

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФРАНЦУЗЬКА МУЗИКА ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XX СТОЛІТТЯ: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПОШУКИ**

Магістерська робота

Марюхни Аліни Миколаївни

Науковий керівник

Рощенко Олена Георгіївна

доктор мистецтвознавства,

професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Марюхна А.М.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФРАНЦУЗЬКА СОЛЬНА ГІТАРНА МУЗИКА: ШЛЯХИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ	
1.1. Етапи розвитку французької сольної гітарної музики.....	7
1.2. Жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло.....	15
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКІ ПОСТАТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ	
2.1. Стильова палітра гітарної музики Франсіса Кленьянса.....	21
2.2. Гітарні обрії творчої спадщини Ролана Дьєнса - композитора і виконавця.....	23
2.3. Олександр Тансман: чарівність гітарного світу А. Сеговії.....	31
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ	
3.1. «Арабеска у формі капричіо» Франсиса Кленьянса: жанрово-стильовий аспект.....	39
3.2. «Сон Козерога» Р. Дьєнса: специфіка виконавської інтерпретації концертної п'єси.....	44
3.3. «Каватина» О. Тансмана: композиторський текст і його виконавське прочитання в інтерпретаційній версії А. Сеговії.....	47
Висновки до Розділу 3.....	53
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТОК.....	70

ВСТУП

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю проаналізувати етапи розвитку французької гітарної музики, виявити жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло та розглянути творчі постаті видатних виконавців та композиторів, без діяльності яких важко уявити сучасний гітарний репертуар.

Робота присвячена дослідженню французької музики для гітари соло, зокрема розкривається специфіка еволюції гітари і французької гітарної музики в історичному аспекті. Історичний шлях і розвиток гітари не раз привертав увагу дослідників. Зокрема, його освітила французька музикологиня Е. Шарнасе у роботі «Шестиструнна гітара: від витоків до наших днів» [39], однак період другої половини XX століття не був детально висвітлений в її працях. У магістерській роботі розглянуті творчі постаті французьких композиторів та виконавців: Франсиса Кленьянса/Francis Kleynjans, Роланда Дьєнса/Roland Dyens, Олександра Тансмана/Aleksander Tansman. Ці особистості сприяли зростанню популярності класичної гітари на світовому рівні. Не зважаючи на те, що дані постаті були досліджені у наукових працях Ф. Берната [5], І. Вежневця [8], Т. Іваннікова [10-14], є необхідність більш широко оглянути творчу спадщину композиторів та їх внесок в розвиток гітарного мистецтва.

Мета дослідження – висвітлити жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло другої половини XX століття в її композиторських і виконавських пошуках.

Завдання дослідження:

- визначити періоди та етапи розвитку французької музики XX століття;
- встановити місце сольної гітарної музики у системі французького гітарного мистецтва XX століття;
- розкрити специфічні ознаки, властиві творчим особистостям Ф. Кленьянса, Р. Дьєнса, О. Тансмана;

– надати виконавський аналіз видатним творам для гітари-соло: «Арабеска у формі капричіо» Ф. Кленьянса, «Сон Козерога» Р. Дьєнса, сюїта «Каватина» О. Тансмана.

Об’єктом дослідження виступає французька музика для гітари соло другої половини ХХ століття, **його предметом** – гітарна творчість Ф. Кленьянса, Ролана Дьєнса, Олександра Тансмана.

Матеріалом дослідження виступають твори для гітари соло: «Арабеска у формі капричіо» Ф. Кленьянса, «Сон Козерога» Р. Дьєнса, Сюїта «Каватина» О. Тансмана.

Відповідно до поставлених завдань, у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний*, необхідний для розробки періодизації розвитку французької музики для гітари соло;
- *історико-генетичний*, необхідний для виявлення засад розвитку та еволюції жанрів арабески та сюїти;
- *історіографічний*, що допомагає проаналізувати наукові джерела з означеної теми;
- *жанрово-стильовий*, що сприяє розкриттю єдності композиційно-драматургічних принципів;
- *органологічний*, що дозволяє розкрити артикуляційну та темброву специфіку гітари;
- *компаративний*, націлений на порівняння особливостей розкриття виразних можливостей гітари у творах різних авторів;
- *виконавський*, застосований для виявлення технічних, драматургічних завдань інтерпретаційного процесу.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені таким питанням:

- *теорії жанру та стилю в музиці* – М. Ю. Борисенко [6], О. Катрич [17-18], Т. Смирнова [29];
- *теорії музичної форми* – І. Вежневєць [8], М. Тіц [31], С. Шип [41];
- *історії та теорії гітарного виконавства* – Ф. Бернат [5], Т. Іванніков [10–14], О. Кригін [20-22], К. Моубрей [26], В. Ткаченко [32–35], Е. Шарнассе [39], Р. J. Bone [46];
- *творчості Ф. Кленьянса* – Ф. Бернат [5], І. Вежневєць [8], Т. Іванніков [12], В. Тавровський та С. Тавровський [30], R. Duncan [52], D. Prat [68];
- *творчості Р. Дьєнса* – Ф. Бернат [5], А. Брагін [7], Т. Іванніков [10, 14], В. Ткаченко [34, 35], S. Beavers [44], M. Birch [45], D. Cordoba [48], F. Dry [50], D. Duarte [51], S. Mazi [64], Vincens [73];
- *творчості О. Тансмана* – Т. Іванніков [11], А. Granat-Janki [57], G. Hugon [58], L. Pons, J.A. Joubert, F.-Y. Bril [67], I. Schwerke [70].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше визначено етапи розвитку французької сольної гітарної музики ХХ століття, виявлено виконавську семантику жанрової сюїти «Каватина» О. Тансмана, представлену А. Сеговією, розглянуто специфіку виконавської інтерпретації концертної п'єси «Сон Козерога» Р. Дьєнса, а також виконавського прочитання «Арабески у формі капричіо».

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання положень та висновків роботи в подальших дослідженнях французької сольної гітарної ХХ століття. Дослідження також може бути корисним для гітаристів, які формують свій репертуар.

