УДК 78.071.1(410)(092):780.614.131
DOI 10.34064/khnum2-39.13

Шнирьова Анастасія Євгенівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики, викладач
кафедри народних інструментів України
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

«*El Polifemo de Oro*» Реджинальда Сміта Бріндла: специфіка втілення програмного задуму

Друга половина XX століття вважається реформаційною для гітарного мистецтва: формування нової генерації виконавців-віртуозів висвітило проблему оновлення репертуару для цього інструмента, що сприяло зростанню зацікавленості цією сферою музики з боку композиторів та запровадженню новітніх технік письма в гітарних творах. У статті розглянуто першу додекафонну п'єсу для гітари «El Polifemo de Oro» британського композитора Реджинальда Сміта Бріндла, творчість якого майже не висвітлена в українському музикознавстві, що зумовлює новизну та актуальність нашого дослідження. Комплексний підхід до аналізу музичного тексту дозволив виявити глибинні зв'язки композиції Р. С. Бріндла з поемами Ф. Г. Лорки та сюжетом давньогрецького міфу про Поліфема, а також простежити шляхи реалізації оригінальної програми твору через використання техніки дванадцятитоновості і сонористичних ефектів.

Ключові слова: *британська гітарна музика XX століття; «El Polifemo de Oro» Реджинальда Сміта Бріндла; давньогрецька міфологія; поезія Ф. Г. Лорки в композиторській інтерпретації; додекафонія; програмність.*

Постановка проблеми.

XX століття в розвитку гітарного мистецтва Великобританії вважається знаковим, будучи пов'язаним із формуванням власних традицій гітарного академічного виконавства та оновленням репертуару для цього інструмента. Незважаючи на наявність класичного та романтичного репертуару, музика для гітари потребувала певних змін у її тембральних, звукових та динамічних параметрах.

Одним з представників британської композиторської школи XX століття є Реджинальд Сміт Бріндл, творчість якого відіграла важливу роль на етапі формування нового образу інструмента – модерністської гітари. З огляду на те, що опуси композитора наразі залишаються майже невідомими українському слухачеві, видається доречним звернути увагу на творчий доробок цього автора, ввести його у практично-наукову сферу вітчизняного музикознавства.

Актуальність нашого дослідження полягає у висвітленні важливих тенденцій композиторського письма другої половини XX століття на прикладі першої додекафоннної композиції для гітари *«El Polifemo de Oro»*, а також обумовлена зацікавленістю молодих виконавців творами, які все ще залишаються поза межами традиційного репертуару гітариста. ***Новизна дослідження*** полягає в аналізі способів та прийомів рокриття композитором звуковиражальних можливостей гітари завдяки використанню 12-тонової техніки при втіленні програмного задуму твору.

Останні дослідження і публікації. Звернемо увагу на те, що творчість С. Бріндла залишається майже невідомим явищем для сучасної української гітаристики. Це зумовлює звернення до іншомовних джерел у пошуках інформації. Слід підкреслити наявність досить розгорнутої та деталізованої «Автобіографії» композитора (Brindle, 1999; 2016). Її матеріали використовуються іншими авторами: британським журналістом та музичним критиком Г. Рікардсом (Rickards, 2003), американським гітаристом, професором А. Макледером (Machleder, 1998), який також аналізує додекафонну організацію твору. Цей напрям продовжено і в роботі канадського гітариста й композитора С. Субраманьяна (Subramanian, 2009), у статті якого біографічні дані композитора доповнюються аналізом методу музичної композиції в *«El Polifemo de Oro»*. Дослідник наголошує на використанні у творі «вільної серійності», аргументуючи це наявною взаємодією між серійною структурою твору та вільними тональними або сонористичними відхиленнями від неї. Автор зазначає, що композитор використовує різні форми серії протягом твору, накладаючи їх одна на одну,

порушуючи їх послідовність, доповнюючи їх діатонічними мотивами, що відносить стиль написання цього твору до вільної серійності.

