактури і манери викладання (tempo I). Знову мелодія звучить з опорою арпеджовані акорди, при цьому задіяні всі шість струн. З такту 110 тема проводиться в терціях на струнах 2, 3, 4, в той же час звучить тремоло на першій струні з акордами і флажолетами (такти 112-114). Далі на протязі п'яти тактів тема стає одноголосою, можливо, для того, щоб зобразити соло скрипки з оригіналу. Починаючи з такту 120 і до кінця частини знову звучать акорди, але тут вже застосовується інша техніка: дуже легке тремоло з не яскраво вираженою артикуляцією. Такий ефект «розчинення звуку в ефірі» спостерігається і в оригіналі, і факт «перекодування» даної інформації до гітарного «формату» демонструє глибоку освіченість К. Ямашити в області фізики, особливо, акустики. Завершується гітарна партія другої частини великою кількістю відкритих струн і застосуванням гранично високих позицій.

Частина 3 Scherzo. Molto vivache. Яскраво контрастує з ліричною сферою Largo третя частина симфонії – скерцо в тональності e-moll, виконане в масштабній складній тричастинній формі з тріо. Тематизм третьої частини характеризується жанровим різноманіттям: слов'янські танцювальні теми зіставляються з пісенними темами, близькими за духом наспівам північноамериканців індіанців і африканців. Примітно, що при зверненні до танцювальної сфери композитор обирає засоби виразності слов'янської музики, тоді як при зображенні пісенної сфери А. Дворжак використовує виразні засоби музики африканської та північноамериканських індіанців. Основна тема скерцо є динамічною, її головним компонентом є ритм чеського танцю фурі ант в натуральному мінорі на гармонії септакорду I ступеню. Локальний індіанський

колерит, за словами В.Єговорі [34], проступає в оркестровім викладанні мелодії: змішаний тембр флейти і гобою композитор трактував як національно-індіанський. В транскрипції К. Ямашита вступ до третьої частини (перші 12 тактів) звучить без суттєвих змін. З самого початку К. Ямашита «заощаджує» фактурні ресурси, роблячи вступ здебільшого одноголосим, тільки на перші долі тактів звучать тризвучні акорди в широкому розташуванні. З такту 8 по 12 застосовується прийом «*rasgueado*» з метою подовження стаціонарної частини звуку (сустейн), оскільки в оркестрі в цьому фрагменті звучать тривалі акорди. Окрім даного прийому К. Ямашита використовує ще один вид гітарної техніки, який полягає в затисканні струн на перегородках ладів, створюючи таким чином ефект звуку, що поступово розчинюється. Тобто, тривалість зберігається, а нюансування повільно слабшає до мінімального рівню – *pp*.

З такту 13 звучить експозиція основної теми третьої частини, в якій у гітарній версії зберігається тільки головний мотив, викладений, як і в оригіналі, каноном, але при цьому втрачається остинатний ритмічний рисунок чвертями в басовій групі. Отже, аранжувальник вирішив підкреслити, визначивши її необхідним компонентом композиторського задуму. Далі, по мірі розвитку теми, в партію додано інші голоси, і тепер вже звучить перенесений з партії кларнетів бурдонний опірний звук, і головна тема з партії струнної групи, і вигадлива контрапунктична лінія восьмими тривалостями. А далі знов на протязі чотирьох тактів гітара одноголосно, після чого, як і в оригіналі, головна тема розростається в динамічному і фактурному плані, зберігаючи задум композитора, який полягає в утвердженні даної теми. Оскільки фактурні можливості аранжування на одному інструменті обмежені, К. Ямашита приймає вдале рішення компенсувати недолік голосів широким діапазоном: відстань між крайніми звуками в епізоді з такту 42 по 60 (до репризи) складає три октави і більше. З більш-менш суттєвих відмінностей від оригіналу слід виділити відсутність тремоло восьмими в струнній групі (такт 42). В цілому, К. Ямашита

при відтворенні оркестрового матеріалу віддає перевагу групам мідних і дерев'яних духових, а партія струнних часто піддається редукуванню. Наприклад, в тактах 52-56 в гітарній версії збережено партію дерев'яних духових, мідних і низьких струнних, в той час як партія скрипок відсутня, а у тактах 62-67 відсутній, на наш погляд, важливий елемент, який виконує важливу функцію у формуванні характеру музики (сполучення джазу і класичної традиції), а саме, синкоповане ритмічне групування у струнних. Друга тема частини містить образний, жанровий і ладовий контраст: лірична тема проходить а однойменній тональності E-dur, поєднує риси пісенності і танцювального мотиву. Це відбувається як на інтонаційному, так і на ритмічному рині: інтонація висхідної терції, від III до V ступенів, спирається на пентатоніку, синкопи, змішаний тембр флейти і гобою надають темі характер, властивий народній індіанській і негритянській музиці. Інтонаційно друга тема пов'язана з іншими темами симфонії – це терцовий хід в інтонаційному ядрі і квартові стрибки. Підкреслимо, що однією з найважливіших особливостей африканської музики виступають саме терцові ходи. Як відмічає австрійський музикознавець-африканіст Г. Кубік [54], «багатозвуччя та мелодичні варіанти в чисельних музичних формах досягається застосуванням прийому перестрибування, який міститься в тому, що для створення гармонічних співзвуч використовується звук, який стоїть через один в звукоряді [54, с. 385].

В гітарній версії друга тема частини починається в партії гітари в тональності оригіналу (мі-мажор) – вельми зручної в гітарній практиці. Для того, щоб відтворити на гітарі зв'язану легатну тему-спірічуелз (це вже само собою являє значну трудність для виконавця), аранжувальник змінює ритм в акомпанементі: короткий синкопований ритм шістнадцята+восьма+пауза змінено на восьму з крапкою для того, щоб зняти незручності, що пов'язані з артикуляцією. Основний характер теми збережено, в тому числі, штрихи, інтервали і нюансування, які в оркестровій версії звучать у дерев'яних духових.

В тактах 92-98 К. Ямашита зберігає всі важливі голоси, подаючи на гітарі чотирьохголосий матеріал. При цьому у верхньому голосі (сопрано) звучить досить складний технічний прийом – флажолет на тремоло, альтова лінія голосу відтворює партію кларнетів і гобоїв, теноровий голос зображає тему віолончелей і фаготів, також присутня і басова лінія контрабасів. Далі, з такту 99 звучить головна тема, але без канону. Натомість в даному фрагменті (такти 108-122) присутній ефект нагнітання, у відповідності до композиторського задуму. В оригіналі цей ефект досягається шляхом використання різноманітних засобів виразності: втілення фактури, підвищення теситури, розширення діапазону, альтерованих акордів, посилення динаміки. В гітарній версії, на жаль, не є можливим збереження абсолютно усіх засобів, що перелічено вище. Тому перекладання містить підвищення теситури, альтерацію, динаміку, але все ж таки, втрачаються деякі ритмічні фігурації інструментів оркестру. Це, наприклад, відсутність мелодії віолончелей і контрабасів (такт 113), відсутність низхідного ходу труб (такт 122), що створює в гітарній версії деяке відчуття монотонності. З такту 123 знову повертається первинна тональність, як і в оригіналі. В даному фрагменті, незважаючи на те, що задіяні всі максимальні можливості гітарного діапазону, також втрачено багато голосів, у тому числі й синкопи у дерев'яних духових. Тим не менш, збережено головну тему, що проводиться у струнних.

У перехідному епізоді перед «тріо» звучить один голос (ГП з першої частини) з партії віолончелі, а підголоски дерев'яних духових виконуються на гітарі флажолетами. Таким чином, аранжувальник вирішує подвійну проблему: передає ефект відлуння-відповіді, потенційно закладений композитором, а також враховує темброві особливості в такому вигляді тембр більш схожий на тембр дерев'яних духових в високому регістрі. Далі (такти 166-175) прийом флажолету замінює вже партію скрипок.

Тема «тріо» в тональності C-dur містить риси чеського танцю фуріант. Необхідно відмітити, що для третьої частини в цілому характерна контрастність: в музичному матеріалі протиставляються не лише пісенні і танцювальний основи, але і з'являється лейтмотив симфонії (головна партія першої частини), вносячи при цьому героїко-драматичне емоційне наповнення. В гітарному перекладанні К. Ямашита характер музичного матеріалу в «тріо» передано доволі точно: просліджуються легкість, особливості танку та етнічних музичних рис. Гітарна партія викладена здебільшого в триголоссі. Важливо відмітити, що щипкова артикуляція восьмих із теми «тріо» у верхньому голосі навіть більше підкреслює, вигідно демонструє характер танцю, ніж те, як це зроблено в оригіналі.

Наступний розділ «тріо» заслуговує особливої уваги, оскільки у ньому містяться важливі зміни на рівні тексту. Спочатку (такти 203-210) все викладено без істотних змін, збережений основний мотив і трелі. До того ж трель К. Ямашита пропонує грати двома засобами, даючи вибір виконавцю: квінту «до-соль» можна грати на тремоло першим і четвертим пальцем правої руки, або першим і третім. Потім, з такту 212 до 222 в гітарній партії містяться текстові нововведення: замість тріолей восьмими (по одній ноті на кожне угруповання) з партії альтів і віолончелей звучать тріолі арпеджіо, і далі в усіх місцях, де в оригіналі звучать трелі, К. Ямашита виконує замість трелей арпеджіо шістнадцятими, які звучать по 4 в угрупованні, а іноді – по 3 чи 5. З такту 224 трелі знову повертаються, але з'являються флажолети у верхньому голосі. Взагалі, увесь епізод з трелями (такти 224-233) максимально наближений до оригіналу, не дивлячись на те, що на гітарі це потребує дуже складних аплікатурних прийомів (тремоло зазнають цілі акорди). В цьому ж епізоді аранжувальник знов пропонує альтернативний варіант виконання, який в основному пов'язаний з аплікатурою, але в тактах 234-245 пропонується також варіант з додатковою треллю і ударами по корпусу гітари. Тут же, на жаль,

втрачені голоси скрипок, а збережено лише мелодія дерев'яних духових. Слід відмітити, що цей варіант, з додатковою треллю в оригінальній партитурі, відсутній. В останніх чотирьох тактах другого розділу «тріо» відсутня важлива, на наш погляд, деталь: тріольні голоси альтів і дуольні голоси віолончелей. Таким чином, втрачається важливий ефект ритмічної нестійкості, який композитор застосував, щоб продемонструвати характер африканської музики. Відсутність синкоп також перешкоджає відтворенню характеру музики африканських етносів. При цьому, однак, в гітарній версії збережено іншу важливу лінію – лінію гімну природі, яка вдало підкреслюється гармонічною вертикаллю.

Починаючи з такту 250 і до 258 в партії гітари зберігаються усього два голоси із оркестрового матеріалу, в широкому діапазоні (крайні голоси), особливо важливим тут виступає висхідний верхній голос, який створює ефект нагнітання перед кодою.

В коді (такт 259) в партії гітари звучить тремоло в акорді, який складається з шести звуків, таким чином, вся гармонічна вертикаль, подана в оркестровій партитурі (а саме, у групі струнних), злита в один акорд, який має тривалість в чотири такти. Окрім тремоло в даному фрагменті застосовується техніка *rasgueado* з метою збільшення тривалості звучання. Далі звучить основний лейтмотив всієї симфонії, головна партія її частини 1. В оригіналі її виконують тромбони, в той час як фон – тремоло струнної групи – залишається. На гітарі подано лише саму тему в одноголосному варіанті, а тремоло-фон відсутній. Далі в другому такті тема з частини 1 змінюється темою з частини 3: з'являється двоголосся. Залишається бурдонний звук «до», і в музичний матеріал «уклинюється» основна тема з частини 3. Таке чергування двох тем продовжується до такту 282, і тільки в останньому проведенні головна тема частини 1 звучить не в одноголосі, а до основного голосу додаються поступово інші голоси, їхня кількість збільшується в арифметичній прогресії на кожний

такт, доходючи в остаточному підсумку до шести. Окрім ущільнення фактури і переходу до верхнього регістру, кульмінаційний ефект досягається ще завдяки різкому динамічному підйому. К. Ямашита використовує максимальні можливості гітари в плані діапазону, але в оркестрі ці можливості, безумовно, ширші. В оригіналі найвищий голос в основній темі з частини 1 у групі флейт звучить на октаву вище, ніж на гітарі, таким чином, палітру звукових частот на гітарі подано в деякій мірі бідніше через обмеження діапазону. В тактах 287-290 в оригіналі звучить тремоло практично в усіх групах оркестру, тільки у дерев'яних духових присутні мотивні підголоски, і у басової групи ритмічна фігурація восьмими тривалостями. Примітно, що в гітарній транскрипції К. Ямашита вирішив за необхідне залишити найголовніший, за його думкою, елемент – тремоло, що визначає все смислове навантаження коди і частини в цілому. Про те, що тремоло в даних чотирьох тактах аранжувальник уділяє особливої уваги, свідчить чітке показання аплікатури правої руки (*p-a-m-i*). На жаль, інші голоси, що складають повномірну картину в оркестровій версії, в партії гітари відсутні.

Потім, з такту 291 до 296 максимально збережено гармонічну вертикаль, подану на гітарі шестизвучними акордами, що виконуються прийомом *rasgueado*. В процесі аналізу було з'ясовано, що цей прийом є одним з найбільш частих в використанні К. Ямашитою. Окрім вертикалі автору транскрипції вдається зберегти також і верхній голос, в якому відбувається чергування тем першої і третьої частин. Тим не менш, деякі оркестрові голоси знову зазнають редукування. В даному випадку це стосується, наприклад, партій контрабасів і віолончелей з тріольним ритмічним групуванням.

Слід також відмітити, що в цілому, при транскрипціях оркестрового матеріалу в один інструмент (чи ансамбль інструментів) спостерігається тенденція недостатнього відображення партій ударних інструментів, або ці партії подано у вельми скороченому варіанті. Таким чином, семантичне

навантаження групи ударних інструментів виражено в незначній мірі. Стосовно даної гітарної транскрипції слід звернути увагу на дуже бережливе відношення аранжувальника до функцій групи ударних. Враховуючи вищевикладений факт, К. Ямашита часто застосовує техніку ударів по корпусу гітари в тих фрагментах музичного матеріалу, де це необхідно. Незважаючи на те, що ресурси гітари в плані «ударності» також обмежені, передусім, у звуковисотному і тембровому планах (у порівнянні, наприклад, з литаврами), всі «ударні» фрагменти на гітарі сприймаються в якості повноправної функції, цілковито значущого колористичного ефекту. Починаючи з такту 300, К. Ямашита, навпаки, виставляє на перший план основну тему третьої частини, відмовляючись від тремоло шістнадцятих мідної групи і тріолей у контрабасів і віолончелей. Фактура в гітарній партії виглядає вельми скромною, тему викладено в двоголосному варіанті, звучить вона в мінімальному динамічному нюансі. Завершується частина різким і сухим акордом на *ff* із застосуванням відкритих струн.