Апробація результатів дослідження. Матеріали магістерської роботи були представлені на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 2022); та на IV міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2023).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів з підрозділами, Висновків та Списку використаних джерел. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 74 сторінок, з них основного тексту – 62. Список використаних джерел включає 74 позиції.

РОЗДІЛ 1

ФРАНЦУЗЬКА ГІТАРНА МУЗИКА: ШЛЯХИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

1.1. Етапи розвитку французької гітарної музики

Музична спадщина Франції займає особливе місце в історії світової культури, а французька гітарна музика пройшла довгий шлях від епохи Середньовіччя до початку XXI століття. Історичний шлях розвитку «французької» гітари охоплює 12 століть, упродовж котрих було сформовано загальні закономірності технічної і художньої специфіки музичного інструменту. Розгляд історичних, культурних та соціальних контекстів дозволить краще розуміти еволюцію інструменту, дослідити засади розвитку пов'язаних із ним жанрів та стилів, як і виконавських засад.

Епоха Середньовіччя у Франції датується 814-1450 роками. Перші зображення гітари можна бачити в Штутгартській Псалтирі, створеній близько 830-860р. в скрипторіумі абатства Сен-Жермен-де-Пре. На сторінках цієї псалтирі є мініатюри з зображенням и десяти інструментів, названими гітарами. На мініатюрах зображені гітаристи, що акомпанують співакам, танцівникам або грають у складі ансамблю. Свідчення про гітару в Середньовічній Франції ми знаходимо і в літературних пам'ятках кінця XIIIст.: роман «Клеомадес» Адене ле Руа, «Роман про Троянду» на старофранцузькій мові автора Жан ле Мен [39, с. 10].

Єдиної конструкції та еталону звуковидобування в цей час не існувало: на відміну від сучасності, струни були здвоєнними, їх було від трьох до шести. Найрозповсюдженими були мавританська та латинська гітари, перша відрізнялась наявністю металевих струн, що давало яскравий звук, який видобували плектром. Тембр латинської гітари був м'яким та витонченим, а звук тихим – завдяки жильним струнам, на яких грали переважно пальцями. Вже в XIII-XIV інструмент здобув широке визнання, а першими відомими

гітаристами Франції були Жан Отеме – виконавець на латинській гітарі, Рішар Лаббе, який представляв мавританську гітару та був придворним музикантом при Жані Доброму. Король Франції Карл V володів чималою колекцією цінних гітар та мав придворного гітариста Жоке. Гітара мала чималий успіх не лише при королівському дворі, а й у простого люду: інструмент звучав і в повсякденному житті та навіть використовувався під час релігійних свят. Популярність гітари була обумовлена також більш простою технікою гри, ніж у поширеної в той період лютні.

Гітара в період Відродження продовжила свій розвиток. Приблизно з 1470 років інструмент має вигляд, наближений до сучасного. Прогрес торкнувся і звуковидобування: пальцева техніка гри стає більш розповсюдженою, ніж спосіб гри плектром, популярний в попередню епоху. Нігтьовий спосіб гри ще не був широковідомим, а техніка гри була схожа на лютневу: використовувалися великий, середній та вказівний пальці, безіменний опирався на деку.

XVI сторіччя можна назвати першим «золотим віком» гітари. В літературному творі Пуатьє, що датується 1556 роком, відмічається, що в останні роки гітарою захоплюються вже значно більше, ніж лютнею, а у Франції гітаристи тепер зустрічаються частіше, ніж в Іспанії. Грою на інструменті володів син Франсуа II, знаменитий герцог Орлеанський. Його вчителем був Мелей де Сен-Желе, придворний поет і музикант. Приклад герцога надихнув оволодіти гітарою і лютністів – завдяки схожості строю і прийомів гри це було не так складно.

Окремо слід сказати і про запис творів для гітари. Саме з Франції мода на гітару починає розповсюджуватися в Англію і Фландрію, саме в цих країнах була розповсюджена французька табулатура. Публікувалися транскрипції для гітари викладачем віоли Гійомом Марле, в першій його книзі (1552) були дві фантазії, пісні, танці, гальярди та павани. Збірники складав і Адріан ле Руа, вони містили більше 200 творів для гітари. На жаль, не збереглося жодного зразку інструментів цього періоду [39, с. 13].

XVII століття відмітилось великими досягненнями в гітарній теорії: зокрема в 1636 був виданий трактат Марена Марсена «Загальна гармонія» – перша праця, де дана точна фіксація висоти звуків гітари. А в 1699 Нікола Дерозьє в «Нових принципах» приводить близький до сучасного стрій ① - мі, ② - сі, ③ - соль, ④ - ре, ⑤ - ля, що відрізняється лише відсутністю шостої струни. З'являється гітара батенте, що має металеві струни і на якій грають плектром. Видаються збірники Франческо Корбета «Королівська гітара» (Париж, 1671) та видатного лютніста і композитора Робера де Візе «Книга про гітару» (Париж, 1682). В цей період Франція славилася майстрами-лютьєрами, серед яких Жак дю Месніль та династія майстрів Вобоам. Однак на гітару в Європі чекає етап застою. Це пов'язано з розповсюдженням расгеадо – іспанського стилю гри, що використовується для акомпонування пісням, танцям і ніяк не асоціюється з «високим стилем». Така манера гри розчарувала багатьох теоретиків, зокрема Луї де Брісено та П'єра Тріше, які тепер відмічали, що гітара втратила свої позиції для серйозних музикантів і все частіше звучить в балаганах. Не зважаючи на це, інструмент звучав на театральних сценах: музиканти в іспанських костюмах грали на гітарах в балетах «Фея Сен-Жерменського лісу»(1625), «Багата вдова»(1626), де танцівникам сарабанди акомпанував сам Людовік XIII.

Розквіт для гітари в кінці XVIIст. також приходить з Франції і пов'язаний він з королем Людовіком XIV, який вчився грати у видатного педагога того часу – Франческо Корбети і дуже полюбив інструмент. Під час правління короля гітара знову завоювала любов композиторів і придворної аристократії, а згодом і всієї Європи. Саме за правління Людовіка XIV створюється посада «королівського вчителя гри на гітарі», а в Версалі виступають такі віртуози, як Робер де Візе, Франческо Корбета, Анрі Гренерен, Жан де Сен-Люк [39, с 26].

