

УДК 78.071.1(410.1)(092):780.614.131.082.4]:78.03"19/20"

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.11>

Шнирьова Анастасія Євгенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики, викладачка

кафедри народних інструментів України

e-mail: shnyrovaanastasii@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

Особливості авторської стилістики в Концерті для гітари з оркестром Леннокса Берклі

Концерти для гітари з оркестром британських композиторів другої половини XX століття, попри їх обмежену присутність у виконавській практиці, відіграють важливу роль у формуванні академічного репертуару для класичної гітари. Свобода цих творів від «іспанської образності», «іспанського духу», що за певний час перетворилися на шаблони гітарного концерту, спонукає до більш детального осмислення тих стилістичних засобів, які застосовувалися авторами в умовах стрімкого оновлення прийомів композиторського письма. Показовим у цьому плані є Концерт для гітари з оркестром оп. 88 (1974) Леннокса Берклі (Lennox Berkeley) – британського митця, стиль якого формувався під впливом французької музики перших десятиліть XX століття, що визначило наявність у його творі неокласичних та імпресіоністичних рис, особливостей гармонічного й оркестрового мислення, що сходять до К. Дебюссі та М. Равеля, застосування формотворчих принципів, оснований на трансформації ритму, характерних для творчості А. Онеттера. З огляду на обмеженість аналітичної інформації стосовно Концерту для гітари Л. Берклі у вітчизняних та іноземних джерелах, метою пропонованої статті стало розкриття музичних закономірностей твору крізь призму специфіки авторської стилістики.

Ключові слова: Л. Берклі; концерт для гітари з оркестром; британська гітарна музика XX століття; сучасна музика.



Постановка проблеми.

Активний розвиток гітарного репертуару й конкретно жанру концерту для гітари з оркестром починається у Великобританії з другої половини XX століття. Значну роль у цьому процесі відіграли такі композитори, як Л. Берклі (1903–1989), М. Арнольд (1921–2006), Р. Родні Беннет (1936–2012), Р. Харві (1953), С. Госс (1964)¹. У наведеному переліку особливу увагу привертає постать Леннокса Берклі, творчу манеру якого визначали виразність, мелодичність, майстерність володіння оркестровою фактурою. Концерт для гітари з оркестром *op. 88* (1974) – один із п'яти його опусів для цього інструмента – був присвячений видатному гітаристові Дж. Бріму. Попри значимість цього твору для розвитку гітарного репертуару у XX столітті, він і досі залишається поза широкою увагою виконавців.

Мета дослідження. Враховуючи недостатнє висвітлення у мистецтвознавчих працях пов'язаної із цим твором проблематики, метою пропонованої статті є виявлення музичних закономірностей Концерту для гітари Л. Берклі шляхом аналітичного осмислення особливостей авторської стилістики.

Актуальність тематики статті визначається необхідністю формування стійкого інтересу до творчого доробку Л. Берклі заради його подальшого запровадження у вітчизняну гітарну практику й збагачення сучасного репертуару гітаристів.

Наукова новизна дослідження. Запропонована розвідка є першим в українському та іноземному музикознавстві досвідом аналітичного осмислення Концерту для гітари з оркестром Л. Берклі крізь призму виявлення стилістичних і темброво-фактурних особливостей твору.

¹ М. Арнольд: Концерт для гітари з оркестром, *op. 67* (1959); Р. Родні Беннет: Концерт для гітари та камерного ансамблю (1970); Р. Харві: «*Concerto Antico*» (1995); С. Госс: «*Albeniz Concerto*» (2009), Концерт для гітари з оркестром (2012), «*Paganini Concerto*» для гітари з оркестром (2014), Концерт для гітари та ансамблю духових інструментів «*Concerto of Colors*» (2017), Концерт для двох гітар та оркестру «*Koblentz Concerto*» (2019).

Останні дослідження і публікації. В українському музикознавстві тема творчості Л. Берклі розкрита досить обмежено. Т. Іванніков у своїх наукових роботах, поряд із Б. Брітеном, Х. Хенце та У. Уолтоном, згадує про Л. Берклі як про значного європейського композитора (Іванніков, 2015), чий твори крупної форми стали вагомим внеском у репертуар гітаристів (Іванніков, 2016; 2018). Частковим доповненням до цього факту можна вважати інформацію, яку у стислій формі надає у своїй дисертації Цянь Сюй (2025) – деякі біографічні відомості про Л. Берклі, представленого як композитора, що розширив жанрову палітру інструмента, інтегруючи його в симфонічну практику. Ураховуючи значний внесок Л. Берклі в розвиток британської гітарної музики XX століття², все ж зазначимо, що на цей момент навіть наявна за темою його творчості іншомовна література є фактологічно неповною, до того ж, доступ до неї обмежений. Проте, спираючись на деякі «відкриті» джерела, а саме, інтернет-ресурс «Асоціація Леннокса Берклі» під керівництвом П. Трелоні (Trelawny), на якому зібрані статті про життя і творчість композитора (Jones, 2022; Hickey, 2023; Dickinson, 2023)³, а також дослідження П. Дікінсона (Dickinson 1963, 2012), можна систематизувати етапи творчої біографії композитора. Доповненням до вищезгаданих праць стала й дисертація Р. Хенсена (Hansen, 1987), де надано аналіз композиторського стилю Л. Берклі крізь призму його вокальної творчості.