Частина 4 e-moll. Фінал викладено в сонатній формі. В концептуальному плані дана частина виконує роль кульмінації в симфонії та відрізняється найбільшим драматичним загостренням, а також резюмує тематичний зміст симфонії. В фіналі відбувається конфліктне протиставлення і розвиток різних контрастних образів з попередніх частин симфонії. Короткий вступ містить героїчні мотиви і підготовлює тему головної партії. Вона звучить в оригіналі в унісон труб і валторн, відрізняється чеканим поступом, призивним, героїчним характером і явними рисами маршоподібності. Ладово-інтонаційна сфера теми фіналу пов'язана з іншими темами із попередніх частин симфонії – це трихордовий пат терн в натуральному мінорі, інтонація висхідної терції від V до VII натурального ступеню.

Тему побічної партії викладено в тональності G-dur. Вона відрізняється слов'янським колоритом, слов'янським пісенним характером звучання. В

тембровому відношенні в оркестровій версії – це діалог сколюючого кларнету та фанфарного пунктирного мотиву із лейттеми у супроводі віолончелі. В подальшому секвентному розвитку лірична тема побічної партії досягає високого рівня експресії.

Заключна партія багатотемна. Другу тему оснований на короткому танковому мотиві, що повторюється. Його взято з чеського народного танцю «скочни». Таким чином, в чотирьох темах фіналу переважають жанри чеського народного мистецтва. В гітарній транскрипції фінал починається в тональності оригіналу з октав, а потім йдуть і акорди (такт 6), як і в партії струнних в оркестровій партитурі. В такті 9 в партії гітари звучать тріолі на фоні змінних октав, нагадуючи остинатний ефект. Слід відмітити, що в оркестровій версії подібний ефект не спостерігається, там матеріал викладено низхідними секундами. В такті 10 звучить основна тема частини, перший акорд з якої виконується на відкритих струнах. Тему подано автором як мелодію з акомпануючими акордами, які відповідають оригіналу. При цьому тембр, характер і могутність групи духових інструментів і гітарному перекладанні втрачено. На жаль, у зв'язку з акустичними особливостями інструмента, гітара не здатна втілити фанфарний характер головної партії фіналу, тому що цю «сигнальну» функцію можуть виконати тільки мідні духові інструменти. З такту 18 фактура ущільнюється і тема звучить з акордами і пасажами шістнадцятих. Безсумнівно, що таке викладання є для виконавця-гітариста у вищій мірі віртуозним. В нотах К. Ямашити для цього фрагменту навіть існує інший, спрощений варіант виконання, в якому шістнадцяті дозволяється не грати. Знову відмічається розширення діапазону до трьох октав. Також спостерігається протилежний рух в басовому голосі (такт 26), що складає деякі технічні труднощі. Деякі акорди подані у К. Ямашити в «арпеджіато», а не в вигляді одночасного взяття всіх нот, як в оркестровій партитурі. З такту 34 тема проводиться на крайніх струнах, тим самим заповнюючи гармонію, що більш

типово для гітари, незважаючи на широкий діапазон. Це також дозволяє імітувати пасажі шістнадцятими в струнній групі. Вельми цікаво К. Ямашита вирішує задачу розподілу музичного матеріалу в наступному фрагменті. Будучи викладеними за допомогою тріолей і пунктирного ритму, новий мотив подається з акомпанементом восьмих, які поєднують у собі сильні долі у струнних і духових інструментів і слабкі долі у валторн. При цьому формується поліритмія, з більшим ступенем точності відображаючи оригінальний матеріал. Подібна поліритмія триває впритул до такту 58, виключаючи такти 50-53, в яких у духових звучать просто пасажі тріолей, без «контр-ритмів», ритмічного протипоставлення. Навіть з такту 59 (*Додаток А, №7*) мелодія розташовується на трьох верхніх струнах, а далі звучить низхідний пасаж зменшеними септимами. Такий матеріал передбачає швидку зміну пальців як лівої руки (1-2-3-4), так і правої (р-і-т-а), в додаток до цього звучить синкопована басова нота, що виконує роль «бурдонного басу», яка триває до такту 63 включно. Заслуговує особливої уваги техніка, яку застосовує К. Ямашита в такті 64. Вона полягає в дотиканні до струн правою рукою за грифом. Це створює флажолетний ефект, який вдало замінює соло ударних (тарілки) з оригіналу. Наявність даного прийому свідчить про те, що К. Ямашита ні в якому разі не ігнорує партії ударних інструментів оркестру, і, за можливістю, намагається приділити їм увагу, застосовуючи всі можливі для виконання на гітарі засоби «ударного» звуковидобування.

Далі в такті 65 звучить *pizzicato*, функція якого – передати стаккато висхідних терцій в партії фаготів. З такту 66 соло кларнету і тремоло у струнній групі також вдало відтворюється на гітарі. Окрім того, за допомогою ударів по корпусу гітари в тактах 68, 72, 76 і 80 знову відбувається імітація партії ударних інструментів. Незважаючи на те, що втрачено тембровий компонент (кларнети, фаготи) і штрих легато, завдяки пунктирним ритмам і тремоло автору перекладання вдається передати атмосферу концепції симфонії – злиття всіх

головних складових компонентів симфонії на різних рівнях: інтонаційному (взаємодія елементів мови музики різних етносів), жанровому (взаємодія пісенної, танкової, а також маршової сфер) і емоційному (взаємодія лірики і драматизму). Далі, починаючи з такту 92, у гітарі зростає динамічний нюанс до *ff*, а також ущільнюється фактура, що наочно демонструє велику кількість арпеджованих акордів в широкому розташуванні і октав, що повторюються (такти 94, 98, 104). В такті 106 маршоподібну тему подано з високої мірою чіткості й точності, що відповідає партіям струнної групи оркестру. Тут К. Ямашита пропонує альтернативний варіант виконання: даний матеріал долучає до себе акорди, арпеджію, динамічну градацію (остинатний акомпанемент звучить в нюансі *p*). Далі, в такті 122 звучить багато шістнадцятих тривалостей на одній ноті. Швидкість виконання, потрібна в даному фрагменті, досягається тут за допомоги перебору пальцями правої руки *p-a-m-i*, що сприймається вельми співзвучним до тремоло струнних. При цьому на нижніх струнах проводиться низхідна тема, викладена четвертними тривалостями і яка виконує функцію імітації групи духових. В тактах 128-130 присутні флажолети, та, як і раніше, задіяний широкий діапазон між крайніми струнними. З такту 144 звучать тріолі, які перемежаються з пунктирним ритмом. Подібно до оркестрової партитури, матеріал подано в деяких фрагментах одноголосно і з більш прозорою фактурою. Далі велика кількість акордів виконується як флажолети, в той час, як тема, яка проводиться восьмими тривалостями, розроблюється на стакато, у відповідності з оригіналом. В такті 168 звучить мотив із другої частини, мелодія якого виконується флажолетами. А в тактах 172-183 знову звучить тремоло, яке К. Ямашита застосовує багатократно з частою періодикою і в різноманітних варіантах. Слід підкреслити, що тут автор гітарного перекладання вельми дбайливо поводить з оригіналом: збережені інтонаційні ходи четвертними тривалостями, але втрачений пунктирний ритм з партії духових. Цей ритм, правда, далі відновлюється в такті 184, але вже без

тремоло струнних. Таким чином, К. Ямашита знову вимушений «йти на компроміс», який в остаточному підсумку буде втілено успішно. Далі (такт 190) гітарна партія знову повна арпеджованими акордами, в яких задіяні всі шість струн. Тут в оригіналі композитор проводить своєрідну ретроспективу всієї симфонії – цитує мотиви тем з попередніх частин. В гітарній версії звертають на себе увагу особливості діапазону динаміки, які досягають тут своєї кульмінації. Важливими виступають такі засоби виразності, як тремоло терції в тактах 201 і 203, а також перебір по струнах двома пальцями правої руки сексто лей арпеджіо в швидкому темпі. В тактах 204-207 в партії струнних проводяться низхідні пасажі шістнадцятими, а в гітарній версії використовується гранично широкий діапазон – майже 4 октави. При цьому використовуються також і максимальний динамічний нюанс: відбувається утвердження головного лейтмотиву симфонії, який в оркестровому варіанті насичений могутнім звучанням.

В тактах 214-226 відбувається різка зміна фактури, що диктується оригіналом: різкий спад динаміки до *pp*. Однак, замість хорально-органного викладання на фоні простої мелодії у духових (гобою і валторни) на гітарі звучать акорди з тремоло. Оскільки внаслідок акустичних властивостей гітари звук на ній не зберігає довго свою тривалість, К. Ямашита застосовую подібну техніку для утримання звучання.

З такту 227 знову звучить тремоло на мелодичних нотах, імітуючи протяжну партію скрипок з мелодією-протиставленням у фаготів, яку подано без тремоло, та яка видобувається першим пальцем правої руки. Далі ця тема перекликається з синкопованим басом та «відповідною» мелодією у духових з тріолями і пунктирним ритмом. Також тут К. Ямашита пропонує альтернативний варіант виконання, в якому присутнє додаткове тремоло в середньому голосі. Завдяки цьому прийому фактура на гітарі сприймається з більш яскравим звучанням. Це особливо важливо, коли в оркестровій версії

звучить велика кількість довгих нот, які на гітарі досить важко підтримувати в стаціонарному стані. З такту 242 матеріал знову викладений у звичному, одинарному варіанті без тремоло, як і в оригіналі. Таким чином імітуються партії духової і струнної груп оркестру. Тут присутні різноманітні компоненти оркестрової партитури: мелодична тема з ритмічним підголоском, велика кількість акордів у широкому діапазоні, наявність флажолетів в такті 250 на високих позиціях.

Наступні 12 тактів (*Додаток А, №8*, тт. 251-262) К. Ямашита пропонує виконувати з «бурдонним» басом, що імітує «органний пункт», але без тремоло. В якості можливого варіанту пропонується також додатковий голос з партії віолончелей. Даний матеріал звучить одночасно з тріолями шістнадцятих, де автор перекладання вносить зміни до оригінального нотного тексту і включає до нього есенцію хвилеподібного пасажу із партії фаготів, а також остинато у скрипок і флейт. Тут кожна перша нота з трьох має більшу тривалість у порівнянні з двома іншими.

Початок репризи співпадає з вищою кульмінаційною точкою. До звучання заключної партії вторгається фанфарний лейтмотив симфонії – головна партія з першої частини. Примітно, що зв'язуюча партія в репризі відсутня. Значного скорочення зазнала й тема заключної партії. Кода набуває значення другої розробки, подається стиснуте, драматично напружене резюме змісту всієї симфонії на основі розвитку і протиставлення її головних образів – лейттеми симфонії, теми вступу і мотиви основної теми другої частини (ларго), основної теми третьої частини (скерцо), головної і зв'язуючої тем фіналу.

Що стосується гітарної транскрипції, в ній, починаючи з Темпо I (такт 275) знову звучать акорди в широкому розташуванні з темою в басі, більшість з яких подано в арпеджованому варіанті, але зустрічаються й такі, що виконуються за допомоги одночасного взяття всіх акордових звуків. Далі матеріал знову збагачується тріолями і тремоло (такти 291-299). З такту 299 (*Додаток А, №9*)

не тільки задіяні всі шість струн при виконанні тремоло-акордів на підсиленому динамічному нюансі, але ще й для виконавця передбачено удари по корпусу гітари лівою рукою на кожную слабку долю такту. З такту 307 все продовжується і додається терцовий хід. Такт 313 – останнє нагадування про тематичний матеріал в терціях із золотим ходом валторн і флажолетом на високій позиції.

З такту 320 додаються удари по грифу гітари, які підсилюють пульсацію, імітують ударні інструменти оркестру. Потім звучать чисельні двосторонні тремоло на акордах: звичайних акордів на стакато і тріолей з мелодією в басі (такт 340-347). Завершується симфонія мі-мажорними акордами, зручними для виконання на гітарі. Останній акорд подано у вигляді арпеджіато, який поступово натурально згасає на *ppp*. Таким чином, К. Ямашита завершує свою гітарну транскрипцію, максимально дотримуючись тексту оригінальної оркестрової версії.

Пропонований аналіз Симфонії А. Дворжака №9 в гітарній транскрипції К. Ямашити дозволив продемонструвати невірогідні здібності автора як в якості аранжувальника, так і в якості віртуозного гітариста-виконавця. Перед автором транскрипції поставала складна, фактично непосильна задача: поєднати все різноманіття оркестрової звукової палітри (по відношенню до голосів, тембру, штрихів, динаміки і т.д.) в партії *одного* інструмента за мінімальних втрат у нотному тексті та виразності. Для більшої наочності, повернемося до перелічених компонентів труднощів перекладання для гітари по концепції С. Вудроффа і прослідкуємо, як К. Ямашита вирішив пов'язані з цим проблеми.

1. Штрих легато, який має технічні складності для виконання, К. Ямашита пропонує здійснити за допомоги затримання одного звуку, и під час його тривання починати виконувати наступний звук, щоб нівелювати відстань між цими звуками.

2. Проблему тривалості звучання К. Ямашита вирішує за допомогою прийому тремоло, незважаючи на те, що це не завжди є зручним в

аплікатурному сенсі. Збільшення динамічного нюансу досягається автором транскрипції за рахунок використання великої кількості відкритих струн (що, безсумнівно, вносить деякі корективи до аплікатури), а також за допомоги максимально можливого ущільнення фактури. Часто К. Ямашита звертається до прийому *rasgueado* – послідовного виконання нот в акорді, що робить можливим для слухача ясніше розрізняти склад акорду, а також в незначній мірі допомагає зберегти тривалість звуків.

3. Відносно діапазонних характеристик, К. Ямашита використовує в своїй версії повний діапазон гітари, але в деяких фрагментах все ж доводиться транспонувати оркестровий матеріал на октаву вверх чи вниз, оскільки в оркестровій партитурі мають місце виходи за межі гітарного діапазону.

4. Прийом «флажолет» – ще один важливий компонент в «інструментарії» К. Ямашити. За допомоги флажолетів можливим стає вирішення багатьох проблем, із якими стикається кожний аранжувальник: розширення діапазону, розширення динамічних рамок, а також проблем тембрової одноманітності. Говорячи вже конкретно про тембр, в «арсеналі» К. Ямашити мають чисельні прийоми, які змінюють характер звучання інструмента. Це, наприклад, аплікатурні прийоми (застосування відкритих струн, чи притискання їх на різних позиціях, що, внаслідок зміни довжини струни, змінює і тембр при одній і тій самій висоті звуку), гра на гітарі «за грифом», флажолети.

Підводячи підсумки, відмітимо, що на наш погляд, К. Ямашита блискуче упорався з поставленою задачею, зберігши концепцію Симфонії, її емоційну сферу, етнічний колорит. Втрати в голосах і засобах виразності, без яких в принципі неможливо обійтися при будь-якому оркестровому перекладанні для інших інструментів, в даній гітарній версії складають вельми незначний відсоток, що робить транскрипцію К. Ямашити дійсно унікальним явищем і досягненням світової культури.

2.4. Стиль фламенко у відтворенні А. Шевченка (на прикладі «Карпатської рапсодії»)

Завданням даного підрозділу є висвітлення такого аспекту існування «європейського виконавського еталону» як взаємодія етно- та академічної традицій, а також – виявлення композиторської специфіки і виконавчих особливостей «Карпатської рапсодії» для гітари соло українського композитора А. Шевченка. Цей твір був візитівкою самого маестро. Написана у 1976-1977 рр., в період після випуску А. Шевченком дослідження «Неукротимые игры фламенко», «Карпатська рапсодія», безумовно, демонструє взаємний вплив двох культур – української та іспанської.