Досить розгорнуто розглянуто композиторську манеру С. Бріндла в монографії професора Лондонського Королівського музичного коледжу О. Чендлера (Chandler, 2023), де висвітлено перехід С. Бріндла від тональної до атональної музики на прикладі аналізу творів для гітари-соло *«El Polifemo de Oro»* та *«Ten simple Preludes»*. Аналіз *«El Polifemo de Oro»* як додекафонної композиції надано також у дисертації П. ЛеБланка (LeBlank, 1993). Усі вищезазначені матеріали було використано під час підготовки нашої статті. Вважаємо за необхідне їх залучення до вітчизняного наукового обігу, що сприятиме більш активному розповсюдженню творів С. Бріндла у виконавському середовищі. Ураховуючи ґрунтовну розробку науковцями питання додекафонії в «*El Polifemo de Oro*», зауважимо, що ***метою нашого дослідження*** є розкриття художньо-стилістичних особливостей, композиційних та виконавських аспектів твору С. Бріндла шляхом виявлення зв'язку між поетичними образами Ф. Ґ. Лорки та комплексом музично-виразних засобів п'єси.

Методологія дослідження. У статті використано *комплексний* підхід, який передбачає залучення таких методів, як *біографічний* для систематизації певних фактів життєтворчості С. Бріндла в контексті формування його композиторського стилю; *стильовий,* спрямований на розкриття специфіки авторської манери письма; *системний та структурно-функціональний* – для виявлення і систематизації елементів, що сприяють художній цілісності твору. Метод *інтонаційного* аналізу застосовується при розгляді інтерваліки серії з погляду її виразних можливостей, спрямованих на втілення образного змісту і програмного задуму твору.

Викладення основного матеріалу дослідження.

Творчий шлях Реджинальда Сміта Бріндла (1917–2003) – британського композитора та письменника – від початку скеровувало його

бажання вивчати музику[1]. З дитячого віку композитор цікавився грою на фортепіано, кларнеті, саксофоні та гітарі, але згодом відчув своє покликання у мистецтві композиції. Опанувавши гру на гітарі на достатньо професійному рівні, композитор поринув у світ джазу, що захоплював його з дитинства. Руйнівним чинником для творчих планів композитора стала Друга світова війна. І все ж, навіть під час служби військовим інженером у Північній Африці та Італії, він почав створювати композиції для гітари – інструмента, яким володів найкраще. Після закінчення служби в 1947 році починається професійне становлення С. Бріндла в коледжі Північного Уельсу в Бангорі (Велика Британія). Вдосконалювати свою композиторську техніку він продовжив в італійській Академії Санта-Чечилія (1949), у найвидатнішого композитора-додекафоніста XX століття Луїджі Даллапікколи (1904–1975) та Ільдебрандо Піццетті (1880–1968). Рішення С. Бріндла продовжувати освіту саме в Італії було зумовлено рядом причин. По-перше, Італія приваблювала його як країна-носій музичних традицій, колиска європейської культури. По-друге, наприкінці 1940 років італійська музична культура увійшла до кола інших (французької, німецької), які просували ідеї серійної музики, авангардних технік[2]. Британська музика в першій половині XX століття позначена більш консервативними тенденціями, спрямованими насамперед на ідентифікацію свого, національного в музиці, визволення від пізньоромантичного впливу австро-німецької традиції. Набуваючи композиторського досвіду під керівництом Л. Даллапікколи, через кілька уроків оркестровки С. Бріндл вирішив, що повинен оволодіти 12-тоновою

[1] Творча біографія композитора подається узагальнено на основі таких матеріалів: «Автобіографія» С. Бріндла (Brindle, 1999, 2016); дисертації С. Субраманьяна (Subramanian, 2009) та П. ЛеБланка (LeBlank, 1993).

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

технікою[3]. Формування творчої особистості С. Бріндла в контексті впливів італійської сучасної музики пояснює той факт, чому він, британець, став членом італійської додекафонічної спільноти «*Scuola Dodecafonica*» разом із Бруно Бартолоцці (1911–1980), Сільвано Буссотті (1931–2021) та Альваро Компані (1931–2022). Під впливом активної участі в житті «*Scuola Dodecafonica*» творчість композитора зазнала радикальних змін та значного розширення у масштабах, що знайшло відображення в серії оркестрових творів у 12-тоновій техніці: «*Variations on a Theme by Dallapiccola*» (1955), «*An Epitaph for Alban Berg*» (1956) та «*Symphonic Variations*» (1957) (Rickards, 2003).