На нинішньому етапі в українському музикознавстві обсяг досліджень за темою британської музики є замалим. Автори звертаються

² Фактично Леннокса Берклі можна вважати одним із перших британських композиторів (поряд із Р. С. Бріндлом – автором «*El Polifemo de Oro*», 1956), хто почав писати для гітари, і третім автором, який звернувся до жанру гітарного концерту. Підтвердженням цього є список творів, представлений у дослідженні Х. Р. Алвеса (Alves, 2015).

³ Масштаби нашого дослідження не дозволяють перелічити абсолютно всіх авторів статті, яких представлено на вказаному ресурсі, тому ми зосередились лише на деяких іменах та матеріалах, що були використані нами при здійсненні власної наукової розвідки.

до творчості композиторів ХХ століття, але загалом проблематики музики цього періоду майже не порушують, обмежуючись зверненням до творчості Б. Бріттена, Е. Елгара, Р. Воан-Вільямса, що підтверджують публікації О. Лисички (2021), С. Анфілової (2024); сферу ж британської гітарної музики майже не представлено.

Методологія дослідження. Наша розвідка базується на комплексному підході, який включає використання таких методів:

- *біографічного* (спрямованого на систематизацію фактів творчого шляху композитора);
- *жанрово-стилістичного* (для виявлення індивідуальності авторського підходу до трактовки обраного жанру);
- *композиційного* (направленого на визначення особливостей формотворчого та драматургічного процесів);
- *виконавського* (для розкриття оригінальності технічних прийомів, задіяних у Концерті задля втілення художнього задуму).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Леннокс Берклі – один із визначних представників британської композиторської школи ХХ століття. Його творчість вирізняється неокласичним типом мислення, а опуси – насиченістю елементами імпресіоністичної стилістики. Після навчання на батьківщині (Мертон-коледж у Оксфорді, 1922–1926) Л. Берклі вступає до класу відомої композиторки та диригентки Наді Буланже⁴ в Паризькій консерваторії. Цьому рішенню посприяв М. Равель, з яким Л. Берклі познайомився, навчаючись у Лондоні. Сам композитор зазначав: «... під час одного з візитів М. Равель порадив мені приїхати

⁴ Надя Буланже (1887–1979) – французька композиторка, диригентка та унікальний педагог першої половини ХХ століття. Її значний вклад як музичного наставника полягає у вихованні цілої плеяди композиторів ХХ століття, представників різних національних шкіл – польської, американської, англійської, аргентинської та ін. Серед її учнів – Ф. Гласс, А. Копленд, Е. Картер, Л. Берклі, А. П'яццолла. Роки навчання у Н. Буланже стали для Л. Берклі найвищою цінністю, оскільки саме за цей час сформувалися основи його композиторської техніки, яку потім він удосконалював у своїх творах.

до Парижа та навчатися у Наді Буланже. Я прибув, щоб залишитися приблизно на рік, а залишився на п'ять чи шість, бо Буланже була такою сильною особистістю, що я не міг зважитися поїхати та припинити свої уроки з нею» (цит. за Jones, 2022). Перебування в Парижі (з 1927 по 1932 рік) дало змогу Л. Берклі особисто познайомитися з видатними композиторами того часу, під впливом яких формувався його композиторський стиль, – І. Стравінським, Ф. Пуленком, А. Онеггером, Д. Мійо, А. Русселем, М. Равелем. Проаналізувавши творчий шлях митця, можна дійти висновку, що Л. Берклі не був настільки дотичним до становлення національних англійських традицій, як, наприклад, композитори того ж покоління – У. Уолтон (1902–1983) чи М. Тіппет (1905–1998). Найбільше його приваблювала музика В. А. Моцарта, Ф. Шопена, французьких композиторів-сучасників.

Незважаючи на превалювання оркестрових творів у його доробку, зустріч з А. Сеговією в Парижі в 1924 році, до початку навчання у Франції, надихає молодого автора на написання перших композицій для гітари. Враження від виступу славетного музиканта спонукали Л. Берклі згодом присвятити йому свій перший твір для гітари соло «Чотири п'єси для гітари» (1927–1928). Усього у творчому доробку композитора п'ять творів для цього інструмента: крім вищезазначеного: «Сонатина» для гітари соло (1957) та Концерт для гітари з оркестром *op. 88* (1974), що присвячені Дж. Бріму; «Пісні напівсвітла» (1964) для тенора та гітари, створені на замовлення англійського вокаліста Пітера Пірса; Тема з варіаціями (1970), написана на прохання італійського гітариста А. Джилардіно у період, коли композитор цікавився атональною музикою⁵. До цього періоду належить і Концерт