Творчість композитора і виконавця Анатолія Шевченка¹⁸ є надзвичайно багатопланою. Його за правом називали головою одеської гітарної школи, але, окрім того, він був ще поетом, художником, музикознавцем, організатором гітарних фестивалів і т.д.¹⁹ Будучи солістом Одеської філармонії, він зіграв декілька монографічних концертів²⁰, виконуючи твори із різних історичних епох (від античних кифаристів Т. Мілетського, Піндара, Мезомеда, арабських музикантів Ель Сабію, Адама де ля Аль, композиторів середньовіччя (Г. де Машо) до Б. Бріттена, А. Караманова, авторів музики авангарду – Л. Грабовського, С. Губайдуліной, А. ВанГоека.

¹⁸ Наукової літератури стосовно творчості А. Шевченка не так багато. Основний матеріал міститься на його персональному сайті, в статті зі словника «Гитаристы и композиторы» [20], а також в інших джерелах – [100].

¹⁹ У 1987 році як композитор Анатолій Шевченко став лауреатом конкурсу «Гитара-Микрокосм» (Естергом) за цикл «Rosa mientos» («Прикосновение»), в 1992 – володарем «Золотої плати» муніципалітету г. Лінарес (Іспанія). Як музикознавець він дослідив творчість Й. С. Баха, сучасний авангард, загальні проблеми розвитку музичного мислення (див. статтю «Думный лад»), історію гітари [100]. Окремою темою його досліджень була культура фламенко (відомі його монографії «Школа фламенко» (1988), «Неукротимые игры фламенко» (1990), музика Античності (відомі статті, есе «Завещание Орфея», монографія «Музыка Эллады», розшифровка давніх зразків античної музики, антологія античної музики).

²⁰ Цикли гітарних концертів: «Антологія гітари», «Географія гітари», «Етнографія гітари» (в якому звучали ном, макам, мугам, рага, тона, дума), «Загадка про гітару», «Слов'янський кант гітари», «Духовний кант», «Музика Еллади», «Бах та сучасність», «Музыка при свечах», «В садах Алькасара», «І знову Москва-Одеса», «Гітарна Одесика», «Музика фламенко», «Flamenco 2000», «Гітарна фантазія. Еволюція жанру», «Родословна гітари», «Авангард у гітарі», «Думи мої», «Дотики», «Лоркада», «Майстер і гітара», «Contra viento», «Гітарна одисея» і т.і.

Його перу належать п'єси для гітари соло («Грустная баллада», «Трансформации», «КраОнера», «Бессарабская фантазия», «Страсти по Себастьяну», «Ниагарские водопады», «Еврейская рапсодия»), концерти для гітари з оркестром²¹, «Полифонические тетради», сюїти («Киммерийская», «Лоркада», «Одессика», «Думы мои», «De natura solaris», «Русская», «Украинская»), цикли («Фонтаны Бахчисарайского дворца», «Детский альбом»). Різні види його діяльності (виконавець, композитор, теоретик, есеїст і художник) виявилися у творах для гітари грою форм, звуку, відчуттям кольору музики, пластичних форм. Композиторському стилю А. Шевченка притаманні: виразність початкової інтонації, використання сучасної стилістики і віртуозних можливостей інструменту, «аскетичність» висловлювання, чітка конструктивність основної ідеї.

Все це яскраво проявляється в одному з найвідоміших творів А. Шевченка – «Карпатській рапсодії», яка демонструє глибоке проникнення композитора до музичного фольклору²². Ця частина «Української сюїти»²³ оспівує рідну землю і передає своєрідне відчуття композитором карпатського мелосу²⁴. До речі, тему твору («Вітер з полонини») було закладено до основи циклу для гітари іспанського композитора Ф. Куенка Моралеса «Evocacion y Fuga con Taranta sobre un tema de Anatolio Shevchenko». Відомим є й факт того, що А. Шевченко присвятив «Карпатську рапсодію» українському гітаристу В. Петренку²⁵.

²¹ На сайті композитора є перелік його творів, до якого входять симфонічні поеми і кантати, вокальні цикли, експериментальна музика. Одним з найпопулярніших творів стала сюїта «Одессика» («Прогулка по Дерибасовской», «Молдаванка и Пересыпь», «Отзвуки Ланжерона», «Юморина»). Його твори входять до репертуару багатьох концертуючих гітаристів.

²² Відомі як більш ранні, так і більш пізні твори з подібними назвами: Рапсодія «Думка-шумка» М. Лисенка, «Украинская рапсодия» для скрипки з оркестром В. Безкоровайного (1961), «Карпатська рапсодія для оркестру» Л. Колодуба, «Карпатська рапсодія» для скрипки і фортепіано М. Скорика, «Гуцульська рапсодія» А. Андрушка для гітари соло (присв. Л. Віташинському) та ін.

²³ II ч. – «Серенада», III ч. – «Каприччо».

²⁴ Образ України багатообразно представлений в творчості А. Шевченка. До умовного «українського циклу» відносяться «Киммерийская легенда», «Святковий ранок», «Интермеццо», «Серенада», «Каприччио» – усюди вгадуються інтонації народних мелодій («Дощик», «Вечір на дворі», «Пливе човен»). Меланхолією овіяний «Фонтан слез», поезією – «Буря на Черном море».

²⁵ До речі, автор даної дисертації під впливом «Карпатської рапсодії» А. Шевченка написав власний твір – Угорську рапсодію для гітари з оркестром.

Розглянемо композиційні особливості твору, пов'язані з жанровою специфікою. «Рапсодія»²⁶, як відомо, найчастіше – одночастинний твір, що має вільну форму. Існує два типи рапсодій – лістівський (тип фантазії на народні теми в «імпровізаційному» стилі, з чергуванням різнохарактерних епізодів на народно-пісенному матеріалі) і брамсовський (своєрідні поеми-настрої). Якщо Ф. Ліст мислив рапсодію як епічний жанр, переломлений крізь віртуозний композиторський стиль самого автора, то Й. Брамс мислив рапсодію лірично, через показ атмосфери і настрою²⁷.

«Карпатська рапсодія» презентує яскраво виражену національну стилістику²⁸. Темброво гітара в цьому творі імітує деякі інструменти (композитор блискуче знаходить прийоми виконання, через які виникають асоціації з експресивним народним виконанням). Окрім цього, в рапсодії знаходять своє переломлення віртуозність і поліфонічність як риси стилю композитора.

Для розуміння та виконання «Карпатської рапсодії» надзвичайно важливими постають вже перші чотири такти – «зазивні» фанфари (такти 1-2), які визивають асоціацію із звучанням трембіт або цимбал. Цимбальне звучання підкреслене і далі – у тт. 3-4, які презентують типовий цимбальний пасаж (як і в подальшому – у тт. 7-8, 11-12). Все це плюс малі секунди, трелі на підвищених IV і V ступенях (*ais-h*) і підвищений VI ступінь (*cis*) з самого початку твору надають йому типового карпатського характеру, духу вільного музикування народних музикантів (див. *Приклад 4*).

²⁶ Слово «рапсодія», що має грецьке походження, означало поета-співака, який декламує свої вірші.

²⁷ В гітарній творчості рапсодії були написані багатьма композиторами ХХ сторіччя. Наприклад, відома Рапсодія для гітари з оркестром М. Теодоракиса, «Рапсодія гор» А. Агібалова, концерт для гітари з оркестром «Андалузская рапсодія» А. Музиченка, Рапсодія для гітари з оркестром М. Мурадової, рапсодія для гітари «Ойме» М. Кошкіна та ін.

²⁸ Прочитуємо О. Козаренка, який визначає «національну музичну мову» як «етнохарактерну семіотичну систему, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм» [46, с.11].



Приклад 4.

Вже згадувалося, що А. Шевченко об'єднав у цьому творі риси українського стилю і стилю фламенко (невід'ємною частиною гітарного фламенко виступають ті ж самі прийоми та інтонації, які були описані вище).

Перші ж такти презентують і специфічну гітарну фактуру Рапсодії: тремолування (верхній голос) складає підголосок, основну мелодію викладено в середньому голосі, окремі звуки якої також тремолуються, нижній голос – типовий бас, що тягнеться. Так проявляється властива багатьом творам Шевченка поліфонічність. Виникає відчуття, що грає не один інструмент, а цілий ансамбль. Окрім того – ансамбль типу «троїстих музик»: бас-мелодія і фактурне наповнення.

Подальший розвиток варіює інтонаційне зерно твору, його мелодичний і ритмічний модули.

З т. 17 починається новий розділ (3/4). В мелодичній лінії знову з'являються інтонації *a-cis-h* і підвищений VI ступінь *cis*, але як би в збільшенні. З точки зору техніки композитор використовує тут нестандартне тремоло (не потрійне, а четверне): якщо грати разом з басом, то звучать не квартолі, а квінтолі (бас плюс четверне тремоло) – дуже рідкісний прийом в академічній гітарі, але особливий – у стилі фламенко²⁹ (див. Приклад 5).

²⁹ Зі слів Н. Шевченко (під час бесіди з автором дослідження), А. Шевченко разом із тремоло вводить і *rasgueado* / *gasqueado* (прийом гри, за якого один чи декілька пальців правої руки видобувають одночасно декілька звуків, використовуючи при цьому зовнішній бік нігтю). Це дуже складний гітарний прийом, але Н. Шевченко стверджує, що в цих тактах прописане саме *rasgueado*, яке композитор вводить вперше.



Приклад 5.

Автор дає вказівку тремоло грати пальцями і-м-а-і. Виходячи з того, що твір написаний для класичної гітари (а потрібне тремоло виконується зазвичай а-м-і), на наш погляд, оптимальною для виконавця буде аплікатура для четверного тремоло і-а-м-і або а-м-і-а (а-м-і-м).

Наступний розділ – **Allegretto Accellerando (poco a poco)** – у відповідності до традицій жанру являє собою контраст до попереднього музичного матеріалу. Він побудований на інтонаціях закарпатської коломийки (див. Приклад 6):



Приклад 6.

Ще один жанровий прототип цього інтонаційного матеріалу – закарпатський ритуальний танець (на це вказує акцентна ритміка та ритмічні синкоповані структури, що повторюються).

Тема коломийки розвивається, з'являється ритмова фігура «септоль плюс дві тріолі» (на арпеджію, 2/4). На наш погляд, саме цей розділ відповідає підназві твору («Вітер з полонини»). Арпеджію створюють ефект імітування вітру. Поступове пришвидшення темпу приводить до розділу **Patetico**. Він виконується знову прийомом расгеадо (типовим для фламенко). Це – кульмінація п'єси: початкова мелодія звучить у верхньому голосі акордової фактури, тремолування якої створює ефект урагану (див. Приклад 7).



Приклад 7.

Кульмінація приводить до повернення теми «коломийки» (дикого танцю) у розділі *Grave*.

Після танцю наче наступає затишшя (розділ *Andante sostenuto*), і повертається початковий тематизм: витримані акорди, інтонації з підвищеними IV і VI ступіннями. Закінчується розділ звуком *h* флажолетом на 12-му ладі другої струни – наче остання крапля дощу падає з гілки. Рух замирає на зменшеному акорді з репетицією в мелодії ноти *e*. Ці та подібні прийоми постійно підтримують той народний дух, про який говорить і жанрове ім'я («рапсодія»), і назва «Карпатська».

Повернення початкової теми (*Tempo I*) обрамляє твір, надаючи йому, збудованому на чергуванні різнохарактерних епізодів, риси цілісності. Окрім того, повернення теми створює своєрідний просторовий ефект.

Отже, розглянемо, у чому ж полягає специфіка композиторської інтерпретації «Карпатської рапсодії» А. Шевченка?

По-перше, обраний композитором жанр рапсодії дав можливість об'єднати контрастний тематизм у рамках цілісної музичної форми. Твір зберігає зв'язок з жанровими джерелами – рапсодією, що проявляється у наявності декількох контрастних розділів, і вільної побудови. Авторська стилева риса – повторення початкової теми в кінці твору, що надає йому риси завершеності. Витоки жанру лежать в мистецтві рапсодів Давньої Греції – співців про минулі події. А. Шевченко почуває себе саме таким «співцем»-рапсодом, який розповідає про прекрасну природу і землю Карпат. Це відчувається у вільності викладання (цьому відчуттю сприяє й часта зміна розмірів: 4/4, 3/4), спонтанності, імпровізаційності та виділянні мелодичної лінії (голосі «співця»). Незважаючи на поліфонічність фактури, що притаманна творам А. Шевченка, рухом основної мелодичної інтонації пронизана уся «Карпатська рапсодія». Поліфонічність проявляється і в підголосковості, яка, виходячи з особливостей

стилю композитора, пов'язана ще й з культурою фламенко (наприклад, у застосуванні прийому *rasgueado*).

Подібне прослуховування гітарної фактури дозволяє композитору темброво збагатити гітару – ми, начебто, чуємо не один інструмент, а цілий ансамбль. Гітара імітує звучання «троїстих музик» і з використанням типових для них прийомів (тремоло, «гудіння» басу). Національна стилістика відтворена композитором дуже влучно. Так, початкові «фанфари», використання трелей на підвищених IV і V ступінях (*ais-h*), підвищений VI ступінь (*cis*) не тільки викликають асоціацію із звучанням цимбал, але й презентують яскраво національну інтонацію (гуцульський мінорний лад). До характерних рис гуцульського фольклору можна віднести й принцип неспішного розгортання музичної думки. Можна говорити про те, що у «Карпатській рапсодії» композитором створено своєрідний «словник» національних інтонацій (за визначенням А. Козаренка, «словник» – інтегральна складова національної музичної мови [46]). Обраний композитором принцип розвитку (експонування основної теми та її варіантне змінення) є притаманним народній творчості.

З точки зору виконавської специфіки «Карпатська рапсодія» об'єднує риси виконання в академічному стилі й стилі фламенко, окремі елементи якого (наприклад, прийом *rasgueado*) надають твору пошукуваної своєрідності. Іншим важливим критерієм виконання Рапсодії вважаємо віртуозність, яка проявлена у поліфонічності фактури та використанні прийомів четверного тремоло, арпеджію та ін. Нарешті, третя виконавча особливість твору – розуміння гітари не як одного інструменту, а як цілої ансамблю (в усякому разі, авторське виконання «Карпатської рапсодії»³⁰ дозволяє зробити саме такий висновок).

Таким чином, в даному творі яскраво проявлено національну своєрідність ат колорит двох культур (української і культури фламенко) органічно об'єднано автором у єдине ціле.

³⁰ Див. відео на ресурсі YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=1aAw39vCETU>

А. Шевченко в даному творі продемонстрував нестереотипне сприйняття національної (фольклорної) інтонації. І є закономірним, що композитор сконцентрував у своїй музиці не тільки образи Вітчизни, але й відчуття її драматичного минулого, безмежної талановитості її народу й безперервного зв'язку поколінь. Глибоке проникнення композитором до традицій народного музикування дозволило А. Шевченкові створити блискучу п'єсу для гітари соло, яка стала прикрасою репертуару багатьох гітаристів.

