

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Гончаров Михайло Олегович

УДК 78.071.2:787.61

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ: СУЧАСНИЙ СТАН,
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

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



М.О. Гончаров

Творчий керівник:

Михайленко Микола Петрович

Кандидат мистецтвознавства, професор

Науковий консультант:

Михайленко Микола Петрович

Кандидат мистецтвознавства, професор

Київ - 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ	21
1.1. Жанрові особливості інструментального концерту	21
1.2. Феномен концертності	30
Висновки до 1 розділу	33
РОЗДІЛ 2. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ НА ПРИКЛАДІ ВИДАТНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ (Х. РОДРІГО, М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО, Е. ВІЛЛА-ЛОБОС)	36
2.1. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго в контексті гітарного мистецтва ХХ століття	37
2.2. Концерт для гітари з оркестром ре-мажор М. Кастельнуово- Тедеско	48
2.3. Ейтор Вілла-Лобос та виконавські особливості «Концерту для гітари з оркестром»	62
Висновки до 2 розділу	73
РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ	77
3.1. Гітарні концерти «традиційної» структури в музичній культурі ХХ- ХХІ століття	78
3.2. Гітарні концерти із залученням новітніх принципів організації музичної тканини	85
3.3. Гітарні концерти некласичної структури	94
Висновки до 3 розділу	98
ВИСНОВКИ	101
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	108
ДОДАТКИ	118

АНОТАЦІЯ

Гончаров М.О. Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації

Мета роботи - проаналізувати сучасний стан та тенденції розвитку концерту для гітари з оркестром. В роботі окреслено основні етапи становлення жанру гітарного концерту. Наголошено увагу на тому, що концертний жанр є одним з центральних у сфері академічної музики. Етап кристалізації виразних рис концертного жанру був свідченням світоглядних змін, які відбувались в мистецькому та культурному просторі. Формування жанру виступає відповіддю на зміни, які відбуваються в соціумі. Породження інтересу до людської особистості, яке спостерігається у епоху Нового часу, реалізується у актуалізації жанру, сутнісну основу якого становить виокремлення одного соліста з-поміж загального оркестрового звучання, яке стає затвердженням високого статусу інструментальної музики. Концертний жанр, який підносить індивідуальну віртуозність та професіоналізм артиста-виконавця на високий щабель, закріплюється в історії музичного мистецтва. Виконання концертів для інструменту у супроводі оркестру постає засвідченням піднесення майстерності виконавців. Кристалізація концертного жанру відбувається у добу бароко, проте він продовжує трансформуватися та перероджуватися, відповідно до нового змісту та тих образів, які актуальні для наступних мистецьких стилів.

Становлення гітарного концерту відбувається у XVII столітті, коли набуває розвитку інструментальне аматорське виконавство на струнно-

щипкових інструментах. Шлях від *concerto grosso* до класичного концерту демонструє не лише світоглядні зміни у суспільстві, а й новітню практику музичної комунікації, що відбувається у зв'язку із контрастом *tutti* й *solì*. У творчості італійських композиторів кристалізується тричастинна структура концертного циклу, а також виникають базові принципи взаємодії соліста та оркестру. Виникає контраст між швидкими та енергійними крайніми розділами та повільною другою частиною.

Італійські композитори створюють перші концерти для гітари (мандоліни) з оркестром — А. Вівальді, Ф. Карулі, М. Джуліані, Фр. Моліно. Наступний етап зацікавленості жанром концерту для гітари з оркестром відбувається у ХХ столітті. Еволюція сучасного гітарного мистецтва відбувалася завдяки появі низки провідних гітаристів, які своєю діяльністю унаочнили необхідність формування нового репертуару. Їх творча активність ініціює написання гітарних концертів такими творцями, як Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобос, що становлять основу творчого проєкту.

У підрозділі 1.2. досліджено особливості феномену концертності. Таке поняття, як концертність притаманне для жанру концерту, хоча також може бути застосоване до інших (сонати, фуги). Воно не завжди пов'язане із віртуозно виразною основою, а здебільшого переноситься у сферу внутрішнього, діалогічного початку. Концертність є характеристикою, що проявляється завдяки специфічному блискучому, віртуозно-репрезентативному інструменталізму. О. Варданян трактує концертність як таку, що базується на ігровому принципі, має посилену діалогічність у протиставленні *tutti* та *solo*, змагальність та риторичність. Потрібно відрізнити поняття “концертність” та “концертування”, адже концертування сприймається як загальний принцип звучання інструментів, що несе у собі відбиток змагальності, що проявляється у яскравій презентативності та віртуозності.

У другому розділі проаналізовано жанр гітарного концерту на прикладі творів Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско та Е. Вілла-Лобоса та встановлено можливість їх поєднання у творчому проєкті. Жанр інструментального концерту стає новою сферою розвитку класичного гітарного репертуару, відкриваючи нові композиторські можливості, де максимально концентруються індивідуально-стильові властивості композиторів сучасності. Створення іспанським композитором Хоакіно Родріго репертуару в жанрі інструментального концерту сприяло підвищенню статусу класичної гітари як концертного інструменту. Проведений аналіз дав змогу виявити та прослідкувати загальні властивості феномену концертності.

Всі перелічені концерти були написані та присвячені провідним гітаристам ХХ століття. Спільним показником для концертів є звернення до класичної тричастинної структури твору, де друга частина постає ліричним центром циклу. Проте типи концертів, їх образно-тематичний план, композиційні методи та прояви концертності будуть принципово різними.

Концертність у творі Хоакіно Родріго проявляється через яскраву виконавську майстерність, діалогічність взаємодії гітари та оркестру, гнучку комунікацію між ними. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіна Родріго є прикладом твору, у якому наявні антитетичність та віртуозність, які притаманні для індивідуального стилю митця і, водночас, є рисами, що характерні для традиційної іспанської музики. Відзначено тематичну близькість музичного матеріалу концерту жанрам іспанського фольклору, а також використання в ньому типових народних прийомів розвитку (мотивного, варіювання тощо).

У концерті Маріо Кастельнуово-Тедеско, що належить до ігрових концертів, між партією соліста та оркестром встановлюються паритетні зв'язки. Підвищене значення має принцип діалогу гітари та оркестру. В ньому наявно чимало сольних фрагментів гітари. Проте нерідко соліст, як і у

Хоакіно Родріго, сприймається як носій специфічної тембральності, проте не розкривається в повній мірі як унікальний інструмент в плані конструктивно-виконавських вимірів. Каденції гітари сприймаються як специфічні вставки, що розфарбовують загальний музичний план. Для структури концерту характерне превалювання кінематографічного мислення, яке проявляється у колажності, частій зміні «кадрів», контрастності тем та епізодів, що співставляються.

У концертному творі Ейтора Вілла-Лобоса гітара є інструментом, що безперечно є солістом, базовим лідером, якому надаються усі важливі в плані драматургії теми. Фактично вона майже не стихає упродовж концерту. Великі каденції стають центром слухацької уваги, виконуючи важливе значення в структурі твору. В цьому концерті простежується наявність лейтінтонаційного комплексу, який розвивається у всіх частинах циклу. Його можна віднести до «віртуозно-симфонічного» типу концертів, в якому розвивається партія соліста. Партія соліста у творі, написаному композитором-гітаристом, характеризується ефектністю та блискучим професіоналізмом.

У третьому розділі виокремлюються тенденції розвитку жанру концерту в сучасному гітарному мистецтві. Одна з них представлена створенням концертів, в яких зберігається класична тричастинна форма. Музична мова митців даної групи концертних творів здебільшого відповідає стандартам, що були закладені в академічній музичній практиці. Це відтворення іспанського колориту, який був притаманний концертам, створеним у першій половині ХХ ст. Нерідко композитори синтезують здобутки класичної музики із джазовою та етнічною музикою. Стабільність форми та дотримання традиційної взаємодії соліста та оркестру у поєднанні з більш константними звуковими моделями, є закономірним продовженням того рівня, який було запроваджено в концертах Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса. Прикладом таких концертів є

твори Мануеля Понсе, Антона Гарсія Абріля, де наслідується етнічно-іспанське амплуа гітари. Натомість у концертах британського композитора Малкольма Арнольда та французьких митців П'єра Петі, Роланда Дьєнса, Франсіса Клейнъянса за рахунок оновлення музичної мови наявне синтезування шарів академічної музичної практики, джазу та етнічної музики.

Друга тенденція формування концертних творів представлена компонуванням художнього цілого, що має класичну тричастинну структуру, проте наявне істотне оновлення музичної мови, яка проявляється у зверненні до естетики авангарду, залучення новітніх композиційних технік, впровадженні новаторських прийомів гри на гітарі, а також нових конструктивних змін інструменту. За умови збереження традиційної структури композитори досягають оновлення через використання нових методів розвитку музичного матеріалу, впровадження сонорики, медитативності тощо. Тобто структура має константне значення, натомість змін може зазнавати звичайна модель диспозиції соліста та оркестру, змінюватись специфіка драматургії твору, оновлюватись методика розгортання музичного матеріалу. По-своєму оновлюють концерт для гітари з оркестром Моріс Оана, де не лише використовується мікротонова техніка та сонорика, але й іншою є конструкція гітари. В ранніх творах Лео Брауера відбувається звернення до сонорико-авангардних конструктів, які поступаються згодом естетиці нової простоти. Концерти Тору Такеміцу перетворюються на медитативні звукові конструкти, де гітара має базове значення, адже її темброві характеристики надають особливого прочитання філософським образами композитора.

Третя група концертів для гітари з оркестром може бути представлена творами, структура яких істотним чином відрізняється від класичної тричастинної, в той час як музична мова може бути і експресивно авангардною, і такою, що більш притаманна для естетики «нової простоти».

Прикладами цього є композиції Стівена Госса, чий концерт наближений до сюїтних циклів, кількість частин в яких, в залежності від художнього задуму може коливатись від чотирьох (у ранніх концертах трьох частин) до дванадцяти. Чи двочастинний концерт М. Стецюна, де структура циклу зменшується, проте стандартні схеми взаємодії соліста та оркестру зберігаються.

Відзначено, що відбувається формування концертів, які втрачають спорідненість із фольклорною спадщиною, в них наявне використання авангардних композиторських технік. Нерідко найбільш інноваційні концерти створюються композиторами, які будучи гітаристами-практиками, пишуть твори, розраховуючи на власні виконавські можливості тощо. Загальна тенденція розвитку жанру концерту для гітари з оркестром виявляє кореляцію між такими категоріями як традиція та новація, де один з компонентів музичної тканини (форма, музична мова, драматургія), взаємодія соліста та оркестру зберігає своє константне значення, в той час як інші є результатом новацій та індивідуального авторського прочитання.

Ключові слова: гітарна творчість, концерт для гітари з оркестром, жанрові особливості, виконавська інтерпретація, тенденції розвитку.

SUMMARY

Honcharov M.O. Concerto for guitar with orchestra: current state, development trends. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Art in the speciality 025 — «Music Art» (field of study 02 — «Culture and Art»). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2023.

Abstract content

The purpose of the paper is to analyse the current state and trends in the development of the guitar concerto. The paper outlines the main stages of formation of the guitar concerto genre. It is emphasised that the concert genre is

one of the central ones in the field of academic music. The stage of crystallisation of the concert genre's distinctive features was evidence of the worldview changes that took place in the artistic and cultural space. The formation of the genre is a response to the changes taking place in society. The emergence of interest in the human personality observed in the modern era is realised in the actualisation of the genre, the essential basis of which is the separation of one soloist from the general orchestral sound, which becomes an affirmation of the high status of instrumental music. The concert genre, which raises the individual virtuosity and professionalism of the performing artist to a high level, is fixed in the history of musical art. The performance of concertos for an instrument accompanied by an orchestra is a testament to the rise of performers' skills. The concert genre crystallised in the Baroque period, but it continues to transform and evolve, in accordance with new content and images that are relevant to subsequent artistic styles.

The formation of the guitar concerto takes place in the seventeenth century, when amateur instrumental performance on stringed plucked instruments was developing. The path from the concerto grosso to the classical concerto demonstrates not only the ideological changes in society, but also the newest practice of musical communication, which is due to the contrast between tutti and soli. In the works of Italian composers, the three-part structure of the concert cycle is crystallised, and the basic principles of interaction between soloist and orchestra emerge. A contrast emerges between the fast and energetic extreme sections and the slow second movement.

Italian composers create the first concertos for guitar (mandolin) and orchestra - A. Vivaldi, F. Carulli, M. Giuliani, Fr. Molino. The next stage of interest in the genre of the concerto for guitar and orchestra took place in the twentieth century. The evolution of contemporary guitar art was driven by the emergence of a number of leading guitarists who demonstrated the need to create a new repertoire. Their creative activity initiates the writing of guitar concertos by

such composers as J. Rodrigo, M. Castelnuovo-Tedesco, and E. Villa-Lobos, which form the basis of the creative project.

In subsection 1.2, the peculiarities of the concert phenomenon are explored. Such a concept as concertosity is inherent in the genre of the concerto, although it can also be applied to others (sonatas, fugues). It is not always associated with a virtuoso expressive basis, but is mostly transferred to the sphere of an internal, dialogical beginning. Concert quality is a characteristic that is manifested through a specific brilliant, virtuoso-representational instrumentalism. O. Vardanyan interprets concert as being based on the playful principle, with an enhanced dialogic character in the contrast between tutti and solo, competition and rhetoric. It is necessary to distinguish between the concepts of "concertness" and "concertation", because concertation is perceived as a general principle of sounding instruments, which carries the imprint of competition, manifested in bright presentation and virtuosity.

The second section analyses the genre of the guitar concerto on the example of works by J. Rodrigo, M. Castelnuovo-Tedesco and E. Villa-Lobos and establishes the possibility of their combination in a creative project. The genre of instrumental concerto is becoming a new area of development for the classical guitar repertoire, opening up new compositional possibilities, where the individual and stylistic properties of contemporary composers are concentrated to the maximum. The creation of the repertoire in the genre of instrumental concerto by the Spanish composer Joaquin Rodrigo contributed to the enhancement of the status of the classical guitar as a concert instrument. This analysis has made it possible to identify and trace the general properties of the concert phenomenon.

All the concertos listed above were written and dedicated to the leading guitarists of the 20th century. A common characteristic of the concertos is their reference to the classical three-movement structure of the work, where the second movement is the lyrical centre of the cycle. However, the types of concertos, their

figurative and thematic plan, compositional methods and manifestations of concertosity will be fundamentally different.

Concert quality in Joaquino Rodrigo's work is manifested through the bright performance skills, dialogic interaction between the guitar and the orchestra, and flexible communication between them. Joaquin Rodrigo's Concerto for Guitar and Orchestra "Aranjuez" is an example of a work that contains antitheticality and virtuosity, which are inherent in the individual style of the artist and, at the same time, are features characteristic of traditional Spanish music. The thematic closeness of the concert's musical material to the genres of Spanish folklore, as well as the use of typical folk development techniques (motivic, variation, etc.) in it, were noted.

In the concerto by Mario Castelnuovo-Tedesco, which belongs to the play concerts, parity is established between the soloist's part and the orchestra. The principle of dialogue between the guitar and the orchestra is of great importance. There are many solo guitar fragments. However, the soloist, like Joaquino Rodrigo, is often perceived as a carrier of a specific timbre, but does not fully reveal himself as a unique instrument in terms of constructive and performance dimensions. The guitar cadences are perceived as specific inserts that colour the overall musical plan. The structure of the concerto is characterised by the prevalence of cinematic thinking, which is manifested in collage, frequent change of "frames", contrast of themes and juxtaposed episodes.

In Eitor Villa-Lobos's concert piece, the guitar is an instrument that is undoubtedly a soloist, a basic leader, to whom all the themes that are important in terms of drama are given. In fact, it hardly ever stops throughout the concert. The large cadenzas become the centre of the audience's attention, playing an important role in the structure of the work. In this concerto, one can trace the presence of a leitintonation complex that develops in all parts of the cycle. It can be attributed to the "virtuoso-symphonic" type of concertos, in which the soloist's part develops.

The soloist's part in a work written by a guitarist composer is characterised by effectiveness and brilliant professionalism.

The third section highlights the trends in the development of the concerto genre in contemporary guitar art. One of them is represented by the creation of concertos in which the classical three-part form is preserved. The musical language of the composers of this group of concertos mostly corresponds to the standards laid down in academic music practice. This is a recreation of the Spanish flavour that was inherent in concertos composed in the first half of the 20th century. The composers often synthesise the achievements of classical music with jazz and ethnic music. Stability of form and adherence to the traditional interaction between soloist and orchestra, combined with more constant sound models, are a natural continuation of the level introduced in the concertos of J. Rodrigo, M. Castelnuovo-Tedesco, and E. Villa-Lobos. Examples of such concertos are the works of Manuel Ponce and Anton Garcia Abril, where the ethnic Spanish guitar role is imitated. In contrast, the concertos of British composer Malcolm Arnold and French artists Pierre Petit, Roland Diens, and Francis Kleinjans synthesise layers of academic musical practice, jazz, and ethnic music by updating the musical language.

The second tendency in the formation of concert works is represented by the composition of an artistic whole with a classical three-part structure, but there is a significant renewal of the musical language, which is manifested in the appeal to avant-garde aesthetics, the use of the latest compositional techniques, the introduction of innovative guitar playing techniques, as well as new constructive changes to the instrument. While preserving the traditional structure, composers achieve renewal through the use of new methods of developing musical material, the introduction of sonority, meditation, etc. In other words, the structure is of constant importance, while the usual model of the soloist and orchestra's disposition may change, the specifics of the work's drama may change, and the methodology of unfolding the musical material may be updated. Maurice Oan's

Guitar Concerto is updated in its own way, where not only microtonal technique and sonority are used, but the guitar construction is also different. In Leo Brauer's early works, there is an appeal to sonorous avant-garde constructions, which later give way to the aesthetics of a new simplicity. Toru Takemitsu's concertos turn into meditative sound constructions, where the guitar is of fundamental importance, because its timbre characteristics give a special interpretation to the composer's philosophical images.

The third group of concertos for guitar and orchestra can be represented by works whose structure differs significantly from the classical three-part structure, while the musical language can be both expressively avant-garde and more typical of the aesthetics of "new simplicity". Examples of this are the compositions of Stephen Goss, whose concertos are close to suite cycles, the number of movements in which, depending on the artistic intention, can vary from four (in the early concertos of three movements) to twelve. Or the two-movement concerto by M. Stetsun, where the structure of the cycle is reduced, but the standard schemes of interaction between the soloist and the orchestra are preserved.

It is noted that there is a formation of concertos that lose their affinity with the folklore heritage, they use avant-garde compositional techniques. Often, the most innovative concertos are created by composers who, being practicing guitarists, write works relying on their own performance capabilities, etc. The general trend in the development of the genre of concertos for guitar and orchestra reveals a correlation between such categories as tradition and innovation, where one of the components of the musical fabric (form, musical language, drama), the interaction of the soloist and the orchestra retains its constant value, while others are the result of innovations and individual author's interpretation.

Key words: guitar work, guitar concerto with orchestra, genre features, performing interpretation, development trends.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі ХХ–ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. Праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 62. Т. 1. С. 89-93.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-12>
2. Гончаров М.О. Феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 2. С. 10-15 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри народних інструментів. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній науково-освітній конференції, міжнародній науково-творчій конференції, трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях, двох міжнародних наукових конференціях, міжнародному науковому форумі. Презентовано два творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва; проведено три концерти - 20 червня 2022 р. у 36 аудиторії НМАУ ім. П.І. Чайковського (Програма концерту: 1. С. Л. Вайс - Фантазія d-moll, 2. А. Джінастера - Соната в 4х частинах, 3. Й. К. Мертц - Романтична фантазія, 4. К. Сен-Санс «Лебідь» з сюїти «Карнавал тварин», 5. Е. Вілла Лобос - два концертних етюд, 6. Е. Вілла Лобос - концерт для гітари з оркестром); 8 вересня 2022 р. в малому залі імені О.С. Тимошенка НМАУ ім. П.І. Чайковського (Програма концерту: 1. І. С. Бах - Прелюдія і fuga BWV 998, 2. Н. Кост - «Драматична фантазія», 3. А. Хосе - Соната в 4х частинах, 4. Л. Брауер - «Rito de los Orishas», 5. Л. Брауер- Danza del Altiplano, 6. А. Барріос - «Мрії, 7. М. Кастельнуово-Тедеско - Концерт для гітари з оркестром ре

мажор); 22 червня 2023 року в малому залі імені О.С. Тимошенка НМАУ ім. П.І. Чайковського (Програма концерту: 1. Е. Вілла Лобос - Концерт для гітари з оркестром (в 3х частинах), 2. Х. Родріго - Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром (в 3х частинах), 3. М. Кастельнуово- Тедеско - Концерт для гітари з оркестром ре мажор (в 3х частинах).

1. Гончаров М. «Аранхуезький концерт» Хоакіна Родріго як приклад втілення феномену концертності. *Програма Міжнародної науково-освітньої конференції «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу»* (8 червня 2023 року, Київ). Київ, 2023.

2. Гончаров М. Жанр концерту для гітари з оркестром у контексті музичної культури ХХ-ХХІ століть. *Програма Міжнародної наукової конференції «Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика» (до 85-річчя від дня народження). International scientific conference "Valuable dimensions of Myroslav Skoryk cultural and artistic activity" (on the occasion of his 85th birthday)* (1-2 червня 2023 року, Київ). Київ, 2023.

3. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі ХХ–ХХІ століття: доповідь. *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*. Програма ІV Міжнародної науково-творчої конференції (до Дня науки в Україні)/ Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (20–21 травня 2023 року, Харків). Харків, 2023.

4. Гончаров М. Жанр концерту для гітари з оркестром як результат взаємодії творчих інтенцій композитора та виконавця. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи»*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (18 травня 2023 р., Київ). Київ, 2023.

5. Гончаров М. Сучасний концерт для гітари з оркестром: феномен концертності. *Україна і світ: вектори музичної комунікації*. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих / Львівська національна

музична академія імені М. В. Лисенка (1 березня 2023 року, Львів): матеріали засідань. Львів, 2023. С. 28-29.

6. Гончаров М. Специфіка звуковедення гітариста в роботі з творами у супроводі оркестру з творами у супроводі оркестру або фортепіано: доповідь. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: Програма IV міжнародної наукової конференції / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (16–17 листопада 2022 року, Київ). Київ, 2022.*

7. Гончаров М. Гітарна творчість Ейтора Вілла Лобоса: доповідь. *Народно-інструментальне мистецтво через призму видатних особистостей (до 100-річчя від дня народження видатного композитора ХХ-го ст. К. О. Мяскова). Програма всеукраїнської науково-практичної конференції / Національна музична академія імені П.І. Чайковського (10 березня 2022 року, Київ). Київ, 2022.*

ВСТУП

Актуальність дослідження. Гітара є одним з інструментів, що набуває значної популярності в музичній культурі XX-XXI століття. Універсальність гітари, широка палітра виконавських прийомів гри на ній, нові підходи до інтерпретації цього інструменту сприяли її поширенню як у академічній, так і неакадемічній музичній традиції. Гітара стає фактично символом популярної музики, будучи неодмінною учасницею джазових, рок- та поп-гуртів. Не менш активним є інтерес до гітари серед професійних композиторів, які належать до академічної музичної традиції. В творах, написаних ними для гітари, виявляється авторський індивідуальний стиль. Проте можна простежити формування й певних спільних тенденцій, які стосуються гітарного репертуару. Зокрема, йдеться про написання творів, в яких наявне поєднання звукового комплексу, який відсилає до етнічної традиційної музики фламенко та країн Латинської Америки із чіткою логікою західноєвропейських жанрів, які сформувались в межах академічної школи. Подібна взаємодія різних шарів музичної культури є характерною ознакою постмодерного мистецького простору. Водночас вона виявляє й формування тісного взаємозв'язку між виконавцем та композитором, які виступають співтворцями мистецьких опусів. Гітарні твори, написані у XX-XXI столітті, віддзеркалюють не лише творчі інтенції композиторів, а й музикантів-віртуозів, які є ініціаторами та фактично замовниками їх написання. Сенсоутворююче значення новому напрямку у формуванні гітарного мистецтва останнього століття надають видатні гітаристи, які своєю творчістю задають високий рівень виконавства. Серед них виокремлюється постать Андреса Сеговії, а також таких його попередників та сучасників, як Франсіско Таррега, Мігель Льобет Солес, Еміліо Пухоль Віларрубі, Рехіно Сайнс де ла Маса, Пепе Ромеро. Високий професіоналізм, та вольове начало вищезгаданих майстрів гітарного виконавства обумовлює формування корпусу творів, в яких проявляється їх артистизм. І відповідно, зростає

інтерес до жанру, який дозволяє якнайкраще продемонструвати віртуозні якості інструменту – це концерт для гітари з оркестром. Формування низки концертів для гітари з оркестром, які увійшли до репертуару сучасних виконавців, унаочнює потребу розгляду типологічних рис цього жанру, аналізу домінантних рис, що притаманні для стилю кожного митця. Не менш важливим є визначення специфіки концертності як принципу, який реалізується в цьому жанрі та вимірів його втілення у концерті для гітари з оркестром. Творчий проєкт спрямований на розкриття особливостей гітари як віртуозного академічного інструменту, для якого створюють власні опуси сучасні митці та висвітлення тенденцій, які характерні для новітніх гітарних творів.