⁵ Л. Берклі звертався до різних жанрів: опери – «Нельсон» (1951), «Вечеря за ручин» *op. 45* (1954), «Рут» *op. 50* (1955–1956), «Вигнанець» *op. 68* (1967), «Фелдон Парк» (1979–85, не завершена); оркестрової музики – Серенада для струнного оркестру (1938–1939), Симфонії №№ 1–4 (1936–1978), Концерти для одного та двох фортепіано; камерної – струнних та духових дуетів, тріо, квартетів, сонат; сольних творів для кларнету, флейти, скрипки; вокальної та хорової музики. Композитор неодноразово експериментував з атональністю, проте вона не вкорінилася

для гітари з оркестром *op. 88*, який, як зазначалося, був присвячений Дж. Бріму. Прем'єра цього третього в історії британської музики гітарного концерту відбулася за участю цього видатного музиканта й англійського Камерного оркестру на Лондонському фестивалі 4 липня 1974 року⁶. Ураховуючи відсутність характеристики цього твору в музикознавчих джерелах, зупинимося на ньому більш детально.

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

Оригінально представлений склад оркестру, основою якого є струнні, однак замість повноцінної за кількістю учасників групи вони репрезентовані лише квінтетом (I–II скрипки, альт, віолончель, контрабас). Його розцвічує квартет дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет, фагот). До групи мідних входять лише дві валторни; ударні композитором не використовуються. Тобто Л. Берклі залучає камерний (за кількістю учасників, а не тембровою диференціацією) оркестр, відмовляючись від парного складу, проте вводячи мідні духові. На нашу думку, це демонструє детально вивірений підхід до оркестровки з розумінням динамічних і тембрових можливостей соліста. Концерт побудовано, скоріш за принципом діалогу, а не змагання.

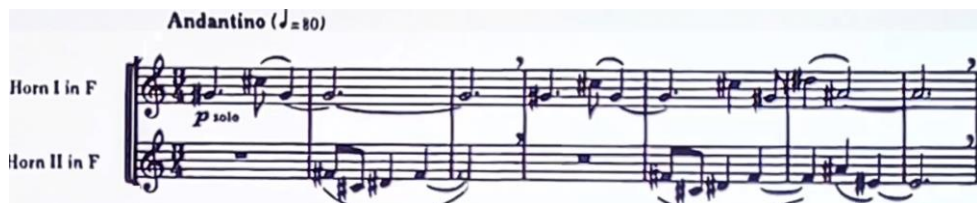
I частина (*Andantino–Allegretto*) написана у вільно трактованій сонатній формі. Вона відкривається благородним звучанням соло I та II валторн, що виконує роль короткого *вступу* (т.т. 1–16), який нібито створює картину внутрішнього світу героя, наповненого мріями та

в його творчості, що дає право вважати мелодійність та ліризм провідними ознаками його стилю.

⁶ Виконавська версія Концерту для гітари з оркестром *op. 88* Джуліана Бріма, а також партитура твору доступні на ресурсі *YouTube*, див. (Berkeley, 1974) у списку посилань.

спогадами. Завдяки використанню тембру валторни, початковий мотив, що будується як поєднання двох стрибків на чисту кварту вгору та донизу (I валторна: $cis^1-fis^1-cis^1$) втрачає очікувану урочистість і набуває ознак оповідальності, позначеної рисами споглядальності. Цей ліричний за своєю природою характер підкреслюється прозорістю звучання двох валторн і взаємодією інструментів за принципом луни: II валторна ніби віддзеркалює мотиви з партії I валторни (на це вказує початковий хід, де кварту подано не вгору, а вниз: $h-fis-gis-h$). Інтервал кварти одразу привертає до себе увагу, і в подальшому стає лейтінтонацією всієї I частини. На ній побудований матеріал Г. П. (ц. 1–4; в репризі – ц. 18). На правах виразного елемента вона входить до інших тем та їхніх підголосків, у партії як оркестру, так і соліста (ц. 9–10; 20–21). Характерний для неї ритмічний малюнок також буде неодноразово з'являтися протягом I частини (Приклад 1).

Приклад 1. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром,
I ч. Andantino-Allegro, вступ (Berkeley, 1974).



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

ліричного та дієвого – у П. П. (ц. 7, т. 5; ц. 11). Такий самий принцип, але у зворотному русі, втілено на межі вступу та Г. П. (ц. 1) – після піднесеної кульмінації (дуету валторн) несподівано м'яко звучить арпеджіо у виконанні гітари⁷. Застосування цього поширеного виконавського прийому створює ефект миттєвого переключення в інший емоційний стан, більш медитативний.

Цікаво, що гітара-соліст не експонує тему Г. П., а виконує роль умовного акомпанементу, оскільки перше проведення теми доручено флейті соло (т.т. 19–44) (*Приклад 2*).

Приклад 2. Л. Берклі. *Концерт для гітари з оркестром, I ч. Andantino-Allegro*, Г. П. (Berkeley, 1974).



Тут можна почути вже згадані й характерну ритмоформулу, й стрибки на чисту кварту вгору та вниз, які відзначали тематизм вступу. Дорійський відтінок у *h-moll* (VI[#] ст.)⁸ додає меланхолійності та мрійливості мелодії, підкреслюючи її ліричну природу. Фігурації гітари та педалі струнних у *fis-moll* (перші два такти теми Г. П.), легкість та прозорість фактури, розмитість єдиного тонального центру завдяки політональним прийомам створюють імпресіоністичне звучання. При повторенні (7 т. до ц. 3) тема варіюється тембрально –

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

⁸ Саме ознаки тональності *h-moll* присутні в експозиції теми Г. П., що проходить у флейти, гобою та гітари соло.