2.5. Колективне виконавство на гітарі у к. XX–початку XXI ст. та традиція гітарних оркестрів

За останнє десятиріччя XX– на початку XXI ст. набуло широкого розповсюдження таке явище, як гітарні оркестри – великомасштабні ансамблі з великою кількістю учасників. Популярністю користуються оркестри, в яких присутні тільки акустичні гітари, оркестри, які складаються тільки з електрогітар, а також оркестри змішаного типу – в таких колективах акустичні гітари звучать разом із електрогітарами.

Подібне сполучення електронних і акустичних тембрів вже біля 70 років використовується в музичній практиці, однак саме на рубежі XX – XXI сторіч у композиторів та виконавців виникла необхідність пошуку нових засобів виразності, актуальних у сучаснім світі. Ці пошуки привели до всіляких сполучень і компіляцій у різних площинах: тембровій, інтонаційній, жанровій, стильовій. Так, наприклад, одним з колективів, що ставить перед собою вказані вище цілі, є Варшавський оркестр гітаристів – Warsaw Guitar Orchestra [171], який існує з 2004 року під керівництвом Ігоря Вардака. Оркестр спеціалізується на виконанні популярних пісень, класики, акустичного року, металу, музики до фільмів. Вони випустили The Call of Ktulu – кавер-версії музики групи Metallica. Головна мета оркестру – показати діапазон різних пісень, їхню різноманітність,

а також можливості гітари як технічно віртуозного інструменту. Ще одним колективом, що працює в подібному напрямі, є оркестр Гітаристів Нью-Йорку – New York City Guitar Orchestra [147]. Його засновано 2010-го року Джейсоном Сейдджбілом, який підтримує створення і виконання нової академічної музики. Оркестр складається в основному з непрофесійних виконавців різного віку та рівня володіння інструментом. Репертуар оркестру складається з творів, які були замовлені колективом у сучасних композиторів. До їх числа входять «Catwalk» Ендрю Йорка, Концерт для чотирьох гітар і оркестру Девіда Лоеба та «Inner voices» Річарда Чарлтона.

Також слід згадати оркестр гітаристів Sinfonity [159]. Це оркестр професійних виконавців-гітаристів, його засновник – Пабло Салінес. Репертуар колективу відрізняється великим жанрово-стильовим різноманіттям: від Баха і Вівальді до М. де Фалья і Г. Холста. Матеріал виконується виключно на електрогітарах. Оркестр вперше виступив у 2011 році і формально з 2012 року дає концерти. В основному виступи проходять в Мадриді, але також колектив гастролює Іспанією. Заслуговує уваги також і гітарний оркестр в Бостоні – Boston Guitar Orchestra³¹, який існує з 2009 року. Його засновник – Скот Борг. Програми колективу завжди створюються зі смаком і на визначені теми. Жанровий діапазон – від класики до сучасності. В основному, в оркестрі приймають участь непрофесійні музиканти різного рівню виконавства. Оркестровки в основному 4-8-голосні, різні партії дублюються кількома музикантами. Виступають вони мінімум 4 рази на рік. Таким чином, спостерігаємо вливання актуальності подібної форми музикування до світового музичного простору. Для нашої ж роботи особливим інтересом виступає оркестр «100 гітар» (Угорщина-Україна), до організації якого автор дослідження мав безпосереднє відношення. Розкриття сутності творчої діяльності цього колективу і постає метою даного підрозділу.

³¹ <http://bostonguitar.org/orchestra/>

Ідея створити оркестр гітаристів із складом 100 гітар зародилася у 2015 році у нинішнього його керівника – Ференца Берната (класична гітара, Будапешт) [110]. Колектив працює у наступному складі: 10 гітаристів-солістів, з них четверо грають на класичній гітарі, п'ятеро на електричній гітарі і один на восьмиструнній гітарі. Також у оркестрі присутні 15 акустичних гітар з металевими струнами, 15 акустичних гітар з нейлоновими струнами, та 60 гітаристів, що складають класичну ритм-секцію. Окрім гітаристів до складу оркестру входять двоє вокалістів і діджей. Репертуар проекту складають твори Вівальді, Пیاццолі, Альбеніса, Бетховена, а також джазові і сучасні твори поп-музики. Ціль проекту – створити оригінальне звучання гітарного оркестру, з'єднати класичну музику з сучасними засобами, технічними та музичними інструментами, візуальною технікою, надати класичній музиці сучасне звучання для слухача 21 століття. Партитури розписано за партіями, в результаті чого оркестр гітаристів набуває симфонічного звучання. В партіях зазначені певні місця для імпровізації солістів, серед яких відібрані гітаристи різних стилів: класики, фламенко, джазу, року та поп-музики. Таким чином, кожен гітарист вносить свій стиль в той чи інший твір. За рік існування оркестр був готовий до концертної діяльності. На концертній Арені у місті Будапешт (2016 р.) за участю п'ятдесяти угорських і п'ятдесяти гітаристів з України відбулася прем'єра найбільшого та єдиного в світі гітарного проекту, що працює в даному стилі. Концерт пройшов з великим успіхом і цим самим почався європейський тур проекту.

Нижче пропонується аналіз декількох партитур.

Л. Бетховен. Симфонія № 5 в перекладі для гітарного оркестру.

Партитура даного твору містить в собі одну партію для джазової гітари, чотири партії електрогітари, чотири партії акустичної гітари, одну партію для акустичної ритм-гітари з нейлоновими струнами, партію для ритм-гітари з металевими струнами, партію для п'ятиструнної бас-гітари, а також партію

голосу (жіночий вокал). При цьому передбачається, що кожен партію може виконувати декілька людей одночасно. Слід звернути увагу, що виконання Симфонії №5 Бетховена для оркестру гітар в перекладі Imre Czomba [108] суттєво відрізняється від виконання Симфонії №9 Дворжака в перекладі К. Ямашити, яке являє собою повне відтворення авторського тексту на гітарі. Для аналізованої версії Симфонії №5 характерним є неакадемічне викладання: внесення до оригінального авторського матеріалу абсолютно нового тексту, велика кількість синкопованих ритмів, також відсутніх в оригіналі, а також наявність фрагментів імпровізації. У неакадемічній музиці, а саме, в практиці джазових і рок-колективів, вельми розповсюджений подібний спосіб звертання до академічних творів. Виконавці беруть за основу головні теми з творів, накладаючи на них джазову чи рокову ритм-секцію бас-гітари і ударних інструментів, проводять ці теми декілька разів у поєднанні з сольними імпровізаційними епізодами. Таким чином, до оригінальних творів таке виконання має лише приблизне відношення.

Симфонія № 5 Л. Бетховена для оркестру гітар в аранжуванні Imre Czomba представлена у вельми редукованому вигляді. З оригінального твору присутня лише Перша частина, але навіть експозицію подано не повністю, а тільки матеріал Головної партії, яка, у свою чергу, дробиться на короткі мотиви, які повторюються по декілька разів. Побічна парія і подальший матеріал симфонії в даному аранжуванні відсутні. Отже, дамо їй більш детальний аналіз.

З самого початку в матеріалі для гітар спостерігаються суттєві відмінності від оригіналу (*Додаток А, №10*). Тональність Es-dur (в оригіналі c-moll), темп не вказано (в оригіналі – Allegro con brio, половинна нота = 108). Основний мотив нотується трьома шістнадцятими і цілою тривалостями, у той час, як в оригіналі це восьмі та половинна з ферматою. Відмітимо, що на акустичних гітарах вказано довгі ноти виконувати на тремоло: звичайне рішення проблеми швидкого згасання звуку. Електрогітари, в міру своїх акустичних особливостей,

такої проблеми вже не мають, оскільки прилади для посилення звуку дозволяють звуку довго зберігати свої тривалість. Перші 7 тактів всі інструменти грають головний мотив симфонії, викладений в октаву. Партія джазової і першої електрогітари дублюється з паріями першої і другої гітари (звучать соль-мі другої октави), а партії трьох інших електрогітар дублюються з третьою і четвертою партіями акустичних гітар, а також з ритм-гітарами (перша октава).

Бас-гітара грає «соль-мі» в малій октаві. Далі, з такту 8 в партіях ритм-гітар з'являється новий, відсутній в оригіналі патерн – синкопований ритмічний рисунок зі вказаною «цифровкою» акордів, які слід виконувати в цьому ритмі. Таке ритмічне супроводження буде присутнім на протязі всієї композиції, за виключенням деяких фрагментів, про які мова піде пізніше. Наявність цифрованої послідовності акордів свідчить про джазову специфіку твору. Особливо підкреслимо наступну думку: синкопований зациклений ритм – відсилка до рок-музики, імпровізаційність і цифровані акорди презентують джазову специфіку, синкопована фраза-патерн – і джаз, і род одночасно.

Разом з ритмічним рисунком в такті 8 і 9 джазова гітара грає коротку імпровізацію, а бас-гітара веде окрему лінію – повторювану ноту «до» малої октави, заліговану з восьмою і окремо дві шістнадцяті. Незважаючи на заліговану ноту, басова партія не сприймається синкопованою, оскільки в ній чітко виділено першу (сильну) долю кожного такту. Потім, в такті 10 з'являється ще одна нова фраза-патерн, низхідна, з синкопованим ритмом, яка звучить в партії вокалу. Ця фраза вносить колорит рок-музики, оскільки наділена ознаками рифу – основного компоненту неакадемічної музики³². Фраза проводиться три рази, після чого у всіх гітар, за виключенням ритм- і бас-гітари звучать перекликання основного мотиву, послідовне нашарування голосів, як в оригіналі – почергове проведення даного мотиву у різних інструментів. З такту

³² Риф – коротка остинатна мелодико-ритмічна побудова

16 по такт 21 лінія басу змінюється і набуває синкопованого характеру, що вносить до музичного матеріалу ще більше компонентів джазової та рок-музики. В тактах 20 і 21 у всіх ведучих партіях звучить завершення головної партії першої частини симфонії. А з такту 22 матеріал знову повторюється, як і на початку (такт 10).

Можна пипустити, що виконавці-гітаристи розвили ідею, потенційно закладену композитором: початок основного мотиву не рівно з першої долі, а з восьмої паузи. Таким чином, одержується квазі-скрите синкопування. В даному ж перекладанні синкопування вже приймає тотального, повсюдного характеру.

Звертає на себе увагу також дбайливе ставлення аранжувальника до динамічних нюансів оригіналу. В партіях гітар чітко просліджуються динамічні спади й кульмінації, нюансування змінюється від *f* до *mp*. Далі партії ритм-секції залишаються без змін, але з такту 37 бас-гітара і ритм-гітари підключаються до загального музикування, і грають основний мотив, який звучить почергово в різних партіях гітар. Таким чином, збережено композиторську ідею передання мотиву між різними групами інструментів оркестру. З такту 40 практично в усіх гітарних партіях, окрім ритм-секції, звучить висхідний секвенційний пасаж, який в оригіналі проводиться у струнній групі (перші, другі скрипки й альти), та завершує викладання головної партії, і після якого в оригіналі звучить побічна партія. Відмітимо, що в даному перекладанні (такт 41) відбувається зміна розміру з 4/4 на 2/4, а у партіях ритм-гітар змінюється акордова цифровка.

Далі, з такту 46 (*Додаток А, №11*) йде абсолютно новий епізод, який суттєво відрізняється від загального характеру твору. Всі акустичні гітари і ритм-гітари грають повторні групування шістнадцятих (фон) без фіксованої звуковисотності, а в інших інструментів – паузи. На останню долю кожних двох тактів весь колектив (окрім бас-гітариста) вимовляє (викрикує) вигук «Heу!». Епізод триває до такту 54 і в ще більшому ступені переносить слухача до сфери

неакадемічної музики, але цього разу вже з етнічним колоритом, оскільки в даному випадку переважає перкусійність, яка в поєднанні з голосовими викрикуваннями відсилає до фольклорного музикування.

Далі йде ще одне незвичне викладання музичного матеріалу. В основній групі оркестру паузи, залишається лише фраза-риф у партіях джазової гітари і вокал у супроводженні басової лінії, такій самій, як на початку композиції. Оригінальний же матеріал, так же само, як і в попередньому епізоді, повністю відсутній. В такті 64 повертається первинний матеріал, який являє собою основні патерни з музичного матеріалу першої частини Симфонії №5. Повторюється все точно – всі партії, включаючи ритм-секцію, ті ж самі. Таким чином, твір структурований за схемою АВСА, де С – імпровізаційний фрагмент.

Такт 80 (*Додаток А, №12*) аранжувальником виділений особливо і передбачає імпровізаційну вставку в партіях електрогітар³³. В тактах 82-95 гітарного перекладання Симонії № 5 спостерігається цікаве вирішення аранжувальника: відбуваються переклички між фразой-рифом в партії джазової гітари й основним мотивом симфонії у партіях інших електро- и акустичних гітар. Оригінальний матеріал чергується с матеріалом, привнесеним автором аранжування. Останні чотири такти до кінця твору викладені як імітація оригіналу завершення головної партії: збережений ритмічний рисунок – групування шістнадцятих, але самі ноти з оригіналом не збігаються. У рівному ритмі восьмих в партіях електрогітар з'являються синкопи, тотальне владарювання ми-бемоль мажору, відмітимо і достатню регістрову «бідність»,

³³ Примітно, що декілька раніше, у 2013 р., за два роки до початку концертної діяльності оркестру, було написано дисертацію [137] «*SUNKEN MONADNOCK: a composition for flute, clarinet, bassoon, violin, violoncello, electric guitar, piano, percussion, Three female vocalists, and computer*», яка містить в собі аналіз програмного твору, композитором якого є автор дисертації Джошуа Кімбал Харрис (Joshua Kimball Harris) [137]. В цьому творі задіяні і електрогітара поряд з акустичними інструментами (флейта, кларнет, фагот, скрипка, віолончель, фортепіано, ударні), а також 3 вокалістки та комп'ютер. Ця композиція незвичайна тим, що вона є модальною, а саме складається з трьох різних «поверхонь» (термін Мортон Фельдмана), бере початок від розвитку модерн-абстрактного мистецтва. В цій композиції використовуються візуальні метафори: круги і спіралі співвідносяться і рефлекують в музиці на повторах, ротаціях, компресіях та нескінченності. Електрогітара приймає участь у «поверхнях» 1 и 2, але в необов'язковому порядку, добровільно. Таким чином, незвичайне поєднання акустичних і електронних тембрів – вельми актуальне явище у XXI сторіччі, яке продовжує притягати увагу композиторів та слухачів.

оскільки всі гітари, і акустичні, і електричні, грають в одному регістрі. Діапазон вузький – майже всюди дві октави на протязі всього твору, іноді є вихід у третю октаву. Партія голосу поділяється на тризвучний акорд. Завершується композиція проведенням основного мотиву у всього оркестру.

Розглянемо ще один приклад аранжування – *Liber Tango A. П'яццолли для ансамблю «100 гітар»*.