Творчість Р. Бріндла умовно розподіляють на три етапи: *ранній* – тональний (до 1951), *зрілий* – серійний / додекафонний (до 1970) та *пізній* (до 1998), коли композитор, вільний від стилістичних обмежень, створював композиції для інструментів, якими володів професійно – гітари та органа (детальніше про це у Somigli, 2011). Саме *ранній (тональний)* період виділяється тим, що, починаючи від 1944 року, з'являються твори тільки для гітари: «*Фантазія I*» (1944), «*Серенада I*» (1944), «*Варіації на тему трьох предметів*» (1944), «*Chittareo*» (1945), «*Хорал та прелюдія*» (1945), «*Куранта*» (1945), «*Контрапунктичний етюд*» (1945), «*Вправи та арпеджіо*» (1945), «*Фантазія II*» (1945), «*Фантазія-пассакалья*» (1945), «*Ноктюрн*» (1946), «*Скерцо*» (1946), «*Серенада* II» (1946).

Для *зрілого (серійного)* періоду С. Бріндла характерний вплив науки, наукової фантастики, про що свідчать навіть назви творів: «*Космос*» (1959) для оркестру, «*Поклон Герберту Уеллсу*» (1960) для оркестру, «*Андромеда*» (1966) для флейти соло, «*Ауріга*» (1967) для ударних інструментів. Цей період відзначений створенням першої

[3] Необхідно зазначити, що спілкування С. Бріндла з Л. Даллапікколою почалося раніше. Перша його спроба відбулася за часів навчання британського композитора в коледжі, але тоді ідеї нової музики здалися йому дуже складними та не знайшли відгуку у його власній творчості. Друга спроба навчання у Л. Даллапікколи (у 1949) була свідомим рішенням Бріндла щодо засвоєння ним новітніх композиторських технік.

редакції *«El Polifemo de Oro»* (1956), після складання якого композитор «не написав жодної роботи для гітари соло до 1970 року» (Greene, 2011: 49). *Пізній («вільний»)* етап характеризується поверненням до написання композицій для гітари та появою *П'яти сонат*. Перерву в створенні нових опусів для цього інструмента Бріндл пояснює змінами, які відбувалися в його композиторській творчості у зв'язку із засвоєнням 12-тонової техніки письма. На той час, на думку композитора, «такий репертуар та гітара були несумісні» (Greene, 2011: 52). Одним з яскравих творів останнього періоду творчості Бріндла вважається його Друга симфонія *«Veni Creator»* (1989).

Гітарна творчість композитора вперше досягла свого піку у *«El Polifemo de Oro»* (1956), творі, який став популярним після інтерпретації його Джуліаном Брімом у 1966 році. Первісно опус мав підзаголовок – «*Quatro frammenti per la chitarra*» / «Чотири фрагменти для гітари». Опублікована вперше версія твору була відредагована Альваро Компарі / Alvaro Compari (1931–2022), відомим флорентійським гітаристом, учнем Сеговії та композитором.

У 1981 році твір зазнав нової редакції, яка, за визначенням композитора, «анулювала попередню» (Brindle, 1981). Попри це, у виконавській практиці розповсюджені обидва авторських варіанти, про що свідчать записи на інтернет-платформах (див. Julian Bream – El Polifemo de Oro, n.d.; El Polifemo de Oro full version by Reginald Smith Brindle performed by Sheldon Arvay, n.d. [редакція 1981 року]).

Прем'єрне виконання твору відбулося в 1966 році на одному із сольних концертів Джуліана Бріма на Альдебурзькому фестивалі музики та мистецтв. У перекладі з іспанської *«El Polifemo de Oro»* означає «Золотий Поліфем», що відсилає нас до давньогрецького міфу про Поліфема – сина Посейдона і морської німфи Тооси, де величний циклоп представлений як люта істота, що втілює потужну первісну силу й наводить жах на всіх, хто наважується перетнути його шлях. Дикий характер зробив Поліфема антагоністом легендарного Одіссея в епосі Гомера «Одіссея».

Образом Поліфема композитор надихнувся під впливом поем Г. Лорки *«Adivinanza de la Guitarra»* («Загадка гітари») та *«Las Seis Cuerdas»* («Шість струн»). Для розкриття суті програми музичного твору необхідно звернутись до віршованого тексту Г. Лорки.