Репертуар того часу відзначався королівською вишуканістю: збірки більше не включали пісень під гітару, в них були танці, що поєднувались в сюїти, часто присвячені королівським особам. Композитори використовують напівгармонічний, напівконтрапунктичний стиль, що добре розкриває

можливості інструмента. Серед видатних композиторів слід зазначити Франческо Корбету, італійця за походженням, що залишив 5 збірників творів для гітари; Антуана Каре, Анрі Гренерена, Нікола Дерозьє і, звісно, Робера де Візе. Де Візе був лютністом, гітаристом, володів грою на теорбі та віолі, викладав. Його твори і зараз включають гітаристи та лютністи в свій репертуар, а дидактична література використовується з перших років оволодіння інструментом. Останнім композитором французької школи, що продовжив лінію де Візе і Корбети, був Франсуа Камп'єн [68, с.130].

Вже під кінець правління Людовіка XIV інтерес королівського двору до гітари почав згасати. Популярним інструмент лишався в подорожуючих комедіантів та акторів. Композитори перестають писати для гітари, а вже наявні табулатури було важко розшифровувати. На деякий час моду на гітару вводять два талановиті співаки – П'єр Желіот і П'єр де ла Гард. Вони виступали в салонах і виконували дуети, акомпануючи собі на гітарі. Інструмент починає звучати на домашніх концертах в буржуазних кругах. Поступово популярність набуває професія викладача гітари. Видаються збірки, що включають вокальні п'єси під гітару, твори для гітари і арфи, різноманітні дуети та тріо, транскрипції популярних арій та романсів. Одночасно з цим з'являється періодика, присвячена гітарі: «Новий журнал», «Журнал гітари», «Музичні сюрпризи», «Вечірнє товариство». Нарівні з табулатурою почала розповсюджуватися загальноприйнята нотація. Такий розвиток педагогіки сприяв і еволюції постановки. Якщо раніше головним в посадці гітариста була граціозність, то зараз з'явилися нові виклики, пов'язані з ускладненням репертуару. І вже в 1803 році Філіс наполягає на тому, що гітару треба тримати на піднятому лівому коліні, використовуючи підставку під ногу. Саме ця постановка стала прототипом сучасної. Безіменний чи мізинець в правій руці більше не ставиться на верхню деку для опори, звуки видобуваються подушечками пальців, таким чином техніка гри на гітарі остаточно відмежовується від лютневої. Струни на інструменті стають одинарними, що призводить до бідного звучання в низькому регістрі. В зв'язку

з цим близько 1775р. французький майстер Франсуа Люпо вперше додає шосту струну мі, в результаті чого народжується стрій гітари, актуальний до сьогодні.

XIX століття відзначається бумом гітари в Європі. Це пов'язано з творчою діяльністю плеяди видатних композиторів та виконавців, серед яких Фернандо Сор, Мауро Джуліані, Матео Каркасі, Фердинандо Карулі, Діонісіо Агуадо. Всі вони активно концертували, викладали, були авторами чисельних шкіл, методик та збірок творів.

Центрами європейського музичного життя на початку XIX ст. були Відень і Париж. Саме в Парижі концертували італійські та іспанські віртуози, що переїзджали зі своїх країн через війни. Їх приваблювали освічена публіка, безліч концертних залів і велика кількість видавців: в 1827 році в Парижі видає свою «Школу для гітари» іспанський гітарист Діонісіо Агуадо.

З відомих композиторів володів гітарою Гектор Берліоз. Він часто імпровізував на гітарі на домашніх концертах, а в 1820-1830 роки Берліоз взагалі був вимушений заробляти на життя викладанням гри на гітарі. У своєму «Трактаті по інструментовці» композитор виділив розділ для гітари, де відзначив, що інструмент органічно звучить не лише при акомпанементі вокалу, а й використовується також як сольний інструмент для виконання неголосних камерних п'єс і складних поліфонічних творів. Як композитор, Берліоз використовував гітару для супроводу вокалу в романсах в Серенаді Мефістофеля із «Засудження Фауста», в Ноктюрні, а також написав ряд варіацій для гітари соло.

Хоча італійські та іспанські гітаристи своєю майстерністю затьмарили французьких, серед видатних гітаристів XIX ст. у Франції виділявся віртуоз, композитор і педагог Наполеон Кост. Вклад митця в гітарний репертуар важко переоцінити – його «Драматична фантазія», «Інтродукція і Рондо», «Анданте і Полонез» і сьогодні звучать в концертних залах та вважаються перлиною романтичної музики для гітари. В 1830р. Н. Кост переїхав до Парижу, де завоював популярність. Його часто порівнювали з Ф. Сором, в якого Н. Кост

брав уроки і навіть грав з ним в дуеті. Виконавець володів не лише шестиструнною гітарою, а й семиструнною та іншими експериментальними моделями. В 1863 році в результаті падіння Н. Кост зламав праву руку і на цьому його виконавська кар'єра завершилася, але він продовжував викладати і писати. Творчість Н. Коста включає понад 70 творів для гітари соло, композиції для гобою, ансамблі, збірки вправ та етюдів. Композитор був одним із перших, хто почав робити транскрипції творів для лютні XVII-XVIIIст., зокрема сюїти Робера де Візе.

В другій половині XIX століття гітара поступається фортепіано і знову сприймається як інструмент для супроводу романсам та серенадам. Породжується серйозна криза репертуару: все частіше на гітарі виконують салонні п'єси, переклади популярної музики, попури з модних опер, автори яких зазвичай були дилетантами.

На деякий час інструмент знову набуває популярності завдяки постаті Франциско Тареги – видатного іспанського гітариста і композитора. Вперше він виступив у Франції в 1881 році в Ліоні, де про гітару до того часу забули, а в Парижі виступ Ф. Тареги супроводжував справжній фурор. Композитор виплекав цілу плеяду учнів, серед яких М. Льобет, Е. Пухоль, Д. Фортеа, Д. Фрат. Еміліо Пухоль жив в Парижі з 1921, де виступав там зі своєю дружиною гітаристкою Матільдою Куеррос. В багатьох містах Франції гітарист давав лекції. Е. Пухоль написав книгу про Ф. Тарегу та видав «Бібліотеку старої і нової музики для гітари».