Дана версія починається з інтродукції на 8 тактів, якої не спостерігається в інших версіях цієї композиції, а саме, як і в попередньому перекладанні, має місце новий матеріал. Вступ складається з двох схожих між собою фраз по 4 такти. Мелодична лінія містить групето з шістнадцятих тривалостей, які обрамляють ноту «мі» першої октави, а також низхідні звуки на октаву вище. Партія бас-гітари у цей же час містить як рівні тривалості, що виділяють сильні долі тактів, так і синкоповані ноти, одні й ті ж самі, повторні «ля» і «мі». Подібний прийом відтворює звук оригіналу. Партії гітар 3 і 4 підкреслюють і ритм, і гармонію в цій інтродукції. Особливості перекладань для ансамблів гітар детально викладено в дисертації Кристофера Адкінза [103]. Так, наприклад, автор дослідження відмічає наступну специфіку при перекладанні матеріалу для двох гітар: верхній голос можна переносити на октаву вниз, а нижній на октаву вверх, якщо вони при цьому не перехрещуються. На думку К. Адкінза, дві гітари розглядаються як дві руки у піаністів, розділюючи мелодію і акомпанемент, але, на жаль, гітара за своїми технічними і динамічними здатностями, все ж поступається фортепіано. Стосовно імітації оркестрових інструментів на гітарі, автор пропонує звернути увагу на те, яким чином притискується струна: *tasto*, *normal* чи *ponticello*. Також має значення вибір струни для гри тих чи інших нот, при цьому увага звертається на артикуляційні особливості – флажолет чи піцикато. Важливо також грамотно вирішити задачу насиченості партитури, зробити так, щоб у розрідженому вигляді при виконанні на гітарі, партитура зберігала найбільш важливі компоненти, а також

рівномірний розподіл мелодії та акомпанементу між гітарами. Перехрещення голосів, коли мелодія є нижчою за акомпанемент, вважається неприпустимим прийомом, однак на прикладі перекладань Е. Саті автор дослідження демонструє протилежне. Якщо в оригінальному творі присутні паралельні октави, то в багатьох гітарних перекладаннях вони залишаються в одноголосому викладанні. Для того, щоб успішно імітувати звучання багатьох оркестрових інструментів, у тому числі, ударних, валторн, труб і тромбонів, як наприклад, у транскрипції Сен-Санса, в гітарних нотах передбачається означення цих інструментів. Це зроблено для того, щоб виконавець міг сам вирішити, якими засобами передати звучання того чи іншого інструмента. Динаміка досягається додаванням чи відйманням голосів (виконавців). Це особливо помітно в звучанні оркестру гітаристів, де партії дублюються.

Повертаючись до аналізу *Liber Tango*, відмітимо, що основний ритмічний паттерн, який складається тільки з восьми тривалостей, починається після генеральної паузи з такту 10 в партії електрогітари 1 і акустичної гітари 1. В обох партіях цей мотив звучить сольно, виконуючи мелодичну функцію, до такту 24. У той же час, електрогітара 5 виконує акорди, а не октави тривалістю в 2 такти кожний, а лінія басу тепер і далі являє собою «рельєфний бас», який підкреслює основні гармонічні ступені і ритм з синкопами (*Додаток А, №№ 13, 14*).

Тональність твору – ля-мінор, як і в оригіналі. Оркестровку виконано для того ж самого складу музикантів, що і «Зима» А. Вівальді, і Симфонія №5 Л. Бетховена – електрогітар, 6 акустичних гітар, бас-гітара, 3 вокалісти. У даному перекладанні додано ще перкусію, наявність якої необхідна для більш повної відповідності до характеру оригіналу. Ударні інструменти паузують до такту 25. В цьому такті звучить перехідний пасаж восьми тривалостей в партії акустичної гітари 3 і 4 і у бас-гітари, який веде до основної мелодії, яку викладено у перших партіях акустичної та електрогітари. Ця мелодія звучить в

інших версіях на скрипці і/ або флейті і складається з дрібних нот у високому регістрі, які перемежаються з більш дрібними тривалостями – восьмими і шістнадцятими. Дані тривалості виконують зв'язкову функцію. При цьому продовжується ритм – остинато у двох гітар (електро- та акустичної), а також у бас-гітари. Ц той же самий матеріал, що раніше фігурував у перших електро- і акустичної гітар з такту 10. З такту 26 все представлено в більш повному обсязі – tutti (*Додаток А, №15*). Окрім усього, що описане вище, акорди і ритм продовжують звучати в партіях акустичних гітар 3 і 4. Як і раніше, відбувається зміна акордів через кожні два такти у відповідності до оригіналу, а ритм – остинато 3+3+2 відображає манеру виконання танго, на відміну від простого арпеджіо, що вкладено на початку твору. Далі мелодія продовжує звучати в оригінальній теситурі, і з такту 42 залишається тільки у першій електрогітарі. В той же час, в партіях електрогітар 3 і 5 з'являється додатковий ритмічний малюнок – синкоповані групи шістнадцятих, які складаються з 4 повторювань нот через паузу. Все це в більшій мірі підкреслює й посилює сприйняття характеру твору у порівнянні з оригіналом. Іноді в мелодії спостерігається зміна напрямку руху – низхідний пасаж замість висхідного, що також є відмінним від оригіналу. В такті 48 відсутні глісандо, які є у скрипок і притаманні гітарі. З такту 57 помітно збільшується кількість хроматичних пасажів в партіях електрогітари 1 і 2. З такту 58 посилюється ритм-секція: до двох звичайних ритм-гітар додається іще три. Таким чином, електрогітара 5 і акустичні гітари 3-6 грають ритм 3+3+2, як і раніше. Мелодія тепер проводиться в партіях електрогітари 1 і 2, а контрапункт – в партіях акустичної гітари 1 і 2.

Матеріал, що викладено в тактах 66-73 повторюється ще раз в тактах 74-81. З такту 82 викладання матеріалу має деяку схожість з первинним (такт 10), однак тут проведення tutti, спостерігається більш щільна фактура, оскільки набагато більше інструментів виконують тему – ритмічний рисунок в унісон чи октаву: електрогітари 1, 2, 3, 5 і акустичні гітари 1, 2. В партіях акустичних

гітар 3, 4, 5, 6 і бас-гітари продовжується остинато 3+3+2 як і раніше, тільки в басі ще з'являються додаткові ноти, які втілюють рельєфне сприйняття. Після генеральної паузи в такті 99 спостерігається 8 тактів вільної імпровізації в перших партіях акустичної та електрогітари. В оригіналі цей матеріал відсутній. З такту 108 звучить матеріал, викладений на самому початку твору (перші 8 тактів). За стилем нагадує оригінал, але має суттєві відмінності. З такту 115 і до кінця твору відбувається зміна тональності на ре-мінор – більш зручну гітарну тональність. Спостерігається посилення ритмічного рисунку, в багатьох партіях він стає більш насиченим (електрогітари 1 і 3, акустичні 1, 2) і являє собою повторні групування шістнадцятих. Завдяки дрібним тривалостям таке виконання стає схожим на тремоло, що відображає характерну акустичну особливість гітари. Результатом стає посилення динаміки звуку. Також гармонію підсилюють три партії голосів з такту 58 по 97 і з такту 114 до кінця. Останні 4 такти містять велику кількість хроматизмів, у них також відбувається уповільнення за допомоги тривалостей – шістнадцяті переходять у восьмі, так же само, як і в оригіналі.

Підводячи підсумки проведеного аналізу, слід вказати характерні особливості, які притаманні обом перекладанням. Це: 1) наявність абсолютно нового матеріалу, як у вступі, так і після нього; 2) наявність фрагментів, які передбачають повну імпровізацію; 3) побудова композиції за принципом АВСА, де розділ С являє собою імпровізацію; 4) зміна рівного ритму на синкопований, чи виконання синкопованого ритму паралельно з рівним, чи введення нового матеріалу з синкопованим ритмом; 5) підкреслювання засобів виразності, що притаманні рок-музиці: рифове мислення і ритм-секція.

Таким чином, аранжування Imre Czomba демонструє наявний *інтерпретаційний вектор*, у тому числі – успішне завершення пошуку нового звучання гітар, а також розкриття їхнього потенціалу, актуального у ХХІ сторіччі, шляхом поєднання принципово різних музичних напрямів

(академічного і неакадемічного). У наслідку подібної взаємодії засобів виразності, музичний матеріал оркестру гітаристів сприймається слухачем як нове явище, у якому переважає цілісність, у той же час, коли дискретність згладжується, та спостерігається відповідність із загальною картиною світу.

Висновки до Розділу 2. Цей розділ було присвячено питанням трансформації усталеного звукового образу гітари, що склався у першій половині ХХ ст. завдяки діяльності А. Сеговії та його послідовників. Можна стверджувати, що починаючи з другої половини ХХ сторіччя розвиток гітарного мистецтва рухався у європейському культурному просторі від статусу салонного та побутово-прикладного – до професіонального, міжнаціонального академічного інструмента. У цей історичний період також остаточно склалася типологія інструмента, яка відображала специфіку його звукового складу і художньо-технічний потенціал (класична, акустична, електрогітара), а також і виконавська типологія гітари (класична, джазова, рок-гітара).

Орієнтуючись на такі жанри композиторської та виконавської творчості як редакція (Й. Етвьош), транскрипція (Й.Етвьош, К.Ямашита), оригінальний твір (А. Шевченко), аранжування для оркестру гітар можна означити основні вектори, за якими проходить шлях цієї трансформації.

1. Відзначаючи різноманіття напрямів розвитку гітарної музики другої половини ХХ сторіччя, необхідно відмітити стійку тенденцію до принципіальної динаміки оновлення цієї жанрової сфери. Специфіка гітари проявляється ще й в тому, що статус інструмента як сольного формувався протягом довгого часу. Ще більше часу зайняло становлення гітари в якості концертного інструмента. Тому виконавство на гітарі розподілено на різні сфери (народне, аматорське музикування, академічне, джазове, рок-виконавство) і кожна відмічена власною внутрішньою еволюцією.

Окреслена у Розділі 1 тенденція аутентичності (відтворення законів гри, притаманної конкретній історичній епосі) виявилася у виконавській редакції Й. Етвюша лютневих сюїт (зокрема, вкажемо на його теоретичні настанови щодо виконання барокової музики) та «Гольдберг-варіацій» Й.С. Баха через наступні елементи виконавської стилістики: підкреслення струнно-щипкової природи інструмента, фразування, пошук тембрового забарвлення, регістровка, виконання легато за вокальним принципом музикування, артикуляційні паузи, дрібна орнаментика. Пропонована версія є прикладом професійного погляду на гітарну специфіку барокового виконавства на сучасному етапі.

2. Досягнення в галузі техніки гри на акустичній та електричній гітарі, різноманітне використання електроніки, надають засади вважати гітару одним з найперспективніших інструментів сучасності. Для сучасного гітарного виконавця важливим є не лише вивчення досвіду своїх попередників, але й новітніх найсучасніших технологій та впливу неакадемічного музикування (етно-, джаз-, поп-, рок-музики). Завдяки таким гітаристам як Дж. Хендрікс, Е. Клептон, Стів Вай, Джо Сатріані, Дж. Пейдж, Д. Гілмор, Ф. Заппа, Кіт Річардс, Піт Таунсенд, Елвін Лі, Р. Фріпп, Дж. Бек, Деві Грем та ін. звуковий образ гітари збагатився наступними рисами та прийомами: мікротонові пасажи, гра плектром (медіатором), дворучний теппінг, ланки нон-, децима, дуодецима-, терцдецима-акордів, імітування гітарою звучання етноінструментів, слеп, тамбурин, взагалі перкусійність, використання великого пальця для затискання струн, пошук нових тембрів, взаємодія акустичних та електроінструментів, експериментування зі строями гітари тощо.

3. Виконавці на гітарі намагаються продемонструвати широкий спектр технічних і виразних можливостей цього інструменту, тому з'являється інтерес до перекладань для гітари оркестрових та фортепіанних творів. В цьому сенсі транскрипції К. Ямашити – видатні досягнення розвитку гітарної культури.

Йому вдалося перекласти для моноінструменту навіть симфонічні твори і це дійсно вражаюче. Виконавець використовував наступні прийоми: тремоло на одній ноті, акордове тремолювання у расгеадо, використання мізинцю правої руки для створення одночасного контрасту у різних голосах, прийом звукового «напластування» (аналог фортепіанної педалі); затримання одного звуку, и під час його тривання починати виконувати наступний звук, легке тремоло на окремих нотах; накладання одного пасажу на інший (при чому вони виконуються різними тривалостями); глісандо одразу на декількох струнах, флажолетів, що артикулює тембр гітари саме як струнного інструменту, застосування відкритих струн, чи притискання їх на різних позиціях, (що, внаслідок зміни довжини струни, змінює і тембр при одній і тій самій висоті звуку), гра на гітарі «за грифом», флажолети. В перекладенні «Угорської Рапсодії №2» Ф. Ліста зустрічаються фрагменти трансцендентної складності, коли одночасно в правій руці мізинець грає тремоло на першій струні, пальці “*m*” і “*a*” виконують триольні фігурації на другій і третій струнах, палець „*i*” грає мелодію на четвертій струні, а палець „*p*” веде басову лінію. Без сумніву відчувається вправність обох рук, які не залишають нічого поза увагою. Також відчувається, що він використовує значно ширший спектр динамічних та штрихових характеристик. У епізоді «Гному» («Картинки з виставки» М.Мусоргського) є надскладний момент, коли на фоні звучачої в басу на одній струні трелі (*d-e*); звучать два акорди в дванадцятій позиції (фізично це зіграти неможливо, тільки за рахунок створення ілюзії вкрай швидкою зміною позиції). Все це обумовлює вибудовування гітаристом нової тембрової концепції інструменту, яка не тільки суттєво впливає на формування виконавського еталону, але й докорінно змінює його.

4. Окреслені у Розділі 1 синтезуючі тенденції було проаналізовано на прикладі відтворення стилю фламенко у творчості А.Шевченка (взаємодія етно-та академічної традицій) та проекту «100 гітар». У першому випадку звуковий

образ гітари збагачується такими якостями як вільність викладання (цьому сприяє й часта зміна розмірів: 4/4, 3/4), спонтанність, імпровізаційність, акцентування мелодичної лінії, тремоло, «гудіння» басу (що імітує звучання «троїстих музик»), прийоми четверного тремоло. У проекті «100 гітар» стосовно перекладу Симфонії №5 Л. Бетховена наявність в аранжуванні Imre Czomba неакадемічного викладення та внесення до оригінального авторського матеріалу абсолютно нового тексту, фрагментів імпровізації, великої кількості синкопованих ритмів, також відсутніх в оригіналі демонструє успішне завершення пошуку нового звучання гітар, а також розкриття їхнього потенціалу, актуального у ХХІ сторіччі, шляхом поєднання принципово різних музичних напрямів (академічного і неакадемічного).

Отже, з одного боку, поява електрогітари вивела цей інструмент на дуже високий рівень популярності, завдяки цьому гітарою стало цікавитися все більше представників молодого покоління. З іншого боку – більш явною стає диференціація у гітарному мистецтві елітарного (класична гітара, надзвичайна віртуозність у перекладаннях К. Ямашити) та масового (електрогітара). Між цим, звертає на себе увагу тенденція взаємодії академічного (у прикладі виконавської редакції Й.Етв'юша) та неакадемічного принципів музикування (проект «100 гітар»), що призводить до створення нової якості музичного матеріалу та має вплив на формування сучасного еталону гітарного виконавства.