«Adivinanza de la Guitarra» / «Загадка гітари»[4]

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

«Las Seis Cuerdas» / «Шість струн»

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

У колі прихильників поезії іспанського автора можна зустріти таке трактування метафор у поемі «Загадка гітари»: уподібнення резонаторного отвору гітари «круглому перехрестю», шести струн –

[4] Поетичні тексти запозичено з інтернет-ресурсу *All Poetry* (Lorca, n.d., Adivinanza De La Guitarra; Lorca, n.d., Las Seis Cuerdas). Переклади здійснено автором дослідження.

«шести дівчатам із м'яса та срібла», з яких перші три – жильні (що використовувалися в давнину), інші три – з металевою обмоткою. У рядках «вчорашні мрії їх шукають, але їх тримає золотий Поліфем» опис гітари доповнюється образом чарівного звуку, який наче окутує слухача невловимими, швидкоплинними співзвуччями. У преамбулі до твору композитор звертає увагу на символізм та сюрреалістичність образів поетичного твору, зазначаючи: «Лорка приписує гітарі окультну силу, знову і знов повертаючись у своїх віршах до образу її струн, що розпростерті як руки Поліфема, або нагадують "велику зірку" павутини тарантула[5], що чекає захоплення наших зітхаючих душ у своїй чорній дерев'яній цистерні» (Brindle, 1981: 1). Таке сприйняття поетичного образу від самого початку налаштовує на те, що музична композиція має бути наділена різноманітними звуковими ефектами – імітаціями образів, народжених поетичним текстом. Мартін Бест, англійський концертний гітарист, вважає, що *«El Polifemo de Oro»* «складна музика – її важко і грати, і розуміти <…> при першому прослуховуванні, ймовірно, вона спантеличить середнього слухача, але з огляду на "відкритий розум" її художні переваги будуть поступово розкриватися самі» (Best, 1963: 18). Вірогідно, це пояснюється тим, що наведена композиція є першою серед створених для гітари у 12-тоновій техніці.

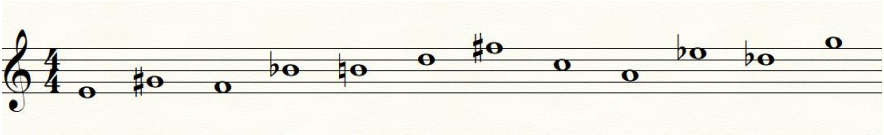
Зовні твір організовано як циклічний, що побудований на чергуванні чотирьох контрастних за темпами и характером фрагментів-частин: 1 – ***Ben Adagio***; 2 – ***Allegretto-Lento***; 3 – ***Largo***; 4 – ***Ritmico e vivo-Molto vivo***. Його логіка (на кшталт сонатно-симфонічного циклу) розгортається від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

[5] Під великою зіркою розуміється резонаторний отвір інструменту, а чорною дерев`яною цистерною – його корпус.

Ben Adagio – експозиція, *Allegretto-Lento* та *Largo* – розробка, а *Ritmico e vivo* – реприза, у якій розділ *Molto vivo* відіграє функцію коди. Однак, незважаючи на контраст фрагментів, уся п'єса сприймається як єдина композиція в контрастно-складовій формі.

Основою твору є 12-тонова серія (*Приклад 1*).

Приклад 1. *С. Бріндл «El Polifemo de Oro». Серія твору.*[6]



Її характерною ознакою стає поєднання інтервалів терцій, секунд, кварт, кожен з яких представлений своїми різновидами: *терції* – малою (3)[7], великою (4); *секунди* – малою (1), великою (2), збільшеною (3); *кварти* (5) або *тритони* – збільшеною квартою, зменшеною квінтою (6). Особливу увагу композитор приділяє звукам *e, b* (1 та 4 тони серії). Таке враження складається внаслідок їх частого використання у фактурі твору.

Сполучення інтервалів вже в самій серії породжує подвійний ефект: дієвості, цілеспрямованості (кварти, тритони) та пом'якшення гостроти дії (терції). Проєкцією цього стає і музична фактура твору в цілому, надаючи йому, з одного боку, напруженості й войовничості, з другого – відтінків ліричності. У першому фрагменті ***Ben Adagio*** вже на самому його початку серію викладено у вигляді акордової вертикалі. Зіставлення двох акордів, перший з яких базується на поєднанні терції і тритону, а другий – на сполученні малої та великої терції, створює ефект напруги та її розрядження. Перший такт стає дуже важливим як з погляду формування емоційної програми твору, так і

[6] Музичні приклади наведено за нотним виданням: Brindle, 1981.

