

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШНИРЬОВА АНАСТАСІЯ ЄВГЕНІВНА

УДК 780.614.131.082.4:78.071.1(41)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ У ТВОРЧОСТІ БРИТАНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Шнирєва А. Є.



Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Анфілова Світлана Геннадіївна

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Шнирьова А. Є. Концерт для гітари у творчості британських композиторів другої половини XX століття: жанрово-стильовий вимір.
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено вивченню ролі британських композиторів другої половини XX століття в процесах оновлення гітарного концерту в контексті творчих тенденцій часу, виявленню специфіки їх авторської манери, невід’ємної від національного стилю, в умовах жанрового канону.

XX століття відіграє надважливу роль у становленні класичної гітари як самодостатнього професійного інструмента академічної музики, будучи позначене формуванням нового, сучасного репертуару, в якому саме гітарний концерт стає головним атрибутом досконалості жанрової системи гітарної музики. Після класичного етапу у розвитку гітарного концерту, що хронологічно припадає на часи раннього романтизму, подальших часів кризи (з середини XIX до початку XX століття), його відродження починається з 1930-х років, супроводжуючись високим рівнем активності у виконавській (А. Сеговія) та композиторській сферах. Необхідність перегляду сталих канонів у гітарній сфері, її системного оновлення з метою подальшого закріплення гітари в академічній традиції, пояснює факт залучення до написання концертів композиторів-не гітаристів, активного включення гітарної музики і концерту, зокрема, до музичних експериментів авангардної спрямованості та всіх інших творчих новацій XX століття. Важливу роль у формуванні професійного гітарного репертуару другої половини XX-го століття на тлі динаміки зростання популярності гітарного концерту, гострої потреби у зразках новітньої музики відіграє творчість британських композиторів, чий творчий малої та великої форми

й досі залишаються поза широкою увагою українських дослідників та виконавців. Це обумовило звернення у дослідженні до розкриття жанрово-стильової специфіки гітарних концертів Малькольма Арнольда, Леннокса Берклі, Річарда Родні Беннетта – представників академічного напрямку британської музики, що дозволяє досягнути не тільки масштаби сформованої до другої половини XX століття гітарної традиції, а і шляхи її подальшої трансформації.

Актуальність теми дослідження, яка не отримала широкого висвітлення в українському музикознавстві, зумовлена: 1) браком вітчизняних музикознавчих праць про гітарну музику британських композиторів другої половини XX століття; 2) нагальним дослідницьким пошуком обґрунтування оригінальності підходів британських композиторів до гітарного концерту крізь призму специфіки їх індивідуального стилю та творчих новацій другої половини XX століття – з метою збагачення сучасної української гітаристики; 3) необхідністю подальшого поглиблення уявлень про етапи розвитку сольного гітарного концерту для класичної гітари як самодостатнього явища в історії музичної культури XVIII–XX ст., в умовах формування гітарного репертуару, із визначенням шляхів оновлення первинної структурно-семантичної моделі концерту в різні історичні епохи під впливом зміни художньо-стильових настанов у музичному мистецтві.

Саме тому **об’єктом** дослідження обрано жанр концерту для класичної гітари; **предметом** – визначення жанрово-стильової специфіки концертів для гітари з оркестром британських композиторів другої половини XX століття. **Метою** – досягнення процесів переосмислення класико-романтичної гітарної традиції та шляхів оновлення жанрового інваріанта сольного гітарного концерту в творчості британських композиторів другої половини XX століття.

Наукова новизна. В дисертації вперше в українському музикознавстві систематизовано інформацію щодо розвитку гітарного концерту в британській музиці XX століття; виявлено на інтонаційному, композиційному, образно-драматургічному рівнях новаційну природу першого в британській музиці XX

століття додекафонного твору для гітари (*“El Polifemo de Oro”* Р. Сміта Бріндла) та першої п’єси для гітари соло з оркестром (*Серенада* для гітари та струнних М. Арнольда); включено до вітчизняного наукового обігу низку Концертів для гітари з оркестром М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннетта. Подальшого **розвитку** набули: історичні відомості щодо академічної музики Великої Британії кінця XIX–XX століть; загальна картина еволюції жанру гітарного концерту в контексті становлення академічного репертуару для гітари протягом XVII–XX століть; характеристика жанрової природи інструментального концерту; аналітичні розвідки гітарних концертів.

Розділ 1 «Концерт для класичної гітари з оркестром: теорія, історія, практика» присвячений систематизації підходів сучасних авторів до вивчення гітарного репертуару і гітарного концерту зокрема (1.1). Виокремлено його історико-стильові моделі, які визнані універсальними, будучи апробованими в інших інструментальних галузях (1.2). Усвідомлення самодостатності гітарного концерту як феномену в жанровій системі академічного інструменталізму підкреслене невідповідністю фаз його розвитку історичним стадіям фортепіанного або скрипкового концертів. Простежено поступову кристалізацію концертних зразків в окремий напрямок композиторської творчості серед великого різноманіття гітарного репертуару, виокремлення його в самодостатнє художнє явище через відтворення провідних тенденцій гітарної музики XVII–XX століть. Уточнено функції композиторів в умовах постійної модифікації інструмента, апробації ними різних жанрових моделей поряд із активними пошуками нового звукообразу гітари, що охоплює всі рівні музичного твору як цілісної художньої системи (філософсько-естетичний, ідейно-концептуальний, мовно-стилістичний, композиційно-драматургічний, фактурно-тембровий).

У **Розділі 2 «Становлення та розвиток гітарної музики у Великій Британії в XX столітті»** сфокусовано увагу на формуванні гітарної виконавської традиції у Великій Британії з кінця XIX століття (2.1). Доведено, що передумовою стрімкого розвитку англійської гітарної музики академічного спрямування, яка сприяла висуненню британської композиторської школи

другої половини ХХ століття в лави перших «гравців» в процесах оновлення жанрового канону, стала активна комунікація виконавців та композиторів (провідна роль в цьому належить видатному гітаристу Джуліану Бріму), із залученням композиторів-не гітаристів до створення гітарних концертів новітньої стилістичної спрямованості (2.1). Реконструйовано творчі персоналії Р. Сміта Бріндла, М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннета із визначенням їх внеску в розвиток гітаристики ХХ століття (2.2). Здійснено аналіз творів малої форми – *“El Polifemo de Oro”* (1956) Р. Бріндла та *Серенади* для струнних (1955) М. Арнольда – одних з перших п’єс у британській гітарній музиці, що з’явилися за творчим запитом Дж. Бріма (2.3). Створені майже в один рік, вони презентують вагому фазу розвитку гітарного мистецтва. Композиція Р. Бріндла – перший додекафонний твір, що своєю новизною викликав резонанс у гітарному суспільстві. *Серенада* М. Арнольда – перша спроба залучення гітари у якості солюючого інструмента в супроводі оркестру, більш поміркована щодо новацій, зберігає зв’язок із класико-романтичними жанровими прообразами. Існування цих полярно різних творів з різним ступенем новаторства вказує на різноваріантність перспектив подальшого розвитку гітарної музики, що було реалізовано британцями і в жанрі гітарного концерту.

Розділ 3 «Концерти для гітари з оркестром британських композиторів в контексті творчих пошуків другої половини ХХ століття» присвячений першій спробі вивчення британського гітарного концерту другої половини ХХ століття у вітчизняній науковій практиці.

В творі М. Арнольда виявлено найбільшу відповідність європейській жанровій традиції та романтичній моделі концерту (структура, логіка композиції, функції частин) з ознаками барокового типу (принцип концертування). Трансформація інваріанта пов’язана із гармонічним поєднанням різнорідних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного. Композитор відмовляється від використання традиційних для гітарного концерту початку ХХ століття музичних кліше у вигляді «іберизмів». Їхньою заміною стають англійський народний мелос з притаманною йому жанровою, ритмічною,

ладотональною організацією та джазова стилістика. Підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», наповнюючи музику іронією та гротеском – ключовими ознаками «англійського». Стилзація старовинних англійських танців, залучення ладів народної музики, активне використання поліфонічних форм та прийомів (канон, фугато, імітація, контрапункт) вказують на неокласичний тип мислення М. Арнольда. Концертний тип змагання, притаманний моделі барокового концерту, драматургічно реалізовано не через «конфліктне» протиставлення соліста оркестру, а через спільне концертування, коли кожен з оркестрової маси може стати солістом (3.2).

У концертному творі Л. Берклі яскраво взаємодіють дві музичних традиції – англійська та французька. Зв'язок з національним полягає у переважанні медитативного, філософсько-споглядального в образній драматургії твору, тяжінні до неокласичного типу мислення. Французький вплив втілюється у прихильності до імпресіоністичної прозорості звучання, тяжінні до розширеної тональності, підвищеній увазі до тембрів дерев'яних духових, провідній ролі ритму у динамізації композиції (прийом подрібнення ритмічних тривалостей, який використовував А. Онеггер).

Не застосовуючи новітніх композиторських технік свого часу, автор оновлює стилістику через сміливе змішання контрастних інтонаційно-стильових джерел, використання хроматизмів, альтерацій, складних акордових структур в умовах поліладовості, що надає музиці модернового звучання та відчуття образної хисткості, нестійкості. Зв'язок з традицією підкреслено опорою на структурно-семантичну модель концерту романтичного типу (як і у М. Арнольда).

Звертає на себе увагу активна взаємодія гітари із дерев'яними духовими, залучення принципу спільного концертування, при якому соліст виступає повновладним членом оркестрового ансамблю. Його партії надано функцію акомпанементу, із непомітною інтеграцією в оркестрову фактуру.

Найбільш радикальним за своєю композиторською манерою є Р. Родні Беннетт, котрий в своєму творі відмовляється від традиційних тональності та

форми, відкритого застосування сталої структурно-семантичної моделі. Музика Концерту справляє враження єдиного музичного потоку, що формується з послідовності різнохарактерних (за темпом, темброво-фактурною, ритмічною організацією) фрагментів. При візуальному розподілі на три частини, сам композитор пропонує виконання твору без пауз, наближаючи форму до одночастинної або злито-циклічної, надаючи виконавцям свободу вибору в інтерпретації форми. Заміною тонального контрасту, як основи класико-романтичного сонатного *Allegro*, стає гра тембрами, ритмічними комбінаціями, фактурними співвідношеннями. Оригінальність твору визначена взаємодією гітари із ударними інструментами, поєднанням тембру челести із дерев'яними духовими. Гітару трактовано рівноправним партнером ансамблю, на відміну від її вочевидь підкресленої сольної функції в творах М. Арнольда та Л. Берклі.

У **висновках** підводяться основні підсумки і пропонуються перспективи дослідження, що передбачають майбутнє наукове опрацювання творів для гітари з оркестром британських композиторів XX – початку XXI століть, з метою їхньої подальшої актуалізації в концертній практиці сучасних українських виконавців.

Ключові слова: *композиторська творчість, інструментальні жанри, інтерпретація, техніка виконання, оркестрове письмо, гітарне мислення, інструментальний концерт, зарубіжна музика XX–XXI століть, тенденції, жанрові моделі, англо-фольклоризм, європейський модернізм, гітарне мистецтво, звуковий образ гітари, інструментально-виконавська діяльність, британська гітарна музика XX століття, академічний гітарний репертуар.*

SUMMARY

Shnyrova A. Ye. The Guitar Concerto in the Works of British Composers of the Second Half of the Twentieth Century: Genre and Stylistic Dimensions. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical art”, field of knowledge 02 – “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the role of British composers of the second half of the twentieth century in the process of renewing the guitar concerto within the context of the artistic trends of the period. It aims to identify the distinctive features of their individual compositional styles, inseparable from the national musical tradition, as manifested within the framework of the genre canon.

The twentieth century plays a pivotal role in establishing the classical guitar as a fully-fledged professional instrument of the classical music tradition. This period was marked by the emergence of a new and modern repertoire, in which the guitar concerto became the principal marker of the maturity and completeness of the genre system of guitar music. Following the classical stage in the development of the guitar concerto, chronologically associated with the Early Romantic period, and the subsequent period of decline extending from the mid-nineteenth to the early twentieth century, the genre experienced a revival beginning in the 1930s. This revival was accompanied by an unprecedented level of activity in both performance, particularly through the work of Andrés Segovia, and composition.

The need to revise established conventions within the guitar tradition and to systematically renew its artistic and technical foundations in order to further consolidate the guitar's position within the academic tradition accounts for the involvement of non-guitarist composers in the creation of concertos. It also explains the active incorporation of guitar music, and the guitar concerto in particular, into avant-garde musical experimentation and the broader creative innovations of the twentieth century.

Against the backdrop of the growing popularity of the guitar concerto and the increasing demand for contemporary repertoire, the works of British composers played a significant role in shaping the professional guitar repertoire of the second half of the twentieth century. Yet, their compositions, both large- and small-scale, have remained largely outside the scope of Ukrainian scholarly and performing practice. This circumstance has prompted the present study to examine the genre and stylistic characteristics of the guitar concertos by Malcolm Arnold, Lennox Berkeley, and Richard Rodney Bennett – representatives of the academic strand of British music.

Such an approach makes it possible not only to comprehend the scope of the guitar tradition as it had developed by the second half of the twentieth century, but also to identify the directions of its subsequent transformation.

The **relevance of the research topic**, which has not yet received substantial scholarly attention in Ukrainian musicology, is determined by the following factors: (1) the lack of Ukrainian musicological studies devoted to the guitar music of British composers of the second half of the twentieth century; (2) the pressing need for research aimed at substantiating the originality of British composers' approaches to the guitar concerto through the lens of their individual compositional styles and the artistic innovations of the second half of the twentieth century, with a view to enriching contemporary Ukrainian classical guitar scholarship and performance practice; and (3) the necessity of further advancing the understanding of the developmental stages of the solo guitar concerto for classical guitar as an independent phenomenon in the history of musical culture from the eighteenth to the twentieth centuries, within the broader process of the formation of the guitar repertoire, while identifying the ways in which the concerto's original structural and semantic model was transformed in different historical periods under the influence of changing artistic and stylistic paradigms in musical art.

Accordingly, the **object** of the research is the genre of the concerto for classical guitar, while the **subject** of the study is the genre and stylistic features of concertos for guitar and orchestra by British composers of the second half of the twentieth century. The **aim** of the dissertation is to explore the processes of reinterpreting the Classical and Romantic guitar tradition and to identify the ways in which the generic invariant of the solo guitar concerto was renewed in the works of British composers of the second half of the twentieth century.

Scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology, the dissertation systematizes information on the development of the guitar concerto in twentieth-century British music. It identifies, at the intonational, compositional, and figurative-dramaturgical levels, the innovative nature of the first dodecaphonic work for guitar in twentieth-century British music (*“El Polifemo de Oro”* by Reginald Smith Brindle)

and as well as the first work for guitar and orchestra (Malcolm Arnold's *Serenade for Guitar and Strings*). Furthermore, the study introduces into Ukrainian scholarly discourse a number of concertos for guitar and orchestra by Malcolm Arnold, Lennox Berkeley, and Richard Rodney Bennett. The dissertation **further develops** scholarly understanding of the history of British academic music from the late nineteenth to the twentieth century; provides a more comprehensive account of the evolution of the guitar concerto within the formation of the classical guitar repertoire from the seventeenth to the twentieth centuries; refines the understanding of the genre nature of the instrumental concerto; and expands the analytical study of guitar concertos.

Chapter 1 “The Concerto for Classical Guitar and Orchestra: Theory, History, and Practice” is devoted to the systematization of contemporary scholarly approaches to the study of the guitar repertoire, with particular emphasis on the guitar concerto (Section 1.1). The chapter identifies principal historical and stylistic models of the genre, which have acquired universal significance through their application in other areas of instrumental music (Section 1.2). The study substantiates the autonomous status of the guitar concerto as a distinct phenomenon within the genre system of academic instrumental music by demonstrating that the stages of its historical development do not coincide with those of the piano or violin concerto. It traces the gradual crystallization of concerto compositions into an independent strand of compositional practice within the broad spectrum of the guitar repertoire, showing how the genre emerged as a self-sufficient artistic phenomenon through the reflection of dominant stylistic tendencies of guitar music from the seventeenth to the twentieth centuries. The dissertation further refines the understanding of composers' creative functions in the context of the instrument's continuous evolution, their experimentation with diverse generic models, and their persistent search for a new sonic image of the guitar. This process is shown to encompass every level of the musical work as an integrated artistic system, including its philosophic-aesthetic, conceptual, stylistic, compositional-dramaturgical, and textural-timbral dimensions.

Chapter 2 “The Formation and Development of Guitar Music in Great Britain in the Twentieth Century” focuses on the emergence of the British classical

guitar performance tradition from the late nineteenth century onwards (Section 2.1). The study demonstrates that the rapid development of British academic guitar music, which positioned the British compositional school of the second half of the twentieth century as one of the leading forces in the renewal of the guitar concerto genre, was largely stimulated by the close collaboration between performers and composers. A pivotal role in this process was played by the eminent guitarist Julian Bream, whose collaboration with composers, including those who were not themselves guitarists, facilitated the creation of guitar concertos reflecting the latest stylistic developments (Section 2.1).

The chapter reconstructs the creative profiles of Reginald Smith Brindle, Malcolm Arnold, Lennox Berkeley, and Richard Rodney Bennett, assessing their respective contributions to the development of twentieth-century classical guitar music (Section 2.2). It also presents analytical studies of two early chamber-scale compositions – Smith Brindle's *El Polifemo de Oro* (1956) and Malcolm Arnold's *Serenade for Guitar and Strings* (1955) – both of which were written at the request of Julian Bream and are regarded as among the earliest significant works of twentieth-century British guitar music (Section 2.3).

Composed within a year of one another, these works represent a decisive stage in the evolution of British guitar music. Smith Brindle's *El Polifemo de Oro*, the first dodecaphonic work for guitar in British music, attracted considerable attention within the guitar community owing to its innovative musical language. By contrast, Arnold's *Serenade for Guitar and Strings*, the first British work to feature the guitar as a solo instrument accompanied by orchestra, adopts a more moderate approach to innovation while preserving clear links with Classical and Romantic concerto traditions. The coexistence of these two stylistically contrasting compositions, representing markedly different degrees of innovation, demonstrates the plurality of artistic directions available for the subsequent development of British guitar music – a diversity that was later fully realized in the genre of the guitar concerto.

Chapter 3 “Concertos for Guitar and Orchestra by British Composers in the Context of the Creative Trends of the Second Half of the Twentieth Century”

presents the first comprehensive study of the British guitar concerto of the second half of the twentieth century in Ukrainian musicological scholarship.

The analysis demonstrates that Malcolm Arnold's concerto exhibits the closest affinity with the European concerto tradition and the Romantic concerto model in terms of its formal structure, compositional logic, and functional organization of movements, while simultaneously preserving characteristic features of the Baroque concerto, most notably the principle of *concertato*. The transformation of the concerto invariant is achieved through the organic synthesis of heterogeneous musical elements, combining stylistic codes of both the past and the present. Arnold deliberately abandons the "Iberianisms" that had become conventional clichés of the early twentieth-century guitar concerto, replacing them with English folk idioms, characterized by their distinctive genre features, rhythmic organization, and modal-tonal language, as well as elements of jazz. Guided by the principle of theatricality, the composer employs the concept of musical "play", enriching the score with irony and grotesque – qualities that may be regarded as characteristic of English artistic tradition. The stylization of early English dances, the incorporation of folk modes, and the extensive use of polyphonic forms and techniques – including canon, fugato, imitation, and counterpoint – reflect Arnold's fundamentally neoclassical compositional thinking. The competitive principle inherited from the Baroque concerto is realized not through dramatic confrontation between soloist and orchestra, but rather through collaborative music-making, in which individual orchestral instruments are repeatedly elevated to soloistic prominence (Section 3.2).

Lennox Berkeley's concerto reveals a particularly vivid interaction between two musical traditions – English and French. Its national character is expressed through the predominance of meditative and contemplative imagery, philosophical lyricism, and a pronounced inclination toward neoclassical thinking. The French influence manifests itself in the transparency of the orchestral texture characteristic of Impressionism, the use of extended tonality, the prominent role assigned to woodwind timbres, and the dynamic treatment of rhythm, including the subdivision of rhythmic values – a technique frequently employed by Arthur Honegger. Without resorting to the avant-

garde compositional techniques of his time, Berkeley renews the concerto's stylistic language through a bold synthesis of contrasting intonational and stylistic sources, extensive chromaticism, altered harmonies, and complex chordal structures within a polymodal framework. These features impart a distinctly modern sound while creating an atmosphere of expressive ambiguity and instability. At the same time, the composer's adherence to tradition is maintained through his reliance on the structural and semantic model of the Romantic concerto, much as in Arnold's work. Particular attention is drawn to the close interaction between the guitar and the woodwind section, as well as to the application of the principle of collaborative *concertato*, in which the soloist functions as an integral member of the orchestral ensemble. The guitar frequently assumes an accompanying role, blending seamlessly into the orchestral texture rather than remaining continuously in the foreground.

Richard Rodney Bennett represents the most radical compositional approach among the composers examined. In his concerto, he abandons traditional tonality and form, as well as any explicit reliance on the established structural and semantic model of the concerto. Instead, the work unfolds as a continuous musical stream composed of a succession of contrasting episodes differentiated by tempo, timbre, texture, and rhythmic organization. Although visually divided into three movements, the composer instructs that they be performed *attacca*, thereby approaching a single-movement or through-composed cyclic design and granting performers considerable interpretative freedom in shaping the formal architecture. In place of tonal contrast – the principal organizing principle of the Classical and Romantic sonata-allegro form – Bennett substitutes contrasts of timbre, rhythmic configurations, and textural relationships. The originality of the concerto is further enhanced by the interaction between the guitar and the percussion section, as well as by the distinctive combination of the celesta with the woodwinds. Unlike the concertos of Malcolm Arnold and Lennox Berkeley, in which the solo role of the guitar remains clearly articulated, Bennett treats the guitar as an equal partner within the instrumental ensemble.

The **conclusions** summarize the principal findings of the dissertation and outline directions for future research. Particular emphasis is placed on the continued scholarly

investigation of works for guitar and orchestra by British composers of the twentieth and early twenty-first centuries, with the aim of promoting their wider inclusion in the concert repertoire of contemporary Ukrainian performers.

Keywords: compositional creativity, instrumental genres, interpretation, performance technique, orchestral writing, guitar thinking, instrumental concerto, twentieth- and twenty-first-century foreign music, artistic trends, genre models, Anglo-folklorism, European modernism, guitar art, the sonic image of the guitar, instrumental performance practice, twentieth-century British guitar music, academic guitar repertoire.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

- Шнирьова, А. Є. (2025). “El Polifemo de Oro” Реджинальда Сміта Бріндла: авангардні пошуки в гітарній музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 239–256. DOI 10.34064/khnum2-39.13
- Шнирьова, А. Є. (2025). Концерт для гітари з оркестром М. Арнольда: жанрово-стильові виміри. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 223–232. DOI 10.32782/facs-2025-4-27
- Шнирьова, А. (2026). Особливості авторської стилістики в Концерті для гітари з оркестром Леннокса Берклі. *Аспекти історичного музикознавства* 42, 205–226. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.11>

Публікації апробаційного характеру

- Шнирьова, А. (2021, 18 березня). Специфіка індивідуального композиторського стилю Л. Брауера [Тези]. У *Матеріалах VII Всеукраїнської студентської наукової конференції* (с. 75–79). Умань, Україна.
- Шнирьова, А. (2024, 28–29 жовтня). Особливості підготовки гітаристів в мистецьких закладах освіти: Вітчизняний та зарубіжний досвід. [Тези]. У *Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти: матеріали IV Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції* (с. 75–79). Умань: Візаві.
- Шнирьова, А. Є. (2024). Сучасний європейський диригентський процес як феномен музичного мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 70–87. DOI 10.34064/khnum1-72.05
- Шнирьова, А. (2025). Гітарне мистецтво у XX столітті: Від Андреса Сеговії до Джуліана Бріма. [Тези]. У *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань* (с. 404–408). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; ТОВ «Триторія».

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	7
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ПРАКТИКА.....	28
1.1. Аспекти вивчення гітарного концерту у сучасному музикознавстві	28
1.2. Еволюція жанру концерту в умовах становлення гітарного репертуару XVII– XX століть.....	52
1.2.1. Твори для лютні та їх роль в історії гітарної музики.....	53
1.2.2. Концерт <i>D-dur</i> для лютні А. Вівальді: у витоків гітарної концерт.....	55
1.2.3. Роль ренесансної та барокової гітари у формуванні репертуару.....	60
1.2.4. «Золотий вік гітари»: перші концерти.....	62
1.2.5. Криза та її подолання. А. Сеговія.....	68
1.2.6. Нова історія старого жанру.....	75
Висновки до Розділу 1.....	88
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ГІТАРНОЇ МУЗИКИ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ У XX СТОЛІТТІ.....	91
2.1. Формування британської гітарної школи у XX столітті. Роль Джуліана Бріма.....	91
2.2. Творці гітарної музики у Великій Британії другої половини XX століття...100	
2.3. Гітарні твори малої форми у здобутку британських композиторів.....113	
2.3.1. Образ гітари в “ <i>El Polifemo de Oro</i> ” Реджинальда Сміта Бріндла.....	114
2.3.2. Лірика і гротеск у <i>Серенаді</i> для гітари та струнного оркестру Малькольма Арнольда.....	125
Висновки до Розділу 2.....	130
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТИ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ БРИТАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.....	133

3.1. Британський гітарний концерт XIX–XXI ст.: від Ернеста Шенда до Стівена Госса.....	133
3.2. Концерт для гітари з оркестром Малькольма Арнольда: неокласика по-англійськи.....	139
3.3. Концерт для гітари з оркестром Леннокса Берклі: на перехресті музичних традицій.....	150
3.4. Концерт для гітари та ансамблю Річарда Родні Беннетта: вихід за межі традиційного.....	167
Висновки до Розділу 3.....	182
ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	195
ДОДАТКИ.....	213

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. XX століття відіграє надважливу роль у становленні класичної гітари як повноправного професійного інструмента академічної музики та у формуванні нового, сучасного репертуару. Вже на його початку поява цілої низки сольних творів для гітари стала композиторською відповіддю на запит виконавців у зв'язку із стрімким поширенням в академічній концертній практиці даного напрямку. Сплеск зацікавленості до концертного жанру у 1930-ті роки лише підкреслив необхідність перегляду сталих канонів у гітарній сфері, її оновлення з метою закріплення гітари в академічній традиції на правах рівності з іншими інструментами (фортепіано, скрипка наприклад). Цим пояснюється факт наявності у популярних гітарних концертах М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Е. Вілла-Лобоса, М. Понсе присвяти А. Сеговії, як провідника гітари у світ академічного інструмента. Не менш важливу роль у формуванні професійного гітарного репертуару у другій половині XX століття відіграє творчість британських композиторів, чиї твори малої та великої форми й досі залишаються поза широкою увагою українських дослідників та виконавців. Присвята більшості з них Джуліану Бріму – видатному гітаристу британського походження, майже в точності дублює ситуацію перших десятиліть XX століття, підкреслюючи роль музиканта-практика в формуванні творчих стратегій композиторських пошуків. Свобода цих творів від «іспанської образності», «іберізмів», що за певний час перетворилися на шаблони європейської гітарної музики, як своєрідного рудименту класико-романтичного минулого, оригінальність їх звукового профілю, амплітуда модерності якого може коливатися від помірної до радикальної, спонукає до більш детального вивчення тих стилістичних засобів, які застосовувалися їх авторами в умовах творчих пошуків другої половини XX століття – жанрових, стилістичних, ідейно-концептуальних, композиційно-технічних.

Дисертаційне дослідження присвячене аналітичному осмисленню жанрово-стильової специфіки гітарних концертів М. Арнольда, Л. Берклі,

Р. Родні Беннетта – представників академічного напрямку британської музики, творчість яких, перебуваючи в тіні значимості композиторської спадщини Б. Бріттена – найбільш визнаної у світі, ще не отримувала висвітлення у вітчизняному музикознавстві ані за радянських часів, ані за період незалежності. Зазначимо, що взагалі пласт британської музики (і не тільки XX століття) залишається ще недостатньо опрацьованим українськими дослідниками. Наукові розвідки Олени Корчової, Марини Гайдук, Олександра Лисички, Юрія Кучурівського, Світлани Анфілової, торкаючись переважно музичних подій доби модернізму та творчості Б. Бріттена, окреслюють цей тематичний напрямок на сьогодні як один із перспективніших та актуальніших. Основним джерелом інформації про етапи розвитку гітарного мистецтва і гітарної музики в Британії залишаються роботи Тимура Іваннікова.

Таким чином, дослідження творчого шляху Реджинальда Сміта Бріндла, Малькольма Арнольда, Леннокса Берклі, Р. Родні Беннетта із визначенням їх внеску в розвиток гітарного репертуару дозволяє досягнути не тільки масштаби сформованої до другої половини XX століття гітарної традиції, а і її подальшу трансформацію; виявити модифікації жанру гітарного концерту крізь призму творчих новацій: застосування сучасної композиторської мови, новітніх прийомів та технік, ускладнення оркестрового письма, розширення виконавсько-технічних засобів, що сприяли подальшому розкриттю тембральної палітри гітари, її урізноманітненню. Поєднання у творах вказаних авторів неокласичних рис з оригінальною авторською стилістикою, що виникає на перехресті англійського за природою мелосу із джазовими елементами, новітніми композиторськими прийомами, будучи доповненим особливостями гармонічного і оркестрового мислення, що схожі з манерою К. Дебюссі та М. Равеля, – виявляє науковий інтерес та спонукає до розгляду тих чинників, що створили умови для появи зазначених творів в репертуарі класичної гітари.

Отже, *актуальність* теми дослідження обумовлена:

1. необхідністю поглиблення уявлень про етапи розвитку сольного концерту для класичної гітари як самодостатнього явища в історії музичної культури XVIII–XX ст., відзначеного власною специфікою;
2. браком вітчизняних музикознавчих праць про гітарну музику британських композиторів другої половини XX століття;
3. нагальним дослідницьким пошуком обґрунтування оригінальності підходів британських композиторів до гітарного концерту крізь призму специфіки їх індивідуального стилю та творчих новацій другої половини XX століття;
4. потребою впровадження задіяних творів у науковий обіг сучасного українського музикознавства, а також їх пропагування та поширення серед музикантів-практиків – з метою збагачення сучасної української гітаристики;
5. необхідністю простежити процеси виокремлення гітарних концертів в окрему гілку композиторської творчості в умовах формування гітарного репертуару із визначенням шляхів оновлення первинної структурно-семантичної моделі концерту в різні історичні епохи під впливом зміни художньо-стильових настанов у музичному мистецтві.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконувалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики (2021–2022) та на кафедрі історії української та зарубіжної музики (2023–2026) згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол № 3 Засідання Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського від 28 жовтня 2021 року). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 р.) та уточнено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №12 від 27.06.2025 р.).

Мета дослідження – досягнути процес переосмислення класико-романтичної гітарної традиції та шляхи оновлення жанрового інваріанта сольного гітарного концерту в творчості британських композиторів другої половини XX століття.

Об’єкт дослідження – жанр концерту для класичної гітари.

Предмет дослідження – жанрово-стильова специфіка концертів для гітари з оркестром британських композиторів другої половини XX століття.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі **завдання**:

1. простежити генезис концерту для гітари з оркестром в контексті модифікацій інструмента та становлення гітарного репертуару, із визначенням історико-стильових моделей жанру на різних етапах його еволюції;
2. доповнити існуючу теоретичну базу дослідження працями зарубіжних науковців, в яких: розглянуто питання історії гітарного концерту, надано персоналії маловідомих композиторів та виконавців, присвячено увагу органологічному аспекту вивчення інструмента, досліджено принципи оркестрового мислення авторів, які працювали у цьому жанрі;
3. висвітлити шляхи формування гітарної музики, як окремого напрямку творчості британських композиторів XX ст., крізь призму їх співтворчості з концертуючими гітаристами;
4. розкрити суть відношення до інструментального концерту британських композиторів другої половини XX ст., як прояв характерних рис їх авторської манери та національного стилю в умовах жанрового канону;
5. залучити до вітчизняного наукового обігу низку Концертів для гітари з оркестром М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннетта, п’єс Р. Сміта Бріндла та М. Арнольда через дослідження їхнього образно-сміслового, композиційно-драматургічного, інтонаційного, стильового рівнів.

Аналітичний матеріал дослідження включає оркестрові партитури обраних для аналізу творів та їх відеозаписи, що представлені у відкритому доступі на різноманітних Інтернет-ресурсах:

Концертів – для лютні з оркестром А. Вівальді RV 93 (1730–1731) в оригінальному вигляді та у транскрипції для гітари Е. Пухоля; для гітари з оркестром М. Арнольда (1959); для гітари та ансамблю Р. Родні Беннета (1970); для гітари з оркестром Л. Берклі (1974);

П'єс: “*El Polifemo de Oro*” Р. С. Бріндла (1956); *Серенада* для гітари та струнного оркестру М. Арнольда (1955).

В процесі побудування панорами історичного розвитку гітарного концерту з XVIII по XX ст., було розглянуто твори, які не отримали детального висвітлення в аналітичних нарисах дослідження, але були враховані при формуванні власних наукових висновків: М. Джуліані *Концерт № 1 для гітари з оркестром A-dur*, оп. 30 (1808); М. Кастельнуово-Тедеско *Концерт для гітари з оркестром №1 (D-dur)* оп. 99 (1939); Х. Родріго *Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес»* (1939); М. Понсе *Концерт для гітари з оркестром «Concierto del Sur»* (1941); Е. Вілла-Лобос *Концерт для гітари з оркестром* (1951); Л. Брауер *Концерт №3 для гітари з оркестром / «Concierto Elegiaco»* (1986); *Концерт №4 для гітари з оркестром / «Concierto de Toronto»* (1987).

Деякі з них було представлено авторкою дослідження у власному виконанні в концертних програмах (М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго).

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні загальних та спеціальних методів:

- *історико-типологічний* – використаний задля розкриття чинників, що вплинули на формування історико-стильових моделей гітарного концерту в процесі становлення академічного гітарного репертуару;
- *біографічний* – сприяє систематизації певних фактів творчої діяльності Р. С. Бріндла, М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Р. Беннета, пов'язаних із формуванням їхнього композиторського стилю;
- *жанрово-стильовий* – задіяний для виявлення специфіки індивідуальної трактовки інваріантних ознак жанру в гітарних концертах британських композиторів другої половини XX століття в умовах творчих новацій часу;

- *структурно-композиційний* – спрямований на висвітлення особливостей формотворчого та драматургічного процесів в обраних творах;
- *системний* – для виявлення та систематизації елементів, що сприяють художній цілісності твору;
- *стилістичний* – націлений на розкриття специфіки авторської манери письма композитора;
- *інтерпретаційний* – пов’язаний із визначенням виконавських засад (засобів звуковиразності, прийомів гри, фактури та технічних складнощів), спрямованих на розкриття авторського художнього задуму;
- *компаративний* – для встановлення аналогій та виявлення розбіжностей між творами однієї жанрової природи, що належать представникам однієї національної школи, одного хронологічного періоду, але різних за стилістичною манерою письма.

Теоретичну базу дослідження склали наукові розвідки, присвячені:

- *історичним та теоретичним проблемам музичного мистецтва (жанр, стиль, засоби виразовості, музичних формотворень)*: О. Горюхіна (Горюхіна, 1973), О. Самойленко (Самойленко, 2003), І. Коханик (Коханик, 2017), Аїсі (Аїсі, 2016), О. Овсяннікова-Трель (Овсяннікова-Трель, 2021), І. Бурган (Бурган, 2021);
- *жанровій проблематиці інструментального концерту*: О. Антонова (Антонова, 1989, 2022, 2023, 2026), О. Пономаренко (Пономаренко, 2003), Л. Скрипнік (Скрипнік, 2009), А. Ніжнік (Ніжнік, 2012), С. Свірідова (Свірідова, 2013), В. Ракочі (Ракочі, 2016), Аїсі (Аїсі, 2016), О. Бурель (Бурель, 2017), І. Бурган (Бурган, 2021), Б. Решетілов (Решетілов, 2021), Д. Кашуба (Кашуба, 2023), О. Ващенко (2024);
- *історії розвитку гітарного мистецтва*: О. Кригін (Кригін, 2010, 2015, 2018), Т. Іванніков (Іванніков, 2012, 2015, 2018), В. Ткаченко (Ткаченко, 2013), О. Хорошавіна (Хорошавіна, 2017), О. Сомік (Сомік, 2017); Ф. Бернат (Бернат, 2019), А. Черноіваненко (Черноіваненко, 2021),

- М. Тущенко (Тущенко, 2022), А. Ялоза (Ялоза, 2023), В. Салій, Н. Сторонська, А. Душний (Салій, Сторонська, Душний, 2024), Цянь Сюй (Сюй, 2025), Е. Істел, Т. Бейкер (Istel, Baker, 1926), А. Козінн (Kozinn, 1984), Т. Дж. Грін (Greene, 2011), М. Маккаллі (Mccallie, 2015, 2016), Г. Вейд (Wade, 2018); *проблем гітарного виконавства*: М. Михайленко (Михайленко, 2003, 2011), Кригін (Кригін, 2011), Ф. Бернат (Бернат, 2019), І. Косинець (Косинець, 2022), А. Жерздев (Жерздев, 2010, 2011), О. Дроздова (Дроздова, 2020, 2022);
- *генезису гітарного концерту XVIII–XX ст*: Т. Іванніков (Іванніков, 2012, 2017, 2018), В. Сологуб (Сологуб, 2019), Лю Юй (Юй, 2020, 2024), М. Гончаров (Гончаров, 2023), Е. Папандреу (Papandreou, 2014), Т. Філатова (Філатова, 2025), Р. Хадсон (Hudson, 1992), С. Йейтс (Yates, 1997, 2010), Н. Фурі-Гоус (Fourie-Gouws, 2017), К. Валенцуела (Valenzuela, 2017), М. Офі (Orhee, 2022);
 - *музично-історичному контексту англійської музики кінця XIX–XX століття*: О. Петрова (Петрова, 2005), Л. Гамбург (Гамбург, 2005), М. Бейкер (Baker, 2013), К. Бейкер (Baker, 2021), Ю. Кучурівський (Кучурівський, 2019), О. Лисичка (Лисичка, 2024), С. Анфілова (Анфілова, 2022, 2024), О. Корчова (Корчова, 2020), М. Гайдук (Гайдук, 2022);
 - *творчому шляху та принципам композиторського мислення М. Арнольда, Р. Родні Беннетта, Л. Берклі, Р. Сміта Бріндла*: Д. Мітчел (Mitchell, 1955), Б. Даффі (Duffie, 1991), П. ЛеБланк (LeBlank, 1993), А. Макледер (Machleder, 1998), С. Крегс (Craggs, 1998), С. Мойет (Mowat, 2006), Н. Валтерс (Walters, 2008), С. Субраманьян (Subramanian, 2009), П. Сомільї (Somigli, 2011), Т. Сервіс (Service, 2012), А. Клайв Джонс (Clive Jones, 2022), К. Кам (Kam, 2023), П. Дікінсон (Dickinson, 2023), Д. Хікі (Hickey, 2023);
 - *тембру, фактурі, оркестровим стилям*: О. Зінкевич (Зінкевич, 1986), Г. Савченко (Савченко, 2021), Р. Хадсон (Hudson, 1992).

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- систематизовано інформацію щодо розвитку гітарного концерту в британській музиці XX століття;
- виявлено на інтонаційному, композиційному, образно-драматургічному рівнях новаційну природу першого в британській музиці XX століття додекафонного твору для гітари (*“El Polifemo de Oro”* Р. Сміта Бріндла) та першої п'єси для гітари соло та оркестру (*Серенада для гітари та струнних* М. Арнольда);
- включено до вітчизняного наукового обігу низку Концертів для гітари з оркестром М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннетта.

Подальшого **розвитку** набули:

- історичні відомості щодо академічної музики Великої Британії кінця XIX–XX століть;
- загальна картина еволюції жанру гітарного концерту в контексті становлення академічного репертуару для гітари протягом XVII – XX століть;
- характеристика жанрової природи інструментального концерту;
- аналітичні розвідки гітарних концертів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх застосування у кількох сферах: науково-практичній та навчальній діяльності – курсах історії світової музики, аналізу форм, у спеціальному класі гітари, оркестровому класі, навчальних курсах – історії, теорії інструменталізму, виконавського мистецтва (зокрема гітарного).

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертаційного дослідження відбулося на засіданні кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на 12

міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях:

- VII Всеукраїнській студентській науковій конференції (Умань, 18.03.2021);
- IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–21.05.2023);
- IV Черкашинських читаннях (Харків, 6–7.12.2024);
- Науковому проєкті «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14.02.2024);
- IV Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти: матеріали» (Умань, 28–29.10.2024);
- V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18–19.05.2024);
- VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 14–15.11.2024);
- Міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12.02.2025);
- XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Диригентська освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 30–31.10.2025);
- V Міжнародних Черкашинськх читаннях (Харків, 28–29.11.2025);
- Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 18–19.02.2025);
- XXII Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 24–25.04.2026).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 3 статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох основних Розділів, з поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 218 сторінок, з них основного тексту – 176 сторінок. Список використаних джерел – 181 наіменувань, з них 81 є іншомовними.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ПРАКТИКА

1.1. Аспекти вивчення гітарного концерту у сучасному музикознавстві

Специфіка роботи композиторів в жанрі концерту для гітари з оркестром на сьогодні не є вивченою в повній мірі. До списку творів, що стають об'єктом аналізу, як правило, потрапляють найвідоміші, котрі користуються попитом серед гітаристів-виконавців. Такими є: Концерт «Аранхуес» Х. Родріго, Концерт М. Кастельнуово-Тедеско (*D-dur*), Концерт №3 «Елегійний» Л. Брауера, «Concerto del sur» М. Понсе, Концерт для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса. Це призводить до формування замкненого кола: дослідження орієнтуються на вже апробовану в концертній практиці музику, що, в свою чергу, надихає виконавців, так само, звертатися до творів, які є вже визнаними та отримали певну аналітичну оцінку. Огляд праць представників вітчизняної наукової школи (В. Доценка, Т. Іваннікова, С. Жовніра, Ю. Курача, М. Гончарова, І. Косинця, Т. Філатової, Лю Юй) підтверджує факт вивченості найяскравіших зразків концертних творів для гітари XIX–XX століть¹. Висвітлено питання структури творів, їх стильових особливостей, гітарних прийомів гри, надано детальний аналіз музичного тексту з позиції інтонаційної, ритмічної та ладотональної організації. Між тим, створюється хибне уявлення про ґрунтовність вивченості жанру як в творчості окремого автора, так і його місця в європейській музиці загалом, оскільки багато опусів залишаються поза увагою науковців і дослідників, що викликає необхідність заповнення існуючих лакун у нашому уявленні про етапи розвитку жанру. Показовим в цьому плані є приклад вивчення гітарної спадщини Л. Брауера: з 11-ти концертів кубинського композитора найбільше зацікавлення викликає Концерт №3 «Елегійний» (Доценка, 2008; Жовнір, 2021; Гончаров, 2023; Курач, 2025), частково згадуються Концерти №4 «Торонто» та Концерт №11. Тобто більша частина концертної спадщини Л. Брауера

¹ Окрім вищеназваних найчастіше увагу дослідників привертають і такі опуси, як: Концерт №1 (A-dur) М. Джуліані, Концерт №1 (D-dur) М. Кастельнуово-Тедеско (1939).

залишається *terra incognita*. Дана ситуація формулює наукові завдання цього підрозділу дисертаційного дослідження, які будуть пов'язані із висвітленням основних тенденцій в еволюції жанру: з розкриттям ролі гітари, як солюючого інструмента в умовах взаємодії з оркестром; аналізом нових прийомів гри, тембрового оновлення та розширення оркестрової палітри, завдяки введенню групи мідних та ударних інструментів, які раніше сприймалися як несумісні із тембром гітари, її динамічним профілем, що у сукупності всіх цих чинників призвело до оновлення жанрової моделі.

На сьогоднішній день жанр інструментального концерту є ґрунтовно та всебічно дослідженим і не потребує детального розкриття в межах даної роботи. Так, за останні роки до розробки теми у вітчизняному музикознавстві зверталися О. Антонова (Антонова, 1989), О. Пономаренко (Пономаренко, 2003), І. Гребнєва (Гребнєва, 2004), М. Бондаренко (Бондаренко, 2008), Л. Скрипнік (Скрипнік, 2009), С. Свірідова (Свірідова, 2013), О. Бурель (Бурель, 2017), І. Бурган (Бурган, 2018), Б. Решетілов (Решетілов, 2021), В. Ракочі (Ракочі, 2021), Ю. Дедюля (Дедюля, 2021), О. Лисичка (Лисичка, 2021), Д. Кашуба (Кашуба, 2023), О. Клендій (Клендій, 2023), О. Ващенко (Ващенко, 2024; Ващенко, Іваницький, 2025); С. Пилипенко (Пилипенко, 2024). Зазначимо, що вже у дисертаційному дослідженні О. Антонової, першому в нашому переліку праць за даною темою, осмислення інваріантних ознак концертного жанру (таких як діалогічність, провідна роль соліста, реалізація принципу гри, віртуозність, імпровізаційність) відбувається з позицій комунікативності, що представлена як узагальнюючий принцип, що охоплює всі ланки комунікативної ситуації: автора, музичний твір, виконавців, слухачів та середовище (Антонова, 1989). Підкреслено і значимість діалогічних форм, як способу викладення матеріалу, в побудуванні композиційного та синтаксичного рівнів концерту, у максимальному розкритті соліста. Ці ідеї будуть розвинуті в подальших наукових розвідках інших авторів. Для даного дослідження положення про інваріантність, форми комунікації, діалогічність сприймаються відправною точкою у самопрезентації жанру. Приділимо увагу двом авторам В. Ракочі та

Б. Решетілову, чий праці найбільш близькі до нас за часом створення і містять ґрунтовне узагальнення історико-стильових тенденцій жанру. В. Ракочі зосереджується на дослідженні інструментального концерту XVII–XVIII століть, висвітлюючи процеси еволюції жанру, розвиток та трансформацію оркестру. Дослідник акцентує увагу на нерозривності зв'язків між інструментальним концертом, як жанром, та оркестром, що «постійно корелювали між собою і стали потужними перманентними каталізаторами взаємозумовлених трансформацій» (Ракочі, 2021: 2). Автор класифікує різновиди інструментального концерту з точки зору відношень між солістом та оркестром, наводячи типологічні ознаки кожного з трьох видів барокового концерту, а саме – *grosso*, *ripieno*, *solo*, та зазначаючи, що «кількість партій *basso continuo* та трактування солістів, як рівних чи нерівних за статусом, уможливило розмежування *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами, а опора на контраст між групами чи окремими інструментами дає змогу диференціювати бароковий *concerto ripieno* і сучасний концерт для оркестру» (Ракочі, 2021: 4). Відмінність між італійськими та німецькими концертами відзначається різницею у використанні групи духових інструментів, де «перші залучають їх лише для соло, а другі часто включають до складу оркестру з утворенням більш важкого і водночас більш колоритного звучання» (там само).

Середину XVIII століття автором визначено, як час розмежування «барокового (кількісно невеликого, нестабільного за структурою та інструментальним складом і з незамінним *basso continuo*) та сучасного (масштабнішого, константного за складом інструментальних груп, збалансованого і без *basso continuo*) оркестру» (Ракочі, 2021: 5). Дослідник зазначає, що зацікавленість до інструментального концерту у другій половині XVIII століття була стійкою у Німеччині та Австрії, а наприкінці XVIII перейшла і до Франції. Наголошено на інтенсивності залучення дерев'яних духових (флейта, кларнет, фагот) та струнного альту у якості інструментів *solo*. Також, автор звертає увагу на поєднання барокових та класицистичних рис у концертах австрійських композиторів середини XVIII століття (Г. Монн, Г. Рейттер), однак,

в концертах Й. Гайдна та В. А. Моцарта виявлено зникнення барокових рис «на користь сольного класицистичного концерту та *sinfonia concertante*, визначальними рисами яких стало використання концертної сонатної форми у першій частині, опора на парний склад оркестру, який включав три, а часом навіть чотири групи інструментів, симфонізація концерту завдяки зростанню значимості ролі оркестру й урізноманітненню його функцій» (Ракочі, 2021: 5), поява віртуозності та симфонічності звучання.

Надані автором характеристики принципів співвідношення соліста та оркестру виявляються цінними, оскільки можуть бути екстрапольовані на зразки гітарних концертів кінця XVIII – початку XIX століть, в яких також можна простежити принципи або діалогу, або контрастного протиставлення соліста оркестру, тричастинну структуру, стале співвідношення темпів (швидко – повільно – швидко). Однак, враховуючи обмежений динамічний та технічний діапазон інструмента, оркестрова фактура в гітарних концертах тяжіє до камерної, задля збереження балансу звучання між солістом та оркестром. Питання тембрового співвідношення, застосування різних складів оркестру буде залишатися одним з ключових при аналізі нами опусів британських композиторів XX століття.

В дисертації Б. Решетілова фокус дослідження зміщується на іншу історичну добу – XX століття, та інший формат жанру – камерний концерт для фортепіано з оркестром. Текст дослідження не позбавлений «загальних місць», показових майже для всіх праць за цією темою, а саме – висновків щодо активного формування жанру як в предбароковий, так і подальші періоди. Автор приділяє увагу диференціації термінів «концертність», «камерність», «камернізація», виділяючи концертність як «композиторський принцип мислення, що базується на двох рушійних положеннях <...> дублювання оркестрових голосів та концепційне відокремлення сольних голосів» (Решетілов, 2021: 3). Виділено дві протилежні лінії розвитку концерту постромантичного періоду – «відцентрована – симфонізація та розширення камерно-інструментальних складів та доцентрована – мінімізація, відсікання оркестрових

груп» (там само: 5). Цінним постає спостереження щодо динаміки розвитку камерного концерту. Дослідник зазначає, що розквіт саме цього жанру припадає на XX століття, тоді як у XIX столітті він знаходився майже у забутті, до речі, як і гітарний. Зазначено, що чинниками такої уваги до концерту у XX ст. стають: «зміна естетичних парадигм із засобами виразності нового етапу; зацікавленість автентичним виконавством; практична ситуативність – потреба у малих складах; використання композиторами в ранній період творчості зменшених складів оркестру; протидія ущільненій гіпертрофованості оркестрових партитур, яка отримала своє кризове становище на межі XIX–XX століть» (Решетілов, 2021: 3). Наведені спостереження викликають асоціації з логікою розвитку гітарного концерту на початку XX століття (про що детальніше буде сказано пізніше), і напряду відображають специфіку британських творів, обраних в якості матеріалу дослідження даної дисертації. Вузкий динамічний діапазон гітари обумовлює тяжіння композиторів до камерної моделі жанру з відповідним темброво-фактурними рішеннями.

Проте тема гітарного концерту залишається відкритою для дослідників, незважаючи на виникнення стійкого інтересу до неї у вітчизняному музикознавстві на початку 2000-х років, що було пов'язано із загальними тенденціями глобалізації гітарного мистецтва. Першим значним кроком у розробці теми постає дисертаційне дослідження Т. Іваннікова (2012), в якому концерт розглянуто в контексті «Жанрової панорами сучасної гітарної музики» (Розділ 2) крізь призму історико-типологічного аспекту. Зосереджуючи свою увагу на процесах стрімкого оновлення гітарного концерту 1970–2010-х років, дослідник вказує на збереження гітарною практикою зазначеного періоду *всіх* (підкреслено нами – А.Ш.) історичних моделей жанру. Так *барочний* тип виявляється через відтворення притаманних *concerto grosso* контрастності, протиставлення соліста і оркестрових солістів загальному масиву, орнаментальної віртуозності в партіях, перенесення закономірностей сюїтної форми на сонатно-симфонічний цикл, включення пассакалії як структурно-семантичної моделі барочної музики (за мат.: Іванніков, 2012: 72–74). Найбільш

востребуваними навіть за часи «авангардних хвиль» залишаються класицистична та романтична жанрові моделі. З одного боку, це підкреслювало оригінальність гітарної музики як самодостатнього явища у академічному мистецтві, із самовизначеністю історичного шляху. З іншого, відповідало загальній тенденції «договорення традиції», утримання канону. Серед ознак належності до романтичного типу автор вказує в тому числі і широко представлену в репертуарі того часу багаточастинність, «із тенденцією до наскрізного розвитку за рахунок лейтмотивних зв'язків між частинами», домінування соліста в концертах *віртуозного* нахилу або посилення драматургічної ролі оркестра в концертах *симфонізованого* типу. Маркером відповідності традиції залишається і трактовка каденцій як традиційно віртуозного атрибуту жанра (там само: 74–76). Пропонує науковець і власний підхід до можливої класифікації всього різноманіття великої кількості створених у 1970-ті – 2010-ті роки гітарних концертів «за низкою неоднорідних критеріїв: за виконавським складом, співвідношенням партій соліста і оркестра, архітектонічними ознаками, драматургічними особливостями, загальним змістовним параметрам (пов'язаним з видами мистецтв), характером»¹ (там само: 67).

Важливою та ґрунтовною роботою постає докторська дисертація Т. Іваннікова. Уявляючи гітарне мистецтво ХХ ст. як «глобально-динамічну платформу, яка об'єднує неоднорідні процеси і явища», як сукупність «феноменів творчості, створених генераціями композиторів і виконавців», дослідник переслідує мету «пошуку суті даних феноменів, їхніх смислових аспектів і змістовних шарів» (Іванніков, 2018: 1–2). Пояснюючи багат шаровість та різновекторність використаної методологічної бази складністю самого явища, вивчення якого потребує залучення міждисциплінарного підходу, дослідник виділяє музикознавчий, а саме інтонаційно-смісловий аспект, як один з найважливіших. Підтвердженням цього стають і аналітичні нариси, присвячені

¹ З наведеною класифікацією у більш розгорнутому вигляді та музичними прикладами можна ознайомитися на сторінках дисертації (Іванніков, 2012).