Дослідження різних аспектів гітарного виконавства здійснювалось у роботах вітчизняних авторів. Питання виконавської майстерності гітариста розкривалось у роботах М. Михайленка, О. Хорошавіної. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва є предметом розвідок О. Дроздової. Гітарні твори, в тому числі й концерти для гітари з оркестром, досліджувались в публікаціях С. Гриненко, Т. Іваннікова, В. Сологуб.

Творчість провідного іспанського гітариста А. Сеговії було обрано предметом дисертаційного дослідження О. Кригіна. Визначення особливостей формування загальноєвропейського еталону гітарного виконавства проведено в роботі Ф. Берната, який демонструє специфіку його національних втілень.

Специфіка жанрово-стильової природи концертності аналізувалась в роботах О. Варданян. Типологічні риси концертного жанру розкрито в роботах Аїсі, О. Пономаренко, В. Тимофєєва. Особливості інтерпретації соло в оркестрових творах досліджується в працях В. Ракочі.

В роботах В. Москаленка здійснюється дослідження феномену музичної інтерпретації (виконавської, композиторської, музикознавчої тощо) та особливостей реалізації музичної ідеї у творі.

У пропонованому науковому обґрунтуванні мистецького проєкту розглядається гітарний концерт як самобутній жанр, що набуває розквіту в мистецтві ХХ-ХХІ ст.

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан та тенденції розвитку концерту для гітари з оркестром.

Основні завдання дослідження:

- окреслити особливості жанру інструментального концерту;
- проаналізувати феномен концертності;
- виявити композиційно-драматургічні та виконавські особливості гітарних концертних опусів на прикладі творчості Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско та Е. Вілла-Лобоса, а також перспективи їх поєднання у творчому проєкті;
- визначити тенденції розвитку жанру концерту в сучасному гітарному мистецтві.

Об’єкт дослідження – концерт для гітари з оркестром.

Предмет дослідження – концертні твори для гітари з оркестром композиторів ХХ–ХХІ століть.

Методи дослідження. У роботі використовуються загальнонаукові методи дослідження. Зокрема застосовано біографічний метод дослідження задля розкриття ролі концертного жанру в творчості провідних композиторів ХХ століття та причин звернення до нього. Метод аналізу залучається з метою визначення специфіки втілення принципу концертності в творах, що становлять основу творчого проєкту. Метод синтезу та аналогії використано при співставленні різних зразків жанру концерту для гітари з оркестром. Жанрово-стильовий метод застосований для виявлення особливостей функціонування концертного жанру в контексті індивідуальних стильових композиторів. Компаративний метод застосовується задля висвітлення відмінностей виконавської інтерпретації концертного жанру.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше визначені тенденції розвитку жанру концерту для гітари з оркестром у XX–XXI століттях з позицій структурних змін, оновлення мовних ресурсів та принципів організації музичної тканини.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, історії виконавства, психології творчості. Застосовані у творчому проєкті підходи до презентації у концертних програмах прикладів концертів для гітари з оркестром можуть бути використані як у концертній практиці, так і в навчальному процесі.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри народних інструментів, в доповідях на міжнародній науково-творчій конференції, трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях, міжнародній науковій конференції, міжнародному науковому форумі.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 120 сторінок, з них основного тексту – 107 сторінки. Список використаних джерел містить 86 позицій.

РОЗДІЛ 1.

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

1.1. Жанрові особливості інструментального концерту

Концерт є одним з центральних жанрів академічної музики. Його формування здійснювалось в творчості композиторів, які належать до різних шкіл. Зміни, які відбувались з цим жанром засвідчували зміну виконавських стратегій, трансформацію ролі музичних інструментів тощо. Власне сам процес кристалізації виразних рис концертного жанру був свідченням світоглядних змін, які відбувались в мистецькому та культурному просторі.

Відзначимо, що кожен жанр виникає внаслідок поєднання об'єктивних та суб'єктивних чинників, які унаочнюють трансформацію запитів аудиторії. Завдяки появі певних філософсько-ідеологічних течій актуалізується й зміна стратегій розвитку мистецтва, представники якого гнучко реагували на ті процеси, що відбувались у суспільстві. Поява жанрів обумовлена їх функціональним призначенням і тим соціумом, для якого їх писали. Існує значна відмінність між духовними та світськими жанрами, яка пов'язана не лише із тематикою творів, а й здатністю докорінно оновлювати структуру та зміст твору. Якщо твір пов'язаний із канонічною тематикою, то в ньому сила традицій буде зберігатися упродовж тривалого часу. Натомість світські жанри більш гнучко підлаштовуються під зміни смаків публіки, як це було, наприклад, із жанрами танцювального походження. Становлення того чи іншого жанру відбувається тоді, коли певна музична структура повторюється, із можливими модифікаціями та варіативними змінами, але поступово виокремлюється те константне, що дозволить відокремити його від усіх попередніх форм та позначити вихід на принципово новий щабель. Після констатування етапу виокремлення нового жанру з ним все одно будуть відбуватись зміни. Жанри неодмінно трансформуються та

перероджуються, відповідно до нового змісту та тих образів, які набули актуальності в той чи інший час.

Появу концерту пов'язують з XVII століттям. Це епоха Нового часу, коли відбувається докорінна зміна мистецької сфери. Для даного періоду характерним є інтерес до сфери інструментальної музики. Точніше саме починаючи з доби Відродження можна спостерігати свободу щодо можливості написання творів для різних інструментів. І саме тоді формується той сучасний варіант побутування музичного твору, що використовується і зараз. А. Тормахова вказує, що від ренесансного періоду закладається «сучасна модель існування музичного твору, що проходить три необхідні етапи: творення (композитор) – виконання (виконавець) – сприймання (публіка)» [65, с. 125]. Від початку Відродження набуває розвитку інструментальне аматорське виконавство на струнно-щипкових інструментах. Лютні, а згодом мандоліни та гітари сприймаються як інструменти, що наслідують той високий статус, який мали у античності кіфари та ліри. Саме на останніх грали давньогрецькі боги, на відміну від духових автентичних інструментів, які здебільшого були інструментами представників нижчих верств суспільства.

Інтерес до людської творчості, який проявлявся у різних видах мистецтва, сформував новий поворот і у сфері музичного виконавства. Якщо творча людина є такою, що обдарована Богом та прославляє його своєю майстерністю, то потрібні їй жанри, в яких якнайкраще проявиться віртуозність, яскравість музиканта, які будуть розглядатись не стільки як його власні заслуги, а здебільшого результат наявності «Божої іскри». Концерт і виступає тим жанром, що підносить індивідуальну виконавську майстерність на найвищий щабель, адже найвиразніше вона постає завдяки протиставленню чомусь іншому. «Закладена в західноєвропейській музиці традиція написання концерту, яка склалась у добу Відродження, стала своєрідним доказом того, що суто інструментальна світська музика має право

на існування. Концерт почав сприйматися як доказ майстерності виконавця, як зовнішній прояв великих та вражаючих публіку можливостей інструмента та виконавця, що на ньому грає» [48, с. 89]. Діалектика взаємодії соліста та оркестру, які є основою сучасного концерту, генетично сходять до форм концертування, які були притаманні для ранніх концертів. Поступово із виокремленням індивідууму з соціуму відбувається аналогічний процес у сфері музичного мистецтва, коли наявне виділення соліста з оркестру. Це, як вказує В. Ракочі, своєрідне «поглиблення контрастності аж до конфліктності у тандемі відображається на трактуванні оркестру, підході до оркестрових технік і ролі окремого інструмента» [51, с. 74].

Концерт як жанр виникає у Італії і слово безпосередньо перекладалось як «узгодження», спільне ансамблеве виконання. Спочатку він формується як вокальний хоровий жанр та пов'язаний з духовним змістом. Одними з перших були «Concerti» Андреа Габріелі і Джованні Габріелі, створені в 1587 році. Кількість виконавців варіювалась від шести до шістнадцяти. Також спів супроводжувався basso continuo. Вже у вокальному концерті вирізняється принцип виділення сольних голосів, або окремих вокальних груп. Для них було притаманне «концертування» у сенсі змагальності, що проявлялась у формуванні більш індивідуалізованого матеріалу.

Перші інструментальні концерти створювались для різних виконавських складів, в тому числі ансамблевих. Існували приклади написання італійськими майстрами XVII століття концертів, які були призначені для виконання різними інструментальними складами, в яких провідна роль надавалась скрипці (або декільком скрипкам). Зокрема подібні твори писав Арканджело Кореллі, в яких не було ще кристалізовано структуру, тобто кількість частин та їх роль у побудові циклу була довільною. Ці твори називались concerto grosso і замість одного інструменту частіше звучала ціла група однотембрових інструментів. В них вже могла реалізовуватись ідея чергування різних груп, проте ще не настільки чітко, як

у подальшій виконавській практиці. В. Ракочі вказує на роль цього жанру у формуванні сучасного концерту. «Concerto grosso з характерним співставленням меншої (concertino) і більшої (concerto grosso) груп струнних, а ширше – контрасту tutti й soli – створив основу для появи численних soli в самій гущині оркестру. У час появи й становлення цього прийому зіставлялися групи інструментів, а не окремий тембр і оркестр. Такі контрасти стали поштовхом для глибшої тембральної диференціації і формування особливого варіанту гри в середині оркестру – абсолютного соло» [51, с. 71].

Вже у творчості Антоніо Вівальді здійснюється написання концертів, в яких міг висуватись один сольний інструмент. Але не менш рідко композитор створював концерти для двох скрипок та оркестру, чотирьох скрипок з оркестром. Незалежно від кількості інструментів, які виокремлюються з-поміж ансамблевого (оркестрового) звучання, важливим чинником постає формування структури концерту, яка згодом буде розглядатись в якості «класичної». В концертах Вівальді затверджується тип твору з тричастинною структурою, де створюється контраст між швидкими та енергійними крайніми розділами та повільною другою частиною. Подібні врівноваженість та співдомірність загальної драматургії твору буде наслідуватися наступними поколіннями композиторів та використовуватись як така, що іманентно притаманна жанрові інструментальному концерту, як вказує Аїсі. «Жанрова сутність концерту, як його незмінна семантична властивість, включає принципи діалогічності, ігрової логіки, солювання та специфічний модус радості, що проявляється на рівні стилю та у процесі виконавської звуко-моторної реалізації» [1, с. 5]. У Вівальді можна віднайти концерти для мандоліни (гітари) зі струнним оркестром.

Саме італійські композитори створюють й перші концерти для гітари з оркестром. Тривалий час гітара (до XVIII століття) сприймалась здебільшого як ансамблевий інструмент, який частіше використовувався у побутовому

музикуванні. Різні модифікації інструментів, які називали гітарою, мали доволі різні конструктивні особливості. Вже з XVI століття у Іспанії, а потім й у Італії та Франції набуває барокова гітара, в якій було п'ять подвійних струн. Наприкінці XVIII століття поширена гітара з п'ятьма одинарними струнами, а потім й шістьма. Змінюється характер струн і вже через століття (в другій половині XIX століття) виникає класична гітара сучасного типу, про що зазначає О. Сомик: «Гітара постійно удосконалювалася конструктивно, що давало змогу бути конкурентоспроможним і популярним музичним інструментом серед інших. Також гітара була досить портативним інструментом, що надавало певну універсальність і більш широке поширення серед потенційних музикантів виконавців» [57, с.279]. Конструктивні зміни інструменту (матеріал корпусу, струн, тип їх налаштування) спричиняють трансформацію акустичних та техніко-виразових можливостей інструменту, нових прийомів гри тощо. А потім й появи творів, в яких ці новації використовуються. С. Гриненко зазначає, що «використання певного типу гітари обумовлює актуалізацію пошуків нових можливостей звуковидобування. Так зі зміною матеріалу виготовлення корпусу чи струн, дизайну інструменту, впровадження нових технологій створення гітари - видозмінюються темброві фарби, гучність, тривалість звуку, що впливає на диференціацію виконавців, які його застосовують, від тих, хто використовує інші» [20, с.45]. Отже удосконалення інструменту супроводжується процесом написання творів для них. На рубежі XVIII-XIX століть виникає багато італійських та іспанських гітаристів, які своєю виконавською та композиторською творчістю фактично створюють період «гітароманії» у країнах Європи. В цей період приваблюють своєю грою такі віртуози, як Ф. Каруллі, М. Джуліані, Ф. Моліно, М. Каркассі, Ф. Сор, Агуадо. Це час, коли починається «гітароманія» у Італії, Франції тощо.

Серед перших творців концертів для гітари з оркестром варто виокремити твори італійського віртуоза Фердинандо Каруллі (1770-1841),

якого вважають першим виконавцем на класичній гітарі. Його вважали кращим гітаристом Італії, а згодом він поширив свою діяльність у Франції та містах Австрійської імперії. В його трьох концертах для гітари з оркестром гітара розглядається як інструмент, що багато в чому відтворює ті віртуозні прийоми гри, які використовувались у скрипковій та фортепіанній музиці (арпеджіовані пасажі). Гітара супроводжується струнним ансамблем, що створює доволі збалансоване звучання.

Мауро Джуліані (1781-1829) - італійський композитор та виконавець, який здійснював концертну діяльність у Відні, потім у італійських містах. Він написав чотири концерти для гітари з оркестром (ор. 30, ор. 36, ор. 70, ор. 129), проте останній було втрачено. В. Сологуб зазначає: «Одним із досягнень Джуліані стало те, що його майстерне виконання власних концертів продемонструвало можливість трактувати гітару як інструмент, що здатний бути дорівнюватись за можливостями скрипки, віолончелі і фортепіано» [56, с. 256]. Ці концерти були тричастинними, де друга частина могла бути представлена темою з варіаціями, а третя йшла у формі рондо. Виконавський склад був доволі різним і міг охоплювати як доволі камерне звучання струнно-смичкової групи, так й більш розгорнуте оркестрове звучання, в якому також була духовна група. Італійський композитор Франческо Моліно також був автором ряду гітарних творів, серед яких й один гітарний концерт ор.56.

Новий етап зацікавленості жанром концерту для гітари з оркестром починається вже у ХХ столітті. Еволюція сучасного гітарного мистецтва відбувалася завдяки появі низки провідних гітаристів, які своєю діяльністю унаочнили необхідність формування нового репертуару. Серед іспанських гітаристів варто згадати таких виконавців: Франсіско Таррега (1852–1909), Мігель Льобет Солес (1878–1938), Еміліо Пухоль Віларрубі (1886–1980), Андрес Сеговія (1893–1987), Рехіно Сайнс де ла Маса (1896–1981), Пеппе Ромеро (нар. 1944 р.). Кожен із них у своїй концертній та гастрольній

діяльності демонстрував визначні виконавські здібності, що здобувало високої оцінки їхніх сучасників та надихало композиторів. Нерідко саме ці гітаристи були замовниками концертних творів. Особливо важливу роль для становлення гітарного репертуару мав Андрес Сеговія, який співпрацював із різними композиторами. Це сприяло формуванню еталону гітарного виконавства, зазначає Ф. Бернат, що здійснюється завдяки «взаємодії історичних, соціальних умов існування інструменту (зокрема, у європейському просторі) та творчості видатних особистостей — представників гітарного мистецтва, які здійснюють репрезентацію еталону та завдяки яким (їхній сформованій виконавській культурі) відбувається трансляція ідей у комунікативних зв'язках «композитор-виконавець-слухач»» [6, С. 13]. Виникають гітарні концерти Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса, які будуть детально розглянуті в наступному розділі.

Загалом можна простежити зростаючу динаміку написання концертних творів для гітари в ХХ столітті. Якщо на початку їх було близько десятка, то на початку ХХІ століття їх кількість, як зазначає Т. Іванніков, збільшилася до 800 творів. Подібна тенденція може бути пояснена не прагненням подолати дефіцит репертуару, а здебільшого посиленням позицій гітари серед віртуозно-концертних інструментів. Доречно типологізувати концерти, які були сформовані в історії музичного мистецтва. Можна виокремити групи концертів за виконавським складом, співвідношенням партій соліста й оркестру, архітектонічними ознаками, драматургічними особливостями, загальними змістовними параметрами, типом програмності, специфікою історико-стильових моделей.

В. Тимофеев у дослідженні, присвяченому концертам для фортепіано з оркестром, пропонує класифікувати їх залежно від того, яку роль в них відіграє взаємодія соліста та оркестру. В його роботі виокремлено такі типи концерту: соліст відіграє провідну роль, в той час як оркестр виконує роль

супроводу; соліст та оркестр мають однакове значення, взаємодіють як рівноправні учасники діалогу; оркестру надається провідне значення [63].

В музикознавстві існують й інші підходи щодо класифікації творів концертного жанру. Аналіз опусів, які виникають в ХХ столітті, виявляє можливість поділити їх за принципом дотримання класичної моделі концерту (Л. Раабен) та тим технікам, які використовуються. Тоді перша група – це концерти, витримані цілком у традиційних формах класичного симфонізму; друга – це концерти, пов'язані з класичною системою, які відрізняються від першого типу тенденціями більш менш радикального її оновлення засобами сучасної техніки письма, що проявляється в ускладненні прийомів сонатної драматургії, яскравому використанні дисонатної гармонії, поліладовості і політональності ускладненні фактури та ритміки; третій тип концертів характеризується рішучим запереченням класичної системи - її драматургії, формотворчих принципів, способу організації музичної тканини, структур, видів, типів мелосу, фактури, самих понять тематизму, в них наявне звернення до новітніх технік композиції (додекафонії, алеаторики, сонористики як у їхньому «чистому» вигляді, так і у вільному поєднанні); четверта група концертів пов'язана з комбінуванням, синтезуванням елементів та структур різних систем та стилів. У жанрову систему включаються жанри та форми старовинної музики (ренесансної та бароко), перетворені новою стилістикою; у творах, що зберігають якісь елементи сонатної драматургії та сонатної форми, змінюється докорінно структура музичної тканини, музична мова; застосовується серійна техніка, алеаторика та сонористика; ці ж засоби (типу додекафонії та алеаторики) починають служити цілям розробки національних форм музики. О. Павленко, аналізуючи специфіку концертів пропонує розділяти їх жанрові моделі на основі структури творів: традиційна циклічна модель, синтетична багатоскладова жанрова модель, нова жанрова модель [47].

Аналіз типів концертів А. Хачатуряна, який здійснює у своєму дисертаційному дослідженні О. Варданян, виявляє такі жанрові моделі інструментального концерту, як «концерт-симфонія, концерт-гра, концерт-монолог» [7, с. 161]. Цей підхід виявляє потенціал функціонування різних моделей концертного жанру, що крізь призму авторського втілення, завдяки якому проявляються характеристики інших структур, зберігають константні риси.

Один з принципів класифікації гітарних концертів запропонований Л. Вітошинським. Аналізуючи широку палітру гітарних творів він пропонує розділити всі опуси на три групи, які можна диференціювати, беручи за основу те, яким чином вони формувались. Зокрема першу групу становлять твори, які композитори створювали, виходячи з власних творчих інтенцій, не прагнучі взаємодіяти із виконавцем. Нерідко в них нівелюються технічні особливості інструменту. Друга група творів є результатом взаємодії композитора та виконавця, причому останній також може бути дотичним до написання опусів. Такий тандем може бути трактований як такий, що породжує низку смислових варіантів, які породжуються внаслідок взаємодії двох творчих індивідуумів. Натомість третя група – це композиції, написані творцем-виконавцем, який блискуче знає можливості інструменту, орієнтується на власні виконавські виміри [9].

Таким чином можна відзначити, що наявні різні підходи до типологізації концертного жанру. В ряді робіт вітчизняних виконавців здійснюється аналіз взаємодії соло інструменту та оркестру. Зокрема в дисертаційному дослідженні В. Ракочі наголошується увага на тому, що соло стає по суті в оркестрі «своєрідним заміником людського голосу. У процесі встановлення самостійності оркестру воно дозволяє закріпити його незалежність, але зберегти типовість функціонування» [51, с. 74]. При цьому дослідник виокремлює роль соло у різних оркестрових творах, які не є концертами. Запропонована автором класифікація ролі початкового

абсолютного соло (звучання інструменту, яке лунає без супроводу) може бути залучена при аналізі концертів. На думку В. Ракочі, соло може бути сприйняте як символ, настрої, ідея, звукозображальний чинник, формотворчий елемент. Класифікування соло виокремлюється за принципом включення інструменту до складу оркестру. Таким чином виокремлюється: екстра-соло (зовнішній соліст), інтра-соло (внутрішній соліст). Останнє поділяється на: абсолютне соло (гра соліста на фоні мовчання оркестру); солюючий інструмент, який грає у супроводі інших; соло-імпровізація; подвійне соло (гра однакових інструментів в унісон); quasi соло [51, с. 38].

1.2. Феномен концертності

Дослідження особливостей гітарних концертів передбачає не лише окреслення особливостей жанрового втілення на прикладі конкретних творів, а й визначення понять, що дотичні до цього жанру та визначають його сутнісні характеристики. Коли мова йде про класичний концерт, то термінами, які сприймаються як такі, що іманентно притаманні цьому жанрові є «концертність» та «концертування». Вони можуть бути потрактовані як такі, що відсилають до різних рівнів музичного процесу, є дотичними, проте не є тотожними. Основою існування музичного твору є тріада композитор – виконавець - слухач. Завдяки творчій інтерпретації відбувається формування звукового образу, що залежить від взаємодії різних учасників музичного процесу, як вказує В. Москаленко. «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосеміологічних можливостей музичного твору» [46, с. 30].

Перше поняття - концертність, - як вказують музикознавці, є якістю жанру, що формується за рахунок специфічного блискучого, яскравого та віртуозно-«репрезентативного інструменталізму». Тобто це характеристика партії соліста, яка проявляється завдяки індивідуалізованому маркованому

матеріалу, що може бути визначений як результат артистизму виконавця. Для кожного музичного інструменту наявний комплекс засобів, типових формул, що сприймаються як віртуозно-репрезентативні. І. Єргієв відзначає можливість казати про наявність «ідеального образу виконавця (інструменталіста-інтерпретатора-актора-новатора) через феномен артистичного універсуму (необхідної і достатньої множинності особистісних властивостей та сформованих професійних якостей музиканта) на прикладах видатних майстрів минулого і сучасності в різних жанрах і напрямках музики» [24, с. 11]. Цей артистизм найбільш виразно постає у творах, які демонструють ознаки концертного стилю. У випадку гітарних концертів, які входять до творчого проєкту, всі вони формують новий рівень майстерності гітаристів та виявляють ті характеристики, що притаманні для академічної виконавської практики. І. Єргієв виокремлює наступний алгоритм реалізації артистизму: «інтонація – слуховий образ (троп); усвідомлення (композиторські виконавські засоби виразності, опредмечування, предикація); виконавські інструментальні засоби музичної виразності (у т. ч. інтонаційність інструмента); психічна енергія естетичного переживання; інтонування (становлення ідеї, цілісної концепції у звучанні); мисле-форма (звучно-візуальна ідея, концепція смисло-образів)» [24, с. 358].

Водночас, у працях Б. Асаф'єва наголошувалась увага на тому, що концертність не завжди пов'язана із віртуозно виразним началом, а здебільшого переноситься у сферу внутрішнього, діалогічного начала. При цьому концертність може бути притаманна творам у жанрі сонати, фуґи тощо, проте найбільш виразно це проявляється саме у концерті.

На думку Аїсі, жанр інструментального концерту має ряд знаків, які реалізуються у понятті «концертність» та проявляються на рівні естетики, семантики та стилістики твору. В дисертаційному дослідженні цього автора концертність розглядається як складне багаторівневе поняття, яке може позначати різні модуси: явище, методологічна категорія, принцип мислення,

комплекс композиторських мовно-стильових прийомів, виконавський стиль, специфічна інструментально-звукова якість тембральності, композиційні риси інструментального концерту, семантичні аспекти явища, виконавський формат публічного концерту [1, с.6-7].

Сучасні автори інтерпретують концертність, виокремлюючи ті виміри, які мають здебільшого стосунок до цієї характеристики у зв'язку з базовим жанром. Зокрема О. Варданян визначає концертність як «модус композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність)» [7, с. 162]. Концертність може розглядатись не лише у монологах соліста екстравертного типу, а й також через внутрішній монолог, що становить антитезу до сутнісних вимірів жанру. Запропонований авторкою підхід обирається методологічною основою даного дослідження, адже вказує саме на ті базові ознаки, що унаочнюються в сфері гітарного виконавства.