Змін набули всі чотири визначені у висновках до Розділу 1 параметри «еталону гітарного виконавства»: *акустичний* (наявність різноманітних звукових образів гітари), що впливає на *фізико-технологічний* (змінюються способи посадки, способи гри, актуальними стали барокова гітара, електрогітара, акустична гітара з підзвучкою, гітара з різною кількістю струн, гітари нових майстрів, які удосконалюють темброві, динамічні показники); *техніко-віртуозний* (у другій половині ХХ ст. завдяки різним взаємовпливам

гітарна віртуозність досягає трансцендентної складності); *художньо-естетичний* (комунікативна спрямованість є достатньо розгалуженим явищем й віддзеркалює як інтровертність – у автентичному напрямку виконання, так й екставертність – у джаз-, рок-напрямах та напрямках, що побудовані на синтезі стильових настанов).

Аналіз гітарної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття з цих позицій та позицій глобалізації (універсалізації) дозволив сформулювати наступний висновок: загальноєвропейський еталон гітарного виконавства – умовна сума всіх існуючих «звукових образів гітари» та способів їхнього відтворення у процесі музикування. Але кожна із відзначених галузей розвитку гітарного виконавства (академічна, джаз, рок, етно) виробляє в процесі еволюції власний специфічний «звуковий еталон» та «виконавський еталон» стосовно технічних і виразно-художніх параметрів.

ВИСНОВКИ

Пропоноване дослідження та проведений аналіз дозволяють сформулювати результати вивчення загальноєвропейського еталону гітарного виконавства з наступних точок зору: історичної (формування та трансформація еталону), теоретичної (визначення еталону та його параметрів), жанрової (виявлення параментів виконавства у жанрі транскрипції) та стильової (індивідуальні прояви виконавського еталону у творчості видатних гітаристів).

1. Найважливішим свідченням зрілості гітарної виконавської і композиторської практики сьогодні є формування гітаристики як спеціалізованої галузі музичної науки, що характеризується кількома факторами. По-перше, наявністю розгалуженої тематики публікацій у всіх академічних жанрах науки (в тому числі – монографій, дисертацій, статей). По-друге, вектор досліджень відзначений спрямованістю на специфіку пізнання гітари як образу світу: від органології, вивчення окремих технологічних моментів, складань каталогів та «Шкіл», через аналіз конкретних творів і персоналій (представлених в більшості збірників наукових праць) до вирішення універсальної проблематики фундаментальної науки (аналіз гітарного мислення, гітарної фактури, гітарного жанру, стильових тенденцій і їх співвіднесеності зі світовим музичним процесом).

2. Еталон гітарного виконавства – це комплекс засобів виразності, що існують як система та слугують для презентації усталеного звукового образу інструмента у європейській музичній культурі окремих періодів. Він формується завдяки взаємодії історичних, соціальних умов існування інструменту (зокрема, в європейському просторі) та творчості видатних особистостей – представників гітарного мистецтва, які здійснюють репрезентацію еталону та завдяки яким (їхній сформованій виконавській

культури) відбувається трансляція ідей у комунікативних зв'язках «композитор-виконавець-слухач».

3. Специфіка національних втілень еталону гітарного виконавства обумовлена особливостями історичного процесу формування шкіл та залученням етностилістики, яка впливає на певні параметри виконання (художній, технічний або естетичний). Прикладом складання та функціонування виконавського еталону служить зокрема угорська гітарна школа. У дослідженні сформульовані її настанови в традиціях від Л. Сендрі-Карпера (етап формування академічної школи), Й. Етвьоша, Д. Павловича (етап розвитку академічної школи), до сучасних проявів синтезу у проектах за участі гітар (етап синтезу 2000-х років). Виявлено спільне у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн: у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро- (бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій. В свою чергу, жанрово-стильові константи відображали механізми наступності або трансформації цієї традиції. Ще один приклад національного втілення європейського звукового еталону виявлено у творчості виконавця й композитора А.Шевченка, який адаптував в межах української картини світу стильові засади іспанського фламенко.

4. Визначено особливості гітарної транскрипції (в тому числі – крупних симфонічних творів) як феномену сучасного гітарного виконавства та на її основі надані характеристики творчості К. Ямашити, Й. Етвьоша. У процесі формування еталону виконавства жанр транскрипції виявився показовим. Так, існує багато перекладень старовинної лютневої музики, інструментальних творів В. Моцарта, Ф. Шопена, М. Равеля, М. де Фальї, Е. Гранадоса, К. Пендерецького, П. Гіндеміта тощо. Показово, що візитівкою А. Сеговії стала транскрипція «Чакони» Баха. Серед її основних якостей – вертикалізація фактурного викладу, прагнення до збереження всіх голосів композиторського тексту, включення гітарних обертонів. Саме поява такої транскрипції у 1936 р.

дала змогу повернути увагу до гітари як серйозного та концертного інструменту. Візитівкою К. Ямашити є транскрипція «Картинок з виставки» М. Мусоргського, яка звучала в руках майстра як оригінальний твір трансцендентної складності без жодних натяків на недосконалість звучання і спрощення фактури, що демонструє удосконалення «виконавського еталону» гітарного виконавства.

5. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства представлено у дослідженні як систему чотирьох параметрів.

Акустичний (звуковий образ інструменту). Майже до середини ХХ ст. на гітарах були жильні струни, поява (у середині ХХ ст.) нейлонових струн надала гітарі зовсім іншого звучання. Використання жильних струн надавало можливості прозорості та чистоти звучання, нейлонові – гучності та сили.

Щодо якості звуку, то «сеговійвським» є звук з достатньо відчутним «вібрато» (П. Агафшин, О. Кригін), тембровими контрастами (у межах інструменту) з використанням «коронних» прийомів А. Сеговії «*sul tasto*» та «*sul ponticello*». Завдяки цьому відбувалося «утримання» єдиної класико-романтичної традиції. У другій половині ХХ ст. гітара стає джерелом нового звуку (зокрема, препарованого, електронного, мікротонового) й одразу звуковий образ інструменту стає багат шаровим. У другій половині ХХ–початку ХХІ ст. існує дві різні звукові концепції: «автентичний звуковий образ», з підкресленням струнно-щипкової природи інструменту, «оркестровий звуковий образ» – у розвиток думки Л. Брауера про гітару як «маленький оркестр» у свій множинності його складових. Трансформацію звукового образу гітари (у межах академічної традиції) представлено у транскрипціях К. Ямашити (якого називали «людина-оркестр»).

Фізико-технологічний (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту). А. Сеговія (у ракурсі виконавсько-інтонаційної концепції, за визначенням О. Кригіна [50]) обирає пріоритет «нігтьового способу»

звуквидобування (Д. Агуадо) над «подушковим» (Ф. Сор), що дозволило йому: 1) підняти якість звучання; 2) значно розширити акустичні можливості гітари; 3) затвердити гітару як інструмент для концертних залів. Якостями «сеговіївського» принципу гри є: гнучкість пальців, сила туше, розслаблений стан корпусу, плеч, рук для забезпечення вільного руху під час гри (академічна, традиційна посадка), вільна, без підставки під ногою, великий палець лівої руки не бере участі у грі, пальці лівої руки «розташовуються на грифі паралельно ладам» (П. Агафшин) [1]; використання жильних струн. У другій половині ХХ ст. збільшується кількість використання засобів для підсилення звучності, використання таких приладів, як каподастр (пристрій для змін строю та тональності при виконанні музичного твору (активно використовується у академічній сфері при виконанні творів епохи бароко); армрест (armrest), накладка на гриф (що збільшує акустичні можливості й інструмент звучить гучніше). Творчі пошуки композиторів були пов'язані з експериментами в сфері акустичних та електронних модифікацій звуку і даний пошуковий сегмент актуалізував питання *нової органології*, пов'язані зі змінами в конструкції гітари. У другій половині ХХ ст. можна відмітити актуалізацію 8-струнної гітари П. Голбрайта, ГРАН-гітари, гітарарфи, 11- й 13-струнних гітар, а також новації М. Раміреса (на його гітарі грав К. Ямашита), Б. Терікса (його гітара у М. Дили), А. Карлеваро (девiзом якого було «максимальний результат з мінімальними затратами енергії»), І. Буданцева, який досягає більшої гучності інструменту. В цілому всі нові конструкції вплинули на еталон виконавства, так як внутрішні конструкції надають інструменту особливих звучань (рояльний тембр, педаль (sustain), багатогранність фарб).

Техніко-віртуозний (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання). У добу А.Сеговії гітара була досить слабкою за звучанням, тому йшла постійна робота над удосконаленням звуквидобування. Віртуозна сеговіївська техніка включала в себе прийоми «тірандо» і

«апойяндо», для забезпечення сильного акценту – висхідне расгеадо (від 6-ї до 1-ї струни), для слабкого акценту – нисхідне расгеадо (від 1-ї до 6-ї струни); прийом пульгар – м'який удар по струнах одним пальцем “р” від нижньої струни до верхньої; так зване «технічне легато», достатньо відчутне вібрато (П. Агафшин, О. Кригін). У другій половині ХХ ст. (у порівнянні з творчістю А. Сеговії) частіше зустрічається поліфонічний виклад; виникають й розвиваються нові технічні прийоми (зокрема, «зворотний расгеадо» – Pablo Gomez [136]), активний рух спостерігається й для лівої руки, до технічного арсеналу включені ідіоматичні прийоми фламенко, що обумовило «поліартикуляційний характер сучасної гітари» (П. Гомес); синтезування прийомів та штрихової культури (Й. Етвюш), використання різних штрихів до творів окремих стилів (зокрема, бароко). З точки зору виконавського еталону видатний приклад демонстрував К. Ямашита. Це керування звучністю (найм'якше піаніссімо у виконанні «Фолій» Т. Такеміцу, «Ноктюрналі» Б. Бріттена тощо); вірність мелодії (він ні на мить не губить мелодичної лінії, яку сам називав «лінією життя», навіть у найвищих точках кульмінації). Нова (трансцендентна) віртуозність включає й використання мізинця правої руки, яким він виконує тремоло (як лівою, так і правою частиною нігтя), що привело до переосмислення значення мізинця в ігровому апараті, зміна динаміки цього тремоло під час гри, майже неймовірна незалежність під час гри кожного з пальців правої руки (завдяки цьому К. Ямашиту називали «людина-оркестр», «гітарист майбутнього», за визначенням М. Офі). Значення К. Ямашити в історії світової гітари неможливо переоцінити, адже так, як він розкрив потенціал гітари, вдається одиницям.

Додамо сюди й виникнення проектів, що відбулися в рамках фестивалів і як окремі події світового рівня: наприклад, виконання гітарної музики безперервно протягом 48 годин, існування оркестру з 400 гітар (що внесено до

Книги рекордів Гіннеса), проект «100 гітаристів», що презентував нові виміри звучання гітарного оркестру.

Художньо-естетичний (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції). А. Сеговія в цілому презентував шляхетність звучання гітари (це виявлялося в чіткій ритміці, колористиці, чистоті інтонацій), яка підкорювала слухачів, художню спрямованість на романтичну стилістику (вибір музичних творів епохи романтизму; манера виконання, притаманна романтичній традиції) та панування «строного стилю» гри (послідовники – Дж. Брім, Й. Етвьош). Після нього склалося дві тенденції (за визначенням В. Родіонова) – «скрипково-віолончельна» (Дж. Вільямс), «клавесинно-лютнева» (Дж. Брім). К. Ямашита, А. Шевченко, Дж. Вільямс презентують синтезуючий стиль гри; універсальність стилю обумовлюється органічним поєднанням різних напрямків виконавства (аутентичним, традиційним, джазовим тощо). З точки зору комунікативної спрямованості виконавської інтенції (інтровертної чи екстравертної) А. Сеговія презентував екстравертність, романтичну направленість та індивідуалізацію виконання (пріоритетність особистісного підходу), що залишається актуальним й у виконанні ХХІ ст. та обумовлює багатовимірність художньої спрямованості виконання. Гітарна виконавська творчість на межі століть презентує спрямованість на автентичну, академічну або аваргардову стилістику (у чистому вигляді); на синтезування академічної, джазової, електро-, етно- та рок-музики і взагалі націленість на синтез (П. де Люсія, А. Шевченко – синтез фламенко та джазу, проект «100 гітар» – академічна та поп-, джаз-, рок-музика).

Отже, класична гітара наприкінці ХХ століття досягла свого небувалого розквіту і тепер змагається за рівні права поруч з такими «всемогутніми» інструментами, за якими історично закріпився статус найвіртуозніших – фортепіано та скрипкою. Популярність інструмента серед молоді й абітурієнтів музичних шкіл, в училищах і вишах свідчить про те, що, незважаючи на

колосальний розквіт гітари в ХХ столітті, вона і тепер продовжує свій розвиток. Сучасне гітарне мистецтво – ні в якому разі не є виокремленою системою, а навпаки, системою, що має всебічну кореляцію з усіма проявами світової картини. Таким чином, це дозволяє низці різноманітних новаторських процесів самостійно проявлятися на фоні домінуючої в гітарному мистецтві традиційної естетичної парадигми творчості.

Завершуючи дослідження загальноєвропейського еталону гітарного виконавства у ХХ ст., підкреслимо: звуковий образ гітари сьогодення є *поліфонічним, поліфункціональним, полістилістичним*. Гітара – чи не єдиний інструмент, котрий зазнав в ХХ столітті таку кількість трансформацій і має найширший спектр побутування. І ця множиність, яка неможлива без урахування автентики, академічної й неакадемічної сфери – джаз-, рок-, імпровізаційної музики, виявляє альтернативність традицій як елементів єдиної системи, що здатна бути відкритою до нових вимірів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафшин П. Новое о гитаре: (гитара и ее деятели по новейшим данным). Гос. из-во Музыкальный сектор, 1928. 58 с.
2. Бах И.С. Гольберг-вариации. «Синтетический уртекст». Концепция и комментарии М. Аркадьева. М. : Композитор, 2002. 191 с.
3. Бельский Б. Правая рука гитариста. Краткий путь к достижению двигательной свободы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти: зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. С. 205–224.
4. Бернат Ф. «Карпатская Рапсодия» для гитары А. Шевченко: Специфика композиторской и исполнительской интерпретации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків: Вид-во С.А.М., 2014. Вип. 40. – С. 368-380.
5. Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвюша "Гольдберг-Варіацій" Й. С. Баха // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. 10. С.210-233.
6. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків, 2017. Вип. 47 С. 194–208
7. Бернат Ф. Транскрипція Кацухіто Ямашити "Картинок з виставки" М. Мусоргського для гітари: Нові темброві виміри // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2017. Вип. 4. С. 127-131.
8. Блиох К. MOLTO ESPRESSIVO: о современных гитарных сонатах // Гітара.Уа. Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2011. № 2. С.33–34.
9. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 17 с.
10. Брим Д. The Guitar The Lute and I // Guitarra Magazine, Issue 16, September – October 1965, p. 4-16), Иллюстрированный биографический энциклопедический

словарь Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/bream2.htm> — (дата обращения 13.05.2016).

11. Буланов В. Гітарист Володимир Доценко // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа) / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Луцьк, 2010. С.298–299.

12. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М. : Сов. Композитор, 1989. 208 с.