концертам для гітари з оркестром. Зазначимо, що гітарний концерт, не будучи центральною темою дисертаційного дослідження Т. Іваннікова, вивчається як один з феноменів західноєвропейської гітарної музики XX століття. Він розглядається в контексті ключових творчих інтенцій даного часу: успадкування традицій минулого, радикальної відмови від них та симбіозу далеких культурно-історичних явищ (за Іванніков, 2018: 2). На підставі трьох парадигм *традиційної*, *авангардної* та *посмодерністської* – автор диференціює великий обсяг гітарного репертуару XX століття, з метою його систематизації в контексті «усвідомлення гітарного мистецтва як феномена, який взаємодіє із сучасною культурою» (Іванніков, 2018: 3). Серед різножанрової палітри опусів провідних композиторів Іспанії, Італії, Великої Британії, Франції, Німеччини, що «зіграли ключову роль в розвитку сучасного виконавського мистецтва і зміцненні концертного академічного репертуару» (Іванніков, 2018: 3), увагу приділено і близько десяти концертам для гітари з оркестром¹. Окрім відомих, які увійшли у концертну практику, автор звертається і до незнаних явищ, із визначенням їхньої унікальності через приналежність до певної композиторської школи, самотності стилістики та відповідність вказаним вище парадигмам музичного мистецтва XX століття.

До *традиційної музично-естетичної парадигми* дослідник відносить: Концерт «Аранхуес» Х. Родріго, Концерт *D-dur* М. Кастельнуово-Тедеско, «Південний концерт» М. Понсе, Концерт для гітари Е. Вілла-Лобоса, «Кастильський концерт» Ф. Морено-Торроби, «Іспанський концерт» М. Стецюна. На думку автора, найбільш послідовна відданість їй у гітарному мистецтві XX століття була обумовлена самою природою гітарного музикування та «історично підкріплена взаємодією двох комунікативних сфер побутування –

¹ Дослідник більш ґрунтовно аналізує Концерт «Аранхуес», Концерт *D-dur* М. Кастельнуово-Тедеско, «Мудехар» Г. Абріля, в той час як про концерти О. Тансмана та Д. Богдановича надається узагальнена інформація. О. Тансмана згадано як автора «Концертино» для гітари з оркестром (1945) та «Концерту пам'яті Мануеля де Фальї» (1954), запланована прем'єра якого відбулася лише в 2011 році (через півстоліття) внаслідок втрати партитури при відправленні нот композитором А. Сеговії. Оркестрову редакцію зробив А. Джилардіно, таким чином відновивши твір. Твори сербського композитора Д. Богдановича – Концерт для гітари та струнного оркестру (1979), Концерт «Калейдоскоп» для гітари та камерного ансамблю (2008) – цікаві втіленням балканського мелосу.

концертно-академічної та побутово-ужиткової» (там само: 186). Одним з ознак традиційного, «домовляння традицій» вказується і стійкий інтерес протягом усього XX століття до «гітарної іспаністики», і збагачення, розширення її жанрово-стильового поля латиноамериканськими впливами. Так, в Концерті «Аранхуес» (1939) композитор виявляє «інтонаційну та ритмічну (компас, палос, булеріас, саета, канте хондо), ладову (андалусійський лад), виконавську (расгеадо, пікадо) специфіку мистецтва фламенко, інтегровану в жанрову модель ранньокласичного концерту» (Іванніков, 2018: 3); в Концертах «Агуедіано» (1978) та «Мудехар» (1987) А. Гарсія Абріля фокусує увагу на проявах історико-культурних феноменів Арагону, Гранади, Галісії, Андалусії (там само: 3). Цей ряд доповнюють «Концерт фламенко» (2006) А. Шевченка¹ та «Іспанський концерт» (1997) М. Стецюна, в яких застосовано «багатий жанрово-стильовий ресурс мистецтва фламенко» (Іванніков, 2018: 170).

Авангардна музично-естетична парадигма реалізована в опусах Р. Сміта Бріндла через залучення новітніх технік композиції (серійної, алеаторичної), деяких творах Л. Брауера («Хвала танцю», «Канктикум» та ін., що були створені у 1964–1977 рр.), Л. Берклі («Сонатіна», «Тема та варіації»), в «Ноктюрналі» Б. Бріттена, Фантазії для гітари М. Арнольда. Цікаво, що концертні твори не представлені в цьому списку, хоча в творчості Л. Берклі, М. Арнольда вони присутні². На нашу думку, це обумовлено складністю поєднання великих композицій і сонатної форми, як обов'язкової для перших частин концерту, із вказаними техніками. Автором згадується лише один, по-своєму унікальний опус із використанням мікротоновості, який розкриває нові відтінки тембрового колориту інструмента – Концерт для десятиструнної гітари з оркестром «Три графіки» (1950–1956) Н. Єспеса. Одразу привертає увагу залучення нетрадиційної десятиструнної гітари³ задля демонстрації можливостей сконструйованого

¹ Слід додати, що в творчому здобутку Анатолія Шевченка чотири концерти для гітари з оркестром. Окрім відомого «Концерту фламенко» популярності набув і «*Concerto Grosso*».

² Аналіз цих концертів представлений в Розділі 3 даної роботи.

³ Десятиструнна гітара була сконструйована Н. Єспесом та Х. Раміресом у 1963–1964 роках, задля розширення звукових можливостей. У процесах її популяризації та розповсюдження у XX столітті значну роль відіграв саме Н. Єспес, який перекладав твори академічного репертуару для десятиструнної гітари (наприклад,

інструменту та пошуку і презентації нових звукових ефектів. «Іспаністика», як мейнстрім гітарного мистецтва початку XX століття, будучи на той момент ідентифікатором національного музичного стилю, у другій половині XX століття постає у трансформаційному вигляді завдяки залученню новітніх композиторських технік, розширенню стилістичних меж, розвитку гітарних прийомів, та набуває свого універсалізму.

Постмодерністська музично-естетична парадигма охарактеризована науковцем, як та, що «втїлила певний збірний звуковий образ минулого тисячоліття дифузією стилів і змішуванням художніх мов» (Іванніков, 2018: 187). До неї автор відносить твори Л. Брауера (Концерт «Елегійний» та «Торонто»), що були створені в пізній період його творчості, коли композитор відійшов від суворого авангарду, твори Р. Дієнса «Три саудада», «Лібра сонатина», твори Д. Богдановича, Концерти для гітари А. Шевченка.

Аналізуючи опуси англійського композитора С. Госса, а саме «Альбеніс Концерту» (2009), Концерту для гітари з оркестром (2012) та «Паганіні Концерту» (2014), – автор звертає увагу на «збереження в англійській музиці XXI століття актуальності стильових ретроспекцій гітарної музики минулого» (Іванніков, 2018: 3), визнаючи вагомий вплив культурної спадщини XVI–XVII століть на композиторську діяльність англійців. Концерт для гітари з оркестром *D-dur* М. Кастельнуово-Тедеско дослідник виділяє як перший твір в цьому жанрі, створений саме професійним композитором-не гітаристом у XX столітті. Відзначаючи феноменальність властивостей Концерту, дослідник наголошує на втіленні ренесансної та барокової танцювальних традицій, акцентуючи увагу на залученні «іспано-італійських музичних традицій минулого: романсової лірики, андалусійських каденцій мистецтва фламенко, фанфар неаполітанської

Концерт «Аранхуес» Х. Родріго) та виконував їх під час виступів. Так, Концерт для гітари з оркестром «Три графіки» був створений для шестиструнної гітари, а згодом, коли з'явилася десятиструнна гітара, композитор зробив нове аранжування цього твору. Детально про історію створення інструменту та введення його у активну концертну практику можна ознайомитись в статті виконавця на десятиструнній гітарі та науковця Віктора ван Нікерка (Nijkerk, 2025).

кавалерії, мавританської мелізматички, арагонських мотивів» (Іванніков, 2018: 192).

Праці Т. Іваннікова є найфундаментальнішими дослідженнями в області гітарної наукової практики. Масштабність охоплення представленого матеріалу, широкий спектр виявлених тенденцій, всебічність підходів до систематизації створюють значне підґрунтя для подальшого вивчення феномену гітарного мистецтва, що підтверджується широким цитуванням фрагментів дисертацій та монографії в багатьох наукових роботах останнього часу. Сприйняття Т. Іванніковим гітарної музики ХХ століття як низки феноменологічних явищ, їхній аналіз та диференціація в контексті парадигм музичного мистецтва того часу, історичні відомості про розвиток репертуару, панорамний огляд стали для нас також основою для здійснення власних наукових розвідок. Зафіксовані Т. Іванніковим принципово важливі явища в історії розвитку британської гітарної музики надихнули автора *цього* дослідження на пошук власного шляху із більш детальним зануренням у сферу британського гітарного концерту.

Зазначимо, останнім часом спостерігається тенденція пожвавлення інтересу до теми ітарного концерту, про що свідчать дисертації М. Гончарова (Гончаров, 2023), Лю Юй (Юй, 2024), Ю. Курача (Курач, 2025), захищені протягом 2023–2025 років та стаття Т. Філатової (Філатова, 2025). Ці наукові розвідки можна розцінювати, як наступний крок на шляху систематизації фактів стосовно історичної еволюції гітарного концерту, як окремого жанрового підвиду. Однак, й досі не створено вітчизняної монографії, яка б презентувала це явище у всій повноті його історичних, національних, структурно-семантичних різновидів. В підтвердження зупинимось на провідних ідеях, що висловлені у цих працях.

Про спробу «здійснення комплексного дослідження жанрової форми гітарного концерту з позицій сучасного музикознавства та сучасної виконавсько-сценічної практики» заявлено у науковій роботі Лю Юй (Юй, 2024: 14). Дисертантом справедливо зазначено середину ХХ ст., як кульмінацію у розвитку гітарного концерту, підтвердженням чого стає «вибухова» поява значної

кількості творів в цьому жанровому напрямку, вихід гітарної техніки на новий рівень виконавської майстерності, застосування новітніх композиторських технік та концепцій в цих творах. Як свідчить тема дисертації, автор розглядає гітарний концерт як *жанровий феномен у контексті історико-стильової еволюції*, під якою розуміє суто еволюцію інструментального концерту. Це пояснює, чому вивчення «жанротворних, композиційно-стилістичних, музично-мовних та виконавських засад гітарних концертів» автор здійснює, спираючись цілком на *загальну теорію жанру інструментального концерту*. Узагальнюючи його семантичні ознаки, Лю Юй вказує серед них на: наявність «чисто музичного (позбавленого вербальної “залежності”) драматургічного засобу контрастного співставлення-змагання “концертуючих інструментів”»; «акцентування та розвиток сольної персонажно-інструментальної <...> та артистично-концертної <...> якостей»; «розвиток інструментальної віртуозності <...> та актуалізацію специфічної музично-ігрової логіки»; «гнучкості концертного жанру в органічному її сполученні з жанровим каноном та <...> “легкості” введення найновіших <...> стилістичних та музично-мовних інтенцій» (Юй, 2024: 201–202). Цінними сприймаються висловлювання автора стосовно збереження інструментальним концертом його стильової, жанрової, композиційної та тембрової мобільності, що забезпечило цілісність історичних зв’язків при постійній відкритості жанрової форми до будь-яких новацій. Важливим є і акцентування уваги на подвійній природі концертного жанру, через поєднання в ньому віртуозності та кантиленності.

Матеріалом дослідження стають Концерти композиторів кінця XVIII – початку XIX століть, а саме В. Відаля, М. Джуліані, Ф. Каруллі, котрі визначаються першими оригінальними концертами для гітари. Справедливо наголошено, що опуси цих композиторів по формі та структурі мають схожість із концертами віденських класиків. Також звернено увагу на застосуванні композиторами переважно невеликого оркестру та «мелодики італійської опери XVIII–XIX століть», як інтонаційної основи (Юй, 2024: 128). Так само, проаналізовано Концерт для бандонеона, гітари та струнного оркестру

А. Пьяццолли (1985) та китайський гітарний концерт «*Yi 2*» Тан Дуна (1996). Ці два твори виступають єдиними прикладами концертного гітарного репертуару ХХ ст., розкриваючись в світлі «актуальної авторології» (Юй, 2024: 3), але відповідно до обраного науковцем від самого початку принципу вивчення гітарних зразків крізь призму універсальних і специфічних характеристик інструментального концерту. Так, презентуючи досить ґрунтовний аналіз Концерту А. Пьяццолли, дослідник занурюється в історію конкретно цієї жанрової моделі – подвійного концерту, простежуючи її шлях від Концертів А. Кореллі до репертуару ХХ ст., перелічуючи імена західноєвропейських та українських авторів, причетних до розвитку цієї жанрової традиції. Автор концентрується на розкритті «ідентичності жанрового різновиду подвійного концерту», підкреслюючи важливість віртуозно-технічних ресурсів, діалогічного драматургічного профілю, ігрової стихії, імпровізаційності, опори на сталу циклічну модель, організовану за принципом «швидко – повільно – швидко» (детальніше про це: Лю Юй, 131–137). Твір А. Пьяццолли, незважаючи на його оригінальність, як «взаємодії двох лексик – аргентинського типу танго та європейського різновиду жанру концерту та дуету солістів з полярнозвучними тембрами» (там само: 205), розглядається в контексті розвитку різновиду інструментального жанру – подвійного концерту. Між тим, питання еволюції саме *сольного гітарного концерту* у ХХ ст., яке створювало б необхідний для розуміння цих процесів історико-стильовий контекст, залишається за межами наукових розвідок автора.

Аналогічна ситуація складається із аналізом Концерту «*Yi 2*» китайського авангардиста Тан Дуна (нар. 1957). Твір репрезентовано з позицій поєднання «західного творчого мислення та глибини китайської національної філософії», як невід’ємної риси стилю автора. Солюючу гітару трактовано як інструмент, «одночасно здатний до втілення різних національних традицій і прийомів гри та один з універсальних, найбільш розповсюджених у жанрово-видовій системі музики та у світі у цілому» (Юй, 2024: 197–198). Зазначаючи Гітарний концерт Тан Дуна важливою ланкою в розвитку як авторської творчості, так і гітарного

мистецтва загалом (там само: 207), дослідник зовсім не торкається проблематики гітарного концерту другої половини XX ст., повністю зосереджуючись на унікальності двох обраних зразків. Узагальнюючи вищесказане підкреслимо: дослідження жанрової форми гітарного концерта, його універсальних та специфічних характеристик здійснюється автором дослідження Лю Юй переважно на прикладі концертних зразків класичної доби в умовах визначення типологічних рис жанру (В. Відаля, М. Джуліані, Ф. Каруллі). Наступною зупинкою на історичному маршруті розвитку гітарного концерту стають композиції другої половини XX століття з причини її «вибухового характеру розвитку» (твори А. Пьяццолли, Тан Дуна), Таким чином, віддаючи належне дослідженню Лю Юй, вимушені констатувати, що питання історико-стильової еволюції *сольного* гітарного концерту після 1830-х років потребує доповнення, як і визначення *самодостатності* гітарного концерту як жанрового феномену у XX ст. залишається відкритим.

Натомість, в дослідженні М. Гончарова (Гончаров, 2023), поданого на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв, матеріалом наукових розвідок стають концертні твори XX–XXI століть. Аналізуючи етапи розвитку жанру, автор також не оминає питання перших концертів для мандоліни та гітари А. Вівальді, Ф. Каруллі, М. Джуліані, Фр. Моліно, зазначаючи, що саме в творчості італійців «кристалізується тричастинна структура концертного циклу та виникають базові принципи взаємодії соліста та оркестру»¹ (Гончаров, 2023: 34).

Наголошено на значущості у XX ст. ролі виконавців, серед яких виокремлюється постать А. Сеговії та його сучасників, як попередників (Ф. Таррега, М. Льобета), так і продовжувачів (Е. Пухоль, Р. Сайнс де ла Маса, П. Ромеро) (Гончаров, 2023), діяльність яких стала поштовхом для формування нового репертуару для класичної гітари та розширення корпусу творів у

¹ Говорячи про базові принципи, автор не прописує їх в тексті; однак враховуючи той постійний діалог, який присутній в цій роботі з дослідженням В. Ракочі (Ракочі, 2021), припустимо, що маються на увазі три види барокового концерту – *grosso*, *ripieno*, *solo*, котрі відрізняються між собою за принципом взаємодії соліста з оркестром.

концертному жанрі. Огляд сучасного стану та тенденцій розвитку жанру поряд із фокусом уваги на *феномені концертності*, здійснюється на матеріалі поширених у виконавській практиці опусів: Концертів «Аранхуес» Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско (*D-dur*) та Е. Вілла-Лобоса. Влучною є думка автора, щодо превалювання «іспанського духу» в цих творах, опори на фольклорні традиції, наявності неокласичних рис. Загальною ознакою цих трьох опусів стає наслідування тричастинної структури, притаманної класицистичному інструментальному концерту, на тлі принципово різних композиційних методів, образно-тематичного плану та проявів концертності. Якщо, на думку автора, в концерті «Аранхуес» домінує яскрава виконавська майстерність, гнучкість взаємодії соліста з оркестром у формі діалогу, опора на іспанський мелос, то твір М. Кастельнуово-Тедеско визначається паритетними зв'язками між солістом та оркестром, де гітара стає носієм «специфічної тембральності» (Гончаров, 2023: 6), домінуванням контрастного співставлення тем та епізодів. Концерт Е. Вілла-Лобоса автор відносить до віртуозно-симфонічного типу, що характеризується ефектністю, блискучістю, підкреслюючи першість соліста. Розгляд тенденцій розвитку гітарного мистецтва у другій половині ХХ століття (взаємодія виконавців та композиторів, що спричинила активний розвиток гітарного репертуару; аналіз динаміки зростання нового гітарного репертуару; зв'язок гітарної традиції з іспанським фольклором), які до цього були вже обґрунтовані в монографії Т. Іваннікова (Іванніков, 2018), М. Гончаров здійснює на прикладі більш десяти гітарних концертів різних авторів, ґрунтовно зупиняючись лише на трьох. За зразок втілення неокласичних рис та іспанської фольклорної традиції обрано «Аранхуес» Х. Родріго та Концерт №1 (*D-dur*) М. Кастельнуово-Тедеско; тенденцію застосування бразильського тематизму із західноєвропейською формою та жанровістю представлено на прикладі Концерту для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса; традицію втілення «іспанської» природи та застосування класичної тричастинної структури розкрито у творах М. Понсе, А. Гарсія Абріля; «позбавлення ознак трактування гітари як представника певної етнічної традиції» (Гончаров, 2023: 79) простежено на прикладі творів

М. Арнольда, П. Петі, Р. Діенса, Ф. Клейньянса. Автор торкається питань впливу авангардної естетики в Концертах М. Оана, Л. Брауера, Т. Такеміцу; тенденцій залучення стилістичних особливостей минулих епох, використання програмного принципу, некласичної структури в Концертах С. Госса. В Концерті для гітари з оркестром українського композитора М. Стецюна підкреслено повернення до образу Іспанії та відповідної стилістики в межах композиторської традиції другої половини ХХ століття. Однак, незважаючи на охоплення значної кількості імен, подача матеріалу носить характер стислого панорамного огляду без претензій на ґрунтовний аналіз зазначених творів, оскільки автор обмежується загальною характеристикою індивідуального стилю композитора та стилістики, тематизму, структури.

В дослідженні С. Жовніра (Жовнір, 2021) жанр гітарного концерту не є основною темою роботи. Однак в одному з підрозділів автор аналізує зразки цього жанру в творчості латиноамериканських композиторів Х. Мореля, Х. Кардосо, А. П'яццолли, Ф. Міньйоне, Е. Вілла-Лобоса, М. Понсе та Л. Брауера, вбудовуючи їх в процес формування гітарного репертуару з метою систематизації тематичної, жанрової та стильової площини. Наведена класифікація представляється дуже важливою і використана нами для розробки власної хронологічної таблиці. Науковець акцентує увагу на присутності у творах вказаних композиторів ознак нового стилю, що відтворював національний фольклор, будучи побудованим на «оригінальній музичній мові, специфічних ладово-мелодичних, метроритмічних, поліфонічно-фактурних показниках» (Жовнір, 2021). Підтвердженням слів автора стає аналіз «Елегійного» концерту Л. Брауера та подвійного Концерту для гітари з оркестром М. Понсе. У першому втілюються народно-танцювальні стихії фольклорних традицій Куби, у другому – характерні інтонаційні та метроритмічні особливості мексиканського мелосу. Як і в працях інших авторів, ознаками генетичної природи концерту як жанру стають рівноправність учасників концертного діалогу, гнучкість форм, універсальність, необмеженість та всеосяжність інструментарію, що дозволило виявити стійкість в різних

історичних умовах (Жовнір, 2021: 117). У другій половині ХХ століття спостерігається глобалізація гітарної творчості, що втілюється в зростанні кількості гітарних творів (в тому числі і концертів), у здатності гітари до охоплення великої циклічної форми. Це призводить до того, що інструментальний концерт, закріпившись в світовій практиці музикування з ХVII століття, стає візитною карткою гітарного мистецтва ХХ століття (там само: 117).

Ю. Курач (Курач, 2025) частково згадує жанр сольного гітарного концерту як частину еволюції гітарного мистецтва. Формування репертуарної бази, жанрове розширення, зростання технічної складності творів, поява виконавсько-композиторських шкіл, вдосконалення конструкції гітари визначені основними чинниками, що призвели до інтеграції інструмента у загальноєвропейський художній простір (Курач, 2025: 128). Разом із попередніми дослідниками (М. Гончаров, Лю Юй), автор датує появу перших зразків в цьому жанрі добою раннього романтизму та творчістю М. Джуліані. У ХХ столітті увагу сфокусовано на концертних творах, в котрих втілено «ідеї діалогічності, концертності та концертування як основних засад структурно-семантичного інваріанта жанру» (Курач, 2025: 130). Науковець ніби складає власний «плейліст» з найяскравіших концертів, позначених міжкультурним діалогом Заходу та Сходу через проникнення рис орієнталізму в академічну традицію гітарної музики. До нього увійшли: Концерт для гітари *D-dur* М. Кастельнуово-Тедеско, визначений як неоромантичний тричастинний вірець блискучого віртуозного первня та технічних засад гітаризму; «Аранхуес» Х. Родріго з його «афективним імпровізаційним звучанням»; “*Concierto aguedino*” А. Г. Абріля з трактуванням гітари як символу іспанського етнічного голосу; “*Concierto mudejar*” А. Г. Абріля як приклад рефлексії «над явищем орієнтального мавританського первня»; “*Medium Sweet Guitar Concerto*” К. Доменіконі, цікавий втіленням іронічної постмодерної манери в межах класичної структури, поєднанням фольклору та джазової стилістики; “*Concerto Mideterraneo*” для двох гітар та оркестру К. Доменіконі насичений елементами

середземноморського колориту, фольклорно-міфологічною символікою, елементами арабсько-османського, балканського, італійського фольклору. До цього списку внесені і дванадцять концертів Л. Брауера, які мають, на думку автора, екстраординарний характер завдяки поєднанню колористичних ресурсів музичного тексту із високими виконавськими та інтерпретологічними завданнями (Курач: 130–131). Для аналізу автор обирає концерти Л. Брауера №3 «Елегійний», №4 «Торонто» та №11, відзначаючи тонке відчуття композитором природи інструмента, його технічних ресурсів, та розглядає вищезазначені опуси як такі, що відіграли значущу роль в трансформації жанру. Отже, тяжіння композиторів до втілення національного фольклору у власних творах представляє відмінну стилістичну рису, що відрізняє гітарний концерт ХХ століття. Опора на іспанські та латиноамериканські танцювальні ритми робить гітару символом національної ідентичності. Поряд з цим ознакою оновлення гітарного репертуару і концерту, зокрема, є відкритість до авангардних пошуків через залучення новітніх композиторських технік та підвищення уваги до звуку, тембру, як самодостатніх явищ. Підтвердженням зазначеного можуть слугувати і гітарні концерти британських композиторів, розглянуті нами в дисертації.

У західноєвропейських наукових джерелах в розкритті питань систематизації та аналізу жанру гітарного концерту простежуються підходи, схожі до запропонованих вітчизняними дослідниками. Автори – Р. Вест Хадсон (Hudson, 1992), Е. Кабоверде (Caboverde, 2012), Е. Папандреу (Papandreou, 2014), Н. Фурі-Гоус (Fourie-Gouws, 2017), К. Валенцуела (Valenzuela, 2017), В. Кудрін (Kudrin, 2024), М. Офі (Ophee, 2022), Л. Добровольскій (Dobrowolski, 2024) – подібно до своїх українських колег обирають матеріалом дослідження найвідоміші Концерти, що найбільш розповсюджені у виконавській практиці.

Цей принцип витримано і в дисертаціях Р. Вест Хадсона «Оркестрування концерту для гітари з оркестром: порівняльний аналіз Концерту *A-dur* М. Джуліані і “*Concerto del Sur*” М. Понсе» (Hudson, 1992) та Н. Фурі-Гоус «Концерт для класичної гітари: виконавсько-підготовчий аналіз вибраних творів» (Fourie-Gouws, 2017), в яких автори зосереджується на теоретичному та

виконавському дослідженні творів¹: М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, М. Понсе, Е. Вілла-Лобоса, Л. Брауера. Однак, з-поміж небагатьох, дослідники фокусуються на питанні співвідношення тембрів гітари та оркестру, на розумінні композиторами специфіки солюючого інструмента, його технічних й, особливо, динамічних нюансів, як одного з головних чинників гітарного концерту. Тому не випадково увагу дослідників зацентовано на проблемах балансу та гучності, на труднощах, з якими зіштовхнувся цей жанр, що стало причиною нестачі гідного репертуару на початку ХІХ століття.

В дисертації Р. Вест Хадсона (Hudson, 1992) надано порівняльний аналіз *оркестрування* гітарних концертів – *A-dur* М. Джуліані (1810) та “*Concerto del Sur*” М. Понсе (1941) – з акцентом на розкритті звукового балансу між солістом та оркестром. Осмислюючи вибір автором дослідження творів, хронологічно розділених дистанцією у півтора століття, можна констатувати, що дослідник робить це свідомо, намагаючись простежити внутрішній зв’язок між двома історично та стилістично різними періодами написання цих Концертів. Автор першого – класицист М. Джуліані, виконавець-віртуоз, котрий не мав у своєму розпорядженні готових жанрових моделей, розроблених попередниками, на які мав би змогу орієнтуватись. Другий – М. Понсе, представник першої половини ХХ століття. Він не володів гітарою, але як композитор-симфоніст спирався на вже сформовані традиції інструментального концерту, в тому числі і в сфері гітарної музики. Обидва митці визнані майстрами гітарного концерту, однак така різниця в часі та професійних умовах пояснює, чому М. Джуліані створював композиції під впливом віденського класицизму та структурно-семантичної моделі, прийнятої за його часи, тоді як в музиці М. Понсе простежувалась стильова свобода та опора на традиції народного музикування Мексики, батьківщини автора (Hudson, 1992: 1). Серед ключових принципів оркестровки Концерту М. Джуліані слід відмітити такі: урахування динамічної слабкості інструменту, що спричинило домінування струнної групи, тоді як духові

¹ Розглянуто Концерти: №1 М. Джуліані, №1 Ф. Каруллі, *D-dur* М. Кастельнуово-Тедеско, «Аранхуес» Х. Родріго, “*Concerto del Sur*” М. Понсе, Е. Вілла-Лобоса, №3 «Елегійний» Л. Брауера.

інструменти (флейти, кларнети, фаготи, валторни) залучалися лише для доповнення гармонічної функції та тембрового забарвлення; обмеження регістрової щільності оркестру, уникнення насиченості фактури під час сольних проведень; використання оркестрових *tutti* як контрасту до провідних епізодів соліста; дублювання духовими інструментами партії струнних, що має і практичну користь – можливість виконувати твір, обмежуючись лише струнним оркестром. В Концерті М. Понсе наголошено на: активному використанні групи духових інструментів (флейт, гобоїв, кларнетів, валторн) вже з перших тактів; сміливому поєднанні гітари з повним оркестром, однак, при проведенні тематичного матеріалу солістом, їхня партія або відсутня, або подана у вигляді гармонічної педалі із динамічним нюансом *p*; провідній ролі тембрових контрастів; точному виборі регістрів – гітара у верхньому регістрі звучить на тлі педалі струнних у низькому. Відзначено вплив французької композиторської школи на творчість М. Понсе, а саме П. Дюка, в якого композитор мав змогу навчатися, що пояснює його майстерність та колористичність оркестровки. Таким чином, простежуються спільні принципи, які М. Понсе запозичив у М. Джуліані:

- дбайливе відношення до збалансованої гітари з оркестром;
- використання оркестру у вигляді гармонічної підтримки / гармонічної педалі;
- передача тематичного матеріалу соліста духовим інструментам/імітація;
- залучення тембральних та динамічних контрастів;

Відмінностями в цих двох творах, на думку Р. Хадсона, є: майстерне трактування оркестрового тембру М. Понсе, залучення духових інструментів не лише у якості підголоску основної теми, а й одночасно з гітарою; розширення колористичних можливостей інструментів поряд із ритмо-інтонаційним розмаїттям внаслідок впливу мексиканської музики, як головного джерела натхнення.

Ідеї, розвинуті Р. Хадсоном мають користь як для нашого дослідження, так і для наукової гітаристики. Висвітлено перехід від класицистичної (камерної) моделі гітарного концерту до більш симфонізованої. Продемонстровано це на

прикладі концертів вищезазначених композиторів, через виявлення тенденцій до розширення оркестру у вигляді двох хвиль напочатку XIX та напочатку XX століть. Це було обумовлено не тільки історичними процесами стильових змін у самому музичному мистецтві, трансформацією складу оркестру, розширенням його тембрової палітри. Велике значення мало і посилення позицій гітари як академічного інструмента. Основна проблематика гітарного концерту це – динамічний баланс, дотримання якого композиторами вирішується шляхом динамічних обмежень, превалювання струнної групи та мінімізації духової, тембрових та теситурних контрастів, що є спільними рисами в творах обох митців.

Поглиблення дослідницького вектора, пов'язаного з аналізом оркестрової фактури та балансу, можна спостерігати в роботі Н. Фурі-Гоус. Спостереження автора стосовно оркестрового складу, типу викладення в творах вищезазначених композиторів виявились корисними і для нашого дослідження, оскільки допомагають досягнути еволюцію взаємодії гітари-соліста та оркестрової маси, відстежити процес пошуку ідеальної темброво-фактурної моделі для максимальної реалізації звукового балансу, втілення оригінальних тембрових рішень. З цієї точки зору цікавим уявляється наведений автором досвід М. Джуліані, який у власних гітарних зразках в умовах стрімкого розвитку класицистичної моделі інструментального концерту зберігав принципи барочного *concerto grosso* (принцип *solo-tutti*, «м'який» оркестровий акомпанемент), що було продиктовано специфікою інструмента-соліста. Оригінальність тембрального рішення простежується і у I-й та II-й частинах Концерту №1 М. Джуліані, де композитор використовує дерев'яні (флейти, гобої, кларнети, фаготи) та мідні (дві валторни) духові інструменти лише в оркестровому *tutti*, поєднуючи їх тембрально із солістом у фіналі. Це обмежує динамічний діапазон оркестру і дозволяє вивести соліста на авансцену. Прозорість фактури, опора на зменшений склад оркестру (флейта *obligato*, гобої, дві валторни, струнні), введення духових інструментів із обмеженим динамічним діапазоном переважно в оркестровому *tutti* є показовим і для Концерту №1

Ф. Каруллі – сучасника М. Джуліані (Fourie-Gouws, 2017: 26-27). Концерт М. Кастельнуово-Тедеско визначається застосуванням повного симфонічного оркестру, із збереженням прозорості оркестровки та ретельної збалансованості, що виявляє неокласичні риси у творі початку ХХ століття. Такий самий підхід простежується і в «Аранхуесі» Х. Родріго, до речі, написаному в один рік із Концертом М. Кастельнуово-Тедеско. У якості солюючих оркестрових інструментів, що взаємодіють із тембром гітари, обираються фагот, віолончель, англійський ріжок, валторна, гобой та І-ша скрипка, які підкреслюють бархатистий тембр соліста. Н. Фурі-Гоус вказує на свідомий вибір композитором оригінальних тембральних співзвуч для створення «розмовної» атмосфери між солістом та оркестром (Fourie-Gouws, 2017: 66). У концертах для гітари та малого оркестру Е. Вілла-Лобоса велику роль у створенні інтимної атмосфери відіграє камерна оркестровка: сольний тембр часто співставляється з певною оркестровою групою (духовою чи струнною), а партія соліста представлена на тлі акомпанементу чвертями або більш довгими тривалостями; використання *pizzicato* у струнних надає можливості залишити звуковий профіль соліста рельєфним. Як і його попередники, Е. Вілла-Лобос залучає мідні духові лише тоді, коли гітара змовкає, щоб не перевантажувати фактуру і не перекривати динамічно солюючий інструмент.

Л. Брауер охарактеризований як автор, переваги композиторського письма якого обумовлені його блискучою виконавською практикою і досконалим знанням технічних та звукових можливостей гітари. Наголошено на незвичності камерного складу оркестру в Концерті №3 «Елегійному»: вибір струнних та ударних інструментів (литаври, тамтам, маримба, малий барабан, дзвіночки), створюючи ілюзію великого симфонічного оркестру, допомагає зберегти прозорість звучання, котрої потребує гітара. Цікавим є спостереження Н. Фурі-Гоус щодо застосування Л. Брауером тембрової імітації гітари, що втілюється завдяки залученню маримби і струнних та імітування скрипковим *pizzicato* гітарного прийому *arpeggio*. Дослідник підкреслює майстерність оркестровки композитора, визначаючи її майже еталонною саме для гітарного концерту.

Доречним є і висловлювання науковця з приводу інтеграції гітари в оркестрову фактуру, нівелювання «концертування» в творах Л. Брауера. Всі представлені в історичній перспективі прийоми актуалізуються і в Концертах британських композиторів XX століття, обраних нами для вивчення.

Корисною постає і представлена в праці Н. Фурі-Гоус обширна таблиця оприлюднених концертів для гітари “*Comprehensive list of published solo classical guitar concerti*” (Fourie-Gouws, 2017: 154), де зразки жанру систематизовано за групами відповідно їх хронологічної приналежності – ранні (*early*: 1793–1830) та сучасні (*modern*: з 1939) гітарні концерти із наведенням дати написання. Коментуючи наведену хронологію, вкажемо на неоднорідність розвитку гітарного концерту, еволюція котрого відзначається довгими тривалими паузами у ціле століття. Тому поява цілої низки творів даного жанру, починаючи з 1939 року¹, підкреслює і важливість самих процесів, і необхідність наукового осмислення цих явищ. Інтерес викликає і той факт, що більша частина концертів XX століття, зафіксована Н. Фурі-Гоус, у виконавській та науковій практиках зустрічається зрідка, або зовсім відсутня. Це, знову ж таки, дозволяє нам осягнути масштаби дослідницьких завдань, котрі постають перед науковцями, та актуалізує питання оновлення концертного репертуару, оскільки вказаний величезний пласт авторського нотного матеріалу залишається здубільшого невідомим. Разом із тим, зосередженість самого дослідника на відомих Концертах, навіть при пошуку нового фокусу дослідження, з одного боку може демонструвати інертність наукової думки, а з іншого – відсутність нотних матеріалів у вільному доступі. Це ті реальні перепони, з якими стикаються українські дослідники, і те, що гальмує входження в європейський науковий простір на рівних умовах. Таким чином, надана Н. Фурі-Гоус інформація стала

¹ Як і інші дослідники Н. Фурі-Гоус дотримується загальноприйнятої «офіційної» точки зору, починаючи відлік появи гітарного концерту з 1939 року – часу появи концерту М. Кастельнуово-Тедеско. Разом з тим не можна не враховувати факт існування концерту для гітари Р. Адама (1930), котрий з незрозумілих причин виключається із загальної історії розвитку жанру. Детальніше про цю парадоксальну ситуацію у підрозділі 1.2.

допоміжною ланкою у розробці нами власної таблиці, метою якої є простеження еволюції специфіки оркестрового мислення в гітарних концертах XX століття¹

Із праць останнього часу неможливо оминати і дослідження В. Кудріна (Kudrin, 2024), котрий причину відсутності концертів у барочну добу пов'язує із недосконалістю інструмента, цим пояснюється фокус уваги автора на періоді кінця XVIII – початку XIX століть, коли покращення інструментарію відбилося так само у композиторській практиці. Не випадково В. Кудрін, як і вітчизняні науковці, наголошує на ролі В. Відаля та М. Джуліані, як перших композиторів, що почали працювати в цьому жанрі. Тобто, ще раз підкреслюється думка щодо появи перших досконалих зразків Концертів у час, коли інструмент проходить певну еволюцію своєї конструкції. Як бачимо, кульмінація цих процесів припадає на XX століття, коли до створення гітарних концертів окрім виконавців долучаються і композитори-не гітаристи (детальніше про це буде сказано у підрозділі 1.2). Між тим, в періоди «мовчання» жанру з'являються твори, які містять в собі прообраз майбутніх відкриттів – структури, композиційно-драматургічного рішення, що підкоряється ідеї змагання, принципів взаємодії соліста та оркестру. До таких слід віднести написаний в барочну епоху Концерт для лютні А. Вівальді, ремінісценція якого припадає на XX століття, коли він увійшов у виконавську традицію як гітарний.

Недооціненим, на нашу думку, є і гітарний концерт мексиканського композитора Р. Адама (1906–1963). Він був написаний у 1930 році; тоді ж відбулась і прем'єра у версії для гітари та фортепіано, а в 1932 році Р. Адам виконав Концерт у супроводі оркестру. Е. Папандреу у своєму дисертаційному дослідженні, аналізуючи розвиток гітарного концерту, вважає цей твір першим зразком жанру у XX столітті (Papandreou, 2014). Згадується він і у статті М. Офі у зв'язку із зверненням композитора до традиційної мексиканської музики метисного походження – *“mestizio”*, що «особливо помітно у другій частині

¹ На основі доступних партитур в нашому дослідженні пропонується таблиця Концертів із зосередженням уваги на оркестровому складі, що дає можливість простежити зміни в тембровому рішенні творів, через залучення нових оркестрових груп, посилення ролі мідних та ударних інструментів, введення інструментів, рідкісних за кількістю їх використання в гітарних творах (див.: Додаток В; Таблиця 1).

концерту, яка навіює образ популярної романтичної мексиканської пісні, подібно до другої частини Третьої сонати для гітари соло М. Понсе» (Ophee, 2022). Науковець стверджує, що даний твір, як і його автор, тривалий час були забуті гітарною спільнотою, що пов'язано із затьмаренням композитора великою постаттю в світі класичної гітари – А. Сеговією.

Матеріалом дослідження К. Валенцуели (Valenzuela, 2017) також обрано перші концерти для гітари з оркестром, написані у XX столітті¹, але із зміненням фокусом у бік аналізу сольних каденцій в цих творах. Автором зазначено, що композитори-не гітаристи досліджували можливості гітари саме через каденції в концертах своїх попередників, відкриваючи нові технічні можливості інструмента. На думку дослідника, введення розширених виконавських технік у гітарні твори (особливо запозичених із фламенко), розмиває межі між класичним та іншими стилями, надає більше свободи творчого висловлювання і автору музики, і виконавцю, значно збагачуючи звукову палітру. Цим пояснюється зацікавленість композиторів фольклором та численні зразки його використання в академічній музиці (Valenzuela, 2017: 82). Наголошено, що зазначені Концерти підкреслили перспективу подальшого розкриття можливостей гітари, зробивши важливий внесок в розвиток гітарного репертуару, залучення нових композиторських та технічних елементів.

Раніше аналогічну думку висловив і Е. Кабоверде (Caboverde, 2012), котрий в своїй магістерській дисертації (*“A thesis of the degree of Master of Music”*) зупиняється на творах М. Кастельнуово-Тедеско та Л. Брауера², визначаючи їх ключовими для розвитку академічної гітари XX століття. Акумулюючи наведені думки вищезазначених авторів, можна дійти висновку, що у XX столітті, а особливо у другій половині (разом із творчістю Л. Брауера) розвиток жанру Концерту набуває свого піку в гітарній творчості. Ці процеси відбуваються завдяки охопленню гітаристами нових технік та стилів, що

¹ Автор звертається до аналізу Концертів Р. Адама, М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, М. Понсе, Е. Вілла-Лобоса.

² Дослідником проаналізовано Квінтет для гітари та струнних Ор. 143 М. Кастельнуово-Тедеско та Концерт №3 «Елегійний» Л. Брауера.

безпосередньо корелюється із постійним написанням нових опусів композиторами. Відповідно до цього, розширюється і склад оркестру, з його тембральними та технічними особливостями.

Втім, щоб більш детально простежити появлення концертів для гітари, їх розповсюдження у виконавській практиці та еволюцію, вважаємо за потрібне звернути увагу на процеси формування гітарного репертуару, панораму якого буде представлено в наступному підрозділі.

1.2. Еволюція жанру концерту в умовах становлення гітарного репертуару XVII–XX століть

Становлення гітари як професійного інструмента пройшло певне «коливання фаз свого стану від розквіту ледь не до повного занепаду» (Кригін, 2010), з причини значної модифікації протягом декількох століть. Постійна зміна будови корпусу, струн, строю прямим чином впливали на виконавство в цілому, стимулюючи розвиток музики для гітари, утворення творчих національних шкіл, формування академічного репертуару. Про це свідчать певні факти з історії розвитку інструмента, узагальнені в працях сучасних дослідників: G. Wade (Wade 1980, 2012), Е. Істел, Т. Бейкер (Istel, Baker, 1926), А. Козінн (Kozinn, 1984), О. Кригін (Кригін, 2010), Т. Дж. Грін (Greene, 2011), М. Маккаллі (Mccallie, 2015), В. Ткаченко (Ткаченко, 2013), Т. Іванніков (Іванніков, 2015), О. Хорошавіна (Хорошавіна, 2017), О. Сомік (Сомік, 2017); Ф. Бернат (Бернат, 2019), М. Тущенко (Тущенко, 2022), А. Ялоза (Ялоза, 2023), В. Салій, Н. Сторонська, А. Душний (Салій, Сторонська, Душний, 2024), Цянь Сюй (Сюй, 2025), Г. Беккаріні, Р. Мастеллі (Beccarini, Mastelli).

Як відомо, класична гітара відноситься до сімейства струнно-щипкових інструментів, що беруть своє походження з періоду античності. За конструкцією та засобами звукоутворення вона мала своїх попередників (*сетар, дутар, мавританська та латинська гітара, лютня, віуела, теорба, ренесансна, барочна, романтична гітара*). Їх загально-типові риси згодом вплинули і на зовнішній вигляд та темброві характеристики *сучасного* інструмента, пов'язані академічні композиторська та виконавська практики. Із наведеного різноманіття

особливо слід підкреслити роль *лютні* та *віуели*, як таких, що асоціюються з окремими, паралельно існуючими шляхами поступової модифікації власних конструкцій, що з часом стали основою класичної гітари, та, відповідно, *двох гілок формування музики для гітари*. Лютня при всіх видозмінах зберіглася до нашого часу в максимально аутентичному вигляді, так само, як і манера гри, яку з успіхом опановують сучасні виконавці. На відміну від неї, віуела зазнала більших трансформацій, через виникнення ренесансної та згодом барокової гітари, що з часом перетворились на сучасну, яку ми знаємо сьогодні. Розуміючи ці еволюційні процеси в органології у якості факторів, що впливали на історичний процес формування звукообразу інструмента, розкриття його специфіки у композиторській практиці, окреслимо основні вектори розвитку кожного із зазначених інструментів.

1.2.1. Твори для лютні та їх роль в історії гітарної музики

Починаючи розвиватись в Італії з XIV століття, лютня активно розповсюджується країнами Європи. При частковій схожості конструкції з гітарою, її відзначає власна індивідуальна специфіка та оригінальний, відмінний від гітарного репертуар, формуванню та поширенню якого сприяла своя плеяда виконавців. Однак, сольна лютнева практика зазнала розквіту не одразу: напочатку існування її переважно використовували для акомпанементу, тоді як сольні твори були майже відсутні (детальніше: В. Салій, Н. Сторонська, А. Душний, 2024). В період XV–XVI століть лютня проходить певний процес видозміни, як зовнішньої форми, так і технічної складової. Ключовим фактором стає оновлення способу звукоутворення – у зв'язку з розвитком поліфонії виконавці поступово відмовляються від гри плектром, що дало поштовх до оволодіння пальцевим способом гри. Вже в XVI столітті інструменту відводиться роль сольного, тоді як в наступну барочну епоху вона знову втрачає цю функцію, будучи зведеною до ролі акомпанементу.

В XVII столітті лютня знайшла своє місце у Франції, Німеччині та Англії. Не дивлячись на об'ємність конструкції на фоні барочної гітари, яка була меншою за розміром і більш удосконаленою за своєю будовою, лютня

характеризувалась бархатним тембром та була призначена для сольної гри більше, ніж барокова гітара, що могло бути привабливим для композиторів. В цей період «при французькому дворі розквітає шляхетна французька школа лютністів, заснована Еннемоном Готьє (1575–1651), першим з сім'ї видатних лютністів XVII століття» (Сюй, 2025). Лютня стає розповсюдженою у дворянському колі, на що вказує факт зацікавлення інструментом королівською сім'єю. Разом із засновником лютневого мистецтва Франції важливу роль у цих процесах відіграє його двоюрідний брат Дені Готьє / *Denis Gaultier* (1602–1672) та Шарль Мутон / *Charles Mouton* (1617–1699), що залишили значну репертуарну спадщину для лютні. Відомим досягненням митців також стало введення нового способу гри на лютні – *Style brisé*¹. В Німеччині лютня «отримала розповсюдження як інструмент для домашнього й салонного музикування, з одного боку, а з іншого поступового переходу до значення концертного інструмента, тобто публічного та віртуозного стилю гри барочного побуту» (Ялоза, 2023). Німецькими представниками-лютністами були: Езаяс Ройснер / *Esaias Reusner* (1636–1679), Девід Кельнер / *David Kellner* (1670–1748). Неможливо оминати Сільвіуса Леопольда Вейса / *Silvius Leopold Weiss* (1686–1750), котрий відзначився значним впливом на розвиток лютневого мистецтва не тільки наприкінці XVII, а й першої половини XVIII століття.

В Англії кінець XVI – початок XVII століть вважається «Золотим віком» лютні. Композитор та музикознавець Вальтер Бітнер наголошує, що першим таке визначення етапу піднесення лютні дав у 1939 році Річард Ньютон, охарактеризувавши так період з 1500 по 1630 роки (Bitner, 2019). Однією з ключових фігур в розвитку англійського лютневого мистецтва «Золотого віку» вважаються Дж. Дауленд / *John Dowland* (1563–1626) наряду з Дж. Джонсоном / *John Johnson* (1545–1594), Е. Голборном / *Anthony Holborne* (1545–1602), Ф. Каттінгом / *Francis Cutting* (1550–1595), Р. Джонсоном / *Robert*

¹ *Style brisé* представляє собою арпеджований спосіб виконання, де мелодія навмисно приховується шляхом розкладання акордів на окремі звуки. Розповсюдження цього стилю згодом вплинуло і на французьких музикантів, які адаптували цей прийом для інструментів, на яких грали, називаючи його *style luthé* / лютневий стиль (Pittaway, 2015).

Johnson (1558–1633), Ф. Россетером / *Philip Rosseter* (1568–1623), Д. Бачелором / *Daniel Bachelier* (1572–1619). Серед їх творчого здобутку переважали сольні твори, а саме танцювальні жанри, «хоча в багатьох випадках вони є танцями лише за назвою: складні та декоровані композиції, призначені для прослуховування, а не для танців» (там само).

Ця інформація представляється дуже важливою в контексті нашого дослідження, оскільки багато в чому пояснює причини виникнення стійкого інтересу до сфери гітарної музики та гітарного концерту, зокрема, в творчості британських композиторів XX століття, що більш детально буде розкрито у наступних розділах. Показово, що старовинний репертуар був відроджений та поширений на європейську аудиторію у другій половині XX століття саме британським гітаристом Дж. Брімом, котрий взяв на себе функцію провідника лютневих традицій крізь століття¹.

В Італії у першу половину XVII століття лютня використовується переважно у ролі акомпануючого інструмента (в складі *basso continuo*, супроводжуючи/підтримуючи партії солістів в театральних постановках *dramma per musica*). Яскравими представниками лютневого мистецтва цього часу, авторами в тому числі і сольних танцювальних п'єс, були: А. Піччіні / *Alessandro Piccini* (1566–1638), М. Галілей / *Michelangelo Galilei* (1575–1665), Дж. Капсбергер / *Giovanni Girolamo Kapsberger* (1580–1651), які успадкували традиції свого славетного попередника Ф. да Мілано / *Francesco da Milano* (1497–1543). Їх наслідувачами стали композитори наступного покоління, представники різних європейських шкіл: А. Вівальді / *Antonio Vivaldi* (1678–1741), Р. де Візе / *Robert de Visée* (1655–1725), Й. С. Бах / *Johann Sebastian Bach* (1685–1750), С. Л. Вайс / *Sylvius Leopold Weiss* (1686–1750).

1.2.2. Концерт *D-dur* для лютні А. Вівальді: у витоків гітарного концерту

¹ Більш детально про це у Розділі 2.

Зупинимось більш детально на постаті А. Вівальді, яка вже традиційно асоціюється переважно з інструментальними концертами, хоча він і був автором оперних, ораторіальних творів, світських кантат. Надбання митця в сфері концертного жанру пов'язане із різноманіттям запропонованих рішень концертної моделі. Окрім *concerto grosso* йому належать концерти для трьох інструментів та *basso continuo*; для двох інструментів, струнних та *basso continuo*. В тембровому відношенні – він охопив більшість інструментів, розповсюджених за його часи. І поряд із цим, одним з перших став використовувати гобої, валторни, фагот в партії соліста. Аналізуючи особливості опусів, створених А. Вівальді, як одним з фундаторів італійського інструментального концерту, В. Ракочі виокремлює низку характерних для стилю композитора прийомів, впроваджених в жанр: експонування музичного матеріалу, що супроводжувалось переосмисленням фоно-орнаментальних дублювань та перегукувань, значне розширення внутрішнього оркестрового солювання, переоркестрування, темброві ефекти, превалювання групи духових інструментів в оркестровці та використання тричастинної структури (Ракочі, 2021: 4). В контексті відтворення історії розвитку лютневої музики, як передбачення музики гітарної, згадка про А. Вівальді є доречною, оскільки творчість композитора для лютні знезапче стала «перехідним містком» між барочною лютневою та сучасною гітарною практиками, органічно вписавшись і до історії гітарного концерту, що підкреслили інтерпретації музикантів ХХ століття.

Об'єктивно, за часи творчої активності А. Вівальді (перша третина XVIII ст.) лютня покидає лани затребуваних, хоча і залучається сучасниками композитора – Доменіко Скарлатті, Джованні Перголезі та Франческо Фео – до багатьох ораторій та опер у якості *obligato* (обов'язковий). Однак, навіть в умовах послаблення зацікавленості інструментом, А. Вівальді пише кілька творів для лютні: два концерти (Концерт *D-dur* для лютні соло, двох скрипок та *basso continuo* RV 93, який є сьогодні найбільш відомим, та Концерт для віоли д'амур, лютні, струнних та *basso continuo* RV 540), дві Тріо-сонати для скрипки, лютні та *basso continuo* (RV 82, RV 85). Наряду із лютнею композитор так само

інтегрував до своїх композицій її різновиди – архілютню та теорбу (басову лютню), використовуючи їх у якості солуючого інструменту в концертах та тріо; у складі *basso continuo*; як специфічного тембру, що розширює оркестрову палітру (тембр теорби або мандоліни входять до складу оркестру в ораторії “*Juditha Triumphans*” / «Торжествуюча Юдіфь»).

Поява композицій для лютні не була випадковістю, велику роль мала робота А. Вівальді в Оспедале делла П’єта / *Ospedale della Pieta* у Венеції, де композитор працював з жіночим оркестром та хором. Ці притулки (переважно жіночі), підтримували музичні традиції Венеції шляхом показів концертних програм. Публіка була зацікавлена в таких концертних номерах, де демонструвалась віртуозна гра солістів на лютні, мандоліні. Значний інтерес композитора до інструмента був також зумовлений, по-перше, «інтенсивністю формування і розвитком класичних жанрів інструментальної музики – сольного інструментального концерту (який еволюціонував від старо-концертних форм бароко до високих взірців зрілого класицизму)» (Черноіваненко, 2021); по-друге, можливістю демонстрації барокового стилю на початку XVIII століття в умовах поступового формування класицистської естетики; по-третє, специфічною тембральною відмінністю лютні, її камерності, на відміну від більш гучних віртуозно-репрезентативних інструментів, як, наприклад, скрипка.

Спостерігаючи відсутність концертів для гітари в епоху бароко, пов’язану із недосконалістю конструкції та занадто камерним звучанням інструмента, вважаємо за потрібне проаналізувати більш детально Концерт для лютні *D-dur* (1730–1731), враховуючи його широку популярність серед гітаристів. Лютня як прообраз гітари створила технічну, виконавську та репертуарну основу для появи останньої. Спорідненість двох інструментів, насамперед, проявляється в їхній схожій будові (наявність дерев’яного корпусу, струн на грифі, ладів), техніки звукоутворення за допомоги пучки пальця, прийомів гри (шипком / *tirando*, *tremolo*, *arpeggio*, *pizzicato*), можливості грати багатоголосну музику, завдяки використанню акордової фактури. Таким чином, перекладання та адаптація лютневих концертів для гітари сприймається дуже органічно,

завдяки схожості технік виконання. Інтерпретація барокових творів із залученням сучасних інструментів є ознакою популяризації музики А. Вівальді, розповсюдженої виконавською практикою нашого часу. Також, це пов'язано і з доступністю інструментів: сьогодні гітара є дуже поширеною, в той час як лютня використовується в поодиноких випадках, на програмних концертах. Тому адаптація творів у вигляді транскрипцій для гітари є важливою практикою сьогодення. Як зазначається на відомих інтернет-джерелах, до середини ХХ ст. партитура Концерту *D-dur* зберігалася лише у вигляді рукопису, а після відновлення нотних матеріалів композитором Дж. Ф. Маліп'єро у 1949 році, вийшла збіркою «Опуси Антоніо Вівальді» у видавництві *Ricordi*. У гітарній практиці ХХ ст. композиція стала відомою в транскрипції Е. Пухоля (1927 р.). Незважаючи на появу інших інтерпретаційних осмислень, саме цей варіант отримав максимально широке розповсюдження серед гітаристів.