Концертність гітарного виконавства встановлюється внаслідок поєднання тих вимог, що задані композитором та їх відтворення музикантом. Специфіка реалізації концертності гітарних творів на рівні виконавського стилю залежить від інтерпретаційного підходу, який обирається гітаристом. В. Москаленко зауважує, що музичний твір як суспільний феномен стає таким лише у комунікативній формі, тобто у звучанні. «Аналізуючи музичний твір, ми чи озвучуємо його, чи уявляємо у звучанні, а не лише сприймаємо в нотно-текстовій графіці, яка сама по собі не звучить. Іншими словами, хочемо ми того чи ні, але спираємося на виконавське відчуття музичного твору» [44, с. 107].

Також визначають поняття концертування, яке належить до сфери музичної драматургії. В цьому випадку концертування сприймається як загальний принцип звучання інструментів, що несе у собі відбиток

змагальності. Таким чином принцип симфонізму, що полягає у безперервному розвитку, нівелюється, натомість більш яскраво постає яскрава презентативність та віртуозне начало.

Діалектика гітари й оркестру у концерті розкривається через принцип полілогу, тобто взаємодоповнення, а не зіткнення. Завдяки такому жанровому рішенню створюється підґрунтя для виявлення різних образних сфер, які наповнені яскравою зображальністю та мальовничістю. Обрані концертні твори Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско та Е. Вілла-Лобоса є такими, що належать до одного жанрового типу. Користуючись підходом, запропонованим М. Перцовим, який розподіляє концерти за «стильовим або мовнотехнологічним критерієм на витримані в дусі неокласичних та неоромантичних традицій і позначені екстремально-авангардовими пошуками у сфері музичної мови» [48, с. 91], можна зробити висновки, що вони відповідають неоромантичній традиції, де зберігається константна структура. Оновлення музичної мови здійснюється через включення етнічних музичних традицій, які базуються на характерному мелосі, ритміці, прийомах гри тощо.

Натомість концерти Л. Брауера можна віднести саме до тих, що належать до екстремально-авангардового типу, який проявляється у особливостях музичної мови та обраних композиторських технік.

Висновки до розділу I

У розділі було окреслено основні віхи становлення жанру концерту, що є одним з центральних у сфері академічної музики. Етап кристалізації виразних рис концертного жанру був свідченням світоглядних змін, які відбувались у мистецькому та культурному просторі. Формування жанру в конкретно-історичний момент виступає відповіддю на зміни, які відбуваються в соціумі. Породження інтересу до людської особистості, яке спостерігається у епоху Нового часу, реалізується у актуалізації жанру,

сутнісну основу якого становлять виокремлення одного соліста з-поміж загального оркестрового звучання. Саме в таких умовах формується концертний жанр, який підносить індивідуальну віртуозність та професіоналізм на вищій щабель. Кристалізація концертного жанру відбувається у добу бароко, проте він продовжує трансформуватися та перероджуватися, відповідно до нового змісту та тих образів.

Власне передумови для становлення гітарного концерту закладаються у XVII столітті, коли набуває розвитку інструментальне аматорське виконавство на струнно-щипкових інструментах. Шлях від *concerto grosso* до класичного концерту демонструє не лише світоглядні зміни у суспільстві, а й новітню практику музичної комунікації, що відбувається у зв'язку із контрастом *tutti* й *solı*. У творчості італійських композиторів кристалізується тричастинна структура концертного циклу, а також виникають базові принципи взаємодії соліста та оркестру. Виникає контраст між швидкими та енергійними крайніми розділами та повільною другою частиною.

Різні принципи типологізації різновидів концертів, які пропонувались провідними музикознавцями, побудовані на визначенні різних критеріїв. Зокрема за значенням соліста у концерті, де він може мати провідну роль, взаємодіяти на паритетних умовах з оркестром чи поступатись йому значенням формує власну класифікацію Тимофеев. Також доречно розрізняти їх за принципом дотримання класичної моделі концерту та технік, які в ньому впроваджені (Л. Раабен) та тих технік, які використовуються. Також користуючись класифікуванням концертів, запропонованим О. Варданян, можна виділити такі типи, як концерт-симфонія, концерт-гра, концерт-монолог.

Таке поняття, як «концертність притаманне для жанру концерту, хоча також може бути застосоване для інших. Концертність є характеристикою, що проявляється завдяки специфічному блискучому, віртуозно-репрезентативному інструменталізму. Варданян трактує концертність як

таку, що базується на ігровому принципі, має посилену діалогічність у протиставленні tutti та solo, змагальність та риторичність.

РОЗДІЛ 2.

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ НА ПРИКЛАДІ ВИДАТНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ (Х. РОДРІГО, М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО, Е. ВІЛЛА-ЛОБОС)

Програма творчого проєкту складається з трьох концертів для гітари з оркестром. Вони створені композиторами, які належать до різних національних шкіл, проте результати їх творчості є шедеврами гітарного виконавства. Обрані гітарні концерти споріднені ще одним чинником, а саме тим, що їх автори є представниками етнічних культур, в яких гітара є атрибутом музичних традицій. Хоча два з трьох не були гітаристами-виконавцями, проте співпраця з провідними музикантами, стала поштовхом для написання опусів, які виявились відображенням творчих інтенцій усіх учасників музичної діяльності. Ця ідея підкреслюється в роботі Т. Іваннікова, який зазначає, що «жоден з авторів не був концертуючим гітаристом, однак всі без винятку спиралися на органіку гітарних традицій, закладених в глибинах національного музичного менталітету та істотно збагачених сучасним досвідом гітарного виконавства» [31, с. 60]. На прикладі гітарних концертів, створених в ХХ столітті, демонструється зв'язок між виконавською та композиторською практикою, які формували специфічний звукообраз гітари. Два з трьох концертів були створені на замовлення Андреса Сеговії і присвячені йому композиторами. Його художньо-естетичні та музичні смаки обумовили написання творів, які транслювали звукові виміри, що відсилали до музики бароко, класицизму та романтизму. Доцільно згадати визначення артистичного універсуму І. Єргієва, що визначається як «єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних, і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей музиканта-інструменталіста, обумовлених цілісністю його художньої свідомості, які виявляються в процесі гри на інструменті як стильової інтерпретації тексту музичного твору, що виражає особистісний смисл

виконуваної музики» [24, с. 360]. У випадку А. Сеговії його артистичний універсум сформував звуковий простір гітарного виконавства, що набув еталонного значення в ХХ столітті.

2.1. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго в контексті гітарного мистецтва ХХ століття

Хоакін Родріго є відомим іспанським композитором (1901 — 1999), який створив низку гітарних творів. Зважаючи на той підйом, який відбувався в становленні національної музичної культури Іспанії за часів життя митця, інтерес до гітари не є випадковий. Традиційною моделлю іспанського культурного життя була сарсуела, що поєднувала елементи аристократичних дворянських церемоній Мадрида ХVІІІ століття, де обов'язково була гра на гітарі. Саме тому з-поміж 12 концертів для різних інструментів з оркестром, які створив Хоакін Родріго, солістами були не лише фортепіано, скрипка, віолончель, арфа, флейта, а й найчастіше — гітара.

Звертаючись до концертного жанру, Родріго створив три концерти для гітари соло та оркестру («Аранхуес», «Фантазія для джентльмена», «Концерт із нагоди фієсти»). Також митець став творцем одного концерту для двох гітар та оркестру («Концерт-мадригал») та чотирьох гітар з оркестром («Андалузський концерт»). Гітарні концерти композитор писав, починаючи з 1939 року й до 1982-го, що підтверджує сталий інтерес до цього жанру. Найбільш відомий концерт «Аранхуес», який був створений в 1939 році, став першою спробою розкрити можливості поєднання гітари та оркестру. Його композитор написав для гітариста Рехіно Сайнс де ла Маса, який і виконав його вперше в 1940 році. Хоакін Родріго працював у напрямку «neocasticismo», який можна позначити як практику відродження традицій міської музики Іспанії. Подібна тенденція була суголосна естетиці неокласицизму, поширеного в ХХ столітті, який апелював до музичних жанрів та засобів виразності доби бароко, класицизму тощо. Доволі

важливим було намагання представити гітару у своєму творі в декількох функціях — як кантиленний і ударно-шумовий (перкусійний) інструмент. Окрім очевидного іспанського етнічного компонента, в творах Хоакіно Родріго можна було відзначити й вплив французької композиторської школи, адже митець навчався у Поля Дюка композиції.

Написання концертів для двох гітар та чотирьох гітар у супроводі оркестру є чинником, який може бути трактований як данина музичній спадщині минулих століть, коли був поширений жанр *concerto grosso*. До того ж використання ансамблю гітар давало змогу посилити динаміку загального звучання сольних інструментів на фоні оркестру.

«Аранхуезький концерт» звернений до класицизму та є прикладом опосередкованого втілення принципу концертності. Його аналіз дає змогу скласти цілісне уявлення про індивідуальний творчий стиль іспанського класика та особливості інтерпретації ним гітари.

Хоакіно Родріго щиро захоплювався музичною спадщиною Іспанії, брав участь у розробленні нового гітарного репертуару, завдяки якому здійснювався вихід на новий щабель виконавства. Зокрема концерт «Аранхуес» не лише відкрив для сучасного слухача світ іспанської ритміки, мелосу, а й заклав підвалини тих принципів, які визначають професійний рівень виконавця. У своєму дослідженні Ф. Бернат вказує на ті риси, якими можна охарактеризувати еталон гітарного виконавства: «акустичний (звуковий образ інструменту); фізико-технологічний (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); техніко-віртуозний (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); художньо-естетичний (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції)» [6, с.8]. Концерт Хоакіно Родріго може бути розглянуто в якості твору, що безперечно встановлює підґрунтя для формування цього еталону. Характерною рисою концертності у творчості композитора є поєднання віртуозності, медитативності, імпровізаційності.

Інтерпретаційні версії цього концерту спрямовані на розкриття різних виконавських модусів, що наявні у творі. Це питання буде розглянуто на прикладі інтерпретацій концерту такими гітаристами, як Пако де Лусія, Марчін Ділла.

Структура концерту «Аранхуес» для гітари з оркестром є класичною, він складається з 3-х частин. Треба зазначити, що Родріго використовує концертну форму доби бароко, яка ґрунтується на чергуванні ритурнелю (головної теми), що неодноразово повертається та транспонується, з епізодами, заснованими на нових мелодійних темах, фігураційному матеріалі або мотивній розробці головної теми. Цей принцип відтворення глибинних основ мистецтва минулого ґрунтувався на основі розвідок Родріго, які здійснювались як результат розшифровки творів іспанських композиторів. Саме зв'язок з історичним контекстом став базою для звукового образу. Яскрава пейзажність музики композитора була спрямована на відтворення картин його батьківщини, які він не міг, на жаль, бачити, проте передавав крізь звукопис. Т. Іванніков вказує, що Х. Родріго сприймав гітару як «джерело барвистої палітри звуків і поглиблював колористичні ресурси інструмента» [31, с. 95].

Крайні частини форми (перша та третя) йдуть у швидкому темпі *Allegro*. Проте їхній характер є різним. Якщо перша частина виконується в піднесеному характері (*Allegro con spirito*), то третя частина йде хоча й у швидкому темпі, проте в ній превалує більш тендітний та ніжний настрій (*Allegro gentile*). Обидві частини написані у формі рондо, яка в цьому творі інтерпретується саме у своєму первинному значенні, як така, що від самого початку була пов'язана з танцем. Перша частина вражає своєю життєрадісністю, адже звучання гітари, що чергується з оркестровими вставками, створює сонячну картину Андалузських рівнин, на фоні яких розгортається життя мешканців. Використання форми рондо зумовлює

контрастне співставлення різних образних сфер, що не мають ознак конфліктності.

Перша частина відкривається гітарним акордовим вступом, де задано основну тональність (D-dur), темп і *compás* танцю. Розмір 6/8 першої частини та легкий характер, який створюється композитором у цьому розділі, дає підстави казати про превалювання жанрових витоків фламенко. Подібне композиторське рішення було доволі неординарним, адже зазвичай вступ починався з оркестру. Проте в цьому випадку важливою є саме презентація соліста, який виступає носієм іспанської образності, традицій театру фламенко, що відкривався гітарою.

Рондо має 5-частинну структуру. Т. Іванніков вказує щодо наявності танцювальних ритмів андалуського булеріасу в цьому творі, свідченням чого є використання гострої змінної ритмічної пульсації [31, с.99]. «Компас» музики фламенко, тобто організація акцентів і часткової пульсації ритмічної структури танцю є тим чинником, що надає творові яскравої національної природи.

Початкове соло гітари відіграє вкрай важливу роль. Воно виступає тим першопочатковим звуковим образом, який налаштовує слухача, дає можливість проілюструвати, яким буде характер твору та роль у ньому сольного інструменту. Воно готує слухача до сприйняття композиції. В. Ракочі зазначає: «Слухач ще не знає, яку роль початкове соло відіграє у драматургії композиції. Початкове соло—це перший етап експонування теми з її наступним розвитком і трансформуваннями» [51, с. 57]. Гітара виконує танцювальний матеріал експозиційного характеру. Він відтворюється на фоні октавного органного пункту, який виконується контрабасами. Цей фрагмент триває 18 тактів, згодом починають додаватись невеликі репліки дерев'яних духових інструментів (дві флейти та флейта пікколо, два кларнети, два гобоя та два фагота). Використання тембру гітари виконує важливу сенсоутворюючу роль, адже сам інструмент асоціюється із відтворенням

картини країн, в яких він є частиною етнічної культури. Тобто гітарі іманентно притаманна здатність створювати неповторну атмосферу, яка буде пов'язана зі стилізацією. Специфіка тембру гітари обумовлює потребу формування оркестрування, при якому інструмент буде ідентифікуватись. «Через слабкість звучання їх чітка ідентифікація слухом можлива або за наявності дуже прозорого оркестрування, або за умови участі у складі оркестру повноцінної групи гітар, що обов'язково привело б до перерозподілу функцій усіх існуючих груп інструментів» [51, с. 41].

Виконання гітарної партії здійснюється прийомом *rasgueado* з динамікою *pp*, проте поступово відбувається наростання рівня динаміки до *ff*. Прийоми *rasgueado* та *пікадо* належать до іспанської музичної традиції. *Расгеадо*, притаманний для музики фламенко, виконується пальцями правої руки по черзі кожним пальцем, надає більш глибоке, чітке ритмічне звучання акорду. Натомість *пікадо* є грою вказівним та середнім пальцями, що використовуються при виконанні пасажів. Аби навіть за такої гучності та особливості звуковидобування соліста було збалансоване звучання гітари та оркестрових інструментів, при появі духових інструментів їх партії виконуються з динамікою *pp*. Також застосовано диференціацію завдяки виконавським прийомам. Дерев'яні духові інструменти грають *staccato*, а струнні – *pizzicato*. Зв'язок з іспанською традиційною музикою проявляється також у використанні у першій частини андалузького ладу (a- b- c- (cis) – d- e- f -g -a).

Від цифри 1 основний матеріал проходить у суто оркестровому звучанні. Аби сформувати ефект співдомірного діалогу між солістом та оркестром, а не домінування оркестру над солістом, композитор обирає інструменти струнної групи, які за акустичними якостями близькі до звучання гітари, особливо у фрагментах, де наявне *divisi* скрипок.

У другому епізоді, що починається від цифри 2, простежується виокремлення музичного матеріалу, що похідний від вступу. Яскрава

мелодика, що побудована на висхідному русі по звукам тризвуку, викликає асоціації з фанфарними жанровими витоками, в тому числі й завдяки реплікам дерев'яної духової групи, що відмежовуються паузами. Звучання оркестру створює сферу святкової феєрії, яка проявляється у пружній ритміці.

Від цифри 4 проходить тема у гітарі, яка звучить з варіативними змінами. Окремі вставки - флейтові мотиви, побудовані на принципі тремоло, граційні переключки у струнних інструментів розквітчують тему, імплементуючись у розповідь соліста. Діалогічність взаємодії оркестру та соліста наявна у чергуванні епізодів, де звучить лише оркестр чи виходить на перший план гітара. У цьому розділі відсутні розгорнуті каденції. Фрагменти, де звучить гітара соло, рідко виходять за межі 6 тактів. Проте гітара наче скріплює всі епізоди та надає їм яскраво-виразного характеру. Гітарні сольні розділи, періодично виникають в різних структурних розділах форми – на початку твору, в середині та перед кодою. У цій частині Хоакін Родріго реалізував феномен концертності різними способами: 1) через віртуозність фактури, за допомогою створення засобами струнного інструмента ілюзії оркестрової звучності; 2) через структурну специфіку: швидкі та повільні епізоди контрастно-складаної композиції виконують функції відповідних частин циклу; у кульмінаційних зонах рельєфно виділені імпровізаційні за характером каденційні епізоди.

Фактично на матеріалі вступу побудовано тематизм першої частини концерту. Концертність як принцип реалізується через чергування викладу основного матеріалу соло гітари на фоні струнно-смичкової групи та всього оркестру. Ритміка танцю істотним чином варіюється, унаслідок чого утворюється метрична поліфонія. Тип розвитку музичного матеріалу відповідає тим принципам, що характерні для музики фольклорної традиції — це варіативний розвиток поспівок. У першому епізоді відбувається

фактурно-фігураційне варіювання самої теми, а також у наступних її проведеннях.

Увага до сфери ритму має бути базовою при виконанні цього концерту, адже вона відіграє домінуючу роль в іспанській музиці. М. Михайленко вказує наступне: «Приклади найвищої техніки іспанських гітаристів-фламенкістів свідчать, що один із її секретів ґрунтується на високій ритмічній культурі, тому що вся іспанська музика спирається на загострене відчуття і дисципліну ритму. Багато в чому саме ритм стимулює їхню віртуозність у пасажній і акордовій техніці» [42, с. 81]. Широко застосовується пасажна техніка.

Друга частина концерту Х. Родріго характеризується матеріалом інтровертного типу. О. Варданян вказує на можливості проникнення інтровертності в жанр екстравертного типу: «Музичними засобами проникнення інтровертності в екстравертний за природою жанр інструментального концерту реалізується через посилення ролі інструментального монологу та збільшення ваги рефлексивної драматургії» [7, с. 163-164]. Ця частина концерту, яка є лірико-драматичним центром твору, написана в подвійній тричастинній формі з переходами та сольними каденціями. Її структуру можна представити таким чином: А-В-А1- В1-А2- Coda.

Ця частина різко контрастує щодо крайніх розділів концерту. У темпі *Adagio* та в тональності сі мінор проходить музичний матеріал, що відсилає до жанрових витоків саети — паралітургійного сольного співу Андалузії, який виконується під час релігійних процесій. У ньому зазвичай превалює імпровізаційність, вільне розгортання музичного матеріалу. Саета є різновидом псалмодії, яка виконувалася на народній мові, проте зміст був пов'язаний зі Святим письмом. Цей твір зазвичай міг виконуватись без вербального тексту, єдина форма супроводу, яка використовувалась при виконанні саети – це барабани, що супроводжували ходу. Саети прийнято

класифікувати відповідно до регіонів Іспанії, де склалися традиції їхнього виконання. Зокрема дослідники визначають такі стильові варіанти: «saeta por siguiriya», «saeta por martinete», «saeta por carcelera», «saeta por siguiriya y cambio por martinete» та «saeta por siguiriya y cambio por carcelera» [77, p.102]. Ця частина є не лише центральним розділом форми, що занурює слухача у сферу суб'єктивного начала, у якому переплітаються ліризм, скорботність, витонченість. Вона є найбільш відомим та «хітовим» витвором композитора. Під час її виконання гітарист має втілити вокальну природу мелосу, кантіленність, що була притаманна саєті. Повільний темп надає можливість якнайкраще відтворити мелодію, в якій сконцентовано основу ліризму номеру. Андалузський лад мінорного нахилу посилює зв'язок з музичними традиціями Іспанії.

Мелодія насичена мелізматикою та орнаментикою, у ній простежується вплив імпровізаційності. Спочатку вона проходить у англійського ріжка, вже потім її мелодичний контур підхоплюється гітарою (від цифри 1) і розквітчується орнаментикою нерегулярних ритмічних малюнків, немовби звільняючи від регламенту тактової риси. Гітара стає носієм «духу саєти». Ця частина нерідко виконується гітаристами як самостійний твір. Адже саме в партії гітари міститься найбільший драматизм, «тембр інструменту, імітуючи емоційну напруженість людського голосу, його артикуляцію, фразування та мелізматіку, вступає в діалог з оркестром» [31, с.110]. Для підкреслення важливості внутрішнього стану композитор, створює в цьому розділі дві гітарні каденції, які проходять у різних розділах форми. Хоча є багато версій змісту цієї частини, проте її буквальный вербальний опис буде в не повній мірі відображати весь спектр інтенцій, що закладені в ньому. «Глибинна складова задуму все ж таки схована в тексті музичного твору» [45, с.11], як вказує В. Москаленко. Концертність реалізується через віртуозність реплік соліста, які побудовані на принципі варіаційних змін фраз.

Чуттєвий виклад головної мелодичної лінії досягається завдяки використанню прийому гри *vibrato*. У цій частині соліст-виконавець може проявити, насамперед, свою спроможність передавати різні градації лірико-трагічної сфери. Це відверта розповідь митця про власні страждання та багатовіковий смуток його батьківщини. В цій частині співвідношення між солістом та оркестром демонструє превалювання саме сфери суб'єктивного начала, яке ілюструється гітарою, оркестр надає підтримку та відтіняє її.

Третя частина, знову йде у формі рондо, проте це вже не народна стихія фламенко, а імовірніше картина придворного танцю зі змінним тактовим розміром (2/4 і 3/4). «Форма рондо сполучається з елементами розробковості, що походять від моделей рондо-сонати і варіаційного розвитку (характерного для роботи з темами фольклорного походження)» [31, с. 113]. Принцип розвитку основного матеріалу є подібним до того, що використовується в попередніх розділах, адже основна мелодія багаторазово повторюється в соліста, обростає прийомами ритмічного і фігураційного варіювання, постійно підхоплюється в різних голосах оркестру. Цей тематизм становить основу музичного матеріалу, що використовується в інших епізодах, зв'язках тощо. Загалом попри відсутність контрасту між рефреном та епізодами, основний матеріал набуває іншого тонального та тембрального забарвлення. Повторення тематизму виконує роль підсумовування не лише цієї частини, а й попередніх розділів концерту.

Звуковий комплекс концерту відображує стильові риси композиторської творчості Х. Родріго. Основний тематизм, характер виконавських прийомів відсилають до традиційних іспанських жанрів, що безперечно стали доміантними в індивідуальному стилі митця. О. Дроздова вказує: «Музично-слухові уявлення — це складний комплекс слухо-моторно-зорових образів, який утворюється на основі чуттєвого й когнітивного досвіду особистості в процесі музичної діяльності, яка здійснюється в певних історичних і соціокультурних умовах» [23, с.165].

Отже, композиційно-драматургічний аналіз твору дає можливість засвідчити про використання врівноваженої структури, де рухливо-танцювальні розділи обрамлюють повільний ліричний. Семантична складова концерту «Аранхуес» пов'язана з втіленням традиційних іспанських жанрових витоків, які сходять до різних шарів культури — святково-феєричної карнавальної, релігійно-заглибленої, урочисто-світської придворної.

Важливе завдання, яке вирішує композитор в цьому концерті – це проблема насиченості та яскравості звуку інструменту соло під час його взаємодії з оркестром. Унаслідок того, що гітара має досить камерне звучання, то виникає питання, яким чином її звучання буде «пробиватись» на тлі цілого симфонічного оркестру. Композитор впорався із цим завданням завдяки оркестровці, адже солююча гітара жодного разу не виступає на фоні всього оркестру, але тільки спільно з малими групами інструментів (частіше за все з квітетом струнних), які дають динамічне лідерство гітарі. В. Сологуб підкреслює наступне: «В «Аранхуезькому концерті» задля того, щоб не було дисбалансу між звучанням сольного інструменту та оркестру, композитором було винайдено підхід, який дав гітарі змогу виділятися. Гітара звучить або сольно, або в супроводі невеликих оркестрових груп, які відтіняють інструмент, а не заглушають» [56, с. 256].

Концерт «Аранхуес» Хоакіно Родріго є прикладом твору, в якому концертність реалізується як «суперечливе поєднання діалогічного та монологічного, віртуозного та медитативного, екстравертного та інтровертного» начал [7, с. 165]. Танцювальна моторика першої частини контрастує заглибленому ліризму другого. В той час як третя частина урівноважує картину і знову занурює у сферу колективного дійства.