основна мелодична лінія передається гобою, а фігурації гітари – кларнету. Третє проведення Г. П. – тепер у гітари-соло – відзначене одночасним виконанням основної мелодії та фігурацій-акомпанементу, які раніше були розділені між різними учасниками ансамблю. Таким чином, є очевидним використання принципу діалогу, замість змагання між оркестровими групами та солістом, що дає змогу кожному інструменту, а особливо гітарі, звучати вільно. Друга тема Г. П. (3 т. до ц. 4)⁹ раптово перериває цей ліричний, навіть рефлексійний, настрій короткими переключками флейти та гобоя, що втілюють семантику гротеску. Про зміну характеру свідчать модифікації ритмічного малюнку (встановлюється рух шістнадцятими), розміру (тридольний змінюється на чотиридольний), штрихів та динаміки. Чітко простежується взаємодія двох контрастних образів. Перший – ліричний, споглядальний – презентований переважно солістами (флейта, гобой, гітара). Другий – дійовий, активний – доручений групам оркестру: дерев'яним духовим, скрипкам, які співдіють із гітарою.

Продовженням розвитку музичного матеріалу стає тема сполучної партії (С. П.), чия поява підкреслена новим характером звучання. Показовою для неї є головна роль оркестру (виникає діалог між духовими і струнними) на тлі відсутності гітари як учасника музичного процесу. Поступово бурхлива тема С. П. розчиняється у пасажі гітари соло: так непомітно вводиться П.П. (8 т. до ц. 8). Вона має тричастинну структуру зі скороченою репризою. Крайні та серединний розділи контрастують за характером – ліричний змінюється активним, але після цього короткочасного спалаху дієвості знов повертається медитативність. Початок побічної має вигляд 11-тактового гітарного соло (*Meno vivo*) із позначкою *cantabile*. Визначає характер теми тужливий за настроєм мотив, інтерваліка якого тяжіє до низхідного руху – мала терція вгору змінюється малими секундою та терцією вниз (gis^2 , h^2 , b^2 , g^2) (Приклад 3).

⁹ Можна по-різному трактувати цей тематичний матеріал: з одного боку, як другу, контрастну за характером, тему Г. П., а з іншого, як початок С. П.

Приклад 3. *Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром,
I ч. Andantino-Allegro, II. II. (Berkeley, 1974).*



Після ритмічного різноманіття С. П. тут встановлюється рівномірний рух чвертями на *legato*, виникає відчуття *quasi*-вальсовості. Завдяки великому ступеню виразності цієї теми, вона наче потребує свого продовження. Це пояснює появу у ц. 9 іншої теми в партії струнних, яка потім повторюється в партії соліста. Її можна розглядати і як продовження основної теми П. П., і як другу тему побічної завдяки її оригінальності та індивідуальності. Вона підхоплює розвиток попередньої теми, сприяючи посиленню напруги, про що свідчать схвильовані фігурації восьмими на слабку долю в партії струнних. Зміну характеру в серединному епізоді (ц. 11) підкреслено віртуозними пасажами в партії соліста, що комбінуються з акордовими спалахами. Ліричний репризі П. П. передує активне шеститактове соло гітари, що знову демонструє дію принципу зіставлення активного та ліричного. Група струнних обволікає тему легким та плавним підголоском, що посилює її щемливий характер.

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

Реприза (ц. 18) – динамізована, позначена камернізацією масштабів у порівнянні з експозицією. На тлі відсутності деяких тем (наприклад, С. П.) інші також зазнають видозмін. Так, у скороченні

постає тема Г. П., яка супроводжується і певними тембровими змінами. Якщо в експозиції тему було надано флейті, то в репризі її виконує кларнет (4 такти), а потім підхоплює гобой. Змінюється і фактура у струнних: віолончельна та контрабасова партії збагачуються синкопами на тлі педалі у скрипок та альтів. Скорочено й П. П.: основний вальсовий мотив відсутній, залишається лише друга тема (ц. 20).

Закінчується частина кодою, основу якої становить тема, яка вміщує в собі ознаки ліричних тем Г. П. та П. П. Її провідною характеристикою стає інтервал кварта, про який йшлося вище, створюючи інтонаційну арку до теми вступу й немов залучаючи всі теми частини в єдине коло. Флажолети у соліста, що супроводжуються педаллю у струнних на динаміці *p*, підкреслюють особливий, піднесений, настрій. Ця «тиха» кода одночасно сприймається як післямова і загадкова преамбула до II частини.