Справжня гітароманія прокотилася Європою та світом в XX столітті і була пов'язана з діяльністю видатного іспанського маестро Андреса Сеговії. Саме з першого концерту 1924 року в Парижі в театрі Єлисейських полів до А. Сеговії прийшла слава. Однією із заслуг іспанського маестро було те, що йому вдалося переконати цілу плеяду композиторів писати для гітари. До цього моменту в репертуарі гітариста були як правило транскрипції та невелика кількість оригінальних творів. Завдяки гітаристу гітара переросла статус салонного інструменту та стала професіональним академічним

інструментом. Сам А. Сеговія є автором чисельних транскрипцій для гітари творів Г. Санза, А. Скарлатті, Й.-С. Баха, Г. Генделя, В.-А. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Ф. Таррегі, І. Альбеніса, Е. Гранадоса та інших композиторів [20]. Саме виконання «Чакони» Баха у власній транскрипції дозволить А. Сеговії закохати в гітару композитора О. Тансмана, який протягом десятків років буде писати гітарні твори спеціально для іспанського гітариста.

Завдяки А. Сеговії звуковидобування на гітарі вийшло на новий рівень – іспанський музикант надавав перевагу нігтьовому способу гри, що зумовлювало не лише більшу гучність інструменту, а й розширило темброве розмаїття: навіть на одному й тому ж фрагменті струни можна використати різні відтінки за допомогою зміни кута нахилу нігтя [21].

Серед творів, написаних для А. Сеговії плеядою французьких композиторів – «Сеговіана» Д. Мійо, «Посвята Алонсо Мударрі» Ж. Оріка, «Арієтта» і «Параболи для двох гітар» Ж. Ібера, сюїта «Гробниця Робера де Візе» А. Жоліве, Фантазія П. де Бревіль, поема «Briviesca» А. Колі, Ноктюрн Р. Петі, «Таррега-мелодія» Л. Дюма, «Пам'яті Клода Дебюссі» Ж. Міго, «Концерт для двох гітар з оркестром» Ж. Вінера, «Етюд для Пухоля» Е. Ейнара та ін. Ці автори – представники французької «Шістки» і «Молодої Франції», що залишили гітарній музиці тих років своє музичне приношення [5, с. 49].

Авангардними експериментами з гітарним звуком і конструкцією інструменту ініційована і гітарна творчість Моріса Оани. Дружба з іспанським віртуозом Нарцисо Еспесом – творцем 10-струнної гітари, спонукала М. Оану до написання оригінальних авангардних композицій для вдосконаленого інструменту: Концерту «Три графіки», семичастинного циклу «Якщо день настане», «Тьєнто» (1968) [14, с. 121]. Після розквіту популярності гітари для інструменту продовжили писати Клод Балліф, Жан-Мішель Дамаз, Жорж Делерю, Жак Кастеред, Трістан Мюрай. Окремо можна відмітити видатні постаті Франсиса Кленьянса і Ролана Дьєнса, які були не лише композиторами, а й чудовими виконавцями.

Вже в другій половині XX століття інструмент посідає значне місце поряд зі скрипкою і фортепіано. В найбільших консерваторіях відкриваються класи гітари. В Паризькій консерваторії клас гітари викладає Олександр Лагойя, в «Еколь Нормаль» - Рафаель Андіа. По всій Європі відкриваються гуртки та школи, де можна оволодіти інструментом. Гітара все частіше звучить в концертних залах в різних куточках світу, особливо в Парижі, який залишається культурним центром Європи: в свій час тут жили і навчалися такі гітаристи, як Хоакін Туріна, Нарцисо Йепес, Хоакін Родріго.

Не лише композитори, а й французькі виконавці розвивали гітарне мистецтво. Найяскравіший дует, який прославив Францію на весь світ – Іда Престі та Олександр Лагойя. Для музикантів писали композитори-сучасники, зокрема М. Кастельнуово-Тедеско, Мануель де Фалья, Пьер Петі [26]. В репертуарі гітаристів були також класичні та романтичні твори і транскрипції лютневих композицій епохи бароко. Загалом дует дав понад 2000 концертів по всьому світу. Не надто відомими були ряд виконавців, що отримали професійну композиторську освіту, серед них – Ален Мітеран, Сільвен Дагосто, Доменік Шарпаньє, Арно Дюмон, Шарль-Андре Конфорто, Клод Енгель [12, с. 30].

Сьогодні Франція може похвалитися цілою плеядою талановитих виконавців та композиторів, серед яких:

Олів'є Шассен – гітарист, композитор, педагог. Одним з викладачів Шассена був О. Лагойя. Шассен був першим французом, здобувшим перемогу в Guitar Foundation of America (1988). Наразі Олів'є Шассен є професором класу гітари в Паризькій консерваторії та Консерваторії Бордо. Як композитор, видав багато дидактичної літератури, написав серію етюдів та декілька концертних п'єс, найвідоміші з яких «Arion», «Etoiles», «de Loin en loin».

Жеремі Жув – лауреат престижних міжнародних конкурсів, учень А. Понсе і Р. Дьєнса. У 2003 році Ж. Жув отримав першу премію найпрестижнішого гітарного конкурсу Guitar Foundation of America.

Філіп Вілла – французький гітарист та громадський діяч, лауреат чисельних міжнародних конкурсів. Переважно виконує музику XIX-XX сторіччя. Викладає в Національній школі музики Ньор, Франція. Активно концертує в багатьох країнах світу, бере участь та організовує фестивалі, присвячені гітарі. У своїй концертній діяльності часто використовує автентичні інструменти, зокрема старовинні гітари відомих майстрів.

Серед сучасних всесвітньо відомих композиторів Франції - *Матіас Дюплесі* – композитор і мультиінструменталіст. Його твори «Кавалькада», «Улан-Батор», «Токата де Люсія» все частіше можна почути на концертах та конкурсах класичної гітари.

Жюдікаель Перуа – всесвітньо відомий виконавець та педагог, професор в Національній школі музики в Олне-су-Буа, Франція. Грав у дуеті з Ж. Жувом.