В творі Хоакіно Родріго доволі яскраво постає взаємодія політембровості та монотембровості при виконанні партії соліста. Використання різних прийомів гри дозволяє створити ансамблеве звучання у

фрагментах, де грає лише соліст, особливо виразно це постає у багатоголосній фактурі каденційних розділів. М. Михайленко визначає роль політембровості: «Політембровість – це основа будь-якого ансамблево-оркестрового тембрального мислення музиканта, і до цього колористичного різноманіття необхідно прагнути і гітаристам» [43, с.228].

Відзначимо, що особливості виконавських інтерпретацій проявляються через незначні темпові відхилення, особливості артикуляції, фразування. Також відмінними є «засоби агогіки, а також у розгортанні музичних подій у «творі виконавця»» [7, с. 90]. Важливим завданням для соліста-гітариста є формування музичної драматургії твору. «У музиці — мистецтві процесуальному — ми говоримо про «музичну драматургію», яка виражається більшою або меншою подієвістю в розгортанні музичного смислу і, тим самим, неначе насичує музично-енергетичні струми нашого мислення» [46, с. 152]. Виконуючи цей концерт надзвичайно важливо сформувати музичний образ, що без чіткої програмності перенесе слухача у іспанський життєсвіт.

Виконавська інтерпретація відомого іспанського гітариста Пако де Лусії є такою, що набула еталонного значення. Тривалість твору – 21 хвилина 50 секунд. Запис концерту було здійснено з оркестром Orquesta De Cadaques під керівництвом диригента Едмона Коломера (Edmon Colomer). Виконуючи першу частину музикант надає перевагу сфері моторики, за рахунок чого вона звучить 5 хвилин 47 секунд. Друга частина – 11 хвилин 10 секунд, третя – 5 хвилин. Аналіз хронометрії виконавської версії сучасного польського гітариста Марчіна Ділла (Marcin Dylla), яка була виконана з CORda Cracovia під керівництвом Данієля Стабрава (Daniel Stabrawa) виявляє наступні співвідношення загальної тривалості твору (21 хвилину 23 секунди) та частин (I частина- 6 хвилин, II – 10 хвилин 44 секунди, III - 4 хвилин 39 секунди). Відмінними у цих версіях є не лише темп, що проявляється у тривалості звучанні твору та окремих частин, коли моторні розділи

виконуються більш швидко, а повільні прочитуються у помірному темпі. Версії різняться за рахунок визначення драматургічного центру твору та тих сенсів, які підкреслюються виконавцями.

Як відомо, Пако де Лусія, був вкрай майстерним виконавцем фламенко, який виступав з дитинства на гітарній сцені, проте грав по пам'яті, тому концерт «Аранхуез» він вивчив. В багатьох випадках він виконує власну партію у дусі музики фламенко, відтворюючи традиційні прийоми гри та способи звуковидобування. Він не надто диференціює фрагменти гітарної партії на початку твору. Виконавська манера є такою, що може бути охарактеризована як більш вільна, в якій менше надається увага глибинним підтекстам та символіці.

Для виконавської манери Марчіна Ділла, який є представником академічної гітарної школи, притаманна значна увага до поліфонії. Гітарист виокремлює завдяки голосоведінню та агогіки імітаційні лінії, що наявні у партії інструменту соло. Він намагається створити внутрішню діалогічність, виконуючи сольну партію. Прикладом цього є виконання вступу першого розділу, коли відтворення кожного повторюваного елемента набуває дещо іншого звучання в плані динаміки, виконавських прийомів тощо. У всіх фрагментах, які звучать без супроводу оркестру (або з мінімальним супроводом), гітарист намагається демонструвати багатошаровість фактури, її поліфонічну природу тощо. Дещо іншою є й інтерпретація художньо-образної сфери, адже у трактовці Марчіна Ділла концертний твір виступає ретроспекцією картин минулого, що сповнені символікою бароко тощо. Це спогади про давні часи, які висвітлюються крізь призму індивідуального досвіду оповідача, в той час, як Пако де Лусія створює враження переживання іспанської культури тут і зараз.

2.2. Концерт для гітари з оркестром ре-мажор М. Кастельнуово-Тедеско

У творчості італійського композитора Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) дослідники вбачають ряд проєкцій, які вказують на її генезу та характерні риси. Як і ряд інших митців ХХ століття, він обирає стилістику неокласицизму. Також його спадщина ілюструє зв'язок з іспанською музичною традицією, в якій наявний вплив східного орієнталізму. У композитора наявна низка творів для гітари соло, серед них варіації, рондо, пасакалія, 24 капріччіо, а також ряд камерно-інструментальних опусів за участю гітари. До концертного жанру митець також звертався неодноразово. З-поміж його концертів виділяються перший (1939) та другий (1952) концерти для гітари з оркестром, а також концерт для двох гітар з оркестром (1962). Усі концертні гітарні твори Кастельнуово-Тедеско пише після вимушеної еміграції до США, але інтерес до гітари в якості сольного інструменту проявився в митця ще під час життя в Італії. Серед значних досягнень митця потрібно згадати диплом за заслуги «Італійської гітарної асоціації».

Спілкування з Андресом Сеговією ініціювало подібний інтерес до гітари. Вперше композитор та виконавець зустрілись на фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики в Венеції. Сеговія та іспанський композитор Мануель де Фалья приїхали туди і ознайомились з творчістю Кастельнуово-Тедеско. Вектор композиторського спрямування останнього викликав інтерес у іспанців, і згодом Кастельнуово-Тедеско отримав пропозицію Сеговії написати твір для гітари. Хоча до цього часу Маріо не мав досвіду написання творів для гітари, проте згодом Сеговія, побачивши твори, відзначив високу майстерність композитора та його вміння зрозуміти специфіку гітари. Згодом митець написав гітарні твори, які стали своєрідними музичними приношеннями провідним виконавцям того часу. «Кастельнуово-Тедеско інтенсивно писав музику для гітари впродовж усього життя, присвячуючи її багатьом своїм друзям-гітаристам і колегам. Серед них – Іда Престі та Александр Лагойя (Франція), Анжело Жилардіно та

Оскар Гілья (Італія), Крістофер Паркенінг (США), Ернесто Бітетті, Аліріо Діас, Лауріндо Альмейда (Латинська Америка) і, звичайно ж, Андрес Сеговія» [31, с.167].

Створення концерту для гітари з оркестром стало надзвичайно важливою подією для гітарного виконавства, адже відкрило можливість для просування гітари на академічній сцені. Сам митець у листуванні з Жилардіно вказував на найбільш вдалі свої твори, де з-поміж них згадував Концерт для гітари D-dur, подвійний гітарний концерт тощо.

Перший концерт для гітари з оркестром Кастельнуово-Тедеско присвячує Андресу Сеговії. Цей твір своєю тональною основою (ре мажор) та тричастинною структурою занурює у всесвіт, що має ознаки неокласицизму. Проте сам композитор виступав проти намагання визначати стиль творів та виокремлювати певні рамки. Головним принципом його творчості є поєднання традицій минулого і доцільне використання засобів музичної виразності. Композитор обирає класичну форму концерту, адже ясність та простота структури вбачалась ним важливою ознакою музичного мистецтва. Окрім цього логіка форми розкривається на всіх рівнях музичної тканини. Структура тем та розділів демонструє чіткість, притаманну творам доби класицизму. Приналежність до творів ХХ століття розкривається через специфіку тезаурусу, який виходить за межі західноєвропейської традиції. Особливістю твору є те, що композитор застосовує елементи ладової перемінності мажору та мінору, відхилення. Окрім цього проступають елементи пентатоніки. Таке ладове різноманіття надає враження легкого та дещо імпровізаційного розгортання, притаманного народним награванням тощо. Простота мови дає змогу краще зрозуміти задум творця, що є важливим, як вказує Кастельнуово-Тедеско. «Музика відрізняється високим естетичним смаком і витонченістю. Вона дозволяє гітаристу відчувати свій інструмент частиною загальної звукової палітри і в рівній мірі – яскравим

солуючим голосом, який набирає віртуозну змагальність з масивом оркестрових голосів» [31, с.187].

Аналіз жанрового типу концерту виявляє його належність до *ігрових концертів*. В ньому відбувається використання принципу концертування як змагальності між солістом та оркестром, різними оркестровими групами тощо. Конфліктність відсутня, в той час як контраст формується між темою танцювальною та наспівно-ліричною. Композитору притаманна здатність створювати яскраві зримі образи, причому при їх межуванні наявна певна калейдоскопічність. Ця риса, яка дозволяє казати про його талант кінокомпозитора, адже в подальшому він не лише створив музику до 200 голлівудських кінострічок, але й виховав плеяду композиторів, що також писали музику до фільмів. Його музика є пасторальною в своїй сутності та відтворює життєрадісність, яка була притаманна оркестровим творам Й. Гайдна.

У першій частині, що йде у швидкому темпі (*Allegretto*) у розмірі 2/4 використано традиційну схему розгортання логіки жанру. У вступі звучить оркестр, що виконує основну тему, яка побудована здебільшого на тематизмі західноєвропейського типу. В основі тематичного ядра є висхідний стрибок вгору на кварту від V ступеня до I-го, після якого через II ступінь знову йде висхідний стрибок до V ступеня, що згодом компенсується рухом вниз. Квартова інтонація в подальшому буде проходити як у мелодичному викладі, так і як вертикаль. Нерідким буде використання гри паралельними квартами. Превалює рух по основним ступеням ладу. Ця активна затактова інтонація створює імпульс для подальшого розвитку. Поштовхом до дії є й та внутрішня розробковість, яка притаманна основній темі. Основний мотив легко запам'ятовується і розпізнається у всіх розділах форми.

Перше речення теми складається з 8 тактів, проте вже у другому реченні відбувається не лише ряд відхилень в інші тональності, використання повторів та секвенційного розвитку, що розширюють межі форми, яка мала

вкладатись у стандартний 16 тактовий період. Замість цього тема розгортається у тричастинній формі з серединою розробкового характеру, в якому реприза також є модифікованою. Все це посилює ефект несподіванки, гри учасників музичного твору. У структурі теми спостерігається логіка розгортання музичного матеріалу, яка передбачає взаємодію її контрастних складників. Якщо перший фрагмент теми представлений висхідними стрибками, що створюють танцювальний настрій, то другий фрагмент, пов'язаний з низхідним заповненням стрибків, які компенсують та доповнюють початковий імпульс. Низхідний рух поєднується з горизонтальним рухом, який є засобом подолання інерційності.

26 тактів звучить лише оркестр, після чого від цифри 1 вступає соліст. В його партії здійснюється варіативне повторення основного матеріалу, адже наявні незначні зміни, що стосуються тональної нестабільності, адже гітара фактично вступає із матеріалом розробкового характеру. Тобто соліст органічно додається в епізоді, порушуючи певні очікування, пов'язані із суто оркестровим проведенням теми. Використовується принцип діалогу між солістом та оркестровою групою, обмін репліками виступає джерелом динамізації розвитку, хоча домінантне значення тепер надається саме солісту. Композитор дуже виважено оркеструє твір, прагнучі поєднувати звучання соліста лише зі струнно-смичковою групою та окремими репліками дерев'яних духових інструментів, що дає змогу створювати динамічний баланс між учасниками. Подібне оркестрове рішення дозволяє якнайкраще продемонструвати можливості соліста. Позбавлений необхідності виборювати місце у загальному звучанні, гітарист акцентує увагу на відтворенні грайливого легкого настрою, який досягається через використання стрибків, їх поєднання з репетиціями одного звуку (від 38 до 47 тактів) та ефектних пасажів. Тобто концертність виступає характеристикою, що іманентно притаманна партії соліста. Від самого початку залучено широкий арсенал технічних прийомів, що виокремлюють

соліста. Після вступу соліста фактично нема розділів, коли б він мовчав. Включення елементів, що створюють додаткову напругу, як-от вже згадані повторення звуків, які утворюють хроматизований рух по півтонах вгору, дозволяють посилити напругу перед невеликою місцевою кульмінацією, що припадає на повторення проведення основної теми. Тепер вона виконується у поєднанні соліста та оркестру з динамікою *f*. Подібне тембральне та динамічне збагачення першої теми, яке йде від цифри 2, доповнюється фактурним ущільненням. Від цифри 3 починається наступна хвиля проведення основної теми, в якій гітара «перемагає» оркестр, залишаючись у сольному звучанні. 16 тактовий фрагмент виконує роль каденції, в якій досягається ще одна кульмінація. В цьому епізоді соліст має можливість здійснити відхилення в сфері метроритму, внести ефект імпровізації, що характерна для виконавців фламенко.

На початку цифри 4 гітара грає нову тему без супроводу, виконуючи акордову фактуру. Він містить і активне затактове звучання, яке нагадує гімн. Це заклик до уваги при появі нової теми. В цьому також проявляється кінематографічність мислення, де кожна тема асоціюється з новим персонажем чи картиною. І одразу її діалогічно підхоплює оркестр. Виникає матеріал зв'язуючого характеру, який своєю акордовою фактурою та типом оркестрування (звучання духових інструментів) відсилає до жанрових витоків хоралу, який виконується квазі-органом. Внутрішня стриманість та характер голосоведіння посилює враження цих жанрових відсилань. За ним звучить виразна та гнучка фраза у скрипки соло, яка уподібнюється людському голосу. Це своєрідна теза та антитеза теми, які діалектично поєднуються. Повторення хоральної теми та виразної репліки у гітарі надає їй іншого тембрового забарвлення та є своєрідною невеликою каденційною вставкою.

Від цифри 5 починається розділ, що виконує функцію розробки. В ньому проходить початковий матеріал, який пропонується у видозміненому

вигляді. Октавний органний пункт у скрипок створює враження хвиль, на фоні яких звучать фрагменти першої теми у гітарі. Імпресіоністичні риси цього розділу, в якому наявні яскраві колористичні зіставлення, свідчать про вплив французької композиторської школи. Тональна нестабільність, рух паралельними квартами, чисельні відхилення, які відбуваються в ньому, підкреслюють розробкові риси. У партії соліста додаються гамоподібні низхідні пасажі, які здаються незкінченними, посилюючи віртуозність мовлення. Від цифри 7 виникає ефект наростання напруги, який створюється завдяки використанню домінантового органного пункту, появи секвенцій. Раптово моторика зникає, настає зупинка, де на фоні VI пониженого ступеня лунає квазі-речитатив у гітарі. Чотиритактова фраза, в якій превалує низхідний хроматичний рух викликає асоціацію з мовою. Це своєрідне запитання, яке лунає у тиші, темп уповільнюється за рахунок ритміки та прийому *ritardando*. Це голос героя, який лишається наодинці. Відповіддю є повторення репліки віолончеллю, що змінюється генеральною паузою. Від цифри 8 настає повернення основного темпу, в якому проходить перша тема. Перші такти виконує оркестр, але потім її веде гітара. Наприкінці розділу звучить знову гітара соло 8 тактів, одразу переходить у велику каденцію, що йде від цифри 10 до цифри 11. В цьому фрагменті наявні і риси романтичної замріяності, і більш активний матеріал, який надає твору завершеності. Остання цифра 11 є короткою репрізою основної теми, в якій підводяться підсумки всіх тем. В першій частині концерту спостерігається принцип взаємодії тем, проростання елементів основної теми аж-до повної зміни. Яскрава картинність, пейзажність та кінематографічність притаманні для цього розділу, в якому превалує яскраве святкове начало.

У другій повільній ліричній частині, а також у третій моторній частині починає проявлятися іспанський колорит, що досягається через використання елементів домінантового ладу (мажорний лад із низькими 2, 6 і 7 ступенями), який часто використовується в музиці фламенко. Інтонаційний рівень

пов'язаний із широкою палітрою різних шарів музичної культури. Іспанська колористика простежується у використанні ритмічної фігурації та синкоп. Для композитора музичним кумиром був іспанський митець Мануель де Фалья, чий вплив проявлявся саме у творах для гітари. Це було відблиском загальної тенденції, що проявлялась у кроскультурному зв'язку «італійсько-іспанських традицій в сучасну музичну повсякденність» та «пієтет перед впливовою, фундаментальною іспанською гітарною школою» [31, с.165].

Друга частина концерту йде також у тональності D-dur у темпі *Andantino*. Починається вона одразу з партії гітари. В цій частині сольний інструмент виступає «транслятором етно-музичних жанрових іспанських традицій, міцно пов'язаних з тембром інструмента» [31, с. 188]. Також вона надає відчуття камерності викладу, що відсилає до жанрових витоків романсу. В ній превалує простий поступеневий низхідний рух в одному голосі, якому відповідають висхідні репліки іншого. Мелодика розгортається хвилеподібно і для неї притаманне довге дихання. Подібна діалогічність, наявна у партії соліста, створює враження взаємодії двох ліричних героїв, які перебувають на тлі нічної природи. Специфіка фактури, що побудована на взаємодії теми та арпеджіованого гармонічного супроводу, створює ефект виконання романсу у супроводі гітари, де мелодія є голосом «співака», а висхідний рух по звукам тризвуку акомпанементом інструменту. Неквапливі вокального типу короткі репліки пов'язані з використанням мовних інтонацій, фраз по типу «питання-відповідь». Ця внутрішня діалогічність символізує занурення у світ ліричних почуттів, що охоплюють головного героя. Свобода висловлення досягається завдяки використанню змінної метрики 4/4 та 3/2. Це коливання метричних долей надає свободи висловлюванню головного героя.

Тема є короткою - чотири такти матеріалу мелодичного типу відмежовуються тактом, в якому наявні акордові вертикалі. Така зміна фактури має драматургічне значення, адже останній такт відтворює типовий

гітарний інструментальний супровід, під час звучання якого вокаліст відпочиває чи підбирає слова для наступної фрази. Одразу ж тема проходить знову, але вже у тональності B-dur. Від цифри 1 з'являється оркестр. Флейтова мелодія, яка повторює початкову тему в тональності g-moll, майже одразу починає варіюватись в ритмічному плані (виконується без пауз восьмими, потім шістнадцятими тривалостями, слідом тріолями), внаслідок чого виникає ефект пташиного наспіву. Вони звучать на фоні акордового супроводу, що побудований на альтерованій гармонії, яка створює ефект коливання. Романтико-імпресіоністичні барвисті акордові вертикалі надають колористики звучанню оркестру. Використовується принцип оркестрових передач, коли один й той самий мелодичний фрагмент виконується кларнетом, потім флейтою. Від цифри 2 йде суто оркестровий епізод, який налаштовує на мрійливу нічну пасторальну пейзажність. Спокійна споглядальність змінюється новим розділом від цифри 3, в якому композитор вказує іншу атмосферу позначенням *Appena più mosso scorrevole* (більш рухливе ковзання). Ритміка стає рівномірною у розмірі 4/4. На перший план знову виходить гітара, виконуючи фактуру типу акорд-бас, що охоплюють чималий регістр. Подібні арпеджовані акорди є виконавським прийомом *rasgado*, який притаманний для фламенко. Кастельнуово-Тедеско фактично прописує його у нотному тексті, допомагаючи таким чином його правильно відтворити академічним виконавцям. На фоні гітари лунають мелодія наспівного характеру широкого дихання у кларнета. Потім вона починає виконуватись двома кларнетами у сексту у середньому регістрі, в той час як литаври грають домінантовий органний пункт. Простежуються риси баркарольності. Друга тема є похідною від першої, джерелом для неї є останні такти попередньої.

Від цифри 4 цей музичний матеріал передається групі струнних інструментів *divisi*. Їх яскравий тембр та опанування більш високого регістру контрастують по відношенню до більш приглушеного звучання, що було у

кларнетів. Органний пункт замінюється фігурацією. Від цифри 5 звучить гітара соло, виконуючи всі шари фактури. Акордові вертикалі змінюються більш вільними епізодами. Поступово звучання все більш сповільнюється та затухає. В цій гітарній каденції ще більш яскраво постають риси музики фламенко. Т. Іванніков зазначає: «Ритмічна пульсація дає заряд пружності, характерної для танцювальної стихії фламенко, а експресивне нашарування андалусійського ладу додає терпкості південно-іспанського колориту» [31, с. 190]. Від цифри 6 звучить чотиритактовий фрагмент. Вступає оркестр, флейта знову виконує мелодію, а гітара грає октавний органний пункт. Цифрою 7 відкривається новий розділ, в якому створюється контрапунктичне поєднання гітари та струнних. Гітарна партія знову поєднує у собі і акордові вертикалі, і мелодичні вставки, демонструючи здатність музиканта до диференціації шарів. Ця світла тема проходить у мажорі та відтворює відчуття томління. З цифри 9 починається етап поступового підсумовування результатів розвитку цього розділу. В репризі обидві теми поєднуються контрапунктично. Наприкінці знову лунають репліки гітари, яка доповнюється звучанням струнних. Звук наче розчинається у повітрі, завершуючи нічний наспів.

Третя частина концерту занурює у атмосферу нестримного рівномірного руху, що йде у розмірі 3/8. Гра струнних *staccato* створює загострено рішуче звучання. Тема знову починається затактовим стрибком на кварту вгору, за яким слідує поступеневий рух з оспівуванням основних тонів ладу. В цьому можна вбачати жанрові риси фанфар. До того ж декодувати зміст частини можна й завдяки вказівкам композитора – «*Quasi fanfare*», «*Ritmico e cavalleresco*». «За характером вона асоціюється з лицарським романом, музично-поетичним епосом часів Середньовіччя» [31, с.191]. Тональність *d-moll* поєднується з елементами іспанського ладу. Тема йде, як здавалось, у формі класичного періоду, проте, як і у I частині концерту перше речення є 8-тактовим, а ось друге спочатку є повторного

характеру, але наприкінці речення відбувається ухилення від кадансового звороту завдяки використанню секвенцій, альтерації акордових вертикалей тощо, внаслідок чого воно розмикається і у ході тональних відхилень набуває розробкового характеру, виходячи за межі «класичного» 16-тактового періоду. В 29 такті вступає гітара з соло, яке має бравурний характер. Використовуються швидкий низхідний пасаж, після якого йде матеріал фігуративного характеру, що відмежовує розділ форми. Починаючи з цифри 1 проходить основний тематичний матеріал, де мелодію виконує гітара, а оркестр грає супровід до неї. В такому оркеструванні проступають «іспанські риси» твору, що виникають завдячуючи типовій для музики фламенко фактурі, використанню іспанського ладу, акцентуванню слабких долей такту тощо.

Від цифри 2 цей самий матеріал проходить зі змінами, які стосуються насамперед аранжування та переоркестрування. Тепер вокальну лінію виконує гобой, а гітара грає фігурацію, а потім і контрапункт до основної мелодії. Створюється ефект появи нового актора перед камерою, що промовляє свій текст чи ймовірно повторює певні танцювальні па, разом із солістом. З цифри 3 за рахунок використання органного пункту створюється напруга, що потім змінюється соло гітари (від цифри 4). В цьому сольному епізоді поєднуються віртуозні гамоподібні пасажі, фігурація, виконання акордової фактури. На цифрі 5 гітарне соло продовжується, але вже на фоні оркестрової педалі, що звучить на домінантовому тоні. В фактурі використовуються переважно акордові вертикалі із застосуванням хроматизмів, що посилюють розробковість цього розділу. Поступово соліст починає знову виконувати мелодичну лінію у супроводі оркестру, проте так само на фоні органного пункту, що посилює напругу.

Від цифри 7 відбувається зміна темпу (*Andante*) та тактового розміру (4/4). Уповільнення темпу здійснюється і завдяки зниженню інтенсивності руху, виокремлюється синкопована ритмоформула. Музичний матеріал

повторюється у струнної групи. З цифри 8 починається велика каденція гітариста, що побудована на матеріалі останньої теми, проте поступово в ній відбувається поява першопочаткової теми у розмірі 3/8. Вона має розробковий характер і триває 87 тактів. Ця каденція є не лише розділом, який демонструє віртуозність соліста, а й важливим драматургічним епізодом. Імпровізаційно-розробковий характер дозволяє вільно поєднувати різний за характером тематизм, виявляючи його спільні риси. До того ж він поєднує два розділи, адже від цифри 9 відбувається реприза початкової теми. Вона звучить у tutti всього оркестру разом з гітарою. Завдяки поєднанню прийому гри арпеджіато та акцентування акорду, що припадає на останню долю такту, дзвінкий тембр гітари добре чути на фоні звучання оркестру. Це проведення є найбільш потужним у динамічному плані та феєричним за образністю, що досягається залученням різнотембрового міксту.

Від 10 цифри тема проходить у іншому тембрового виконанні – мелодія звучить у кларнета, скрипки грають органний пункт, а соліст грає контрапункт. Змінюється регістр, переносячись у більш високий. З 11 цифри основний тематичний матеріал знову проходить у всього оркестру та соліста. В останніх тактах у гітари проходить нагадування про чотиридольну тему упродовж двох тактів, якими й завершується весь концерт. Поєднання обох тем в репризі є можливим і завдяки їх спільним витокам – вони мають італійські та іспанські елементи, що може інтерпретуватись, як вказує Т. Іванніков, даниною міжкультурної взаємодії цих південних народів.