II частина (*Lento*) є ліричним центром Концерту, що занурює слухача в медитативний, сповнений рефлексії стан. Її форма – тричастинна, АВА₁ з кодою. Як і в I частині, тут є вступ (т.т. 1–14), що вводить в атмосферу філософської споглядальності, підкреслену наявністю в музиці барокових рис, а саме: використання поліфонічних прийомів, що значно збагачують гомофонну фактуру (канонічні імітації, контрапункт соліста та струнних); переважання речитативного типу висловлювання та імпровізаційності у розгортанні мелодичної лінії середнього розділу; чіткого розподілу функцій учасників музичного ансамблю (соліст-наратор веде виразну промову, а оркестрові інструменти виконують функцію умовного хору). Завдяки цьому середній розділ перетворюється на динамічну сцену. Цікаве і трактування партії соліста, де в основі – певна речитативність, на відміну від пісенності Г. П. I частини.

Вже у вступі (т.т. 1–14) у квартеті дерев'яних духових представлена неточна канонічна імітація, де кожен із інструментів вступає із квінтовым чи секундовим мотивом (фагот $a-e^1$, кларнет fis^1-g^1 , гобой g^1-d^2 , флейта e^2-fis^2) через однаковий проміжок часу –

з різницею в одну чверть. Протягом 14 тактів цей поліфонічний прийом застосовується тричі (Приклад 4).

Приклад 4. Л. Берклі. Концерт для гітари з оркестром,
II ч. *Lento* (вступ) (Berkeley, 1974).



Характерні «налаштування» вступу передаються партії соліста (*Tranquillo*, ц. 22; розділ А за схемою). Ознаками розділу є нестабільність його ладотонального визначення (мерехтіння *E-dur* та *cis-moll*, при повній відсутності натяку на провідну тональність у вступі) та нетиповість тактового розміру (після 6/8 вступу встановлюється розмір 5/8). Партії гітари притаманна своя специфіка – складно охарактеризувати її як тему-мелодію в традиційному розумінні, оскільки основу її інтонаційного розгортання становлять фігурації, подані як провідний матеріал. Це надає право вважати її основною темою *Lento*. Вона сприймається як повільне оповідання умовного головного героя, де мірний рух восьмими в розмірі 5/8 створює асиметричний ритм, притаманний живому спілкуванню. Монодичний тип викладення, декламаційна природа мелодичної лінії із застосуванням дисонантних інтервалів, розміреність метроритмічного руху

втілюють естетику барокового стилю, поданого крізь призму виразних засобів музики XX століття.

Середній розділ (ц. 24, **В** за схемою) контрастує з попереднім. Перш за все, видозмін зазнає партія соліста – зв’яляється більш рухливий ритмічний малюнок (32-гі в розмірі 4/4) із збереженням початкового темпу, який підтримується переривчастим синкопованим ритмом у струнних. Інтерваліка партії гітари сповнена дисонантних сполучень – секунд, тритонів, септім, що сприймаються як напружені й таємничі. Присутня і прихована поліфонія, коли в мелодичній лінії внаслідок регістрового «розщеплення» одного голосу виникає двоголосся (4 т. до ц. 25). Цей прийом підкреслюється і в інтерпретації Дж. Бріма, де соліст виділяє кожний голос тембрально та грає їх різним штрихом (верхній голос – *legato*, нижній – *staccato*).

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

В репризі (**A₁** за схемою, ц. 26) повертається вже знайома гітарна тема, що тепер, на відміну від розділу **A**, звучить тільки у соліста (без акомпанементу струнних). Але вже в т. 4 вона підхоплюється в альтовій, віолончельній та контрабасовій партіях, а згодом і I та II скрипками. Знову простежується принцип канонічної імітації – в альтовій партії повторений останній такт теми соліста, цей самий прийом використаний і в подальшому викладенні матеріалу у I скрипки.

Кода представлена перекличками духових на фоні оркестрової педалі струнних, що відтворює імпресіоністичний початок Концерту.

Завершується частина гітарним соло на кшталт закінчення II частини концерту «Аранхуес» Х. Родріго.

У порівнянні з попередніми, **III частина** (*Allegro con brio*) *G-dur* відзначається зміною характеру: після ліризму першої та філософської споглядальності другої тут встановлюється яскрава театральність, пов'язана з репрезентацією ідеї «гри». Фіналу притаманні динамічність внутрішнього руху, контрастність тем, калейдоскопічна зміна образів, святковий характер, передані зокрема й низкою виконавських технічних прийомів, таких як *rasgueado*, *arpeggio*, бравурні пасажі, акценти, спрямовані на демонстрацію віртуозності.

Форма частини наближена до рондо з ознаками варіаційності: **A-B-A₁-C-D-A₂ Coda**. Експонування теми-рефрену (A, до ц. 32+7 т.) подано як чітко окреслену двочастинну структуру. Її початок – соло гітари, продовження – оркестровий «відгук» на початковий монолог соліста й водночас його розвиток у спільній взаємодії всіх учасників. Сольний епізод відзначений іспанським колоритом. Йому притаманний танцювальний характер, що немов передає атмосферу народного гуляння. Енергія руху реалізується у чіткій метроритмічній пульсації, акцентах, поєднанні акордової фактури із характерною ритмоформулою та виконавським прийомом *rasgueado* (Приклад 5).

Приклад 5. Л. Берклі Концерт для гітари з оркестром, III ч. (Berkeley, 1974).