Габріель Б'янка - навчався в магістратурі у Ж. Перуа. Лауреат міжнародних конкурсів, переможець Конкурс Guitar Foundation of America в США, 2008, постійний учасник міжнародних фестивалей.

Томас Вілото – французький гітарист, наставниками якого були А. Понсе, Р. Дьєнс, Ж. Перуа. Активно концертує, продовжує своє навчання в США.

1.2. Жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло

За Т. Іванніковим [14, с. 120], до середини XX століття французька гітарна музика в нечисленних опусах провідних композиторів того часу відображала змішання різних стильових та естетичних домінант:

- відгомони імпресіонізму і «французької іспаністики» в творах для гітари Ж. Ібера, Г. Самазеї, А. Коле, Ж. Дігмелеф;
- продовження пошуку національної самобутності представниками французької «Шістки» в опорі на неокласицизм і неофольклоризм (твори Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Тайєфер, Ж. Оріка);
- оновлення музичної мови (А. Жоліве) і повернення до універсальних

романтичних канонів (Ж. Даніель-Лесюр) як різноспрямовані естетичні дискурси у творчості композиторів «Молодої Франції»;

- авангардні експерименти з гітарним звуком і конструкцією інструменту (П. Булез, М. Оана).

Радикальну складову постмодернізму перед слухачем розкриває «Сеговіана» Д. Мійо. Твір був багатим на дисонанси, чудернацькі пасажі, акорди та інтервали і мав жартівливий характер. Можливо через це композиція не сподобалася Сеговії і він ніколи її не виконував.

В XX столітті неабиякої популярності набуває джаз, який безпосередньо вплинув на еволюцію стилю та жанрів інструментальної, зокрема гітарної музики. Один із видатних джазових гітаристів – французький музикант з циганським корінням Джанго Рейнарт. Його музика поєднувала в собі циганські мотиви та джазовий імпровізаційний підхід. Не зважаючи на втрату двох пальців лівої руки, стиль гри Джанго Рейнарта відрізняється багатством мелодійних імпровізацій, складними ритмічними фігурами та технічною вправністю. Не дивлячись на те, що композиції цього музичного напрямку зазвичай виконувалися джаз-бендами, цей стиль вплинув і на академічну музику. Зокрема, Р. Дьєнсом були зроблені транскрипції для гітари соло окремих джазових стандартів («Хмари» Джанго Рейнарта, «Близько опівночі» Телоніуса Монка та ін.), а характерні риси джазової музичної мови знайшли відбиток у творчості багатьох композиторів XX та XXI сторіччя.

Наприкінці XX століття гітарну музику збагатили такі гітаристи, як Франсіс Кленьянс та Ролан Дьєнс. Ф. Бернат відмічає синтезуючу стратегію Р. Дьєнса в частому залученні до своїх творів форм популярних стилів та джазових гармоній. Також композитор зробив численні транскрипції для гітари соло популярних французьких пісень, майстерно передаючи їх стильові особливості.

Ф. Кленьянсу була притаманна авангардна стратегія, що включала в себе взаємодію стильових елементів. Також композитор був відомий своїми експериментами з технікою гри та звуковими ефектами. В даній роботі будуть

детально розглянуті творчу постаті Ф. Кленьянса, Р. Дьєнса та О. Тансмана.

Висновки до Розділу 1

На основі викладеного вище аналізу розвитку французької гітарної музики слід виділити такі періоди в історії інструменту:

1. Гітара в період Середньовіччя (814-1450). На основі вивчення літературних пам'яток зроблений висновок щодо популярності інструменту у різних соціальних груп. Гітара використовувалася: в аристократичних колах як спосіб виразу високих любовних почуттів; використовувався під час релігійних свят, маючи сакральну і театральну функції; у повсякденному житті набувала повсякденної функції. Тобто, гітара об'єднувала у вередньовічну добу сакральне і земне, аристократичне і простонародне (вulgарне). Властивій середньовчній гітарі універсалізм зберігся до наших днів. Незмінним залишився також властивий гітарі камерний характер, що не заважав її репрезентації як концертного і театального інструменту. Конструкція середньовічної гітари вирізнялася своєрідністю: п'ятиструнні або чотириструнні гітари не мали фіксованого строю; їм були притаманні подвійні струни, що сприяли посиленню інструментального «голосу».

2. Епоха Відродження та перший «Золотий вік» в історії гітари в XVI столітті. В цей період, завдяки еволюції конструкції інструменту, актуалізовалася пальцева техніка гри на гітарі. Це була доба видатних композиторів: Робер де Візе та Франческо Корбета посприяли розширенню технічних і змістовних можливостей інструменту.

3. Етап кризи на початку XVII століття обумовлений розповсюдженням в Європі іспанського стилю гітарної гри «расгеадо» (rasgueado). На цьому етапі розвитку гітара стала використовуватися переважно як акомпонууючий інструмент, що розчарувало багатьох музикантів та теоретиків. Наслідком такого розчарування постало звуження функцій гітари, втрата нею первинного універсального значення.

4. Гітара в період правління Людовіка XIV (1643-1715). Репертуар того часу відрізнявся справжньою королівською вишуканістю, а любов короля до гітари призвела до зростання популярності інструменту як при королівському дворі, так і по всій Європі. Здавалося, що розпочинався ренесанс інструменту. Однак під кінець правління монарха на гітару чекало таке ж швидке згасання її популярності.

5. XIX століття має парадоксальний характер в історії розвитку гітари: «гітарний бум» змінює швидке «забуття». З точки зору розвитку інструменту, період XIX століття чітко розподіляється на 2 контрастні за своїм значенням етапи. Перший з них вирізняється новим відродженням інструменту, а саме активною діяльністю у Франції плеяди всесвітньо відомих гітаристів та композиторів – Ф. Сора, М. Каркассі, Ф. Каруллі, М. Джуліані, Д. Агуадо. Створювалися гітарні школи, нові методики та великий пласт репертуару, до структури котрого входять, зокрема, концерти для гітари з оркестром. Саме в цей період жив і творив видатний французький гітарист Наполеон Кост, у доробку якого – понад 70 творів для гітари соло, ансамблів та етюдів. Що стосується другої половини XIX століття, то тут гітара була змушена поступитися роялю як «королю інструментів» (згідно визначенням доби романтизму). Гітара знову постала як носій лише єдиної функції акомпануючого інструменту.