У третій частині можна вбачати жанрові витоки, що пов'язані зі сферою героїки та кавалерійських перегонів. В ній передано ідею руху військової кінноти, що панувала колись на вулицях південних міст. Водночас в ній наявні й риси танцювальності. Композитор використовує контрастність тембрів, регістрів тощо, створюючи палітру модифікацій одного образу. Попри зовнішню строкатість поєднання частин, наявний наскрізний розвиток теми, адже різні теми виявляють свою здатність до поєднання. Колажність

мислення композитора має театральну-кінематографічну видовищність і нагадує принцип зміни планів – з великого плану на віддалений, коли із зовнішньої строкатості складається чітка картина, в якій всі компоненти взаємопов'язані. Т. Іванніков характеризує жанрові витoki останньої частини концерту наступним чином: «Фінал концерту просякнутий відлунням арагонських мотивів – андалусійських та мавританських зворотів, мелізматичних фігур. Вони накладаються на пружний ритмічний каркас неаполітанських танців кавалерії, так званих «кінних балетів», які в епоху Ренесансу отримали яскраве сценічне втілення» [31, с. 192-193].

У своєму концерті Кастельнуово-Тедеско обирає тематизм ліричного характеру. Його музика мала яскраве образне начало, що досягалося завдяки тембровій колористиці. Характер тем та логіка розвитку твору дають змогу казати про наявність принципу синтезування здобутків різних музичних культур та стилів при загальному домінуванні західноєвропейської академічної музики. Кастельнуово-Тедеско, перебуваючи в США, був відкритим до таких напрямків, як джаз та поп-музика. Митець завжди перебував у пошуку нового звучання, вдаючись також до сучасних авангардних методів чи нових принципів звуковидобування.

Музика містила відсилання до різних стилів від музики раннього класицизму італійських майстрів до творів ХХ ст. з превалюванням ладотонального колориту романтиків. Такого типу музичний комплекс відповідав виконавським смакам Андреса Сеговії, який надавав перевагу романтичній музиці, у якій домінувала віртуозність гітари. Більшість творів, які були написані митцями для Сеговії, були забарвлені в національні іспанські тони, стаючи музичним приношенням виконавцю. А. Сеговія зазначав, що вбачає власне призначення в тому, аби змінити статус гітари та сформувати новий репертуар. Задля цього потрібно зробити все для «відділення її від бездумних веселоців фольклорного типу... забезпеченню гітарного мистецтва репертуаром високої якості, оригінальними творами

видатних композиторів» [67, с.65]. На думку визначного гітариста, твори повинні бути до вподоби «усім соціальним групам» [38, с.7]. У цьому була принципова відмінність його поглядів від позиції провідного іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассет, який будучи одним з ідеологів «Renacimiento» здебільшого ратував за твори, орієнтовані на вузькі групи любителів.

Принцип гри, що притаманний цьому концерту та є імманентною рисою жанру, втілюється у творі М. Кастельнуово-Тедеско через наступні показники: 1) драматургію тричастинного циклу, кожен з яких розкриває нову образну сферу; 2) у наявності блискучих каденцій гітари, в яких крізь комплекс виразних прийомів (пасажів, акордової фактури, прийомів гри) розкривається віртуозність соліста; 3) у протиставленні оркестру та соліста. М. Кастельнуово-Тедеско створює у концерті регістровий контраст – «своєрідний коридор для соліста, аби інші інструменти соліста не перекривали» [51, с. 48]. Таке співвідношення є вкрай важливим у випадку написання гітарного оркестру, адже характеристики інструменту соло не дозволяють досягнути домінування шляхом динамічного контрасту чи сили звучання самої гітари. Завдяки ж застосування в концерті каденцій, в яких звучить абсолютне соло гітари (тобто без супроводу інших інструментів), досягається контрастне співвідношення tutti-solo, що є ознакою концертного жанру. Водночас можна зазначити, що гітара сприймається як один з інструментів оркестру, який вирізняється з-поміж них тембровими ознаками.

Виконавські версії британського гітариста Джона Уільямса (народився в 1941 році) та сучасного французького гітариста Тома Вілото (народився в 1985 році) є ідентичними за тривалістю. Загальний час звучання концерту триває 20 хвилин 41 секунда. Перша частина триває 6 хвилин 30 секунд. Друга - 7 хвилин 30 секунд, третя – 7 хвилин 41 секунду. Проте виконавська манера є різною. Джон Уільямс приділяє особливу увагу диференціації розділів завдяки агогіці. Кожен фрагмент постає максимально виразно та з

увагою до кожної деталі. Особливо це проявляється у каденціях, де зростає імпровізаційне начало, що проявляється у темпових змінах (прискоренні та уповільненні тощо). Специфіка виконавської техніки Уїльямса передбачає схильність до більш стриманої манери гри, де відсутнє устремління та чітко промовляється кожен шар фактури, в тому числі й фрагменти, що мають другорядне (фонове) значення. Виконання Вільямса відрізняється високим професіоналізмом, що проявляється у фактично відсутності помилок, суворому академізмі, віртуозності, гарному ритмічному почутті та глибоким проникненням у стиль та епоху твору.

Натомість Том Вілото прагне акцентувати саме основні лінії фактури, в той час як фігурації, арпеджіо подаються як фоновий матеріал, що надає фарби загальному звучанню, проте не прагне промовляти в них кожен звук. Загальна манера Тома Вілото пов'язана з більш цілеспрямованою подачею матеріалу, що надає психологічний ефект більшої швидкості відтворення музичного тексту. Його виконання демонструє більшу афективність та намагання відтворити іспансько-італійську специфіку твору.

2.3. Ейтор Вілла-Лобос та виконавські особливості «Концерту для гітари з оркестром»

Бразильський композитор Вілла-Лобос (1887–1959) ще під час навчання в Паризькій консерваторії познайомився з Андресом Сеговією, що стало поштовхом для написання низки гітарних творів, серед яких 12 етюдів для гітари соло, 5 прелюдій для гітари соло, «Бразильська народна сюїта» для гітари. Композитор у своїх композиціях намагався відтворювати бразильські фольклорні традиції. Водночас він прагнув обрамлювати ними форми, які спиралися на традиції західноєвропейського мистецтва. Хоча ці новації доволі погано сприймалися на батьківщині Вілла-Лобоса, проте згодом вони набули популярності серед європейської та американської аудиторії. Митець став ініціатором зібрання фольклору, його обробки. У своїх творах Вілла-

Лобос намагався передати гітарні мотиви, які звучали в бразильській народній музиці. Його твори стали втіленням експресивності, спонтанності та яскравого духу свята. У них замість суворої логіки превалує поєднання різних сфер. Тематизм сходив до фольклорних традицій Бразилії, у той час як форма — апелювала до західноєвропейських жанрів. Цей парадоксальний синтез породив новий творчий метод, який нерідко згодом втілювали представники латиноамериканської музики. У його творах можна простежити вплив неофольклоризму. Він також виступав як диригент, пропагував на батьківщині та інших країнах бразильську музику. У творах композитор узагальнив типові риси народного мистецтва, спираючись на специфічну ладову основу.

Вілла-Лобос добре грав на гітарі, адже з 16 років він фактично був мандруючим виконавцем. Багато подорожуючи він грав у різних закладах, записував пісні, а потім й обробляв їх. Тому закономірним було й звернення до гітари у концертному жанрі й використання у багатьох творах фольклорних мотивів, ритмів, ладів тощо.

Єдиний гітарний концерт Вілла-Лобоса написано в тричастинній формі. У крайніх розділах, які йдуть у швидкому темпі, провідне місце надається танцювально-моторному рухливому началу. Принцип концертності реалізується, як вказує О. Варданян, через «драматургічність форми (принцип гри), імпровізаційність, що лежить в основі варіантного принципу розвитку тематизму, та переважно через віртуозність партії соліста» [7, с. 124].

Перша частина концерту *Allegro preciso* одразу занурює у сферу динамічного руху. У короткому чотиритактовому оркестровому вступі через застосування синкопованої ритміки одразу відбувається перенесення у атмосферу бразильського фольклору. Унаслідок такої вибагливої ритміки відбувається процес нівелювання квадратності, яка наявна в метриці (розмір 4/4). Тональність *a-moll*. Остинатне повторення октавно-унісонного звуку *e* у

струнної групи оркестру виконує роль привернення уваги і встановлення певної ритмічної логіки. Водночас виокремлюється терцієва низхідна інтонація, яка матиме ключове значення для твору. Вступ соліста у 5 такті (від цифри 1) одразу цю метроритмічну визначеність змінює, адже його партія виконується тріолями восьмими, що створює поліритмію. Висхідний пасаж охоплює упродовж одного такту діапазон у три октави, після чого спостерігається компенсаційний низхідний рух, при якому відбувається секвенційне повторення фігури із використання стрибків із хроматичним сковзанням по півтонах.

Виділення соліста здійснено не через виконання яскравого мелодичного матеріалу, а завдяки ритмічному та реєстровому домінуванню. Гітара грає у більш високій теситурі, ніж оркестрові інструменти. Також вже у 10 такті додається висхідний пасаж шістнадцятими із застосуванням хроматизмів, який демонструє технічні можливості гітари. Після нього знову йде матеріал тріолями, який потім поперемінно проходить у соліста та оркестру. Від цифри 3 додаються висхідні арпеджіо у гітари, що змінюються стрімкими пасажами, причому соліст фактично не перериває гру, ні на мить не залишаючи слухача. Перша тема, яка має динамічний характер, майже одразу здобуває розвитку. Від цифри 2 набуває розвитку пасажний компонент теми, а наприкінці цифри 4 настає своєрідна реприза початкового варіанту теми зі змінами.

Від цифри 5 відбувається поява нової теми. Перед її появою відбувається уповільнення темпу. Вона контрастує по відношенню до попередньої теми темпом (*Roso meno mosso*), типом фактури, адже в ній зростає роль поліфонічного начала. Її характер є ліричним, а базовою - низхідна секундова інтонація, яка використовується в мелодії, а також постає кроком, яким відбувається секвенційне сходження. За ним йде висхідний пасаж вгору, що дозволяє опанувати ще більш високу теситуру, в якій матеріал другої теми повторюється більш яскраво та експресивно.

Коливальний тип фактури відсилає до жанрових витоків баркароли. М'який ліризм та наспівне начало відтворюють близькість до бразильських народних наспівів. Проте цей осередок замріяно-меланхолійного начала швидко зникає, поступаючись місцем елементам першої теми, що починає свій розвиток.

Фактично з цифри 6 йде процес трансформації ліричної теми, в якій поступово проступає дієвість першої, що починає домінувати над лірикою. Вперше гітара зникає на 5 тактів, проте лише задля того, аби ще більше приголомшити щільністю звучання, потужними 6-звучними акордовими вертикалями, у які перетворився початковий остинатний октавно-унісонний фрагмент. Цей епізод має риси розробковості, адже загострюється конфліктне зіставлення соліста та оркестру, відбувається мотивний розвиток першої теми. Контрапунктичну лінію до вибухових акордів гітари, що виконуються прийомом *rasgado*, складає мелодія у кларнета. Від цифри 7 у розробковому розділі виникають і елементи другої теми, проте у зовсім іншому забарвленні. Низхідні секунди у мелодичному викладі перетворюються на терпкий інтервал, що постає у гармонічному варіанті. Таким чином зростає дисонантність та напруженість. Зазначимо, що цей матеріал виконується саме гітарою. Поступово до неї додається терцієва інтонація першої теми, стає своєрідним синтезом двох начал.

Від 9 цифри починається дзеркальна реприза, адже лунає друга тема, яка знову йде у темпі *Roso meno mosso*. Проте вона звучить у іншій тональності, більш високому регістрі і в дещо трансформованому вигляді. В ній проявляється виразна мелодія, яка при першому проведенні «ховалась» у фігураціях. В партії гітари проходить й мелодія, й фон, й гармонічне заповнення. Наявне коливання мажору та мінору, які призводять до незначної зупинки в тональності *C-dur*.

З 11 цифри настає динамізована реприза першої теми. Основний матеріал проходить у гітарі, що виконує мотив потужними акордовими

вертикалями за якими виконується хвилеподібний пасаж, що починається зі звуку е малої октави до g другої октави. Додаються потужні бурхливі пасажі, підтримувані оркестром, на яких і перша частина концерту фактично обривається.

Як можна пересвідчитись, в цьому розділі відсутня сольна каденція, проте вона й не потрібна, адже соліст панує практично постійно, а звучання інших інструментів, в тому числі дерев'яних духових, лише відтіняють гітару, проте не спроможні змагатися з нею у майстерності. Остинатні конструкції, які проходять у партії оркестру, унаочнюють зв'язок із танцювальними жанровими витоками. Тема побудована на використанні секундових інтонацій. Середній шар фактури містить матеріал орнаментального типу.

Друга частина концерту є ліричним центром усієї композиції. В ній представлено дві теми, що чергуються поміж собою. Структуру другої частини концерту можна представити у вигляді схеми: А (перша тема) – В (друга тема – цифра 2) – В1 (3 цифра) - В – А (цифра 4) – В (цифра 5) - каденція.

Перша з тем йде у темпі *Andantino* у розмірі $\frac{3}{4}$ в тональності e-moll. В жанровому плані вона близька до романсу. Починається з чотиритактового вступу оркестру, в якому використовується принцип руху голосів, завдяки якому звуковий діапазон покроково зростає. В середніх голосах звучить фоновий матеріал, що створює щемливий настрій. З мелодичною лінією у 5 такті вступає гітара. Тема побудована на використанні висхідного руху шістнадцятими на перші дві долі такті та низхідній секундовій інтонації восьмими (g-fis другої октави), що звучить на третю чверть. Імпульс для руху створюється за рахунок чергування коротких тривалостей, що розпочинаються на сильну долю такту та більш крупних, які створюють відчуття непевності, формуючись на останній долі. Повторення цієї ж фігури, проте з опануванням більш високого регістру (h-a другої октави), за

яким йде секвенційне повторення секундової інтонації, яка тепер розростається до мотиву з чотирьох звуків. Використання масштабнотематичної структури підсумування надає цілісності звучанню. В цій темі можна простежити наявність секундової ламентозної інтонації, що була притаманна для першої частини. Таким чином композитор досягає скріплення частин циклу не лише за рахунок їх контрастного співставлення, а й через інтонаційні зв'язки. Від цифри 1 секундова інтонація проходить у збільшеному за рахунок ритміки вигляді. Мелодія другої частини концерту є доволі сентиментальною. У ній переплітаються не лише риси бразильського народного фольклору та музики академічної традиції, а й риси міських побутових жанрів. Цей концерт, написаний для А. Сеговії, було оркестровано для малого оркестру. В. Сологуб вказує, що цей концерт «набагато краще звучить у камерних аудиторіях» [56, с.257]. Композитор використовує альтеровану гармонію, що відсилає до джазу та насиченої акордової колористики французьких імпресіоністів.

При другому проведенні теми одразу розпочинається її розвиток. Соліст в цій частині так само перебирає на себе функцію лідера. Саме у гітарі проходить найбільш яскравий матеріал. Він виконує і мелодію, і гармонічні вертикалі, і фон. Оркестру відводиться роль підтримки соліста, який дублює його акордові послідовності. Під час повторного проведення секундового секвенційного фрагменту, він викладається акордами. За рахунок подібного композиторського рішення соліст виокремлюється з-поміж оркестрового звучання та домінує.

Від цифри 2 відбувається зміна темпу на *Andante* та розміру на дводольний (6/8). Це друга тема, яка є похідною від першої. Вона також побудована на секундовій інтонації, якою оспівуються основні тони ладу. Спочатку її викладає оркестр, мелодична лінія йде у скрипок у другій октаві, що надає звучанню експресивності. Через шість тактів вступає гітара, яка фактично витісняє оркестр. Звучання гітари соло додає драматизму, що

підсилюється завдяки секундовим повзучим інтонаціям та низходженню у низький регістр, де тембр соліста є густим та насиченим. Вокальні інтонації, в тому числі підкреслення інтервалу сексти, посилюють зв'язок з побутовим романсом. Від цифри 3 зростає роль баркарольності, яка досягається завдяки коливальному фону восьмими у гітарі, в якому чергуються кварта та квінта у гармонічному викладі. Це середній розділ теми, який побудований на розвитку матеріалу. Мелодія проходить у кларнета, потім у струнних. Упродовж 10 тактів звучить лише оркестр. Музичний розвиток спрямований на рух до кульмінації, що співпадає з поверненням другої теми, в якій знову мелодію веде гітара. Оркестрове звучання відходить на другий план, підтримуючи соліста окремими акордовими вертикалями.

Кожне проведення теми А та теми В відрізняється типом оркестрування. Реприза теми А, яка йде від цифри 4 відбувається у першопочатковому темпі та розмірі, проте в ній продовжується розвиток основного матеріалу. Звучить і оркестр, і соліст. Додаються підголоскові лінії, які йдуть у партії гітари. Після повторення перших фраз відбувається ладогармонічний розвиток, що супроводжується відхиленнями в інші тональності, зростанням дисонантності. Загалом превалює багатоголосна фактура. Від цифри 5 відбувається зміна темпу на *Rit. mosso*. Повернення теми В здійснюється із значними змінами. В гармонії застосовується барвисте співставлення двох тризвуків – *As-dur* та *C-dur*. В партії гітари проходить і секундова мелодична інтонація, і висхідні арпеджіо по звукам вищезгаданих тризвуків. Мелодія йде у кларнета. Подальший гармонічний розвиток охоплює малий мінорний септакорд від звуку *mi* та доміантовий тризвук до неї (*H-dur*). Звучність стихає, у партії гітари залишається лише фігурація, яка переходить у гру флажолетами. Поступове завмирання динаміки та сповільнення темпу позначають завершення розділу, за яким йде каденція.

Цей розділ є великим соло гітари, що можна поділити на різні розділи. Перший з них має імпровізаційний характер. Початок є неструктурованим у метричному плані. Замість поділу на такти йде чималий фрагмент, в якому соліст може вільно робити метричні акценти. Віртуозність соліста проявляється у появі різних прийомів гри, серед яких трелі, форшлагги, флажолети. Вільність метрики досягається завдяки появі пасажів тридцять другими тривалостями, гри септолями, тріолями, квінтолями тощо. Проходять фрагменти першої теми, що змінюються пасажами. Використовується прихована поліфонія. Наступний розділ каденції пов'язаний з поверненням темпу *Andante* та розвитком другої теми. Наступні розділи каденції також виокремлюються за допомогою темпових позначень - *Quanto allegro*, *Meno mosso*. Вкрай неочікуваним є те, що каденція фактично поділяючись на розділи, виконує роль зв'язки між частинами концерту. Загальна тривалість каденції 4 хвилини, тобто вона є майже такою, як і весь попередній розділ другої частини, яка виконувалась 5 хвилин. Це є свідченням трактування гітари як вкрай віртуозного інструменту, що підтверджується багатством прийомів гри, тим тематичним матеріалом, який представлений у її партії та значенням щодо оркестру.

Останній розділ каденції відділяється від попередніх структурних компонентів цього гітарного соло не лише за рахунок зміни темпу на *Roco Moderato* та подвійної тактової риси. Активна динаміка *ff*, енергія синкопованих ритмів та вкрай віртуозна гра різних шарів музичної тканини – акордових вертикалей, які поліритмічно поєднуються з більш мелодизованою лінією, виявляють творчий виконавський потенціал гітари. Фактично в цій каденції готується тематизм наступної частини концерту.

Третя частина – *Allegro non troppo*, тональність *e-moll*, є найкоротшою у циклі. Починається з 8-тактового оркестрового октавно-унісонного вступу у розмірі $\frac{3}{4}$. Тридольна метрика та синкопований ритм викликають спорідненість з попередніми частинами. Зокрема це вже згадане

продовження останніх тактів каденції соліста з другої частини, яке проходило з подібним ритмічним малюнком. Внаслідок цього початок третьої частини сприймається як логічне продовження мови соліста. Найвний мотив, що побудований на поєднанні низхідної секундової інтонації з висхідною квартою. Ці інтервали було основою тематизму першої частини. Ритмічний малюнок вступу містить не лише синкоповану фігуру з шістнадцятих та восьмих тривалостей, а й тріолі чвертями. Тема є втіленням моторного рухливого начала, де базовим є тембр кларнета. Поява соліста від цифри 1 починається з пасажу, який побудований на хвилеподібному русі шістнадцятими, який триває 2 такти, згодом виокремлюється більш виразна інтонація, що побудована на висхідній терції зі секундовим низходженням. Вона має лірико-драматичний характер. Перша тема йде у тричастинній формі. Середній розділ починається від цифри 2, де починає виокремлюватись рівномірний низхідний рух чвертями. В ньому зростає роль ліричного начала. Повзучі висхідні хроматизми, які проростають у мелодиці, створюють враження прагнення до опанування вершини, що проступає крізь виконання фігурацій. Наприкінці пунктирний вступний матеріал проходить у гітари, проте не в унісонно-октавному вигляді, а як послідовність акордових вертикалей.

Від цифри 3 починається друга тема, в ній змінюється метр на дводольний (2/4). Виконується вона лише оркестром. В ній використовується матеріал першої теми, проте у варійованому вигляді. Висхідний поступеневий рух в межах терції шістнадцятими, за яким слідує компенсуючий низхідний рух з використанням оспівування. Загостреність ритміки дещо зменшується, в той час як гармонічне заповнення виконується на *staccato*.

Від цифри 4 відбувається зміна темпу на більш швидкий – *Vivo* та розміру на 6/4. У гітари, що нарешті з'являється, виникає коливального типу фігура, що складається з чергування акордових вертикалей. Подібний тип

руху пов'язаний з баркарольністю. Проте органний пункт, що звучить в низькому регістрі, створює більш похмурий настрій. З 5 цифри у гітарі виділяється висхідний мотив, що двічі повторюється. За ним слідує компенсуючий рух, побудованому на коливанні із застосуванням стрибків на кварту. Велику роль композитор приділяє використанню оркестрових передач, переключок між солістом та іншими інструментами.

З цифри 7 знову йде суто оркестровий фрагмент, в якому здійснюється перехід до більш танцювального образу. При додаванні соліста використовується типова фактура бас-акорд, розподіляючи фактично такт у розмірі 6/4 на дві частини, де підкреслюється тридольність кожної з них. Від 8 цифри в партії соліста додаються феєричні пасажі, що підкреслюють його віртуозність. Повернення наприкінці матеріалу (від цифри 10), який проходив від цифри 4, створює враження репризності. Композитор використовує принцип поступового гальмування розвитку, коли застосовує більш крупні тривалості. Концерт завершується кульмінацією, що підсумовує розвиток, який здійснювався у всіх частинах.

Мелодичні та ритмічні каденції становлять основу стилю композитора. У цілому концерт має чимало звукозображальних рис, у ньому майстерно змальовуються картини природи. Превалує тональна система, що сполучається з вкрапленнями діатонічних ладів, які характерні для південноамериканської музичної практики. Композитор доволі часто використовує поліакорди, що виникають не у оркестру, а у його співвідношенні з солістом. Превалюють секундові інтонації, що сходять до імпресіонізму.

В цьому концерті яскраво постає лідерство гітари, яка постійно перебирає на себе ініціативу. Фрази, що виникають у оркестрі, майже одразу перехоплює гітара і не лише повторює їх, а й розвиває їх на новому, більш високому рівні. Тобто наявний принцип антитетики дієвого та рефлексивного, підвищена віртуозність соліста. Концертний твір є

прикладом домінування соліста над tutti. Вибір інструментів, що увійшли до оркестру, був пов'язаний саме з камерним складом (струнна група). Концерт Вілла-Лобоса може бути віднесений до «віртуозно-симфонічного» типу (О. Варданян). Принцип симфонізму забезпечується шляхом розвитку одного лейтінтонаційного комплексу, що визначає розвиток усіх тем твору. «Симфонічна єдність циклу забезпечується єдиною лейтінтонацією, від якої походить інтонаційний малюнок головних тем, а також тематичною аркою, яка поєднує крайні частини концертного циклу» [7, с. 123].

Концерт Е. Вілла-Лобоса з-поміж розглянутих творів, які увійшли до творчої програми, єдиний, що написаний композитором-гітаристом. Знаючи інструмент з практичного боку, він знає як найкраще продемонструвати його можливості, виявити сильні сторони гітари та показати її потужну віртуозність. Тип концертності в ньому є таким, що найбільше «обумовлений віртуозністю, «скрипковістю», принципом гри, який домінує серед інших атрибутів концертності» [7, с.98-99].