13. Вайсборд М. Выдающийся испанский композитор. Сов. музыка. 1959. № 9. С. 74—80.

14. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни, фортепианное творчество. М. : Сов. Композитор, 1977. 152 с.

15. Великовский А. «Гольдберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) в контексте позднего творчества И.С. Баха : автореф. дис... кандидата искусствовед. М., 2014. 28 с.

16. Великовский А. «Гольдберг-вариации» Й. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. М.: 2011. № 2. С. 174-190

17. Вербицкий М. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/verbitsky.htm>. (дата обращения 09.09.2015).

18. Видаль Р. Ж. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией. М. : Музыка, 1990. 32 с.

19. Витошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі; пер. з нім. Л. Мельник. Львів. : Бек. 2006. 284 с.

20. Гитаристы и композиторы // Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. URL: <http://abc-guitars.com/>

21. Гітара.Уа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі. Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2008. №1. 49 с.

22. Гітара.Уа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2011. № 2. 54 с.

23. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз / Транскрипции для фортепиано. М.: Музыка, 1970. Вып. 1.

24. Гор В. Джон Маклафлин: Я люблю всё, что когда-либо сделал // Новая газета. Вып. 20. URL : <https://www.novayagazeta.ru/issues/1847Мак>
25. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учебное пособие. Новосибирск. : Изд. НГК, 1985. – 88 с.
26. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця. Харків : ПДФО, 2005. 164 с.
27. Доценко В. Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах. Харків, 2007. 164 с.
28. Доценко В. Классическая гитара в Харькове // Гитара уа. 2008. № 1. С. 10—17.
29. Доценко.В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. уа. №2. 2011. С. 5–13.
30. Доценко В. Мой Брауэр (заметки исполнителя). Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 31. С. 3–11.
31. Доценко В., Николаевская Ю. Классическая гитара в Харькове // Гітара. уа. №1. 2008. С. 10-17.
32. Доценко В. Новые горизонты – гитара «Multiac Grand Consert» фирмы Godin // Гітара. уа. №2. 2011. С. 17.
33. Доценко В. Немного о гитарах вообще и гитарах Игоря Буданцева в частности // Гітара. уа. №2. 2011. С. 15–16.
34. Егорова В. Симфонии Дворжака: Исследование. М. : Музыка, 1979. 319 с.
35. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К., 1994. 25 с.
36. Жерздев О. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Зб. Наукових праць. Луганськ, 2010. Вип. 14. С. 119–126.
37. Жерздев А. Специфика гитарной версии фактуры фортепианного цикла И. Альбениса М. Баруэко «Испанская сюита» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. С. 119—129.

38. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : дис. канд. мистецтвознав : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків., 2013. 196 с.
39. История зарубежной музыки. XX век / редактор Н. Гаврилова. М., 2005. 576 с.
40. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
41. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03. Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.
42. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволенко Д.Г., 2018. 392 с.
43. Кац Б. О композиции «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха // И. С. Бах и современность: Сб. ст. / Сост. Н. Герасимова-Персидская. Киев: Музична Україна, 1985. С. 57–64.
44. Клинтон Д. Андрес Сеговия. Признание : пер. с англ. Лондон, 1977. 99 с. (Classicaguitartuch).
45. Коган Г. О «режиссёрском» и «актёрском» началах в исполнительстве // Советская музыка, 1973. №5. С. 35–39.
46. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав.: 17.00.03. Музичне мистецтво. / Нац. музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.
47. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960. 275 с.
48. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
49. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні // Науковий вісник : зб. Статей. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вып. 54 : Музична педагогіка. С. 29—33.

50. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. ...кандидата мистецтвознав., 17.00. 03. Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 228 с.
51. Кригін О. І. Феномен триумфу А. Сеговії: випадковості і закономірності прогресу // Культура України : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культ. ; відп. ред. О. Г. Стахевич. — Харків, 2010. — Вип. 22. — С. 228—235.
52. Кригін О. І. Харківська академічна школа гітарного виконавства // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матеріали конф. молодих науковців/відп. ред. І. І. Польська. Харків: ХДАК, 2010. С. 7–8.
53. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
54. Кубик Г. Многоголосие и звуковые системы Центральной и Восточной Африки // Музыка народов Азии и Африки. М., 1980, Т. 3. С. 332-396.
55. Кулик А. Музыка для гитары рубежа XVIII-XIX веков и современное исполнительство // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. С. 163—170.
56. Легендарная Ida Presti. URL:<http://guitarmag.net/presti/>
57. Мартынов И. Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 1977. 156 с.
58. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. Вып 5. С. 50 – 75.
59. Мелешко Р. Как делать переложения для семиструнной гитары. М., Музыка, 1965. 96 с.
60. Михайленко М. Київська школа гри на гітарі // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал / [ред. кол.: Рожок В. І. та ін.]. Київ, 2010. № 1(6). С. 47—50.
61. Михайленко Н., Фан Динь Тан. Справочник гитариста. К.: изд-во Fans company, 1998. 247 с.

62. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ, 2003. 248 с.
63. Михайленко М. П. Спеціальний клас гітари в музичному вузі. К. : Музична Україна, 1984. С. 15—21.
64. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстрості гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав : спец. 17.00.03 – Муз. Мистецтво. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського Київ, 2011. 21 с.
65. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 157 с.
66. Москаленко В. Лекции по интерпретации. К., 2012. 104 с.
67. Мошак Е. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия : дис. ... кандидата мистецтвознавства, 17. 00. 03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012, 165 с.
68. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
69. Николаевская Ю. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. Вип.23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 14-20.
70. Николаевская Ю. О коммуникативных принципах современного исполнительства на гитаре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво XX століття. С. 224—232.
71. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С.180-198
72. Ніколаєвська Ю. Харківська гітарна школа: таланти і часи. Харків : Факт, 2017. 108 с.
73. Остюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов. Л.: Музыка, 1986. 298 с.

74. Павлович Д. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/pavlovich.htm>. Дата звернення 14.05.2018

75. Палій І. Трансдукция как явление музыкальной культуры (на примере фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки» и творчества рок-групп King Crimson и Pink Floyd) :дис...кандидата искусствовед. 17.00.03. – музыкальное искусство. Харьков: ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2012. 181 с.

76. Пенфольд Джин. Джулиан Брим // Гитарист. 1992. № 1. С. 4.

77. Пол Голбрайт: в классике всегда есть сюрприз. Интервью Д. Келешьяна для Русской службы Би-би-си, Москва. Вторник, 14 сентября 2004 г. URL: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_3657000/3657298.stm.

78. Приходько І. Аутентизм та виконання музики Баха на сучасних інструментах // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. Наукових праць. Харків, 2008. Вип. 23. С. 43–49

79. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. В. І. Доценко ; відп. ред. Ю. В. Ніколаєвська]. Харків, 2009. Вип. 23 : Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. 232с.

80. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. 240 с.

81. Пухоль Эмилио. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Сов. композитор, 1978. 302 с.

82. Рассел Д. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/russell.htm>. — Загл. с экрана.

83. Риоха Э. Андрес Сеговия: его отношения с искусством фламенко. URL: <http://www.demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>. — Загл. с экрана.

84. Родионов В. Классическая гитара в XVI – XX веках. URL.: <https://www.proza.ru/2014/05/17/485>

85. Сендри-Карпер Л. URL: http://www.abc-guitars.com/pages/szendrey_karper.htm

86. Сидоренко В. Тенденции современной научной мысли о гитаре // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер і гітарне мистецтво ХХ століття. С. 188—198.

87. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2009. 20 с.

88. Сидоренко В. Л. Гітарне мистецтво у Львові // Гітара ua. 2008. № 1. С. 22—23.

89. Сыров В. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке». Нижний Новгород., Изд-во Нижегородского университета, 1997 г. 209 с.

90. Теслов Дмитро. Йозеф Кюффнер. URL:<http://teslov-music.ru/biography-htm/biography-kuffner.htm> (дата звернення 21. 01. 2019).

91. Тихонравова А. В. Семиструнна гітара в часопросторі мистецтва: органологічні та виконавські аспекти : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 18 с.

92. Ткаченко В. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880 – 1990 годов : дис. ...кандидата мистецтвознавства, 17. 00. 03. Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013, 211 с.

93. Ткаченко В. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Муз. Мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 16 с.

94. Топчий М. Особенности переложения для гитары фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского : магистерская работа. Харьков, 2011. 55 с.

95. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

96. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. М., 1988. Вып. 1. С. 57-78 с.
97. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко – Homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. В. І. Доценко ; відп. ред. Ю. В. Ніколаєвська]. Харків, 2009. Вип. 23 : Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 157–165.
98. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара /от истоков до наших дней/. М., Музыка, 1991. 87 с.
99. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
100. Шевченко А. Гитара фламенко. Київ : Музык. Украина, 1985. 111 с.
101. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. - 368 с.
102. Этвеш Йожеф. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/eotvos.htm>
103. Adkins Christopher Neil. The Art of Transcription: Original Transcriptions of Erik Satie's Five Nocturnes for Two Guitars Camille SaintSaëns' Danse Macabre, Op. 40 for Four Guitars. Degree Awarded: Spring Semester, 2015. 109 p.
104. An Interview With Leo Brouwer. Guitar Review.No. 75. URL: <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>
105. Bacon Tony: The Ultimate Guitar Book. Dorling Kindersley Book, London 1991. 193 p.
106. Basinski Mark Grover. Alberto Ginastera's use of argentine folk elements in the sonata for guitar, op. 47. The University of Arizona, 1994. 59 p.
107. Beavers Sean. Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. The Florida : State Univ. College of music, cop. 2006. 109 p.
108. Beethoven. Beethoven 5. Symph. Arranged by Imre Czomba for 100 Guitar [score].
109. Benjamin Thomas Jameson. Negotiating the Cross Cultural Implications of the Electric Guitar in Contemporary Concert Music. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, 2017. URL: <https://eprints.soton.ac.uk/417404/>

<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.736683>; дата звернення 21. 01. 2019

110. Bernat F. Arrangement of classical compositions for the «100 guitars» orchestra: from analysis to interpretation// Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. No4 Kharkiv, 2018. S. 69-77.

111. Bobry V. The Segovia technique. New York, 1972. 98 p.

112. Bogdanovic Dusan. Counterpoint for guitar with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis. Berben Edition, Italy, 2005. 132 p.

113. Bogdanovic Dusan. Who owns these questionable brains?. URL: http://www.dusanbogdanovic.com/writings_who.html

114. Bogdanovich John S. Classical Guitar Making a modern approach to traditional design. Sterling Publishing, 2007. 178 p.

115. Boston Guitar Orchestra. URL: <http://bostonguitar.org/orchestra/>

116. Bozóki A. Geschichte der Gitarre in Ungarn. Budapest: Franz Liszt Akademie für Musik, 2001. 184 z.

117. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft 32/4. 1975. S. 243–265.

118. Button Stewart William. The guitar in England, 1800-1924, thesis submitted to the Faculty of Music of the University of Surrey in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1984. URL: <http://epubs.surrey.ac.uk/848399/> ; <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.350653> (дата звернення 21. 01. 2019;)

119. Chiesa R. Geschichte der Lauten- und Gitarrenliteratur (Deutsche Bearbeitung mit kommentierenden Anmerkungen von Rainer Luckhardt). Nova giulianiad, Bd. 3/Nr. 9/86 ff.

120. Chris Welch. Led Zeppelin: the stories behind every Led Zeppelin song. 2009.

121. Clapton Eric. The Autobiography by Eric Clapton with Christopher Simon Sykes. Published in the United Kingdom by Arrow Books in 2008.

122. Contreras Antonio de. La tecnica de David Rassel en 165 consejos. Sevilla, 1998. 15 p.

123. Carlevaro A. My Guitar a My World. Chanterell, 2006. 95 p.
124. Csáki András. Andrés Segovia Művészete. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. 92 z.
125. Davey Graham. Очерки об англо-американской музыке 50-60 гг. XX века. URL: http://worldelectricguitar.ru/musician/Davey_Graham.php
126. Duncan C. A modern approach to composite classical guitar // W. Bluemound : Hal Leonard Comporations. 1996. P. 5–25.
127. Eisenhardt Lex. Die Artikulation von Gitarrenmusik. In: Gitarre & Laute 12 (1990), Heft 2, S. 53-58.
128. Eötvös József. URL: www.eotvos.net
129. Eötvös József. Gondolatok J. S. Bachzenéjéről éslantműveinek előadásáról. Pécs, Edition Chanterelle 2005. 168 p.
130. Eötvös József: J. S. Bach «Goldberg Variations». Edited and transcription for classical guitar solo by Jozsef Eotvos. Published by Chanterelle, 1998. (score+CD)
131. Éva Zsigmondné Pap. Szeged zenei élete 1945 és 1960 között. . Budapest: Franz Liszt Akademie für Musik, 2003. 205 z.
132. Fitzgerald Melissa Claire. Bridging the Great Divide: An Exploration of Postmodernism in the Guitar Music of Nigel Westlake, 2017. URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/2000/>; (дата звернення 21. 01. 2019)
133. Focsaneanu Bogdan Vasile. An analysis of phrase structures in the first movement of Leo Brower's Elogio de la Danza (1964). Ottawa, Canada, 2012. 134 p.
134. Fodor F. Gitarreanthologie. Budapest: Polifon Könyvtár, 1993. 290 z.
135. Fugazza Lorenzo. The Impressionistic Guitar. Is there a mutual influence between the Spanish guitar and the Impressionist masters? Degree: Classical Music, 2017, Royal College of Music in Stockholm. URL: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:knh:diva-2505> (дата звернення 21. 01. 2019).
136. Gomez Pablo J. Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A guide for composers and guitarists). Degree: Music, 2016, University of California – San Diego. URL: <http://www.escholarship.org/uc/item/9x63p34t>, дата звернення 29.01.2019.

137. Harris Joshua Kimball. Sunken Monandock: a composition for flute, clarinet, bassoon, violin, violoncello, electric guitar, piano, percussion, three female vocalists, and computer. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Philosophy. UNIVERSITY OF NORTHTEXAS. 2013. 110 p.
138. Huber J. The Development Of The Modern Guitar. The Bold Strummer LTD, 1994. 91 p.
139. Jahnelt F. Die Gitarre und ihr Bau Technologie von Gitarre, Laute, Mandoline, Sitar, Tanbur und Saite. Gamburg, 1963. 236 z.
140. Kenneth La Fave. Koshkin Plays Koshkin [додаток до диску] // The Prince's Toys. Koshkin Plays Koshkin [sound recording] / Soundset Recordings, LLC. — Arizona, 1998. — 1 эл. опт. диск (CD ROM).
141. Kazuhito Yamashita Art Circle : biography. URL : www.nippon.com/en/asahi/yamashita/kazuhito/bio_e.htm (дата звернення : 21.10.2017). — Назва з екрана.
142. Kreul Eberhard. Ein Meilenstein im Gitarrenbau Berichte zu Eberhard Kreul (Shaker Media 2012). 188 P.
143. Lajos Fodor. A Gitaros Szendrey-Rfper Laszlo elete es muvészete 1991, 47 o.
144. Lee Chris. Establishing editorial principles to create a performance edition of selections from Appunti op. 210 by Mario Castelnuovo-Tedesco. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical arts, 2012. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc115108/> дата звернення 21. 01. 2019;
145. Leeson Aloysius. Divergence and Convergence in Spanish Classical and flamenco Guitar Traditions (1850-2016) | a Dissertation for the Degree of Master of Philosophy, University of Adelaide, 2016. URL: <http://hdl.handle.net/2440/114438>; (дата звернення 21. 01. 2019)
146. Mazi S. An interview with Roland Dyens. URL: <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371> (дата звернення 10.10.2018)
147. New York City Guitar Orchestra. URL: <http://nyccgs.com/orchestra>
148. Ophelia Mathania. Yamashita Chronicles (updated version III. Final.) URL: <http://www.guitarandluteissues.com/rmcg/yamashta.htm> (дата звернення : 21.10.2017).