6. Відродження класичної гітари відбулося, починаючи з другої чверті XX століття, завдяки іспанському маестро Андресу Сеговії. З першого концерту 1924 року в Парижі в театрі на Єлисейських полях прийшла слава торкнулася своїм «крилом» не тільки блискучого виконавця, а й гітари, що знов набула значення визнаного концертного інструменту. Завдяки А. Сеговії, твори для гітари знову почали писати французькі композитори XX століття, такі як Д. Мійо, Ж. Орік, Ж. Ібер, А. Жоліве, П. де Бревіль, А. Колі, Р. Петі, Ж. Міго, Ж. Вінер, Е. Ейнар, О. Тансман, М. Оана та інші [5, с. 49]. Класи гітари почали відкриватись у консерваторіях, гуртках та школах. У другій половині XX століття гітара стала дуже популярним інструментом, зайнявши поважне

місце поряд зі скрипкою і фортепіано. Цей свій статус гітара посідає й у сьогоденні. Слідом за А. Сеговією, у Франції з'явилися свої видатні гітаристи і композитори – Ф. Кленьянс та Р. Дьєнс, які збагатили французький репертуар, привнесли до нього позаєвропейські елементи, вражали виконавською майстерністю. Окремо слід відзначити творчу діяльність дуету Іди Престі та Олександра Лагойї, які дали близько 2000 концертів по всьому світу.

7. Сьогодення. У ХХІ найвідомішими гітаристами Франції є Олів'є Шассен, Габріель Б'янко, Жеремі Жув, Філіп Вілла, Жюдикаель Перруа, Томас Вілото, Матіас Дюплесі, Тібо Гарсія. Музиканти неодноразово ставали лауреатами престижних міжнародних конкурсів, доводячи, що французька гітарна школа є однією з найсильніших у світі.

Проаналізувавши жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло, слід зробити висновок, що для французької музики є характерним співіснування багатьох напрямків. У ХХ столітті, коли для гітари почали писати композитори-«негітаристи», репертуар збагатився творами різних стильових та естетичних домінант, серед яких – «французька іспаністика», неокласицизм, неофольклоризм, елементи імпресіонізму, авангардні експерименти та пошук національної самобутності [14, с. 121]. У ХХ столітті неабияку популярність набуває джаз. Гітаристом Джанго Рейартом було написано багато творів, що поєднували циганські мотиви та імпровізаційний підхід. Хоча творчість Рейнарта не належала до академічної ланки музичного мистецтва, на окремі його твори були зроблені транскрипції для гітари соло, а сама музика вплинула на наступне покоління музикантів. Внаслідок розповсюдження джазу, його елементами збагатилися твори Р. Дьєнса, Ф. Кленьянса та багатьох інших композиторів.

Таким чином, зазначимо, що у своїй історії гітарна музика Франції пройшла через різні етапи розвитку, з котрих кожен мав свої особливості і характерні риси. До кінця ХХІ століття французька гітарна музика збагатилася позаєвропейськими елементами (африканськими, азійськими та в першу

чергу латиноамериканськими), успадкувала досвід вітчизняних композиторів та набула статусу самостійного національного надбання.

Сьогодні французька гітарна музика є невід'ємною частиною світової музичної культури. Багато композиторів і виконавців з усього світу вивчають та виконують твори французьких гітаристів. Це свідчить про високу якість та значущість гітарних творів, створених французькими музикантами.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКІ ПОСТАТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

2.1. Стильова палітра гітарної музики Франсіса Кленьянса

У гітарному доробку французького композитора Ф. Кленьянса (нар. 1951р.) понад 700 творів, серед яких – як п'єси для гітари соло, так і гітарні дуети і квартети, а також музика до кінофільмів [12, с. 30]. Основна відмінність цих композицій полягає в тому, що автор сам був гітаристом, який не лише володів інструментом, але й враховував тогочасні потреби виконавців, не тільки розвиваючи, але і формуючи загальні тенденції розвитку музики другої половини ХХ століття.

Ф. Кленьянс був учнем О. Лагойї та А. Діаса. Значний вплив на митця мала музика французьких композиторів Е. Саті, К. Дебюссі та М. Равеля. Авторський стиль, що відрізняється різноманітністю та витонченістю, має свої корені в музиці видатних попередників. Це проявлялося в інтонаціях, насичених елементами французьких шансонів, прозорою фактурою, красивими гармонічними послідовностями, що створювали той самий «романтичний голос гітари», який так любила аудиторія. Не дивно, що Ролан Дьєнс, говорячи про творчу манеру свого колеги, відмічав, що Кленьянс «шалено французький»[64].

Композиторську творчість Ф. Кленьянса досліджували Ф. Бернат, І. Вежневєць, Т. Іванніков. В творчості композитора прослідковується романтичний напрямок: відзначається тяжіння до пісенності, ліричності та неабияке захоплення бразильською тематикою, що вилилося в написання латиноамериканських танців – самби, мілонги, шоро, танго.

У творчому доробку Ф. Кленьянса є композиції різноманітних жанрів, серед яких як просто невеликі п'єси, так і композиції сонатної форми та великі циклічні композиції. Митець не тільки використовував жанрове розмаїття, але й спонукав до створення та популяризації подібних композицій інших

композиторів-гітаристів. У творах композитора прозирає гра епохами, етносами та стилями. Для Ф. Кленьянса також було типовим використання присвят композиторам, наслідуванням їх тематичним елементам та стилістичним епохам. Найяскравішим прикладом, що ілюструє тяжіння автора до присвят, є цикл «24 прелюдії» для гітари соло. Видатним композиторам присвячена значна частина творів циклу – Ж.-Л. Жоліве (№ 1), Ф. Шопену (№ 4), Г. Малеру (№ 5), Ф. Сору (№ 6), А. Барріосу (№ 7), К. Дебюссі (№ 9), М. Мусоргському (№ 10), Е. Віла-Лобосу (№ 11), Ф. Лісту (№ 17), М. Равелю (№ 18) [12, с. 31].