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

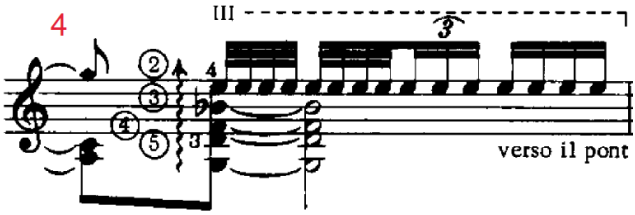
з погляду презентації в ньому конструктивного принципу, що буде діяти протягом усієї п'єси. Присутній тут ефект острівка тональної музики (t^3_5 *h-moll, e-moll*) серед атональності неодноразово буде виникати протягом п'єси (I: тт. 1 та 14 – *h-moll*; III: тт. 17–18 – *e-moll*. Подальше викладення музичного матеріалу ***Ben Adagio*** спиратиметься саме на чергуванні терцій, кварт і тритонів, що стає певним інтонаційним кліше цієї п'єси. Упровадження ж тритонів, надаючи загальної войовничості характеру музики, посилюючи інтонаційну напруженість, сприймається як пряма характеристика Поліфема. Звуки серії проходять у прямій послідовності на початку твору. Проте протягом композиції серія не завжди застосовується в повному вигляді. Композитор часто подає її лише фрагментарно, використовуючи частину ряду. Також неодноразово серія подається у вигляді акордів та в інших регістрах, проте її структура зберігається.

Основу першого фрагменту складає драматичний контраст – зіткнення двох образів, ліричного та войовничого, для кожного з яких композитор знаходить своє музичне втілення. Їхня взаємодія буває настільки тісною, що іноді важко виокремити межі кожного з них. Для ліричного показова більш індивідуалізована лінія мелодичного рисунка верхнього голосу, який сприймається як провідний на цьому відрізку музичного тексту – звідси виникають алюзії на гомофонний тип викладення. Ліричну природу образу підкреслено використанням натуральних флажолетів та прийомом *portamento*. Перші додають легкості й польотності, а гітарне *portamento*, що являє собою ковзання на одній струні, створює ефект «містеріальності»та надає звучанню меланхолійності. Сукупність згаданих прийомів занурює слухача у сферу медитативності. Також має значення і зафіксована в тексті аплікатурна позначка щодо видобування звуків у «X»-позиції на грифі, що породжує більш закритий звук, тембральне забарвлення якого має підкреслити його «магнетизм». Відлуння першої теми виникає і в третьому фрагменті (тт. 2–3, 11–12).

Другий образ наче втілює люту силу Поліфема, що підкреслено використанням дисонуючих акордів із прийомом гри *arpeggio*. Це

додає звучанню певної агресії. Характеристику жорстокості героя доповнюють репетиції на одному звуці в характерному ритмічному викладенні (*Приклад 2*).

Приклад 2. *С. Брінді «El Polifemo de Oro» (Ben Adagio, m. 4).*



Цей музичний матеріал неодноразово з'являється протягом твору, хоча і у трансформованому вигляді, що дає підстави умовно називати його «темою Поліфема»[8]. Наприклад, він кілька разів використовується в III фрагменті (тт. 6, 8, 15, 17, 27, 28) і тричі – в IV-му (тт. 35, 37, 47). Крім ритму, важливу роль у створенні цього образу відіграють такі прийоми, як *pizzicato* та *vibrato,* які у поєднанні з низькою теситурою додають звучанню важкості.

Оскільки гітара є камерним інструментом та має невеликий динамічний діапазон, композитор підкреслює різницю образів одночасним використанням тембрових контрастів. На це в музичному тексті вказують позначки *tastiera* / «на грифі» (що надає більш м'якого звучання) та *ponticello* / «у підставки» (навпаки, надає звуку відкритості та гостроти) (наприклад, I фрагмент, т.1).