Концерт *D-dur* має тричастинну структуру – *Allegro giusto, Largo, Allegro*¹. Оркестр представлено двома скрипками та *basso continuo* (партію виконують віолончель, контрабас та клавесин), що показово для епохи бароко та підкреслює камерність даного твору². Перша частина *Allegro giusto* має жвавий, танцювальний характер і побудована у формі *ritornello* тема рефрен проводиться з чергуванням в партії соліста та в оркестрі. Такий принцип зіставлення є типовим для барокових концертів, а особливо для творчості А. Вівальді. Не дивлячись на те, що партія лютні / гітари часто інтегрується в оркестрову фактуру, дублюючи першу скрипку, слід відмітити її віртуозне начало. Не менш важливим є і доповнення бароковою орнаментикою сольної партії (на розгляд соліста), яка не оформлена ані в оригінальній партитурі, ані в транскрипції для гітари.

¹ З появою концертів А. Вівальді тричастинна структура, що не була притаманна творам його попередників (наприклад, концертам А. Кореллі), закріплюється на правах структурного інваріанта жанру.

² Враховуючи наявність аналізу цього Концерту А. Вівальді у дисертації Лю Юй (Юй, 2025), наводимо стисло, узагальнюючу характеристику твору, підкреслюючи ключові принципи, використані композитором в Концерті: склад оркестру, співставлення сольного тембру із оркестром, структура твору.

Яскравий, урочистий характер першої частини змінюється споглядальністю другої – *Lento*. Така наявність темпових контрастів є основою інструментального концерту епохи бароко. Виразна тема соліста, яка звучить на тлі педалі струнних та *ostinato* клавесина, підкреслює ліричну природу гітари. Фінал – *Allegro* – повертає життєрадісність та урочистість першої частини, слугуючи своєрідною структурною аркою. Завдяки розміру 12/8, гострим танцювальним ритмам – нагадує тарантелу, що демонструє підвищену віртуозність гітарної партії III частини, порівняно із першою.

Вважаємо за потрібне виділити ключові принципи, застосовані композитором в даному опусі, а саме:

- формоутворення за принципом *ritornello*;
- співставлення контрастних за темпом частин: швидко–повільно–швидко;
- чітке чергування оркестрового *tutti* та соліста;
- провідна роль оркестру як джерела тематизму всього твору, що підкреслено інтеграцією партії лютні / гітари в загальну фактуру, підпорядкованість соліста оркестровій більшості;
- розвиток драматургії здебільшого будується на співставленні темпових та динамічних контрастів, аніж на розвитку тематичного матеріалу.

Таким чином, Концерт для лютні *D-dur* А. Вівальді може вважатися твором, який увінчує розвиток лінії лютневої музики, написаної для інструмента, який на певному етапі сприяв появі гітари як самодостатнього явища, однак увійшов до фази згасання, консервації звукотехнічних та тембрових характеристик. Навпаки, історія гітари лише набирала обертів, демонструючи неминучість процесів оновлення. Однак користь появи нової сторінки органології в повній мірі могла бути оцінена набагато пізніше. Це зрозуміло завдяки видозмінам, які стають помітними при порівнянні партії лютні (оригінальна партитура) та гітари (транскрипції XX століття). В першому варіанті переважає монодичне викладення, оскільки майже всюди лютня дублює

партію першої скрипки. Натомість в редакції Е. Пухоля гітарна фактура, при повній ідентичності мелодії, доповнена басом, а в певних місцях – і акордами, що надає їй повноти, більш яскравого та урізноманітненого звучання. В ній передбачено авторську аплікатуру, точні динамічні нюанси, штрихи – тобто все те, що показово для практики редагування XX століття¹.

Завдяки своїй яскравості та самобутності, твір було відроджено у XX ст. після довгої паузи. Протягом 1960-х років англійський гітарист-віртуоз Дж. Брім відіграв ключову роль у популяризації Концерту, презентувавши його на гітарі (при цьому будучи лютністом) з Англійським камерним оркестром. Маючи транскрипцію Е. Пухоля, гітарист зробив власну редакцію твору, яку згодом представив слухачам. Слід підкреслити, що виконання відбувається саме в той час, коли жанр гітарного концерту набуває широкого розповсюдження не тільки в Італії, Іспанії, країнах Латинської Америки, а й у Великій Британії, що ще раз підкреслює значущість жанру академічної гітарної традиції у XX ст. набуття інструментом статусу концертного.

1.2.3. Роль ренесансної та барокової гітари у формуванні репертуару

Як зазначалося раніше, окрему підготовчу роль і у становленні інструмента, і в розвитку гітарної музики мала віуела / *vihuela*², що панувала в Іспанії з XVI століття. Окрім батьківщини інструмент був відомий в Італії та Португалії під загальною назвою *vihuela da mano*. Як зазначає А. Черноіваненко, *vihuela da mano* була розповсюджена в аристократичних колах Іспанії, та певний час виконувала функцію середньоевропейської лютні (Черноіваненко, 2021). Розвивається і чотириструнна (ренесансна) гітара, що стало стимулом для створення музики для цього інструмента такими майстрами як: Гійом Морл'є / *Guillaume Morlaye* (1510–1558), Адріан Лерой / *Adrian Leroy* (1520–

¹ На думку Лю Юй, наявність лютневого концерту А. Вівальді у репертуарі сучасного гітариста «є вповні коректною, професійною та аргументованою, адже гітара того часу з органологічно-акустичної точки зору не відповідала вимогам сольного інструменту з оркестровим супроводом» (Лю Юй, 2024: 88). Акустична близькість цих двох інструментів доповнювалася і образно-драматургічним потенціалом музики композитора, який міг, за влучним спостереженням В. Ткаченко, бути реалізованим у будь-яких темброво-динамічних варіантах.

² Деякі дослідники вважають, що *vihuela* є різновидом лютні. Однак, ми розділяємо точку зору А. Шевченка, який стверджує, що назва *vihuela*, походячи зі старогалісійсько-португальської мови, позначає саме гітару, оскільки у сучасній португальській мові *violão* перекладається як «гітара» (Шевченко, 2008: 8).

1598), Хуан Карлос Аамат / *Juan Carlos Amat* (1572–1642). Основу репертуару для чотириструнної гітари складали танцювальні твори та обробки вокальних творів.

Паралельно вдосконалюється і іспанська п'ятиструнна гітара, внаслідок трансформації ренесансної гітари та *vihuela da mano*. Формуванню репертуару для цього інструмента сприяла діяльність відомих композиторів іспанського походження, які були і виконавцями на іспанській гітарі: Луїс Мілан / *Luis Milán* (1500–1561), Луїс де Нарваес / *Luis de Narváez* (1500–1560), Алонсо Мударра / *Alonso Mudarra* (1510–1580), Енрікес де Вальдеппабано / *Enríquez de Valderrábano* (1500–1557), Дієго Пісadora / *Diego Pisador* (1509–1557), Мігель де Фуенльяна / *Miguel de Fuenllana* (1500–1579), Естебан Даса / *Esteban Daza* (1537–1591)¹.

На початку XVII століття художньо-виконавські можливості інструменту розширюються. Це призводить до появи гітаристів-віртуозів, що мали зацікавленість не лише до виконавства, а й до написання музики, вирішуючи проблему створення власного репертуару. Серед них відомими постатями були: італієць Ф. Корбетта / *Francesco Corbetta* (1620–1681), іспанець Г. Санз / *Gaspar Sanz* (1640–1710), француз Р. де Візе / *Robert de Visée* (1650–1725). Перелік імен наводить на думку щодо інтернаціональної популярності інструменту та територіального розповсюдження барокової гітари за межами звичного ареалу існування. За словами О. Сомик, важливу роль в цих процесах зіграло запрошення прославленого італійського педагога й музиканта Франческо Корбетти для викладання гітари молодому королю Людовіку XIV (Сомик, 2017), що сприяло росту популярності інструмента в аристократичних та композиторських колах Франції і всієї Європи. Показово, що згадані автори (Р. де Візе, Г. Санз, Л. Ронкалі) створювали переважно танцювальні сюїти для барокової гітари.

Нагадаємо, що на той час гітара ще не була сформована, як професійний інструмент, з яким ми знайомі сьогодні, а переважав її бароковий різновид із

¹ Ці композитори згадуються у посібнику «Коротка історія гітари» Г. Беккаріні та Р. Мастеллі / *Breve storia della chitarra* G. Beccarini, R. Mastelli.

п'ятьма подвійними струнами та невеликим корпусом; існувала обмеженість її динамічних можливостей. Тяжіння музики XVI – початку XVII століття до танцювальності, пошук нових тембрових ресурсів поряд із вдосконаленням конструкції через зменшення кількості струн надає бароковій гітарі першості навіть перед лютнею.

1.2.4. «Золотий вік гітари»: перші концерти

У кінці XVIII – першій половині XIX століття репертуар для гітари, як і її виконавські можливості, починають розширюватись. Однак, на затримку розвитку жанру гітарного концерту та етапи його формування в контексті професійного репертуару значно вплинуло надання композиторами переваги іншим інструментам – фортепіано та скрипці. Відомості про сольні концерти для скрипки стають доступними з кінця XVII ст., про концерти для клавесина – з першої половини XVIII ст., для фортепіано – з кінця XVIII ст., тоді як інформація про перші гітарні концерти актуалізується лише напочатку XIX століття. Така розбіжність у часі обумовлена нерівномірністю розвитку інструментарію. Очевидним є той факт, що гітара поступалася провідним місцем струнно-смичковим та клавішним, внаслідок власної недосконалості – інструмент мав обмежені звукові та технічні можливості, звук швидко згасав.

Через відсутність засобів динамічного посилення звуку, гітара «програвала» оркестру, не маючи змоги стати «головним героєм» Концерту. У порівнянні з нею, скрипка відрізнялась більш широким динамічним діапазоном, здатністю досягати тривалого звучання за допомогою оновленого смичка. Застосування смичка надавало можливості звуку тягнутися, не згасаючи. Вже в епоху бароко, завдяки творчості А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні вона стала інструментом домінуючим, маючи розвинуті динамічні та технічні можливості, покращуючи їх протягом наступних епох – класицизму та романтизму.

Цей період справедливо вважається доленосним, як для розвитку гітарної музики, так і для розвитку концерту, будучи пов'язаний з творчістю таких видатних виконавців-композиторів, як: іспанці – Ф. Сор / *Fernando Sor* (1778–1839) та Д. Агуадо / *Dionisio Aguado* (1784–1849); італійці – М. Джуліані / *Mauro*

Giuliani (1781–1829), Ф. Каруллі / *Ferdinando Carulli* (1779–1841) та Л. Леньяні / *Luigi Legnani* (1790–1877), М. Каркассі / *Matteo Carcassi* (1792–1853). Їхні твори для гітари, класичні за стилістикою, і зараз служать значним підґрунтям, як для дидактичної роботи в процесі навчання, так і залишаючись в концертному репертуарі професійних виконавців. Серед них: 6 творів для гітари соло **М. Джуліані** під назвою «Россініана» №1 ор. 119 (1820), №2 ор. 120 (1821), №3 ор. 121 (1821), №4 ор. 122 (1824), №5 ор. 123 (1824), №6 ор. 124 (1828), де були задіяні мотиви з відомих опер Дж. Россіні («Отелло», «Арміда», «Попелюшка», «Сорока-кравдійка», «Севільський цирульник», «Семіраміда»), **три концерти для гітари з оркестром** (1808, 1812, 1816), «Варіації на тему Генделя» ор. 107 (1924), «Гранд увертюра» (1975), «Великий концертний дует» для флейти та гітари (1812), 24 етюди ор. 48 (1813), **М. Каркассі** – «Школа гри на гітарі» ор. 59 (1836), збірка етюдів ор. 60 (1853), Фантазія на тему з опери «Вільгельм Телль» ор. 36 (1830) , «Школа гри на гітарі» ор. 59 (1836); **Ф. Каруллі** – **два концерти для гітари з оркестром** ор. 8 (1808), ор. 140 (1820); великий гітарний дует для гітари та скрипки (1824), Фантазія с варіаціями на теми з опери Дж. Россіні «Сорока-кравдійка» (1827), збірка етюдів, «Школа гри на гітарі» (1812), **Л. Леньяні** – 36 каприсів ор. 20 (1822), **Концерт для гітари та струнних** (1822), «Фантазія» ор. 19 (1828), *Andante* та *Allegro* з увертюри до опери «Вільгельм Телль» ор. 202 (1840), «Школа гри на гітарі» ор. 250 (1847).

Окресливши спектр репертуарного надбання першої третини XIX століття вказаних авторів, можна зробити висновок, що основною складовою репертуару гітариста того часу була наявність типових *романтичних жанрів (фантазій, увертюр, великої кількості етюдів, варіацій, каприсів)*.

Підвищена увага до технічного аспекту розвитку гітариста, насамперед, була пов'язана із високим рівнем професійного володіння інструментом самими композиторами, розуміння ними творчих завдань в епоху гегемонії віртуозності – посилення концертного блиску гри через розвиток техніки лівої та правої руки виконавця. Це підтверджує і факт розповсюдженості «*Шкіл гри*» (М. Каркассі,

Ф. Каруллі, Л. Леньяні, Д. Агуадо)¹. Виникає стійка аналогія зі скрипковим мистецтвом, котре в першій половині XIX століття так само відзначилось значним зростанням віртуозності, ускладненням репертуару, збільшенням кількості методичних напрацювань з питань скрипкової техніки, що ознаменувало новий виток в історії скрипкового виконавства (Клендій, 2023: 142). Паралельно це супроводжувалося розквітом скрипкових концертів сольного-віртуозного типу: «П. Роде (Концерти №№ 1–12, 1790–1829); Л. Шпора (Концерти №№ 1–15, 1802–1844); Р. Крейцера (Концерти №№ 1–19, 1801–1811); П. Байо (Концерти №№ 1–9, 1810–ті), Ф. Давида (Концерти ор. 10, 14, 17, 23, 25); Б. Моліка (6 концертів, 1830–1848), котрі стали основою педагогічного репертуару в навчальному процесі» (там само, 2023: 142).

Слід звернути увагу і на активне запозичення для гітарної музики фрагментів з відомих опер Дж. Россіні – кумира тієї доби. З одного боку, це відображення загальної тенденції в музичному мистецтві першої половини XIX століття, коли *парафраз*, *транскрипція*, нерідко сховані під іншим жанровим визначенням (*фантазія*, або *варіації на теми відомих опер*), досягли піку свого розвитку, виконуючи функцію популяризації оперних, симфонічних або камерно-вокальних новинок. З іншого, така оригінальна «реклама» музичного прототипу у концертних обробках невід’ємно пов’язувалася із віртуозністю – як демонстрацією можливостей виконавця, так і розкриттям нових обріїв тембрової природи інструмента. На нашу думку, це переслідувало мету щодо залучення інструмента до тих виконавських парадигм, котрі панували в музичному мистецтві початку XIX століття із перспективою розширення виконавських обріїв. Вже відомі фрагменти з опер Россіні, які були знайомі слухачам, легше та з зацікавленістю сприймалися публікою, що і надавало змоги збільшувати кількість концертних виступів. Така адаптація оперних творів стала важливим як

¹ Показова в цьому сенсі і всесвітня відомість «Школи гри» (1825) видатного іспанського гітариста Д. Агуадо, що за своїм статусом у світі гітарного мистецтва дорівнюється «Школі гри» Е. Пухолі (1983). Основною метою роботи Д. Агуадо було залучення нігтьового способу гри – одного з основних технічних принципів сучасного академічного гітарного виконавства. Запропоновані ним ідеї не втратили своєї актуальності і через півтора століття, надихнувши Е. Пухолі на подальше вдосконалення технічних аспектів виконавства, зокрема техніки лівої руки гітариста.

для популяризації та доступності слухачу оперного мистецтва, так і розповсюдження гітарного репертуару. Наявність типових технічних прийомів гри, гармонічних зворотів відображало етап, коли композитори створювали музику для гітари, «зручну» у виконанні.

Неможливо оминати і діяльність відомого скрипаля – Ніколо Паганіні (1782–1840), котрий заслуговує уваги і як майстер створення *сольних сонат* для шестиструнної гітари. Також, гітара була невід’ємною складовою *ансамблів* зі скрипкою, альтом та віолончеллю, які активно складав композитор¹.

Однак окремої уваги заслуговує робота композиторів в сфері *гітарного концерту* для шестиструнної гітари, що представляє для нас підвищений інтерес в контексті обраної теми. На сьогоднішній день точкою відліку в історії жанру прийнято вважати Концерти М. Джуліані, Ф. Каруллі та Л. Леньяні, як найбільш довершені зразки, створених за лекалом класицистичної моделі інструментального концерту (віденського типу)². Їхні твори, й досі затребувані виконавською практикою, отримали розробку і в наукових розвідках, про що було зазначено в попередньому підрозділі.

Між тим панорама подій буде неповною, якщо оминати увагою, наприклад, іспанського композитора **В. Відаля** / *B. Vidal* (1800), автора *Концерту для гітари та струнних* (1793). Мінливим характером даного періоду, на який припадає остаточний перехід від барочної гітари до романтичної³, можна пояснювати факт обмеженості інформації стосовно біографії та творчості ряду композиторів. Така ситуація виникла і з постаттю В. Відаля, іспанського гітариста, біографічні дані котрого збереглися лише у мізерних подробицях (невідомим є його ім’я, лише ініціал). Однак, здається недоречним ігнорування тих фактів, котрі свідчать про формування основ

¹ Нагадаємо, що список основних творів для гітари Н. Паганіні включає: 12 сонат для скрипки та гітари (ор. 2, ор. 3); 15 квартетів для гітари, скрипки, альту та віолончелі (ор. 4, ор. 5); 18 сонат для гітари та скрипки (*Centone di sonate*); 36 сонат для гітари.

² Попри розповсюдженість прикметнику класицистичний у визначенні типу концерту, деякі дослідники (Решетілов, 2021) використовують поряд з ним у якості синоніму і слово «класичний» до того різновиду сольної-оркестрових творів, що затвердився у творчості представників віденської школи (віденський тип).

³ Детальний опис історичного формування «романтичної гітари» викладений у статті В. Сологуб (Сологуб, 2023).

гітарного репертуару, і мають значення задля відтворення історичних відомостей про гітарний концерт. Цікаво, що Концерт для гітари та струнних В. Відаля, написаний за часи затвердження в музиці класицистської естетики, зберігає ряд ознак барочної доби:

- склад оркестру. На титульній сторінці єдиного збереженого нотного зразка партитури вказано вибір композитором наступних інструментів: дві скрипки, альт та бас. Камерність, показова для твору, відповідає тенденції, що панувала в епоху бароко;
- вступ соліста разом з оркестром – відсутність подвійної експозиції як невід'ємної риси класицистської моделі концерту;
- велика кількість барокової орнаментики (мордентів, трелей);
- свобода структурного рішення: Концерт написаний у двох частинах, замість традиційних трьох.

Аналогічні стильові риси відзначають і два твори, що в наші дні згадуються вкрай рідко: *Великий концерт для гітари* (1802) Ш. Дуїазі та *Концерт для гітари та струнних* ор. 16 (1802) А. де Лойєра. Написані в один рік, вони належать французьким композиторам-гітаристам Шарлю Дуїазі / *Charles Doisy* (1760–1807), Антуану де Лойєру / *Antoine de Lhoyer* (1768–1852), відомості про яких, на жаль, не настільки поширені, як про авторів, зазначених вище¹. До цієї групи можна віднести *Концерт для гітари та оркестру D-dur* Дж. Малербі (створений напочатку XIX століття) та *Концерт для гітари та струнних* (1830) Ф. Моліно / *Francesco Molino*².

Узагальнюючи власні спостереження над репертуаром провідних гітаристів-композиторів кінця XVIII – перших десятиліть XIX століть, звернемо увагу на його системність та підвищену роль інструктивного матеріалу у гітарній

¹ Вкажемо на присутність у здобутку митців концертних п'єс та методичних праць. Так, у «Загальних принципах гри на п'яти- та шестиструнній гітарі та лірі» (1801) Ш. Дуїазі відбився важливий історичний момент – перехід від п'ятиструнної гітари до шестиструнної.

² У фундаментальному дослідженні Н. Фурі-Гоус список авторів концертних творів доповнений іменами інших авторів: Дж. Б. Віотті (Fourti-Gous, 2017). Однак цей твір не входить до нашого дослідження, що пов'язано із його не оригінальністю – Концерт Дж. Б. Віотті написаний для скрипки зі струнним оркестром, перекладання для гітари – зробив С. Йейтс.

виконавській практиці – популярність дидактичних матеріалів, у вигляді збірок «Школа гри на гітарі». Це підтверджує формування у гітарному мистецтві даного періоду нових виконавських традицій, на тлі технічного та динамічного удосконалення інструмента. Невипадковим у даному випадку є і факт появи *біля десяти концертів* для гітари, чому:

- перехід від п'яти струн до шести спричинив новий технічний, динамічний рівень інструмента, можливість грати більш складну фактуру;
- вихід гітари за межі інструмента акомпануючого, розвиток сольного виконавства, поява гітаристів-віртуозів;
- активний розвиток інструментального концерту як жанру;
- необхідність вирішення проблеми оновлення репертуарної складової задля закріплення нового статусу шестиструнної гітари.

Таким чином, характерною ознакою цього важливого етапу, визнаного деякими дослідниками (Wade, 1980) «золотим віком» в історії гітари, але й закріпленням в неї класицистської історико-типологічної форми, позначеної такими інваріантними рисами, як: віртуозність, імпровізаційність, діалогічність, принцип гри, яскравість тематизму, тричастинний цикл із семантичним визначенням кожної частини (структурно-семантична модель), домінування соліста. В той же час в межах класичного типу збережено і деякі барокові риси, а саме: розповсюдженість камерного складу оркестру (нерідко наближається до ансамблю) з опорою на групу струнних, орнаментальну насиченість партій, іноді вільні рішення сонатної форми, фактурну контрастність співставлень *tutti* та *concertino*. Стала очевидною і проблема темброво-динамічного балансу між солістом та оркестровою групою, яка відзначала специфіку саме гітарного концерту і вирішувалася протягом всій історії його існування.

Активна діяльність гітаристів епохи пізнього класицизму-раннього романтизму, розповсюдження класичної гітари, як концертного інструмента дало згодом поштовх до створення оновленої моделі інструмента, оптимізованої за розміром та з правильно підібраним матеріалом для виготовлення корпусу та грифу, яку запропонував А. де Торрес на початку 1850-х років. Однак прорив в

області органології супроводжувався початком кризи в гітарному репертуарі, яку можна було спостерігати з середини століття.

Провідну роль у наповненні гітарного репертуару романтичної спрямованості відведено французу Н. Косту / *Napoleon Coste* (1805–1883), австрійцю Й. К. Мертцу / *Johann Kaspar Mertz* (1806–1856), італійцю Д. Регонді / *Giulio Regondi* (1822–1872). Н. Кост – один із найвідоміших учнів Ф. Сора – склав велику кількість творів, ставши одним з перших, хто почав займатись перекладанням лютневих творів для гітари. Сформувавшись як композитор під впливом свого викладача, він увійшов в історію гітарної музики, як автор «Кавалерійської фантазії» оп. 15 (1843), «Вальсу-фавориту» оп. 46, «Драматичної фантазії» (1856), Фантазії на теми з опери «Норма» В. Белліні оп. 16 (1831); виправленої та доповненої «Школи гри» Ф. Сора (1851, нове видавництво).

Також, слід відмітити значний внесок в репертуар класичної гітари італійського гітариста-віртуоза та композитора Дж. Регонді. Більшість творів, написаних ним, було втрачено протягом життя, проте можна зазначити основні композиції автора, що входять до складу репертуару сучасного концертного виконавця: *Nocturne “Reverie”* оп. 19, Інтродукція та каприс оп. 23; Десять етюдів для гітари.

Й. К. Мертц (1806–1856) – австрійський композитор та гітарист, продовжувач традицій Ф. Мендельсона та Р. Шумана, в цілому романтичної музики свого часу, що проілюстровано жанровим визначенням та програмним характером більшості з наступних композицій: Інтродукція та блискуче рондо, оп. 11; Баркарола для двох гітар, оп. 41, Баркарола та експромт для двох гітар; Велика фантазія на тему з опери «Трубадур» Верді; Дивертисменти на теми з опер «Дон Паскуале» Г. Доніцетті (оп. 15), «Пророк» Дж. Меєрбера (оп. 32), «Ріголетто» Дж. Верді (оп. 60).

1.2.5. Криза та її подолання. А. Сеговія

В середині XIX століття розвиток виконавської зацікавленості до інструменту відмічений певним спадом. Передвісником цього стає посилення

позицій опери, яка фокусує на собі композиторську, виконавську, слухачську увагу, та нездатність гітарного мистецтва протиставити цьому впливу щось оригінально значуще. В гітарному репертуарі того часу відстежується перевага салонного контенту над іншим. Одним з чинників занепаду є спад зацікавленості інструментом в Європі. Розквіт фортепіанного та камерно-інструментального виконавства залишає гітару позаду. Романтична гітара, яка активно використовувалась відомим композиторами-виконавцями Ф. Сором та М. Джуліані з часів XVIII століття, вже не мала ресурсів для відповіді на творчі заклики нового часу, а оновлена А. де Торресом – була новаторським відкриттям свого часу¹ і ще не встигла знайти своє місце в іспанському гітарному суспільстві. Інструмент продовжує розвиватись завдяки музикантам, що зосередилися на оновленні традиції та збагачували репертуар не лише оригінальними творами, а й переважно перекладаннями творів відомих композиторів для гітари.

Однією з ключових фігур в процесах популяризації класичної гітари на концертній сцені, надання їй академічного статусу став іспанець Франциско Таррега / *Francisco Tárrega* (1852–1909). Серед значного надбання композитора є твори, які і досі використовуються виконавцями в концертній практиці². До створення корпусу гітарних опусів, що з часом перетворилися на професійний репертуар для гітари, доєдналися видатні іспанські композитори: М. Льобет / *Miguel Llobet* (1878–1938) – «Варіації на тему Сора», «Скерцовальс», «Мазурка», Варіації на тему «Фолії»; Е. Пухоль / *Emilio Pujol* (1886–1980) – п'ятитомна школа «Раціональний метод гри на гітарі» (1932–1933), концертні етюди, «Кубинські спогади», «Севілья», «Три іспанських танці»; Д. Фортеа / *Daniel Fortea* (1878–1953) – «Елегія Таррезі», «Поетичні етюди», «Різдвяні казки», «Мадригал», «Школа гри на гітарі» в двох частинах. Як зазначає В. Ткаченко, «стиль Ф. Таррега підбиває підсумок “старої” гітарної

¹ Застосовані А. де Торресом технічні знахідки і досі використовуються у сучасній органології.

² Вкажемо на такі, як: «Спогади про Альгамбру», «Арабське капричіо», «Мавританський танок», «Мазурки» (*Adelita, Marieta, Rosita*), «Гранд вальс».

парадигми й водночас відкриває етап накопичення якостей “нової” парадигми, засновником якої став А. Сеговія (1920–1930-ті рр.)», одночасно розвиваючи романтичний напрям та культивуючи гітарну виконавську специфіку із традиційними тембровими та технічними можливостями (Ткаченко, 2013: 79). Дослідниця також наголошує на тому, що знадобився досить тривалий період (з кінця 1890-х орієнтовно до 1970-х років) для виходу гітари із безвихідного становища та набуття своїх специфічних і універсальних можливостей.

В цих процесах знаковою була роль Андреса Сеговії / *Andrés Segovia* (1893–1987), чий внесок в розвиток класичної гітари є неоцінним, завдяки розширенню обрії гітарної музики. Зі слів Г. Вейда, автора праці «Традиції класичної гітари», на активний зріст нових гітарних композицій вплинула недостатня кількість концертних творів в репертуарі А. Сеговії. На це вказує той факт, що для турне Південною Америкою у 1920 році, музикант мав обмежений репертуар, якого ледь вистачало на два відділення. Концертні виступи включали в програму оригінальні п'єси Ф. Сора, М. Джуліані, Д. Агуадо, здійснені Ф. Таррегою транскрипції творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Дебюссі, та деяких композицій М. Льобета. Перед від'їздом у концертний тур А. Сеговія вже почав замислюватись над збагаченням гітарного репертуару новими творами, та мав нагоду замовити нові опуси Ф. Морено-Торробі (Wade, 2018). Досліджуючи феномен А. Сеговії та тенденції розвитку гітарного мистецтва, І. Кригін зазначає, що «багато в розвиткові культури взагалі та гітарного мистецтва зокрема залежало від рівня загальної культури людей, котрі перебували на верхньому щаблі ієрархічних східців драбини королівських дворів Західної Європи, та людей, якими вони себе оточували, їхнім кругозором, інтересами, освітою. Але не менш важливу роль у розквіті гітарного мистецтва відіграли на окремих етапах історії випадковості та непередбачуваності загальної тенденції розвитку, а також численні ентузіасти-генії, які часто безкорисливо, але з натхненням, самовіддано присвячували своє життя естетичній культурі гітарної творчості» (Кригін, 2010).

Одним з перших композиторів, хто одразу відповів на запит А. Сеговії щодо створення нового академічного репертуару, став Ф. Морено-Торроба / *Federico Moreno Torroba* (1891–1982). Так, першим, що набув відомості, був його “*Danza Castellana*” (1926), який згодом увійшов до “*Suite Castellana*”. Головною особливістю п’єс Ф. Морено-Торроби є активне запозичення мотивів фламенко та іспанської стилістики¹. Відповідно до фактів, наведених Г. Вейдом, Ф. Морено-Торроба, як і Ф. Таррега, складав в першу чергу неவிбагливі за змістом та стилістикою ліричні твори з образними назвами, однак такі, що потребують справжньої віртуозності від виконавця. Проте, гітарна творчість Ф. Морено-Торроби здебільшого представлена мініатюрами, що не демонструють явної новизни. Навіть відома «Сонатіна» *A-dur* не наділена певною кількістю модуляцій та мелодичним розвитком (Wade, 2018). Роль Ф. Морено-Торроби є по-своєму значною у гітарному мистецтві, оскільки «його твори представляють важливу точку в еволюції гітарного мистецтва, будучи новими композиціями (курсив наш – Ш.А.), які увійшли до репертуару А. Сеговії» (Wade, 2018).

Вагомий внесок вказаних композиторів, що сфокусували свою увагу на написанні як *оригінальної музики*, так і великої кількості *транскрипцій* для гітари, полягає у сприянні зростанню якості і рівня виконавства. Надихнувшись майстерністю і талантом А. Сеговії, відкритими ним незвичайними тембральними фарбами інструмента, композитори долучилися до створення нових опусів, поступово впливаючи на формування та розростання нової плеяди виконавців. Таким чином, рівень гітари як професійного музичного інструмента не тільки зберігався, а й підвищувався. Невід’ємною складовою репертуару було втілення, перш за все, іспанського колориту через характерну ритміку, стилістичні прийоми фламенко, танцювальні жанри різних регіонів Іспанії: фанданго (Андалусія), хоти (Арагонія). Репертуар А. Сеговії в основному був

¹ Прикладом таких творів є: *Suite Castellana* (1926), *Concierto en Flamenco* (1962), *Homenaje a la seguidilla* (1962).

заснований на іспанському мелосі та мав свої особливості, що простежувалися у «консервативності, пов'язаній з його власними уподобаннями» (Greene, 2011).

Саме в період першої половини ХХ століття композитори все більше надихалися на створення гітарних композицій із втіленням національного коріння. В цьому відбивалася загальна тенденція світового музичного мистецтва, в якому поряд із посиленням руху у бік оновлення музичної системи через розвиток авангардних технік, активізувалися і дії, спрямовані на збереження національної аутентичної культури, а саме зразків музично-поетичного фольклору, які стрімко та безслідно зникали з музичної мапи Європи¹. Про назрілу на той час необхідність змін у роботі з фольклорним матеріалом свідчить і вислів М. де Фальї, в якому він критично ставиться до методів композиторів минулого часу, звинувачуючи їх у використанні обмеженого ресурсу «мізерних друкованих збірок» та «спотворенні народних мелодій застарілою гармонізацією», що суперечило їхній природі. Причину цього композитор бачив у недоліках освітнього процесу Мадридської консерваторії (єдиної на той час в Іспанії), де вивчення народної музики відбувалося суто теоретично, без наочного ознайомлення із аутентичним мистецтвом селян з різних регіонів Іспанії. На його думку, іспанська музика повинна базуватися на природній музиці народу, «на танцях і піснях, які не завжди є спорідненими. У деяких випадках лише ритм позначається плесканням (*“palmas”*) і барабанными паличками (*“palillas”*), без жодної мелодії; в інших мелодія виділяється сама собою; так що слід використовувати не саму вокальну мелодію як прояв народної музики, але все, що її супроводжує або існує без неї, ніколи не випускаючи з поля зору середовища, в якому все це має своє буття» (Istel, Baker, 1926). Таким чином, розвиваючи думку композитора, доречно зробити висновок про усвідомлену багатьма в той час цінність гітари, як інструмента, що презентує іспанську народну музику у всій її яскравості та самобутності. У професійній сфері над створенням

¹ Ці процеси можна було спостерігати в різних європейських країнах. Як правило, вони були пов'язані з діяльністю групи ентузіастів – композиторів, вчених, музикознавців. В Британії це був композитор Р. Воан-Вільямс, в Італії – Д. Ф. Маліп'єро, в Угорщині та Румунії – Б. Барток, З. Кодай, в Іспанії – Ф. Педрель.

іспанського гітарного репертуару працювали М. де Фалья (1876–1949), Х. Туріна (1882–1949), Ф. Морено-Торроба (1891–1982), Х. Родріго (1901–1999). Завдяки опорі на романтичну традицію та втіленню національного духу та мелосу, більшість творів цих композиторів складала значну частину репертуару А. Сеговії.

Поступово гітарне виконавство виходить за межі Іспанії. Над створенням гітарного репертуару починають працювати композитори не іспанського походження. Перші з них – М. Понсе / *Manuel Ponce* (1882–1948) та Е. Вілла-Лобос / *Heitor Villa-Lobos* (1887–1959), що є цілком природним, оскільки Мексика, будучи колонією Іспанії до 1820-х років, і після набуття незалежності залишилася іспаномовним регіоном. Бразилія ближче до Португалії, але в той же час Португалія та Іспанія – сусідні країни, які мають спільні музичні витоки.

Кількість написаних опусів для гітари М. Понсе була досить значною: сонати, варіації, *Концерт для гітари з оркестром «Concierto del Sur»*. Наведемо приклад деяких з них: «Мексиканська соната» (1925), «Соната III» (1927), «Класична соната» (1928), «Романтична соната» (1929), «Варіації та фуга на тему “Фолії”» (1929). Не дивлячись на своє мексиканське коріння, М. Понсе відповідно до традицій свого часу, надихаючись опусами інших композиторів, також писав в «іспанському стилі». Яскравим прикладом використання ним вітчизняного фольклору була Гітарна соната під назвою «Мексиканська», де композитор порушує сталу для того часу практику застосування у гітарному репертуарі виключно іспанських народних тем. Е. Вілла-Лобос також відреагував із зацікавленістю на запит А. Сеговії, оскільки ще до зустрічі із видатним музикантом композитор сам грав і писав для гітари, а також вже був відомий деякими своїми творами (Greene, 2011).

Таким чином, позбавлення гітарної музики локально-регіональної обмеженості відкриває шлях до збагачення її новою стилістикою та новими виконавсько-технічними прийомами. Завдяки зусиллям А. Сеговії її було введено до загальноєвропейського простору, що сприяло подальшому розповсюдженню гітарного репертуару по всій Європі та посиленню інтересу до цього інструмента з боку композиторів-не гітаристів. Серед митців, які співпрацювали з А. Сеговією,

окрім вищеназваних були: Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) і Альфредо Казелла (1883–1947) з Італії, Жак Ібер (1890–1962), Гюстав Самазей (1865–1935), Даріус Мійо (1892–1974) і Альбер Руссель (1869–1937) з Франції, Карлос Педрель (1890–1935) з Аргентини, Олександр Тансман (1897–1986) з Польщі, Сиріл Худоба і Джон Дуарте (1919–2004) з Англії, Реджинальд Сміт Бріндл (1917–2003) з Англії (Салій, 2021).

Не дивлячись на появу великої кількості авторів, зацікавлених у створенні нових опусів для класичної гітари, музичним смакам А. Сеговії відповідала лише певна кількість композиторів. А. Козінн у статті 1984 року для журналу *“Guitar Review”* надає основний перелік цих композиторів та називає їх «Шісткою Сеговії»: Х. Турина, Ф. Морено-Торроба, А. Тансман, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобос, М. Понсе (Kozinn, 1984). Більшість з написаних ними творів має присвяту виконавцю. Це: Соната оп. 61 (1930–1931) Х. Турини, Сонатина оп. 77 (1923) Ф. Морено-Торроби, *“Danza Pomposa”* оп. 2 (1952) А. Тансмана, Соната «Пам’яті Боккеріні» оп. 77 (1934) М. Кастельнуово-Тедеско, Концерт для гітари з оркестром (1951) Е. Вілла-Лобоса¹.

Згадані опуси демонструють певну стильову однаковість, жанрову спорідненість, майже тотожне образно-емоційне наповнення. Це підтверджують і критичні за змістом коментарі, в яких акцентується «спрощеність», як, наприклад, вислів М. Маккаллі про стильову «монохромність» більшості робіт, написаних «Шісткою Сеговії» переважно «романтичних за стилем, що втілювали іспанські традиції фламенко» (McCallie, 2015). Не дивлячись на це, багато послідовників А. Сеговії прийняли музичні смаки свого кумира та почали виконувати вже сформований ним репертуар. Тож, поступово кількість написаних опусів для класичної гітари стає більшою, і протягом ХХ століття репертуар проходить значну модифікацію, оновлюючись завдяки таким творам, як: Соната оп. 77, «Диявольське капричіо», Концерт № 1 Маріо Кастельнуово-Тедеско (Італія); Класична та Романтична сонати, *“Concierto del sur”* Мануеля

¹ Зазначений репертуар не є достатньо вивченим в гітаристиці, за виключенням сонати «Пам’яті Боккеріні» М. Понсе, неокласичні риси якої детально висвітлюються у статті Т. Іваннікова (Іванніков, 2018).

Понсе (Мексика); “*Homenaje a Tarrega*”, «Фандангільо» та Соната Хоакіна Турини (Іспанія); 5 прелюдій, 12 етюдів, Концерт Ейтора Вілла-Лобоса (Бразилія); Сонатіна Федеріко Морено Торроби (Іспанія); Концерт «Аранхуес» Хоакіна Родріго (Іспанія); “*La cathedral*”, «Останнє тремоло» Августіна Барріоса (Парагвай); Соната Антоніо Хозе (Іспанія) (Іванніков, 2015), та появи перекладень для цього інструмента¹.

Всі ці факти свідчили про невідворотність процесів оновлення виконавського мистецтва зсередини, свідомством чого з часом стало висунення та стрімке укорінення нових гітарних шкіл: кубинської (Л. Брауер / *Leo Brouwer*, нар. 1939), англійської (Д. Брім / *Julian Bream*, 1933–2020; Д. Рассел / *David Russel*, нар. 1953), американської (М. Баруекко / *Manuel Barrueco*, нар. 1952; С. Ассад / *Sergio Assad*, нар. 1952; О. Ассад / *Odair Assad*, нар. 1956), німецької (Т. Хопшток / *Tilman Hoppstock*, нар. 1961), та оновлення «старих», що до цього часу панували: іспанської (Ф. Таррега, 1874–1909; А. Сеговія, (1893–1987); Е. Льобет, 1878–1938; Е. Пухоль, 1886–1980), італійської (К. Маркіоне / *Carlo Marchione*, нар. 1964; А. Дезідеріо / *Aniello Desiderio*, нар. 1971). Ідеальними виявилися ці передумови для *відродження після довгої паузи і подальшого розвитку у XX столітті гітарного концерту*.

1.2.6. Нова історія старого жанру

Поверненням зацікавленості цим жанром у гітарній сфері можна вважати 1930 рік, коли відбулася прем'єра *Концерту для гітари Р. Адама* (1906–1963) – мексиканського композитора та гітариста. Провідною ідеєю композиції було втілення в умовах класичної структури національної стилістики – мексиканського мелосу із притаманними йому ритмо-інтонаційними зворотами. Однак, цей твір майже не задіяний ані в науковому просторі, ані у виконавському. Однією з причин, на думку М. Офі, могло бути «неприйняття Андресом Сеговією творчості своїх колег гітаристів-композиторів» (Orhee,

¹ Переконливою є думка Т. Іваннікова стосовно отримання гітарною музикою імпульсів до розвитку «не з творчих потенцій сучасних композиторів “першої величини”, а з тих етнічних регіонів світу, де гітарне виконавство було частиною національної культури» (Іваніков, 2012: 26).

2022) та поява згодом більш яскравих зразків в цьому жанрі, що зайняли провідне місце в репертуарі академічних гітаристів. Додамо, що на більш глибинному рівні ця ситуація свідчила про необхідність виходу гітарного концерту за межі заданої ще попередніми епохами творчої парадигми – переважної ролі самих виконавців у написанні творів з метою поповнення власного репертуару і, відповідно, пристосування жанрів, зокрема інструментального концерту, для власних виконавських завдань. Факти «творчої відповіді» композиторів-не гітаристів на заклик музикантів-практиків (відсутні в минулі часи) хоча і посилювалися на початку ХХ століття, але ще не зіграли переломної ролі. Для цього був потрібен певний час, щоб поступове накопичення зусиль отримало кумулятивний ефект, підготувавши гітарну музику до сприйняття творчих новацій музичного мистецтва ХХ століття. В плані визначення самотності розвитку жанру гітарного концерту показовим є порівняння його історії з історією скрипкового концерту¹. Еволюція останнього (починаючи від барочної епохи) так само позначена стадіальністю чергування періодів «стабільності, пов'язаних з формуванням формату звукових уявлень, певних мелодико-ритмічних формул, цілого ряду виконавсько-технічних засобів – виконавського інструментарію <...>, та періодів оновлення зламу стереотипів» (Клендій, 2023: 217). Перспектива розвитку була визначена рухом поступового перенесення акцентів з переваги сольної-віртуозної (виконавсько-презентативної, звично комфортної в плані технічного оснащення) на пріоритет художнього (авторський задум), що реалізовувалося композиторами по-різному: через зміну звукообразу інструмента, перегляд його принципів взаємодії з оркестром, вибудованість балансу, домінування принципів симфонічного в драматургії твору. Визначальну роль в цих процесах мало *розмежування функцій композитора і виконавця*, кульмінаційні наслідки якого у сфері скрипкової музики прийшлися на останню третину ХІХ століття, стимулювавши цілу низку «нових» (з точки зору переосмислення природи сольних партій, концертності

¹ Повторно ми прибігаємо до цього прийому, оскільки аналогії є очевидними.

загалом) скрипкових концертів Й. Брамса, П. Чайковського, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Для гітарної музики ці процеси наступають лише у 1930-ті роки, тобто із великим запізненням у порівнянні з аналогічними явищами у інших сферах, про що свідчить наведена нами історична панорама поступових модифікацій інструменту та формування академічного репертуару.

По аналогії з вищесказаним, значними подіями в процесах актуалізації гітарного концерту стає поява перших зразків від композиторів-не гітаристів – *Концерту для гітари з оркестром №1 (D-dur) op. 99 М. Кастельнуово-Тедеско* (1939) та *Концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Х. Родріго*¹ (1939). Перший став підсумком плідної роботи композитора з А. Сеговією, який здійснив прем'єрне виконання на великій сцені невдовзі після створення. Другий – написаний на запит ще одного видатного гітариста того часу – Р. Сайнс де ла Маса, який і виконав його вперше.

Згодом, у 1941 році з'являється *“Concerto del Sur”* М. Понсе (також з присвятою А. Сеговії). Об'єднуючою рисою цих творів можна вважати активне запозичення іспанського фольклору, типових прийомів гри, не дивлячись на їх приналежність до різних країн – Італії, Іспанії та Мексики. Використовується структурно-семантична модель концерту класико-романтичного типу; на відміну від жанрових зразків попередньої епохи більш активно залучаються дерев'яні духові інструменти, як повноправні учасники оркестру, а не тільки в якості акомпанементу. Гітара виступає вже як носій тематизму та активний учасник драматургічного процесу. Показовим є обережний підхід до використання оркестрових фарб у співвідношенні із солістом, свідомий вибір переважно прозорого оркестрування, знаходження того важливого балансу, що дозволяє звучати і оркестру, і гітарі².

¹ Цікаво, що у виконанні А. Сеговії цей твір так і не прозвучав, ймовірно тому, що не був створений саме для нього (Greene, 2011: 24), однак став взірцем концертного жанру, залишаючись основою академічного репертуару сучасних гітаристів. В здобутку Х. Родріго налічується п'ять творів для гітари з оркестром. Окрім «Аранхуесу» в творчому здобутку: «Фантазія для джентльмена» (1954), Концерт-мадригал для двох гітар з оркестром (1966), Андалузький концерт для чотирьох гітар з оркестром (1967), *“Concerto para una fiesta”* (1982).

²Зауважимо, що надання детального аналізу концертів не є метою нашого дослідження. Висвітлення провідних рис зазначених опусів вже відбулося в роботах інших авторів.

В цьому ряду, як зразок «творчого відгуку <...> на давній (1939) запит Андреса Сеговії» постає і *Концерт для гітари з оркестром (1951)* Е. Вілла-Лобоса (Філатова, 2025). Дослідники вважають, що композитор використав автоцитування в Концерті¹ з метою збереження та закріплення всіх тих композиторських прийомів, котрі були вжиті ним у музиці для гітари, написаній раніше. В творі превалювали інтонації та ритми, запозичені з бразильського фольклору. Володіння композитором грою на гітарі надало змогу розкрити інструмент і з віртуозного боку, знаючи всі його технічні можливості.

Друга половина XX століття ознаменована появою великої кількості гітарних концертів та динамікою її постійного зростання. Відповідно до інформації з каталогів, наведеної в дослідженні Іваннікова (Іваніков, 2012: 33–34, 66–67), якою можна оперувати як загальноновизнаним фактом, у першій половині століття, починаючи з 1930-х років, гітарних концертів нараховується сім, що сприймається невеликою цифрою на фоні сотні сольних п'єс. У 1950–1960-х роках кількість концертів для гітари зростає майже втричі – 20 концертів. З 2000 по 2010-ті роки наведено дані про 200 концертів (!). Збагатився і сольний репертуар: від сотні п'єс на початку XX століття, до півтора тисяч – в перше десятиліття XXI. Стосовно визначення жанрової типології, то, як вказувалося раніше, гітарний концерт в композиторській творчості XX – початку XXI століть представлений всіма історико-стильовими моделями: барочною, класичною, романтичною; віртуозно-сольного та симфонізованого; «великого»/багаточасного та одночасного («злиття» циклічної форми). Розуміючи неможливість відображення у нашому дослідженні абсолютно повної картини концертного жанру із визначенням імен всіх композиторів та написаних ними концертних творів, в тому числі і з метою запобігання дублювання інформації вже представленої в працях інших дослідників (Т. Іваннікова, Лю Юй, М. Гончарова, Н. Фурі-Гоус, Р. Хадсона), сфокусуємо увагу на окремих

¹ Концерт став підсумковим опусом для гітари в творчості митця.

зразках та подіях, які найбільш допомагають висвітлити провідні тенденції століття у данному жанрі.

Кардинальні зсуви у виконавській та композиторській практиках в сфері гітарного мистецтва паралельно супроводжувалися і розвитком гітарної відповідної освіти, що потребувала різноманітного репертуару. У минулі епохи гітара вважалася інструментом, переважно, аматорським, чого не можна сказати про ХХ століття. Після відкриття в 1930-х роках класів гітари в музичних навчальних закладах Іспанії та Латинської Америки, у другій половині століття класична гітара здобуває статус повноцінної спеціальності в музичних академіях Франції, Німеччини, Італії. Окрім А. Сеговії, чий внесок і розвиток академічної освіти є вагомим, в цих процесах важливу роль відіграли М. Льобет / *Miguel Llobet*, Е. Пухоль / *Emilio Pujol*, А. Карлеваро / *Abel Carlevaro*, А. Діаз / *Alirio Diaz*, Дж. Вільямс / *John Williams*, К. Паркенінг / *Christopher Parkening* та ін.

Додатковим важливим фактором, що посилив позиції класичної гітари, вплинувши на подальшу активну розробку нового репертуару і концертів зокрема, стає започаткування у другій половині ХХ століття міжнародних конкурсів виконавців на класичній гітарі. Так з'являються визнані у всьому світі престижні форуми: *Concours International de Guitare* (Франція, 1958), ініціатива проведення якого із метою відродження французьких традицій гітарного музикування належить Роберу Відалю / *Robert Jean Vidal*¹; *Concorso Internazionale di Chitarra Classica "Michele Pittaluga"*² (Італія, 1968), *Francisco Tárrega International Guitar Competition* (Іспанія, 1967 р.), *Guitar Foundation of America* (США, 1973), *Certamen Internacional de Guitarra Clásica "Andrés Segovia"* (Іспанія, 1985). Не дивлячись на відсутність заснування конкурсів саме А. Сеговією, багато творчих заходів відбувалися або із його підтримкою (напр., *Concorso Internazionale di Chitarra Classica "Michele Pittaluga"*), або на його честь (напр., *Certamen Internacional de Guitarra Clásica "Andrés Segovia"*).

¹ Р. Відаль (1925–2002) – французький музикознавець, журналіст та продюсер «Радіо Франції», відомий просуванням класичної гітари у французькому музичному суспільстві.

² Засновником конкурсу був італійський гітарист М. Пітталуга (1915–1995). На початковому етапі захід відбувався за підтримки А. Сеговії, котрий став його першим президентом.

Поступово до створення нових опусів для гітари долучаються представники не тільки італійської та іспанської, а й кубинської, французької, бразильської, американської композиторських шкіл. Цікаво, що коло авторів гітарних концертів продовжують поповнювати і виконавці-практики – прискіпливі до звукових та технічних тонкощів поєднання гітари з оркестром, як наприклад: Лео Брауер / *Leo Brouwer*, Серджіо Ассад / *Sergio Assad*, Роланд Дієнс / *Roland Dyens*, Душан Богданович / *Dušan Bogdanović* (Papandreou, 2014).

Однією з провідних рис концерту залишається опора на національний (іспанський, мексиканський, бразильський, кубинський) фольклор. Окрім творів відомого бразильця Е. Вілла-Лобоса слід згадати ім'я його талановитого співвітчизника – Г. Санторсоли / *Guido Santórsola* (1904–1994), творчість якого майже не представлена в українській науково-творчій практиці. Характерним для його творів є не тільки втілення рис бразильського та уругвайського фольклору, а й залучення такого методу композиції, як додекафонія. В здобутку Г. Сантарсоли *Концерт для двох гітар та камерного оркестру* (1966), три *Концерти для гітари та оркестру* (1942, 1977, 1983) (за мат.: Serracanta, 2014–2025).

Слід відзначити і роль Ф. Морено-Торроби, вагомий вплив якого на створення гітарного репертуару був неоцінений. Доробок композитора відзначений такими концертами – *“Concierto de Castilla”* (1960) та *«Concierto en Flamenco»* (1962), в назві котрих вже закладено передчуття іспанського колориту, який при прослуховуванні твору підтверджується залученням композитором народних іспанських мотивів. До яскравого втілення національного фольклору в своїх творах звертається і композитор сербського походження – Д. Богданович (нар. 1955), котрий створив *Концерт для гітари та струнних* (1979) та *Концерт «Калейдоскоп» для гітари та камерного оркестру* (2008) із присвятою американському гітаристу-віртуозу В. Каненгайзеру, що обумовило опору на джазову стилістику – гострі ритмічні малюнки, пряні джазові гармонії, ексклюзивні темброві поєднання.

Вважаємо за потрібне висвітлити і творчість французьких композиторів другої половини XX – початку XXI століть. Звернення до жанру концерту відбулося після великої перерви майже у півтора століття, якщо враховувати за дату останнього із створених – Концерти Ш. Дуазі та А. де Лойєра у 1802 р. Їхні опуси можна віднести до сучасного концерту із втіленням новітньої композиторської мови. Найбільш чутливою до новацій сучасної музики того часу слід вважати манеру письма француза іспанського походження Моріса Оана /*Moris Oana*, чий *Концерт для гітари з оркестром «Три графіки»* (1957) виділяється застосуванням новітніх композиторських технік, залученням групи ударних інструментів в діалозі із солістом. На його тлі більш традиційними сприймаються *Концерт для двох гітар з оркестром* П. Петі (1964); *“Concerto Métis” для гітари та струнного оркестру* (1997) Роланда Дієнса, присвячений Іді Престі.

Серед зазначених представників творчої практики другої половини XX століття, неможливо оминати увагою і славетного кубинського майстра Лео Брауєра / *Leo Brouwer* (нар. 1939)¹, причетного до створення «більш масштабного та вагомого репертуару» (Caboverde, 2012). На думку дослідника, метою композитора було заповнення репертуарних прогалин, пов'язаних, в першу чергу, з відсутністю у гітарній музиці концертів, аналогічних по значимості інструментальним концертам Л. ван Бетховена, Ф. Шопена та Б. Бартока. Тому саме Л. Брауєру належала роль виведення гітарного концерту на новий рівень, через застосування нових прийомів гри, яскравої виразності, збагативши традиційну модель гітарного концерту ускладненням внутрішніх зв'язків між солістом та оркестром, симфонізацією драматургії².

¹ Біографію та діяльність митця досить детально проаналізовано дослідниками. Так, слід виокремити збірку наукових статей «Лео Брауєр та гітарне мистецтво XX століття», котра містить праці понад двадцяти авторів, в переліку яких: В. Доценко (Доценко, 2011), Т. Іванніков (Іванніков, 2011), В. Ткаченко (Ткаченко, 2011), В. Іванніков (Іванніков, 2011), М. Трянов (Трянов, 2011), Ю. Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2011).