Відомість до композитора прийшла завдяки твору «Світанок останнього дня», який поділяється на дві частини — «Очікування» та «Світанок». В композиції представлений образ засудженого до страти, що страждає від безсоння. Твір наповнений тривожними емоціями та страхом смерті. Композитор використовує досить специфічні гітарні прийоми: малий барабан, що дає ефект дзвону, стукіт нігтями по обечайці, удари кулаком по деці, ковзання нігтями вздовж басових струн. Ці ефекти ніби переносять слухача в тюремну камеру, де чути кроки тюремних стражів та скрип дверей. Автор яскраво описав фінальний звуковий прийом, що імітує падіння леза гільйотини: "Нігті великого та вказівного пальців ковзають по шостій струні, створюючи сильне тертя, вони одночасно відтягують струну і потім різко відпускають, що призводить до сильного удару струни по металевим поріжкам грифу"[61]. Митець використовує в нотному тексті не лише авторські ремарки, що роз'яснюють особливі технічні прийоми, а й вказує подробиці сюжету. Це допомагає виконавцям краще розуміти смислове наповнення твору.

Один з наймонументальніших творів Кленьянса - «Інтродукція, варіації і фуга на популярну японську тему» - написаний на тему японської пісні Рентаро Такі «Місяць над зруйнованим замком». Твір наповнений елементами східної музики та має медитативний характер. В інтродукції імітується звучання струнно-щипкових японських інструментів, а сама тема викладена без трансформації. Однак під час варіювання тема насичується

нехарактерними для себе європейськими елементами. З однієї варіації в іншу вона викладається і в жанрі балади, інструментального ричеркару, вальсу, тарантели тощо. Композитор широко використовує поліфонічні прийоми, як в окремих варіаціях, так і в кульмінаційній фузі. Кожна варіація ставила перед виконавцем певні технічні завдання і вимагала майстерного володіння акордовою та пасажною технікою, арпеджіо, флажолетами. Композиція стала весільним подарунком японському гітаристу Йосіюкі Камата, тож у фінальній фузі поряд з темою популярної японської пісні звучить мелодія весільного маршу Р. Вагнера з опери «Лоенгрін» [12, с. 34].

В доробку композитора також є перекладення для гітари соло, з яких найвідоміші – Прелюдія «Місячне сяйво» К. Дебюссі, Гімнопедія № 1 і П'ять Гноссієн Е. Саті.

Найбільш виконуваними творами композитора на сьогодні є «Світанок останнього дня», «Інтродукція, варіації і fuga на популярну японську тему» та «Арабеска у формі капричіо», жанрово-стильовий та виконавський аналіз якої буде наданий в даній роботі.

2.2. Гітарні обрії творчої спадщини Ролана Дьєнса – композитора і виконавця

Ролан Дьєнс – видатний французький музикант, гітарист, композитор та аранжувальник, автор чисельних творів для гітари соло, ансамблів та навіть гітарних оркестрів. Творчість композитора здобула міжнародне визнання, а його твори посідають значне місце в сучасному гітарному репертуарі. Ролан Дьєнс народився 19 жовтня 1955 року в Тунісі, столиці Тунісу. Ще в 1961 році сім'я Дьєнсів переїхала до Парижу, де гітарист і пройшов свій творчий шлях. За зізнанням самого музиканта, першою викликала інтерес майбутнього композитора до гітари популярна співачка і гітаристка Марі-Жозе Невіль. Грати на інструменті та писати музику Ролан почав у віці 9 років, його першим вчителем став гітарист Роберт Мейсон. Вже у віці 13 років Р. Дьєнс вступив у

школу l'Ecole Normale de Musique de Paris, де брав гітари у видатного іспанського гітариста Альберто Понсе, викладача Національної Паризької консерваторії. Саме своєму вчителю Альберто Понсе Дьєнс присвятить свою першу опубліковану п'єсу з цикла «Три Саудаде». Майбутній видатний музикант також вивчав композицію, оркестровку і диригування у Дезіре Дондейна. Саме під його керівництвом Дьєнс отримав першу премію по гармонії, контрапункту та аналізу. Серед його нагород на початку кар'єри – дві премії в честь бразильського композитора Е. Вілла-Лобоса на міжнародному конкурсі Citta di Alessandria в Італії і Grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros (нагороджений під час святкування століття Вілла-Лобоса в 1987р), а вже в 25 років музикант став лауреатом фонду Іегуді Менухіна [44, с. 17].

Після закінчення навчання Р. Дьєнс продовжив активну творчу діяльність: в 1997 в паризькій школі джазу і рока l'Ecole музикант створив курс інтерпретації, імпровізації, гармонії і аранжування, де викладав до 2000 року. Згодом гітарист став професором Паризької консерваторії, прийшовши на зміну свого вчителя Альберто Понсе.

Ролан Дьєнс неодноразово з'являвся на обкладинках гітарних журналів: французького «Журнал гітари» (Les Cahiers de la Guitare), німецького «Гітара і люття» (Gitarre & Laute), італійського «Гіт'арт» (Guit'art), англійського «Класична гітара» та інших. А в 1988 журнал «Гітарист» назвав Дьєнса одним з 100 видатних сучасних гітаристів будь-яких стилів та напрямів [44, с. 18]. Протягом останнього десятиріччя свого життя композитор отримав такі нагороди, як Chitarra d'Oro 2006р., почесна нагорода від Гітарного Фонду Америки в 2007 році. Ця ж організація також висунула композитора на Премію за художні досягнення 2017 року. Канадський музикознавець Енріке Робішо відмічав, що Р. Дьєнс був найзаписуванішим гітаристом свого часу. Музикант пішов з життя в 2016 році внаслідок важкого захворювання.