Ритмічну природу першого фрагмента визначає чергування складних ритмічних фігур – поєднання 16-х із 32-ми в різних угрупуваннях (тріолі, квінтолі, пунктир). Ритмічні малюнки мають тенденцію варіюватися в кожному такті. Розвиток музичного мате-

[8] Умовність пов'язана з тим, що, за правилами 12-тонової композиції, серія не є темою. Але збереження за контрастними образами їхньої усталеної музичної характеристики протягом усіх частин твору надихає на використання терміна зі сфери класико-романтичного мислення.

ріалу протягом частини долає тактові бар'єри: залігована остання доля попереднього такту продовжується подальшим розгортанням музичного матеріалу. Композитор використовує прозору фактуру, що дає змогу простежити нашарування голосів, з якого народжуються акордові «плями». При головному темпі *Ben Adagio* композитор активно застосовує агогічні відхилення – *accelerando, rallentando, ritenuto*, що приводить до певної дезорієнтації слухача в музичному просторі та водночас підкреслює містичність і загадковість звукообразів, закладених у програмі твору.

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

Можна припустити, що образ безперервного руху, відображений у звуковому потоці 16-ми, кореспондує із другою строфою вірша Лорки, узятого композитором за основу свого твору, про «шість дівчат, які танцюють». Порівняно з першим фрагментом, ***Allegretto*** відзначено структурованістю ритмічної організації, що знаходить вираження у чіткій побудові музичної фрази (це графічно позначено автором у нотах). Якщо порівняти фрази між собою, можна побачити цікаву закономірність: кожне наступне проведення музичного мотиву супроводжується зміною його звуковисотності – він звучить секундою нижче попереднього. Таким чином, уся музична тканина «рухається» в діапазоні від e^5 до ais^3. Це приводить до зменшення

загальної напруги та може сприйматись як прояв емоційної еволюції образу головного героя: від могутності і безстрашності до зворушливості й доброзичливості. Однак при цьому виявляється і суперечливість його натури: через раптове перебивання сталого руху контрастним епізодом, в якому змінюється фактура, панують динамічні спалахи – ***f*** *ruvido (грубо)* та різке ***ff*** та ***sf*** (тт. 33–37), застосовано агогіку (тт. 37–39, *a tempo, accellerando, poco tratte-nendo, lento,* Tempo I). Це сприймається як ілюстрація загострення подій міфологічного сюжету. Кода, повертаючи безперервний потік 16-ми, відзначена рисами оновлення. Крім уже знайомих секундових репетицій, тут з'являється (на самому початку, тт. 44–45) мотив-монодія з ламаною мелодичною лінією, у чому можна вбачати своєрідне передчуття фіналу п'єси.

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

Вже в першому такті напружена емоційна атмосфера реалізована у низхідному ході – ↓ зб. 4 (6) + зб. 1 (1) (фонічно сприймається як м. 2). У другому і третьому тактах простежується запозичення мотивних блоків з першого розділу твору – *portamento* з використанням флажолету на верхній ноті (*gis-d*), що надає звучанню ліричного відтінку. У шостому та восьмому тактах з'являється вже знайома ритмічна фігура (умовно названа нами «лейтмотивом Поліфема» – втілення його люті), яка в нотному записі відображена у вигляді групи з чотирьох 32-х та тріолі 16-ми. Це сприяє виникненню діалогічної ситуації між двома образами, контрастними

за своєю суттю. У цілому в ***Largo***, як і в попередніх фрагментах п'єси, простежується переважання тритонів та секунд серед інших інтервалів. Насиченість ними всієї музичної фактури стає звуковою демонстрацією емоційного стану самотності головного персонажу. Повтор тематичного матеріалу у цьому розділі стимулює постійний пошук виконавцем тембральних та динамічних барв інструмента для досягнення різноманітності інтерпретації. Відсутність у композиторському тексті тембральних позначок дає музиканту можливість продемонструвати власне художнє бачення цього розділу. Прийом *tamburo* із застосуванням флажолетів в останньому такті може сприйматися як своєрідна рефлексія на тему буття і самотності Поліфема.