² Як зазначає Б. Таунсенд, в Концерті №3 «Елегійному» симфонізація реалізується шляхом об'єднання окремих трьох частин в одну, підпорядковану єдиному композиційному задуму. Одним з підтверджень такої концепції є авторська ремарка *attacca subito*, що стає показником безперервного наскрізного розвитку, драматургічної єдності. Таким чином твір сприймається як одночастинний із модифікованою сонатною формою (цит. за Caboverde, 2012: 26).

Як справедливо зазначає В. Доценко: «Ім'я Лео Брауера на сьогодні вже само по собі асоціюється з сучасною гітарою – Гітарою з великої літери, який світ ще не знав і не міг собі уявити, що в цьому інструменті приховуються такі небачені до цього можливості» (Доценко, 2011). Такий вислів є повністю обґрунтованим значним надбанням композитора, котре налічує велику кількість сольних, камерних та оркестрових творів для гітари. Здебільшого в останньому, пізньому періоді творчості, митець виходить за рамки виключно «композитора для гітари», про що свідчить присутність фортепіанних тріо, струнних квартетів, а також музики до кінофільмів¹. Між тим фокус на гітарі як центрі всієї його діяльності призводить до автоцитування в музиці майстра. Показовим є вислів самого композитора про один зі своїх концертів: «... у певному сенсі концерт для гітари з оркестром “Торонто” (№ 4) – це збірка моїх творів. Ви можете спостерігати схожі музичні елементи, що використовуються в “Чорному декамероні” та в Квінтеті для гітари, флейти, гобоя, кларнета і віолончелі (1958), що ніколи не був опублікований або виконаний. Гармонійне напруження Концерту №4 також можна знайти в “Параболі” та “Хвалі танцю”. Це не тільки цитата, це необхідність повторного відкриття стилю, так само, як у деяких композиторів, що використовують такі елементи, як гамелан (традиційний танець) з Індонезії та африканські ритми, і перетворюють їх на нову річ, яка називається мінімалістичною музикою» (цит за: McKenna, 1988).

Глибока обізнаність Л. Брауера як видатного виконавця стосовно технічних та динамічних можливостей гітари разом із його досвідом написання значних опусів для цього інструмента, співпраця з майстрами гітарного мистецтва сприяли створенню значної кількості гітарних концертів:

- Концерт №1 для гітари з оркестром (1972);
- Концерт №2 для гітари з оркестром / «*Concierto de Lieja*» (1981);
- Концерт №3 для гітари з оркестром / «*Concierto Elegico*» (1986);

¹Його талант яскраво розкрився і в творах для фортепіано і флейти («*La región más transparente*», 1982), для фортепіано, скрипки та віолончелі («*Manuscrito antiguo encontrado en una botella*», 1983), для двох фортепіано («*Sonograma III*», 1968), для джазового ансамблю та симфонічного оркестру («*Arioso*», присвята Чарльзу Мінґусу, 1965), для гітари та струнного оркестру («*Tres danzas concertantes*», 1958).

- Концерт №4 для гітари з оркестром / «*Concierto de Toronto*» (1987);
- Концерт №5 для гітари з оркестром / «*Concierto de Helsinki*» (1991–1992);
- Концерт №6 для гітари з оркестром / «*Concierto de Volos*» (1997);
- Концерт №7 для гітари з оркестром / «*Concierto de La Habana*» (1998);
- Концерт №8 для хору, гітари та оркестру / «*Concierto Cantata de Perugia*» (1999);
- Концерт №9 для гітари з оркестром / «*Concierto de Benicassim*» (2002);
- Концерт №10 для двох гітар та оркестру / «*Book of Signs*» (2003);
- Концерт №11 для гітари з оркестром пам'яті Т. Такеміцу / «*Concierto de Requiem*» (2007);
- Концерт №12¹ для гітари з оркестром / «*Austral*» (2016).

К. Валенцуела вважає Л. Брауера «найпліднішим композитором гітарних концертів в історії, який є автором вражаючої кількості із дванадцяти гітарних концертів та двох інших творів для гітари з оркестром» (Valenzuela, 2017). Значна їхня частина була виконана на замовлення видатних виконавців, відповідаючи індивідуальному стилю кожного митця. Найрозповсюдженішими у виконавській практиці стали: «*Concerto de Elegiaco*» (№3, 1986), присвячений Дж. Бріму; «*Concerto de Toronto*» (№ 4, 1990), створений для Джона Вільямса.

Лео Брауер, маючи кубинське походження, надихався традиційною африканською ритуальною культурою, що реалізується у його творах присутністю цілого калейдоскопу тематичних та ритмічних елементів, типових для музики його батьківщини. Однією з особливостей композиторського стилю митця є сучасна за своєю природою музична лексика, обумовлена застосуванням альтерації, дисонуючих сполучень, синкопованих ритмічних малюнків, поліритмії, політональності, складних гармонічних зворотів. Митець володів великим бажанням створити свою універсальну гітарну мову, що зробить музику

¹ Інформацію про актуальну кількість гітарних концертів надано гітаристом Б. Вернером (Werner, 2020). Він та К. Валенцуела (Valenzuela, 2017) зазначають про створення у 2016 році Концерту №12. Втім, в багатьох джерелах, в тому числі відкритих, ця інформація відсутня.

впізнаваною для слухача та легко засвоюваною для виконавця. Він прагнув стерти межу між класичним та популярним напрямками, з метою надати академічній гітарній традиції можливості виходу на більш широку аудиторію. Однак, окрім фольклорної основи, в опусах Л. Брауера відчутний вплив музичних новацій першої (нововіденців)¹ та другої хвиль авангарду². Вітчизняні науковці пропонують різні підходи до періодизації творчості митця. Між тим, вплив новацій на музичну лексику композитора, відображено кожним з авторів. Відповідно до концепції Т. Іваннікова, музичну діяльність Л. Брауера можна поділити на *афро-кубинський* (1955–1964), *авангардний* (з 1970) та *нео-романтичний* (з 1980) періоди (Іванніков, 2011). Іншу точку зору розділяє В. Доценко, виділяючи такі періоди: *ранній*, котрий характеризується оригінальністю музичної мови та залученням композиторських технік ХХ століття, *творчої зрілості* – відзначається опорою на національні витоки, *пізній* – виділяється «прагненням повернутися до початку, до юнацької безпосередності та простоти» (Доценко, 2011: 5–6). Постає питання про місце гітарного концерту в цих процесах, враховуючи високу активність композитора в цьому жанрі.

Спираючись на запропоновану дослідниками періодизацію творчості митця, доходимо висновку, що перші два концерти (1972, 1981) Л. Брауера були створені в *авангардний* період його творчості. За відсутності партитур у вільному доступі, можемо використовувати лише аудіоверсію Концерту №1 у виконанні Дж. Вільямса та оркестру «London Sinfonietta» (1978)³, при прослуховуванні

¹ Особливе значення мав для композитора досвід композиторів, які використовували гітару в ансамблевих композиціях, а саме: А. Веберна (Дві пісні для мішаного хору з інструментальним супроводом (скрипка, кларнет, бас-кларнет, гітара, челеста) на вірші І. Й. Гете ор. 19, 1926; Три пісні для голосу, кларнета, гітари *Es-dur* ор. 18, 1925); А. Шенберга (Серенада для кларнета, бас-кларнета, мандоліни, гітари, скрипки, альту, віолончелі ор. 24, 1920–1923); А. Берга (партія гітари в складі оркестру опери «Воцек», 1914–1922).

² Т. Іванніков надає яскраве визначення новацій стилю Л. Брауера, характеризуючи твори малої форми композитора: «для Лео Брауера, чий авангардний запал розгорівся під впливом експериментів К. Штокгаузена та Г. В. Генце і згас півтора десятиліття потому (1964–1980), кроки назустріч новій музичній лексиці (на які багато гітарних композиторів того часу не наважувалися) втілювалися у використанні алеаторичних форм та естетики мінімалізму, імпровізаційної свободі трактування нотного тексту й спонтанності композиторського становлення, а також у поєднанні жанрової специфіки іспанського фламенко з новаціями штокгаузенівської «момент-форми» (Іванніков, 2011).

³ *Concerto No. 1 for Guitar and Small Orchestra* https://youtu.be/9MjDaeGPqUw?si=HdERuf_9yYETXXcI

якого відчутний вплив авангардної естетики. Вона має прояв у відсутності тональної основи, частому задіянні кластерів; використанні алеаторичних прийомів, репетитивності, відмови від «яскравого тематизму» в його традиційному розумінні на користь сонорності як в партії соліста (удари по інструменту, використання приглушення струн), так і в оркестровій фактурі. Композитором застосовані незвичні оркестрові тембральні рішення – залучення челести виступає джерелом розширення тембрової палітри фактури. При збереженні тричастинної структури твору, композитор переосмислює її семантичну природу, замінюючи класичну «драматургію мети», ідею наскрізного розвитку на «драматургію стану», притаманну мінімалістичним композиціям. Замість застосування сталого співвідношення контрастних за темпом частин, композитор зберігає єдину концепцію всього твору, дотримуючись майже одного, повільного темпу в усіх частинах. Авангардні пошуки представлені композитором більшою мірою в творах малої форми, однак і в Першому концерті значно відчутний їх прояв. На думку К. Валенцуели, «Концерти Л. Брауера демонструють спектр впливів, серед яких оркестрування Б. Бартока, форми Й. Брамса та П. Чайковського, афро-кубинські елементи, а також схильність до ідеалів мінімалізму» (Valenzuela, 2017).

Всі інші гітарні концерти Л. Брауера умовно можна віднести до періоду *нео-романтизму* (1986–2016), позначеного поступовим переосмисленням жанру композитором, переходом від радикалізму у стилістиці до залучення більш традиційних елементів музичної мови, поверненням до симфонізованої моделі (особливо в пізніх концертах), трактовкою гітари та оркестру як цілісного, нероздільного організму без яскраво вираженої гегемонії соліста. Враховуючи запропоновані О. Антоною чотири різновиди «діалогу» – *«діалог згоди» диктумного типу*, *«діалог згоди» модусного типу* та *«діалог розбіжність» диктумного типу*, *«діалог розбіжність» модусного типу* – можемо екстраполювати їх на концерти Л. Брауера. На нашу думку, в Концертах №3 та №4 переважає *«діалог згоди» диктумного типу*, тобто такий, «де репліки

будуються на різному тематичному матеріалі (або не тематичному), але не суперечать один одному» (Антонова, 1989).

Гітара в Концертах Л. Брауера виконує не тільки сольну функцію, вона може виступати в ролі акомпанементу та розчинятись в загальному оркестровому звучанні, виступати і співрозмовником, і опонентом. Можна припустити, що в концертах Л. Брауера формується новий тип взаємодії оркестру та соліста, який переводить діалог в категорію монологу.

При укоріненні різних типів взаємодії оркестру та соліста (паритетного, домінантно-сольного, домінантно-оркестрового) новаторським є і трактування Л. Брауером оркестру як ряду солістів. Зазначений принцип відображається на рівні тембральної презентації інструментів. На відміну від концертів М. Джуліані, прийнятих за класичний еталон гітарного концерту, де гітара позиціонувалася виключно як інструмент природньої романтичної «натури», Л. Брауер розширює її семантичну палітру, додаючи до художнього образу інструмента ще і риси героїчного характеру, трактуючи її як інструмента-«борця» (у Концерті №4¹). Драматургії концерту притаманне контрастно-полярне зіставлення двох «героїв» – соліста та оркестру, при максимальному розкритті художньо-виражального потенціалу кожного з них.

В трактовці гітари як соліста слід відзначити вихід за рамки сталої стереотипності щодо камерності звучання гітари. Це яскраво відображається, наприклад, в Концерті № 4 («Торонто»), в якому автор залучає до оригінального складу оркестру розширену групу ударних інструментів (бонги, маримба, тамтам, віброфон, дзвіночки, бар чаймс, тарілки), майстерно комбінує звучання струнних та духових інструментів як протиставлення партії соліста. Такий принцип в жодному разі не впливає на яскравість звучання соло та залишає

¹ Створений у 1987 році та присвячений Дж. Вільямсу цей твір посідає особливе місце як у композиторській творчості митця, так і у виконавській практиці сучасних гітаристів, розділяючи популярність із «Елегійним» Концертом (№3). Водночас, він відрізняється більш масштабною формою – при збереженні тричастинності композитор оформлює другу частину як «Тема та варіації» (загалом 4 варіації), та тембральним багатством загального оркестрового звучання, завдяки залученню розширених оркестрових груп. Підкреслена роль цих тембрів може сприйматися на наш погляд, наочним провідником того афрокубинського фольклорного шару, про вплив якого вказувалося раніше.

великий діапазон для втілення індивідуальної інтерпретаційної ідеї гітаристом. Також цікавим є і вибір композитором складів оркестру в Концертах №3, №4 та №7 – різних у кожному творі. Так, в «Елегійному» композитор поєднує групу струнних із розширеною групою ударних інструментів (маримба, барабани, малий барабан, дзвіночки). В «Торонто» – струнні доповнюються духовими (флейтою, флейтою піколо, кларнетами in B, E \flat , валторною in F, трубою in B) та розширеною групою ударних. Залучається і фортепіано як повноцінний інструмент симфонічного оркестру. В *Концерті №7* композитор комбінує групу струнних із різноманітним дерев'яним духовим (флейта, флейта піколо, кларнет, бас-кларнет, два фаготи) та мідних (дві валторни in F, два тромбони, дві труби in C), додаючи фортепіано і групу ударних інструментів (літаври, тамтам, маримба, тарілка, дзвіночки). Ще однією новацією для гітарного концерту стало включення голосу до оркестрової палітри – в *Концерті №8 «Concierto Cantata de Perugia»* було використано навіть мішаний хор в поєднанні з тендітним звучанням гітари. Проаналізувавши партитури цих трьох концертів, котрі вдалось віднайти на інтернет-ресурсах, можна дійти висновку, що важливою рисою композиторського стилю митця є різноманітність втілення тембральних рішень. В цих процесах звертає на себе увагу провідна роль ударних інструментів, які стають лише допоміжним елементом, а постійним учасником оркестрової партитури, важливим провідником музичної та національної ідентичності композитора. Таке яскраво-колеристичне, звукозображальне звучання оркестру в гітарних концертах Л. Брауера спостерігається і у його музиці до кінофільмів.

Підхід, продемонстрований Л. Брауером, є показником відкритості та готовності гітарного концерту і гітарної музики в цілому до творчих новацій другої половини XX століття, про що детальніше буде розкрито у наступних розділах на прикладі музики британських композиторів. Однак важливо, що в згаданий період загальна естетико-стильова картина гітарної музики не є однорідною, фокусуючись лише на авангардних пошуках. За словами Т. Іванникова, «глобалізація академічної гітарної музики одночасно із

глобалізацією постмодерністських художніх явищ» (у 1970–2010-ті роки) не вичерпується лише радикалізмом, ускладненням музичної мови, відмовою від традиції та іншим критеріями, що визначали авангард 2 хвилі. Навпаки, посилюються такі критерії, як помірна новаційність, редукція мови, прийняття традиції, відкритість до «чужого слова» та ін. (за Іванніков, 2012: 43–45). Додамо, що в кожній окремо розглянутій національній музичній традиції (і гітарній, зокрема) ці загальноестетичні, філософські, стилістичні критерії та антиномії будуть реалізовані по-різному.

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 систематизовано підходи сучасних авторів до вивчення гітарного репертуару і гітарного концерту, зокрема, інтерес до якого посилюється в останні роки, в тому числі і в контексті незгасаючої уваги до жанрового генотипу – інструментального концерту. Підкреслено роль вітчизняних дослідників у розробці теми, хоча відчувається певна обмеженість матеріалу дослідження через звернення до зразків, найбільш розповсюджених у виконавській практиці. Об'єднуючою рисою більшості праць стає фокус уваги на інваріантних рисах жанру, які зберігаються у гітарних зразках, навіть в умовах кардинального оновлення музично-мовленнєвої системи: діалогічності, віртуозності, імпровізаційності, циклічності, контрастності, яскравої виконавської спрямованості. Виокремлено його історико-стильові моделі, які відповідали тим, що визнані універсальними для будь-якого типу інструменталізму, виникнув в русі загальної еволюції концерту. В той же час усвідомлення самодостатності гітарного концерту як окремого явища і, навіть, феномену в жанровій системі академічного інструменталізму, підкреслено невідповідністю фаз його розвитку історичним стадіям інших різновидів концерту, наприклад, фортепіанного або скрипкового. Якщо в інших інструментальних галузях розвиток концерту був поступовий і, навіть, стрімкий (особливо у романтичну епоху), то в гітарній – очевидно уповільнення еволюційних процесів з середини XIX століття, що призвело до довгої відсутності нових творів та утримання в композиторській практиці

класицистичної моделі віртуозного типу. Нова фаза розвитку жанру припадає на 1930-ті роки і продовжується протягом всього XX століття, набуваючи геометричної прогресії в динаміці зростання кількості зразків у другій половині століття. Гітарний концерт перетворюється на галузь активних новітніх пошуків, відбиваючи на всіх рівнях (філософсько-естетичному, ідейно-концептуальному, мовно-стилістичному, композиційно-драматургічному) майже всі процеси творчого оновлення музичного мистецтва того часу.

Гостро відчувається відсутність вітчизняної монографії, яка була б присвячена історії безперервного розвитку європейського гітарного концерту, з часів виникнення перших зразків (з середини XVIII ст.) і до нашого часу. Значною мірою заповненню існуючих лакун сприяють зарубіжні дослідження, в яких висвітлено питання історії та теорії жанру гітарного концерту, розглянуто персоналій маловідомих композиторів-виконавців, досліджено специфіку оркестрового рішення гітарних партитур, темброво-динамічного балансу між солістом та оркестром, що продиктовано особливостями конструкції інструмента, його акустично-технічними характеристиками.

Здійснення детального аналізу всіх згаданих зразків не входило в завдання цього Розділу, оскільки завадило б досягненню головної мети: характеристиці гітарного концерту як жанрового феномену, що відзначений власною специфікою, яка формувалася протягом довгого часу, будучи напряду пов'язаною як з модифікаціями інструменту, станом виконавської культури, так і всім контекстом музичного мистецтва кожної окремої епохи. Необхідним було прослідити поступову кристалізацію концертних зразків серед великого різноманіття гітарного репертуару, позбавлення їх чисто прикладної функції та виокремлення в самодостатнє художнє явище через відтворення провідних тенденцій гітарної музики XVII–XX століть, уточнення функції композиторів в умовах постійної модифікації інструменту, апробації різних жанрових моделей, оновлення підходів до співвідношень між солістом та оркестром, визначенням ролі кожної складової в цьому синтезі. Це потребувало більш уважного ставлення і до органології інструменту, що впливала на формування

виконавської та композиторської ліній творчості, становлення академічного репертуару.

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ГІТАРНОЇ МУЗИКИ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ В XX СТОЛІТТІ

2.1. Формування англійської гітарної школи у XX столітті. Роль Джуліана Бріма

На противагу поступальному розвитку гітарного виконавства та гітарної музики в європейських країнах протягом XVII–XIX століть, гітарне мистецтво в Британії залишалося явищем віддаленим від академічних музичних процесів майже до початку XX століття. Формування професійного репертуару та становлення британської гітарної школи стало можливим внаслідок загальної тенденції поступового залучення представників різних національних шкіл до виконавських процесів на етапі становлення гітари як концертного інструмента. Як зазначалося раніше, до Іспанії та Італії– традиційних лідерів у сфері гітарної музики та виконавства, доєднуються представники французької, парагвайської, бразильської шкіл. Не залишається осторонь і Британія, яка у другій половині XX століття переходить до розряду «перших гравців» у світовій гітаристиці.

Перш ніж охарактеризувати провідні тенденції вказаного періоду, пов'язані із творчою діяльністю ряду композиторів та виконавців, доречно проаналізувати передумови цього процесу, більш уважно придивившись до стану, в якому перебувала британська музика в перші десятиліття XX сторіччя, окресливши ті культурні події, що стали підґрунтям майбутнього прориву. Ця площина, довгий час залишаючись певною прогалиною українського музикознавства та гітаристики, нарешті переходить до стану активного розвитку, про що свідчить поява останнім часом ряду фундаментальних досліджень (Кучурівський, 2019; О. Корчова, 2020; М. Гайдук, 2022; О. Лисичка, 2024) та окремих статей (Анфілова, 2022, 2024). Враховуючи широку панорамність висвітлення вказаними авторами обмежимося стислою історичною довідкою за цим питанням.

Як відомо, тривалий період відсутності творчої активності з кінця XVII до кінця XIX століття дослідники визначають як «епоху мовчання», використовуючи дану метафору для характеристики значної кризи в музичному

мистецтві Британії. Ключовими постатями англійського модернізму (з кінця XIX до середини XX ст.), з творчістю яких був пов'язаний вихід із глухого кута та набуття англійською музикою відомості у європейському просторі, стали Едвард Елгар (1857–1934), Ральф Воан-Вільямс (1872–1958), Густав Холст (1874–1934), причетні не лише до формування національного стилю, але й заснування фундаменту сучасного академічного музичного мистецтва. Їх об'єднувала спільна ідея – опори на національну традицію та відродження ренесансної спадщини своєї батьківщини¹. Значимість цього факту підкреслюється і в наукових працях наших вітчизняних дослідників. Так, О. Лисичка характеризує Е. Елгара як «першого успішного британського композитора-симфоніста, і також як першого майстра, хто з часів Г. Перселла отримав визнання і в Британії, і за її межами» (Лисичка, 2024: 2). С. Анфілова відзначає внесок Р. Воана-Вільямса у розвиток більшості академічних жанрів першої половини XX століття (симфонії, інструментального концерту, камерно-вокального циклу, кантатно-ораторіальних, музично-сценічних творів та ін.), наголошуючи на захопленні композитором англійськими народними піснями, котрі активно використовувались ним в своїх композиціях (Анфілова, 2024). Г. Холст зацікавленість національною музикою поєднував із зверненням до античної традиції в програмних творах, що, на думку М. Гайдук, слід сприймати як «дуже органічний крок, адже європейська довоєнна культура підготувала ґрунт для новітньої актуальності античної спадщини» (Гайдук, 2019: 145).

Перехід від більш традиційного типу висловлення до модерністського був пов'язаний з діяльністю митців, формування світогляду та творчих настанов

¹ В дійсності генеалогічне композиторське дерево англійської музики дуже розлоге. Доволі детально його надано у дисертаційному дослідженні М. Гайдук: «До найстаршого покоління входили наставники молоді й самовіддані педагоги Х'юго Перрі й Чарльз Станфорд. До середнього, яке було головною опорою школи, належали Едвард Елгар, Ральф Воан-Вільямс, Густав Холст, Фредерік Діліус та Гренвілл Банток, а вже далі традиції школи перехопили їхні молодші сучасники – Сиріл Скотт, Френк Брідж, Джон Айрленд, Артур Блісс, Арнольд Бакс, Артур Бенджамін, Алан Буш, Вільям Волтон, Констант Лемберт, Едмунд Раббра, Алан Роусторн, Леннокс Бьорклі, Майкл Тіппетт і, зрештою, Бенджамін Бріттен» (Гайдук, 2022: 33). В межах свого дослідження, надаючи дуже стислий огляд композиторських передумов формування гітарної музики, ми обмежуємося лише прізвиськами тих авторів, чия творчість поступово входить до нашої вітчизняної науково-творчої і концертної практики, постаючи не лише переліком невідомих імен, а й викликаючи певний відгук.

котрих випало на міжвоєнний період¹, а зрілість, умовно кажучи, на післявоєнний час. Знаковою постаттю, композитором, що поєднав національну традицію із сучасними новаціями свого часу вважається Б. Бріттен / *Benjamin Britten* (1913–1976). Уособлення в його постаті кульмінації розвитку британської музики в середині століття і пізніше не виключає і значної ролі інших митців у модернізації академічного мистецтва: У. Уолтона / *William Walton* (1902–1983), Л. Берклі / *Lennox Berkeley* (1903–1989), М. Тіппета / *Michael Tippett* (1906–1998), Т. Ашера / *Terry Usher* (1909–1969), Х. Сірла / *Humphrey Searle* (1915–1982), М. Арнольда / *Malcolm Arnold* (1921–2006), Р. Сміта Бріндла / *Reginald Smith Brindl* (1917–2003), Д. Аплвора / *Denis Aplyvor* (1916–2004), Дж. Дуарте / *John William Duarte* (1919–2004), Р. Родні Беннетта / *Richard Rodney Bennett* (1936–2012), Дж. Свейна / *Giles Swayne* (1946). Характеризуючи роль цих авторів в процесах інтеграції британської музики у світовий музичний простір, підкреслимо їх причетність до глибинного оновлення британської музики в другій половині ХХ століття, яке відбувалося завдяки збагаченню новітніми авангардними розробками (використанням додекафонії, серіалізму, алеаторики, полістилістики)² напрацювань попереднього модерністського періоду.

В контексті нашого дослідження важливо підкреслити факт укорінення цих тенденцій і в гітарній музиці. Як зазначалося раніше, започаткована з часів романтизму традиція взаємодії виконавців та композиторів, творчим результатом якої ставало створення опусів для конкретного музиканта, була продовжена і у нову епоху, будучи пов'язаною із активною позицією музикантів-практиків у поповненні академічного репертуару з метою виконавської самопрезентації.

¹ Між Першою та Другою світовими війнами.

² В данному випадку влучним представляється опис М. Гайдук механізму поступової «модернізації» музичного мовлення британських композиторів. За її словами: «Колективна музична стилістика кожного наступного покоління композиторів базувалась на здобутках попереднього, затверджувала та розвивала їх, а також – збільшувала ефект “щеплення” новизни і запроваджувала щоразу більшу дозу модерністської радикальності. Загалом динаміка стилістичних змін між поколіннями рухається у напрямку поступового насичення творів дисонансами (гармонічними, мелодичними, ритмічними, тембровими й, так би мовити, образними) при збереженні певної стабільної консервативної долі всіх рівнів консонансності (частка якої варіювалася у творчості композиторів різного стильового спрямування)» (Гайдук, 2022: 33).

Однією з головних фігур в цих процесах в Британії другої половини ХХ століття став видатний гітарист-віртуоз – Джуліан Брім / *Julian Bream* (1933–2020). На початку формування виконавського стилю митця та поширення його концертно-виконавської діяльності у музичному світі вже панувало ім'я славетного Андреса Сеговії (1893–1987) – виконавця-легенди, що вивів гітару на рівень концертного інструменту¹.

Дж. Брім розвинув ідеї, проголошені його наставником, реалізувавши їх на ґрунті британської музики. Показово, що творчі ініціативи Дж. Бріма по розширенню граней академічного репертуару, мали значний резонанс, засвідчуючи, що результат вийшов за межі лише регіонального (британського) музичного явища, і суто локальне перетворилось на складову загальносвітового культурного надбання. Підтвердженням цього став факт створення опусів для інструмента англійськими композиторами, чия творчість в значній мірі відома світу за іншими жанровими напрямками. Серед них: Уільям Уолтон (1902–1983), Бенджамін Бріттен (1913–1976), Деніс Апплвор (1916–2004), Реджинальд Сміт Бріндл (1917–2003), Малькольм Арнольд (1921–2006), Річард Родні Беннетт (1936–2012) та ін..

Їх композиторський внесок ознаменував справжній прорив в оновленні академічного гітарного репертуару, задав нову планку у розвитку виконавства. Це припало на той критичний момент, коли ряд композиторських та виконавсько-технічних парадигм в гітарній музиці, що були сформовані А. Сеговією, набувши значення шаблонних, потребували кардинального переосмислення. По-перше, це було пов'язано з необхідністю відмови від «іспанської образності» та «іберізмів», котрі за часи А. Сеговії перетворилися на стилістичне кліше. По-друге, назріла необхідність зміщення гітарного мистецтва в бік нової парадигми була продиктована творчими новаціями в музиці ХХ століття, що передбачало використання й оновленої музичної мови. Не

¹Андрес Сеговія проголосив гітару «законним концертним інструментом: зробив революцію в техніці гри, забезпечив концерти в найпрестижніших концертних залах світу та зібрав репертуар, який підходив для концертної сцени» (McCallie, 2015).

випадково Т. Іванніков зазначає, що «з 1950-х років новаторські струми стали активно проникати у традиційне русло гітарного мистецтва, розширюючи спектр його естетичного сприйняття». А «якісне поповнення концертного гітарного репертуару» напряду було пов'язано із жанрово-стильовою та мовною багатогранністю творів вищезгаданих британських композиторів (Іванніков, 2017). Однак перш ніж більш детально розкрити природу цих кардинальних зсувів, що відбулися у гітарній музиці завдяки ролі британських композиторів в контексті їх співтворчості з музикантом-практиком Дж. Брімом, відтворимо стан гітарного мистецтва в країні у першій половині XX століття – до появи Дж. Бріма та його активної творчої позиції.

Грунтуючись на працях іноземних дослідників, а саме С. Ейтса (Yates, 1997), Д. Хікі (Hickey, 2022), М. Офі (Orhee, 1999) відновимо в пам'яті деякі факти. Одним з видатних гітаристів кінця XIX – початку XX століть вважається Ернест Шенд / *Ernest Shand* (1868–1924), котрий розцінюється як перший англійський гітарист-віртуоз. Основним інструментом, котрий опанував Е. Шенд була скрипка, однак після шести років навчання, композитор вирішив самостійно оволодіти грою на гітарі, надихнувшись композицією Д. Агуадо. Протягом подальшого навчання ідейними натхненниками для митця стали і інші відомі композитори італійці та іспанці – М. Джуліані, Ф. Сор, Дж. Регонді. Опанувавши на досконалому рівні інструмент разом із наставницею С. Праттен, Е. Шенд пішов шляхом своїх попередників, створивши «Школу гри», з метою допомогти виконавцям подолати технічні труднощі, пов'язані з опануванням інструменту. Дослідники називають його гру «зразковою, що залишалася неперевершеною аж до появи Джуліана Бріма наприкінці 1940-х років» (Orhee, 1999). Однак, не дивлячись на спад зацікавленістю гітарою, композитор продовжував складати нові композиції (загальна кількість 220 творів), серед яких був і ***Концерт для гітари (1895)***, котрий вважається першим в історії британської музики.

Послідовником Е. Шенда став Дж. Брім¹. Майже всі зарубіжні автори наголошують на аматорських засадах формування музиканта, що не завадило йому у майбутньому розкрити свій творчий потенціал: з дитинства гра на гітарі Дж. Бріму навіювалась батьком, який сам був виконавцем-любителем, та поступово починав вивчати гру на інструменті разом з сином. Цікавою є і первинна спрямованість на джазове мистецтво – не дивлячись на те, що зусилля навчити сина були зосереджені на класичній гітарі, пріоритетом на початковому етапі було також вивчення азів джазового напрямку, у зв'язку із зацікавленістю творчістю джазового гітариста Джанго Рейнхардта та необхідністю виступів в бенді із танцювальним колективом.

Вивчення класичної гітари виявилось не таким легким завданням, тож «через деякий час Дж. Брім звернувся за порадою до товариства гітаристів філармонії, які були групою ентузіастів з Лондона, які регулярно зустрічалися, щоб виступати один для одного. У віці 13 років гітарист мав змогу зіграти свій сольний концерт, та з легкістю міг інтерпретувати транскрипції А. Сеговії та фірмові твори з репертуару Маестро» (Wade, 2012: 199). У 1948 році гітарист був прийнятий до Королівської академії, підкоривши мистецький колектив своїм талантом. Однак, через відсутність курсу гітари, йому було запропоновано вивчати фортепіано та основи теорії музики, гармонії, історії.

Неможливо оминати і зацікавленість та популяризацію композицій для лютні. «Мабуть, двома найбільш помітними прогресами в кар'єрі Дж. Бріма за цей час були його захист сучасної музики та відкриття лютні як музичного інструменту в XX ст.» (Mccallie, 2015). На початку кар'єри гітарист-віртуоз оволодів грою на цьому інструменті, що згодом надало йому можливість увійти до списку провідних виконавців-лютністів. На думку Т. Іваннікова, опанування

¹ Достатньо змістовний опис творчої кар'єри Дж. Бріма із констатацією тих новаторських прийомів, що увійшли до академічного гітарного мистецтва завдяки зусиллям музиканта, можна знайти в роботах зарубіжних дослідників, а також вітчизняних науковців, серед котрих провідна роль належить працям Т. Іваннікова, в яких надано загальну характеристику гітарній музиці Великої Британії, як феномену, систематизовано історичні факти та знадано перелік постатей, що зробили вагомий внесок в гітарне мистецтво другої половини XX століття (Іванніков, 2015, 2016, 2018). Використані нами у якості головного джерела інформації, вони були доповнені фактами, викладеними у працях: Г. Вейда (Wade 2018), Х. Мехії (Mejía, 2016), Т. Гріна (Greene 2011), М. Маккалі (Mccallie, 2015).

Дж. Брімом поглиблених навичок володіння інструментом, зумовило його захоплення музичною спадщиною епохи Єлизавети I, що стало підґрунтям для знайомства і створення творчого тандему молодого музиканта із Пітером Пірсом (в 1950-і роки). Це сприяло росту популярності та визнання Дж. Бріма не лише на великих концертних майданчиках, а й по всьому світу (Іванніков, 2018). Як зазначалося раніше, навіть концерти для лютні А. Вівальді (1730 р.) після довгої паузи у їх виконанні, були відновлені Дж. Брімом та презентовані на публіці у власній виконавській редакції. Таким чином композитор відродив музику минулої епохи та надав можливість слухачу ознайомитись з нею.

Починаючи свою виконавську кар'єру, Дж. Брім мав в репертуарі значну частку творів з репертуару А. Сеговії, отже, йшов у форватері творчого авторитета гітарної традиції. По-перше, використовуючи доступний нотний матеріал, а по-друге – обираючи музику, яка була б завжди цікава та знайома глядачу (в чому була і комерційна рація). Однак, час та стан європейського музичного мистецтва ставили нові завдання перед виконавцями та композиторами. Так, Дж. Брім поступово почав вводити в свій репертуар твори, в яких запозичення іспанського мелосу не було основною концепцією. Першими авторами, котрі відгукнулися на пропозицію гітариста були: Т. Ашер / *Terry Usher* (1909–1969), Р. Сміт Бріндл / *Reginald Smith Brindl* (1917–2003), Дж. Дуарте / *John William Duarte* (1919–2004).

Як зазначалося, особливий внесок цього видатного музиканта у життя професійного суспільства полягав у всебічному розширенні горизонтів гітарного мистецтва, завдяки збагаченню академічного репертуару та розкриттю нескінченної тембрової багатогранності та технічних можливостей інструменту¹. Надихаючись його віртуозним мистецтвом, композитори начебто наново «відкривали» для себе гітару, присвячуючи Дж. Бріму твори, написані за вимогами сучасного мистецтва того часу. Це пояснює той факт, чому,

¹ Цілком виправданою щодо виконавського стилю Дж. Бріма може бути сумарна оцінка його унікальної особистості, як поєднання кількох типів (за Л. Шаповаловою): концертуючого, універсального, креативного (цит. за: Ніколаєвська, 2020: 232).

починаючи з 1960-х років вже відомий гітарист кардинально змінює основу свого концертного репертуару, використовуючи безпосередньо твори новітньої музики композиторів-сучасників, які не вкладались в традиційний музично-естетичний еталон гітарної практики. Так, поступово відступає «гітарна тенденція, що була дуже консервативна та обмежена своїми власними уподобаннями» (Greene, 2011). Підтвердженням цього стає і думка Т. Іваннікова, котрий вважає, що «вихід альбомів Дж. Бріма “Гітара XX століття” (1967)» та “70-ті” перегорнули традиційні уявлення про можливості гітари відображати нові мовні та стилістичні грані музичного мистецтва <...>» (Іванніков, 2016).

Працюючи над оновленням та розвитком нового гітарного доробку, пріоритетом музиканта стало подальше затвердження гітари у статусі концертного інструмента професійної спрямованості на кшталт фортепіано, скрипки, з якими пов'язані і традиції академічного виконавства. Дж. Брім намагався залучити до створення нових опусів і композиторів за межами своєї батьківщини. Ними стали: Х. Хенце / *Hans Werner Henze* (1926–2012), Т. Такеміцу / *Tōru Takemitsu* (1930–1996) та Л. Брауер / *Leo Brouwer* (нар. 1939). Відомо про спробу звернення до І. Стравінського, що, на жаль залишилась без відповіді. Запланованим був і спільний проєкт із Ф. Мартіном, але композитор передчасно пішов з життя, а П. Хіндеміт та В. Лютославський відмовились від запропонованої ідеї. Безумовно, внесок в розвиток саме «англійської гітарної школи» є фундаментальним досягненням Майстра. Це підтверджує і ірландський гітарист та композитор Б. Дваєр, котрий вважає сукупність творів, написаних для Дж. Бріма англійськими композиторами обширною та самобутньою настільки, що її можна назвати “школою” гітарної композиції (Dwyer, 2016).

Задля досягнення масштабів написаної під впливом ідей та за творчою ініціативою Дж. Бріма гітарної музики наведемо лише список творів для гітари з присвятою особисто Дж. Бріму різними композиторами XX століття¹. Це:

¹ Зазначений список творів, присвячених Дж. Бріму, наведений у дослідженні М. Маккаллі (McCallie, 2015).

Р. Сміт Бріндл / *Reginald Smith-Brindle*: “Nocturne” (1946), “*El Polifemo de Oro*” (1956), *Variants on Two Themes of J. S. Bach* (1970); **Л. Берклі** / *Lennox Berkeley*: *Sonatina* op. 52 No. 1 (1957); **Х. Хенце** / *Hans Werner Henze* (1926–2012): “*Drei tentos*” (1958), “*Royal Winter Music: First Sonata*” (1976); “*Royal Winter Music: Second Sonata*” (1980); **Д. Аплвор** / *Denis Aplyvor* (1915–2004): *Variations* op. 29 (1959); **Б. Бріттен** / *Benjamin Britten* (1913–1976): “*Nocturnal*” op. 70 (1963); **Р. Родні Беннетт** / *Richard Rodney Bennett* (1936–2012): “*Five Impromptus*” (1968), *Sonata* (1983); **Т. Іствуд** / *Tom Eastwood* (1922–1999): “*Ballade-Phantasy*” (1968); **П. Фрікер** / *Peter Racine Fricker* (1920–1990): “*Paseo*” op. 61 (1970); **М. Арнольд** / *Malcolm Arnold* (1921–2006): *Serenada* (1955), *Concerto for Guitar* (1959), *Fantasy for Guitar* op. 107 (1971); **У. Уолтон** / *William Walton* (1902–1983): “*Five Bagatelles*” (1971); **Х. Сірл** / *Humphrey Searle* (1915–1982) “*Five*” (1974); **А. Роусторн** / *Alan Rawsthorne* (1905–1971) “*Elegy*” (1975); **Дж. Свон** / *Giles Swayne* (1946) “*Solo*” op. 42 (1986, rev. 1995); **П. Максвелл-Девіс** / *Peter Maxwell-Davies* (1934–2016) “*Hill Runes*” (1981); **М. Берклі** / *Michael Berkeley* (1979) *Sonata in One Movement* (1982); **М. Тіннем** / *Michael Tippett* (1905–1998) “*The Blue Guitar*” (1982–1983); **Т. Такеміцу** / *Tōru Takemitsu* (1930–1996) “*All in Twilight*” (1987), “*Muir Woods from In the Woods*” (1995); **Л. Брауер** / *Leo Brouwer* (1939) *Concerto for Guitar “Elegiaco”* (1986), *Sonata* (1990).

На цей «міцний зв’язок між подальшим оновленням англійського гітарного надбання та творчістю Дж. Бріма» вказує і Т. Іванніков, відповідно до творчості виконавця у 1980–1990-і роки, відзначеної поповненням дискографії новими альбомами, розширенням географії численних виступів (Іванніков, 2018). Як демонструє наданий список – в ньому переважають твори британських композиторів XX століття. За словами Т. Іваннікова, той «новий творчий підйом після “епохи мовчання”, яка тривала понад дві сотні років», позначившись на всіх сферах музичного мистецтва Сполученого королівства, вплинув в тому числі і на розвиток гітарної музики: «<...> для гітарної музики Великої Британії XX століття виявилось надзвичайно щедрим» (там само).

2.2. Творці гітарної музики у Великій Британії другої половини XX століття

Стрімке формуванням у гітарному виконавстві стійких традицій академічного спрямування поряд із розробкою, композиторських технік письма, новітніх технічних гітарних прийомів внаслідок використання композиторами новітніх технік, визначило ті новітні риси гітаристики XX століття, що не були притаманні попередній романтичній епосі. Перш ніж перейти до аналізу композицій, вважаємо за необхідне надати персоналії ряду британських композиторів, причетних до процесів оновлення гітарної музики зазначеного періоду, враховуючи певні прогалини в українському музикознавстві, пов'язані із вивченням їх творчого шляху.

Відкриває цей список ім'я композитора та письменника *Реджинальда Сміта Бріндла* (1917–2003), автора першої додекафонної п'єси для гітари "*El Polifemo de Oro*". Його творча біографія завжди була наділена бажанням вивчати музику¹. З дитячого віку митець цікавився грою на фортепіано, кларнеті, саксофоні та гітарі, але згодом композиція стала для нього основним покликанням. Оволодівши грою на гітарі на достатньо професійному рівні, композитор поринув у світ джазу, що захоплював його з дитинства. Руйнівним для творчих планів композитора стає Друга світова війна, під час якої, служачи в інженерах у Північній Африці та Італії, він почав створювати композиції для гітари – інструменту, яким володів найкраще.

Після закінчення служби у 1947 році почалось професійне становлення творчого шляху С. Бріндла в коледжі північного Уельсу в Бангорі (Велика Британія). Вдосконалювати свою композиторську техніку він продовжив в італійській Академії Санта-Чечилія (1949), у найвидатнішого композитора-додекафоніста XX століття Луїджі Даллапикколи (1904–1975) та Ільдебрандо Піццетті (1880–1968). Рішення С. Бріндла продовжувати освіту саме в Італії було обумовлено рядом причин. По-перше, Італія приваблювала увагу, як країна-

¹ Творча біографія композитора подається узагальнено на основі наступних матеріалів: «Автобіографії» С. Бріндла (1999), (2016); дисертацій С. Субраманьяна (Subramanian, 2009) та П. ЛеБланка (LeBlank, 1993).

носій музичних традицій, колыска європейської культури. По-друге, наприкінці 1940-х років італійська музична культура увійшла до кола інших (французької, німецької), які просували ідеї серійної музики, авангардних технік¹. Британська музика у першій половині XX століття визначена більш консервативними тенденціями, спрямованими, в першу чергу, на ідентифікацію свого, національного у музиці, визволення від пізньо-романтичного впливу австро-німецької традиції. Відповідно до інформації італійської енциклопедії *Treccani*, першими британськими композиторами-додекафоністами були Х. Сірл (1915–1982) та М. Зайбер (1905–1960). Звернемо увагу на те, що вищезазначені митці та С. Бріндл працювали в один той самий час, що підтверджує факт відсутності у Британії до 1950-х років традиції в серійній техніці письма. Тому, композитори британського походження були вимушені отримувати знання в інших країнах. Отримавши композиторський досвід у Л. Даллапінко, через кілька уроків вивчення оркестровки С. Бріндл вирішив, що повинен оволодіти 12-тоною технікою² Формування творчої особистості С. Бріндла в контексті впливів італійської сучасної музики пояснює той факт, чому він, британець, став членом італійської додекафонної спільноти “*Scuola Dodecafonica*”³ разом із Бруно Бартолоцці (1911–1980), Сільвано Буссотті (1931–2021) та Альваро Компані (1931–2022). Під впливом активної участі в житті додекафонної школи музика композитора зазнала радикального розширення масштабу та змін, що відобразилось у серії оркестрових творів в 12-тоновій техніці – “*Variations On A*

¹ Нагадаємо, що просування творчих ідей Другої віденської школи пов’язане з ім’ям Рене Лейбовіца, чия книга-опис додекафонної техніки А. Шенберга була надрукована в Парижі у 1947 році, що спричинило відродження інтересу до цієї теорії у європейській музичній практиці та розвитку другої хвилі авангарду.

² Необхідно зазначити, що спілкування С. Бріндла з Л. Даллапінко почалося раніше. Перша спроба відбулася за часи навчання британського композитора в коледжі, але тоді ідеї нової музики здалися йому дуже складними та не відгукнулися у власній творчості. Друга спроба навчання у Л. Даллапінко (у 1949) була свідомим рішенням Бріндла щодо засвоєння ним новітніх композиторських технік.

³ *Scuola Dodecafonica (Schuola Fiorentina)* – група складалася з шести композиторів (Сільвано Буссотті / *Silvano Bussotti*, Реджинальд Сміт Бріндл / *Reginald Smith Brindle*, Альваро Компані / *Alvaro Company*, Бруно Бартолоцці / *Bruno Bartolozzi*, Карло Проспері / *Carlo Prosperi* (1921–1990), Аріґо Бенвенуті / *Arrigo Benvenuti* (1925–1992). Вони розвивали найактуальніший для сучасного мистецтва першої половини XX століття напрямок – дослідження теорії дванадцяти тонів. Наслідки роботи цієї групи втілювалися у таких важливих заходах та установах, як серія концертів під назвою *Vita Musicale Contemporanea* (сучасне музикальне життя) та *Gruppo Aperto Musica Oggi* (відкрита група музики сьогодні) – одна з найвидатніших установ, присвячених сучасній музиці, в яку її учасники зробили важливий внесок (Somigli, 2011).

Theme By Dallapiccola” (1955), *“An Epitaph For Alban Berg”* (1956) та *“Symphonic Variations”* (1957) (Rickards, 2003). Зацікавленість новаціями сучасної музики поєднувалась у композитора з культурною обізнаністю у різних сферах мистецтва та літератури. При створенні своїх робіт він надихався сюжетами грецьких міфів, духовних текстів Старого та Нового Завітів, писань Джеральда Менлі Хопкінса (1844–1889), Ділана Томаса та Басо, гобеленів Жана Лурзата, картин Жан Міро та Пабло Пікассо, єгипетської монументальної архітектури.

Творчість Р. Бріндла умовно розподіляють на три етапи: *ранній* – тональний (до 1951), *зрілий* – серійний / додекафонний (до 1970) та *пізній* (до 1998), де композитор, вільний від стилістичних обмежень, створював композиції для інструментів, якими володів професійно – гітари та органу (Детальніше про це у Somigli, 2011). Саме *ранній (тональний)* період виділяється тим, що починаючи з 1944 року з’являються твори тільки для гітари: *«Фантазія I»* (1944), *«Серенада I»* (1944), *Варіації на тему трьох предметів* (1944), *«Chittareo»* (1945), *«Хорал та прелюдія»* (1945), *«Куранта»* (1945), *«Контрапунктний етюд»* (1945), *Вправи та арпеджіо* (1945), *«Фантазія II»* (1945), *«Фантазія пассакалья»* (1945), *«Ноктюрн»* (1946), *«Скерцо»* (1946), *«Серенада» II* (1946). Показово, що навіть єдина композиція для струнних 1946-го року, яка виникла внаслідок бажання С. Бріндла взяти участь у конкурсі композиторів в Італії, являє собою оркестровий переклад гітарної п’єси *«Фантазія пассакалья»*, яка згадувалася вище¹. Таким чином, вибудовується цікава арка між раннім та пізнім періодом творчості, що демонструє глибинне захоплення гітарою.

Для *зрілого (серійного)* періоду С. Бріндла характерний вплив науки, наукової фантастики, про що свідчать, навіть, назви творів: *«Космос»* (1959) для оркестру, *«Поклон до Герберта Уеллса»* (1960) для оркестру, *«Андромеда»* (1966) для флейти соло, *«Ауріга»* (1967) для ударних інструментів. Цей період відзначений створенням першої редакції *“El Polifemo de Oro”* (1956) після

¹ За підсумками конкурсу цей твір зайняв перше місце.

складання якого Сміт Бріндл «не написав жодної роботи для гітари соло до 1970 року» (Greene, 2011).

Пізній («вільний») етап характеризується поверненням до написання композицій для гітари та появою *П'яти сонат*. Перерву в створенні нових опусів для цього інструменту Бріндл пояснює змінами, які відбувалися в його композиторській творчості, у зв'язку із засвоєнням 12-тонової техніки письма. На той час, на думку композитора, «такий репертуар та гітара були не сумісні» (Greene, 2011). Одним з яскравих творів останнього періоду вважається Друга симфонія “*Veni Creator*” (1989).

Сьогодні основними творами С. Бріндла для гітари-соло, які демонструють нове розуміння технічно-тембрових можливостей інструменту, є твори, багато з яких були присвячені видатним виконавцям – сучасникам композитора: “*El Polifemo de Oro*” (1956), *Variations on two themes of J. S. Bach* (1970) – британському гітаристу Дж. Бріму; цикл сонат – *Sonata Fiorentina* (1949) – іспанському гітаристу Е. Пухоліу; *Sonata “El Verbo”* (1978); *Sonata №3* (1980), присвячена італійському гітаристу та композитору А. Джілардіно.

Творча біографія наступного представника британської композиторської школи – *Малькольма Арнольда* (1921–2006) – згадується в роботах українських науковців, хоча б і фрагментарно. Т. Іванніков (Іванніков, 2018) характеризує М. Арнольда як композитора, що здійснив вагомий вплив на гітарне мистецтво Британії у ХХ ст., згадуючи такі його твори, як *Серенада для гітари*, *Концерт для гітари з оркестром*. Дослідник акцентує увагу на дотриманні композитором старовинних англійських традицій через використання національних танцювальних ритмів. Лаконічні відомості про *Концерт для гітари з оркестром* М. Арнольда – час написання твору, його класичну структуру – наводить у своїй праці М. Гончаров (Гончаров, 2023). Поряд із вдячністю вищезазначеним авторам за їх першу спробу звернення до творчості М. Арнольда, є розуміння необхідності більш фундаментального опрацювання даної теми із зверненням до іншомовних джерел, заради систематизації основних фактів композиторської діяльності М. Арнольда. Найбільш ґрунтовним дослідженням серед доступних

можна вважати монографію Паула Джексона (Jackson, 2003) – доцента Вінчестерського університету з хореографії та танцю. На основі проведеного інтерв'ю з М. Арнольдом, родиною та колегами П. Джексон аналізує творчість британського композитора, поєднуючи виклад біографічних даних з детальним розглядом його 9-ти симфоній. Етапи композиторської діяльності розгорнуто представлені в статті британського тромбоніста та аранжувальника К. Моуета (Mowat, 2006) для журналу *“The Guardian”*. Інтерес становить і низка інтерв'ю з композитором (Duffie, 1991; Ritchie, 1998), в яких висвітлюються теми життя, композиторської творчості митця, а також впливи народної британської музики на його твори; бесіда Дж. Маккарті з відомим виконавцем Дж. Брімом (McCarthy, 2007/2012), що присвячена питанням розвитку гітарного мистецтва Британії та творчого спілкування музиканта з М. Арнольдом, який першим серед колег почав складати твори для Дж. Бріма. Корисним виявилось і дослідження китайського гітариста та лютніста Кеннета Кама (Kam, 2023), присвячене аналізу деяких творів для гітари М. Арнольда. Частковим доповненням можна вважати інформацію представлену у дисертації Цянь Сюй (Сюй, 2025), де одним із векторів дослідження постає західноєвропейське мистецтво XX–XXI століть. Дослідник підкреслює важливу роль композиторів Б. Бріттена, Л. Берклі, У. Уолтона, С. Госа та виконавців Дж. Бріма та Дж. Вільямса, завдяки яким «Англійська гітарна музика еволюціонувала від периферійної присутності гітари до активного гравця у європейському гітарному русі» (Сюй, 2025), в стислій формі надає деякі біографічні відомості про Л. Берклі та представляє його як композитора, що розширив жанрову палітру для інструмента, інтегруючи його в симфонічну практику.

М. Арнольд відомий не тільки як автор музики, а і як виконавець на трубі та диригент¹. Поряд зі знаковими представниками британської композиторської школи – Р. Воан-Вільямсом та Б. Бріттенем, він вважається одним з найвеличніших британських композиторів XX століття, хоча «<...> був

¹ Біографічні дані, відомості про творчий шлях М. Арнольда та його кар'єру надаємо, засновуючись на: монографії П. Джексона (Jackson, 2003), статті К. Моуета (Mowat, 2006) та дослідженні К. Кама (Kam, 2023).

класичним аутсайдером, що не відповідав вимогам, і установам часу, його намагалися оцінити як наступника Р. Воана-Вільямса та європейської симфонічної традиції» (Poulton, 2021).

Знайомство композитора з музикою відбувалося з навчання гри на фортепіано, скрипці, органі, трубі. Отримавши можливість наживо почути гру Луї Армстронга в 1934 році, він захопився виконавством на трубі, що згодом посприяло його вступу до складу Лондонського симфонічного оркестру, в якому він працював у 1940–1948 рр.. Зацікавленість цим інструментом поступово зростала, як і інтерес композитора до джазової музики. Вона мала глибокий вплив на М. Арнольда протягом всього творчого шляху, що знайшло втілення і в авторських опусах, серед яких 9 симфоній, камерні твори, музика до кінофільмів. Особливої уваги заслуговує інтерес до інструментального концерту. Ним створено більше 20 творів в цьому жанрі – для скрипки, валторни, труби, кларнета, гітари, губної гармоніки, флейти, віолончелі, що присвячені таким відомим музикантам, як: скрипалю Ієгуді Менухіну, валторністу Деннісу Брейну, кларнетисту Бенні Гудмену, гітаристу Джуліану Бріму, виконавцю на губній гармоніці Ларрі Адлеру, флейтисту Джеймсу Голвею, віолончелісту Джуліану Ллойд Вебберу. Концерт для валторни №1, ор. 11 (1945), №2, ор. 58 (1956); Концерт для кларнета №1, ор. 20 (1948), №2, ор. 115 (1974); Концерт для гобою, ор. 39 (1952); Концерт для флейти №1, ор. 45 (1954), №2, ор. 111 (1972); *Серенада* для гітари та струнних, ор. 50 (1955), Концерт для гітари, ор. 67 (1959); Концерт для гармоніки, ор. 46 (1954); Концерт для органу, ор. 47 (1954), Концерт двох фортепіано та струнного оркестру, ор. 32 (1951), Концерт для двох скрипок та струнного оркестру, ор. 77 (1962); Концерт для двох фортепіано в 3 руки, ор. 104 (1969), Фантазія на тему Дж. Філда для фортепіано та оркестру, ор. 116 (1975); Концерт для альту, ор. 108 (1971); Концерт для труби та оркестру, ор. 125 (1982); Концерт для віолончелі, ор. 136 (1988). Список концертних творів підготовлено авторкою дослідження спираючись на біографію композитора, написану Стюартом Крагсом (Craggs, 1998) та статтю Дональда Мітчела (Mitchel, 1955).