Для теми-рефрену не характерна яскрава мелодична лінія, проте велику роль грає згадана ритмоформула – лейтритм, на якому побудований подальший розвиток тематизму. Він складає основне ритмічне «ядро» частини, будучи представленим в кожному епізоді. Друге проведення рефрену (A₁, ц. 34, тт. 4–10) має скорочений вигляд

(замість 50 тактів всього шість) та відзначено подальшою модифікацією теми, пов'язаною із ладотональними, метричними і фактурними змінами. На відміну від першого варіанту теми, головну роль тут грає оркестрове *tutti* без участі соліста. При повній відсутності ключових знаків все ж простежується тяжіння до тональності *g-moll* – однойменної до основної. Також, порівняно з першим проведенням, яскраво виражені метричні зміни (варіюється розмір такту: 4/4, 6/8, 3/2), що веде до раптових зсувів акцентів, створюючи ефект метричної неочікуваності. Третє проведення рефрену з'являється після каденції соліста (A₂, 12 т. до ц. 41) та характеризується поверненням основної тональності (*G-dur*), але з певними темброво-фактурними змінами. Після сольного монологу гітари (експонування рефрену) та оркестрового *tutti* (друге проведення рефрену) ми стаємо свідками діалогу соліста та струнних, об'єднаних лейтритмом. Семантику «гри» підкреслено частим чергуванням тактового розміру – 3/2, 3/4, 5/4, 2/4. У порівнянні з попередніми варіантами, де здебільшого панував розмір 4/4, ці зміни додають рефрену динамічності та рухливості.

Перший епізод (В, ц. 31, т. 9) відзначено іншим характером – більш гострим та гротесковим замість урочистого. Спочатку головує група струнних (альт, віолончель, контрабас), в партії яких лейтритм перетворюється на ритмічне *ostinato*. Використання штриху *staccato* надає знайомому мотиву незвичної гостроти звучання, поєднаної з маршовістю. Раптова поява лейтритму в динаміці *subito piano* після яскравого оркестрового *tutti*, яким завершується експонування рефрену, підкреслює загадковість першого епізоду. Подальший розвиток у розділі В пов'язаний із кристалізацією нової теми, у якій витримано паритет фантастичного та комічного. Відтворенню цього образу сприяє посилення ролі дерев'яних духових, які підкреслюють ламану тему гітари, акцентуючи слабку долю. Гострий синкопований ритм, штрих *staccato* в умовах моторного музичного руху додають звучанню рис характерності, на кшталт глузування.

Другий епізод – *Un poco meno Vivo*, С (ц. 35) – продовжує образну лінію першого (В), протиставляючи святковій урочистості рефрену

більшу гротесковість. На фоні вже знайомих рис (акцентність, підкреслення слабкої долі, підвищена роль духових у взаємодії із солістом), новими постають: модифікація лейтритму, пов'язана з його загостренням, ускладнення партії соліста (більш дрібні ритмічні угруповання у швидкому темпі, комбінування гамоподібного руху шістнадцятими та стрибки у пасажах). Зміна характеру, пов'язана із переходом до епізоду **D**, відбувається завдяки використанню прийому збільшення тривалостей (із шістнадцятих на восьмі), що створює ефект уповільнення музичного руху.

Третій епізод (**D**, ц. 37) – відзначається поверненням теми II частини Концерту. Він є ліричним за своїм характером, повністю контрастуючи тематизму всього фіналу. Умовно він виконує функцію лаконічної розробки, що підтверджує поява каденції соліста одразу після нього. Розвиток у цьому фрагменті побудовано на двократному зіставленні теми II частини в партії гітари з варійованими елементами тематизму фіналу в партії духових. Каденція соліста – динамічна, віртуозна й втілює справжнє амплуа «іспанської» гітари: превалюють яскраві пасажі, виконавський прийом арпеджіо (вниз та вгору пальцями «р» та «і» правої руки), що підкреслює іспанський колорит.

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

Висновки.

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

Зв'язок із національною традицією у гітарному Концерті Л. Берклі полягає у переважанні медитативного, філософсько-споглядального в образній драматургії твору, тяжінні до неокласичного типу мислення, відмові від кліше у вигляді системної експлуатації «іспанських» музичних елементів, вірності «класичному» тричастинному циклу.

З боку оркестрових прийомів, звертає на себе увагу активна взаємодія гітари з дерев'яними духовими, залучення принципу спільного концертування, а не конфліктного протиставлення сольного і оркестрового звучання. Показовою є трактовка гітари не тільки як провідного інструмента, але й як повноправного члена оркестрового ансамблю, тобто такого, що поступається місцем лідера іншим учасникам музичного процесу. Яскравим прикладом такого трактування слугує неодноразове доручення гітарі функції акомпанементу, яке простежується протягом I частини. Цікаво, що Л. Берклі непомітно інтегрує як партію соліста в оркестрову фактуру, так і репліки інструментів різних оркестрових груп у сольні гітарні епізоди. Наприклад, у темі П. П. I частини в каденцію соліста філігранно вплітається дует флейти та фагота, до партій яких переходить тема, тоді як гітара зосереджується на арпеджіо (ц. 4, т. 4). Подібний прийом використовується композитором неодноразово.