149. Ophee Matanya: Die Bedeutung von Erstausgaben in der Editionspraxis. In: Gitarre & Laute 10 (1988), Heft 5, S. 45-50.
150. Pavlovits David. URL: www.pavlovits.com
151. Pavlovits D. Albéniz, Granados and Segovia: The role of Spanish romanticism in the evolution of the classical guitar : dissertation; Academy of Music, Cluj-Napoca, Romania, 2006. 180 p.
152. Piazzola Astor. Liber Tango. for 100 Guitar. Arranged by Imre Czomba [score].
153. Pratt D. Diccionario biografico - bibliografico - historico - critico de guitarristas, Buenos-Aires (s.a.), 1967
154. Ramires III Jose. Things about the Guitar; переклад С. Горденко. 181 p.
155. Rethinking tradition : towards an ethnomusicology of contemporary flamenco guitar Authors: Bethencourt Llobet, Francisco Javier, Issue Date: 2011, Publisher: Newcastle University c. 152. URL: <http://hdl.handle.net/10443/1305>, дата звернення 29. 01. 2019
156. Rodriguez Manuel: The Art and Craft of Making Classical Guitars : Hal Leonard Corp, 2004. 332 p.
157. Rogers Glenn Andrew. The application of Konokol to guitar improvisation and composition : Theses: Doctorates and Masters. Edith Cowan University, 2017. 294 p. URL : <https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2958&context=theses>; (дата звернення 21. 01. 2019)
158. Röntsch M. A Comparative analysis of two guitar transcriptions of Isaac Albeniz's Granada: a dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the award of the degree of Master of Music; Faculty of Humanities, University of Cape Town. 2011. [Електронні дані : OpenUCT | University of Cape Town]. URL: <http://hdl.handle.net/11427/11015> (дата звернення : 21.10.2017). — Назва з екрана.
159. Sinfonity. URL: <http://www.sinfonity.es>
160. Shadrick Jason. Remembering Jim Hall (1930-2013) // PremierGuitar. December 12, 2013. URL : <https://www.premiarguitar.com/articles/20043-remembering-jim-hall-1930-2013>
161. Sharpe A.P. The story of the Spanish Guitar. 3d edition. Clifford Essex Music LTD. London, 1963. 65 p.

162. Summerfield M. The classical guitar (its evolution and its players since 1800). Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.
163. Timofeev O. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, And Social function of the Seven-String Guitar Music, 1800-1850 : dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in Graduate School of Duke University. Durham, 1999. 584.
164. Tyler James & Sparks Paul. The Guitar and Its Music. From Renaissance to the and Classical Era. Oxford UP. 322 p.
165. Ulrich Michels: Atlasz Zene. Athenaeum 2000. 328 z.
166. Vilwock Joachim. Ein Meilensteinim Gitarrenbau (Berichte zu Eberhard Kreul). Gamburg: Shaker Media, 2012. 188 z.
167. Vincens Guilherme Caldeira Loss. The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazzinfluenced Popular Works to the Solo Classical Guitar. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/195065> (дата звернення 21.01. 2019)
168. Vliet A. C. van. Napoléon Coste: componist en gitarist in het muziekleven van het 19e-eeuwse Parijs (Dissertation). Utrecht University Repository 2015. URL: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/311446> (дата звернення 21. 01. 2019).
169. Wade G. A concise history of the classic guitar. Mel Bay Publications, Inc., 2001. 224 p.
170. Walter Adrian Charles. The Early Nineteenth Century Guitar: An Interpretive Context for the Contemporary Performer. Thesis (Ph.D.). Charles Darwin University, 2008. 181 p.
171. Warsaw Guitar Orchestra. URL: <https://www.last.fm/music/Warsaw+Guitar+Orchestra/+wiki>
172. William R. Cumpiano and Jonathan D. Natelson: Guitarmaking Tradition and Technology. A Complete Reference for the Design & Construction of the Steel-String Folk Guitar & the Classical Guitar. Chronicle Books, 1998. 281 p.
173. Wistuba Álvarez Vladimir. Lluvia, rumba y campanas en los Paisajes cubanos de Leo Brouwer y otros temas (una conversación con Leo Brouwer). Latin

American Music Review/Revista de música latinoamericana 10, no. 1 (1989), 135 p.

174. Woodruff Sidney Dustin. Transcription for guitar trio of Joaquin Rodrigo's cuatro piezas para piano. 111 p. URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/woodruff_sidney_d_201112_dma.pdf

175. Yamashita Kazuhito: Antonin Dvorak Simphony No9. „From the New World” Transcripthon for classical guitar solo (score+video)

176. Yamashita Kazuhito: Modest Mussorgsky „Pictures at an exhibition” Transcripthon for classical guitar solo (score+video)

177. Zoltán Zsigmond. A zongora forradalma a XIX. század elején. Budapest: Franz Liszt Akademie für Musik, 1998. 87 z.

178. Zuth Jozef. Handbuch der Laute und Gitarre. Copyringt 1926 by dr. Josef Zuth Verlag Der Zeitschrift for die Wien. Anton Goll, Wien – Wollzeile. 228 p.

НОТНІ ПРИКЛАДИ

№1. «Гольдберг-варіації», Вар. 10, тт. 10, 11

28

Variatio 10
Fughetta

The musical score for Variatio 10 Fughetta is presented in six staves. Each staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (0-4) and fingering numbers (1-4) in circles. Bar lines are numbered at the beginning of each staff: 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures include dynamic markings like 'w' (accents) and 'mw' (marcato). The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

ECH 101

№2. «Гольдберг-вариіції, Вар. 14, тт. 25-28

312

3030 pipi

V

ECH 101

№3. «Гольдберг-варіації», Вар. 23, тт. 27-30

57

Musical score for Variation 23, measures 16-30. The score is written in G major and 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and triplets. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *m*, and *a*, as well as articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is divided into sections by Roman numerals II and IV. Measure numbers 16, 19, 21, 24, 27, and 30 are clearly marked. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ECH 101

№4 «Гольдберг-варіації», Вар. 30, тт. 12-14

76

The first system of the musical score, measures 12-14, is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure 12 starts with a quarter rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 13 contains a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 14 concludes with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

The second system of the musical score, measures 11-14, continues the piece. It shows the continuation of the melodic and bass lines. Measure 11 begins with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 12 features a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 13 contains a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 14 concludes with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

The third system of the musical score, measures 13-14, continues the piece. It shows the continuation of the melodic and bass lines. Measure 13 begins with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 14 features a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

The fourth system of the musical score, measures 15-16, concludes the piece. It shows the continuation of the melodic and bass lines. Measure 15 begins with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 16 features a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

ECH 101

№5. Дворжак Симфонія №9. 1 ч. Тт. 157-160

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass line consists of a single bass note in the first measure and rests in the following measures.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features chords with fingerings: 2, 0, 0 in the first measure; 1, 3 in the second; 0 in the third; 7 in the fourth; and 4, 4, 4 in the fifth. Above the staff, 'C.3' and 'C.7' are written with brackets.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features chords with fingerings: 1, 0 in the first measure; 2, 4, 1, 3, 0 in the second; 0 in the third; 0, 2, 0 in the fourth; and 0 in the fifth. A 'cresc.' marking is present below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features chords with fingerings: 0 in the first measure; 0 in the second; 0 in the third; 0 in the fourth; and 0 in the fifth. A 'ff' marking is present below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features chords with fingerings: 5 in the first measure; 4 in the second; XII in the third; 0 in the fourth; and 0 in the fifth.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features chords with fingerings: 0 in the first measure; 0 in the second; 0 in the third; 0 in the fourth; and 0 in the fifth. A '1.' marking is present above the staff. A '2.' marking is present above the staff. A 'ff' marking is present below the staff. A 'fz' marking is present above the staff. A '3' marking is present above the staff.

№6. А.Дворжак Симфонія №9, 2ч. Початкова тема

II

Largo

The musical score is written for woodwinds and strings. It begins with a **ppp** dynamic. The first system shows woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The woodwinds play a melodic line with various articulations, while the strings provide a harmonic accompaniment. The second system continues the woodwind melody, with dynamics ranging from **ppp** to **p**. The third system shows the woodwinds playing a more active melodic line, with dynamics from **p** to **pp**. The fourth system features a woodwind melody with dynamics from **p** to **pp**. The fifth system shows the woodwinds playing a melodic line with dynamics from **p** to **f**. The sixth system continues the woodwind melody, with dynamics from **p** to **f**. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some markings like "C.1", "C.2", "C.4", and "C.9" which likely refer to specific instruments or parts. A "Tamb." marking is also present in the first system.

№7. А. Дворжак Симфонія №9, ч.4, тт. 54-60

First system of musical notation. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written on a single staff with a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes several triplet markings. The notation includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.

Second system of musical notation. It continues the piece with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a variety of note values and rests. A section towards the end of the system is marked with a *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo) dynamic. There are also some triplet markings and slurs.

Third system of musical notation. It starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a section marked *Pizz.* (pizzicato). The system concludes with a *Tast.* (tacet) instruction, indicating a period of silence for the instrument.

Fourth system of musical notation. It begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes a section marked *Tambu.* (Tambura). The system features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes a *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. It continues the complex rhythmic patterns with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes many beamed notes and rests, with some slurs and accents.

Sixth system of musical notation. It starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a section marked *Tambu.* (Tambura) and a section marked *C.1*. The system features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

№8. А. Дворжак. Симфонія №9, ч.4, тт. 251-262

Un poco sostenuto

The first system (measures 251-262) features a violin melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Un poco sostenuto'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of a series of eighth notes, some beamed together. The piano accompaniment includes chords and moving lines. There are two 'Ossia' alternatives for the piano part, indicated by dashed lines and the word 'Ossia:'. The first system ends with a dynamic marking of *p*.

The second system (measures 263-274) continues the violin melody and piano accompaniment. It includes two 'Ossia' alternatives for the piano part. The dynamics range from *p* to *f*. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

The third system (measures 275-286) features a violin melody with some triplets and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf marcato*, and *p*. There are two 'Ossia' alternatives for the piano part. The system ends with a dynamic marking of *f*.

The fourth system (measures 287-298) features a violin melody with a *tr* (trill) marking and piano accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*. The system ends with a dynamic marking of *f*.

The fifth system (measures 299-310) features a violin melody and piano accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*. The system ends with a dynamic marking of *f*.

№9. А. Дворжак Симфонія №9, ч.4, тт. 299-310

The image displays a page of a musical score for the final movement of Mahler's Symphony No. 9, measures 299-310. The score is written for a full orchestra and includes the following elements:

- Violins I and II:** The top two staves feature melodic lines with various articulations and dynamics. The first staff includes the marking *amiat* and measure numbers C.5 and C.6.
- Violas:** The third staff continues the melodic development with similar articulations.
- Violins:** The fourth staff, labeled "Violin:", provides a rhythmic accompaniment with repeated notes and dynamic markings.
- Trumpets:** The fifth staff shows the trumpet part, characterized by repeated notes and dynamic markings.
- String Ensemble:** The bottom two staves (violas and cellos/contrabasses) feature a dense texture of repeated notes, with dynamic markings *ff* and *dim.* indicating a crescendo followed by a decrescendo.

The score is marked with various dynamics such as *ff*, *dim.*, and *sempre più dim.*, and includes performance instructions like *amiat* and *rit.* (ritardando). Measure numbers C.5, C.6, and C.7 are indicated at the top of the score.

№10. Л.Бетховен Симфонія №5, початок

Beethoven 5, Symph
for 1200 Players

The image shows a detailed musical score for the beginning of Beethoven's Symphony No. 5. It is titled "Beethoven 5, Symph for 1200 Players". The score is arranged for a large ensemble, including 1st and 2nd Clarinets, Flutes, Oboes, Bassoons, Trumpets, Trombones, Horns, Cymbals, Snare Drums, and Bass Drums. The music is in C minor, 4/4 time, and features the iconic four-note motif. The score is marked with "A" and "B" sections and includes various dynamics and performance instructions.

№11. Л.Бетховен Симфонія №5, такт 46

The image shows a detailed musical score for measure 46 of Beethoven's Symphony No. 5. The score is for a full orchestra and includes parts for 1st and 2nd Clarinet, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Cymbal, Snare Drum, and Bass Drum. The music is in C minor, 4/4 time, and features a complex texture with many notes and rests. The score is marked with "A" and "B" sections and includes various dynamics and performance instructions.

№12. Л.Бетховен Симфонія №5, т. 80

[1 107 5111111 1111111111]

Play guided improvisation

№13. А. Пьяццолла Liber Tango, т. 10, партія баса

№14. А. Пьяццолла Liber Tango, т. 10, партія електрогітари

№15. А. Пьяццолла Liber Tango, тутті, тт.27-37

Приклади сучасних конструкцій гітар

№1. Гітара А.Карлеваро



№2. Ф. Бернат з гітарою І.Буданцева



Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Бернат Ф. «Карпатская Рапсодия» для гитары А. Шевченко: Специфика композиторской и исполнительской интерпретации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків: Вид-во С.А.М., 2014. Вип. 40. С. 368–380.

2. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Випуск 47. Харків, 2017. С. 194–208

3. Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвьоша «Гольдберг-Варіацій» Й. С. Баха // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. 10. С.210-233.

4. Бернат Ф. Транскрипція Кацухіто Ямашита «Картинок з виставки» М. Мусоргського для гітари: Нові темброві виміри // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 4. Харків, 2017. С. 127-131.

5. Bernat F. Arrangement of classical compositions for the "100 guitars" orchestra: from analysis to interpretation // Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв. No4. Харків, 2018. Р. 69–77.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. III міжнародна науково-творча конференція «Гітаристика XXI століття: історія, теорія, творчість» (Харків, 2012, 1-2 грудня)

2. XIV Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 20-21.03.2014)

3. XVII Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23-24.03.2014)

4. XV Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 19-20.03.2015)

5. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (5-7 грудня 2016, Одеса)

6. XVII науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (м. Київ, 1-2 квітня 2017)

7. Міжнародна науково-практична конференція «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» у рамках 90-річного ювілею кафедри народних інструментів України (Харків, 28.10.2016)

8. Міжвузівська студентська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, ЧНПУ імені Т. Г. Шевченка, 4.04.2017).

9. Міжнародний симпозіум a Vienna Konservatorium Budapest Memzetközi Művészettudományi Szimpoziomot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek» (Будапешт, 1-2 травня, 2018).

10. Day of science «Hypertext of modern musicology» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 19.05 .2018).