Розглянемо особливості інтерпретацій концерту Вілла-Лобоса. Перша виконавська версія представлена іспанським класичним гітаристом Пабло Сайнс Вільєгасом (1977 р.н.). Він народився в Логроньяо в провінції Ла-Ріоха та почав там вивчати музику, перш ніж розпочати міжнародну кар'єру, він є володарем премії Critical Eye Award 2008 у класичній музиці, а в 2018 році він підписав контракт з лейблом Sony Classical. Розглянута версія була виконана разом з камерним оркестром Філадельфії (Chamber Orchestra of Philadelphia), диригент – Джейм Джад (James Judd) в 2013 році у Філадельфії (США, штат Пасадена). Загальна тривалість звучання твору становить 20 хвилин 23 секунди. Перша частина - 6 хвилин, друга частина – 9 хвилин, з яких 4 хвилини звучить каденція, третя частина звучить 4 хвилини 43 секунди.

Виконавська манера Пабло Сайнса Вільєгаса характеризується віртуозністю, наявністю чіткої артикуляції, насиченим потужним звуком. В

каденції, що сполучає другу та третю частину він демонструє різні образні сфери. Рівень його професіоналізму дозволяє не лише блискуче виконувати всі виконавські задачі, а й приділяти увагу градації голосів у багатоголосній фактурі, що є вкрай важливим, зважаючи на чимале навантаження на гітариста в цьому творі.

У виконанні бразильського гітариста Турібіо Соарес Сантоса (нар. 1943 р.) у супроводі Orchestre de Chambre Brésilien під керівництвом Бернардо Бесслера (Bernardo Bessler) концерт звучить 17 хвилин 22 секунди, що на 3 хвилин швидше, ніж у версії Пабло Сайнса Вільєгаса. Загалом в цій версії темп виконання є більш прискореним. Виконавець грає твір таким чином, що наявна загальна спрямованість до кінця. Особливо це простежується під час виконання каденцій. В ній Турібіо Сантос прагне максимально диференціювати розділи сольного фрагменту. Особливо це стосується виконання останніх епізодів каденції. Сантос виконує у більш повільному темпі передостанній, в той час як останній - моторний.

Висновки до 2 розділу

Можна відзначити появу концертів для гітари з оркестром у музичному просторі ХХ–ХХІ століття. Це здійснюється завдяки співпраці провідних іспанських гітаристів із композиторами, які належать до різних національних шкіл. У низці концертів превалює принцип опори на фольклор, у них підкреслюється генетичний зв'язок гітари з іспанською, італійською, бразильською народною та побутовою виконавськими традиціями. Концертні твори Х. Родріго, Е. Вілла-Лобоса, М. Кастельнуово-Тедеско віддзеркалювали смаки гітаристів, для яких вони створювалися та втілювали особливості індивідуального смаку композиторів.

Жанр інструментального концерту базується на протиставленні меншої частини інструментів або голосів, більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись завдяки тематичній рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів чи

голосів. Проте характер цієї опозиції соліста (чи солістів) оркестру може бути вкрай різним. Кожна культурно-історична епоха розкривається, звертаючись до неповторного ідейно-художнього змісту, втілюючись у власних яскравих образах. Унаслідок цього відбувається переосмислення концерту, жанру, що є актуальним в просторі ХХ ст.

Жанр інструментального концерту стає новою сферою розвитку класичного гітарного репертуару, відкриваючи нові композиторські можливості, де максимально концентруються індивідуально-стильові властивості композиторів сучасності. Створення іспанським композитором Хоакіно Родріго репертуару в жанрі інструментального концерту сприяло підвищенню статусу класичної гітари як концертного інструменту. Проведений аналіз дав змогу виявити та прослідкувати загальні властивості феномену концертності.

Проаналізовані концерти мають ряд спільних ознак. Х. Родріго та М. Кастельнуово-Тедеско пишуть свої концерти у один й той самий рік – 1939. Концерт для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса створено на 12 років пізніше – у 1951 році, що свідчить про можливість ознайомлення ним з композиторським спадком його попередників. До того ж створення митцями концертів фактично упродовж одного десятиліття, дозволяє казати про наявність рис неокласицизму в них, який був в той період актуальним стильовим напрямком.

Всі перелічені концерти були написані та присвячені провідним гітаристам ХХ століття. Хоакін Родріго пише для Рехіно Сайнс де ла Маса, а Маріо Кастельнуово-Тедеско та Ейтор Вілла-Лобос для Андреса Сеговії. Перші два концерти були створені композиторами-піаністами, в той час як Ейтор Вілла-Лобос був гітаристом-виконавцем (що також грав на інших інструментах). Останній чинник зумовлює вільне використання ним більш широкої палітри можливостей інструменту, яка відома митцю не з теорії, а з практичного досвіду гри на гітарі.

Спільним показником для концертів є звернення до класичної тричастинної структури твору, де друга частина постає ліричним центром циклу. Проте типи концертів, їх образно-тематичний план, композиційні методи та прояви концертності будуть принципово різними.

Концертність у творі Хоакіно Родріго проявляється через яскраву виконавську майстерність, діалогічність взаємодії гітари та оркестру, гнучку комунікацію між ними. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіна Родріго є прикладом твору, у якому наявні антитетичність та віртуозність, які притаманні для індивідуального стилю митця і, водночас, є рисами, що характерні для традиційної іспанської музики. Відзначено тематичну близькість музичного матеріалу концерту жанрам іспанського фольклору, а також використання в ньому типових народних прийомів розвитку (мотивного, варіювання тощо).

В концерті Маріо Кастельнуово-Тедеско, що належить до ігрових концертів, між партією солісту та оркестром встановлюються паритетні зв'язки. Підвищене значення принципу діалогу гітари та оркестру. В ньому наявно чимало сольних фрагментів гітари. Проте нерідко соліст, як і у Хоакіно Родріго, сприймається як носій специфічної тембральності, проте не розкривається в повній мірі як унікальний інструмент в плані конструктивно-виконавських вимірів. Каденції гітари сприймаються як специфічні вставки, що розфарбовують загальний музичний план. Для структури концерту характерне превалювання кінематографічного мислення, яке проявляється у колажності, частій зміні «кадрів», контрастності тем та епізодів, що співставляються.

У концертному творі Ектора Вілла-Лобоса, гітара є інструментом, що безперечно є солістом, базовим лідером, якому надаються усі важливі в плані драматургії теми. Фактично вона майже не стихає упродовж концерту. Великі каденції стають центром слухацької уваги, виконуючи важливе значення в структурі твору. В цьому концерті простежується наявність

лейтінтонаційного комплексу, який розвивається у всіх частинах циклу. Його можна віднести до «віртуозно-симфонічного» типу концертів, в якому розвивається партія соліста. Партія соліста у творі, написаному композитором-гітаристом, характеризується ефектністю та блискучим професіоналізмом.

РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Історично розвиваючись, жанр гітарного концерту набуває нових рис, завойовуючи інші сфери художньої виразності. І, водночас, в ньому можуть зберігатись константні характеристики, які дають змогу вбачати зв'язок із попередньою музичною практикою. Загалом можна відзначити, що митці намагаються опанувати ті смислові горизонти, які досі не розкривались в гітарному виконавстві. Ускладнення музичної мови, яке притаманне для багатьох сучасних композиторів, ініціювало формування нових критеріїв гри на гітарі. Т. Іванніков вважає, що «активізація композиторських інтенцій, спрямованих на гітарну музику у ХХ столітті, поставила виконавців перед серйозними художніми викликами й дала суттєвий поштовх до освоєння більш складної гармонічної мови, нетипових фактурних і аплікатурних рішень, які виводять гітарну техніку на новий рівень інтонаційної зв'язності» [31, с.186]. Окрім цього набуває актуальності намагання виконувати твори композиторів минулого максимально автентично, що сприяє зростанню обізнаності виконавців гітаристів та їх професіоналізму. Рух автентизму зумовлює інтерес до концертів доби класицизму та тих, що виникли у передкласичний період. Вивчення аспектів виконання цих творів активізує не лише виконавські практики, а й відродження їх сучасними композиторами. Для історично інформованого виконавства притаманний системний підхід щодо реконструкції музичного звукового цілого. Н. Сікорська виділяє наступні: «використання історичних інструментів або їх копій, опора на наукові знання з історичних та сучасних джерел, вивчення історичного контексту створення творчого доробку; практичне засвоєння творів з використанням адекватних виконавських прийомів за оригінальними музичними текстами, зі збереженням стильових елементів кожного твору, його композиційної й інтонаційної лексики; реконструкція естетики музичного виконання» [55, с. 66-67].

Отже, низка концертів для гітари з оркестром виникає як спроба відродити певні традиції минулого. Водночас решта концертних творів може бути розглянута як крок уперед в питанні жанрової трансформації концерту. Оновлення відбувається завдяки вибору новітніх композиційних технік, формування нової музичної мови, що синтезує елементи різних стилів та напрямків. В тому числі процес звернення до спадщини минулого ініціює зміни в органології – трансформації музичних інструментів (гітари) та особливостей її використання.

Характерною ознакою гітарного мистецтва сьогодення є формування різних національних композиторських шкіл, в яких представлені твори для гітари, в тому числі й концерти. Серед них виокремлюються іспанська, британська, французька школи. Набуває розвиток й українське гітарне мистецтво. Збільшується рівень експериментаторства, який призводить до пошуків нової образності, засобів виразності, навіть конструктивних особливостей інструменту тощо.

3.1. Гітарні концерти «традиційної» структури в музичній культурі XX-XXI століття

Однією зі стратегій розвитку гітарного концерту є дотримання принципу слідування традиціям, що були окреслені в попередньому розділі. Одним з них буде використання симфонізму, як методу розгортання музичного матеріалу. Чимало гітарних концертів, які виникають у другій половині – останній третині XX столітті мають яскраво виражені риси симфонізму, який, щоправда, може реалізовуватись по-різному. Нерідко основою може бути «іспано-мавританський» колорит, який реалізується, насамперед, на тематичному рівні через низку художніх образів, що розкриваються у концерті. Подібні риси можна віднайти у різних композиторів. Нерідко творці використовують принцип симфонізму у

концертних творах для гітари, де превалує дієве та активне начало, але можна віднайти гітарні концерти, які мають риси медитативності.

Серед гітарних концертів, написаних у класичній тричастинній формі, в яких композитори прагнуть розкрити «іспанську» природу інструменту, можна згадати твори Мануеля Понсе, Антона Гарсія Абріля та ін. Водночас в ХХ столітті виникають твори, які позбавлені ознак трактування гітари як представника певної етнічної традиції. Прикладом цього є твори британського композитора Малкольма Арнольда та французьких митців П'єра Петі, Роланда Дьенса, Франсіса Клейньянса. В їх творах поєднуються не лише здобутки різних композиторських шкіл (митців доби бароко, французьких імпресіоністів), а й неакадемічної музичної практики – джазу, шансону тощо.

Ознаки стильового синтезу є у гітарній творчості Мануеля Марія Понсе Куельяра (1882-1948), музична мова якого демонструє поєднання різних традицій. Він навчався у Мехіко по класу фортепіано у Національній консерваторії, проте композицію вивчав у Італії. Також опановував гру на фортепіано у берлінській консерваторії, а ще пізніше уроки композиції у французького композитора Поля Дюка. Ознайомившись із різними національними школами він творчо переосмислив їх здобутки та втілює у своїй композиторській діяльності. Мануель Понсе багато гастролював у країнах Південної Америки, з 1945 року очолює Вищу музичну школу при Національному автономному університеті в Мехіко.

Цей мексиканський композитор у своєму концерті для гітари з оркестром («Південний»), який було написано в 1941 році та присвячено Андресу Сеговії, по-своєму розкриває можливості гітари. В даному концерті використовується класична тричастинна структура твору. Зберігається контрастне протиставлення частин (*Allegro moderato* – перша частина, друга частина - *Andante*, *Allegro moderato e festivo* - третя частина). Концерт має діалогічний тип структури. Композитор створює гнучку комунікацію між

солістом та оркестром. Баланс звучання досягається завдяки дотриманню балансу тембрового та динамічного. В першій частині використовується поєднання тонального та ладового мислення. Ігровий тип побудови концерту спрямований на демонстрацію віртуозності соліста, що проявляється у грі пасажів, стрибків. Тривала та розлога каденція, що виконується солістом ближче до завершення першої частини, в повній мірі дає можливість переконатись у його артистизмі. Градація розділів, що занурюють у різні образні сфери, висвітлює його майстерність у диференціюванні контрастних фрагментів. Домінування соліста зберігається і після вступу оркестру, який перебирає на себе функцію супроводу, підтримуючи гітару грою акордових послідовностей та окремих реплік. Латиноамериканський колорит у творі представлений на ладовому рівні (використання іспанського ладу), через типові прийоми гри, гармонічні вертикалі тощо. Другий розділ концерту занурюють у дещо іншу атмосферу, сповнену орієнталізму, містицизму тощо. Проступають риси імпресіонізму, які прослуховуються у використанні яскравих гармонічних співвідношень, елементів різних ладів, в тому числі пентатоніки.

Всі частини концерту йдуть у тридольному розмірі. У першій та другій частині – це розмір $3/4$, а у третій - $3/8$. Подібне рішення підкреслює інтонаційну близькість тем, а завдяки застосування дрібнішої метрики здійснюється ефект прискорення темпу. В третій частині слухач залучається у святкову фестивальну атмосферу, сповнену блиску, феєрії та грайливості. В цьому концерті доволі сильно відчувається той звукообраз, що асоціювався з іспанським колоритом, яскравою картинною зображальністю та ефектністю, які були наявні у творах, що формувались під впливом А. Сеговії. Як вже відзначалось, його бачення гітарного звукообразу дозволило сформуванню чисельний концертний репертуар, що відображав смаки виконавця і водночас проектував віртуозність як домінуючу інтенцію гітариста.

Для концерту даного типу притаманна інтонаційна єдність частин, яка досягається завдяки тематичному проростанню елементів першого розділу у наступних. Взаємодія учасників діалогу гітара-оркестр надає можливість віднести твір до концертів ігрового типу. Це проявляється у ефектному концертуванні соліста, яке досягається завдяки впровадженню найбільш ефектних та віртуозних прийомів гри та способів звуковидобування, виваженому тембровому балансу учасників, діалогічному викладу партій. За класифікацією О. Варданян даний твір може бути віднесений до типу концерт-гра. Імітаційний принцип превалює у музичній комунікації учасників, водночас саме солісту надається провідна роль. Музичний тематизм концерту пов'язаний з використанням етнічно-виразного шару, який асоціюється із традиціями гітарного виконавства Іспанії, країн Латинської Америки тощо. Проте структурна чіткість форми вказує на використання моделі концертного жанру, що закладається в академічній європейській музичній практиці. Подібне поєднання вбачається базовим для багатьох концертів, створених в ХХ-ХХІ столітті.

Концерт для гітари з оркестром британського композитора Малкольма Генрі Арнольда (нар. 1921 р.) було створено в 1959 році та присвячено співвітчизнику митця – гітаристу та лютністу Джуліану Бріму. В цьому творі також зберігається класична тричастинна структура (1. *Allegro*, 2. *Lento*, 3. *Con Brio*). До того ж композитор намагається притримуватись традиційних принципів конструювання художнього цілого, хоча його музична мова має ознаки виходу за межі тонального мислення. Його концерт позбавлений рис, які б пов'язували його саме з «іспанським» образом гітари. Принцип симфонізму, що притаманний для даного концерту, реалізується у мотивному розвитку тем, які взаємопов'язані між собою. Споглядальність розкривається у сольних епізодах гітари, яка панує у другій частині циклу. Натомість третя частина виступає підсумком попередніх розділів.

Французький композитор та музичний критик П'єр Петі (1922-2000) слідує традиції, яка була закладена ще за доби бароко щодо написання концертів для двох чи навіть чотирьох інструментів у супроводі оркестру. Петі пише Концерт для двох гітар з оркестром в 1964 році для дуету Іди Пріст та Александра Лагої. Тричастинна структура твору (I. Moderato, II. Adagio et vivo, III. Allegro vivo) дозволяє проілюструвати контрастні образні сфери. Дует солістів у супроводі оркестру як виконавський склад вже був представлений у різних композиторів ХХ століття – Жермени Тайєфер, Хоакіно Родріго, Маріо Кастельнуово-Тедеско. Згодом подібні концерти будуть створені й іншими представниками французької школи (Франсіс Клейнъянс, Гарсія Абріль, Стівен Госс). Яскрава образність, притаманна імпресіонізму, проступає у цьому творі. Дует гітар виступає як єдиний музичний організм, що ілюструє свою гнучку взаємодію на фоні звучання оркестру. Водночас наявні фрагменти й змагання між собою обох солістів, які розкривають своє віртуозне начало і під час протиставлення оркестру, і у процесі демонстрації власних виконавських сил. Співставлення барвистих гармонічних вертикалей, секвенційні конструкції дозволяють наповнити святковістю першу частину концерту, в той час як у другій розкривається лірико-заглиблене начало. Яскрава колористика композиторського мислення Петі заснована на творчості його попередників, в тому числі й М. Равеля, спадок та біографію якого він досліджував.

В творчості французького композитора та гітариста Роланда Дьенса (1955-2016) відбувається неодноразове звернення до концертного жанру. В них він прагне оперувати різними шарами музичної тканини не лише академічної традиції, а й джазового, етнічного та рок-мистецтва. В своїй виконавській діяльності Дьенс звертався до творів «класиків» гітарного мистецтва, в тому числі тих, чиї концерти були розглянуті у попередньому розділі та становлять основу творчого проєкту. Також він представляв цікаві інтерпретації творів сучасних джазменів. Ряд творів, в тому числі гітарні

концерти, були сформовані як посвята провідним композиторам та виконавцям минулого. Серед них можна згадати «Концерт in B: присвята Кастельнуово-Тедеско» для гітари соло та гітарного квартету (1991), «Концерт Метис: посвята Іді Престі» для гітари з оркестром (1997). Також він пише концерт для двох гітар та струнного оркестру (2000) «Concertomaggio». Роланд Дьєнс використовує принцип не лише текстових відсилок до творчості видатних композиторів та виконавців, а й прагне передати завдяки цитатам чи принципу алюзії характерні ознаки їх індивідуального стилю. Застосування подібних прийомів у композитора стає ознакою індивідуального стилю, він формує власну виразну музичну мову, яка прочитується у різних творах. Т. Іванніков характеризує спадщину Дьєнса таким чином: «Феноменологічно гітарні твори Дьєнса, які транслюють західному слухачеві світ позаєвропейських музичних асоціацій, вибудовуються в своєрідну та часом еkleктичну панораму. У ній ефект змішування перетворюється в домінуючий принцип творчості» [31, с. 220].

Так, наприклад, «Концерт Метис: посвята Іді Престі» є прикладом твору, що написаний у класичній тричастинній формі. В структурі цього опусу можна розпізнати ті риси, що були притаманні концертам класико-романтичного типу, які були створені в першій половині ХХ століття. Образний стрій першої частини *Allegro rubato*, написаної в сонатній формі, пов'язаний з відображенням ліричних та грайливих образів. Композитор вдало поєднує танцювальні елементи із джазовою гармонією. Гітарні пасажі передають елементи етнічного начала, як іспанського, так і інших країн Латинської Америки. Друга частина - повільна, яка ще більше заглиблює у сферу лірики, відкривається оркестровим вступом, де мелодичну лінію грає віолончель. Саме цю елегійну та вкрай гнучку тему буде повторювати в подальшому гітара. Між гітарою та оркестром встановлюється гнучка взаємодія, що ґрунтується на принципі діалогу. Тривала гітарна каденція, яка проходить у другій частині, дозволяє розкрити гітару як поліфонічний

інструмент, що здатний передати різні образи, проте найкраще вона демонструє саме ліричне начало. Третя частина концерту традиційно пов'язана зі сферою моторики, яка представлена через танцювальні жанрові витоки (джаз-вальс). В цілому в цьому творі зберігається класична структура. Проте вкрай сучасною є музична мова концерту, яка наближена до джазово-естрадного комплексу, як на інтонаційному, так і ладогармонічному рівні. Нерідко митець використовує тип оркестрування, що прямо вказує на джазові витоки (як піцикато контрабаса, секвенційні конструкти із залученням джазових вертикалей з септакордів та нонакордів).

В своїх творах Роланд Дьєнс використовує низку прийомів гри, які виникли у неакадемічній музичній практиці, проте вони вкрай успішно розширюють виразові можливості інструменту та дозволяють передавати потрібні художні образи. Серед таких новацій варто згадати наступні: «теппінг, гра великим пальцем лівої руки на грифі, Барток-піцикато, підтяжки, гра за верхнім поріжком» [31, с.216].

Композитор та гітарист Франсіс Клейнъянс (нар. 1951 р.), який також належить до французької школи, в своїх концертних творах також відроджував традиції минулого. В своєму «Концертіно бароко пам'яті Вівальді» для гітари з камерним оркестром (1995) та «Концерті ре мінор» для двох гітар і струнного оркестру (1999) він прагне розкривати художні образи, спираючись на яскраві відсилки до митців минулого. Його індивідуальна творча мова виступає результатом переосмислення французької музики ХІХ-ХХ століття. Це й трансляція здобутків композиторів-імпресіоністів, й шансону, й популярних латиноамериканських танців. Також у його творчості виявлено вплив «японських, латиноамериканських та іспанських культурних традицій» [31, с. 262].

У творчості іспанського композитора та диригента Антона Гарсія Абріля (1933-2021), який пише концерти «Aguadiano» (1978), «Homenaje a Sor» (1978), «Mudejar» (1985) та концерт для двох гітар «Concierto de Gibralfaro»

яскраво проявляється саме традиційне гітарне амплуа. Його музична мова формується на основі національних мотивів, принципів гри на гітарі, в них реалізується метод симфонізму, що базується на безперервності розвитку тематичного ядра. Життєрадісна театральна ефектність його концерту унаочнює домінуючу роль гітари, яка розкривається у різних творчих амплуа. Будучи автором блискучої музики до кінострічок він був схильним до створення візуально чітких картин, що мали звукозображальну природу. Це споріднює його концерти з творами М. Кастельнуово-Тедеско. Проте його музичний стиль демонструє більшу увагу до наскрізності розвитку музичного матеріалу та добре знання можливостей інструменту. В гітарному концерті «Mudejar» не лише в назві, а й музичній мові простежується відсилання до синтетичного стилю мудехар, який був поширений в архітектурі, живописі і декоративно-прикладному мистецтві Іспанії XI—XVI ст. Змальовується барвисте та розкішне палацове життя Севільї, де поєднувались ренесансні та мавританські витоки. «Абріль вільно оперує стильовими елементами різних культур, зокрема – неакадемічної традиції, чергуючи іспано-арабські колорити музики з типово джазовими секвентними побудовами» [31, с. 134].

3.2. Гітарні концерти із залученням новітніх принципів організації музичної тканини

Внаслідок трансформаційних процесів, які відбуваються в другій половині XX століття, наявне оновлення музичної мови, яке здійснюється під впливом авангардної естетики, що поширюється завдяки творчим експериментам митців. Так, наприклад, в такому ключі написано Концерт для гітари з оркестром «Три графіки» французького композитора іспанського походження Моріса Оани (1913-1982), створеному в період з 1950 по 1956 рр. В даному концерті відбувається висвітлення мікротонових характеристик гітари, звернено увагу на сонорику її звучання. Це розширює уявлення про

розвиток концертного жанру. Новації відбуваються не лише у зв'язку із розкриттям можливостей інструменту сталої конструкції, а й відкриттям практик зміни конструкції гітари. Вже згадувана практика відродження старовинних інструментів ініціювала формування гітар нового типу, в яких кількість струн та характер їх налаштування істотним чином відрізнялись від шестиструнної «класичної» гітари. Подібні трансформації інструменту уподібнювали її попередникам гітари, які були поширені за добу бароко, в тому числі - лютні. Творча кооперація виконавців та композиторів, яка сприяла наповненню новим змістом гітарних творів першої половини ХХ століття, реалізована завдяки діяльності А. Сеговії та композиторів, розглянутих у розділі 2, знайшла продовження у взаємодії Моріса Оана та гітариста Нарсісо Епеса. Іспанський виконавець у процесі співпраці з гітарним майстром Хосе Раміресом III сконструював гітару з 10 струнами. «В результатів стрій 10-струнної гітари вийшов аналогічний лютневому (e- h- g- d- a- e- c- ais- gis-fis)» [31, с.212]. Подібні трансформації стосувались різних інструментів, не лише струнно-щипкових. Наприклад, зміни відбувались і у конструкціях флейти в ХХ-ХХІ столітті, для яких також створювались композиції сучасними митцями.

Моріс Оана, створюючи свій гітарний концерт та інші твори для 10-струнного інструмента, мав у своєму розпорядженні фактично повний обертоновий звукоряд, при використанні якого могли виникати цікаві сонорні ефекти, що були мало передбачуваними. Це розширювало можливості інструменту, а також накладало додаткові зобов'язання на виконавців.