Французький вплив втілюється у прихильності до імпресіоністичної прозорості звучання, тяжінні до розширеної тональності, підвищеній увазі до тембрів, а саме, дерев'яних духових інструментів, відсутності чітких кордонів між розділами форми, що реалізується «нівелюванням в оркестровій фактурі межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним)» (Савченко, 2021: 141). Це доповнюється використанням хроматизмів, альтерацій, складних акордових структур в умовах поліладовості, що надає музиці модернового звучання та відчуття хисткості, нестійкості з погляду емоційно-образного стану музики. Велику роль у динамізації композиції відіграє перетворення ритмічної складової, а саме, широке застосування прийому подрібнення ритмічних тривалостей, який використовував у своїх

композиціях А. Онеггер. Процес заміни довгих тривалостей коротшими створює ефект зростання напруги, безперервного руху та ілюзії прискорення темпу. Однак, попри активну взаємодію національної та французької традицій, твір Л. Берклі органічно інтегрується в історію еволюції жанру гітарного Концерту у Британії другої половини ХХ століття.

Перспектива дослідження полягає у подальшому розширенні аналітичних обріїв вивчення жанру гітарного концерту у творчості британських композиторів заради оновлення репертуару вітчизняних гітаристів, упровадження нових яскравих творів у сучасну виконавську гітарну практику.

ЛІТЕРАТУРА

- Анфілова, С. (2024). «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі. *Аспекти історичного музикознавства*, (36), 81–103. <https://doi.org/10.34064/khnum2-36.05>.
- Іванніков, Т. (2015). Сучасна гітара в контексті соціодинаміки культури. *Культура і сучасність*, (1), 134–141. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147762>
- Іванніков, Т. (2016). Сучасна англійська гітарна музика: діалог часів. *Мистецтвознавчі записки*, (29), 27–36. https://www.nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/pauka/vydannia/Mystetstv_zapysky/MZ_29.pdf [рос.].
- Іванніков, Т. (2018). *Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості* (Publication No. 0518U002737) [Дис. ... д-ра мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ]. Національний репозитарій академічних текстів. <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0518U002737/>
- Лисичка, О. (2021). Інтроспективність як ознака лірико-драматичного жанру скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, (25), 57–86. <https://doi.org/10.34064/khnum2-25.03>
- Савченко, Г. (2021). Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.19>
- Цянь, Сюй. (2025). *Феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю: історичні проєкції* [Дис. ... д-ра філософії, Національна музична академія

- України імені П. І. Чайковського, Київ]. Repository of the UNTAM. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1067>
- Alves, J. R. (2015). *The History of the Guitar: A Handbook for the Guitar Literature Course at Marshall University*. Huntington: Marshall University. <https://marshall.elsevierpure.com/ws/portalfiles/portal/39921972/The%20History%20of%20the%20Guitar.pdf>
- Berkeley, L. (1974). *Guitar Concerto, op. 88* [sheet music]. YouTube. https://youtu.be/_XQN9CvFkpU?si=1N6fpKH3ysxtniFc
- Dickinson, P. (1963). The Music of Lennox Berkeley. *The Musical Times*, (104), 327–330.
- Dickinson, P. (2023). *Peter Dickinson reviews the legacy of Lennox Berkeley*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-works-review>
- Dickinson, P. (2012). *Lennox Berkley and Friends: Writings, Letters and Interviews*. Boydell Press. https://books.google.com.ua/books?id=XW6OKu19T88C&pg=PA1&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false
- Hansen, H. R. (1987) *The songs of Lennox Berkeley: a lecture recital together with three recitals of selected works of F. P. Schubert, G. Faure, C. Debussy, F. Poulenc, M. Ravel, H. Wolf, J. S. Bach, G. F. Handel, I. Stravinsky, and others* [Doctor`s thesis, University of North Texas]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332223/m1/4/>
- Hickey, D. (2023). *Lennox Berkeley and the guitar*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/berkeley-guitar-repertoire>
- Jones, A. C. (2022). *Lennox Berkeley in Paris 1979*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-in-paris-radio-france>
- Trelawny, P. Welcome to The Lennox Berkeley Society. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/>

REFERENCES

- Alves, J. R. (2015). *The History of the Guitar: A Handbook for the Guitar Literature Course at Marshall University*. Huntington: Marshall University. <https://marshall.elsevierpure.com/ws/portalfiles/portal/39921972/The%20History%20of%20the%20Guitar.pdf> [in English].
- Anfilova, S. (2024). “Songs of Travel” by R. Vaughan Williams: English accent in the romantic theme. *Aspects of historical musicology*, (36), 81–103. <https://doi.org/10.34064/khnum2-36.05> [in Ukrainian].
- Berkeley, L. (1974). *Guitar Concerto, op. 88* [sheet music]. YouTube. https://youtu.be/_XQN9CvFkpU?si=1N6fpKH3ysxtniFc [in English].