Цей емоційний стан раптово переривається початком фіналу – ***Ritmico e vivo.*** Його основу складають мотиви із попередніх фрагментів п'єси, що вибудовує смислову арку між початком та кінцем твору. Одразу в першому такті композитор вводить позначку ***sf*** на початковому акорді**,** підтримуючи напругу штрихом стакато й акцентом у баса. Після більш урівноваженого попереднього розділу це сприймається як різке зростання тривоги, асоціюючись із могутнім образом Поліфема. Ритмічною закономірністю фрагменту стає відсутність регулярної акцентності, чому сприяє використання синкоп, зміщення акцентів із сильної долі на слабку в умовах зміни розміру майже в кожному такті. Ламані висхідні пасажі у стрімкому темпі надають драматизму, стаючи додатковим засобом характеристики первісної сили головного персонажу. Основними ритмоформулами цього фрагменту є пунктирний ритм, тріолі, ритмічний малюнок лейтмотиву Поліфема, вже відомий з попередніх фрагментів твору. Динаміка коливається від ***mf*** до ***f***, проте для підкреслення деяких реплік використовуються *subito* ***p***, ***ff***, ***sf*** та акценти. Застосування композитором цих звукових прийомів створює ефекти коротких «спалахів», контрастних основному музичному матеріалу. Це робить фактуру фрагменту художньо збагаче-

ною та дозволяє віднайти власні виконавські засоби передачі образної сфери, вибудовуючи драматургічну лінію.

Висновки.

Узагальнюючи вищесказане, ще раз підтвердимо оригінальність твору *«El Polifemo de Oro»* Р. С. Бріндла та його інноваційнійсть для гітарного репертуару середини XX століття. 12-тонова техніка сприяє насиченню композиції алюзіями та асоціаціями, що народжуються під впливом поетичних образів Ґ. Лорки. Створений поетом образ міфічного героя Поліфема, який асоціюється із величчю, стародавньою містичною силою, жорсткістю та нещадністю, використовується як метафора для характеристики тембрової магії гітари, що підкоряє слухачів. У творі Бріндла відсутність прямих референцій, що пов'язують його із сюжетом античного міфу, з одного боку, позбавляє п'єсу ілюстративної програмності, демонструючи пошук композитором таких інтонаційно-ритмічних і тембрових засобів, штрихової палітри, що були б максимально спрямовані на повне розкриття гітарного потенціалу. З другого – використання контрастів динаміки і темпів, утримання протягом усіх чотирьох фрагментів наскрізних інтонаційно-ритмічних блоків на кшталт «лейтмотивів» створює умовний музичний сюжет, у якому відбиваються різні відтінки настрою міфологічного героя. Цьому сприяє підкріплення інтонаційно-гармонічного пласта фактури різноманіттям тембральних прийомів гри, що породжують сонористичні ефекти: *tastiera, ponticello, coll`unghia al ponticello, naturale, echo, tamburo, glissando*. Головною метою виконавця стає досягнення цілісності втілення музичної ідеї та її розвитку через використання прийому варіювання (інтонаційного, ритмічного). Серію застосовано таким чином, що в межах тотальної атональності зустрічаються тональні острівки. Це підтверджує висловлену іншими дослідниками думку про вільно трактовану серійність як принцип композиційної будови п'єси. Завдяки залученню розмаїття артикуляційних та художніх можливостей гітари композиторові

вдається значно розширити колористичний спектр інструмента, відкривши новий формат звучання гітарного репертуару.

Перспектива дослідження полягає в подальшому виявленні впливу композиторської творчості Реджинальда Сміта Бріндла на сучасний гітарний репертуар, а також обґрунтуванні проблематики сучасного гітарного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

Best, M. (1963). *Guitar news*. Milano: G. Ricordi & C. [in English].

Brindle, R. S. (1981). *"El Polifemo de Oro" for solo guitar.* Schott edition [in English].

Brindle, R. S. (2016). Autobiography. URL: https://smithbrindle.com/r-s-brindle-autobiography/ [in English].

Brindle, R. S. (1999). Autobiography. URL: https://www.musicweb-international.com/brindle/autobio25.htm [in English].

Chandler, O. (2023). Twelve-Tone Repertory for Guitar: Julian Bream and the British Serialists, 1956–1983. (Edited by N. Cornelius & J. Leathwood). *GFA Refereed Monograph Series*, vol. 4. Guitar Foundation of America [in English].

El Polifemo de Oro full version by Reginald Smith Brindle performed by Sheldon Arvay (n.d.). https://www.youtube.com/watch?v=qtNSq1-OexI [in English].

Greene, T. J. (2011). *Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire.* (Master' Thesis). University of California. Riverside [in English].

Julian Bream - El Polifemo de Oro. (n.d.). https://www.youtube.com/watch?v=bSgLcZha5QI [in English].