Цікаво, що в здобутку автора є твір для фортепіано соло – *Варіації на українську народну пісню ор. 9* (1944), написаний для українського скрипаля та піаніста Джона Кучми / John Kuchmy (колеги композитора у Лондонському симфонічному оркестрі).

Поряд з яскравістю та віртуозністю, манера композиторського письма М. Арнольда визначалася тональним типом мислення, тяжінням до мелодійності, що сприймалося декілька старомодним на тлі захоплення його сучасників авангардними течіями. Однак, на думку Д. Мітчела (Mitchell, 1955), саме «здатність писати мелодії, що швидко запам'ятовуються, виправдовують його (Арнольда – прим. А. Ш.) ортодоксальний стиль». Відмова від використання додекафонії, або різних видів серійної техніки, якими захоплювалися у той час багато його сучасників-колег, стала причиною критики композитора у професійних музичних колах у 1960-ті роки, звинуваченні у відсутності динамічного розвитку стилю його творів.

Між тим, новаційним слід вважати культивоване М. Арнольдом оновлення академічних жанрів через залучення джазової стилістики. Так, наприклад, до Симфонії № 6 включений фрагмент соло саксофона у дусі імпровізацій Чарлі Паркера, як факт вшанування пам'яті відомого джазового саксофоніста та композитора XX століття. Образом джазової імпровізації гітариста Джанго Рейнарта надихнувся композитор і при створенні другої частини Концерту для гітари, що тепер вважається «одним з найуспішніших прикладів симфонічного джазу» (Jackson, 2003).

Бездоганне володіння композиторським ремеслом та знання тонкощів виконання на багатьох інструментах призвело до всебічного визнання творчості Арнольда. Музиканти, з якими композитор був пов'язаний дружніми відносинами, вважали створені опуси досконалими та замовляли концерти для себе. Пріоритетом композитора завжди був слухач та виконавець. Майже всі твори Арнольда в жанрі інструментального концерту наділені технічними труднощами, оволодіти якими можуть професійні музиканти-віртуози, зробивши їх майже непомітними та легкими у прослуховуванні. Проте, творчість

композитора була наповнена не тільки композиціями виключно налаштованими на високу технічну майстерність виконавця. Інструментальні концерти та численні камерні твори входять до програмних вимог студентів консерваторій Європи. На жаль, гітарна творчість М. Арнольда, а саме жанр концерту для гітари з оркестром, не використовується у програмних вимогах музичних навчальних закладів України. Шлях в напрямку створення композицій для гітари М. Арнольдом відзначений тісними мистецькими зв'язками із гітаристом Джуліаном Брімом (1933–2020), що спричинило виникнення *Серенади для гітари та струнних* ор. 50 (1955), *Концерту для гітари з оркестром* ор. 67 (1959), *Фантазії для гітари* ор. 107 (1970).

Наступним композитором, котрий вартий уваги дослідників і виконавців, є **Леннокс Берклі** (1903–1989), чия творчість, на жаль, висвітлена в українському музикознавстві достатньо обмежено. Тільки Т. Іванніков в своїх наукових роботах фрагментарно згадує про Л. Берклі, як про крупного європейського композитора наряду з Б. Бріттенем, Х. Хенце, У. Уолтоном (Іванніков, 2015), підкреслюючи при цьому їх значний вклад у розвиток крупної форми в гітарній музиці (Іванніков, 2016). Враховуючи значимість та великий внесок Л. Берклі у музику ХХ ст., все ж зазначимо, що на даний момент навіть існуюча іншомовна література про його творчість є недостатньою, до того ж доступ до неї обмежений. Однак, можемо спиратись на деякі «відкриті» джерела, а саме: інтернет ресурс «Асоціація Л. Берклі», на якому зібрані статті про життя та творчість композитора (Clive Jones, 2022; Hickey, 2023; Dickinson, 2023) та дослідження П. Дікінсона (Dickinson 1963, 2012).

Леннокс Берклі – один з визначних представників британської композиторської школи ХХ ст., чия творчість відрізняється неокласичним типом мислення, а опуси – насиченістю елементами імпресіонізму. Після навчання на батьківщині (Мертон-коледж в Оксфорді 1922–1926 р.), Л. Берклі вступає до Паризької консерваторії до класу відомої композиторки та диригентки Наді

Буланже¹. Такому рішенню посприяв М. Равель, з яким Л. Берклі познайомився під час навчання в Лондоні. Як зазначає сам композитор: «під час одного з візитів М. Равель порадив мені приїхати до Парижа та навчатися у Наді Буланже. Я прибув, щоб залишитися приблизно на рік, а залишився на п'ять чи шість, бо Н. Буланже була такою сильною особистістю, що я не міг зважитися поїхати та припинити з нею» (Jones, 2022). Роки перебування у Парижі (з 1927 по 1932 рр.) надали можливості Л. Берклі особисто познайомитися з видатними композиторами того часу, під впливом яких формувався його композиторський стиль – І. Стравінським, Ф. Пуленком, Д. Мійо, А. Онеггером, А. Русселем, М. Равелем. Проаналізувавши творчий шлях митця, можна зробити висновок, що Л. Берклі не був настільки дотичним до становлення національних англійських традицій, як, наприклад, композитори того ж покоління У. Уолтон (1902–1983) чи М. Тіппет (1905–1998). Найбільш його приваблювала музика В. А. Моцарта, Ф. Шопена, французьких композиторів-сучасників.

Л. Берклі звертався до різних жанрів. Він є автором: опер – «Нельсон» (1951), «Вечеря заручин» ор. 45 (1954), «Рут» ор. 50 (1955–1956), «Вигнанець» ор. 68 (1967), «Фелдон Парк» (1979–85) не завершена; оркестрової музики – Серенади для струнного оркестру (1938–1939), Симфоній №1–4 (1936–1978), Концертів для одного та двох фортепіано; камерної – струнних та духових дуетів, тріо, квартетів, сонат; сольних творів для кларнету, флейти, скрипки; вокальної та хорової. Композитор не одноразово експериментував з атональністю, проте, вона не укорінилася в його творчості. Це дало право вважати мелодійність та ліризм провідними ознаками його стилю.

Не дивлячись на превалювання оркестрових творів в доробку митця, на написання перших композицій для гітари молодого автора спонукає зустріч з А. Сеговією в Парижі у 1924 році, до початку навчання у Франції. Тоді Л. Берклі

¹ Надя Буланже (1887–1979) – французька композиторка, диригентка та унікальний педагог першої половини ХХ ст.. Її значний вклад як музичного наставника полягає у вихованні цілої плеяди композиторів ХХ ст., представників різних національних шкіл – польської, американської, англійської, аргентинської та ін.. Серед її учнів: Ф. Гласс, А. Копленд, Е. Картер, Л. Берклі, А. П'яццолла. Роки навчання у Н. Буланже стали найвищою цінністю для Л. Берклі, оскільки саме за цей час сформувалися основи його композиторської техніки, яку потім він удосконалював у своїх творах.

надихнувся виступом славетного музиканта, якому згодом і присвятив свій перший твір для інструменту соло «Чотири п'єси для гітари» (1927–1928). Надбання композитора в області класичної гітари нараховує п'ять творів для інструменту: окрім вищезазначеного, він створив: «Сонатину» для гітари соло (1957) та Концерт для гітари з оркестром ор. 88 (1974), що присвячені Дж. Бріму; «Пісні напівсвітла» (1964) для тенора і гітари, зроблені на замовлення англійського вокаліста Пітера Пірса; Тему з варіаціями (1970) за проханням італійського гітариста А. Джилардіно, у період, коли композитор цікавився атональною музикою. До цього періоду відноситься і *Концерт для гітари з оркестром* ор. 88, який, як зазначалося вище, був присвячений Дж. Бріму¹. Гітарист-віртуоз виступив в ролі редактора, адаптуючи нотний текст та аплікатурні принципи гри. Наприклад, в Концерті для гітари з оркестром у версії для фортепіано та гітари соло зазначено, що партія гітари відредагована Дж. Брімом. Задля більш точного вибору аплікатури, зручного розташування нотного тексту в позиціях на грифі, Дж. Брім брався за адаптацію творів, як перший їх виконавець. Так само і в нотному тексті «Теми з варіаціями» (1970), що присвячена А. Джилардіно, є ремарка про редакцію та додану власну аплікатуру італійським гітаристом. В своєму інтерв'ю Пітеру Дікінсону для *The Musical Times* (1978 р.) композитор зауважив: «моя музика завжди була в своїй основі тональною, хоча, я відчував потребу в дослідженні більш дисонансної гармонії. Думаю, мені вдалося включити її до свого звичайного стилю в деяких моїх пізніх творах» (Dickinson, 1963).

Ще одним яскравим представником названої когорти авторів є *Річард Родні Беннетт* (далі – Р. Беннетт) (1936–2012) – знаний англійський композитор та піаніст. У західноєвропейському музикознавстві творчість Р. Родні Беннетта представлена досить змістовно. В українському – ці відомості про композитора та його корпус творів для гітари відсутні. Не дивлячись на те, що багато монографій та наукової літератури іноземних дослідників знаходяться в

¹ Л. Берклі Концерт для гітари з оркестром (1974). Виконавська версія Джуліана Бріма. <https://youtu.be/48gCBMPQje8?si=iFy2AcyRzIoV2cbi>

обмеженому форматі, все ж, є і ті джерела, котрі слугували допоміжним матеріалом в ході вивчення постаті Р. Родні Беннетта. Відомості про композитора містяться в електронній бібліотеці “*Britannica*” та інтернет-порталі “*The Guardian*” (Service, 2012). З. Джонсон (Johnson, 2011) та О. Чендлер (Chandler, 2023) стисло окреслюють творчий шлях митця, зосереджуючись на змістовному аналізі двох розповсюджених творів Р. Родні Беннетта для гітари – “*Impromptus*” (1968) та Соната для гітари соло (1983).

Творчість композитора залишила вагомий слід в гітарному мистецтві, завдяки залученню до своїх творів новітніх композиторських технік – 12-тонової та серійної, які він активно використовував і у своїх творах в жанрі концерту (Britannica). Окрім композиторської діяльності, Р. Беннетт прославився і своїм виконавським талантом, як співак та піаніст. Був відомий своєю прихильністю до джазу, елементи якого втілювались згодом в його Концерті для саксофону для Стена Гетца (1990). Освіта композитора почалась із отримання стипендії в Королівській музичній консерваторії в Лондоні (1953 р.), де Р. Беннетт вивчав мистецтво композиції в класі Леннокса Берклі та Говарда Фергюсона – відомих британських композиторів. Захоплення атональною музикою спонукало композитора до відвідання Дармштадтської школи нової музики¹.

Під час перебування в Лондоні, композитору пощастило отримати грант на навчання в Паризькій консерваторії, наданий йому французьким урядом. Це стало значною подією в творчому житті молодого музиканта у 1957–1959 рр., оскільки він потрапив до творчої майстерні П’єра Булеза, «ставши його першим учнем» (Walters, 2008). Роки роботи Беннетта із наставником – одним з лідерів європейського музичного авангарду другої хвилі, дозволили опанувати молодому композитору ті розширені виразні можливості композиторської мови, які яскраво втілювались у творі його вчителя “*Le marteau sans maître*” / «Молоток без майстра». Однак, як стверджує сам Р. Беннетт, після його

¹ Дармштадтською школою були літні курси нової музики, засновані у 1945 р. В. Шіттехельмом. Її основою був розвиток ідей Нововіденської школи, а саме А. Шенберга та А. Веберна, а також просування серійної музики. Основними постатями, які прагнули оновлення музичної мови та експериментів зі звуком були П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Б. Мадерна.

від'їзду з Парижу у 1959, по закінченню двох років навчання у П. Булеза, він осягнув, що вплив майстра на його подальшу композиторську творчість не залишив ніякого сліду (Stewart, 2005).

Після навчання в Парижі митець повертається в Лондон, де продовжує розвиватись як композитор-авангардист, створюючи нові опуси. У 1965 році його талант гідно оцінено Гільдією композиторів Великої Британії / *The Composers' Guild of Great Britain*, яка визначила його найкращим композитором року. У 1979 р. Р. Беннетт переїхав до Нью-Йорку задля розширення свого композиторського світогляду. Враховуючи те, що композитор залишився жити в Нью-Йорку, він тимчасово повернувся до Лондона в період з 1983 років, зайнявши посаду професора у Королівській музичній консерваторії в Лондоні.

Дослідники умовно розподіляють творчість композитора на 3 етапи:

- ранній (1950–1960 рр.) – період навчання у Британії, Франції, в Дармштадті, пов'язаний із оволодінням серійною та додекафонною техніками, а також із впливом П. Булеза на творчість композитора.
- зрілий (1961–1986 рр.) – повернення до Лондону. Активне використання новітніх композиторських прийомів, джазових стилістичних елементів у власних творах.
- пізній/полістилістичний (1987–2012 рр.) – пов'язаний із відходом від суворого авангарду, схилення до більш мелодійного стилю письма. Це підтверджує думка Т. Сервіса, який у власній статті для впливової онлайн-газети "*The Guardian*" зазначив, що композиторська кар'єра Беннетта виглядає як прийняття більш традиційного типу тональності, ліризму та мелодизму в останній період творчості у порівнянні з музикою ранніх років його діяльності, що підкорялася суворим правилам та структурам авангарду (Service, 2012).

В творчому здобутку композитора близько 200 творів. Серед них камерні, хорові та вокальні композиції, три опери – "*The Mines of Sulphur*" (1963), "*A Penny for a Song*" (1966), "*Victory*" (1968) та опера для юнацтва "*All the King's Men*" (1968); три симфонії – № 1 (1965), №2 (1968), №3 (1987), балети – "*Jazz*

Calendar” (1968), *Isadora*” (1981), три Концерти для фортепіано з оркестром (1968), гобою зі струнним оркестром (1969), гітари та камерного ансамблю (1970), скрипки (1975), альту (1973), два концерти для саксофона (1988, 1990), маримби (1988), труби (1993). Основним його здобутком є понад п'ятдесят саундтреків до кінофільмів. Найвідоміші серед них: «Далеко від божевільного натовпу» (1967), «Ніколас та Олександра» (1971), «Вбивство у Східному експресі» (1974), який був відзначений нагородою від Британської академії кіно та телевізійних мистецтв (BAFTA). Через свої досягнення в музичному мистецтві Р. Родні Беннетт отримав звання Командора Ордена Британської імперії у 1977 році.

Серед великого розмаїття творів для різних інструментів та жанрової направленості, опуси для гітари теж посідають своє місце у творчому здобутку композитора. Їх невелика кількість обумовлена відсутністю провідної позиції гітари, серед інструментів для яких писав Р. Беннетт. Тому, поміж великого розмаїття концертних творів, для гітари існує всього три – *“Impromptus”* (1968), Концерт для гітари та камерного ансамблю (1970), Соната для гітари соло (1983). Згідно інформації, наведеної З. Джонсоном, *“Impromptus”* був підготовкою до написання гітарного концерту для Джуліана Бріма, щоб пізнати технічні можливості інструменту. Пізніше написана Соната для гітари соло, була створена як особиста вправа, яка надала можливості втілити все те, що не було застосовано в *“Impromptus”*, розширивши горизонти музичної мови (Johnson, 2011).

Як зазначалось раніше, в своїх творах композитор застосовує серіальну техніку, що вплинуло і на гітарні опуси. З. Джонсон, досліджуючи *“Impromptus”* Р. Родні Беннетта зазначає, що «в ранніх концертних творах композитор використовував найпоширенішу форму серіалізму: упорядкування дванадцяти звуків рівномірно темперованої хроматичної гама таким чином, щоб кожна висота з'являлася один раз без повторення» (Johnson, 2011). Ця техніка зародилась разом із творчістю А. Веберна у 1920 роках, а згодом набула свого поширення у творах композиторів Дармштадтської школи – П. Булеза,

К. Штокгаузена, Л. Ноно у 1950-60х роках. Тобто така зацікавленість Р. Родні Беннетта до використання серіальної техніки не випадкова, а пов'язана із загальною розповсюдженістю у Німеччині, Франції та Італії, але вперше композитор познайомився з цією технікою перебуваючи на навчанні в Лондоні.

Історія творів для гітари Р. Родні Беннетта, як і інших британських композиторів другої половини ХХ ст., пов'язана із розширенням репертуару та замовленням нових композицій Дж. Брімом, який остаточно затвердив гітару як концертний інструмент, котрий міг би в перспективі відповідати сучасним вимогам будь-якої, звільнившись від канонів «епохи Сеговії». Отримавши твір модерністської спрямованості від Б. Бріттена, для не популярного в академічному середовищі інструменту, гітарист розширює уявлення про його технічні можливості. Будучи маловідомим на початку своєї кар'єри, він не одноразово звертався до І. Стравінського, П. Хіндемита із проханням створювати композиції для гітари, проте його спроби не були успішними. Задля просунення своєї ідеї, Дж. Бріму довелося звернутися до менш відомих митців, які однак зіграли не менш важливу роль в розвитку гітарної британської музики ХХ ст. та академічного репертуару в цілому. Враховуючи таку різноманітність, багатогранність та різножанровість творчого здобутку зазначених митців, вважаємо доречним проаналізувати деякі твори малої форми, які стали творчою лабораторією для кристалізації та запровадження нових прийомів композиторського письма в цій сфері.

2.3. Гітарні твори малої форми у здобутку британських композиторів

Для гітарного мистецтва ХХ століття характерним є розширення жанрової палітри¹. Проаналізувавши репертуар XVII–XIX століть, звернемо увагу на те, що основним направленням був розвиток технічної майстерності гітариста. Створювались «Школи гри», збірки етюдів, тобто все те, що сприяло розвиненню віртуозних можливостей виконавців. Пройшовши цей етап, тенденція до створення такої кількості методичного матеріалу знижується.

¹ Див. список наведених творів із присвятою Дж. Бріму на стор. 73.

Поява жанрів, характерних для англійського музичного мистецтва, таких як балада, сюїта, серенада – відображали зв'язок гітари з британською фольклорною традицією, разом з прелюдіями, ноктюрнами, багателями, фантазіями, сонатами, що вже були притаманні гітарному надбанню попередніх століть. Однак, ці зразки переосмислюються композиторами в ХХ столітті, демонструючи зовсім нові стилістичні особливості. Значна увага до тембру, втілення неокласичних рис, англійського національного мелосу, пошуки нових звуковиражальних засобів, використання сучасної гармонії – стає демонстрацією нової трактовки інструмента, розширення його технічних та виразних можливостей. Як зазначалося вище, активну роль в розповсюдженні, популяризації та введенню в гітарний репертуар нових композицій відіграв Дж. Брім. Т. Іванніков вважає, що «старовинні балади та п'єси, сюїти Дж. Дауленда, У. Бьорда, Д. Джонсона та інших майстрів не тільки отримують нове визнання завдяки виконавському таланту Дж. Бріма, а й знаходять своє відображення в музичній тканині сучасних англійських творів» (Іванніков, 2016).

Не дивлячись на значну кількість опусів, що виникли як відповідь на творчі запити Дж. Бріма, лише мала їх частина потрапила до уваги українських дослідників¹. Знаходячись під впливом представників Нової віденської школи, британські композитори (Р. Сміт Бріндл, Р. Родні Беннет, Д. Аплвор, Т. Вілсон) прагнули запровадити додекафонну та серійну техніку у своїх творах. У зв'язку із цим, вбачаємо доречним звернути увагу на творчий доробок одного з представників – Р. Сміта Бріндла з метою подальшого поширення творів даного композитора у вітчизняній науково-творчій та виконавській практиках.

2.3.1. Образ гітари в “*El Polifemo de Oro*” Реджинальда Сміта Бріндла

“*El Polifemo de Oro*” (1956) – перша додекафонна композиція для гітари, майже невідома для українського слухача, але дуже показова задля демонстрації

¹ В українському музикознавстві до вивчення репертуару для гітари в доробку британських композиторів звертається Т. Іванніков, аналізуючи «*Nocturnal after John Dowland*» op.70 Б. Бріттена в контексті тенденцій розвитку англійського музичного мистецтва та діалогу культурних традицій (Іванніков, 2017).

спрямованості сучасних тенденцій композиторського письма у гітарній музиці другої половини XX століття. Вона стала другою в переліку створених безпосередньо для славетного гітариста, набувши популярності в концертній практиці саме завдяки його інтерпретації 1966 року.

У “*El Polifemo de Oro*” гітарна творчість композитора вперше досягла свого піку. При початковому написанні опус мав підзаголовок – «*Quattro frammenti per la chitarra*» / «Чотири фрагменти для гітари». Опублікована вперше версія твору була відредагована Альваро Компарі / Alvaro Compari (1931–2022), відомим флорентійським гітаристом, учнем Андреса Сеговії та композитором. Виявлено глибинні зв’язки музичної композиції з поемами Ф. Г. Лорки та сюжетом давньогрецького міфу про Поліфема. Оригінальна програма твору реалізується завдяки використанню техніки 12-тоновості та сонористичних ефектів.

У 1981 році твір зазнав нової редакції, яка, за позначкою композитора, «анулювала попередню» (Brindle, 1981 ноти). Незважаючи на це, у виконавській практиці розповсюджені обидва авторських варіанти, про що свідчать аудіозаписи на інтернет-платформах¹.

Прем’єрне виконання твору відбулося у 1966 році на одному з сольних концертів Джуліана Бріма на Альдебурзькому фестивалі музики та мистецтв. В перекладі з іспанської “*El Polifemo de Oro*” означає «Золотий Поліфем», що відсилає нас до давньогрецького міфу про Поліфема – сина Посейдона і морської Німфи Тооси. Величний циклоп представлений лютою істотою, що наводить жах на всіх, хто наважується перетнути його шлях, втілює потужну і первісну силу. Дикий характер зробив Поліфема легендарним антагоністом Одиссея в епосі Гомера «Одіссея».

Образом Поліфема композитор надихнувся під впливом поем Ф. Г. Лорки “*Adivinanza de la Guitarra*” («Загадка гітари») та “*Las Seis Cuerdas*” («Шість

¹ Версія, опублікована у 1956 році у виконанні Джуліана Бріма <https://youtu.be/bSgLCzha5QI?si=McqdDzBwh63rJ5v0>. Редакція твору (1981 рік) у виконанні Шелдона Ервея <https://youtu.be/qtNSql-OexI?si=jHvKTpgZqcusbEWK>.

струн»). Для розкриття суті програми музичного твору необхідно звернутись до віршованого тексту Ф. Г. Лорки.

«Adivinanza de la Guitarra» / «Загадка гітари»¹

En la redonda \ На круглому
encrucijada, \ перехресті
seis doncellas \ шість дівчат
bailan. \ танцюють,
Tres de carne \ Три з м'яса
y tres de plata. \ і три зі срібла.
Los sueños de ayer las buscan \ Вчорашні мрії їх шукають,
pero las tiene abrazadas \ але їх тримає обіймаючи
un Polifemo de oro. \ золотий Поліфем.
¡La guitarra! \ Гітара!

«Las Seis Cuerdas» / «Шість струн»²

La guitarra, \ Гітара
hace llorar a los sueños. \ змушує мрії плакати.
El sollozo de las almas \ Ридання загублених душ
perdidas,
se escapa por su boca \ виривається через круглий рот.
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella \ І як тарантул плете велику зірку
para cazar suspiros, \ полює на зітхання,
que flotan en su negro \ що плавають у своїй чорній
aljibe de madera. \ дерев'яній цистерні.

У колі прихильників поезії іспанського автора можна зустріти таку трактовку метафор в поемі «Загадка гітари», як: уподібнення резонаторного отвору гітари «круглому перехрестю», шести струн – «шести дівчатам із м'яса та срібла», з яких перші три – жильні (що використовувалися в давнину), інші три – з металевою обмоткою. У рядках – «вчорашні мрії їх шукають, але їх тримає золотий Поліфем» – опис гітари доповнюється образом чарівного звуку, який

¹ Текст поеми запозичено з інтернет-ресурсу «All Poetry». Переклад здійснено автором дослідження. ² Текст поеми запозичено з інтернет-ресурсу «Allpoetry». Переклад здійснено автором дослідження.

наче окутує слухача невловимими, швидкоплинними співзвуччями. В преамбулі до свого твору композитор підтверджує свій відгук на символізм та сюрреалістичність образів поетичного твору, зазначаючи: «Лорка приписує гітарі окультну силу, знову і знов повертаючись в своїх віршах до образу її струн, що розпростерті як руки Поліфема, або нагадують “велику зірку” павутини тарантула¹, що чекає захоплення наших зітхаючих душ у своїй чорній дерев’яній цистерні» (Brindle, 1981)². Таке сприйняття поетичного образу з самого початку налаштовує на те, що музична композиція повинна бути наділена різноманітними звуковими ефектами – імітаціями образів, народжених поетичним текстом. Мартін Бест, англійський концертний гітарист вважає, “*El Polifemo de Oro*” складною музикою – «її важко і грати, і розуміти. <...> при першому прослуховуванні, ймовірно, вона спантеличить середнього слухача, але з огляду на “відкритий розум” її художні переваги будуть поступово розкриватися самі» (Best, 1963). Вірогідно, це пояснюється тим, що дана композиція є першою серед створених для гітари у дванадцятитоновій серійній техніці.

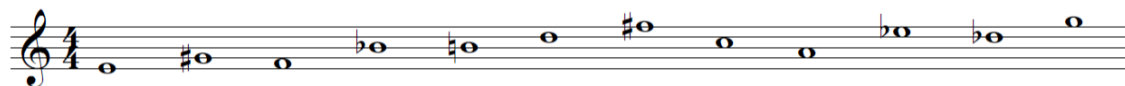
Зовні твір організовано як циклічний, що побудований на чергуванні чотирьох контрастних за темпами и характером фрагментів-частин: 1 – *Ben Adagio*; 2 – *Allegretto-Lento*; 3 – *Largo*; 4 – *Ritmico e vivo-Molto vivo*. Його логіка (на кшталт сонатно-симфонічного циклу) розгортається від активної, насиченої контрастами атмосфери першого розділу, через танцювальність другого і медитативність третього, до жвавого фіналу, в якому сконцентровано спектр образів всієї п’єси. Також, можна побачити риси *quasi* сонатної форми, логіка якої простежується у такому функціональному співвідношенні частин, як: *Ben Adagio* – експозиція, *Allegretto-Lento* та *Largo* – розробка, а *Ritmico e vivo* – реприза, в якій розділ *Molto vivo* відіграє функцію коди. Однак, незважаючи на

¹ Під великою зіркою розуміється резонаторний отвір інструмента, а чорною дерев’яною цистерною – його корпус.

² Оригінальний підхід до органології гітари крізь призму символіки інструмента як системи взаємодії когнітивних рівнів, представлено в монографії Ю. Ніколаєвської – в нарисі «Гітара як образ світу» (Ніколаєвська, 2020: 383–389).

контраст фрагментів, вся п'єса сприймається єдиною композицією із контрастно-складовою формою. Основою твору є дванадцятитонові серія (див. **Приклад 1**).

Приклад 1. С. Бріндл “El Polifemo de Oro”. Серія твору.



Її характерною ознакою стає поєднання інтервалів терцій, секунд, кварт, кожен з яких представлений своїми різновидами: терціями – малою (3)¹, великою (4); секундами – малою (1), великою (2), збільшеною (3), квінтами (5) або тритонами – збільшена кварта, зменшена квінта (6). Особливу увагу композитор приділяє звукам *e*, *b* (1 та 4 тони серії). Таке враження складається внаслідок їх частого використання у фактурі твору.

Сполучення інтервалів вже в самій серії породжує подвійний ефект дієвості, цілеспрямованості (кварти, тритони) та пом'якшення гостроти дії (терції). Це проектується і на музичну фактуру твору загалом, надаючи йому, з одного боку, напруженості та войовничості, з іншого – відтінків ліричності. В першому фрагменті *Ben Adagio* вже на самому початку серію викладено у вигляді акордової вертикалі. Співставлення двох акордів, перший з яких базується на поєднанні терції та тритону, а другий – на сполученні малої та великої терції, створює ефект напруги та її розрядження. Перший такт стає дуже важливим, як з точки зору формування емоційної програми твору, так і презентації в ньому конструктивного принципу, що буде діяти протягом всієї п'єси. Представлений тут ефект виникнення островка тональної музики (t^5_3 *h-moll*, *e-moll*) серед атональності, неодноразово буде виникати протягом п'єси (I: 1 т., 14 т. – *h-moll*; III: 17–18 тт. – *e-moll*). Подальше викладення музичного матеріалу *Ben Adagio* спирається саме на чергуванні терцій, кварт та тритонів, що стає певним інтонаційним кліше даної п'єси. Впровадження ж тритонів, надаючи загальної войовничості характеру музики, посилюючи інтонаційну

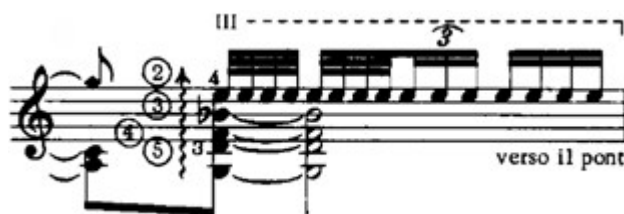
¹ Для кращого розуміння в тексті наведено разом із традиційним і таке позначення інтервалів, яке використовується у 12-тоновій музиці, де вони вираховуються в півтонах, а не в ступенях.

напруженість, сприймається прямою характеристикою Поліфема. Звуки серії використовуються у прямій формі на початку твору. Проте, протягом всієї композиції серія не завжди використовується у повному вигляді. Композитор часто надає її лише фрагментарно, використовуючи частину ряду. Також неодноразово серія надається у вигляді акордів та в інших регістрах, проте її структура зберігається.

Основу першого фрагменту складає драматичний контраст – зіткнення двох образів, ліричного та войовничого, для кожного з яких композитор знаходить своє музичне втілення. Їхня взаємодія буває настільки тісною, що іноді буває важко виокремити межі кожного з них. Для ліричного показова більш індивідуалізована лінія мелодійного рисунку верхнього голосу, який сприймається як провідний на даному відрізку музичного тексту. В даному випадку виникають алюзії з гомофонним типом викладення. Ліричну природу підкреслено використанням натуральних флажолетів та прийомом *portamento*. Перші додають легкості та польотності, а гітарне *portamento*, що представляє собою ковзання на одній струні, створює ефект містерії та меланхолійності. В цілому це надає звучанню медитативності. Також, має значення і зафіксована в тексті аплікатурна позначка, щодо розташування звуків в «X» позиції на грифі, що породжує більш закритий, магнетичний звук, який підкреслюється за допомогою тембрального окрасу. Відлуння першої теми зустрічається і в третьому фрагменті (тт. 2–3, 11–12).

Другий образ наче втілює люту силу Поліфема, що підкреслено використанням дисонуючих акордів із прийомом гри *arpeggio*. Це додає звучанню певної агресії. Характеристику жорстокості героя доповнюють репетиції на одному звуці у характерному ритмічному викладенні (див. **Приклад 2**).

Приклад 2. С. Бріндл “El Polifemo de Oro” (Ben Adagio, т. 4)



Цей музичний матеріал неодноразово зустрічається протягом твору, хоча і у трансформованому вигляді, що надає право умовно називати його «темою Поліфема»¹. Наприклад, цей фрагмент неодноразово використовується у III фрагменті (тт. 6, 8, 15, 17, 27, 28) та тричі у IV фрагменті (тт. 35, 37, 47). Окрім ритму важливу роль у створенні образу відіграють такі прийоми, як *pizzicato* та *vibrato*. В поєднанні з низькою теситурою це додає важкості звучання.

У зв'язку з тим, що гітара є камерним інструментом та має невеликий динамічний діапазон, композитор одночасно підкреслює різницю образів, використовуючи тембровий контраст. На це у музичному тексті вказують позначки *tastiera* / «на грифі» (надає більш м'якого звучання) та *ponticello* / «у підставки» (навпаки надає відкритий та гострий звук), наприклад у I фрагменті (т. 1). Вже напочатку п'єси дисонантність акордового вступу з використанням прийому арпеджіо та тембральною позначкою *tastiera* (на грифі) налаштовує на напружений характер. Другий акорд, підкреслений сі-мінорним тризвуком, додатково посилює напругу завдяки використанню ефекту *ponticello*. Аналогічний засіб звукоутворення можна спостерігати в тт. 4–6.

Ритмічну природу першого фрагменту визначає чергування складних ритмічних фігур – поєднання 16-х з 32-ми у різних угрупованнях (тріолі, квінтолі, пунктир). Ритмічні малюнки мають тенденцію варіюватись в кожному такті. Розвиток музичного матеріалу протягом частини не переривається тактовими лініями: залігована остання доля попереднього такту продовжується подальшим розгортанням. Композитор використовує прозору фактуру, що дає можливість простежити нашарування голосів, з якого народжуються акордові

¹ Умовність пов'язана з тим, що за правилами 12-тонової композиції серія не є темою. Але збереження за контрастними образами їх усталеної музичної характеристики протягом всіх частин твору спонукає до використання терміну зі сфери класико-романтичного мислення.

«плями». При головному темпі *Ben Adagio* композитор активно застосовує агогічні відхилення – *accelerando*, *rallentando*, *ritenuto*, що призводить до певної дезорієнтації слухача в музичному просторі. Це також підкреслює містичність та загадковість звукообразів, що реалізовується у програмі твору.

У другому фрагменті – *Allegretto* – представлена інша емоційна сфера: більш схвилюваний характер реалізовано у безперервному русі 16-ми тривалостями. Переважання ритмічної фігурації після акордовості попереднього фрагменту породжує ефект стурбованості, який посилюється завдяки інтерваліці. Застосовуючи ключові інтервали серії – кварту, терцію та секунду, композитор акцентує увагу саме на малій секундні у низхідному русі, багатократно повторюючи її наче репетиції. Використовуючи гомофонно-гармонічну фактуру композитор «маскує» саму серію, розбиваючи її на елементи в різних голосах. Ці короткі репліки перериваються стрибками в нижньому голосі на тритон вгору. Дисонантну напругу мелодичної лінії підтримує звук A^3 у басовому голосі, що відіграє роль педалі завдяки розташуванню на відкритій струні.

Можна припустити, що образ безперервного руху, відображений в звуковому потоці шістнадцятими, кореспондує до другої строфи вірша Лорки про «шість дівчат, які танцюють», взятої композитором за основу свого твору. Порівняно з першим фрагментом, *Allegretto* відзначено структурованістю ритмічної організації, що знаходить вираження у чіткій побудові музичної фрази (це графічно позначено автором у нотах). Якщо порівняти між собою ці фрази, то можна побачити цікаву закономірність: кожне наступне проведення музичного мотиву супроводжується зміною його звуковисотності – секундою нижче попереднього. Таким чином, вся музична тканина «рухається» в діапазоні від E^5 до Ais^3 . Це призводить до зменшення загальної напруги та може сприйматись як прояв емоційної еволюції образу головного героя – від могутності та безстрашності до зворушливості та доброзичливості. Однак, при цьому суперечливість його натури виявляється через раптову перебивку сталого руху контрастним епізодом, в якому змінюється фактура, панують динамічні

спалахи – *f ruvido* (*зрубо*) та різкі *ff* та *sf* (тт. 33–37), застосовано агогіку (тт. 37–39, *a tempo, accellerando, poco trattenendo, lento*, Tempo I). Це сприймається як ілюстрація загострення подій міфологічного сюжету. Кода, повертаючи безперервний потік 16-ми, відзначена рисами оновлення. Окрім вже знайомих секундових репетицій, тут з'являється (на самому початку, тт. 44–45) мотив-монодія з ламаною мелодійною лінією. В цьому вбачаємо своєрідне передчуття фіналу п'єси.

Медитативний характер третього фрагменту “*El Polifemo de Oro*” визначається вибором темпу *Largo*, композиторською ремаркою *ben cantato*, використанням флажолетів та утриманням єдиного динамічного відтінку *mf*. Створенню відчуття статичності сприяє і обраний автором композиційний принцип – повторення тематичного матеріалу: структурно третя частина вибудовується як триразове проведення початкової «теми», яке завершується умовною кодою. При цьому перше та друге проведення є ідентичними (по 9 тактів кожне), а третє – варійоване (10 тактів, додані флажолети, інтонаційні зміни).

Вже в першому такті напружена емоційна атмосфера реалізована у низхідному ході – \downarrow зб.4 (6) + зб.1 (1) (акустично сприймається як м.2). У другому та третьому тактах простежується запозичення мотивних блоків з першого розділу твору – *portamento* з використанням флажолету на верхній ноті (*gis-d*), що надає звучанню ліричного відтінку. У шостому та восьмому тактах з'являється вже знайома ритмічна фігура (умовно названий нами «тема Поліфема», втілення його люті), яка в нотному записі відображена у вигляді групування з чотирьох 32-х та тріолі 16-ми тривалостями. Це сприяє виникненню діалогічної ситуації між двома образами, контрастними за своєю суттю. Загалом в *Largo*, як і в попередніх фрагментах п'єси, простежується переважання тритонів та секунд серед інших інтервалів. Насиченість ними всієї музичної фактури стає звуковою демонстрацією емоційного стану самотності головного персонажу персонажа. Як зазначалось, повтор в цьому розділі тематичного матеріалу стимулює постійний пошук виконавцем тембральних та динамічних

барв інструмента, задля досягнення різноманітності інтерпретації. Відсутність у композиторському тексті тембральних позначок надає музиканту можливості продемонструвати власне художнє бачення даного розділу. Прийом *tamburo* із застосуванням флажолетів в останньому такті може сприйматися своєрідною рефлексією про самотність та буття Поліфема. Цей емоційний стан раптово переривається початком фіналу – *Ritmico e vivo*. Його основу складають мотиви із попередніх фрагментів п'єси, що вибудовує смислову арку між початком та кінцем твору. Одразу в першому такті композитор вводить позначку *sf* на початковому акорді, підтримуючи напругу штрихом стакато та акцентом в басі. Після більш урівноваженого попереднього розділу це сприймається різким зростанням тривоги, асоціюючись із могутнім образом Поліфема. Ритмічною закономірністю фрагменту стає відсутність регулярної акцентності, чому сприяє використання синкоп, зміщення акцентів з сильної долі на слабку в умовах змін розміру майже в кожному такті. Інтонаційно ламані висхідні пасажі у стрімкому темпі надають драматизму, стаючи додатковим засобом характеристики первісної сили головного персонажу. Основними ритмоформулами даного фрагменту є пунктирний ритм, тріолі, ритмічний малюнок лейтмотиву Поліфема, вже відомий з попередніх фрагментів твору. Динамічна градація коливається від *mf* до *f*, проте задля підкреслення деяких реплік використовуються *subito p*, *ff*, *sf* та акценти. Застосування композитором цих звукових ефектів призводить до коротких спалахів, контрастних основному музичному матеріалу. Це робить музичну фактуру фрагмента художньо збагаченою та дозволяє віднайти власні виконавські засоби передачі образної сфери, вибудовуючи драматургічну лінію.

Узагальнюючи вищесказане, ще раз підтвердимо оригінальність “*El Polifemo de Oro*” Р. Бріндла та його інноваційність для гітарного репертуару середини ХХ століття. Серійна техніка сприяє створенню звукових алюзій, що народжуються під впливом поетичних образів Ф. Ґ. Лорки. Згаданий у віршах образ міфологічного героя Поліфема, який асоціюється із величчю, гучністю, стародавньою містичною силою, нещадністю, використовується поетом у якості

метафори для характеристики тембрової магії гітари, що підкоряє слухачів. У творі Р. Сміта Бріндла відсутність прямих референцій між сюжетом античного міфу та музикою, з одного боку, позбавляє п'єсу ілюстративної програмності, демонструючи пошук композитором таких інтонаційно-ритмічних і тембрових засобів, штрихової палітри, що була б максимально спрямована на повне розкриття гітарного потенціалу. З іншого – використання контрастної динаміки, темпів, утримання протягом всіх чотирьох фрагментів наскрізних інтонаційно-ритмічних блоків, на кшталт «лейтмотивів», створює умовний музичний сюжет, в якому відтворено різні відтінки настрою міфологічного героя. Цьому сприяє підкріплення інтонаційно-гармонічного пласта фактури різноманіттю тембральних прийомів гри, що породжують сонористичні ефекти: *tastiera*, *ponticello*, *coll'unghia al ponticello*, *naturale*, *echo*, *tamburo*, *glissando*. Головною метою виконавця стає досягнення цілісності втілення музичної ідеї та її розвитку через використання прийому варіювання (інтонаційного, ритмічного). Серія побудована таким чином, що в межах тотальної атональності зустрічаються острівки тональності. Це підтверджує висловлену іншими дослідниками думку про вільно трактовану серійність. Завдяки залученню розмаїття артикуляційних та художніх можливостей гітари, композитору вдається максимально розкрити колорит інструмента, відкривши новий формат звучання гітарного репертуару. Слід звернути особливу увагу і на точне прочитання нотного тексту, а саме його ритмічної складової, що може ускладнюватись темповими коливаннями. Головною метою виконавця є створення цілісності музичної ідеї та її розвитку, що в тексті відображається у якості постійних варіювань (перш за все ритмічних). Залучення розмаїття артикуляційних та художніх можливостей інструмента демонструє подвійний вимір композиторської інтерпретації, шляхом ілюстрації поетичного образу Поліфема. Маючи елементи тональних співвідношень, що зустрічаються у кожному фрагменті, можна припустити, що твір може відноситись до вільного серіалізму, що чергується з атональністю. Завдяки цікавому та відносно зрозумілому викладенню музичного матеріалу цей твір увійшов до дискографії Д. Бріма, як першого виконавця п'єси. Композитору

вдалося максимально розкрити художню виразність колориту інструмента та запропонувати новий формат звучання гітарного репертуару.

2.3.2. Лірика і гротеск у *Серенаді* для гітари та струнного оркестру Малькольма Арнольда

Звернення до жанру серенади є досить розповсюдженим явищем у музичній культурі Британії, що у XX столітті проходить етап відродження. До створення таких опусів зверталися: Е. Елгар *Серенада для струнного оркестру e-moll* (1892), П. Ворлок *Серенада* (1922), Р. Воан-Вільямс «*Серенада музиці*» / “*Serenade to Music*” (1938), Б. Бріттен *Серенада для тенора-соло, валторни та струнних ор. 31* (1943), Р. Біндж «*Єлизаветинська серенада*» (1951). При збереженні семантичних ознак творів, для серенади характерні наявність неокласичних рис, поєднання із поетичними текстами, симфонізація.

Одним з таких зразків стала *Серенада* для гітари та струнних М. Арнольда ор. 50 (1955). Вона є одним з перших *творів з оркестром*, написаних саме для Дж. Бріма, ставши вирішенням проблеми нестачі репертуару для гітари та ансамблю / оркестру. Історія створення композиції починається із запрошення Дж. Бріма до участі в концерті з Річмондським оркестром (штат Вірджинія) навесні 1955 р. Дізнавшись про занепокоєння Дж. Бріма стосовно відсутності твору для гітари та струнних, який можна було б виконати, М. Арнольд відгукнувся на запит та запропонував гітаристу свою допомогу. Не маючи певних знань про гітару – тонкощів, що впливають одночасно і на зручність, і на виразність твору, композитор попросив Дж. Бріму розповісти йому всі технічні аспекти, пов’язані зі специфікою інструмента. Завдяки високому професіоналізму та обдарованості композитора, *Серенада* була завершена в короткий термін – в лютому 1955 р., а ноти були надіслані музиканту поштою. Вражений особливим стилем нової композиції, її яскравою мелодикою, притаманною лише М. Арнольду, гітарист включив цей твір до свого

репертуару. Перше виконання Серенади відбулося влітку 1955 року з Річмондським струнним оркестром, яким диригував сам композитор¹.

Прем'єра твору відбулася з приголомшливим успіхом. Такий творчий тандем композитора М. Арнольда та гітариста Дж. Бріма набув продовження в подальшому творчому спілкуванні та дружній взаємодії між музикантами. Це призвело до створення і нових композицій М. Арнольдом, однією з яких став *Концерт для гітари з оркестром*. Дж. Брім вважав, що *Серенада* була б чудовою другою частиною Концерту (Кам, 2023).

Створення тональних, насичених яскравим мелодизмом композицій, що є особливостями композиторського стилю митця, проникливо втілюються та реалізуються і у *Серенаді*. За структурою твір одночасний, складається з декількох розділів, що відзначені темповими контрастами: *Andante – Allegretto – Allegro – Allegretto – Andante*. Це призводить до концентричної форми із абсолютно дзеркальним відображенням частин – АВСВА.

Перший розділ *Andante* (G-dur) – А за схемою, виконує функцію чотирнадцятитактового вступу. Лірична, співоча тема у виконанні соліста, підтримується легким супроводом струнних, що створює діалог між ними. Мелодична лінія, що швидко запам'ятовується, втілює характерні риси композиційного письма М. Арнольда – втілення неокласичних рис, використання національного англійського мелосу, превалювання ліризму та мелодизму. Ліричність реалізується композитором за допомоги застосування секундових інтонацій, котрі складають основу партії соліста. Тут вони виконують функцію імітації людської мови, що демонструє камерність внутрішнього висловлювання. Це підкреслено і використанням прозорої оркестрової фактури. За відсутності партитури твору у вільному доступі, спираємось на перекладення для гітари та фортепіано, в партії якого ліризм підкреслюється і виконавським прийомом *arpeggio*. Композитор, підкреслюючи

¹ На репетиції до концерту з'ясувалось, що сцена може вмістити лише оркестрантів, для соліста місця не залишилося. Проте, під сценою, на полу стояв концертний рояль. Помітивши його, гітарист не мав іншої можливості, як тільки зіграти, сидячи зверху на ньому. Так відбулася прем'єра твору – соліст виконав Серенаду, сидячи на роялі, а за диригентським пультом поруч був сам композитор (К. Кам, с. 98).

цей образ вводить партію соліста, залучаючи такий прийом звукоутворення, як флажолети. Камерність першого розділу підкреслює інтимне звучання, притаманне солюючому тембру, дозволяючи слухачеві поринути у стан «споглядання», який підхоплює наступний розділ *Allegretto* (G-dur) – В за схемою.

На фоні остинатного акомпанементу у соліста перший раз звучить тема у скрипок – мрійлива та прониклива, насичена яскравим мелодизмом. Вона побудована на секундових інтонаціях, що переносять у стан споглядальності. Джазова стилізація відчувається у застосуванні багаточисленних альтерацій, а саме лідійського ладу в тональності *e-moll*, що підкреслює легкість звучання. Після експонування теми в оркестровій фактурі, вона проводиться в партії гітари без змін, але з додаванням композиторської ремарки *cantabile*. Оркестр бере на себе роль акомпанементу, проводячи вже почутий в партії соліста остинатний ритм. Третій раз в цьому розділі тематичний матеріал знов надається партії скрипок в супроводі соліста.

Раптово стан спокою та мрійливості перериває розділ *Allegro* (a-moll) – С за схемою, іронічно-ігровий за своїм характером. Розділ базується на появі зовсім контрастної теми, що підкреслена раптовим динамічним спалахом на *ff* як в оркестровій фактурі, так і у соліста. Характерною для цього епізоду є і зміна тональності. За відсутності знаків, наявність певного ладу не відчувається через значну кількість альтерацій, що може свідчити про застосування політональності. В середньому епізоді композитор втілює гротескний образ з перших нот – одну з ключових рис його композиторського стилю. На це вказують танцювальні ритми та зміщення акцентів (див. **Приклад 3**).

Приклад 3. Серенада для гітари та струнних (Епізод С).



Несподіваний перехід на *pizzicato* у фігураціях восьмими нагадує гумористичні замальовки, наче імпровізовані діалоги між двома персонажами, які глузують один з одного. Такі яскраві контрасти є дуже показовими для композицій М. Арнольда, через його прихильність до створення музики до кінофільмів. Митець майстерно створює барвисту та сповнену ілюстрацій картину, яку слухач може «домалювати» самостійно. Для гітарної музики втілення гротеску, як образно-семантичної сфери, є новим напрямом після «консерватизму», котрий домінував в репертуарі А. Сеговії. Вже в *Серенаді* М. Арнольд демонструє зовсім інший підхід до гітарної композиції – разом із притаманним їй ліризмом з'являється іронія та гротеск. З одного боку, це може свідчити про віддзеркалення гітарною музикою загальної атмосфери мистецтва ХХ століття, духу, який затвердився з часів модернізму. Як зазначає О. Корчова, «наявність гротескної образності в музичному творі кінця ХІХ–ХХ століття майже апріорі є ознакою його сучасності, гостроти, об'ємності, смислової багатозначності, про що свідчать симфонічні цикли Г. Малера, ранні опери П. Гіндеміта й Е. Кшенека» (Корчова, 2019). З іншого, це можна розглядати як виявлення суто англійського – і в плані національної приналежності автора, і в прийомах реалізації творчого задуму, адже за влучним висловом М. Гайдук стосовно оркестрової музики: «англійці уникають демонстрації конфлікту та прямого зіткнення у музиці. Натомість вони карнавалізують дійсність через активне застосування комічного та пом'якшують гостроту буття культивуванням ліричного, епічного або парадно-пафосного художніх начал» (Гайдук, 2022: 6–7).

На відміну від попередніх розділів, де оркестр та соліст злагоджено взаємодіяли, підтримуючи один одного, в цьому епізоді вони вступають у діалог-змагання. У подальшому розвитку фактури композитор фрагментарно вводить тему з попереднього розділу в партії гітари – лише двотактовий мотив. Іронічний нахил підкреслено розцвіченням фігурацій з восьмих (в акомпанементі струнних) несподіваними акцентами на слабких долях та динамічними спалахами, що в цілому посилює енергію руху. Змагання соліста та оркестру будується за принципом канону. Напруга розділу акумулюється в акордах на *ff*, однак за законами гротеску відбувається дуже стрімка зміна характеру – раптове повернення попереднього стану мрійливості, «картинка змінюється». Не є статичною і партія соліста, яка перебуває у постійній «готовності» до змін, як тембральних, так і фактурних. Застосування різних прийомів звукоутворення (флажолети, *pizzicato*) протягом одного/двох тактів, тембральних змін – *sul tasto* / *sul ponticello*, постійне урізноманітнення фактури – перехід від лінійного викладення до акордового – стає показником симфонічного мислення композитора, котрий трактує партію гітари як одну зі складових драматургічного розвитку. Це паралельно працює і на підвищення статусу інструмента, як здатного до втілення будь-якого композиторського задуму.

З повторенням розділу *Allegro* (*G-dur*) – В за схемою, знов з'являється тема-рефрен у скрипок без фактурних та ритмічних змін. Проте, друге проведення теми у соліста видозмінюється, відрізняючись ритмічними та фактурними нововведеннями – композитор скорочує проведення теми, на відміну від початку твору. Розвиваючи фактуру, автор збагачує акордовим викладенням партію соліста, задля активізації розвитку. Поступове введення флажолетів у гітари згодом є своєрідним натяком на початковий настрій твору. Втретє тема вводиться без ритмічних та інтонаційних змін, що є повним повтором початкового проведення.

У фіналі твору повертається розділ *Andante* (*G-dur*, А за схемою), що грає роль так званої «арки», відсилаючи слухача до первинного настрою композиції, об'єднуючи початок та фінал.

Трактовка композитором жанру серенади відбувається крізь призму іронії. Вже закріплені типові ознаки жанру – ліричний характер, мелодичність, камерність в творі М. Арнольда постають в дещо оновленому вигляді. Залишаючи ліричний характер в крайніх розділах твору, як домінуючий, композитор вводить контрастні епізоди, завдяки яким твір набуває гротескового характеру. Поєднання сучасного мислення композитора зі сталими ознаками серенади створює художній синтез, завдяки чому рішення жанрової моделі набуває більш вільного трактування, що надає твору виразності та індивідуалізованості.

Висновки до Розділу 2.

На основі вивчення історичних передумов формування гітарної школи у Великій Британії у XX столітті, що стало в свою чергу стимулом для посилення інтересу з боку композиторів до цього напрямку академічної музики, можна зробити наступний висновок: гітарне виконавство, гітарна музика апріорі не були візитною карткою англійської культурної традиції, як, наприклад, для італійської, чи іспанської. Не випадково початок професійного гітарного виконавства пов'язують із Ернестом Шендом – музикантом кінця XIX століття, тобто доби англійського модернізму – часу безпрецедентних процесів у розвитку англійського інструменталізму. Той потужний розвиток, який зазнає британська гітарна школа у XX столітті завдяки зусіллям Дж. Бріма перетворює її на справжній феномен, з точки зору поєднання оригінальної самобутності та професійного підґрунтя, стрімкої динаміки становлення, високих виконавських вимог та творчої іновативності. Таке поєднання класичної основи (традиційної в кращому розумінні) та сучасного доводить той факт, що при всій зовнішній відстороненості від загальноєвропейських музичних процесів протягом кількох століть, англійське гітарне мистецтво попри всій «раптовості» свого розквіту все ж не формувалося ізольовано. Його становлення стало результатом безперервного розвитку європейського гітарного мистецтва XVIII–XIX століть, узагальнення в цій галузі досвіду різних національних шкіл, як виконавських, так і композиторських. Показовим є творчий зв'язок Ернеста Шенда із гітарним

надбанням композиторів-гітаристів епохи раннього романтизму; значною подією стало і повернення Дж. Брімом у сучасну концертну практику старовинного лютневого репертуару, як через відродження національних зразків, так і через актуалізацію Концерту для лютні А. Вівальді. У вузько прикладному значенні лютневе мистецтво (музика та виконавство), розповсюджене у Європі у минулому, є прямим попередником мистецтва гітарного, особливо для англійської музики, яка пережила «золоту добу» лютні наприкінці XVI – першої половини XVII століття. Відродження його Дж. Брімом утворює своєрідну «арку», «міст у часі» між різними епохами, підкреслюючи внутрішню цілісність світового мистецтва.