- Dickinson, P. (1963). The Music of Lennox Berkeley. *The Musical Times*, (104), 327–330 [in English].
- Dickinson, P. (2023). *Peter Dickinson reviews the legacy of Lennox Berkeley*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-works-review> [in English].
- Dickinson, P. (2012). *Lennox Berkley and Friends: Writings, Letters and Interviews*. Boydell Press. https://books.google.com.ua/books?id=XW6OKu19T88C&pg=PA1&hl=uk&source=gb_s_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false [in English].
- Hansen, H. R. (1987) *The songs of Lennox Berkeley: a lecture recital together with three recitals of selected works of F. P. Schubert, G. Faure, C. Debussy, F. Poulenc, M. Ravel, H. Wolf, J. S. Bach, G. F. Handel, I. Stravinsky, and others* [Doctor`s thesis, University of North Texas]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332223/m1/4/> [in English].
- Hickey, D. (2023). *Lennox Berkeley and the guitar*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/berkeley-guitar-repertoire> [in English].
- Ivannikov, T. (2018). *European Guitar Music of the 20th Century: Phenomenology of Creativity* (Publication No. 0518U002737) [Dr. Habil. diss., P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv]. National Repository of Academic Texts. <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0518U002737/> [in Ukrainian].
- Ivannikov, T. (2015). Modern guitar music on the context of sociodynamics of culture. *Culture and Modernity*, (1), 134–141. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147762> [in Ukrainian].
- Ivannikov, T. (2016). Modern English guitar music: the dialogue of times. *Notes on Art Criticism*, (29), 27–36. https://www.nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Mystetstv_zapysky/MZ_29.pdf [in Russian].
- Jones, A. C. (2022). *Lennox Berkeley in Paris 1979*. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/articles/lennox-berkeley-in-paris-radio-france> [in English].
- Lysychka, O. (2021). Introspection as a sign of lyrically-dramatic genre type in E. Elgar`s violin concerto. *Aspects of historical musicology*, (25), 57–86. <https://doi.org/10.34064/khnum2-25.03> [in Ukrainian].
- Qian, Xu. (2025). The Phenomenon of the Guitar in the Musical Art of Europe and China: Historical Projections [PhD diss., P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv]. Repository of the UNTAM. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1067> [in Ukrainian].

- Savchenko, H. (2021). Manifestations of the “nonclassical” in the orchestral manner of C. Debussy. *Culture of Ukraine*, (72), 136–143. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.19> [in Ukrainian].
- Trelawny, P. (n.d.). Welcome to The Lennox Berkeley Society. The Lennox Berkeley Society. <https://www.lennoxberkeley.org.uk/> [in English].

Anastasiia Shnyrova

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

Distinctive features of Lennox Berkeley’s authorial style in the Guitar Concerto

Statement of the problem. *The active development of the guitar repertoire, and in particular, the genre of guitar concerto, began in Great Britain in the second half of the 20th century. Special attention is drawn to the figure of Lennox Berkeley, whose compositional style is characterized by expressiveness, melodic lyricism, and a masterful command of orchestral texture. The Guitar Concerto, op. 88 (1974) – one of five works by the composer for this instrument – was dedicated to the distinguished guitarist Julian Bream. Despite the importance of this work for the development of the 20th century guitar repertoire, it has unfortunately remained outside the attention of broad cycles of performers.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of this article is to examine the musical principles of the work through the lens of the distinctive characteristics of the composer’s style. The relevance of the study is determined by the need to develop lasting interest in the oeuvre of Lennox Berkeley in order to promote its inclusion in domestic guitar performance practice and to enrich the modern repertoire. The scholarly novelty of the proposed research lies in presenting the first analytical study in both, Ukrainian and international, musicology of Lennox Berkeley’s Guitar Concerto with orchestra, examined in the aspect of its stylistic characteristics and timbre and texture solutions. The article is based on a comprehensive approach that incorporates the following methods: the biographical method (aimed at systematizing facts from the composer’s creative career); the genre-stylistic one (used to identify the individuality of the composer’s*

approach to the interpretation style of the selected genre); the compositional one (focused on determining the features of form-making and dramaturgical processes), as well as the performance method, which makes it possible to reveal the originality of the technical devices employed in the Concerto to realize its artistic conception.

Research results and conclusion. The compositional style of Lennox Berkeley was formed at the intersection of two musical traditions – English and French, which lends his guitar works a distinctive and individual character. In Berkeley's music, the influence of French compositions of the first half of the 20th century predominates. This influence is evident in the composer's affinity for impressionistic transparency of sound, the heightened role of solo woodwind instruments, and the absence of clearly defined boundaries between formal sections. Although Berkeley does not employ the most advanced compositional techniques of his time in the Concerto, he nevertheless renews his stylistic language through a bold synthesis of contrasting intonational and stylistic sources within a single work. The connection with the national tradition in Berkeley's Guitar Concerto lies in the predominance of a meditative, philosophical and contemplative principle in the figurative dramaturgy of the work, the attraction to the neoclassical type of thinking, the rejection of clichés in the form of the systematic exploitation of "Spanish" musical elements, and loyalty to the "classical" three-part cycle. Thus, L. Berkeley's work is organically integrated into the history of the evolution of the guitar concerto genre in Britain in the second half of the 20th century.

Keywords: Lennox Berkeley; Guitar Concerto; British guitar music of the 20th century; contemporary music.

*Стаття надійшла до редакції 19.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*