Концерт «Три графіки» за своєю структурою є тричастинним. Кожна з них має свою назву: I. Graphique de la Farruca et cadences, II. Improvisation sur Graphique de la Siguiriya, III. Graphique de la Buleria et Tiento. Хоча загальна структура концерту є класичною, проте характер тематизму одразу засвідчує приналежність до твору, який належить до авангардної естетики, зв'язок із

іспанськими етнічними мотивами фактично відсутній. Вступний розділ оркестру представлений переважно звучанням різних ударних та перкусійних інструментів. Одразу розпочинається сольний фрагмент, де звучить гітара. Різка дисонантність гармонічних вертикалей, увага до сонорних комплексів, ритмічна вибагливість та використання різноманітних штрихів, що насичують музичну тканину одразу переносять слухача у сучасний музичний всесвіт. Базова малосекундова інтонація, яка звучить у гітарі, трансформується у чвертьтонові конструкти, в яких завдяки ритміці, особливостей звуковидобування, застосуванню стрибків на великі інтервали, відбувається розвиток. Використання змінного розміру сприяє квазі імпровізаційності твору, де, водночас найменші нюанси зафіксовані у нотному тексті. В першій частині гітара нерідко використовується в якості ударного інструменту, що підкреслюється завдяки дублюванню ударними.

Гітара та оркестр взаємодіють на основі принципу діалогу з явним виходом на перший план соліста. Баланс звучання досягається через використання у гітарі соло акордових вертикалей, які у поєднанні з гучністю та застосуванням акцентів, допомагають звучати навіть на фоні *tutti*. Натомість у сольних розділах гітара виконує матеріал не лише гомофонно-гармонічного, а поліфонічного характеру, де допускається широка палітра динамічних нюансів – від *ff* до *pp*. Наприклад, від цифри 12 проходить другий сольний розділ гітари, в якому проявляються віртуозні якості інструмента. В цій каденції межують елементи різних тем – моторної, сповненої драматизмом та більш лірично-споглядальної. Наприкінці частини, коли додається оркестр, гітара залишається, проте виконує фоновий тремолоючий матеріал, готуючи початок другої частини концерту.

Друга «графіка» має імпровізаційний характер, що підкреслюється і у назві частини. Розпочинається з соло гітари, де вступні акордові вертикалі виконуються почергово прийомом *rasgado*, флажолетами тощо. Свобода розгортання музичного матеріалу досягається через зміну темпу та авторські

позначення – *libero, ritmico*. Важливо відзначити, що композитор фіксує не лише темпові позначення та особливості агогіки, а й тривалість кожної частини у нотному тексті, в тому числі й проміжків між ними (16 секунд пауза між першою та другою). Перша частина має звучати 7 хвилин 30 секунд, друга частина – 8 хвилин, третя – 5 хвилин 30 секунд. Ця авторська позиція спрямована на те, щоб визначити межі звукового тексту максимально об'єктивно, зменшуючи можливість істотних інтерпретаційних розходжень.

Оркестрові вставки сонорного характеру є незначними у цьому розділі твору, в той час як гітара виконує основний матеріал. Відбувається чергування більш моторних фрагментів та споглядальних. Нерідким є також створення діалогу між гітарою, яка підтримується ударними та оркестром. Використовується принцип контрасту, як динамічного, так і регістрового, адже гітара переважно звучить у високій теситурі, а оркестр – у низькій.

Третя частина знову переносить слухача у сферу моторики. Розмір 6/16 у темпі *Allegro* формує відчуття невпинного руху. Секундова інтонація перетворюється у гітари на вібруючий остинатний рухливий фон. Він вносить напруженість та тривожність, яка поступово змінюється більш виразним матеріалом. В середині частини секундова інтонація, яка йшла у мелодичному вигляді, змінюється її гармонічним викладом. Використовуються прийом стукоту по деці, який надає виразності та експресивності, підкреслюючи кульмінаційні точки. Від 14 цифри настає каденція, в якій створюється молитовно споглядальний образ. Гра акордів арпеджіато створює алузію на жанр серенади чи баркароли. Наприкінці додається короткий фрагмент, де звучить також оркестр. Фактура динамізується, знову проявляється сфера активної моторики, якою і завершується концерт.

Концерт Моріса Оана представляє нову тенденцію у написанні гітарних творів. В ньому збережено класичну тричастинну структуру циклу, протиставляється соліст оркестру, наявні основні обов'язкові розділи форми,

як каденція тощо. Проте музична мова митця вже виходить за межі тонального чи ладового мислення, яке було притаманна концертам етнічно-виразного характеру, які були «іспанськими» за своєю стилістикою. Композиторський тезаурус відповідає естетиці авангарду, яка поширюється серед митців ХХ століття. Значно розширюється спектр виконавських прийомів та технік, які використовується солістом. До того ж написання твору для 10-струнної гітари постає чинником, що висуває нові вимоги до виконавців, насамперед, в технічному плані, вказуючи перспективи розвитку гітарного мистецтва.

Новий шлях розвитку жанру гітарного концерту встановлюється в творчості кубинського композитора **Лео Брауера** (нар. 1939 р.). Порівняно з творами, розглянутими в попередньому розділі, вони витримані у принципово в іншому стилі. Займатися музикою він почав приблизно з 12 років. Його батько грав на гітарі на слух музику фламенко й саме її спочатку опановує Лео. Юнак починає грати на слух твори Франсіско Таррегі, Ейтора Вілла-Лобоса. Згодом митець почав вивчати гру на гітарі під керівництвом Ісаака Нікола, учня Еміліо Пухоля. Відбувається зміна його музичних інтересів, Лео свідомо відходить від музики фламенко й зосереджує увагу на сучасній музиці. А вже мистецтво композиції він опановує в Джульєрдській школі міста Нью-Йорк та музичному університеті штату Коннектикут. Лео Брауер став не лише виконавцем і композитором, а й диригентом, який керував Берлінським філармонічним та Шотландським національним оркестрами, головним диригентом Гаванського симфонічного оркестру. Стиль творів митця зазнавав чималих змін упродовж його композиторської діяльності. Якщо спочатку він писав твори, які були стилізацією старовинної музики, то згодом почав обирати авангардні композиторські техніки та музичну мову. Брауер починає активно використовувати алеаторичні форми у творах для гітари, а також для інших інструментів. В останній період

творчості Брауер став вбачати доцільність у написанні творів в неоромантичному стилі.

Композитор неодноразово звертався до концертного жанру. Зокрема Лео Брауер написав 11 концертів для гітари з оркестром. Перший концерт було створено в авангардний період творчості в 1972 році. Натомість інші концерти він пише з 1981 року, коли в музичній мові Брауера починають проступати фольклорні риси. Більшість гітарних концертів написані саме для гітари соло та оркестру. В усіх, окрім першого концерту використовується принцип програмності. Його концерт для гітари з оркестром № 2 має назву «Concierto de Lieja», № 3 - «Elegiaco», № 4 - «Concerto De Toronto», № 5 - «Concierto de Helsinki», № 6 - «Concierto de Volos», № 7 - «Concierto de La Habana», № 9 - «Concierto de Benicassim», № 11 - «Concierto de Requiem — In memoriam Toru Takemitsu». Програмні назви є і у концертів № 8 та № 10 — «Concierto Cantata de Perugia» та «Book of Signs» відповідно. Проте менш стандартним є їхній виконавський склад. Концерт № 8 було написано в 1999 році для хору, гітари та оркестру, а 10-й концерт є подвійним — для двох гітар та оркестру. Як правило митець використовує тричастинну структуру. У гітарних концертах митця поєднуються загострені дисонантні звучання в оркестрі та доволі терпкі вертикалі в гітарі, як, наприклад у «Елегійному концерті» № 3. Риси пуантилізму можна побачити в тому, як розгортається музичний матеріал у опануванні вертикалі тощо. Ці концертні твори можуть бути охарактеризовані, на думку С. Гриненко, таким чином: «це твори, які мають екстраординарний характер, вони передбачають наявність технічно високої виконавської планки, серйозні вимоги до художнього втілення та масштабні плани їх інтерпретування» [19, с. 41].

Митець у своїх гітарних концертах (починаючи з 2-го) працює у напрямку «нової простоти». Він вільно оперує різними мистецькими стилями – авангардом, академічною музикою, популярною. В своїх творах він

впроваджує принцип гітарної арфи (всі ноти мають резонувати), глісандо типу «блюз» та інші.

Твір «Retratos Catalanes» (1984) для гітари та редукованого оркестру також має риси концертного жанру. В ньому використовується ряд прийомів гри, що наближують гітару до арфи, часом до мандоліни. Тип розвитку музичного матеріалу передбачає поєднання тривалих остинантних конструктів, які згодом змінюються більш яскравим музичним матеріалом, де представлено більш виразний тематизм. Композитор звертається до хвилеподібної драматургії.

Остинантний принцип є базовим для формування художнього цілого у композитора. Гітара завжди виступає по-справжньому центральним інструментом в концертних творах. Тривалі сольні фрагменти дозволяють розкривати її елегійний характер, як у «Concierto Elegáico», а спектр тембрових можливостей інструменту є по-справжньому вражаючим. Одним з найбільш поширених ладів, які використовуються в творчості Лео Брауера є пентатоніка. Вона наявна і у концерті №3 і у концерті № 4, присвяченому Джону Вільямсу. Саме на її основі формується основний тематизм твору.

У японського композитора та диригента **Тору Такеміцу** (1930-1996) є ряд гітарних творів. Він був представником авангардного мистецтва, до якого прийшов через захоплення французькою композиторською школою першої половини ХХ століття. Чимало дослідників вбачають у його творчості пишність, яка була притаманна музиці К. Дебюссі, що поєднується із точністю у формуванні звукового цілого, що проявлялось у А. Веберна. Будучи одним із засновників авангардної мистецької групи «Дзіккен Ко: бо:» він займався певний час написанням електронної музики, а згодом зосередився на синтезуванні здобутків японської та європейської музичної традиції.

Специфіка творчого підходу композитора полягає у трансформації всіх шарів музичної тканини, що проявляється і у особливостях техніки

композиції, й на жанровому рівні. Ознаки концертності проявляються у різних творах композитора, де провідне місце надається гітарі. Це «To the Edge of Dream» («До межі мрій»), створений в 1983 році, де композитор використовує сонорні комплекси, що занурюють слухача через голос інструмента соло до певних фантастичних обривів; «Vers, l'arc-en-ciel, Palma for oboe d'amore, guitar and orchestra» (1984), «Spectral Canticle» для скрипки, гітари та оркестру (1995) та ін. В цих творах гітара постає інструментом, без соло партій якого не можна обійтись. Водночас в них відсутня традиційна концертна структура.

Центральним образом, яке розкривається в творах Такеміцу, є японське поняття «ма», що позначає порожнечу, яка водночас не є відсутністю чогось. Такеміцу формує звукове поле між звуком і тишею, причому «ма» (тиша) промовляє навіть під час існування інших звуків.

Структура творів японського композитора обумовлює звернення не до принципу драматичної та напруженої боротьби, а скоріше до медитативної споглядальності. Сам композитор порівнював слухання свого твору з прогулянкою по саду. Кожен з його творів є музикою, що зустрічається на його шляху, проте не має захоплювати.

В своїх гітарних творах Такеміцу передає сновидіння. «Навіть коли він не писав прямо про сні – хоча він часто робив це, про що свідчать два твори, включені до цього запису – його музика має щось від чуттєвого, збуреного стану між сном і неспанням. Його музика передбачає модну нині концепцію «привидів», оскільки її переслідує більш рання музика, навіть якщо ця музика не вказана явно» [79].

Тип оркестрування, який обирає митець, передбачає значну увагу до звучання кожного інструменту, від оркестру вимагається дуже високий рівень витонченості. У концерті «На межі сну» наявне своєрідне рапсодичне блукання настроями та текстурами. При цьому у творі наявна прихована логіка, яка може бути у сні. Музику Такеміцу, на думку Д. МакДеяда можна

порівняти з образотворчим мистецтвом, а не з драматургією, адже розділи форми схожі здебільшого на панелі вітваря, ніж на точно викладену історію.

Експерименти в сфері гітарного виконавства представлені й у творчості американського гітариста та композитора сербського походження Душана Богдановича (нар. 1955 р.), який написав більше ніж сто творів для гітари, серед яких «Концерт для гітари та струнного оркестру» (1979) та Концерт «Калейдоскоп» для гітари та камерного ансамблю (2008). Його твори демонструють синтезування класичної, джазової та етнічної музики. Балканські мелодії, що обрамлюються складними контрапунктами та лініями імпровізаційного характеру надають його творам неповторності та своєрідності. Цей композитор та виконавець навчався в Женевській консерваторії у Швейцарії, в 1977 році з успіхом дебютував у Карнегі-Холл у Нью-Йорку. Д. Богданович став у 20 років викладачем Женевської консерваторії; пізніше викладав у Белградській академії та університеті Південної Каліфорнії та консерваторії Сан-Франциско.

Для творчості Богдановича характерне використання музичної мови, що спирається на синтез академічної музики, джазу та етнічних балканських мотивів. Його твори віддзеркалюють ті процеси, що привели до становлення сучасної балканської музики, в якій переплетені різні етноси. Вони є, як зазначає Т. Іванніков, «наслідком давніх історичних міграцій, завоювань, колонізацій, змін територіальних кордонів. Це зумовило значний вплив грецьких, римських, візантійських, східних традицій на музичну культуру Балканського півострова, що, зрештою, взаємно збагатило картину фольклорної спадщини всього регіону» [31, с.277].

В його тричастинному концерті для гітари з оркестром (I. Adagio espressivo, Allegro, II. Rubato, Largo tranquillo, III. Allegro molto) використовується вкрай експресивна музична мова. Вона відповідає сучасному авангардному мисленню. Гітара постає у якості провідного

інструмента, що не лише тембрально виокремлюється у творі, але виконує усі провідні теми, каденції тощо.

3.3. Гітарні концерти некласичної структури

Однією з провідних тенденцій розвитку жанру гітарного концерту є написання творів, в яких використовується структура, що відрізняється від класичної тричастинної. Митцем, у творчій спадщині якого є приклади подібних творів, є британський композитор та гітарист Стівен Госс (нар. 1964 р.). Серед його концертів вирізняється «Альбеніс концерт» (2009), який виник як результат творчого переосмислення фортепіанних творів І. Альбеніса (п'єс з циклів «Іберія» та «Іспанської сюїти»), що було замовлено фірмою ЕМІ в 2009 році; «Концерт для гітари з оркестром» (2012), «Паганіні концерт» (2014) для гітари з оркестром, «A Concerto of Colours» (2017) - концерт для гітари і духового оркестру, «Carnival of Venice» (2017) – концерт для гітари та оркестру, «Koblenz Concerto» - концерт для двох гітар та оркестру (2019) та ін.

Госс, який працював не лише композитором і гітаристом-практиком, а й майстерним аранжувальником, створював чимало аранжувань різних творів. Певна еkleктичність його музичних вподобань допомагає створити дивовижне поєднання ретроспективності та перспективності. Його музична мова виступає результатом синтезу різних музичних шарів. Постмодерна практика комунікації, що базується на принципі колажності та цитатності, проростає у Стівена Госса у намагання використовувати стилістику і минулих епох (бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму), і сьогодення (джазових та авангардних музичних напрямків). В залежності від художніх задач він обирає той чи інший звуковий комплекс. Для творчості Стівена Госса притаманне використання програмного принципу. Структура концертних творів та кількість частин є чинником, що творчо переосмислюється композитором, адже Госс наділяє концерт рисами

своїтності, симфонії тощо. Це може реалізуватись у контрастному співставленні частин, або, навпаки, у застосуванні наскрізного розвитку. Серед його концертів лише «Гітарний концерт», створений у 2012 році, та «Паганіні концерт» (2014) мають класичну структуру. Обидва містять ознаки програмності, щоправда не настільки розгорнутої, як у інших концертних творах. В «Гітарному» тричастинному концерті (I. Bold and Bright, II. Adagio sostenuto, homage to Elgar, III. Finale, Allegro Molto) наявна пряма відсилка до творчості Елгара, яка наявна у назві II розділу. Т. Іванніков пояснює семантику твору та факт присвяти композитору. «Елегійна середня частина, присвячена Едварду Елгару, названа композитором «англійською ностальгією» та звернена до образної та інтонаційної сфери композитора-попередника, а «Фінал» побудований на латиноамериканських танцювальних ритмах» [31, с.163]. Так само тричастинною є структура «Паганіні концерту» (I. Allegro risoluto, II. Romanze, III. Andantino variato). В обох творах використовуються теми композиторів, яким вони присвячені.

«Альбеніс концерт» є прикладом концертного твору, що має структуру, яка відрізняється від тричастинної «класичної схеми». Він складається з 4-х частин: El Albaicín, Cataluña, Evocación – Cadenza, Aragón. Подібне конструктивне рішення свідчить про наявність рис, що притаманні для симфонічного циклу. Цей твір по-праву вважається зразком концерту, у якому гітара посідає центральне місце. Як вже зазначалось, у «Альбеніс концерті» використовувались теми з творів Ісаака Альбеніса, але також наявні інші елементи, які притаманні етнічній іспанській музиці і творам композиторів, які належать до даної композиторської школи. Натомість у «Паганіні концерті» Стівен Госс не лише звертається до тем Н. Паганіні, але й вкрай майстерно передає ту надзвичайну блискучу скрипкову віртуозність, що була притаманна творам останнього у партії соло гітари.

В залежності від творчого задуму змінним є й тезаурус композитора. Адже він прагне підпорядковувати музичну мову художньому образному

началу, що притаманне тому чи іншому концерту. У «американському» «Кольоровому концерті» лунають джазові мотиви, що іманентно притаманні музичній культурі США, а от «Koblenz Concerto» навіює мотиви, що сходять до германського мелосу. Прив'язка до певних географічних локацій наявна у різних концертах митця.

«Кольоровий концерт» («A Concerto of Colours»), написаний в 2017 році, також має неklasичну структуру. В ньому 5 частин, де кожна має яскраву назву, що пов'язана з певним кольором: I. Albuquerque Turquoise (Альбукеркська бірюза), II. Still Black (Все ще чорний), III. Green Movement (Зелений рух), IV. Nocturne in Blue and Gold (Ноктюрн у блакитно-золотому), V. Red Rocks (Червоні скелі). Твір натхненний яскравими пейзажами південного заходу Америки. Вкрай короткі, але контрастні частини демонструють гітару як інструмент, що має свою неповторну темброву палітру, яка розкривається у обрамленні перкусії та звучанні духових інструментів. Цей концерт було створено на замовлення Ендрю Зона та Джеймі Нікса через консорціум американських університетських духових ансамблів і професорів гітари, а перше виконання відбулось в Колумбусі, штат Джорджія 28 вересня 2017 року.

«Венеціанський карнавал» (2017) є прикладом концерту для гітари з оркестром, що має легкий та святковий настрій. У різних частинах твору зображені маски персонажів, які носили на Венеціанському карнавалі. I. Introduction, II. Theme (The Carnival of Venice), III. Harlequin (after Schumann), IV. Colombina (after Richard Strauss), V. Cadenza, VI. Pierrot (after Leoncavallo), VII. Masquerade Waltz (after Ravel), VIII. Cadenza, IX. Pulcinella (after Domenico Gallo), X. Pantalone (after Pergolesi), XI. Il Dottore (after Rossini), XII. Coda. Загальна тривалість концерту - 17 хвилин, тобто він є більш лаконічним, аніж інші концерти композитора, що звучать не менше 23-27 хвилин. Відповідно, частини можуть тривати близько 1-2 хвилин, що є вкрай не характерним для концертного жанру. Подібно до інших концертів

Стівен Госс змальовує не лише яскраві образи Венеціанського карнавалу, а й вказує на те, що вони транслюються крізь призму бачення різних провідних композиторів минулого – Д. Галло, Р. Леонкавалло, Дж. Перголезі, М. Равель, Дж. Россіні, Р. Штрауса, Р. Шумана. Саме їх теми використовує митець, створюючи унікальний музичний колаж, в якому відбувається акт своєрідної комунікації. Водночас відсутня зайва фрагментарність, адже все скріплено авторським текстом Госса.

«Koblenz Concerto» для двох гітар та оркестру, написаний в 2019 році, має 5-частинну структуру: I. Rhine Falls, II. Lorelei, III. Rhein II, IV. Castles in the Sky, V. Symphony of Light (I. Рейнський водоспад, II. Лорелей, III. Рейн II, IV. Небесні замки, V. Симфонія світла). Кожна частина концерту має яскраву назву, яка викликає безліч асоціативних образів. Подібно до концерту «Аранхуез» Х. Родріго, в якому змальовувалась історія Іспанії, Стівен Госс розповідає про багату історію німецького міста Кобленц та її зв'язку із річкою Рейн. Музичні мандри відбуваються річкою Рейн від Боденського озера до Кельна, упродовж якої музичний ландшафт формується із поєднання образів із германо-скандинавської міфології та творів мистецтва, що виникли під її впливом. В цьому творі центральними є образи світла, які обрамлюють твір. Найвні й образи, що пов'язані з враженнями художника Вільяма Тернера від водоспадів Шаффгаузен, вітражами Герхарда Ріхтера в Кельнському соборі. III частина концерту пов'язана з фотографією Андреаса Гурскі, в якій Рейн представлено як статичні горизонтальні кольорові смуги. Художні образи Рейну межують з історією Лорелеї та замків, що збудовані біля річки. Особливістю твору є принцип наскрізного розвитку, адже усі п'ять частин перетікають одна в одну – перерви між частинами немає.

В ХХ столітті виникають концерти, авторами яких є українські композитори. Зокрема, свій концерт пише **Микола Стецюн**. Його «Іспанський» концерт для гітари з оркестром, що має двочастинну структуру, є прикладом трансформаційних процесів, які стосуються структури концерту.

Тематичний рівень цього концерту пов'язаний з образною сферою, що вказана у назві твору. Тобто відтворюється чимало елементів, які відсилають до іспанської музичної традиції. Це стосується використання типової ладової та інтонаційної основи, що вказує на жанр фламенко. Композитор вирішує свій твір у традиціях, що були встановлені митцями першої половини ХХ століття. Основа «іспанської» сфери передається через тембр гітари. Якщо спочатку проступають здебільшого лірична та дещо споглядальна основа, проте із початком головної теми відбувається занурення у танцювальну феєрію Іспанської сегідильї. Основний мелодичний матеріал проходить переважно у гітари. Внаслідок того, що початок та завершальний розділ першої частини мають ліричний характер, фактично зникає потреба у другій частині циклу, яка б відволікала від драматизму та динаміки початкового імпульсу. Таким чином друга частина концерту фактично виконує роль третьої, яка не лише продовжує енергію першої, а й розвиває її на більш високому рівні.

Друга частина концерту продовжує сферу танцю, запроваджену у попередній частині, щоправда вона відтворює не лише минуле Іспанії, а картини сьогодення, які створюються завдяки використанню джазових акордових вертикалей. Таким чином відбувається зміна структури концерту, що при двочастинній побудові не справляє враження незавершеного.

Висновки до 3 розділу

Дослідження особливостей розвитку жанру гітарного концерту в ХХ столітті дає підстави засвідчити наявність декількох стратегій. Одна з них представлена створенням концертів, в яких зберігається класична тричастинна форма. Музична мова митців даної групи концертних творів здебільшого відповідає стандартам, що були закладені в академічній музичній практиці. Це відтворення іспанського колориту, який був притаманний концертам, створеним у першій половині ХХ ст. Нерідко

композитори синтезують здобутки класичної музики із джазовою та етнічною музикою. Стабільність форми та дотримання традиційної взаємодії соліста та оркестру в поєднанні з більш константними звуковими моделями, є закономірним продовженням того рівня, який було запроваджено в концертах Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса. Прикладом таких концертів є твори Мануеля Понсе, Антона Гарсія Абріля, де наслідується етнічно-іспанське амплуа гітари. Натомість у концертах британського композитора Малкольма Арнольда та французьких митців П'єра Петі, Роланда Дьєнса, Франсіса Клейньянса за рахунок оновлення музичної мови наявне синтезування шарів академічної музичної практики, джазу та етнічної музики.