Важливим чинником просування в британському культурному середовищі гітарної музики та самого інструмента в лани затребуваних стала комунікація практиків із композиторами. Неоцінена в цих процесах роль Дж. Бріма, який залучив до збагачення гітарного репертуару не лише представників виключно англійської, але й інших композиторських шкіл. Творчість Р. Сміта Бріндла, М. Арнольда, Р. Родні Беннета, Л. Берклі та інших авторів, хто писав на замовлення Дж. Бріма, демонструє різносторонній композиторський підхід при створенні опусів для гітари, від неокласичних тенденцій до новітніх технік письма.

“*El Polifemo de Oro*” Р. Бріндла та *Серенада* для струнних М. Арнольда обрані завдяки наявності декількох спільних характеристик не дивлячись на стилістичну відмінність. Перша – створення обох композицій майже в один рік, друга – презентація вагомої фази розвитку гітарного мистецтва. Композиція Р. Бріндла є першим додекафонним твором, *Серенада* М. Арнольда – перша спроба залучення гітари у якості солюючого інструменту в супроводі оркестру. Але, “*El Polifemo de Oro*” – радикальніша у своїй новизні композиція, скоріш належить до авангардного напрямку, на відміну від *Серенади* – як більш модерністського твору, тобто новаційно більш поміркованого, (якщо за точку відліку приймати ступінь оновлення), що більш зберігає зв’язок із класико-романтичними жанровими прообразами. Так, існування двох полярно різних

творів вказує на багатство різних перспектив подальшого розвитку, які відкривалися перед гітарною музикою.

Прикладом втілення новітніх підходів є твір Р. Сміта Бріндла, як одного з перших органічних поєднань додекафонної техніки з «іспанською» природою гітари, продемонструвавши здатність інструменту до втілення новітніх композиторських рішень, тим самим впровадивши інструмент в сучасний музичний загальноєвропейський контекст ХХ століття. *Серенада*, напроти, своєю появою засвідчила зростання інтересу до творів для гітари у супроводі оркестру, що стало передумовою створення одного з перших Концертів для гітари М. Арнольда. Так само як і в попередньому творі тут нівелюється значимість романтичної «іспанськості» на користь модернізму. Композитор переосмислює жанр серенади, надаючи британському національному колориту сучасного звучання, запроваджуючи ідею «гри». Обидва твори збагатили ще обмежений на той час репертуар, ставши стимулом до розширення жанрової палітри композицій для гітари.

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТИ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ БРИТАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Британський гітарний концерт XIX–XXI ст.: від Ернеста Шенда до Стівена Госса

Розквіт гітарного мистецтва Великої Британії тісно пов'язаний із другою половиною ХХ століття. Новаційність британської музики цього періоду полягає не лише у розширенні концертно-виконавської практики, появі сольного репертуару для гітари, але й створенні британськими композиторами перших зразків для гітари у жанрі інструментального концерту. Як зазначалося вище – друга половина XIX століття не відрізняється зацікавленістю європейських композиторів цим напрямком, внаслідок «збільшення складу оркестру протягом даного періоду та тенденції до гармонічного й ритмічного ускладнення, що супроводжували розвиток романтизму. Це призвело до нежиттєздатності жанру гітарного концерту наприкінці XIX століття» (Mackenzie, 2006). Завдяки композиторській та виконавській творчості Е. Шенда вказаного періоду з'являється перший та єдиний британський концерт для гітари, котрий «замислювався не як оркестровий, а як камерний концерт для гітари зі струнним квітетом і стилістично не належав до епохи модерну» (Mackenzie, 2006). У зв'язку з відсутністю нотних матеріалів та наявністю лише аудіо- та відео-версій, можна охарактеризувати цей твір поєднує в собі класицистичну модель концерту (тричастинний цикл, подвійна експозиція, сонатне *Allegro*, блискуча каденція у фіналі) з романтичними образністю та типом музичного висловлювання. Зв'язок із традицією відчувається у відтворенні духу минулого, що нагадує манеру італійських композиторів початку XIX століття, як, наприклад, М. Джуліані. Це простежується також і в технічних виконавських аспектах: бравурних пасажах, різноманітних арпеджіо, що надає право характеризувати цей концерт як сольний концерт віртуозного типу.

Як зазначалося раніше, початок ХХ ст. вважається знаковим для гітари, як концертного інструменту, що тісно пов'язаний з її технічною модифікацією та

відновленням зацікавленості до гітари з боку композиторів. Опуси представників іспанської, італійської, мексиканської, бразильської та кубинської композиторських шкіл, висунувшись на авансцену гітарної музики того часу, задали своєрідну моду на конкретний тип сольного концертного твору, в якому обов'язковою стало втілення саме іспанського духу, образу, що на рівні мелосу реалізовувалось у комплексі засобів музичної виразності, названих «іберізмами».

Можна припустити, що під вплив цих тенденції могли б потрапити і британські композитори. Хоча інструментальний концерт поряд із симфонією і став за часи модернізму «майданчиком для потужного розвитку неокласицизму в англійській оркестровій музиці» (Гайдук, 2022: 64), однак це стосувалося виключно фортепіано та струнних інструментів, для яких британські композитори написали багато концертних творів в цей період¹. Гітарні концертні, гітарні п'єси не були в активі їх композиторської творчості. Інакше кажучи, ми не можемо говорити про іспанський «слід» в перших британських концертах, оскільки перший з них після великої перерви з'являється лише у 1951 році, коли в європейському мистецтві відбуваються кардинальні зміни перед наступом другої хвилі авангарду.

У Великій Британії значна роль у затвердженні концерту в музично-творчій практиці належить: Л. Берклі (1903–1989), Д. Аплвору (1916–2004), А. Баттерворту (1923–2014), М. Арнольду (1921–2006), С. Доджсону (1924–2013), Р. Родні Беннетту (1936–2012), Р. Харві (нар. 1953), С. Госсу (нар. 1964). Незважаючи на значимість опусів вищезазначених композиторів в розвитку гітарного репертуару у XX ст., їх твори й досі залишаються поза широкою увагою виконавців. Після Концерту Е. Шенда першими творами нової спрямованості вважаються: *Концертино для гітари з оркестром* ор. 26 (1954) Д. Аплвора, *Концерт №1 для гітари з оркестром* (1956) С. Доджсона, *Концерт для гітари з оркестром* ор. 67 (1959) М. Арнольда. Поступово цей список

¹ З їх переліком, до якого входять фортепіанні, скрипкові, альтові, віолончельні, можна познайомитись у додатку в дослідженні М. Гайдук (Гайдук, 2022).

розширюється, що демонструє значний інтерес композиторів до цього жанру. Десятиліттям пізніше з'являються: *Концерт для гітари та камерного ансамблю* (1970) Р. Родні Беннетта, *Концерт №2 для гітари з оркестром* (1972) С. Доджсона, *Концерт для гітари з оркестром* (1974) Л. Берклі, «*Concerto Antico*» (1995) Р. Харві, *Концерт для гітари з оркестром* ор. 109 (2000) А. Баттерворта, «*The Albéniz Concerto*» (2009), *Концерт для гітари з оркестром* (2012), «*Paganini Concerto*» для гітари з оркестром (2014), *Концерт для гітари та ансамблю духових інструментів «Concerto of Colors»* (2017), *Концерт для двох гітар та оркестру «Koblenz Concerto»* (2019) С. Госса.

В процесі відтворення хронології британського гітарного концерту відкрилися цікаві факти, пов'язані із Концертом Р. Сміта Бріндла, відомості про який майже відсутні. Важливою для нас стала інформація Дж. Маккензі стосовно того, що концерти для гітари створювались і до Д. Аплвора (мається на увазі Концертино 1954 року). При цьому дослідник згадує про спробу створення Р. Смітом Бріндлом Концерту для гітари та камерного оркестру у 1951 році, однак манускрипт твору з часом було втрачено (Maskenzie, 2006). Це призвело до того, що офіційно статус «першого британський гітарного концерту післявоєнного періоду» (Marrington, 2016) присуджено Концерту Деніса Аплвора (1954 р.)¹.

Відмітимо і два концерти для гітари та камерного оркестру (№1 – 1956, №2 – 1972) Стівена Доджсона / *Stephen Dodgson*. Їх виникнення було напряду пов'язано із співпрацею композитора із видатними гітаристами, які довіряли автору, замовляючи йому нові твори. *Концерт №1* був написаний у 1956 році на пропозицію Джуліана Бріма. Через активну концертну практику музиканта перший запис твору здійснив сімнадцятирічний Джон Вільямс, чий успішний запис 1968 року став поштовхом до створення С. Доджсоном *Другого концерту*

¹ Прем'єру Концертино для гітари з оркестром було здійснено Дж. Брімом у 1958. Не зважаючи на те, що твір не мав присвяти гітаристу, Д. Аплвор створював його, орієнтуючись на музичні та технічні уподобання віртуоза. В цьому ж році композитор написав «Варіації» ор. 29, спеціально для гітариста.

для гітари (1972). Однак згодом концертні опуси митця були затьмарені Концертом для гітари Малкольма Арнольда, прем'єру якого Дж. Брім здійснив невдовзі після прем'єри концертів С. Доджсона (Foreman, 2013). До здобутку композитора також належать: *Duo Concerto for Violin and Guitar* (1990) з присвятою А. Гіффорду і Ж.-Ж. Канторову та *Concertino for Two Guitars and Strings* (1998) на замовлення гітарного дуету Марка Ідена та Кріса Стелла. Таким чином, концерти С. Доджсона були створені у тісній творчій взаємодії із конкретними виконавцями, що визначило їхню художню концепцію та сприяло розвитку гітарного концертного репертуару (за мат.: Mackenzie, 2006). Підкреслимо, що тенденція, котра панувала з часів А. Сеговії – присвята концертів видатному гітаристу, майже в точності відбивається і в другій половині XX століття, підкреслюючи провідну роль виконавців в формуванні творчих засад композиторської діяльності.

При такому значному надбанні концертів для гітари в здобутку британських композиторів, проблематика жанру концерту, все ж, потребує окремого дослідження, і фундаментального аналізу в українському музикознавстві. Як демонструє наведений список, всі гітарні концерти протягом пів століття складали саме композитори-не гітаристи. І лише у 2009 році з'являється твір, авторство якого належить гітаристу Стівену Госсу.

Виконавець, аранжувальник, науковець та композитор Стівен Госс¹ / *Stephen Goss* (1964) – значна постать, твори якого виконуються по всьому світу. Його композиторська творчість охоплює різні музичні жанри – твори для оркестру, хору, камерні та сольні композиції. Професійний творчий шлях митця розпочався з навчання у Королівській академії музики у Лондоні (клас гітари

¹ Сьогодні С. Госс є професором композиції на кафедрі музики та медіа в університеті Суррея (Велика Британія) та Королівській академії музики в Лондоні. В його класі навчаються здобувачі з композиції, виконавської практики та аспіранти. Є директором Міжнародного дослідницького центру гітари (IGRC) при Суррейському університеті. Композитор веде активну творчу діяльність: є членом журі престижних міжнародних конкурсів, фестивалів, де бере участь у якості лектора та викладача (*Koblenz Guitar Festival, International Guitar Festival Iserlohn, MacManus Guitar Competition, Rhine Guitar Festival*). Його твори визнані обов'язковими в репертуарних вимогах багатьох конкурсів, які він створює на замовлення (за мат.: Goss, S.).

М. Левіна), де він отримав значну відзнаку – премію Джуліана Бріма (1986)¹, продовжився в університетах Бристоля та Лондона, де він почав вивчати мистецтво композиції та у 1997 р. отримав науковий ступінь доктора філософії (його викладачами були Е. Грегсон, Р. Сакстон, П. Дікінсон та Е. Пейн). Як гітарист С. Госс мав змогу співпрацювати з Т. Такемицу, Г. В. Хенце, П. М. Девісом, Р. Р. Беннеттом, Дж. Андерсоном, Е. Картером. Композиторська діяльність відзначається співтворчістю із провідними симфонічними оркестрами Америки, Великої Британії, Китаю, Іспанії (за мат.: Leathwood, 2025).

В творчому здобутку композитора значну частину складають твори для гітари соло², а також для гітари з оркестром. З них – Концерти для гітари з симфонічним оркестром: *“The Albéniz Concerto”* (2009), *Концерт для гітари з оркестром* (2012), *“The Paganini Concerto”* (2014), *“Carnival in Venice”* (2017); з духовим ансамблем *“A Concerto of Colours”* (2017); Концерти для двох гітар з оркестром *“Koblenz Concerto”* (2019), *“Landscape and Memory”* (2022); для гітари та струнних із додаванням ударних інструментів *“Wynwood Walls”* (2022). Також, композитору належить Концерт для скрипки, гітари, струнних та ударних *“Invisible Cities”* (2017). Із повного списку концертних опусів С. Госса (13 з них представлено на офіційному сайті композитора), тільки 4 було написано для інших інструментів – для фортепіано (2013); *“Concerto for Five”* для скрипки, саксофону, віолончелі, фортепіано, контрабасу та оркестру; Концерти для теорби (2018) та скрипки (2022). З огляду на вищезазначений список творів можна зробити висновок, що значну кількість складають композиції для гітари соло, різних інструментальних ансамблів за участю гітари та гітарні концерти.

¹ Премія Джуліана Бріма / Julian Bream Prize була започаткована Королівською академією музики. Премія була високою відзнакою молодих, талановитих гітаристів, яку особисто вручав Дж. Брім. Одним з лауреатів цієї премії був і С. Госс (1986).

² *“Looking Glass Ties”* (2001), *“Oxen of the Sun”* (2003), *“Raise and Red Lantern”* (2004), *“Sonata”* (2006), *“El Lanto de los Suenos”* (2007), *“The Chines garden”* (2007), *“Marylebone Elegy”* (2012), *“Sonatina”* (2013), *“Illustrations to The Book of Songs”* (2014), *“Cantigas de Santiago”* (2014), *“Sonata Capriccioso”* (2015), *“Watts Chapel”* (2015), *“Sound of Iona”* (2016), *“Labyrinth”* (2016), *“Cinema Paradiso”* (2017), *“Time”* (2018), *“Threnody”* (2019), *“Happy Sad”* (2020), *“Bagatelles with Fantasies”* (2020), *“Perpetual Motion Machine”* (2020), *“Hiraeth”* (2020), *“Verismo”* (2020), *“Winterbourne Preludes”* (2022), *“Miami Beach”* (2023), *“Pierrot, or Harlequin?”* (2023), *“The Alchemist”* (2024), *“Don Quixote”* (2025). Також С. Госс створив шість композицій для фортепіано; віолончелі (1986), флейти (2010), теорби (2015), органу (2021); п’ять опусів для голосу та гітари; камерна музика; твори для хору, оркестру. Повний список творів представлено на офіційному сайті С. Госса (Goss, S.).

Підтвердженням цього є і слова самого композитора із інтерв'ю з Д. Белчером (2016), де він зазначає, що «близько 60% моїх композицій створені саме для гітари» (Belcher, 2016).

Вже у ХХІ ст. гітарний концерт виходить на інший рівень. Перш за все це пов'язано із прогресивністю інструмента, розвитком електроакустичних приладів, які допомагають гітарі звучати в балансі з оркестром, що на пряму пов'язано і з розширенням складу оркестру. Одним з таких прикладів є *“The Albéniz Concerto”* С. Госса¹. Залучення повної групи мідних духових, ударних, в тому числі і 4 литаври, що раніше здавалося б не сумісним з тонким тембром гітари, надає гітарному Концерту нового «подиху». В примітках до партитури твору сам композитор надає характеристику свого Концерту, розповідаючи про виникнення ідеї. С. Госс вважає парадоксальним те, що незважаючи на велику кількість творів І. Альбеніса, що нагадують звучання гітари, – в здобутку композитора немає жодного твору для цього інструменту. Не зважаючи на це, існує безліч перекладень для гітари фортепіанної музики І. Альбеніса. Найвідомішими творами є *«Asturias»*, *«Granada»*, *«Sevilla»* з циклу *«Іспанська сюїта»* №1.

Акумулюючи вищесказане, зазначимо, що канон гітарного концерту, сформований в музичній традиції Італії та Іспанії, перетворюється зусиллями британських композиторів на сучасну модель. Починаючи з другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Концерт виходить на інший рівень. Перш за все це пов'язано із прогресивністю інструмента, можливістю використання електроакустичних приладів, які допомагають гітарі звучати в балансі з оркестром, що надало композиторам свободу у використанні більш розширених складів оркестру, залученні груп мідних духових та ударних інструментів.

Враховуючи обмеженість у вітчизняних джерелах аналітичної інформації стосовно британської гітарної музики, вважаємо за потрібне проаналізувати та

¹ Склад оркестру – парний. Дерев'яні духові (флейти, гобої, англійський ріжок, кларнети, фаготи), мідні духові (валторни, труби), ударна група представлена такими інструментами: кастаньєти, тарілки, малий барабан, бубон, трикутник, підвісна тарілка (один виконавець), 4 литаври (один виконавець), група струнних інструментів.

розкрити більш детально музичні закономірності Концертів для гітари з оркестром Р. Родні Беннетта, М. Арнольда та Л. Берклі крізь призму їх авторської стилістики. Незважаючи на існуючі дослідження європейського гітарного концерту, твори М. Арнольда, Р. Родні Беннетта, Л. Берклі взагалі є виключеними з цього списку.

3.2. Концерт для гітари з оркестром Малькольма Арнольда: неокласика по-англійськи

Для М. Арнольда Концерт (1959) – не перший твір, де гітара виступає в якості протагоніста. Йому передувала *Серенада для гітари та струнного оркестру* ор. 50 (1955). Гітарист Дж. Брім високо оцінив *Серенаду* та звернувся з пропозицією скласти більш масштабний твір для гітари – Концерт. Не дивлячись на те, що М. Арнольд за освітою був професійним трубачем та не мав певних практичних знань про технічну оснащеність гітари, він прийняв цей виклик. Так з'явився перший зразок гітарного концерту у британській музиці (Кам, 2023, с. 99). На думку Дж. Бріма, «композитору тонко вдалося відчутти гітару, він наче створений писати для цього інструмента. Підібрані зручні позиції змогли яскраво резонувати на фоні оркестрових фарб» (Interview with J. Bream). Продовжуючи думку гітариста додамо, що однією зі складнощів при створенні гітарного концерту є урегулювання балансу між солістом та оркестром. На сучасному етапі існує безліч допоміжних технічних пристроїв, що дозволяють підтримати звукові можливості інструмента, враховуючи обмежений динамічний запас гітари, у порівнянні, наприклад, зі скрипкою та фортепіано. Одним із завдань, з яким стикається композитор, є надання можливості інструменту вільно звучати у будь-якому фрагменті без необхідності технічно посилювати звук. Рішенням може бути варіант досконалої оркестровки із врахуванням всіх тонкощів солюючого тембру. У випадку із Концертом М. Арнольда ми маємо справу саме з таким варіантом – зразком високопрофесійної оркестровки, що відповідала динамічному профілю гітари.

Дізнавшись про написання цього Концерту, Б. Бріттен запросив композитора провести прем'єру твору в Олдборо (Англія) на фестивалі

класичної музики, наголошуючи на тому, щоб М. Арнольд сам диригував своїм твором. Саме тут 25 червня 1959 року Концерт був виконаний вперше. Дебютний виступ було доручено Джуліану Бріму у супроводі ансамблю «Мелос»¹.

М. Арнольд та Дж. Брім багато співпрацювали під час написання твору, обговорюючи всі технічні тонкощі виконання на інструменті. Сам гітарист, висловлюючись про Концерт М. Арнольда, зазначав, що композитор створював чудові роботи, і виконавець був задоволений унікальним звуком, який отримує від інструмента (Jackson, 2003). Враховуючи любов Дж. Бріма до лютні та старовинної музики, стає зрозумілою висока оцінка твору музикантом, якого окрім віртуозності привабив і чаруючий дух старовинної англійської музики, відтворений композитором через використання пісенно-танцювальних народних зворотів. Розглянемо твір детальніше.

Концерт для гітари з оркестром А. Малькольма представляє собою типовий для обраного жанру тричастинний цикл: I частина – *Allegro*; II частина – *Lento - Vivace - Lento*; III частина – *Allegro con brio*. Склад оркестру: флейта, кларнет *in B*, валторна *in F*, струнні².

I частина *Allegro (a-moll)* стає яскравим підтвердженням відгуків сучасників про музику М. Арнольда як яскраву, виразну, мелодійну. Вже у вступі скандування оркестру на динаміці *ff* створює зримий образ, на кшталт театральної інтради – слухача немов запрошують поринути у дивовижний світ музично-театрального дійства. Заявлена з самого початку ідея «музичної театральності» реалізується завдяки принципу *гри*, що обумовлює подальший розвиток музичного тематизму і, особливо, притаманну твору в цілому атмосферу творчого змагання.

Головна партія *a-moll* (Г. П., з т. 9) має ознаки токатності з елементами танцювальності, будучи визначена швидким темпом, ритмічним енергійним рухом, віртуозними пасажами в партії соліста, що представляють чергування

¹ Камерний ансамбль, що був заснований у 1950 році в Лондоні. До складу колективу входили струнний квінтет, духовий квінтет (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна), фортепіано та ударні.

² Перше виконання Концерту відбулося у такому складі: гітара соло, флейта, кларнет, валторна та струнний квінтет. Згодом група струнних інструментів була розширена.

гамоподібних фрагментів із репетиціями. Ця різноманітність інтонаційної природи дозволяє сприймати гамоподібний мотив та мотив, заснований на репетиціях, як два окремих структурних елементи. Кожному з них притаманний і свій ритмічний малюнок, що буде зберігатися при всіх наступних проведеннях мотивів (див. **Приклад 4**, **Приклад 5**).

Приклад 4. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч., Г. П. (перший елемент).



Приклад 5. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч., Г. П. (другий елемент).



Специфічною ознакою теми стає її дорійський відтінок, що виникає внаслідок використання VI[#] ст. Також цікаво, що протягом експонування вона кожного разу проводиться у різних інструментів без інтонаційних та ритмічних змін (той самий принцип зберігається і у репризі). Внаслідок такого розуміння теми як неподільного блоку виникають алюзії зі старовинними поліфонічними формами. Підтвердженням слугує і тональний план експонування теми Г. П.: *a-moll* (гітара) – *e-moll* (флейта) – *a-moll* (гітара), що нагадує принцип тонального оформлення експозиції фуги.

Роль зв'язки, як тимчасової розрядки в умовах концентрованого проведення теми Г. П., грають фрагменти, в яких увагу більш зосереджено на ритмічній та фактурній сторонах. Вони з'являються між 2-м та 3-м проведенням теми та передчують появу теми побічної партії (П. П.). Їх відзначає безперервний рух шістнадцятими в партії соліста, що зазнає варіювання через введення гамоподібних пасажів у викладі восьмими та гармонічної фігурації шістнадцятими у групуванні секстолями. Проте ані розмір, ані поступова

регулярність ритму не змінюються. Однак перенесення акцентів з сильної долі на слабку в оркестровій фактурі сприяє виникненню синкопованих мотивів та пунктирних ритмів. Це надає музиці додаткової жвавості та театральності. Енергійність та віртуозність партії гітари підкреслена і динамічними спалахами – використанням контрастної динаміки як в оркестрі, так і в партії соліста (*fp*, *ff*, *>*).

Тема побічної партії *G-dur* (П. П., з т. 76) визначена романтичним характером і схожа на колискову пісню або канцону. На відміну від гострих ритмів Г. П., тут переважає ритмічний рисунок, характерний для ліричного пісенного жанру (див. **Приклад 6**). Окрім експонування теми П. П. в тональності VII ст. (*G-dur*), композитор також використовує джазові прийоми, вводячи у тт. 84–89 послідовність модуляцій у вигляді руху по кварто-квінтовому колу (*F₇ B₇ E_s A_{s7} D₇ T*).

Приклад 6. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч. (П. П.)



Відбувається і зміна оркестрової фактури. Тендітність звучання в партії соліста супроводжується звуковою педаллю у струнних. Таке оркестрування дозволяє гітарі звучати якомога прозоріше, без зайвого напруження. Гомофонний тип викладення максимально підкреслює кантиленну природу теми і сприяє створенню семантики ліричного, затишного на противагу семантиці рушійного, дійового у першій темі, що підкреслювалось використанням в межах гомофонної фактури такого поліфонічного прийому, як імітація.

В розробці, на відміну від експозиції, композитор застосовує інший принцип: відмовляючись від почергового проведення тем, він надає контрапунктичне поєднання їхніх окремих елементів. З головної партії виокремлює її другий елемент – характерну ритмоформулу, поєднану з репетиціями, з побічної – найбільш виразний початковий інтонаційний зворот (хід на октаву вгору та терцію вниз). Відсутність конфліктності реалізується у заміні зіткнення головної та побічної тем їх співставленням. В цих процесах

оркестр бере на себе головну роль. Змінюється в розробці і партія соліста, в якій превалює лише акордова фактура, на відміну від експозиції, де мелодична лінія виконувалася стрімкими пасажами. В гармонії переважають запозичені із джазової музики септакорди з підвищеною септимою, прийом паралельних ходів на секунду, що в цілому підтримує напругу розділу.

В рамках контрапунктичного поєднання елементів тем є очевидним застосування композитором комбінаторики, яку можна спостерігати у різних варіантах: 1) проведення елементу П. П. у вигляді переклику між окремими інструментами струнної групи (т. 113); 2) пермутація (т. 113) – контрапункт елементів Г. П. (у духових) та П. П. (у струнних) з подальшою їх перестановкою (Г. П. у струнних, П. П. у духових); 3) співставлення-переклик соліста та окремих оркестрових груп (тт. 130–144): елемент П. П. (духові) + елемент Г. П. (соліст); елемент П. П. (струнні) + елемент Г. П. (соліст). Таким чином реалізується ідея театралізованості – співставлення найбільш виразних тем та «гра» з ними.

Змінюється в розробці і партія соліста, в якій, на відміну від експозиції, де мелодична лінія виконується стрімкими пасажами, превалює лише акордова фактура. У порівнянні з експозицією, де гітара була показана як мелодичний інструмент, в розробці зосереджено увагу на новому відтінку звучання інструмента, що підкреслено використанням акордової фактури, синкопованих ритмів із технічним легато. В гармонії переважають запозичені із джазової музики септакорди з підвищеною септимою, прийом паралельних ходів на секунду, що в цілому підтримує напругу розділу. Також, застосовуються тембральні зміни, які притаманні звучанню інструмента – *sul ponticello / naturale*, що підкреслює контрастність партії при співставленні.

У репризі при збереженні структурних ознак найбільших змін зазнає фактура: на відміну від експозиції гітара поступається іншим інструментам правом початкового проведення тем (Г. П. вперше проводиться у флейти, П. П. – у струнних), тоді як соліст виконує роль супроводу, обмежуючись гармонічною

фігурацію та флажолетами. Закінчується перша частина темою вступу, що створює тематично-композиційну арку.

На відміну від *Allegro*, музика II частини Концерту (*Lento - Vivace - Lento*) занурює слухача в інший вимір – медитативний, сповнений ностальгії та внутрішньої рефлексії. Витончена, меланхолійна атмосфера ліричного джазу втілюється крізь імпровізаційну «розмову» соліста на тлі акомпанементу струнних, який заколисує. М. Арнольд присвятив цю частину Концерту легендарному французькому джазовому гітаристу Жанго Рейнарту¹ (Кам, 2023), що стало своєрідним вшануванням його улюбленого виконавця. Однак, не зважаючи на переважання ліризму та медитативності, II частина при більш детальному прослуховуванні визначається внутрішньою контрастністю. Класичній тричастинності (ABA₁) передую похмурий, сповнений схвильованості вступ. Крайнім розділам *Lento*, які демонструють настрій внутрішнього спокою, стриманості, протиставлено середній – *Vivace*. Він вирішений в характері скерцо в розмірі 6/8, побудований на стрімких, ритмічних мотивах соліста та підголосках оркестру, що в цілому втілює бурлескні риси.

У вступі інтенсивний характер розкрито завдяки використанню в партії струнних трелі. Звукове втілення внутрішньої напруги помітне здебільшого в оркестровій фактурі, в той час як партія соліста є більш монотонною та спокійною, що відповідає діалогу між учасниками. Розгортання музичного матеріалу відбувається за допомогою збагачення партії соліста та окремих оркестрових інструментів (флейти, кларнета) фігураціями шістнадцятих, разом із підголосками окремих груп струнних. Після динамічного спалаху вводиться основна та найбільш впізнавана тема II частини, глибока та прониклива за характером. Її можна розглядати, як своєрідну імпровізацію соліста, що розгортається на фоні синкопованого акомпанементу струнних, побудованого на секундових інтонаціях. Особливістю цієї теми є демонстрація гітари з іншого

¹ Жан-Батіст Рейнарт, більш відомий як Жанго Рейнарт (1910–1953) – видатний джазовий гітарист циганського походження, який є відомий створенням стилю «циганський джаз». Винайшов унікальну двопальцеву техніку (в лівій руці) гри на гітарі у зв'язку із інвалідністю кисті.

ракурсу – звичні іспанські кліше (гармонії та ритми), традиційно притаманні гітарній музиці, ніби перетворюються тут на вільну джазову тему-імпровізацію. Таким чином в нотному тексті актуалізується ідея присвяти Дж. Рейнарту через відтворення специфіки джазової імпровізації. Між тим, втілюючи цей образ, композитор чітко фіксує сам текст, що підкреслює академічну природу Концерту загалом. Партія соліста, як і оркестрова, характеризується використанням джазових прийомів – синкопованого ритму, секундових інтонацій, паралельного руху інтервалів, додавання мелізматики. Наприклад, в початковому викладенні основної теми солістом виконавець імітує прийом «бенд» (підтяжка струни лівою рукою, що змінює звуковисотність), який виписаний композитором у якості форшлагу. Також, композитор часто komponує форшлаг з прийомом *portamento* (ковзання від однієї ноти до іншої), впроваджуючи їх через тактову рису. Це призводить до затримки гармонії, що посилює ефект імпровізаційності.

Таким чином, завдяки залученню цих прийомів та тембральних ефектів (*sul ponticello, naturale*) партія гітари перетворюється на внутрішньо контрастний монолог, наближаючись до вільної гри джазового музиканта. Композитор майстерно комбінує тембр гітари з оркестровими інструментами, не використовуючи одразу повний склад оркестру. Наприклад, експонування теми соліста проводиться 3 рази під акомпанемент струнних, із застосуванням прийомів-звукових ефектів *con sordino, portamento, pizzicato*, флажолетів, тим самим посилюючи ефект камерності та внутрішньої напруги. Тільки в процесі розвитку теми композитор вводить репліки окремих духових інструментів у якості підголоску, готуючи до розгортання даного розділу. Подальший розвиток тематичного матеріалу відображається і в певних змінах гітарної партії – перш за все ритмічних. Початковий мотив трансформується завдяки застосуванню поліритмії: дуолі у соліста поєднуються з тріольним синкопованим ритмом на одній гармонії в партії оркестру. Це створює ефект динамічного розвитку тематичного матеріалу та накопичування напруги, що раптово реалізується у середньому розділі, який відрізняється своєю віртуозністю, як у партії соліста, так і в оркестровій фактурі.

Середній розділ є повністю контрастуючим попередньому та базується на початковому гротескному мотиві, вперше проведеному у флейти, кларнета, а потім у соліста. Іронічний нахил музики підкреслено ритмічною гостротою, акцентами та віртуозністю. Солоїсту надана можливість продемонструвати віртуозність та виразність гітарної партії, виконуючи бравурні висхідні та низхідні пасажі в діалозі з підголосками духових, що сприймаються як пародія або глузування. Епізоди-вставки в акомпанементі струнних на *pizzicato* посилюють ефект висміювання. Такий контраст середнього розділу використовується композитором як прийом драматургічного розвитку, що слугує трансформацією художніх образів. Як і в попередній частині, тут знов реалізується ідея «музичної театральності», але крізь призму пародії, гумору. Емоційне загострення та напруга раптово розчиняються у вже знайомій меланхолійній та сповненій рефлексії темі, що повертається у репризі. Вона проводиться без фактурних та ритмічних змін, слугуючи емоційною розрядкою після гострої, жартівливої атмосфери попереднього розділу. Тема поступово розчиняється та закінчується флажолетом перших скрипок, затверджуючи ліричний характер у якості провідного.

Блискучій фінал *Con brio (a-moll)*, наділений віртуозністю, гумором та театральністю, написано у формі, наближеній до рондо (A B A₁ C A₂ B₁ A₃ C₁ з кодою). Він відкривається темою-рефреном в партії гітари у вигляді двоголосного канону. Дана тема має явні ознаки англійського народного мелосу, наближаючись до джиги – ірландського народного танцю, що виник у XVI столітті. Про це свідчать регулярна акцентність та пружний характер музики, показові для танцювальності в цілому; тридольність, гострота, синкопи, притаманні цьому танцю. Стилзація відчувається і у використанні дорійського ладу, який додає особливого колориту, розсвічуючи класичну ладотональність. В доступних іноземних джерелах про цей Концерт ми не зустріли жодного підтвердження факту цитування композитором якоїсь певної англійської мелодії; втім, відчуття народного мелосу в музиці є настільки сильним, що це надає право говорити про стилзацію.

Зацікавленість М. Арнольда поліфонією не обмежується використанням форми канону при експонуванні рефрену. Принцип канонічного проведення тем, який активно застосовується в тому числі і в епізодах, стає імпульсом для активної взаємодії соліста з іншими оркестровими групами. Протягом частини рефрен проводиться чотири рази, проте з певними фактурними змінами. Зупинимось більш детально на кожному з цих проведень задля виявлення специфіки композиторського письма через фіксацію змін у розвитку тематизму.

Перше проведення рефрену (А, тт. 1–33) організовано як фугато. Після експонування теми в партії соліста, її передано струнним інструментам – віолончелі, контрабасу. При цьому збережено тональність (*a-moll*) та структуру (8 тактів), проте ритмічна та інтонаційна складова є дещо варійованими. Під час звучання теми у струнних солісту доручено роль контрапункту, який будується на розвитку інтонаційних та ритмічних елементів основної теми. Згодом рефрен передано дуету флейти та кларнета. Це проведення відповідає початковому варіанту рефрену в партії соліста у формі двоголосного канону (тепер флейта – перший голос, кларнет – другий). Партія соліста слугує контрапунктом, в якому варіюються ритмічні елементи головної теми. Завершується цей розділ (А) поверненням гітарній партії функції соліста, проведенням варіанта теми, який вже з'являвся у партії струнних.

Друге проведення рефрену (А₁, тт. 57–90) є ідентичним першому за масштабом, але відрізняється певними змінами: скорочується кількість експонувань теми (лише два проти чотирьох у порівнянні з першим фугато); до активної участі додається новий тембр (валторна); в одному із проведень теми гітара повністю відсутня. Композиція цього фрагменту в цілому вибудовується як двократне проведення рефрену спочатку у своєму первісному вигляді (у формі канону) між струнними та валторною, потім – у партії гітари з контрапунктом інших оркестрових інструментів. При цьому тема варіюється завдяки використанню солістом технічного прийому «тремоло», що виконується на відкритій першій струні, а похідний від основної теми мотив проводиться у басі.

Третє проведення рефрену (A₂, тт. 130–146) за масштабом є вдвічі меншим, ніж попередні, тобто відрізняється лаконізмом та тембровою диференціацією. Тему представлено лише один раз у вигляді канону між солістом та віолончеллю. В останній раз, вчетверте (A₃, тт. 170–202) рефрен є наближеним до другого проведення (A₁), що підтверджено ідентичністю їх масштабів. Різниця полягає в тому, що замість валторни композитор доручає тему флейті та кларнету, а згодом її основний мотив звучить в партії гітари (також з використанням прийому «тремоло»).

Якщо тема-рефрен є втіленням семантики активного, енергійного, то осередком ліричного стають два епізоди. Перший (B за схемою, тт. 34–56) окрім танцювальності характеризується співучістю, що напочатку підкреслюється позначкою *cantabile* на динаміці *piano* в партії соліста та менш гострим ритмом оркестрового акомпанементу. Тема першого епізоду проводиться тричі без ритмічних та структурних змін у солістів: гітара – кларнет – гітара. Її супроводжує підголосок струнних, джазовий за своєю природою – з альтераціями, синкопованим ритмом. Повернення першого епізоду (B₁, тт. 147–169) супроводжується фактурними змінами, при збереженні інтонаційно-ритмічного вигляду теми та її масштабу. Як і в перший раз, партнером гітари у викладенні теми епізоду стає дерев'яний духовий інструмент (тепер це флейта).

Другий епізод (C, тт. 94–129) – ліричний, таємничий за характером. Його ознакою є зміна тонального плану з *a-moll*, що панував до цього моменту, на *e-moll* з ознаками фрігійського ладу. Саме другий понижений ступінь додає містичного відтінку та відсилає слухача до рефлексивного настрою другої частини. Перше викладення епізоду (C) в партії гітари підкреслюється заколисуючим синкопованим ритмом в групі струнних інструментів. Згодом, набуваючи свого розвитку, її передано струнним, де вона звучить без структурних змін, проте у більш схвильованому характері. У тематизмі фіналу другий епізод зазнає найбільшої структурної зміни: при повторенні наприкінці частини (C₁, тт. 203–207) епізод проходить у валторни соло лише фрагментарно (всього 5 тактів проти 36).

Кода стає кульмінацією процесу фактурного збагачення та динамічного зростання, який відбувався протягом усієї частини. Вона побудована на скандуванні оркестром початкового мотиву теми-рефрену у супроводі яскравих акордів в партії гітари. Частина завершується театралью та урочисто: бурхливий пасаж у соліста з використанням прийому *glissando* увінчується фінальним акордом в *A-dur*.

Характерною ознакою фіналу є збагачення тем завдяки використанню фрігійського, дорійського ладів, фактурних перестанов, цікавих тембрових комбінацій, що додає контрастності образів в умовах фактичної відсутності конфлікту. Так само, як і в першій частині, підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», надаючи музиці ефекту іронії та гротеску.

Таким чином, специфіка індивідуальної манери письма М. Арнольда у Концерті для гітари ор. 67 втілюється не тільки у наслідуванні європейської традиції жанру (структура, логіка композиції, функції частин, принцип концертування), але і в її трансформації. Композитор першим в історії британської музики звернувся до гітарного концерту, відмовившись від використання традиційних для цієї жанрової моделі музичних кліше у вигляді рудиментів «іспанського» (гармонії та стилістики, ритмів, жанрових алюзій). Їхньою заміною стали: з одного боку, англійський народний мелос з притаманною йому жанровою, ритмічною, ладотональною організацією, а з іншого, сучасна композиторові джазова стилістика. Гармонічне поєднання різнорідних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного, визначає оригінальний стиль цього яскравого твору. Майстерність авторського володіння оркестровою фактурою реалізується у багатстві задіяних комбінаторних прийомів – тембрового, фактурного, інтонаційно-ритмічного варіювання тем.

Окрім гітари, не менш виразними є і партії дерев'яних духових – флейти та кларнета, які наділені особливою віртуозністю, підкресленою яскравими пасажами. Тимчасову функцію солюючих інструментів також беруть на себе валторна, віолончель та контрабас. Таке розуміння функціональних

співвідношень між учасниками єдиного музичного процесу, де кожен з оркестрової маси може стати солістом, втілює принцип барокового концертування, яке передбачає як протиставлення окремих учасників і оркестрових груп солісту, так і їхню спільну гру. М. Арнольд рідко використовує оркестрове *tutti* разом із звучанням соліста, вводячи по чергово групи струнних або духових інструментів. Всі важливі сольні елементи проводяться у супроводі струнних інструментів, завдяки чому гітара може проявити увесь свій звуковий діапазон (зокрема і негучний нижній), а духові інструменти влучно вплітаються у фактуру, підкреслюючи кульмінаційні зони. Таким чином драматургічний розвиток досягається не через боротьбу «конфліктного» протиставлення соліста оркестру, а шляхом спільного концертування.

Залучення танцювальних ритмів, яскравих пасажних елементів, контрастних реплік-перекличок (наче глузування), джазових гармоній, що створює ефект несподіваності та робить музичну фактуру живою та емоційною, свідчить про театральну природу музики Концерту ор. 67. Підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», наповнюючи музику іронією та гротеском. На нашу думку, це є проявом досвіду роботи композитора в кіноіндустрії (музика до фільмів становить велику частину його творчого доробку). Цим пояснюється і тяжіння М. Арнольда до створення яскравого за мелодикою тематизму, що запам'ятовується як слухачеві, так і виконавцю.

На неокласичний тип мислення М. Арнольда, реалізований в контексті цього твору, вказують наступні риси: стилізація старовинних англійських танців; залучення ладів народної музики (дорійського, фрігійського); активне використання поліфонічних форм та прийомів (канон, фугато, імітація, контрапункт), що створює алюзії до старовинної музики; концертний тип змагання, притаманний моделі барокового концерту.

3.3. Концерт для гітари з оркестром Леннокса Берклі: на перехресті музичних традицій

У наведеному переліку імен британських творців гітарного концерту особливу увагу привертає постать Леннокса Берклі, творчу манеру якого

визначали виразність, мелодичність, майстерність володіння оркестровою фактурою. Концерт для гітари з оркестром оп. 88 (1975) – один із п'яти опусів для інструменту цього автора.

Стиль Леннокса Берклі / *Lennox Berkeley* формувався під впливом французької музики перших десятиліть XX ст., що визначило наявність в його творі неокласичних та імпресіоністичних рис, схожість із особливостями гармонічного і оркестрового мислення К. Дебюссі та М. Равеля; застосування формотворчих принципів, заснованих на трансформації ритму, що притаманні А. Онеггеру. Враховуючи обмеженість у вітчизняних та іноземних джерелах аналітичної інформації стосовно Концерту для гітари Л. Берклі, вважаємо за потрібне проаналізувати музичні закономірності твору крізь призму специфіки авторської стилістики.

Прем'єра цього четвертого в історії британської музики гітарного концерту відбулася за участі видатного музиканта та англійського камерного оркестру на лондонському фестивалі 4 липня 1974 року. Враховуючи відсутність характеристики даного твору у музикознавчих джерелах, зупинимося на ньому більш детально.

Структура твору циклічна: I. *Andantino–Allegretto*, II. *Lento*, III. *Allegro con brio*, що співвідносяться між собою за принципом контрасту та зберігають традиційні семантичні амплуа. I частина через наявність повільного вступу (дуєт валторн) поєднує медитативність та моторність, II – пасторальна, Фінал – відзначений гротеском та вишуканістю.

Оригінальним представляється склад оркестру. Основу складають струнні, однак замість повноцінної групи за кількістю учасників вона репрезентована лише квінтетом (I скрипка, II скрипка, альт, віолончель, контрабас). Її розсвічує квартет дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет, фагот). До групи мідних входять лише дві валторни, ударні композитором не використовуються. Тобто, Л. Берклі залучає камерний (за кількістю учасників, а не тембровою диференціацією) оркестр, відмовляючись від парного складу, проте, вводячи мідні духові. На нашу думку, це демонструє детально вивірений підхід до

оркестровки з причини розуміння динамічних і тембрових можливостей соліста. Концерт побудовано скоріш не за принципом змагання, а діалогу. Прозорість викладеної фактури, баланс звучання та взаємодія між солістом та духовими або струнними дозволяє гітарі звучати вільно, залишаючись на авансцені. Натомість, низька теситура валторни звучить більш приглушено, додаючи бархатного, вишуканого звучання оркестровій фактурі. Вплив французької музики на творчість Л. Берклі відчутний у прихильності до прозорості звучання, дорученні сольних епізодів дерев'яним духовим інструментам, відсутності напружених оркестрових *tutti*, використанні хроматизмів, альтерацій, складних акордових структур, які надають цій цьому твору модернового звучання. В цьому сенсі використання такого оригінального складу оркестру, як було зазначено вище, можна трактувати не тільки вимогами гітарного концерту, як жанру, але й індивідуальним стилем самого композитора.

Проаналізувавши, наприклад, партитуру Концерту для флейти та оркестру, ор. 36 (1952), ноти якої є в наявності, бачимо, що композитором використовується вже парний склад оркестру (2 гобої, 2 фаготи, дві валторни) із додаванням литавр. Проте принцип взаємодії оркестру із солістом залишається таким самим. Пропонується форма діалогу між солістом та різними групами оркестру. Як і в Концерті для гітари, композитор komponує тембр солюючого інструмента, здебільшого, із тембром струнних, залишаючи духові у вигляді підголоску, або вводячи їх до оркестрових *tutti*. Майстерно відбувається комбінація тембрів. Л. Берклі не використовує флейти та кларнети у складі оркестру, обираючи гобой та фагот, які не співзвучні із тембром флейти. Завдяки цьому тембровому контрасту в межах однієї групи, йому вдається виділити партію соліста.

I частина (*Andantino–Allegretto*) написана у вільно трактованій сонатній формі. Вона відкривається благородним звучанням соло I та II валторн, що виконує роль короткого **вступу** (тт. 1–16), який ніби створює картину внутрішнього світу героя, наповнену мрійливістю та спогадами. Завдяки використанню тембру валторни, початковий мотив, що будується як поєднання

двох стрибків на чисту кварту вгору та донизу (І валторна: $cis^I-fis^I-cis^I$) втрачає очікувану урочистість і набуває ознак оповідальності, позначеної рисами споглядальності. Цей ліричний за своєю природою характер підкреслюється прозорістю звучання і взаємодією двох валторн за принципом луни: ІІ валторна немов віддзеркалює мотиви з партії І валторни (на це вказує початковий хід, в якому кварту подано не вгору, а вниз $h-fis-gis-h$). Інтервал кварти одразу привертає до себе увагу, і в подальшому стає лейт-інтонацією всієї І частини (див. **Приклад 7**). На ній побудований матеріал Г. П. (ц. 1–4; в репризі ц. 18). На правах виразного елементу вона входить до інших тем та їх підголосків як в партії оркестру, так і соліста (ц. 9–10; 20–21). Характерний для неї ритмічний малюнок також буде неодноразово з'являтися протягом І частини. На правах виразного елементу вона входить до інших тем та їх підголосків як в партії оркестру, так і соліста (ц. 9–10; 20–21). Максимальна концентрація інтервалу кварти представлена у заключній темі в коді І частини (ц. 21), яка звучить благородно та прозоро, завдяки використанню флажолетів.

Приклад 7. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром І ч. Andantino-Allegro (вступ).

Andantino (♩ = 80)

The image shows a musical score for two horns, Horn I in F and Horn II in F, in 3/4 time. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 80 beats per minute. Horn I is marked 'p solo'. The music consists of two staves. Horn I plays a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and a quarter rest. Horn II plays a lower line, starting with a quarter note E3, followed by eighth notes D3, C3, and B2, then a half note A2, and a quarter rest. The two parts are connected by a slur, indicating a harmonic relationship. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

У своєму первісному вигляді – в поєднанні з мотивом кварти – він зберігається при кожному проведенні Г. П. Його варіант, в якому ритмічна основа залишається, але інтонаційна змінюється, більш представлений в експозиції (ц. 10 т. 9, ц. 11) та репризі (оркестрове *tutti* ц. 18 тт. 9-10), будучи переважно пов'язаним зі сферою теми Г. П. Уваги заслуговує і тональний розвиток, поданий у вступі. Якщо простежити партію І валторни, як самостійну мелодичну лінію, можна побачити в ній ознаки тональності *h-moll*, оскільки тон

h приймає на себе роль тимчасового тонального центру на тлі послаблення функціональних зв'язків в самій мелодії. Така закономірність спостерігається і в партії II валторни, де в рамках 4 тактів відчувається тимчасовий вплив *fis-moll*. Таким чином, в одночасному викладенні партій двох валторн вже на початку твору заявлені ознаки політональності, принцип дії якої буде відчуватись впродовж всієї частини. Композитор взагалі відмовляється від функціональності в її класико-романтичному розумінні. Хоча він і не використовує новітніх композиторських технік свого часу, але його музична мова сприймається досить модерною, внаслідок насиченості мелодійного розвитку альтераціями, що призводить до розширення тональності, поєднання оригінальних ладових побудов, ускладнення гармонічної вертикалі, м'якого використання кластерів. Ці засоби наближають Л. Берклі до французької композиторської школи XX ст., або до творчості П. Хіндемита. В плані емоційно-образного стану музики це додає їй відчуття хисткості, нестійкості та імпресіоністичного характеру. Вищезазначене підкреслює значну роль вступу (*Andantino*) у формуванні інтонаційно-ритмічних та тонально-модуляційних процесів подальшого *Allegretto*.

Розвиток музичного матеріалу вступу в межах 16 тактів відбувається завдяки зростанню динаміки одночасно зі зміною тривалостей – чверті поступаються восьмим із додаванням синкоп. Такий прийом динамізації (подріблення ритмічних тривалостей) використовував у своїх творах представник французької «Шістки» А. Онеггер. Процес заміни довгих тривалостей коротшими створює ефект зростання напруги, безперервного руху та ілюзії прискорення темпу.

Акумуляцією енергії вступу стає кульмінаційний момент, підкреслений ритмічно (в партії I валторни витримана половинна нота з акцентом), динамічно (*f*), інтонаційно (хід на чисту квінту в партії II валторни). Можна припустити, що такий розвиток фактури у вступі відображає процес зміни характерів – від мрійливого, ліричного до стійкого та героїчного. Цю логіку контрастного співставлення реалізовано і далі: ліричного та гротескного – у Г. П. (ц. 1, т. 5; ц. 4), ліричного та дієвого – у П. П. (ц. 7, т. 5; ц. 11). Даний принцип, але у

зворотному русі, втілено на межі вступу та Г. П. (ц. 1 за партитурою) – після піднесеної кульмінації дуету валторн несподівано м'яко звучить арпеджіо у виконанні гітари¹. Застосування цього поширеного виконавського прийому створює ефект миттєвого переключення в інший емоційний стан, більш медитативний.

Цікаво, що гітара-соліст не експонує тему Г. П., а виконує роль умовного акомпанементу, про що свідчить перше проведення теми у флейти соло (тт. 19–44) (див. **Приклад 8**).

Приклад 8. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром I ч. Andantino-Allegro (Г. П.).



Тут можна почути вже згадані і характерну ритмоформулу, і стрибки на чисту кварту вгору та вниз, які відзначали тематизм вступу. Дорійський відтінок в *h-moll* (VI[#] ст.)² додає меланхолійності та мрійливості мелодії, підкреслюючи її ліричну природу. Фігурації гітари та педалі струнних у *fis-moll* (перші два такти теми Г. П.), легкість та прозорість фактури, розмитість єдиного тонального центру завдяки політональним прийомам створюють імпресіоністичне звучання. При повторенні (7 т. до 3 ц.) тема варіюється тембрально – основна мелодична лінія передається гобою, а фігурації гітари – кларнету. Третє проведення Г. П. – тепер у гітари-соло – відзначене одночасним виконанням основної мелодії та фігурацій-акомпанементу, які раніше були розділені між різними учасниками ансамблю. Таким чином, є очевидним використання принципу діалогу, замість змагання між оркестровими групами та солістом, що дає змогу кожному

¹ Аналогічні моменти раптового переключення від дієвого до ліричного характеру можна спостерігати в переході від теми вступу до Г. П. (ц. 1), від Зв. П. до П. П. (ц. 7), від розробки до репризи (7 т. до ц. 18).

² Саме ознаки тональності *h-moll* присутні в експозиції теми Г. П., що проходить у флейти, гобоя та гітари соло.

інструменту, а особливо гітарі звучати вільно. Друга тема Г. П. (3 т. до 4 ц.)¹ раптово перериває цей ліричний, навіть рефлексивний настрій короткими перекличками флейти та гобоя, що втілюють семантику гротеску.

Якщо перший елемент Г. П., більш спокійний за своєю природою, проводився чвертями з використанням штриху *legato*, то надалі, у процесі розвитку теми, композитор динамізує її шляхом використання шістнадцятих та *staccato*. Цей настрій підхоплюється і солістом – після тритактового епізоду у партіях флейти та гобоя, гітара без змін повторює їх ритмічний малюнок. В оркестровій фактурі також відбуваються зміни. На тлі віртуозних гітарних пасажів вводяться короткі синкоповані акорди на *pizzicato* у струнних, що в даному випадку підкреслює енергійну природу теми. У подальшому, навпаки, пасажні елементи виконуються скрипками на фоні синкоп оркестрового *tutti*.

Про зміну характеру свідчать модифікації ритмічного малюнку (встановлюється рух шістнадцятими), розміру (тридольний змінюється на чотиридольний), штрихів та динаміки. Чітко простежується взаємодія двох контрастних образів. Перший – ліричний, споглядальний – презентований переважно солістами: флейта, гобой, гітара. Другий – дійовий, активний – доручений групам оркестру: дерев'яним духовим, першим скрипкам, які співдіють із гітарою.

Стосовно функції соліста, зазначимо, що Г. П. є прикладом трактовки гітари не тільки як провідного інструмента, але й як повноправного члену оркестрового ансамблю, тобто такого, що поступається місцем лідера іншим учасникам музичного процесу. Це втілюється у функції акомпанементу, яка неодноразово простежуватиметься протягом частини. Цікаво, що Л. Берклі непомітно інтегрує як партію соліста в оркестрову фактуру, так і різні групи оркестрових інструментів в сольні гітарні епізоди. Наприклад, у темі П. П. в каденцію соліста філігранно вплітається дует флейти та фагота, до партії яких переходить тема, тоді як гітара зосереджується на арпеджіо (ц. 4, т. 4). Такий прийом

¹ Можна по-різному трактувати цей тематичний матеріал: з одного боку, як другу, контрастну за характером тему Г. П., а з іншого, як початок Зв. П.