LeBlank, P. (1993). *Structure and performance of "El polifemo de Oro" for solo guitar by Reginald Smith Brindle* (D.M.A. diss.). University of Noth Texas. Denton, TX [in English].

Lorca, F. G. (n.d.). Adivinanza De La Guitarra [Guitar Riddle]. *All Poetry*. https://allpoetry.com/Adivinanza-De La-Guitarra#orig_8512699,%20.otitle_8512699 [in Spanish].

Lorca, F. G. (n.d.). Las Seis Cuerdas [The Six Strings]. *All Poetry*. https://allpoetry.com/Las-Seis-Cuerdas#tr_8512695 [in Spanish].

Machleder, A. (1998). Serialism and Poetry in Reginald Smith Brindle'sEl Polifemo de Oro. *Ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music,* IX/1, 1-11. URL: http://www.ex-tempore.org/ExTempore00/MACHLEDE.html [in English].

Rickards, G. (2003). Obituary: Reginald Smith Brindle. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/news/2003/oct/29/guardianobituaries.artsobituaries1 [in English].

Somigli, P. (2011). *La schola fiorentina. Sylvano Bussotti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company, Bruno Bartolozzi, Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti*. *[The Florentine school. Sylvano Bussotti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company, Bruno Bartolozzi, Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti]*. Firenze [Florence]: Nardini Editore [in Italian].

Subramanian, S. (2009). Pitch Structures in Reginald Smith Brindle's El Polifemo de Oro. *Ex-Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, 14/2 (2009): 78–93. URL: http://www.ex-tempore.org/subramanian.et.pdf [in English].

Anastasiia Shnyriova
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Ukrainian and Foreign Music History,
Lecturer at the Department of Folk instruments of Ukraine
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

"*El Polifemo de Oro*" by Reginald Smith Brindle: specificity of implementation of the program plan

Statement of the problem. *The 20th century in the development of the guitar art of Great Britain is significant and is associated with the formation of its own traditions of guitar academic performance. One of the representatives of the British composer school of the 20th century is Reginald Smith Brindle, whose composer creativity have an important role at the stage of forming a new image of the instrument – a modernist guitar. Due to the fact that the opuses of this composer now remain almost unknown to the Ukrainian audience, we see it appropriate to pay attention to the creative achievements of this author, to introduce him into the practical and scientific sphere of domestic musicology.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of our research is to reveal the artistic and stylistic features, compositional and performance aspects of S. Brindle's work by identifying the connection between F. G. Lorca's poetic images and the complex of musical and expressive means of the play. The research uses an integrated approach, which involves such methods as biographical that*

contributes to the systematization of certain facts of the biography of S. Brindle in the context of the formation of his composer style; stylistic one aimed at revealing the specifics of the author's manner of writing; system and structural-functional to identify and systematize the elements that contribute to the artistic integrity of the work. The method of intonation analysis is used when considering the intervals of a series from the point of view of its expressive capabilities aimed at the embodiment of the art content and program design of the work. The novelty of the research lies in the analysis of the methods and techniques of the composer's discovery of the sound expressive capabilities of the guitar through the use of 12-tone technique in the implementation of the programmatic idea of the work.

Research results and conclusion. *We can confirm the originality of R. Brindle's "El Polifemo de Oro" and his innovation for the guitar repertoire of the mid-twentieth century. The twelve-tone technique helps to reveal the symbolic content of the work, born under the influence of the poetic images of G. Lorca. The use of contrasting dynamics, tempo, retention throughout all four fragments of through intonation-rhythmic blocks, such as "leitmotifs" creates a conditional musical plot, in which various shades of the mood of the mythological hero are reproduced. This is facilitated by the reinforcement of the intonation-harmonic layer of the texture with a variety of timbre receptions-effects: tastiera, ponticello, coll'unghia al ponticello, naturale, echo, tamburo, glissando. Thanks to the involvement of a variety of articulation and artistic possibilities of the guitar, the composer managed to maximally reveal the color of the instrument, opening a new format for the sound of the guitar repertoire.*

Keywords: *British guitar music of the 20th century; Reginald Smith Brindle; "El Polifemo de Oro"; ancient Greek mythology; poetry by F. G. Lorca in composer interpretation; dodecaphony; program of the work.*

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року