Друга тенденція формування концертних творів представлена компонуванням художнього цілого, що має класичну тричастинну структуру, проте наявне істотне оновлення музичної мови, яке проявляється у зверненні до естетики авангарду, залучення новітніх композиційних технік, впровадженні новаторських прийомів гри на гітарі, а також нових конструктивних змін інструменту. За умови збереження традиційної структури композитори досягають оновлення через використання нових методів розвитку музичного матеріалу, впровадження соноричності тощо. Тобто структура має константне значення, натомість змін може зазнавати звичайна модель диспозиції соліста та оркестру, змінюватись специфіка драматургії твору, оновлюватись методика розгортання музичного матеріалу. По-своєму оновлюють концерт для гітари з оркестром Моріс Оана, де не лише використовується мікротонова техніка та сонорика, але й іншою є конструкція гітари. В ранніх творах Лео Брауера відбувається звернення до сонорико-авангардних конструктивів, які поступаються згодом естетиці нової простоти. Концерти Тору Такеміцу перетворюються на медитативні звукові конструкти, де гітара має базове

значення, адже її темброві характеристики надають особливого прочитання філософським образам композитора.

Третя група концертів для гітари з оркестром може бути представлена творами, структура яких істотним чином відрізняється від класичної тричастинної, в той час як музична мова може бути і експресивно авангардною, і такою, що більш притаманна для естетики «нової простоти». Прикладами цього є композиції Стівена Госса, чий концерт наближений до своїтих циклів, кількість частин в яких, в залежності від художнього задуму може коливатись від чотирьох (у ранніх концертах трьох частин) до дванадцяти. Чи двочастинний концерт М. Стецюна, де структура циклу зменшується, проте стандартні схеми взаємодії соліста та оркестру зберігаються.

Поступово відбувається формування концертів, які втрачають спорідненість із фольклорною спадщиною, в них наявне використання авангардних композиторських технік. Нерідко найбільш інноваційні концерти створюються композиторами, які будучи гітаристами-практиками, пишуть твори, розраховуючи на власні виконавські можливості тощо. Загальна тенденція розвитку жанру концерту для гітари з оркестром виявляє кореляцію між такими категоріями як традиція та новація, де один з компонентів музичної тканини (форма, музична мова, драматургія, взаємодія соліста та оркестру) зберігає своє константне значення, в той час як інші є результатом новацій та індивідуального авторського прочитання.

ВИСНОВКИ

1. У роботі було окреслено особливості жанру інструментального концерту. Розкрито основні етапи становлення жанру гітарного концерту. Наголошено увагу на тому, що концертний жанр є одним з центральних у сфері академічної музики. Етап кристалізації виразних рис концертного жанру був свідченням світоглядних змін, які відбувались в мистецькому та культурному просторі. Формування жанру виступає відповіддю на зміни, які відбуваються в соціумі. Породження інтересу до людської особистості, яке спостерігається у епоху Нового часу, реалізується в актуалізації жанру, сутнісну основу якого становить виокремлення одного соліста з-поміж загального оркестрового звучання, яке стає затвердженням високого статусу інструментальної музики. Концертний жанр, який підносить індивідуальну віртуозність та професіоналізм артиста-виконавця на високий щабель, закріплюється в історії музичного мистецтва. Виконання концертів для інструменту у супроводі оркестру постає засвідченням піднесення майстерності виконавців. Кристалізація концертного жанру відбувається у добу бароко, проте він продовжує трансформуватися та перероджуватися, відповідно до нового змісту та тих образів, які актуальні для наступних мистецьких стилів.

Становлення гітарного концерту відбувається у XVII столітті, коли набуває розвитку інструментальне аматорське виконавство на струнно-щипкових інструментах. Шлях від *concerto grosso* до класичного концерту демонструє не лише світоглядні зміни у суспільстві, а й новітню практику музичної комунікації, що відбувається у зв'язку із контрастом *tutti* й *solì*. У творчості італійських композиторів кристалізується тричастинна структура концертного циклу, а також виникають базові принципи взаємодії соліста та оркестру. Виникає контраст між швидкими та енергійними крайніми розділами та повільною другою частиною.

Різні принципи типологізації концертів, які пропонувались провідними музикознавцями, побудовані на визначенні різних критеріїв. Зокрема, за значенням соліста у концерті, де він може мати провідну роль, взаємодіяти на паритетних умовах з оркестром чи поступатись йому значенням формує власну класифікацію Тимофеев. Також доречно розрізняти їх за принципом дотримання класичної моделі концерту та технік, які в ньому впроваджені (Л. Раабен) та тих технік, які використовуються. Також користуючись класифікуванням концертів, запропонованим О. Варданян, можна виділити такі типи, як концерт-симфонія, концерт-гра, концерт-монолог. Вищезгадані моделі вбачаються в якості тих, що мають важливе методологічне значення для творчого проєкту та будуть використані при аналізі зразків концертів для гітари з оркестром провідних композиторів.

Італійські композитори створюють перші концерти для гітари (мандоліни) з оркестром — А. Вівальді, Ф. Карулі, М. Джуліані, Фр. Моліно. Наступний етап зацікавленості жанром концерту для гітари з оркестром відбувається у ХХ столітті. Еволюція сучасного гітарного мистецтва відбувалася завдяки появі низки провідних гітаристів, які своєю діяльністю унаочнили необхідність формування нового репертуару. Їх творча активність ініціює написання гітарних концертів такими творцями, як Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса, що становлять основу творчого проєкту.

2. Досліджено особливості феномену концертності. Таке поняття, як концертність притаманне для жанру концерту, хоча також може бути застосоване до інших (сонати, фуги). Воно не завжди пов'язане із віртуозно виразним началом, а здебільшого переноситься у сферу внутрішнього, діалогічного початку. Концертність є характеристикою, що проявляється завдяки специфічному блискучому, віртуозно-репрезентативному інструменталізму. О. Варданян трактує концертність як таку, що базується на ігровому принципі, має посилену діалогічність у протиставленні tutti та solo,

змагальність та риторичність. Потрібно відрізнити поняття “концертність” та “концертування”, адже концертування сприймається як загальний принцип звучання інструментів, що несе у собі відбиток змагальності, що проявляється в яскравій презентативності та віртуозності.

3. Проаналізовано жанр концерту для гітари з оркестром на прикладі творів видатних композиторів XX-XXI століття - Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса та встановлено можливість їх поєднання у творчому проєкті. Їх концерти виникають завдяки співпраці провідних іспанських гітаристів із композиторами, які належать до різних національних шкіл. У низці концертів превалює принцип опори на фольклор, у них підкреслюється генетичний зв'язок гітари з іспанською, італійською, бразильською народною та побутовою виконавськими традиціями. Концертні твори Х. Родріго, Е. Вілла-Лобоса, М. Кастельнуово-Тедеско віддзеркалювали смаки гітаристів, для яких вони створювалися та втілювали особливості індивідуального смаку композиторів.

Жанр інструментального концерту стає новою сферою розвитку класичного гітарного репертуару, відкриваючи нові композиторські можливості, де максимально концентруються індивідуально-стильові властивості композиторів сучасності. Створення іспанським композитором Хоакіно Родріго репертуару в жанрі інструментального концерту сприяло підвищенню статусу класичної гітари як концертного інструменту. Проведений аналіз дав змогу виявити та прослідкувати загальні властивості феномену концертності.

Проаналізовані концерти мають ряд спільних ознак. Х. Родріго та М. Кастельнуово-Тедеско пишуть свої концерти у один й той самий рік – 1939. Концерт для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса створено на 12 років пізніше – у 1951 році, що свідчить про можливість ознайомлення ним з композиторським спадком його попередників. До того ж створення митцями композиторів концертів фактично упродовж одного десятиліття, дозволяє

казати про наявність рис неокласицизму в них, який був в той період актуальним стильовим напрямком.

Всі перелічені концерти були написані та присвячені провідним гітаристам ХХ століття. Хоакін Родріго пише для Рехіно Сайнс де ла Маса, а Маріо Кастельнуово-Тедеско та Ейтор Вілла-Лобос для Андреса Сеговії. Перші два концерти були створені композиторами-піаністами, в той час як Ейтор Вілла-Лобос був гітаристом-виконавцем (що також грав на інших інструментах). Останній чинник зумовлює вільне використання ним більш широкої палітри можливостей інструменту, яка відома митцю не з теорії, а з практичного досвіду гри на гітарі.

Спільним показником для концертів є звернення до класичної тричастинної структури твору, де друга частина постає ліричним центром циклу. Проте типи концертів, їх образно-тематичний план, композиційні методи та прояви концертності будуть принципово різними.

Концертність у творі Хоакіно Родріго проявляється через яскраву виконавську майстерність, діалогічність взаємодії гітари та оркестру, гнучку комунікацію між ними. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіна Родріго є прикладом твору, у якому наявні антитетичність та віртуозність, які притаманні для індивідуального стилю митця і, водночас, є рисами, що характерні для традиційної іспанської музики. Відзначено тематичну близькість музичного матеріалу концерту жанрам іспанського фольклору, а також використання в ньому типових народних прийомів розвитку (мотивного, варіювання тощо).

В концерті Маріо Кастельнуово-Тедеско, що належить до ігрових концертів, між партією солістом та оркестром встановлюються паритетні зв'язки. Підвищене значення має принцип діалогу гітари та оркестру. В ньому наявно чимало сольних фрагментів гітари. Проте нерідко соліст, як і у Хоакіно Родріго, сприймається як носій специфічної тембральності, проте не розкривається в повній мірі як унікальний інструмент в плані конструктивно-

виконавських вимірів. Каденції гітари сприймаються як специфічні вставки, що розфарбовують загальний музичний план. Для структури концерту характерне превалювання кінематографічного мислення, яке проявляється у колажності, частій зміні «кадрів», контрастності тем та епізодів, що співставляються.

У концертному творі Ейтора Вілла-Лобоса, гітара є інструментом, що безперечно є солістом, базовим лідером, якому надаються усі важливі в плані драматургії теми. Фактично вона майже не стихає упродовж концерту. Великі каденції стають центром слухацької уваги, виконуючи важливе значення в структурі твору. В цьому концерті простежується наявність лейтінтонаційного комплексу, який розвивається у всіх частинах циклу. Його можна віднести до «віртуозно-симфонічного» типу концертів, в якому розвивається партія соліста. Партія соліста у творі, написаному композитором-гітаристом, характеризується ефектністю та блискучим професіоналізмом.

4. Визначено тенденції розвитку жанру концерту в сучасному гітарному мистецтві. Одна з них представлена створенням концертів, в яких зберігається класична тричастинна форма. Музична мова митців даної групи концертних творів здебільшого відповідає стандартам, що були закладені в академічній музичній практиці. Це відтворення іспанського колориту, який був притаманний концертам, створеним у першій половині ХХ ст. Нерідко композитори синтезують здобутки класичної музики із джазовою та етнічною музикою. Стабільність форми та дотримання традиційної взаємодії соліста та оркестру в поєднанні з більш константними звуковими моделями, є закономірним продовженням того рівня, який було запроваджено в концертах Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса. Прикладом таких концертів є твори Мануеля Понсе, Антона Гарсія Абріля, де наслідується етнічно-іспанське амплуа гітари. Натомість у концертах британського композитора Малкольма Арнольда та французьких митців

П'єра Петі, Роланда Дьєнса, Франсіса Клейнъянса за рахунок оновлення музичної мови наявне синтезування шарів академічної музичної практики, джазу та етнічної музики.

Друга тенденція формування концертних творів представлена компонуванням художнього цілого, що має класичну тричастинну структуру, проте наявне істотне оновлення музичної мови, яка проявляється у зверненні до естетики авангарду, залучення новітніх композиційних технік, впровадженні новаторських прийомів гри на гітарі, а також нових конструктивних змін інструменту. За умови збереження традиційної структури композитори досягають оновлення через використання нових методів розвитку музичного матеріалу, впровадження сонорики, медитативності тощо. Тобто структура має константне значення, натомість змін може зазнавати звичайна модель диспозиції соліста та оркестру, змінюватись специфіка драматургії твору, оновлюватись методика розгортання музичного матеріалу. По-своєму оновлюють концерт для гітари з оркестром Моріс Оана, де не лише використовується мікротонова техніка та сонорика, але й іншою є конструкція гітари. В ранніх творах Лео Брауера відбувається звернення до сонорико-авангардних конструктивів, які поступаються згодом естетиці нової простоти. Концерти Тору Такеміцу перетворюються на медитативні звукові конструкти, де гітара має базове значення, адже її темброві характеристики надають особливого прочитання філософським образами композитора.

Третя група концертів для гітари з оркестром може бути представлена творами, структура яких істотним чином відрізняється від класичної тричастинної, в той час як музична мова може бути і експресивно авангардною, і такою, що більш притаманна для естетики «нової простоти». Прикладами цього є композиції Стівена Госса, чий концерт наближений до сюїтних циклів, кількість частин в яких, в залежності від художнього задуму може коливатись від чотирьох (у ранніх концертах трьох частин) до

дванадцяти. Чи двочастинний концерт М. Стецюна, де структура циклу зменшується, проте стандартні схеми взаємодії соліста та оркестру зберігаються.

Поступово відбувається формування концертів, які втрачають спорідненість із фольклорною спадщиною, в них наявне використання авангардних композиторських технік. Нерідко найбільш інноваційні концерти створюються композиторами, які будучи гітаристами-практиками, пишуть твори, розраховуючи на власні виконавські можливості тощо. Загальна тенденція розвитку жанру концерту для гітари з оркестром виявляє кореляцію між такими категоріями як традиція та новація, де один з компонентів музичної тканини (форма, музична мова, драматургія, взаємодія соліста та оркестру) зберігає своє константне значення, в той час як інші є результатом новацій та індивідуального авторського прочитання.

Список використаних джерел:

1. Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2016. 20 с.
2. Артем'єва В.Б. «Ацис і Галатея» Жана-Батіста Люлі та Георга Фрідріха Генделя: два погляди на один сюжет. Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського, 2018. №1 (38). С. 107-116.
3. Білоус В. Темперамент та індивідуальний стиль діяльності музиканта інструменталіста. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Збірка статей. К., 2004. С. 255-262.
4. Білоус В. Психологічні аспекти художньої майстерності виконавця-інструменталіста. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 40: Музичне виконавство. Кн. десята. К., 2004. С. 48-56.
5. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 24 с.
6. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис...канд. Мистецтвознавства: 17.00.03; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 205 с.
7. Варданян О.І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021.
8. Варданян О.І. Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 43. С. 274–281.
9. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / Л. Вітошинський; пер. з нім. Л. Мельник. — Львів: БаК, 2006. — 284 с.

10. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К., 1978;
11. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі XX–XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. Праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 62. Т. 1. С. 89-93.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-12>
12. Гончаров М. Сучасний концерт для гітари з оркестром: феномен концертності. *Україна і світ: вектори музичної комунікації*. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (1 березня 2023 року, Львів): матеріали засідань. Львів, 2023. С. 28-29.
13. Гончаров М.О. Феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 2. С. 10-15 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>
14. Гриненко С. М. Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 302-309.
15. Гриненко С. М. Гітарні конкурси та фестивалі в українському музичному просторі кінця XX ст. – початку XXI ст. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого*: зб. наук. пр., Київ, 2019. Вип. № 25. С. 33-36.
16. Гриненко С. М. Значення майстер-класів для формування вітчизняних гітарних шкіл (на прикладі Півдня України). *East European Scientific Journal*, 2020 № 9 (61), part 1. С. 15-18.
17. Гриненко С. М. Різновиди акустичної гітари. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 163-167.

18. Гриненко С. М. Специфіка творів для гітари українських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В.Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 12-17.
19. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.
20. Гриненко С.М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2021. 223 с.
21. Доценко В. І. Класична гітара у Харкові. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: зб. матеріалів наук.-метод. конф. (Харків, грудень 2001 р.). Харків: ТОВ «Стиль», 2001. Вип. 3. С. 25–28.
22. Доценко В. І. Методика підготовки гітариста-виконавця: навч. Посіб. Харків: СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.
23. Дроздова О.О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Одес. нац. Муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 190 с.
24. Єргієв І.Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 454 с.
25. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 33 с.

26. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
27. Заранський В. Український скрипковий концерт. Л., 2003.
28. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія імені П.І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.
29. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 255 с.
30. Іванніков Т. Українська гітарна музика: стильові проєкції творчості. Музичне мистецтво, 2013. Вип. 13. С. 178-184.
31. Іванніков Т.П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зовейко Д.Г., 2018. 392 с.
32. Катрич О.Т. Стиль музиканта-виконавця. Теоретичні та естетичні аспекти : дослідження. Київ – Дрогобич, 2000. 100 с.
33. Коваленко А. С. Історико-культурологічний аналіз розвитку інструментальної (гітарної) освіти в Україні у сучасному науково-педагогічному дискурсі. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. Випуск 12. Ч.2. С.248-258.
34. Коваленко А. С. Історичні передумови становлення вітчизняної інструментальної гітарної освіти в контексті розвитку музичної освіти. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 86-91.
35. Кригін О. І. Виконавська інтонація в творчості А. Сеговії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. С. 142–155.
36. Кригін О. І. Становлення творчої індивідуальності Андреса Сеговії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2018. Вип. 1. С. 75-78.

37. Кригін О. І. Феномен триумфу Андреса Сеговії: Випадковості і закономірності прогресу. *Культура України*. Харків, 2010. Вип. 30. С. 228–235.
38. Кригін О.І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи. автореф. дис.канд. мистецтвознавства; 17.00.03. Харків, 2015. 18 с.
39. Матвійчук Л. Методологічні аспекти ансамблевого виконавства як складова домрового мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавство на народних інструментах: історія, теорія, практика*, 2014. Вип. 110. С. 234–244.
40. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ, 2003. 248 с.
41. Михайленко М. П. Спеціальний клас гітари в музичному вузі. Київ: Музична Україна, 1984. С. 15—21.
42. Михайленко М. Специфіка техніка лівої руки гітариста. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 71–82.
43. Михайленко М.П. Про гітару та гітаристів. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. — 248 с.
44. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. № 1(1) / Гол. ред. В. І. Рожок. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.
45. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
46. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

47. Павленко О.Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку. Автореф... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2012.
48. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції : дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2018. 221 с.
49. Побережна Г.І. Методологічні засади аналізу динаміки становлення індивідуального музичного стилю. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 6–16.
50. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтво знав : 17.00.03. Київ, 2003 22 с.
51. Ракочі В.О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ –початку ХХ століть: Дис. канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Київ, 2016. 304 с.
52. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознав. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 . Київ : 2003. – 36 с.
53. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво; Львів. нац. Муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
54. Сидоренко В. Л. Гітарне мистецтво у Львові. *Гітара.ua*. 2008. № 1. С. 22-23.
55. Сікорська Н.В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства. Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 287 с.

56. Сологуб В. Д. 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, 2019. Вип. 67. С. 255–258.
57. Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 277–279.
58. Стасюк Ю. Роль українських композиторів у розвитку педагогічного репертуару для класичної гітари. URL: <https://yurijstasyuk.musicaneo.com/ru/blog/articles/view/1328.html> (дата звернення: 17.04.2023).
59. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2017. 16 с.
60. Сухленко І.Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ...канд. Мистецтвознав: 17.00.03. Харків, 2011.16 с.
61. Сюта Б. О. Концерт. Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-3257> (дата звернення: 05.05.2023).
62. Таранов Р. А. Деякі аспекти звуковидобування способом *tirando* на академічній шестиструнній гітарі. *Мистецька освіта: історія, теорія, практика*, 2012. № 10. С. 101-105.
63. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. К., 1972;
64. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років : автореф. дис. ...канд.

мистецтвознавства:17.00.03; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 16 с.

65. Тормахова А. М. Музична естетика доби Відродження: теорія та практика. Гуманітарний часопис, 2008. № 1. С. 124-129.

66. Ходаковський О. В. Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Презентації творів Йо Спорка (Jo Sporck) та Андрія Крижанівського на сценах Житомира. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2011. Вип. 31. С. 107-118.

67. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного гітарного академічного виконавства. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 61–68.

68. Чеченя К. А. Практичний курс освоєння сучасної технології гри на гітарі (Гітарні перспективи). *Оригінальні твори для гітари соло та ансамблів малих форм*: навч. посіб. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 62 с.

69. Чеченя К. Музичне виконавство сьогодні. *Гітара в Україні*. 2008. № 2. С. 18-27.

70. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко – Homo musicus. Інтерпретологічний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 23 : Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 157–165.

71. Шаповалова Л.В. Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В.Бібіка). *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 44–48.

72. Шестиструнна гітара / ред.-упор. М. Михайленко. Київ: Музична Україна, 1981. 109 с.

73. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

74. Щепакін В. М. Західноєвропейські народні музичні інструменти (гітара, цитра, мандоліна) на культурних теренах України середини ХІХ – початку ХХ ст. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2014. Вип. II. С. 211-218.
75. Croton P. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 240 p.
76. Dusan Bogdanovic Concerto for Guitar and Strings. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2zM2WbF01xM> (Дата звернення: 7.07.2023).
77. Kramer C., Plenckers L. J. The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music. *Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music, 1998. Vol. 30. pp. 102–132.
78. Marko Topchii; Heitor Villa-Lobos - Concerto for Guitar & Orchestra; Final XLV Competition Tárrega. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q27vholwsJk> (дата звернення: 21.05.2023).
79. McDade D. Tōru Takemitsu (1930-1996). URL: <https://www.musicwebinternational.com/2023/06/takemitsu-spectral-canticle-bis/> (дата звернення: 06.07.2023).
80. Shearer A. *Learning The Classic Guitar: Part 1*. USA: Mel Bay Publications, 2016. 160 p.
81. Summerfield M. J. *The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800*. Fifth edition. UK: Ashley Mark Publishing Company, 2002. 376 p.
82. Taylor J. *Tone production on classical guitar*. London : Musical News Services Ltd, 1978. 80 p.
83. Trio De Cologne. URL: <https://www.discogs.com/artist/2410392-Trio-De-Cologne> (дата звернення: 18.04.2021).

84. Villa-Lobos - Complete Works for Solo Guitar : Études, Preludes, Choros .. (r.r.: Turibio Santos). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=huzXwAn8cMo> (дата звернення: 21.05.2023).
85. Villa-Lobos Guitar Concerto - Pablo Sáinz-Villegas | LIVE at Kimmel Center. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A5M8EX88PGc> (дата звернення: 23.05.2023).
86. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. 224 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі ХХ–ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. Праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 62. Т. 1. С. 89-93.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-12>

Гончаров М.О. Феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 2. С. 10-15 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>

ДОДАТОК Б

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри народних інструментів. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній науково-освітній конференції, міжнародній науково-творчій конференції, трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях, двох міжнародних наукових конференціях, міжнародному науковому форумі.

1. Гончаров М. «Аранхуезький концерт» Хоакіна Родріго як приклад втілення феномену концертності. *Програма Міжнародної науково-освітньої конференції «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу»* (8 червня 2023 року, Київ). Київ, 2023.
2. Гончаров М. Жанр концерту для гітари з оркестром у контексті музичної культури ХХ-ХХІ століть. *Програма Міжнародної наукової конференції «Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика»* (до

85-річчя від дня народження). *International scientific conference "Valuable dimensions of Myroslav Skoryk cultural and artistic activity" (on the occasion of his 85th birthday)* (1-2 червня 2023 року, Київ). Київ, 2023.

3. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі ХХ–ХХІ століття: доповідь. *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*. Програма ІV Міжнародної науково-творчої конференції (до Дня науки в Україні)/ Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (20–21 травня 2023 року, Харків). Харків, 2023.

4. Гончаров М. Жанр концерту для гітари з оркестром як результат взаємодії творчих інтенцій композитора та виконавця. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи»*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (18 травня 2023 р., Київ). Київ, 2023.

5. Гончаров М. Сучасний концерт для гітари з оркестром: феномен концертності. *Україна і світ: вектори музичної комунікації*. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (1 березня 2023 року, Львів): матеріали засідань. Львів, 2023. С. 28-29.

6. Гончаров М. Специфіка звуковедення гітариста в роботі з творами у супроводі оркестру з творами у супроводі оркестру або фортепіано: доповідь. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: Програма ІV міжнародної наукової конференції / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (16–17 листопада 2022 року, Київ)*. Київ, 2022.

7. Гончаров М. Гітарна творчість Ейтора Вілла Лобоса: доповідь. *Народно-інструментальне мистецтво через призму видатних особистостей (до 100-річчя від дня народження видатного композитора ХХ-го ст. К. О. Мяскова)*. Програма всеукраїнської науково-практичної конференції / Національна

музична академія імені П.І. Чайковського (10 березня 2022 року, Київ). Київ, 2022.

ДОДАТОК В

Афіша концертної програми в рамках творчого мистецького проекту



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

22 червня 2023 р.
19.00

МАЛИЙ ЗАЛ ІМЕНІ
АКАДЕМІКА О. С.
ТИМОШЕНКА

Концерт-іспит
в рамках творчого мистецького
проекту

“Концерт для гітари з
оркестром: сучасний
стан, тенденції
розвитку”

Виконує творчий аспірант
кафедри народних
інструментів

Михайло Гончаров

Керівник проекту -
кандидат мистецтвознавства
професор
Михайленко М.П.

За участі лауреата міжнародних
конкурсів Аліни Романової
(фортепіано)

Київ 2023