використовується композитором неодноразово протягом частини. Наприклад, у першому проведенні теми Г. П. в експозиції¹ (ц. 1, т. 4) та в розробці (ц. 18). Як соліст, гітара найчастіше взаємодіє із дерев'яними духовими, партії яких вводяться фрагментарно, короткими репліками. Завдяки цьому досягається камерне, прозоре звучання фактури, народжується діалог через темброве взаємодоповнення, урізноманітнення тембрової палітри (2 т. до ц. 3; 3 т. до ц. 4; ц. 8 т. 4; ц. 12–13; ц. 16–17).

Продовженням розвитку музичного матеріалу стає тема Зв. П., підкреслена появою нового характеру. Показовою для неї є головна роль оркестру (діалог між духовими і струнними) на тлі відсутності гітари як учасника музичного процесу. Поступово бурхлива тема Зв. П. розчиняється у пасажі гітари соло: так непомітно вводиться П. П. (8 т. до 8 ц. за партитурою). Вона має тричастинну структуру зі скорченою репризою. Крайні та серединний розділи контрастують між собою за характером – ліричний змінюється активним, але після цього короткочасного спалаху дієвості знов повертається медитативність. Початок партії має вигляд одинадцятитактового гітарного соло (*Meno vivo*) із позначкою *cantabile* (див. **Приклад 9**). Визначає тему тужливий за настроєм мотив, інтерваліка якого тяжіє до низхідного руху – мала терція вгору змінюється малими секундою та терцією вниз (gis^2 , h^2 , b^2 , g^2).

Приклад 9. Л. Берклі Концерт для гітари з оркестром I ч. Andantino-Allegro (П. П.).



Після ритмічного різноманіття Зв. П. тут встановлюється рівномірний рух чвертями на *legato*, виникає відчуття *quasi*-вальсовості. Завдяки великому ступеню виразності цієї теми, вона наче потребує свого продовження. Це

¹ Перше проведення теми Г. П. доручено флейті, друге проведення підхоплює гобой, а вже третє – доручено гітарі-соло. Головною особливістю є непомітне введення кожного тембру в фактуру.

пояснює появу у ц. 9 іншої теми в партії струнних, яка потім повторюється в партії соліста. Її можна розглядати і як продовження основної теми П. П., і як другу тему завдяки її оригінальності та індивідуальності. Вона підхоплює розвиток попередньої теми, про що свідчать схвильовані фігурації восьмими на слабку долю в партії струнних, сприяючи посиленню напруги. Зміну характеру в серединному епізоді (ц. 11 за партитурою) відображено у віртуозних пасажах в партії соліста, комбінованих із акордовими спалахами. Ліричний репризі П. П. передує активне шеститактове соло гітари, знов демонструючи дію принципу співставлення дієвого та ліричного, на що вказувалось раніше. Група струнних обрамляє тему легким та плавним підголоском, підтримуючи щемливий характер.

Розділ умовної розробки (ц. 16 за партитурою) виникає після схвильованого оркестрового епізоду, у виконанні групою струнних інструментів. Головною прикметою розділу є ритмічні зміни, а саме використання тріолей в партії соліста та в оркестрі. Розвиток розгортається за допомогою нарощування оркестрової фактури та впровадження тріолей як в партії гітари, так і в оркестрі.

Реприза (ц. 18) – динамізована, позначена камернізацією масштабів у порівнянні з експозицією. На тлі відсутності деяких тем (наприклад, Зв. П.) інші також зазнають видозмін. Так, скороченою постає тема Г. П. Вона супроводжується і певними тембровими змінами. Якщо в експозиції тему було надано флейті, то в репризі її виконує кларнет (4 такти), а потім підхоплює гобой. Змінюється і фактура у струнних: партія віолончелей та контрабасів збагачується синкопами на тлі педалі у скрипок та альтів. Скорочено П. П.: основний вальсовий мотив відсутній, залишається лише друга тема (ц. 20).

Закінчується частина кодою, основу якої складає тема, яка вміщує в собі ознаки ліричних тем Г. П. та П. П. Її головною характеристикою стає інтервал кварта, про що було зазначено вище, створюючи інтонаційну арку до теми вступу, начебто залучаючи всі теми частини в єдине коло. Флажолети у соліста, що супроводжуються педаллю у струнних на динаміці *p*, підкреслюють

особливий, піднесений настрій. Ця «тиха» кода одночасно сприймається як післямова і загадкова преамбула до II частини.

II частина (*Lento*) є ліричним центром Концерту, що занурює слухача в медитативний, сповнений рефлексії стан. Форма – тричастинна, АВА₁ з кодою. Як і в I частині тут є вступ (тт. 1–14), що налаштовує на характер філософської споглядальності. Така атмосфера підкреслюється наявністю в музиці барокових рис, а саме: використанням поліфонічних прийомів, що значно збагачують гомофонну фактуру (канонічні імітації, контрапункт між солістом та струнними), переважанням речитативного типу висловлювання та імпровізаційності у розгортанні мелодичної лінії середнього розділу, чітким розподілом функцій між учасниками музичного ансамблю (соліст – наратор – веде виразну промову, а оркестрові інструменти – виконують функцію умовного хору). Завдяки цьому середній розділ перетворюється на динамічну сцену. Цікавим є і трактування партії соліста, в основі котрої спостерігається певна речитативність, на відміну від пісенності Г. П. I частини.

Вже у вступі (тт. 1–14) яскраво представлена неточна канонічна імітація у квартеті дерев'яних духових, де кожен з інструментів вступає із квінтовым та секундовим співвідношенням тонів (фагот $a-e^1$, кларнет fis^1-g^1 , гобой g^1-d^2 , флейта e^2-fis^2) – через однаковий проміжок часу – різниця в одну чверть (див. **Приклад 10**). Протягом чотирнадцяти тактів цей поліфонічний прийом застосовується тричі. Ці поступові переклички духових – від фаготу до флейти в розмірі 6/8 – створюють ефект нашарування, налаштовуючи на умиротворену атмосферу частини. Підключення валторн породжує ефект луни та додає благородного та витонченого звучання, що відповідає пасторальному настрою.

Приклад 10. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром II ч. *Lento* (вступ).

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Lento ($\text{♩} = 80$)

p

Характер вступу продовжено солістом (*Tranquillo*, ц. 22; А за схемою). Ознаками розділу є нестабільність його ладотонального визначення (панує мерехтіння *E-dur* та *cis-moll* при повній відсутності натяку на провідну тональність у вступі) та нетиповість тактового розміру (після 6/8 у вступі встановлюється 5/8). Партії гітари притаманна своя специфіка – складно охарактеризувати її як тему-мелодію в традиційному розумінні, оскільки основу її інтонаційного розгортання складають фігурації, які подані як провідний матеріал. Це надає право вважати її основною темою *Lento*. Вона сприймається як повільне оповідання умовного головного героя, на що вказує мірний рух восьмими тривалостями в розмірі 5/8, котрий створює асиметричний ритм, притаманний живому спілкуванню. Ламентозні інтонації (переважання висхідних та низхідних секундових інтервалів) додають відтінку смутку та нестійкості, тимчасової напруги (секунда вгору) та її розв’язання (секунда вниз), що також вказує на характер неспішної «розмови». Додавання арпеджованих акордів в партії гітари підкреслює прозорість фактури та створює ефект «мерехтіння» на фоні витриманої педалі низьких струнних інструментів. Слід відмітити детальний підхід до тембрового балансу з метою надати солісту можливості звучати вільно. На початку експонування теми гітара вводиться із гармонічною підтримкою низьких струнних (віолончель, контрабас, альти), що звучать в малій октаві. Це дозволяє передати глибину звучання та підкреслити

медитативну атмосферу твору. Такий вибір струнної групи дозволяє не перекривати соліста теситурно, оскільки низький тембр сприймається як більш приглушений. Поступово підключаються партії альтів та валторн, і тембр гітари переміщується октавою вище, що дозволяє утримувати сольний тембр на авансцені. Монодичний тип викладення, декламаційна природа мелодичної лінії із застосуванням дисонантних інтервалів, розміреність метроритмічного руху втілюють естетику барокового стилю, поданого крізь призму музики ХХ століття, зокрема І. Стравінського, який шанувався Л. Берклі як один з творчих наставників (Октет для духових інструментів (1924), Концерт для фортепіано, духових, литавр та контрабасів (1923–1924), Соната для фортепіано (1924), опера-ораторія «Цар Едіп» (1927), «Симфонія псалмів» (1930) та ін.).

Разом з цим значущу роль у створенні образу та підкресленні емоційної сфери відіграють оркестрові засоби. Наприклад, вибір теситури. Низькі струнні інструменти в поєднанні з партією соліста звучать більш таємничо та приглушено, не порушуючи рефлексивного та плинного стану. Розвиток оркестрової фактури відбувається за допомоги прийому нашарування разом із застосуванням канонічної імітації. Це можна простежити на прикладі взаємодії соліста і та партії струнних. В експозиції партія альтів імітує партію гітари (ц. 22 т. 4), а в репризі до аналогічного епізоду додаються ще і скрипки (ц. 26 тт. 7–8). Провідну роль відіграє оркестр і у подальшому розвитку розділу. Проведення теми (ц. 23) тепер доручено струнним та слугує певним зв'язуючим елементом, зберігаючи атмосферу попереднього розділу. Знов використовується вже відомий прийом імітації оркестровими інструментами партії соліста. Цю функцію виконують I та II скрипки, що підхопили фігурації гітари, а духові виконують роль підголоску.

Середній розділ (ц. 24, **В** за схемою) є контрастуючим попередньому. На це, перш за все, вказує видозміна партії соліста – поява більш рухливого ритмічного малюнку (викладеного 32-ми тривалостями в розмірі 4/4) із збереженням початкового темпу, який підтримується переривчастим синкопованим ритмом у струнних. Інтерваліка монодії сповнена дисонантними сполученнями –

секундами, тритонами, септимами, що сприймаються напружено та таємничо. Присутня і скрита поліфонія в партії гітари. Приховане двоголосся виникає в мелодичній лінії, внаслідок розщеплення одного голосу (4 т. до ц. 25). Це відображається і в інтерпретації Дж. Бріма, де соліст виділяє кожний голос тембрально та грає різним штрихом (верхній голос *legato*, нижній – *staccato*).

Порівнюючи характер звучання з першим розділом, де превалював більш співочий характер, що відобразилося на помірному викладенні партії соліста (завжди рух восьмими тривалостями) та підголоску струнних, здебільшого, з використанням *legato*, звернемо увагу на те, що в середньому – з'являється точна пульсація, що відтворюється як у гітарі, так і в оркестровій фактурі. Це вказує на більш декламаційну природу розділу. Увагу сконцентовано на почерговому використанні струнних інструментів разом із солістом: перше проведення фрази – I та II скрипки, друге – альти і віолончелі. Знов використовується прийом діалогу між солістом та групами оркестрових інструментів. На нашу думку, таке співвідношення тембрів обране не випадково – це надає більш гострого характеру, в поєднанні з ритмічним малюнком, що в цілому підкреслює схвильованість звучання.

Важливими є і ладотональні зсуви (відбувається відміна ключових знаків і відчувається тяжіння до *g-moll*, *C-dur*). Використання посиленого хроматичного руху, несподіваних акордових комбінацій призводять до позбавлення відчуття «опори» в тональності. Кульмінацією середнього розділу стає оркестрове *tutti* – контрастний епізод, в якому гітара, як соліст відсутня (ц. 25), і доєднується до загальної оркестрової маси лише наприкінці. Характерною особливістю фрагменту є зміна тактового розміру з 4/4 на 6/8 та динамізація тривалостей, завдяки чому створюється відчуття зміни темпу та зростання напруги.

В репризі (A₁ за схемою, ц. 26) повертається вже знайома гітарна тема, що зараз, на відміну від розділу (A) звучить тільки у соліста (без акомпанементу струнних). Вже в 4 такті вона підхоплюється акомпанементом альтів, віолончелей та контрабасів, а згодом і I та II скрипками. В партії альтів знов простежуються принципи канонічної імітації, де повторюється лише останній

такт теми соліста. Такий самий прийом використовується в подальшому викладенні матеріалу у I скрипок.

Кода представлена перекличками духових на фоні оркестрової педалі струнних, що відтворює імпресіоністичний початок Концерту. Завершується частина гітарним соло, на кшталт закінчення II частини Концерту «Аранхуес» Х. Родріго.

У порівнянні з попередніми, **III частина** (*Allegro con brio*) *G-dur* відзначається зміною характеру: після ліризму першої, філософської споглядальності другої, тут встановлюється яскрава театральність, пов'язана з репрезентацією ідеї «гри». Фіналу притаманні динамічність внутрішнього руху, контрастність тем, калейдоскопічна зміна образів, святковий характер. Ознакою цього стають різні виконавські технічні прийоми: *rasgueado*, *arpeggio*, бравурні пасажі, акценти, спрямовані на демонстрацію віртуозності.

Форма наближена до рондо з ознаками варіаційності: A-B-A₁-C-D-A₂ *Coda*. Експонування теми-рефрену (A, до ц. 32+7 т.) подано як чітко окреслену двочастинну структуру. Її початок – соло гітари, продовження – оркестровий відгук на початковий монолог соліста і, водночас, його розвиток у спільній взаємодії всіх учасників. Сольний епізод відзначено іспанським колоритом. Йому притаманний танцювальний характер, що начебто передає атмосферу народного гуляння. Енергія руху реалізується у чіткій метроритмічній пульсації, акцентах, поєднанні акордової фактури із характерною ритмоформулою та виконавським прийомом *rasgueado* (див. **Приклад 11**).

Приклад 11. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром (III ч.).



Для теми-рефрену не характерна яскрава мелодична лінія, проте велику роль відіграє вказаний лейтритм, на якому побудований подальший розвиток тематизму. Він складає основне ритмічне «ядро» частини, будучи представленим

в кожному епізоді. Після експонування теми у соліста, її передано струнним, але вже у видозміненому вигляді. Ритмічна структура (восьма та дві шістнадцятих) залишається, проте з'являється виражена мелодична лінія, наповнена дисонансами (секунди, тритони) та синкопами, що презентує новий, більш схвилюваний характер.

Друге проведення рефрену (**A₁**, ц. 34 т. 4–10) має скорочений вигляд (замість 50-ти тактів всього шість); воно відзначене подальшою модифікацією теми, пов'язаною із ладотональними, метричними і фактурними змінами. На відміну від першого варіанта теми, тут головну роль грає оркестрове *tutti*, в той час як солююча гітара не задіюється. За повної відсутності знаків, все ж, простежуються ознаки тональності *g-moll* – паралельного мінору до основної тональності. Також, порівняно з першим проведенням, тут яскраво виражені метричні зміни (варіюється розмір такту: 4/4, 6/8, 3/2), що призводить до раптових зсувів акцентів, створюючи ефект метричної неочікуваності.

Третє проведення рефрену, що з'являється після каденції соліста (**A₂**, 12 т. до 41 ц.), характеризується поверненням основної тональності (*G-dur*), але з певними темброво-фактурними змінами. Після сольного монологу гітари (експонування рефрену), оркестрового *tutti* (друге проведення рефрену) ми стаємо свідками діалогу соліста та струнних, об'єднаних лейтритмом. Семантику «гри» підкреслено частим чергуванням тактового розміру – 3/2, 3/4, 5/4, 2/4. У порівнянні з попередніми варіантами, де здебільшого панував розмір 4/4, така зміна надає рефрену додаткової динамічності та рухливості.

Перший епізод (**B**, ц. 31 т. 9) відзначений іншим характером – замість урочистого встановлюється більш гострий та гротескний. Спочатку головну роль відіграє група струнних (альти, віолончелі, контрабаси), в партії яких лейтритм перетворюється на ритмічне *ostinato*. Використання штриха *staccato* надає знайомому мотиву незвичну гостроту звучання, поєднану з маршовістю. Раптова поява лейтритму в динаміці *subito piano* після яскравого оркестрового *tutti*, яким завершується експонування рефрену, підкреслює загадковість першого епізоду. Подальший розвиток **B** пов'язаний із кристалізацією нової теми, в якій

витримано паритет фантастичного та комічного. Відтворенню цього образу сприяє посилення ролі дерев'яних духових, які підкреслюють ламану тему гітари, акцентуючи слабку долю. Гострий синкопований ритм, штрих *staccato* в умовах моторного музичного руху додають звучанню рис характерності, на кшталт глузування.

Другий епізод – *Un poco meno Vivo*, C (ц. 35) – продовжує образну лінію першого (B), протиставляючи святковій урочистості рефрену більшу гротесковість. На фоні вже знайомих рис (акцентність, підкреслення слабкої долі, підвищена роль духових у взаємодії із солістом), новими постають: модифікація лейтритму, пов'язана із його загостренням, ускладнення партії соліста (в швидкому темпі ведення більш дрібних ритмічних угруповань, комбінування гамоподібного руху шістнадцятими та стрибків у пасажах). Зміна характеру, пов'язана із переходом до епізоду D, відбувається завдяки використанню прийому збільшення тривалостей (з шістнадцятих на восьмі), що створює ефект уповільнення музичного руху.

Третій епізод (D, ц. 37) – відзначається поверненням теми II частини Концерту. Він є ліричним за своїм характером, повністю контрастує тематизму всього фіналу та умовно виконує функцію лаконічної розробки, що підтверджено появою каденції соліста невдовзі. Розвиток фрагменту побудовано на двократному співставленні теми II частини в партії гітари із варійованими елементами тематизму фіналу в партії духових. Слід відзначити провідну роль гітари, як соліста, який, водночас, перебуває у взаємодії з партією дерев'яних духових. Для цього епізоду, як і частини в цілому, характерна демонстрація двох образних сфер – ліричної, філософської теми гітари та гротескної, комічної відповіді дерев'яних духових. Прозорість фактури, додаючи камерності, робить епізод контрастним всій частині. Каденція соліста динамічна, віртуозна, втілює справжнє амплу гітари «іспанської». Тут превалюють яскраві пасажі, виконавський прийом арпеджіо (вниз та вгору пальцями «р» та «і» правої руки), що підкреслює дух Іберії.

Кода (ц. 42 т. 5) стає кульмінацією динамічного зростання фіналу, повертаючи характер іспанського танцю, вперше заявлений на початку частини. Концентрація на чіткому ритмі, енергійність, театральність, оркестрове *tutti* створюють умовну композиційну арку до початку фіналу, закріплюючи його моторний рух.

Композиторський стиль Л. Берклі сформувався на перехресті двох музичних традицій – англійської та французької (здебільшого імпресіоністичної), що робить його опуси для гітари оригінальними та самобутніми. Не застосовуючи новітніх композиторських технік свого часу, автор оновлює стилістику через сміливе змішання контрастних інтонаційно-стильових джерел, поєднання в музиці неокласичних та імпресіоністичних рис, що має прояв на гармонічному, фактурному та ритмічному рівнях.

Зв'язок з національною традицією у гітарному Концерті Л. Берклі полягає у переважанні медитативного, філософсько-споглядального в образній драматургії твору, тяжінні до неокласичного типу мислення, відмові від кліше у вигляді експлуатації іберизмів, вірності «класичному» тричастинному циклу. З боку оркестрових прийомів звертає на себе увагу активна взаємодія гітари із дерев'яними духовими, залучення принципу спільного концертування, а не конфліктного протиставлення солюючого тембру оркестру. Показовою є трактовка гітари не тільки як провідного інструмента, але й як повноправного члену оркестрового ансамблю, тобто такого, що поступається місцем лідера іншим учасникам музичного процесу. Це втілюється у функції акомпанементу, яка неодноразово простежується протягом I частини. Цікаво, що Л. Берклі непомітно інтегрує як партію соліста в оркестрову фактуру, так і різні групи оркестрових інструментів в сольні гітарні епізоди. Наприклад, у темі П. П. I частини в каденцію соліста філігранно вплітається дует флейти та фагота, до партії яких переходить тема, тоді як гітара зосереджується на арпеджіо (ц. 4, т. 4). Такий прийом використовується композитором неодноразово.

Французький вплив втілюється у прихильності до імпресіоністичної прозорості звучання, тяжінні до розширеної тональності, підвищеній увазі до

тембрів, а саме дерев'яних духових інструментів, відсутності чітких кордонів між розділами форми, яка підкреслюється «нівелюванням в оркестровій фактурі межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним)» (Савченко, 2021). Це доповнюється використанням хроматизмів, альтерацій, складних акордових структур в умовах поліладовості, що надає музиці модернового звучання та відчуття хисткості, нестійкості з точки зору емоційно-образного стану музики. Велику роль у динамізації композиції відіграє перетворення ритмічної складової, а саме широке застосування прийому подрібнення ритмічних тривалостей, який використовував у своїх композиціях А. Онеггер. Процес заміни довгих тривалостей коротшими створює ефект зростання напруги, безперервного руху та ілюзії прискорення темпу. Однак, незважаючи на взаємодію національної та французької традиції, твір Л. Берклі органічно інтегрується в історію еволюції жанру гітарного концерту в Британії другої половини XX століття.

3.4. Концерт для гітари та ансамблю Річарда Родні Беннетта: вихід за межі традиційного

Концерт для гітари та камерного ансамблю (1970) присвячений гітаристу Дж. Бріму. Написаний для складу ансамблю, оригінального за своїм динамічним співвідношенням з гітарою: флейти-піколо, гобоя, англійського ріжка, бас-кларнета, труби, валторни, скрипки, альту, віолончелі, великої групи перкусійних інструментів (тамтам, кастаньєти, маракаси, дерев'яний блок, бонги, барабанні тарілки) та челести. Вперше Концерт виконав Дж. Брім з відомим англійським ансамблем «Мелос» під керівництвом А. Превена 18 листопада 1970 року. Концерт складається з трьох частин, умовно поділених в середині за допомоги темпових змін, що виконуються без перерви.

При першому ознайомленні з нотним текстом цього твору складається враження єдиного музичного потоку, що формується з послідовності різнохарактерних (за темпом, темброво-фактурною, ритмічною організацією) фрагментів. Однак при більш ретельному зануренні в партитуру стає очевидним відтворення автором сталої структурно-семантичної моделі Концерту.

Маркером скритої тричастинності стає контрастність, яка, як вже вказувалося раніше, реалізується майже на всіх рівнях: темповому, тематичному, тембровому (диференціація солістів ансамблю). На рівні графічної нотації знаком цезури виступає поєднання подвійної тактової риски з ферматою та люфтпаузою, що доповнюється зміною розміру такту. Це дає право виокремити з цього музичного різноманіття умовні три частини, кожна з яких зберігає традиційну семантику концертного циклу: I. *Lento e rubato–Vivo* (від початку до ц. 22); II. *Lento–Andante lento* (ц. 22–33+11т.); III. *Con brio*. I частина експонує стриманість та внутрішню напругу, зафіксовані у вступі, на зміну яким приходить гротескність; в II частині розкрито рефлексивно-споглядальний стан у цілому спектрі відтінків. Фінал втілює ідею безперервного руху, затверджуючи перевагу світлих образів в загальній драматургії. Розглянемо більш детально композиційну та образно-емоційну складові твору.

Lento e rubato–Vivo будується як співставлення трьох станів – напружено-схвильованого, гротескного та містичного, що відображається у структурі частини. У якості більш наглядного прикладу наведемо таблицю (див. Таблиця 1).

Таблиця 1. Структура I частини Концерту для гітари та камерного ансамблю Р. Родні Беннетта:

До ц. 2	Ц. 2–8	Ц. 8–15	Ц. 15–18	Ц. 18–2 т. до ц. 20	3 т. до ц. 20
Рефлексивно-схвильований	Гротескно-дійовий	Лірично-схвильований	Гротескно-дійовий	Гротескно-дійовий+містично-загадковий	Гротескний
A≈	B≈	C≈	B ₁ ≈	B ₁ +C ₁ + D≈	E≈
	<i>Quasi</i> Г.П.	<i>Quasi</i> П.П.	Активний розвиток теми	Контрапункт: B ₁ (гітара – ритм), C ₁ (гобой) D (челеста)	
Вступ	Експозиція		Реприза?		Coda
			Розробка?		Coda

Отже, при наявності чітко окресленого вступу (A за схемою) та коди (D), основний розділ побудовано на співставленні та взаємодії двох контрастних тем (B, C). Їхнє повторення є близьким до форми, яку можна визначити як «пара

періодичностей». Однак велика роль прийому розвитку тематичного матеріалу в драматургії частині призводить до активної взаємодії цих тем (контрапункт) із подальшою трансформацією (народженням нового образу), що дає право побачити тут ознаки вільно трактованої сонатної форми. Відповідно до цього, теми **В**, **С** можна уподібнити головній та побічній партіям, а самі розділи – експозиції (ц. 2–15) та репризи (ц. 15–2 т. до ц. 20). У той же час підкреслимо, що ступінь розвитку в репризі є настільки високим, що цей фрагмент можна трактувати і як розробку, з активним розвитком теми **В**₁ і появою **С**₁ у вигляді нового трансформованого тематичного комплексу. При такому підході виникає питання щодо наявності репризи, якщо підходити до форми всієї частини з позиції класичного сонатного Allegro. Однак ми бачимо, як композитор з легкістю порушує канонічні установки, надаючи право і дослідникам, і виконавцям свободу як у вільному трактуванні форми, так і в інтерпретації авторської ідеї. До яких можливих варіантів це призводить – продемонструємо далі.

Ознаки сонатної форми обумовлені присутністю двох тематичних комплексів – *quasi* Г. П. та *quasi* П. П., кожна з яких індивідуалізована тембрально та фактурно. Вони протиставляються одна одній за різним принципом організації тематичного матеріалу. Якщо у головній переважають ритмічні структури, то в побічній більш акцентується мелодійна складова. Незважаючи на інтенсивність розвитку тем (розвиток як один з провідних принципів сонатного Allegro), загальний емоційний тонус частини залишається у межах активно-дійового, не переходячи у драматично-конфліктну площину.

У вступі (**A**) сконцентровані основні ритмоформули (тріолі, групування з шістнадцятих) та інтонаційні звороти (секундові інтервали, тритони), що стануть своєрідним лейтмотивом всього Концерту, проростаючи у II-й та III-й частинах в різних темброво-фактурних модифікаціях, що підкреслює важливу роль теми у драматургії твору. Після першої частини, де закладено ритмо-інтонаційну основу подальших тематичних трансформацій, в II-й частині тема вступу

набуває ознак більшої ліричності. У фіналі вона з'являється у скороченому вигляді перед кодою, знаменуючи перемогу світла.

Незвичним та самобутнім представляється тембральне забарвлення теми вступу, обране композитором. Поєднання ліричного тембру гітари з перкусійними та ударними інструментами (тамтам; велика, середня, мала барабанні тарілки; маракаси; клаве, бонги¹) сприяє втіленню напруженого, схвильованого характеру.

Як відповідь на діалог гітари та ударних звучить тріо віолончелі, флейти та гобоя, де кожен розкривається як сольний інструмент. Партія обох з тимчасово виникаючих «ансамблів» побудована на розвитку конкретної ритмоформули: гітара та ударні зосереджені на тріолях, тоді як віолончель, флейта, гобой – на групуванні шістнадцятими. Таке співставлення цих груп інструментів проводиться тричі у вступі, закріплюючи контраст на правах провідного принципу організації цілого: якщо тріолі виступають ознакою схвильованого, рефлексивного стану, то групування з шістнадцятих у дерев'яних духових асоціюється із гротеском. Образи, що зароджуватимуться та розвиватимуться протягом частини, тісно пов'язані із вищезазначеними ритмічними фігурами.

Протягом вступу згадані ритмічні елементи набувають свого розвитку через зменшення тривалостей, що надає ефект переходу від роздуму до схвильованого емоційного стану. Це можна простежити на прикладі експонування теми вступу в партії гітари, яке спочатку характеризується повільним викладенням тріолей (тт. 1–3), але згодом, за допомоги прийому подрібнення тривалостей, восьмі поступаються шістнадцятим та тридцять другим (тт. 15–18). Додатковим фактором акумуляція енергії у гітарі стають репетиції та перехід від одноголосної мелодії до акордової фактури. Водночас в оркестрі відбувається поступове додавання нових тембрів: до ударних, флейти,

¹ Як зазначає В. Ракочі «Ударна група в пост-романтичній оркестровій концепції остаточно пориває із функцією підлеглості іншим. Її нове інтерпретування як самостійної групи із особливими, часом притаманними лише їй функціональними обов'язками і неповторними можливостями, формує нову якість звучання ударних інструментів, зокрема, і через неймовірну різноманітність прийомів гри, і завдяки використанню значної кількості самих ударних інструментів. Все це разом впливає і на звучання оркестру загалом» (Ракочі, 2021).

гобоя та віолончелі, що відігравали головну роль напочатку, приєднуються альт, бас-кларнет і труба. Їх партії також модифікуються ритмічно – замість тріолей восьмими поширюються угруповання шістнадцятими, тріолі тридцять другими. Контраст досягається завдяки акцентам, різким динамічним спалахам (*sf*, *ffz*, *fp*). Важливе значення має і постійна зміна розмірів, що позбавляє викладення музичного матеріалу симетрії, упорядкованості, запрограмованості.

Зона експонування теми **В** (*quasi* Г. П.) умовно відокремлюється від вступу зміною темпу – *Lento e rubato* переходить до *Vivo*. Напочатку її представлено оркестром, без участі соліста. На противагу вступу, вона має гротескний, дійовий характер з елементами *gri*, що втілюється у використанні контрастних динамічних відтінків, гострих, синкопованих ритмів із залученням штриха *staccato*. Важливе значення має ритмічна та тембральна складова – принцип, що був закладений у вступі. Це підтверджено ключовою роллю ритмічного малюнку (восьма, шість шістнадцятих), який по чергову проходить в партії різних інструментів ансамблю (віолончель, труба, флейта, гобой), в подальшому передаючи естафету гітарі-соло. Застосовано тут і досить рідкісний для гітарних партитур прийом сумісної ансамблевої гри соліста та перкусії, вже апробований у вступі Р. Беннеттом¹. Це водночас надає звучанню різкості та оригінального тембрального забарвлення, виявляючи активно-гротескову природу даного епізоду. Ударні та перкусійні інструменти підкреслюють ритмічну основу, вступаючи в змагання з гітарою.

Модус активного втілюється у чіткій пульсації, певній ритмічній формулі (короткі мотиви), чіткій артикуляції (майже завжди застосовується штрих *staccato*), синкопованих ритмах. Напруга посилюється через співставлення дисонуючих інтервалів з ритмічними паттернами. Важливою складовою є і зміна регістрів, посилена в партії гітари тембральними ефектами (постійне чергування

¹ Введення ударних інструментів в оркестрову фактуру в Концерті для гітари з оркестром одним з перших застосовано Р. Родні Беннеттом. Згодом такі оригінальні тембральні сполучення втілював в своїх Концертах Л. Брауер. Наприклад, Концерт для гітари з оркестром №4 «Торонто» (1987), де композитор використовує розширену групу ударних інструментів: бонги, маримба, тамтам, вібрафон, дзвіночки, бар чаймс, тарілки.

sul tasto, sul ponticello, pizzicato, vibrato), що додає звучанню гостроти. У взаємодії із динамічними нюансами (*sf, ffz, fp*), акцентами, авторськими ремарками (*Con fuoco* в партії гітари) все вищезазначене втілює образ енергії руху. Важливим є розгортання ритмічного та інтервального ядра в умовах діалогу гітари з різними групами – ударною, духовою, струнною.

Наступний розділ (**С**, *quasi* П. П.) контрастує із попереднім своїм характером. Тут домінує модус ліричного, чому сприяє зміна тембрів, фактури, ритмічної основи та динаміки. Так, за позначкою композитора (*accompagnando / акомпануючи*) гітара виконує роль акомпанементу, поступаючись функцією соліста скрипки. Якщо в епізоді **В** головну роль у взаємодії із солістом було надано духовим, що аргументується передачею більш жвавого, гротескного характеру, то в епізоді **С** домінують струнні (ц. 8 соло скрипки на тлі педалі віолончелі та альту). Внаслідок цього фактурний малюнок характеризується переважанням горизонтальних ліній на противагу більш контрастному «плямистому» протиставленню окремих тембрових сполучень, характерному для минулого епізоду. Лірична природа обох інструментів (скрипки та гітари) разом із відсутністю коротких ритмічних «паттернів», заміна активних ритмів заколисуючими восьмими дають привід вважати це другою контрастною темою, фіксуючи ефект переключення у рефлексивний стан, відчуття внутрішньої зупинки руху. Рівномірна пульсація, відсутність моторності, наявність більш вираженої мелодійної природи тематизму створюють глибокий контраст між епізодами **С** та **В**.

Фаза розвитку у розділі **С** припадає на епізод, який композитор відокремлює темповою позначкою *Poco Meno* та рекомендацією щодо характеру звучання: гітара – *cantabile*, гобой – *con grazia*. Якщо до цього гітара виступала у взаємодії зі струнними інструментами, то тут тембр соліста співставляється із дерев'яними духовими інструментами, в партії яких раптово виникають елементи основної активної ритмоформули розділу **В**, що порушують рефлексивний стан. Поступово фактура нарощується за допомоги додавання інструментів ансамблю. Після дуету гітари з гобоєм, де функція солісту знов

віддається духовому інструменту, в «гру» вступають флейта, бас-кларнет, а згодом альт та віолончель, активізуючи розгортання тематичного матеріалу та створюючи перехід до наступного розділу.

Подальший процес розвитку тем **B₁** та **C₁** умовно можна віднести до розробки або динамізованої репризи, в залежності від обраного варіанта трактовки форми. Цей розділ (ц. 15–20) характеризується раптовим поверненням гротескового образу (**B₁**) та трансформацією ліричної теми (**C₁**) у бік містично-загадкового. Розвитку набуває ритмо-інтонаційна сфера, що вперше з'явилася у вступі. У першому епізоді (**B₁**, ц. 15–18) повторення тематичного елементу поєднується із фактурним збільшенням – до струнних, флейти, гобоя та соліста додається весь склад ансамблю разом. Головним є втілення ідеї руху, що реалізується за допомоги застосування перекличок між усіма учасниками ансамблю, наростання звуку (*crescendo*) «на коротких дистанціях» – протягом одного, двох тактів. Характерні ритмоформули, що складали основу попередніх розділів (вступ – тріольна ритмічна структура, *quasi* Г. П. – угруповання шістнадцятими), ніби включені у змагання між собою, оголюючи конфліктність драматургічного розвитку. В цих процесах важливу роль відіграють і мідні духові (валторна та труба), підкреслюючи пружну пульсацію руху. Активні трансформації ритму у поєднанні із закличними інтонаціями в партії мідних інструментів також відтворюють ідею змагання в розгортанні розділу. Конфліктність реалізується за допомоги ритмічного протиставлення між групами інструментів, використання поліритмії, раптових акцентів та динамічних спалахів, де група мідних духових, ударних та соліст виступають як активна, рушійна сила.

Наступний епізод (**B₁+C₁+D**, ц. 18–2 т. до ц. 20) характеризується появою нової теми в партії челести (**D**). Її інтонаційна лінія складається з поєднання двох широких інтервальних ходів та репетицій на одному звуці чвертями. Ці елементи у варійованому вигляді є запозиченими з *quasi* Г. П. (репетиції) та з *quasi* П. П. (широкі інтервальні ходи). Незвичним та оригінальним є залучення для **D** досить рідкісного інструмента, тембр якого зазвичай асоціюється із казковістю. Можна

стверджувати, що Концерт Р. Беннетта був та залишається і досі єдиним твором для гітари, до оркестрового складу якого було введено челесту. Однак композитор переосмислює традиційну семантику звукового образу челести, який включено до активного розвитку, що сприяє зародженню схвильованого та містичного образу, позбавленого кришталевої казковості. На рівні ритміки це відбувається через об'єднання репетицій чвертями в партії челести з дрібним, нервовим малюнком шістнадцятими в партії соліста. Характеру тривоги додає *pizzicato* віолончелі. Зв'язок з тематичним матеріалом попередніх розділів реалізується через повернення теми *quasi* П. П. (партія гобоя). В якості самодостатнього учасника вона залучається до контрапункту тем **D** (в партії челести) та **B₁** (у соліста), що створює багат шаровий звуковий образ.

Таким чином, виникає динамічний та напружений за своїм змістом контекст – містичні за звучанням партії гобоя та челести змагаються із ритмічними паттернами гітари та ударних інструментів – тамбурина, тамтаму, бонгів, малої тарілки, в партії яких звучить основна ритмоформула із шістнадцятих. Контрасти створюються за допомоги: застосування ефекту забарвлення звуку у соліста (*ponticello, ordinario, vibrato*), прийому *pizzicato*; оригінального співставлення різних тембрів (челеста/гітара, перкусія/гітара на фоні підголоску духових та струнних); різкої зміни динамічних нюансів.

Коду скорочено та побудовано на елементах ритмічних формул попередніх тем. Притаманні їй ущільнення фактури, більша активність музичного руху спрямовані на остаточне затвердження енергійно-дійового характеру I частини.

Умовним з'єднувальним елементом між I та II частинами є каденція соліста, яка має вільний, імпровізаційний характер. Перш за все, це підтверджується відсутністю тактових рис та розміру такту. На відміну від I частини, де важливими були ритм та пульсація, в каденції соліста панують ритмічна і темпова свобода, що підтверджується ферматами та цілим спектром композиторських позначок, спрямованих на фіксацію темпових коливань (*accelerando, veloce, sostenuto, largamente*). Вони стають своєрідною інструкцією для виконавця. В каденції отримують розвиток мелодико-інтонаційні звороти,

що були представлені у вступі I частини (*Lento*). Фактура соліста різноманітна, представлена чергуванням мелодії з акордовими гронами та арпеджіо. Внутрішня контрастність цього матеріалу виявляється через розцвічування динамічного профілю, традиційно притаманного гітарі, динамічними спалахами (*f, ff* на тлі *mf*), а також використання динамічних зростань (*crescendo*), акцентів. Це враження додатково посилюється завдяки тембровій диференціації (*ordinario, ponticello, vibrato*) та використанню більш гострого штриха (*staccato, tenuto*). Умовною розмежувальною лінією між каденцією та II-ю частиною стає фермата на останньому акорді соліста та люфтпауза.

II частина *Lento e rubato* (ц. 22) є ліричним центром Концерту, що вміщує в собі цілий спектр відтінків / емоційних станів – медитативний, філософсько-споглядальний та містичний. Форма частини – контрастно-складова – ABCDE, в якій кожен з п'яти розділів відзначений оригінальним тематичним матеріалом. Не дивлячись на свою більш філософську природу, в *Lento e rubato* виявляється схожість з I-ю частиною з точки зору темброво-фактурної та ритмічної організації. Це підтверджує застосування тембрального співвідношення гітари та ударних, на кшталт діалогу-відлуння, що є одним з оригінальних композиторських рішень в Концерті; використання ритмоформул, що складаються із тріолей та угруповань шістнадцятими. Вказаний зв'язок між I-ю та II-ю частинами посилюється поверненням у кінцевому розділі (Е за схемою) теми вступу попередньої частини. Проте, в процесі розгортання форми виокремлюються протилежні емоційні сфери, для досягнення яких запропоновано наступну таблицю (див. Таблиця 2).

Таблиця 2. Структура II частини Концерту для гітари та камерного ансамблю Р. Родні Беннетта:

Гітки	ц. 22 – ц. 24	ц. 24 – ц. 26	ц. 26 – ц. 27+6т.	ц. 29+5т.– ц. 31+6т.	ц. 31+7т.– ц. 32+8т.	ц. 32+8т.
Характер	Містично-загадковий	Рефлексивний, меланхолійний	Схвильований	Меланхолійний	Рефлексивний	Містично-загадковий

Структура	A <i>Lento e rubato</i>	B <i>Andante Lento</i>	C <i>Ancora Mosso</i>	Cadenza <i>A tempo, rubato</i>	D <i>Tempo I</i>	E <i>Lento</i>
Спори́неність з I ч.	Взаємодія гітари із ударними інструментами	Схожість із темою П. П. I ч.: подібний ритмічний малюнок, передача сольної функції інструменту ансамблю (I ч. – соло скрипки, II ч. – соло валторни, англійського ріжка)	Розділ поданий у вигляді інструментального тріо (I ч. – гітара+гобой+віолончель, II ч. – гітара+флейта+віолончель)			Варіант теми вступу I частини

В епізоді **A** (ц. 22–24) знов концентруються вже знайомі ритмічні елементи, застосовані в I частині, збережено образність вступу попередньої частини, схожою виявляється трактовка теми соліста (викладення тріолями, котрі згодом перетворюються на шістнадцяті). У взаємодію з гітарою вступають ударні інструменти, що повторюють ритмічний малюнок після його експонування в партії соліста. Це створює відчуття відлуння та підкреслює містичність образу. Даний принцип неодноразово застосовується протягом твору. Тремоло у виконанні малої барабанної тарілки із поступовим посиленням динаміки від *pp* до *f* породжує шумову «хвилю», підтримуючи внутрішню напругу. В процесі розгортання епізоду відбувається зменшення тривалостей (прийом, який було застосовано і в I-й частині) – тріолі восьмими обертаються на тріолі шістнадцятими. Змінюється і фактура в партії соліста – від монодичної до гомофонно-гармонічної. В ансамблі з гітарою по чергово виступають тарілки, тамтам, маракаси, що підкреслюють містичний характер. В партії соліста окрім динамічного різноманіття спостерігається контрастна зміна тембру (*sul tasto*, *sul ponticello*). Не дивлячись на ліричну природу гітари, її взаємодія із тембрами ударних інструментів посилює відчуття напруги, яке поступово розвіюється, поступаючи іншому емоційному стану.

Епізод **B** (ц. 24–26) відокремлюється від попереднього темповою зміною – *Andante Lento* та пануванням рефлексивного стану. Одразу стає помітною різниця у фактурному співвідношенні. Після ансамблю гітари та ударних (в **A**)

посилюється роль діалогу духових та струнних (дерев'яних духові+струнні, валторна+акомпанемент струнних). Меланхолійний тембр звучання валторни підкреслюється динамічним нюансом *pp* і ремаркою *cantabile*. Ритмічною основою теми стає тріольний малюнок (чверть та восьма), що у співвідношенні з темпом налаштовує на більш спокійний стан. Згодом (з ц. 25) *solo* в партії валторни переходить до англійського ріжка, тембр якого зачаровує з перших звуків. Таким чином, рефлексивний стан розцвічується відтінком меланхолійності. Заявлена атмосфера підтримується і далі, коли повертається гітара в оточенні бас-кларнета та підголоску струнних, але не на правах соліста, а акомпанементу. Помітною стає відсутність в даному епізоді ударних інструментів, введення котрих в оркестрову фактуру, як зазначалося вище, надало містичного ефекту, схвильованості. Зрозуміло, що композитор робить це свідомо, обираючи окрім темпу також і темброве забарвлення, заради виявлення різної емоційної складової: за гітарою та ударними, що виконують функцію «луни», закріплюється образ містичного; за валторною, англійським ріжком – меланхолійного. Знову використовуючи прийом зменшення тривалостей (тріолі шістнадцятими) та зміну темпу на більш рухливий, композитор поступово підготовляє наступний епізод С (*Ancora Mosso*, ц. 26–ц. 27+6т.). Його більш схвильований характер виникає через безперервний рух шістнадцятими, згрупованими тріолями, в партії соліста. Головна роль надається трьом інструментам – гітарі, флейті та віолончелі, кожен з яких веде свою окрему тематичну лінію. Флейті відводиться функція підголоску, гітарі – сольна. Право бути солістом виборює собі і віолончель, в партії якої з витриманою періодичністю впроваджується вже знайомий ритмічний малюнок із шістнадцятих в динаміці *f*. На тлі тріолей шістнадцятими у гітарі, віолончельні сольні вставки звучать як містичний спалах, повертаючи до загадкового стану початку II-ї частини. Таким чином, вибудовується «тихий діалог», що створює ефект безперервного потоку, який поступово призводить до каденції соліста.

В контексті II частини, де образна сфера коливається в декількох художніх вимірах, каденція соліста (ц. 29+5 – ц. 31+6) сприймається інтимним монологом,

внутрішнім голосом людини. Навіть монодичне викладення партії гітари в ритмічних та агогічних змінах, нагадує людську промову. Використання тріолей, пунктирних ритмів, угруповань із шістнадцятих у взаємодії із динамічним підсиленням та темповими коливаннями (*ritenuto, accelerando, a tempo*), зміною характеру (раптове *appassionato* після більш спокійного стану) створює відчуття імпровізаційності та свободи розгортання музичного потоку. Цей стан закріплюється і в наступному епізоді.

Епізод **D** (*Tempo I*, ц. 31+7т.) характеризується прозорістю фактури, що виникає внаслідок використання флажолетів соліста на тлі оркестрової педалі струнних (*con sordina*) та підголоска флейти. Обраний прийом в партії соліста підкреслює містичний відтінок частини. Флажолети виступають своєрідною імітацією челюсти, передбачаючи її появу в наступному епізоді.

Епізод **E** (*Lento*, ц. 32+8 т.) повертає тема вступу I-ї частини. Якщо тоді її проведення було доручено гітарі та ударним, то тепер її презентовано у фактурному збільшенні – у виконанні оркестрового *tutti*. Мелодична лінія у тріольному викладенні проводиться в партії бас-кларнета, тембр якого асоціюється із містичністю, похмурістю. Цей стан підтримує і тембр челюсти у поєднанні зі звучанням низьких струнних інструментів, нагадуючи флажолети соліста. Така темброва трансформація початкової теми твору наприкінці II-ї частини, остаточно закріплює її рефлексивний характер, додаючи йому містичного відтінку, який частково виявляв себе при першому проведенні цього музичного матеріалу. Ремінісценція не тільки посилює відчуття циклічності, присутньої в Концерті Р. Беннетта, але й затверджує містичний компонент одним з провідних в Концерті.

III частина – віртуозний, енергійний фінал, втілює ідею безперервного руху. Її подано у формі рондо – $ABA_1CA_2 + Coda$. Незважаючи на калейдоскопічність образів, з'єднувальною основою всього тематичного різноманіття виступає ритмічна сторона. Пронизуючий лейтритм восьмої з шістнадцятих є носієм цієї ідеї безперервного руху, моторності, скритої танцювальності. Протягом всієї усєї частини він з'являється в основному та

наближеному до нього варіантах в епізодах А, А₁, А₂, В. Доповненням до нього стає ритмоформула №2 (епізод В, С) (див. Таблиця 3).

Таблиця 3. Структура III частини Концерту для гітари та камерного ансамблю Р. Родні Беннетта:

	ц. 33+11т. – ц. 47	ц. 33+48т. – ц. 64	ц. 33+65т. – ц. 97	ц. 33+98т. – ц. 131	ц. 33+131т. – ц. 177	ц. 33+177т.
Характер	Жвавий, моторний (тема гітари)	Містично- казковий (англ. ріжок, челеста)	Моторний, з елементами містичного	Рухливий, дійовий	Жвавий, моторний повернення рефрену	Повернення теми вступу (містичний), дійовий
Структура	A <i>Con brio</i> R	B ≈1-й епізод	A₁ R	C ≈2-й епізод	A₂ R	Coda
Ритмоформули						

Рефрен (А за схемою, *Con brio*, ц. 33+11т. – ц. 47) представлено жвавою темою в партії гітари. Її головною характеристикою є ритмічний малюнок – чергування восьмих з шістнадцятими в розмірі 5/8, який, як зазначалося раніше, виступає з'єднувальною основою всієї частини. Експонування теми-рефрену у соліста триває шість тактів, після чого її почергово підхоплюють усі інструменти. Епізод побудовано на принципі протиставлення учасників ансамблю та сольного тембру. Наприклад, гітара – дерев'яні духові, струнні, ударні, челеста (тт. 7–11); гітара – бас-кларнет, валторна, ударні, струнні (тт. 12–16); гітара та труба (тт. 23–28). Тембровий контраст підкреслюються акцентами (графічно позначені в нотах), динамікою (*subito p*, *subito f*, *mp*, *ff*); поєднанням синкопованих ритмів зі штрихом *staccato*. Все вищезазначене втілює моторний рух епізоду. Також, композитором використовуються джазові елементи, у вигляді синкопованих ритмів, квартакордів.

У порівнянні з експонуванням рефрену його друге проведення (А₁) виявляється вдвічі меншим за масштабом – 17 тактів проти 33-х. Епізод почергово побудовано на перекличках гітари з ударними інструментами, віолончеллю. В їх партії звучить основний лейтрим на тлі оркестрової педалі

струнних, англійського ріжка та валторни. Неочікуваною сприймається поява тембру челести – композитор знову застосовує у Фіналі прийом, що використовувався ним в попередніх частинах. При збереженні жвавості епізоду, оригінальна краса цього інструмента додає містичності загальному звучанню, що підкреслює значення загадковості, як однієї з провідних образних сфер всього Концерту. Розвиток у другому проведенні рефрену відмінний наявністю поліритмії: до лейтритму, що спочатку проводиться в партії віолончелі, а згодом гітари, додається ритм у тріольному викладенні з епізоду **В** (в партії альт, а згодом – флейти зі скрипкою). Перехід від епізоду **A₁** до **С** побудовано як переключення зі жвавого на схвильований характер. Ефект затухання досягнуто завдяки зменшенню учасників ансамблю, застосуванню динамічних нюансів (*p*, *pp*) в партії віолончелі та альт, *pizzicato* в партії гітари.

Проведення рефрену втретє (**A₂**) характеризується появою нового темпу після епізоду **С** (*come prima* приходить після *più tranquillo*). Незмінною залишається моторність, активна ритміка епізоду. Підкреслена роль ударних інструментів втілює ідею безперервного руху. Так само, як і в попередньому проведенні рефрену, композитор застосовує тембр челести, який разом із кришталевістю додає звучанню легкості і гостроти, виступаючи передвісником фінального піднесення. Грайливий характер народжується із поєднання восьмих в партії челести та флейти-піколо із синкопами в партії гітари. Завдяки зміні розміру в кожному такті (5/8, 7/8), що призводить до позбавлення від регулярної ритмічної акцентності, посиленню ритмічної загостреності, залученню всіх учасників ансамблю із поступовим ущільненням фактури, зростає напруга епізоду. В цілому це створює відчуття невинності руху, що раптово переривається ремінісценцією теми вступу I-ї частини.

Панування жвавості та моторності, як ключової ознаки рефренів, поступається ліричному стану з відтінками містичності в епізоді **В** (ц. 33+48т. – ц. 64). Тут гітарі відведено сольну функцію. Її тему обрамляють короткі, переривчасті репліки флейти-піколо, кастаньєт, челести, нагадуючи про початковий характер частини. Казковий відтінок підсилюється і введенням *solo*

англійського ріжка у супроводі активних фігурацій челести. Доповнюють фактуру епізоду підголосок валторни та лейтритм в партії віолончелі. З огляду на обраний композитором склад ансамблю та сольні тембри, простежується певна закономірність. Аби посилити відтінок містичності, казковості в певних фрагментах III частини Концерту, Р. Беннетт об'єднує два інструменти – англійський ріжок та челесту, внаслідок чого утворюється унікальний темб्रो-образ, що підкреслює оригінальність оркестровки.

Епізод *C (più tranquillo)* характеризується появою нового розміру (6/8) при пануванні 5/8, та затвердженням, відповідно, нового характеру. На фоні неспокійних фігурацій восьмими в партії соліста звучить ігрове соло флейти та гобоя, що наче передають естафету одне одному. При поступовому розвитку партія гітари модифікується – восьмі поступаються шістнадцятим; шістнадцяті реорганізуються у лейтритм Фіналу. Загальна напруга посилюється. Цей ефект закріплює і поява шістнадцятих в партії альту у другій половині епізоду.

Coda фіксується із поверненням теми вступу Концерту у первісному тембровому викладенні (гітара та ударні), але у зменшеному масштабі (всього 3 такти замість 16-ти). Ця драматургічна арка підкреслює цілісність твору. Частина завершується яскравим виконанням *glissando* у соліста та яскравим акордом ансамблевого *tutti*, що разом із послабленням напруги, приводить Фінал до логічного тріумфального завершення.

Підсумовуючи вищесказане, підкреслюємо наступне: основна ідея Концерту Р. Родні Беннетта – не конфліктне протиставлення, а особисте висловлення кожного учасника полілогу. Логіка вступу розгортається від споглядального вступу I-ї частини та її активності в подальшому розгортанні (взаємодія героя з зовнішнім світом), крізь рефлексивний стан II-ї частини (роздум про буття) до III-ї частини, що є певною мірою перемогою та затвердженням життєвої енергії. Таким чином простежується ідея круговороту людських емоцій – від зародження почуттів, крізь сумніви та боротьбу до спокою та осмислення пережитого. При візуальному розподілі на три частини сам композитор пропонує виконання всіх частин без пауз між ними, тобто наближає

форму до циклічної, що об'єднана спільним художнім задумом. Р. Родні Беннетт надає право вибору виконавцям, свободу інтерпретації – трактувати як циклічну форму, або як злитно-циклічну (прикладом такої структури є Концерт для фортепіано з оркестром №1 Ф. Ліста). Головною особливістю твору є темброве співвідношення, оригінальність якого втілюється: у взаємодії гітари та значної кількості ударних інструментів протягом всього твору, тембру челести із дерев'яними духовими інструментами. Застосування такого спектру ударних інструментів в оркестровій партитурі гітарного Концерту введено Р. Родні Беннеттом одним із перших, що робить його твір неповторним. Таке сполучення інструментів формує містично-загадковий стан, що стає основою композиції. Заміною тонального контрасту, як основи класико-романтичного сонатного *Allegro*, стає гра тембрами, ритмічними комбінаціями, фактурними співвідношеннями. В Концерті Р. Родні Беннета гітара, здебільшого, рівноправний партнер ансамблю, не соліст, як в інших творах. Тут яскраво простежується змагання між інструментами ансамблю. Музичний матеріал будується на фактурних та динамічних контрастах. Слід відзначити, що темброва взаємодія із учасниками ансамблю, а особливо з ударними інструментами, змушує соліста виконувати цей твір лише із засобами звукового підсилення, аби залишатись в динамічному балансі.

Висновки до Розділу 3

Концерти для гітари з оркестром та ансамблем британських композиторів другої половини ХХ ст. М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннета є унікальними зразками в репертуарі класичного гітариста. Поява та розвиток гітарного концерту як жанру відкрили нові можливості для виконавців у Великій Британії, а згодом і за її межами. Об'єднує всі ці твори наявність присвяти видатному гітаристу Дж. Бріму, на замовлення якого вони і були написані. Концерт М. Арнольда, створений у 1959 р., демонструє найбільшу відповідність європейській класико-романтичній традиції, про що свідчить збереження структурно-семантичного інваріанта (тричастинна структура, збереження функції сонатного *Allegro*, образний, темповий контраст частин), використання

англійського народного мелосу та елементів джазової стилістики, виразність мелодичних ліній, насиченість тематизму. Апеляція до музики давньої епохи, про що свідчить присутність елементів англійських старовинних танців, застосування ладів народної музики, поліфонічних прийомів, втілення концертного типу змагання вказують на неокласичний тип мислення автора, встановлюючи паралелі з творчістю ряду композиторів першої третини ХХ ст. Наявність танцювальних ритмів, контрастних перекличок, застосування гротеску, як художнього прийому, роль фактури у розкритті театральності музики реалізують ідею «гри». Використання прозорої фактури, взаємодія сольного тембру з окремими оркестровими групами – струнною чи духовою – дозволяють гітарі завжди бути на авансцені, не будучи «перекритою» динамічно.

Поява Концертів Р. Родні Беннета (1970 р.) та Л. Берклі (1974 р.), написаних десятима роками пізніше, в яких автори відкрито відмовляються від традиційної тональності та форми, застосовуючи прийоми політонального, атонального письма (Р. Беннетт), оригінальні фонічні структури, темброво-фактурні знахідки, свідчить про зміну творчих установок британської композиторської школи – посилення її орієнтації на новизну, що іноді межує з музичним радикалізмом, ніж на збереження академічних шаблонів минулого.

У концертному творі Л. Берклі яскраво взаємодіють дві музичних традиції – англійська та французька, що робить його опуси відмінними від інших. Не застосовуючи новітніх композиторських технік свого часу, автор оновлює стилістику через сміливе змішання контрастних інтонаційно-стильових джерел, поєднання в музиці неокласичних та імпресіоністичних рис, що має прояв на гармонічному, фактурному та ритмічному рівнях. В композиції переважає медитативний, філософсько-споглядальний стан та тяжіння до неокласичного типу мислення. Л. Берклі, як і М. Арнольд надає перевагу класичній тричастинній структурі твору. Тембрально увагу привертає взаємодія групи дерев'яних та мідних духових із солістом. Тут гітара – не тільки провідний інструмент, але й повноправний учасник музичного процесу. Прихильність до імпресіоністичної прозорості звучання, підвищена увага до тембру дерев'яних

духових, розширеної тональності демонструє вплив французької музичної традиції.

Найбільш радикальним за своєю композиторською манерою є Р. Родні Беннетт. На перший погляд, відмова від традиційного – принципів тонального письма, сталої циклічності, «першості» соліста, гегемонії його віртуозності – надає цій музиці ознаки «відкритої» композиції, нестриманого висловлювання або вільного музичного потоку. Однак зв'язки із жанрово-стильовими моделями минулого «прочитуються» на глибинному рівні. З класико-романтичним напрямом зближує: збереження тричастинного остова цієї композиції, завуальованого під одночасну; відтворення ознак сонатного *Allegro*; побудування драматургічного розвитку за принципом контрасту, що реалізується через співставлення активного, ліричного та гротескового модусів. Показовим є і застосування автором комплексу засобів музичної виразності для втілення кожного із модусів: конкретних тембрів, інтонаційно-ритмічних, фактурних, динамічних, прийомів експонування чи розвитку звукового матеріалу, що досить повно характеризують звукообраз, визначаючи його місце в загальній драматургії твору. Ансамблевисть постає в Концерті Р. Беннета не просто засобом організації інструментального складу групи, що супроводжує гітару. Її можна возвести у принцип мислення автора, оскільки композитор переводить звичний діалог соліста та оркестра/ансамбля у форму полілогу, де всі рівноправні; де кожен окремо, або у складі невеликого угруповання (дует, тріо) може стати солістом, а соліст – невід'ємна частина цілого. В умовах нової стилістики це стає провідником інваріантної риси жанру – концертності та гри, викликаючи стійкі асоціації із бароковими принципами письма.

Спільними рисами в трьох Концертах є оригінальність, прозорість оркестровки, що надає звучанню камерності. Кожен композитор, враховуючи технічні та динамічні особливості гітари, не використовує тембр соліста разом з оркестром *tutti*; перевага надається динамічному нюансу *mf*, при якому соліст не перекривається динамічно. У взаємодії сольного тембру з певною групою оркестру/ансамблем, М. Арнольд та Л. Берклі часто віддають перевагу тембру

дерев'яних духових; Р. Родні Беннет, що один з перших застосував групу ударних інструментів в партитурі гітарного Концерту, воліє саме до комбінації гітари із ударними. Кожен композитор враховує темброво-технічні особливості гітари, влучно використовуючи теситуру звучання, прийоми гри (арпеджіо, флажолети, *pizzicato*), тембральні ефекти (*sul tasto*, *sul ponticello*).

Таким чином, розглянуті концерти для гітари з оркестром британських композиторів другої половини ХХ століття, не дивлячись на їх обмежену присутність у виконавській практиці, відіграють важливу роль у формуванні академічного репертуару для класичної гітари.

ВИСНОВКИ

1. Дослідження генезису концерту для гітари з оркестром в контексті модифікацій інструмента та становленні гітарного репертуару протягом XVII – XX століть передбачило опору на великий обсяг інформації, напрацьований сучасною гітаристикою стосовно питань історії, теорії, практики гітарного мистецтва, його жанрової типології, органологічних розвідок, технології виконавських процесів. За свідченням дослідників, на початку 2000-х років вивчення гітарного мистецтва вийшло на високий рівень наукового осмислення та глобалізації. Закономірним постає зростання інтересу до гітарного концерту у вітчизняній та зарубіжній науковій практиці. Як правило, автори розглядають його крізь призму загальної проблематики інструментального концерту, що є цілком справедливим, оскільки підтверджується збереженням у гітарному концерті всіх інваріантних ознак жанрового прото-/генотипу: концертність як реалізація ідеї творчої гри та змагання, діалогічність, віртуозність, імпровізаційність, циклічність, контрастність, актуалізація яскравої виконавської домінанти. Типологія історико-стильових моделей *гітарного концерту* аналогічна тій, що спостерігається і в інших інструментальних галузях – фортепіанній, або скрипковій, наприклад. Між тим, хронологія апробації цих моделей саме в гітарній музиці – не є синхронною у порівнянні з іншими сферами академічного інструменталізму. Так, варіант барокового концерту, написаного безпосередньо для гітари, майже не представлений в академічному репертуарі, оскільки конструкція інструмента проходила шлях довгої модифікації, перш ніж заявила про своє право бути солістом лише наприкінці XVIII – першої половини XIX століття, коли в творчості французьких та італійських композиторів-виконавців (А. де Лойєра, Ш. Дуазі, В. Відаля, М. Джулліані, Ф. Каруллі, Ф. Моліно) з'являються перші зразки сольного гітарного концерту класицистичного типу. Але незважаючи на нові перспективи, які відкривалися із цим жанром, вони являли собою поодинокі спроби між засиллям сонат, фантазій, транскрипцій. Роль важливого з'єднуючого ланцюга між старовинною/бароковою репертуарною традицією та майбутніми зразками

повноцінних гітарних концертів відіграє Концерт для лютні *D-dur* А. Вівальді. Не випадково цей твір, являючи собою тип барокового концерту, був включений до академічного гітарного репертуару ХХ століття, немов заповнюючи існуючу лакуну.

Стрімкий розвиток віртуозного виконавства, затвердження концерту симфонізованого типу в інших інструментальних сферах за часи зрілого та пізнього романтизму – ніяк не відобразилося на статусі гітарного концерту, що було обумовлено нерівномірністю розвитку інструмента, обмеженістю його тембрально-динамічних та технічних можливостей. Лише з 1930-х років починається оновлення жанру, що пов'язується із широким залученням до співтворчості композиторів-не гітаристів, набуття гітарою статусу академічного концертного інструменту, формуванням нових виконавських шкіл, залученням до процесів латиноамериканського композиторського ареалу. Наслідком цього стає включення гітарного сольного концерту до активної творчої практики авангардної спрямованості. Кульмінація процесів із затвердженням нової (постмодерністської) парадигми гітарного мистецтва припадає на останню третину ХХ століття, позначену безперервним зростанням як кількості творів, так і поглибленням їх різноманіття, одночасним існуванням різних історико-стильових жанрових моделей, типів музичного висловлення, образно-естетичної природи. Якщо Концерти М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, М. Понсе, презентують *класицистичну* модель, Концерти Е. Вілла-Лобоса, Ф. Морено-Торроби – *романтичну*, то в творах представників другої половини століття (П. П'єті, Г. Санторсоли, М. Оана, Р. Дієнса, Л. Брауера, М. Арнольда, Л. Берклі, Р. Родні Беннета) затверджується сучасний варіант, що виникає на перехресті масштабної форми симфонізованого концерту, часто переосмисленої, та оновленої композиторської мови.

Таким чином залучення новітніх стилістичних засобів та композиторських технік, прийомів політонального / атонального письма, поліфонії – призвело гітарний концерт до виходу за межі моделі, яка сприймалася, як традиційна та консервативна по суті вже на початку ХХ століття, що особливо гостро

відчувалось в співставленні з фортепіанними та скрипковими зразками, які к тому часу вже пройшли шлях значних трансформацій. Дослідження генезису *гітарного концерту* в контексті формування академічного репертуару, у порівнянні з іншими формами інструментального концерту, дає право характеризувати його як самобутній феномен, що відзначений оригінальністю жанрово-стильової атрибутики та самодостатністю історичного розвитку.

2. На фоні відсутності вітчизняної монографії, яка б відтворювала історію гітарного концерту у всій повноті явищ, важливим підґрунтям в усвідомленні процесів генезису стали здебільшого роботи іноземних дослідників, в яких більш детально висвітлено історичний контекст та умови розвитку жанру в різні хронологічні періоди у різних країнах; надано, хоча іноді і дуже обмежено, цінну інформацію стосовно персоналій композиторів-виконавців, чийі імена не представлені в нашій науково-практичній традиції. Розуміння концерту як атрибуту гітарного мистецтва, неодмінно пов'язаного з історією інтеграції інструмента у загальноєвропейський художній простір, визначає і більш практичний підхід зарубіжних авторів, їх зацікавленість питаннями темброво-динамічного балансу соліста та оркестру, як одного з головних чинників жанру.

В той же час, можна констатувати, що іноземна наукова гітаристика так само перебуває в стані активного розвитку на шляху до систематизації оригінальних авторських концепцій у єдину картину становлення жанру. Це пояснюється не тільки необхідністю враховувати непрості процеси в області органології, що були обумовлені пошуком ідеальної моделі інструмента або визначенням жанрової специфіки. Додатковим фактором, що ускладнює процеси узагальнення, виступає і великий ареал розповсюдження гітарного мистецтва по всьому світові, зростанням у XX столітті значимості латиноамериканського творчого сегмента в академічних процесах. Розуміючи масштаб цієї роботи, підґрунтям здійснення якої в перспективі стануть результати колективних зусиль різних авторів, ми здійснили спробу узагальнити у власному дослідженні інформацію, розосереджену по різних джерелах, і «відтворити» єдину лінію

розвитку європейського гітарного концерту протягом XVIII–XX століть, звернувши увагу на більш «знакові» зразки.

3. Неодноразово зазначено, що шляхи формування гітарної музики як окремого напрямку довгий час (з XVIII – перша половина XX ст.) було напряму пов'язано із виконавською практикою. Гітаристи були першими авторами тих композицій (п'єс, концертів), які створювалися ними з метою поповнення власного репертуару для концертної діяльності. Розмежування виконавської та композиторської функцій відбулося лише напочатку XX століття, доказом чого стають Концерти М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Ф. Морено-Торроби – перші твори авторів-*не* гітаристів. Це виступило одним з чинників покращення якості оркестрової музики та гітарного концерту, зокрема, внаслідок ускладнення тематичної роботи, драматургії та оновлення композиційних технік. Однак, ініціаторами ідеї появи таких творів, як і їх подальшої актуалізації у концертній практиці, залишалися відомі гітаристи (А. Сеговія, Дж. Брім, ін.), які виступали консультантами для композиторів у питаннях технічних особливостей інструменту, тим самим сприяючи формуванню композиторських підходів до складання творів для гітари. Саме їх виконавська діяльність спричинила справжній «вибух» в музичній культурі свого часу, надихнувши композиторів на появу як творів малих форм, так і Концертів в цій інструментальній сфері.

У другій половині XX століття Дж. Брім розширює кругообіг гітарної музики, співпрацюючи не тільки з композиторами британського походження, а й з митцями різних національних шкіл (Німеччина, Японія, Куба), що значно збагатило стильові та жанрові можливості нових опусів в цій інструментальній сфері. На відміну від Концертів, твори малої форми для гітари частіше ставали простором для композиторських експериментів, що пояснюється відсутністю у п'єсах залежності від суворих параметрів жанру з його історичними, типологічними ознаками та пошуком механізмів у забезпеченні образно-драматургічної та тематичної цілісності твору. В даному випадку п'єси допускають значно більшу свободу композиційних рішень, що вплинуло на активне застосування в них новітніх композиторських технік (додекафонія,

серіалізм, сонористичні рішення), перетворивши їх на інноваційні лабораторії. Прикладом апробації нових композиторських прийомів (додекафонії) слугує *“El Polifemo de Oro”*; зразком «домовляння» класико-романтичних традицій крізь призму неокласичного погляду – *Серенада* М. Арнольда. Авангардні композиторські техніки передбачають відмову від традиційних засобів побудови музичного матеріалу, тому складно інтегруються у великомасштабну форму інструментального концерту. Це пояснює той факт, чому об’єм п’єс, відзначених новітньою стилістикою, переважає кількість інструментальних концертів. Вплив авангардних пошуків на гітарну музику призвів до кардинального, починаючи з 1960-х років, перегляду Дж. Брімом основ свого концертного репертуару, визначивши його свідомий інтерес до творів новітньої музики композиторів-сучасників, які не вкладались в традиційний – класико-романтичний еталон гітарної практики.

4. Композиторська діяльність британців відіграла значущу роль як у збагаченні концертного гітарного репертуару, так і процесах оновлення *гітарного концерту* у другій половині ХХ століття. Іспанська спрямованість жанрових зразків, сформована під впливом смаків А. Сеговії в період захопленості європейського мистецтва неофольклорними та неоорієнтальними пошуками, свідомо порушується британськими композиторами, які кардинально оновлюють стилістику гітарної музики і концерту, зокрема, через відтворення національного англійського духу і мелосу, осучасненого авангардними пошуками. Еволюція британського гітарного концерту простежується від ранніх зразків Е. Шенда (кінець ХІХ ст.), зорієнтованого на класицистичну жанрову модель, до С. Госса – нашого сучасника. Серцевиною генезису британського гітарного концерту у ХХ столітті стають твори Л. Берклі, Д. Аплвора, М. Арнольда, С. Доджсона, Р. Родні Беннетта, Р. Харві, А. Баттерворта, С. Госса. чії опуси відзначаються розширенням художньо-стильового діапазону гітарної музики. Композитори свідомо відходять від сталої моделі гітарного концерту, оновлюють стилістику цих творів, сміливо поєднують національну природу мелосу з іншими інтонаційно-ритмічними джерелами. Актуальність такого

підходу підтверджується і у ХХІ столітті: сьогодні в цьому напрямку працює і С. Госс, шляхом поєднання англійського та іспанського текстів, перетворюючи модель гітарного концерту на сучасну та самобутню.

Внесок британців полягає в розширенні обріїв оркестрової палітри гітарного концерту, співвідношенні соліста та оркестру. Більш активно залучаються ними мідні та дерев'яні духові інструменти, які використовуються як в ролі підголоску, так і соло; активізується роль ударної групи, яка представлена дуже різноманітною. Значну увагу приділено оркестровому балансу між солістом та оркестром, що полягає у супроводженні гітари мінімальною кількістю оркестрових інструментів, обережним використанням духових. В місцях оркестрового *tutti* гітара зазвичай відсутня. В більшості випадків гітара позбавляється від функції носія іспанської ідентичності, перетворюючись на сучасний концертний інструмент, який з легкістю інтегрується в оркестрову фактуру.

5. Досліджуючи твори М. Арнольда (1959), Р. Беннетта (1970), Л. Берклі (1974) як яскравих зразків британського концерту другої половини ХХ століття, було виявлено, що в цей період даний жанр представлений в межах коливання від помірного модернізму (з орієнтацією на музичні традиції минулого) до більш новаторсько-прогресивного. Так, під наслідуванням розуміється збереження структурно-семантичної моделі інструментального концерту, апробованої в класицистичному та романтичному типах (тричастинна структура, збереження функцій сонатного *Allegro*, образний і темповий контраст частин, жанрова природа тематизму, звернення до народного мелосу як інтонаційного джерела, виразність мелодичних ліній), взаємодії соліста з оркестром як паритетних учасників. Ознаки цієї опори на перевірену століттями основу, притаманні як твору М. Арнольда (в більшій мірі), так і Л. Берклі. В той же час риси не просто сліпого наслідування традиції, а діалогу з нею, розкриваються через посилення неокласичних принципів письма. У М. Арнольда це реалізується у стилізації старовинних англійських танців, залученні ладів народної музики (дорійського, фригійського), активному використанні поліфонічних форм та прийомів (канон,

фугато, імітація, контрапункт), що створює алюзії до старовинної музики, тембрового, фактурного, інтонаційно-динамічного варіювання тем в кращих традиціях минулого, розмежуванні регістрів оркестрового полотна, значній увазі до тембрів.

В Концерті Л. Берклі друга частина витримана в естетиці барокового стилю, поданого крізь призму музики XX ст., і розкривається використанням поліфонічних прийомів, що значно збагачують гомофонну фактуру (канонічні імітації, контрапункт між солістами та струнними), переважанню речитативного типу висловлювання та імпровізаційності у розгортанні мелодичної лінії, чітким розподілом функцій між учасниками музичного ансамблю (соліст – наратор, веде виразну промову, а оркестрові інструменти виконують функцію умовного хору). Додамо до цього прозорість фактури, увагу до балансу звучання в процесі взаємодії між солістом або духовими чи струнними, що дозволяють гітарі звучати вільно, залишаючись на авансцені.

Оновлення здійснюється завдяки використанню двома авторами в умовах інваріантної моделі сучасної гармонічної мови, політональності, ускладнення ритміки та зростання її ролі у процесах драматургічного розвитку, оновлення стилістики, через сміливе змішання контрастних інтонаційно-стильових джерел (введення джазової стилістики, переосмислення «іспанського» елементу), задіяння значної кількості комбінаторних прийомів замість звичайного мотивного розвитку (М. Арнольд), розширення тембрових фарб завдяки використанню прийомів імпресіоністичного звукового письма (Л. Берклі). Вкажемо також на відмову від каденції, як важливого атрибуту концертного жанру у М. Арнольда. На відміну від нього Л. Берклі та Р. Беннет зберігають цей структурно-функціональний елемент композиції. У Л. Берклі каденція, представлена в III частині, стає демонстрацією віртуозності соліста, будучи побудованою на висхідних пасажах, низхідних та висхідних арпеджіо. Вона інтегрована в загальну драматургію твору та стає узагальненням основного тематичного матеріалу. Особливість каденції Л. Берклі у її трактовці як

органічного продовження музичної думки твору, а не як окремого тематичного елементу чи демонстрації провідної ролі соліста.

Р. Родні Беннетт не відокремлює в нотному тексті сольні місця соліста як каденцію. В його концерті вона виконує більше формотворчу функцію, стає містком, що об'єднує всі умовні частини концерту, перетворює циклічну композицію на одночасну та фіксуючи при цьому перехід від енергійного характеру до меланхолійного, і навпаки.

На тлі концертів М. Арнольда та Л. Берклі більш радикальним сприймається Концерт Р. Беннетта. Новаторськими рішеннями в концерті стали: використання атональних та серійних елементів, модифікація форми (замість тричастинної композитор пропонує одночастинну або злитно-циклічну). Застосування Р. Родні Беннетом одним з перших широкого спектру ударних інструментів в оркестровій партитурі гітарного Концерту робить його твір надзвичайно оригінальним. Взаємодія групи перкусійних інструментів, челести із солістом стає самобутнім рішенням композитора, що підкреслює важливість тембральної сторони твору. Гітара трактована як рівноправний учасник ансамблю, не лише соліст, як в інших творах.

Фактором, що ставить Концерт Р. Беннетта в один ряд з двома іншими концертами, є втілення в умовах нової стилістики інваріантної риси жанру концертності як «гри», що викликає стійкі асоціації із бароковими принципами письма.

Стійка присутність традиційного в умовах новітнього типу музичного висловлювання репрезентує одну з глибинних рис національного характеру даних композиторів і може бути розглянута як прояв «англійського». До реалізації цього психотипу в музиці можна віднести також велике значення медитативних станів, насиченості музики меланхолійними, рефлексивними відтінками, відсутності надмірно-екстатичної лірики, помірності у вираженні різних емоційних станів в тому числі і активно-дійових. Заміною відкритого конфлікту, контрасту стає театралізація, яка сприймається однією з модифікацій категорії «гри». Важливим є і роль гротеску, іронії в презентації матеріалу. На

більш предметному рівні принципів музичної виразності англійське розкривається через використання національної пісенної основи з характерними інтонаціями, ритмами, старовинних танців, поліфонічних прийомів письма.

Представлене дисертаційне дослідження є першим в українському музикознавстві кроком стосовно вивчення британського гітарного концерту XX століття. Перспективи дослідження передбачають подальше наукове опрацювання творів для гітари з оркестром британських композиторів XX – початку XXI століть, з метою їх актуалізації в концертній практиці сучасних українських виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аїсі. (2016). *Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03). Одеса.
- Антонова, О. (1989). *Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення в докласичний період* [автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського].
- Антонова, О. (1989). Принцип діалогічності в виконавській ситуації інструментального концерту. У *Теорія і історія музичного виконавства* (с. 132–143). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
- Антонова, О. Г. (2022). Скрипковий концерт Джан Карло Менотті: На перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 81–95.
- Антонова, О. Г. (2023). Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: Біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 136, 165–178.
- Антонова, О. Г. (2026). Вектори музичного американізму в Концерті для кларнета і струнного оркестру Аарона Копленда. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 145, 135–152.
- Анфілова, С. Г. (2022). Музична планета на ім'я Густав Голст. У *Музика як художньо-естетичний феномен та сфера культурної діяльності: Матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*. Видавничий дім «Гельветика».
- Анфілова, С. Г. (2024). «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: Англійський наголос у романтичній темі. *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 81–103.
- Бернат, Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень* [Дисертація кандидата

- мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Бондаренко, М. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Бурган, І. О. (2021). *Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: Теоретико-культурологічні аспекти* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]
https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/Burgan_disertatsiya.pdf
- Бурель, О. (2017). *Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Бурель, О. (2017). *Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття* [Автореферат кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Ващенко, О. В. (2024.). Тенденції розвитку зарубіжного інструментального концерту кінця XX – початку XXI століття. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 225–250.
- Ващенко, О. В., Іваницький, О. М. (2025). Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури. *Аспекти історичного музикознавства*, 41, 183–211.
- Гайдук, М. (2021). «*Sinfonia da requiem*» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму. *Українське музикознавство*, 47.
- Гайдук, М. (2022). Дональд Дак та Едвард Елгар: англійський марш у діснеївській анімації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 133.

- Гайдук, М. І. (2022). *Англійська оркестрова музика доби модернізму: від змісту до жанру* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]
- Гончаров, М. (2023). Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі XX–XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 62(1), 89–93. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-12>
- Гончаров, М. (2023). Сучасний концерт для гітари з оркестром: Феномен концертності. *Україна і світ: вектори музичної комунікації: Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»* (с. 28–29). Львів.
- Гончаров, М. О. (2023). Феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–15. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>
- Гончаров, М. О. (2023). Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку [Дисертація доктора мистецтва, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського] http://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/215/Naukove_obgruntuva_nnya_Goncharov_dlya-sajtu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Горюхіна, Н. О. (1973). *Еволюція сонатної форми* (2-ге вид., доп.). Музична Україна
- Гребнева, І. (2014). *Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/1781a191-fa38-454d-917a-27f3527a7808>
- Дедюля, Ю. (2021). *Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини XX – початку XXI століть: жанрово-стильовий пошук* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного

університету мистецтв імені І.П. Котляревського.
<https://repo.num.kharkiv.ua/items/49c0b343-65a5-4726-885d-fa817ef2a270>

- Доценко, В. (2011). Мій Брауер (нотатки виконавця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 31, 3–11.
- Доценко, В. І. (2008). Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*, 23, 111–119.
- Доценко, В., Ткаченко, В. (2022). Стиль Марка Топчія в контексті сучасного світового гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 38–56.
- Доценко, В., Ткаченко, В. (2025). Гітарний оркестр як явище в виконавській практиці кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*, 88(1), 119–124.
- Дроздова, О. О. (2020). *Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва* (Дисертація кандидата мистецтв, спеціальність 17.00.03). Одеса.
- Дроздова, О. О. (2022). Гітарні твори М. Понсе (до питання специфічних ознак музики для гітари композиторів-негітаристів). *Музичне мистецтво і культура*, 35(1), 16–25.
- Дроздова, О. О. (2022). Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 34(2), 127–138.
- Жерздев, А. В. (2010). Интонационно-стилевые детерминанты гитарной музыки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 4, 208–211.
- Жерздев, О. В. (2011). *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

- Жовнір, С. С. (2021). *Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: Теорія, історія та виконавська практика*. [Дисертація доктора філософії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Зинкевич, Е. С. (1986). Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). *Музична Україна*.
- Іванніков, Т. (2011). Еволюція творчості Лео Брауера в контексті динаміки оновленні гітарного мистецтва ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 31, 11–25.
- Іванніков, Т. (2017). Феноменологічний підхід до аналізу гітарної музики ХХ століття: «Ноктюрнал» Б. Бриттена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*, 4, 111–130.
- Іванніков, Т. (2018). *Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості*. (Дис. ...доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Іванніков, Т. П. (2012). *Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Іванніков, Т. П., & Філатова, Т. В. (2019). Венесуельська гітарна музика ХХ століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(44), 33–55. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189614](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189614)
- Іванніков, Т. П., & Філатова, Т. В. (2019). Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 124, 86–102. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165413>
- Іванніков, Т. П. (2017). Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму. *Мистецтвознавчі записки*, 31, 3–24.

- Іванніков, Т. П. (2018). Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості [Дисертація доктора мистецтва, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Іванніков, Т. (2015). Сучасна гітара в контексті соціодинаміки культури. *Культура і сучасність*, 1, 134–141. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2015.147762.
- Іванніков, Т. (2016). Сучасна англійська гітарна музика: діалог часів. *Мистецтвознавчі записки*, 29, 27–36.
- Кашуба, Д. (2023). *Діалог у фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/d87baf08-9f31-4967-bf91-76a7e04300cd>
- Клендій О. (2023). Редакції скрипкових концертів XIX століття: критерії генерування [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/32677e2e-210c-4b93-b22b-bc22689dd3c1>
- Корчова, О. (2019). Гротеск у творчості Джакомо Пуччіні як ознака модерністського типу мислення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (3(44)), 24–32.
- Корчова, О. (2020). *Музичний модернізм як terra cognita*. Музична Україна.
- Корчова, О. О. (2020). Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: Передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.

- Косинець І. І. (2022). *Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості* (Дисертація доктора мистецтва, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).
- Косинець, І. І. (2022). *Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту*. Одеса.
- Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 55, 70–81.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9
- Кригін, О. І. (2010). Феномен тріумфу Андреса Сеговії: Випадковості і закономірності прогресу. *Культура України*, 30, 228–235.
- Кригін, О. І. (2011). Виконавська інтонація в творчості А. Сеговії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*, 31, 142–155.
- Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського].
- Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Харків, Україна.
- Кригін, О. І. (2018). Становлення творчої індивідуальності Андреса Сеговії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 75–78.
- Кригін, О., Мельниченко, М., Жога, Р. (2024). Творчість Естебана де Санлукара в контексті діалогу між академічною та фламенковою традиціями. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(1), 135–140.
- Курач, Ю. Я. (2025). *Професійні засади гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів* [Дисертація доктора філософії, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].

- Кучурівський, Ю. (2019). *Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX – початку XXI ст.* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська національній музичній академії імені А. В. Нежданової].
- Кучурівський, Ю. (2021). Реквієми Ф. Деліуса і Дж. Фоулда в культурно-історичному контексті англійського музичного мистецтва XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 39(2).
- Лисичка, О. (2021). *Інтроспективність як ознака лірико-драматичного жанру скрипкового концерту Е. Елгара. Аспекти історичного музикознавства*, 25, 57–86.
- Лисичка, О. 2024. *Композиторські пошуки Едварда Елгара: етапи творчої еволюції (на матеріалі оркестрових творів)* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/31489cf5-6b93-48c3-b11b-92e26536ab2b>
- Лю, Юй. (2020). Категорія авторства та його прояви у гітарному концерті. *Музичне мистецтво і культура*, 35(2), 159–170.
- Лю, Юй. (2024). *Гітарний концерт як жанровий феномен у контексті історико-стильової еволюції* (Дисертація доктора філософії). Одеса.
- Михайленко, М. П. (2003). *Методика викладання гри на шестиструнній гітарі*. Книга.
- Михайленко, М. П. (2011). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста* (Автореферат дисертації кандидата мистецтв, спеціальність 17.00.03). Київ.
- Ніколаєвська, Ю. (2011). О комунікативних принципах сучасного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 31, 224–231.

- Ніколаєвська Ю. В. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с
- Овсяннікова-Трель, О. А. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Видавничий дім «Гельветика».
- Пилипенко, С. (2024). *Фортепіанна творчість Рене Ееспере: жанрово-стильовий та виконавський аспекти* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Інституційний репозитарій Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.<https://repo.num.kharkiv.ua/items/fcdbcb06-7584-40b5-85c1-56b86d747fb4>
- Пономаренко, О. Ю. (2003). *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Ракочі, В. О. (2016). *Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: Генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Савченко, Г. 2021. Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.19>.
- Салій, В. (2021). Вплив творчості А. Сеговії на гітарне виконавство XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(5), 34–41.

- Салій, В., Сторонська, Н., Душний, А. (2024). Історія походження та еволюції гітари як самостійного музичного інструменту родини лютневих. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 71(2), 57–67.
- Самойленко, А. И. (2003). *Диалог как музыкально-культурологический феномен: Методологические аспекты современного музыкознания* (Диссертация доктора искусствоведения). Астропринт.
- Свірідова, С. В. (2013). Камерний концерт як прояв неокласичних тенденцій у творчості О. Зноско-Боровського. *Мистецтвознавчі записки*, 23, 78–83.
- Скрипнік, Л. М. (2009). *Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті* (на прикладі творів ХХ століття). [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Сологуб, В. Д. (2019). Концерт для гітари з оркестром як основа фахової підготовки виконавців спеціальності «класична гітара». *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 67, 255–258.
- Сомик, О. М. (2017). Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 49, 277–279. <https://doi.org/10.26661/swfh-2017-49-053>
- Ткаченко, В. (2011). «Хвала танцю» Лео Брауера: до питань композиторського та виконавського мислення *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 31, 98–107. Харків.
- Ткаченко, В. (2013). *Універсалізм та специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880–1990 років* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Тущенко, М. (2022). Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 214–219.

- Тущенко, М. М. (2022). Вітчизняна гітарна школа: Історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 214–220.
- Філатова, Т. В. (2025). Концерт для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса: Жанрово-стильові проєкції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 142, 130–148.
- Хорошавіна, О. А. (2017). *Творча особистість Уроша Дойчиновича у контексті сучасного гітарного мистецтва* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Цянь Сюй. (2024). Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 79(2).
- Цянь Сюй. (2025). Гітара у Франції доби Людовика XIV: місце та роль інструменту при королівському дворі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 86(3). Київ.
- Цянь, Сюй. (2025). *Феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю: історичні проєкції*. [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Черноіваненко, А. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології*. Гельветика.
- Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Шевченко, А. (2008). Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23, 5–10.
- Шнирьова, А. Є. (2019). Х Родріго Концерт для гітари з окрестром «Аранхуес»: концертне виконання [Відео]. URL: <https://youtu.be/RU9l7ZiNRWc?si=I1MQqOp5YuJva37q>

- Шнирьова, А. Є. (2025). “El Polifemo de Oro” Реджинальда Сміта Бріндла: авангардні пошуки в гітарній музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 239–256.
- Шнирьова, А. Є. (2025). Концерт для гітари з оркестром М. Арнольда: жанрово-стильові виміри. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 223–232.
- Шнирьова, А. Є. (2026). Особливості авторської стилістики в Концерті для гітари з оркестром Леннокса Берклі. *Аспекти історичного музикознавства*, 42, 205–226.
- Юй Л. (2020). Гітарні концерти М. Джуліані: передумови створення і композиторська стилістика. *Музичне мистецтво і культура*, 31, 97–108.
- Ялоза, А. (2023). *Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва* [Дисертація доктора філософії, Одеська національній музичній академії імені А. В. Нежданової].
- Alves, J. R. (2015). *The History of the Guitar*. Huntington. Marshall University.
- Arnold, M. Guitar Concerto, op. 67 [music]. YouTube. <https://youtu.be/H51nhC7IV2U?si=t7zetoGn0QQceBO5>
- Batovska, O., Grebenuk, N., Kostogryz, S., Dyachenko, Y., & Tkachenko, V. (2024.). Musical performance in the context of the development of contemporary musical art. *Studia UBB Musica*, 69(2), 139–152.
- Beccarini, G., Mastelli, R. *Breve storia della chitarra*. Atelier della Chitarra.
- Berkeley, L. Guitar Concerto, op. 88 [music]. Retrived from https://youtu.be/_XQN9CvFkpU?si=1N6fpKH3ysxtniFc
- Best, M. (1963). *Guitar news*. Milano. G. Ricordi & C.
- Bitner, W. (2019, February 26). *The golden age of English lute music*. https://walterbitner.com/2019/02/26/the-golden-age-of-english-lute-music/?utm_source=chatgpt.com
- Bream, J. (1956). *Adivinanza de la guitarra*. Виконання музичного твору. YouTube. <https://youtu.be/bSgLcZha5QI>
- Brindle, R. S. (1981). “El Polifemo de Oro” for solo guitar. Schott edition.

- Brindle, R. S. Autobiography. (1999). <https://www.musicweb-international.com/brindle/autobio25.htm>
- Brindle, R. S. Autobiography. (2016). <https://smithbrindle.com/r-s-brindle-autobiography/>
- Brouwer, L. (2015). *Leo Brouwer: Concerto No. 1 for guitar and small orchestra: I. Punteo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9MjDaeGPqUw>
- Caboverde III, E. (2012). *A graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with extended program notes* (Master's thesis, Florida International University). <https://doi.org/10.25148/etd.FI12050241>
- Chandler, O. (2023). *A twelve-tone repertory for guitar: Julian Bream and the British serialists, 1956–1983* (Vol. 4).
- Chandler, O. (2023). Toward a pandiatonic serialism: Richard Rodney Bennett's *Impromptus* (1968) and *Sonata* (1983) (Vol. 4).
- Chernoivanenko, A. (2019). Performing semantics of silence in instrumental music of the XX–XXI centuries. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 412–415.
- Clive Jones, A. (2022). *Lennox Berkeley in Paris 1979*. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-in-paris-radio-france>
- Crags, S. (1998) Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*. № 69.
- Dickinson, P. (1963). *The Musical Times*, 104(1443), 327–330. <https://www.jstor.org/stable/950289>
- Dickinson, P. (2023). *Peter Dickinson reviews the legacy of Lennox Berkeley*. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-works-review>
- Dickinson, P. (2012). *Lennox Berkley and Friends*. Boydell Press. https://books.google.com.ua/books?id=XW6OKu19T88C&pg=PA1&hl=uk&source=gbv_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false
- Duffie B. (1991). *Composer Sir Malcolm Arnold. A Conversation with Bruce Duffie*. <https://www.bruceduffie.com/arnold2.html>

- Dwyer, B. (2016). *Britten and the guitar: Critical perspectives for performers*. Carysfort Press.
- Encyclopaedia Britannica*. (n.d.). Sir Richard Rodney Bennett. <https://www.britannica.com/art/classical-music>
- Foreman, L. (2013, May 1). *Stephen Dodgson: Composer hailed for his guitar works*. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/stephen-dodgson-composer-hailed-for-his-guitar-works-8597987.html>
- Fourie-Gouws, J. N. (2017). *The solo classical guitar concerto: A soloist's preparatory guide to selected works* [MMus dissertation, University of Pretoria]. <http://hdl.handle.net/2263/63459>
- Goss, S. *All compositions*. Stephen Goss. Retrieved June 24, 2026. http://stephengoss.net/all_compositions
- Goss, S. *Stephen Goss*. Royal Academy of Music. From <https://www.ram.ac.uk/people/stephen-goss>
- Greene, T. J. (2011). *Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire* [Master's thesis, University of California, Riverside]. <https://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t>
- Hansen, H. R. (1987) *The songs of Lennox Berkeley: a lecture recital together with three recitals of selected works of F. P. Schubert, G. Faure, C. Debussy, F. Poulenc, M. Ravel, H. Wolf, J. S. Bach, G. F. Handel, I. Stravinsky, and others* (Doctor's thesis). University of North Texas.
- Herway, S. (1981). *Adivinanza de la guitarra* (Revised version) [Виконання музичного твору]. YouTube. <https://youtu.be/qtNSq1-OexI>
- Hickey, D. (2022). Toward a British guitar canon: Ernest Shand's collected works. In S. Yates (Ed.), *Ernest Shand: Guitar music from late Victorian England: Collected works*. Classical Guitar Study Editions.
- Hickey, D. (2023). *Lennox Berkeley and the guitar*. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/berkeley-guitar-repertoire>
- Hudson, R. (1992). *The orchestration of the guitar concerto: A comparison of the Concerto in A Major, Op. 30, by Mauro Giuliani and the Concierto del Sur by*

- Manuel Ponce* [Master's thesis, Georgia State University].
<https://doi.org/10.57709/0v24-na33>
- Istel, E., Baker, T. (1926). Manuel de Falla: A study. *The Musical Quarterly*, 12(4), 501–522. <https://www.jstor.org/stable/738336>
- Istel, I., Baker E. (1926). Manuel de Falla: A study. *The Musical Quarterly*, 12(4), 497–525. <https://doi.org/10.1093/mq/XII.4.497>
- Jackson P. (2023) *The Life and the Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark*.
- Johnson, Z. (2011). *The solo guitar works of Sir Richard Rodney Bennett* [Doctor of Music treatise, Florida State University].
- Kam K. 2023. The guitar works of Arnold Malcolm. *History & Literature*, 49, 4, 96–107.
- Kozinn, A. (1984). The guitar literature: Beyond Segovia's influence. *Guitar Review*, 58.
- Leathwood, J. (2025). *Biography*. Stephen Goss.
<https://www.stephengoss.net/biography>
- LeBlank, P. (1993). *Structure and performance of "El polifemo de Oro" for solo guitar by Reginald Smith Brindle* [D. of musical arts, University of North Texas].
- Lorca, F. G. (n.d.). *Adivinanza de la guitarra*. All Poetry.
<https://allpoetry.com/Adivinanza-De-La-Guitarra>
- Machleder, A. (1998). *Serialism and Poetry in Reginald Smith Brindle's El Polifemo de Oro*. <http://www.ex-tempore.org/ExTempore00/MACHLEDE.html>
- Mackenzie, J. L. (2006). *The guitar works of Stephen Dodgson* [Doctoral dissertation, University of Leeds, School of Music].
- Marrington, M. (2016). Denis ApIvor's Variations, Op. 29: Introduction to the guitar music of a pioneering British modernist. *Soundboard*, 42(3).
- Massa, L. (2010). *Antecedentes de la Escuela de Abel Carlevaro: La tradición guitarrística española del siglo XIX. Arte e Investigación*, 7.
- McCallie, M. (2015). *A survey of the solo guitar works written for Julian Bream*. [Dissertations & Theses, Florida State University].

- McCallie, M. (2016). *A survey of the solo guitar works written for Julian Bream* [Doctor of Music treatise, Florida State University].
- McCarthy J. (2007/2012). Julian Bream interview. *Gramophone*.
<https://www.gramophone.co.uk/features/article/julian-bream-interview>
- McKenna, C. (1988). Interview with Leo Brouwer. *Guitar Review*, 75, 4–11.
- McNeill, R. J. 2008. *Malcolm Arnold – A composer of real music: Symphonic writing, style and aesthetic* (Book review). *Musicology Australia*, 30(1), 115–119.
<https://doi.org/10.1080/08145857.2008.10416745>
- Mejía, J. (2016). *Julian Bream, the great dissident of Segovia's era* [Unpublished manuscript]. Academia.edu.
https://www.academia.edu/27773762/Julian_Bream_the_great_dissident_of_Segovias_era
- Mitchell D. (1955). Malcolm Arnold. *The Musical Times*. Vol.96 № 1350.
- Mowat C. (2006). Sir Malcolm Arnold. *The Guardian*.
- Nikerk. (2025). *Who invented Yepes' 10-string guitar?* Medium.
https://medium.com/@10string/who-invented-yepes-10-string-guitar-8e62c83d0b41?utm_source=chatgpt.com
- Nikolaievska, Y., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., Yurchenko, O., & Dikariev, S. (2022). Instrumental fantasy in the 20th century: Variations on the genre-style genotype. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research*, 12(2), 193–198.
- Nikolaievska, Y., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskyi, I., Wang, Y., & Zeng, Q. (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 18–25.
- Ophee, M. (1999). Ernest Shand. *Editions Orphée*.
<https://web.archive.org/web/20060510165602/http://www.editionsorphee.com/shand/shand.htm>
- Ophee, M. (2022). *Rafael Adame and the first guitar concerto of the twentieth century*. Digital Guitar Archive. <https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/rafael->

adame-and-the-first-guitar-concerto-of-the-twentieth-century/?utm_source=chatgpt.com

- Ophee, M. (2022). *Repertoire issues*. Digital Guitar Archive. https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/rafael-adame-and-the-first-guitar-concerto-of-the-twentieth-century/?utm_source=chatgpt.com
- Papandreou, E. (2014). *The “Megaron” concerto for guitar and string orchestra by Nikita Koshkin: An exploration of performance issues, a performing edition and a CD recording* [Doctoral thesis, Technological University Dublin]. <https://doi.org/10.21427/D7N88W>
- Pittaway, I. (2015). *The lute: A brief history from the 13th to the 18th century*.
- Poulton, D. (2021). *MS 921*. Eton College Library. <https://catalogue.etoncollege.com/ms-921>
- Rickards, G. (2003). *Obituary: Reginald Smith Brindle*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/news/2003/oct/29/guardianobituaries.artsobituaries1>
- Ritchie C. (1998). Malcolm Arnold interview. *Soundtrack Magazine*. №7. https://www.youtube.com/watch?v=g_BDsM1eJA4&ab_channel=JamesAlexander
- Rodney Bennet, R. Concerto for guitar and Chamber Ensemble [music]. YouTube. <https://youtu.be/58kPbGaAAAc?si=W8Bq0CXQScn6OLt6>
- Serracanta, F. (2014–2025). Santórsola. In *Historia de la Sinfonía*. Retrieved June 15, 2026. <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/uruguay/santorsola/>
- Service, T. (2012, July 2). *Richard Rodney Bennett: Contemporary music guide*. The Guardian. https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/jul/02/richard-rodney-bennett-contemporary-music-guide?utm_source=chatgpt.com
- Somigli, P. (2011). *La schola fiorentina. Sylvano Bussotti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company, Bruno Bartolozzi, Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti*. Nardini.
- Stewart, A. (2005). Cross-over king. *Choir & Organ*, 13(2), 21.
- Subramanian, S. (2009) *Pitch Structures in Reginald Smith Brindle’s El Polifemo de Oro*. URL: <http://www.ex-tempore.org/subramanian.et.pdf>

- Trelawny, P. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/>
- Valenzuela, C. R. S. (2017). *The cadenzas of the first modern guitar concertos* (Doctor of Musical Arts dissertation, University of Kentucky). University of Kentucky Research Repository. <https://doi.org/10.13023/ETD.2017.021>
- Vashchenko, O., Kopeliuk, O., Sediuk, I., Bondar, I., Kornisheva, T. (2022). Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Amazonia Investiga*, 11(56), 142–149.
- Wade, G. (2012). *Traditions of the classical guitar* (Overture Music Series). Overture Publishing. (Original work published 1980).
- Wade, G. (2018). *Traditions of the classical guitar*. John Calder.
- Walters, N. A. (2008). *The unaccompanied choral works of Richard Rodney Bennett: A conductor's guide* [Doctor of Musical Arts dissertation, The University of Arizona]. University of Arizona Campus Repository.
- Werner. (2020). Leo Brouwer sheet music & lessons. *This Is Classical Guitar*. <https://www.thisisclassicalguitar.com/leo-brouwer-sheet-music-lessons-classical-guitar/>
- Yates, S. (1997). Ernest Shand's *Premier Concerto pour Guitarre*, Op. 48: Reconstruction of a major chamber work of the late nineteenth century.
- Yates, S. (2010). Three early guitar concertos (the earliest-known guitar concerto and two others) from late eighteenth-/early nineteenth-century Paris: Vidal, Doisy and Doisy-Viotti. *Soundboard: Journal of the Guitar Foundation of America*, 36(3), 6–11.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові видання України, затверджені МОН України
як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

- Шнирьова, А. Є. (2025). “El Polifemo de Oro” Реджинальда Сміта Бріндла: авангардні пошуки в гітарній музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 239–256. DOI 10.34064/khnum2-39.13
- Шнирьова, А. Є. (2025). Концерт для гітари з оркестром М. Арнольда: жанрово-стильові виміри. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 223–232. DOI 10.32782/facs-2025-4-27
- Шнирьова, А. (2026). Особливості авторської стилістики в Концерті для гітари з оркестром Леннокса Берклі. *Аспекти історичного музикознавства* 42, 205–226. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.11>

Публікації апробаційного характеру

- Шнирьова, А. (2021, 18 березня). Специфіка індивідуального композиторського стилю Л. Брауера [Тези]. У *Матеріалах VII Всеукраїнської студентської наукової конференції* (с. 75–79). Умань, Україна.
- Шнирьова, А. (2024, 28–29 жовтня). Особливості підготовки гітаристів в мистецьких закладах освіти: Вітчизняний та зарубіжний досвід. [Тези]. У *Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти: матеріали IV Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції* (с. 75–79). Умань: Візаві.
- Шнирьова, А. Є. (2024). Сучасний європейський диригентський процес як феномен музичного мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 70–87. DOI 10.34064/khnum1-72.05
- Шнирьова, А. (2025). Гітарне мистецтво у XX столітті: Від Андреса Сеговії до Джуліана Бріма. [Тези]. У *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань* (с. 404–408). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; ТОВ «Триторія».

Апробація результатів дисертації

- Анфілова, С., Шниррова, А., Дяченко, Ю. (2026). Всеукраїнська прем'єра «Гордого бранця» Дж. Б. Перголезі: сучасні виклики та творчий пошук. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–12. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-1>
- Шниррова, А. (2023, 20–21 травня). *Стильові виміри гітарної творчості Лео Брауера* [Доповідь]. IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харків, Україна.
- Шниррова, А. (2024, 13–14 лютого). *Опанування диригентського мистецтва на сучасному етапі (український та європейський досвід)* [Доповідь]. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», Харків, Україна.
- Шниррова, А. (2024, 18–19 травня). *Твори для гітари в творчості італійських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття* [Доповідь]. V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харків, Україна.
- Шниррова, А. (2024, 14–15 листопада). *Сучасна оперно-симфонічна диригентська освіта Італії (власний досвід)* [Доповідь]. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», Харків, Україна.
- Шниррова, А. (2025, 11–12 лютого). *«El Polifemo de Oro» С. Р. Бріндла: На перехресті міфології та музичного авангарду* [Доповідь]. Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», Харків, Україна.
- Шниррова, А. (2025, 30–31 жовтня). *Харківська прем'єра опери «Гордий бранець» Дж. Б. Перголезі: Професійні виклики та їх творча реалізація* [Доповідь]. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Диригентська освіта: синтез теорії та практики», Харків, Україна.

- Шнирьова, А. (2025, 28–29 листопада). *Постановка опери Дж. Б. Перголезі «Гордий бранець» в оперній студії ХНУМ імені І. П. Котляревського: Творча стратегія та практична реалізація* [Доповідь]. V Міжнародні Черкашинські читання, Харків, Україна.
- Шнирьова, А. (2026, 18–19 лютого). *Інструментальні концерти А. Вівальді в контексті розвитку жанру концерту для гітари з оркестром* [Доповідь]. Сучасне слово про мистецтво: наука і критика, Харків, Україна.
- Шнирьова, А. (2026, 24–25 березня) *Концерт для гітари та камерного ансамблю Р. Родні Беннета: новаторські пошуки у тембровій палітрі* [Доповідь]. XXII Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», Харків, Україна.

ДОДАТОК Б (таблиця)

Таблиця 1. Панорама темброво-оркестрових рішень у гітарних концертах XX століття.

Національна школа	Композитор	Твір	Рік	Склад оркестру
Італія	Маріо Кастельнуово-Тедеско	Концерт для гітари <i>D-dur</i>	1939	2 Flauti 2 Oboi 2Clarinetti 2 Corni Violini I Violini II Viole Violoncello Contrabasso
Іспанія	Хоакін Родріго	Концерт «Аранхуес»	1939	2 Flauti (II Ottavino) 2 Oboi (Cor. Inglese) 2Clarinetti 2Fagotti 2 Corni 2 Trombe Violini I Violini II Viole Violoncello Contrabasso
Мексика	Мануель Понсе	Концерт «Південний»	1941	Flauto Oboe Clarinetto Fagotto Timpani Violini I Violini II Viole Violoncello Contrabasso
Велика Британія	Стівен Доджсон	Концерт №1	1956	Flauto 3 Clarinetti 1 Fagotto 2 Corni Violini I Violini II Viole Violoncello Contrabasso
Велика Британія	Стівен Доджсон	Концерт №2	1959	Flauto 2 Oboi d'amore 2 Clarinetti (Clarinetto Basso) Fagotto 3 Tromboni Arpa Glockenspiel Marimba Bongo Violini I Violini II Viole

				<i>Violoncello</i> <i>Contrabasso</i>
Бразилія	<i>Ейтор Вілла-Лобос</i>	Концерт гітари камерного оркестру	для та	1959 <i>Flauto</i> <i>Oboe</i> <i>Clarinetto</i> <i>Fagotto</i> <i>Corno</i> <i>Trombone</i> <i>2 Violini I</i> <i>2 Violini II</i> <i>Viole</i> <i>Violoncello</i> <i>Contrabasso</i>
Велика Британія	<i>Малькольм Арнольд</i>	Концерт гітари	для	1959 <i>Flauto</i> <i>Clarinetto</i> <i>Corno</i> <i>Violini I</i> <i>Violini II</i> <i>Viole</i> <i>Violoncello</i> <i>Contrabasso</i>
Велика Британія	<i>Річард Родні Беннет</i>	Концерт гітари ансамблю	для та	1970 <i>Flauto</i> <i>Oboe</i> <i>Clarinetto Basso</i> <i>Corno</i> <i>Tromba</i> <i>Tam-Tam</i> <i>Maracas</i> <i>Large, medium, small</i> <i>cymbales</i> <i>Celesta</i> <i>Violino</i> <i>Viola</i> <i>Violoncello</i>
Велика Британія	<i>Леннокс Берклі</i>	Концерт гітари	для	1974 <i>Flauto</i> <i>Oboe</i> <i>Clarinetto</i> <i>Fagotto</i> <i>2 Corni</i> <i>Violini I</i> <i>Violini II</i> <i>Viole</i> <i>Violoncello</i> <i>Contrabasso</i>
Куба	<i>Лео Брауер</i>	Концерт гітари «Елегійний»	для №3	1986 <i>Timpani</i> <i>Side-drum</i> <i>Tom-Tom</i> <i>Marimba</i> <i>Glockenspiel</i> <i>2 Violini I</i> <i>2 Violini II</i> <i>2 Viole</i> <i>2 Violoncello</i> <i>2 Contrabasso</i>
Куба	<i>Лео Брауер</i>	Концерт гітари «Торонто»	для №4	1987 <i>Flauto</i> <i>Flauto piccolo</i> <i>Clarinetti</i> <i>Corni</i> <i>Trombe</i> <i>Bongos hight, medium</i> <i>Chimes</i> <i>Cymbale suspende</i>

				<i>Glockenspiel</i> <i>Marimba</i> <i>Tombours</i> <i>Tom-tom</i> <i>Vibraphone</i> <i>Piano</i> <i>Violini I</i> <i>Violini II</i> <i>Viole</i> <i>Violoncello</i> <i>Contrabasso</i>
Велика Британія	Стівен Госс	“The Albéniz Concerto”	2009	<i>2 Flauti</i> <i>(II Ottavino)</i> <i>2 Oboi (II Corno Inglese)</i> <i>2 Clarinetti in Sib</i> <i>2 Fagotti</i> <i>2 Corni in Fa</i> <i>2 Trombe in Do</i> <i>Timpani</i> <i>Percussioni</i> <i>4 Timpani</i> <i>Castagnette</i> <i>Piatti</i> <i>Tamburo militare</i> <i>(con cordiera sempre</i> <i>inserita)</i> <i>Piatto sospeso</i> <i>Tamburello</i> <i>Triangolo</i> <i>Campana tubolare (Do#)</i> <i>Violini I</i> <i>Violini II</i> <i>Viole</i> <i>Violoncelli</i> <i>Contrabbassi</i>