Як виконавець, Р. Дьєнс мав різноманітну концертну програму. В період до середини 1980-х років артист гастролював по США, країнам Західної

Європи, Бразилії, Індонезії, давав концерти та майстер-класи, виступав на радіо та телебаченні, був членом журі чисельних конкурсів. Концерти гітарист починав з імпровізації, щоб налагодити зв'язок з аудиторією та підготувати до основного репертуару. На сьогодні імпровізація на концертах класичної гітари не є звичайним явищем і зустрічається нечасто, але Р. Дьєнс вважав імпровізацію не оригінальною ідеєю, а забутою традицією минулого. В репертуарі виконавця були як академічні твори для гітари – опуси Ф. Сора, Х. Родріго, Е. Вілла-Лобоса, С.-Л. Вайса, Лео Брауера, так і власні транскрипції і аранжування композицій Телоніуса Монка, Френка Заппи, Джанго Рейнхардта, авторські обробки французьких популярних пісень, 5 пісень Жоржа Брассенса [44, с. 18].

Ролан Дьєнс описує свою освіту як класичну та формальну, типову консерваторську освіту. Його досвід з джазом та популярною музикою прийшов з його власних експериментів та досліджень поза консерваторськими заняттями. Постановка рук гітариста відрізнялась від загальноприйнятої нині. Сам музикант в одному з інтерв'ю відмітив: «В цілому, я прагну чистоти і прозорості фактури, чутності всіх голосів, але мені подобається і «неправильний звук» [64]. Марк Грінберг писав в своєму обзорі для Товариства класичної гітари Нью-Йорка про виконавця: «Що стосується забарвлення тону, Дьєнс грає більш м'ясисто, ніж звичайний гітарист. Він часто використовує на високих струнах, навіть на другій, свій великий палець. Дьєнс може продемонструвати широкий спектр ефектів. Я думаю ми часто забавлялися з натягнутими на головці грифа струнами. Різниця в тому, що для Дьєнса це звичайний регістр»[53]. Як гітарист, Р. Дьєнс розумів музику, як текуче художнє проявлення, а не як «священний текст», якому необхідно точно слідувати. За думкою композитора, кожен виконавець має вміти оригінально виражати композиторські ідеї. В виконавських інтерпретаціях Р. Дьєнса теж можемо бачити невеликі зміни, доповнення або скорочення початкового тексту. Частіше за все це стосується творів композиторів, які не володіли гітарою[64].

В доробку композитора більше ста творів, серед котрих композиції для гітари соло, гітарних ансамблів різних складів, концерти для гітари з оркестром, камерна музика (гітара з фортепіано, флейтою, мандоліною, струнним квартетом). Серед праць Р. Дьєнса є композиції як з французьким впливом, так і мультикультурні; присвяти та дань поваги іншим музикантам; дидактичні праці. Найбільш знакові твори для гітари соло Р. Дьєнса: «Три Саудаде» (1980), «Фальшиве танго» (1985), «Лібра сонатина» (1986), сюїта «Пам'яті Вілла-Лобоса» (1987), «Хвала Лео Брауеру» (1988), «Посвята Френку Заппі» (1994), «Сон Козерога» (1994), «Фальшивий вальс» (1994), «Santo Tirso» (1997), цикл «Двадцять листів» (2001). Для ансамблів: «Rythmaginaires» (1990) для гітарного октету, «Південна сторона» (1991), «Хамса» (1999), «Французьке попури» (1999), сюїта «Поліморф» для квартету гітаристів (2000), «Бразильці» (2004). Твори для гітари з оркестром: «Концерт in B: посвята Кастельнуово-Тедеско» для гітари соло і гітарного квартету (1991), «Концерт Метис: посвята Іді Престі» для гітари з оркестром (1997), «Concertomaggio» для двох гітар і струнного оркестру (2000) [14, с. 122].

Походження музиканта дало відбиток на мотиви його творчості. Р. Дьєнс стверджує, що саме від свого туніського походження він успадкував гарну здатність запам'ятовувати ритми. В творчості композитора можна почути бразильські «Сюїта пам'яті Віла-Лобоса», «Тріаела»; африканські мотиви «Ніч в Тунісі», «Туніс, Туніс» [10, с. 277]. Також Р. Дьєнс відмічав декількох композиторів, які вплинули на його творчу особистість – це Ейтор Вілла-Лобос, Клод Дебюсі, Фернандо Сор. Дьєнс вважає Вілла-Лобоса втіленням бразильської культури, а його «12 етюдів» – відображенням народження класичної гітари. Відомо, що й сам Вілла-Лобос на початку свого творчого шляху знаходився під впливом французької традиції (К. Дебюсі, М. Равель). Інший композитор, що вплинув на Дьєнса – Клод Дебюсі, який однак не написав для гітари жодного твору, але Дьєнс цінував його за «витонченість, делікатність, модернізм» та за його «французькість». Твори іспанського

гітариста Фернандо Сора Р. Дьєнс включав в усі свої концерти [51, с. 91]. Окрім вищеназваних всесвітньовідомих корифеїв, Дьєнс захоплювався неординарним гітарним стилем Егберто Жісмонті – бразильського музиканта і композитора, мультиінструменталіста, та популярним гітаристом Луїсом Бонфа.

Композиторський стиль Ролана Дьєнса характеризується наявністю як фігур музичної мови європейської, зокрема французької класики, так і елементів джазу, фольклору та інших музично-творчих видів XX сторіччя. В творчості композитора проявляються риси необароко, неоромантизму, неофольклоризма, але жоден з цих стилів не є домінуючим, що є притаманним для французької традиції, де використовуються багато елементів, жанрів мистецтва далеких епох. «Відмічається універсалізм творчості Р. Дьєнса, що охоплює широке коло стилістики і техніки, інтонаційних і технологічних витоків, заломлених як би скрізь призму меморіальної тематики, пов'язаних з творчістю Е. Вілла-Лобоса – одного з самих «універсальних» композиторів кінця XX століття, що не обмежувався локальною стилістикою, а ввібравшого в свій «бразильський» стиль широкий спектр фольклорних латиноамериканських і європейських традицій.»[34, с. 471].

Д. Дюарт відмічає, що творчості Р. Дьєнса притаманний мультикультуралізм. Мультикультурні твори поділяються на дві категорії: буквальний і небуквальний мультикультуралізм. Буквальний мультикультуралізм відноситься до творів, основа яких спирається виключно на іноземні елементи. З іншого боку, небуквальний мультикультуралізм відноситься до робіт, в яких присутні не лише іноземні елементи, а й власний культурний спадок композитора. Серед творів Р. Дьєнса можна знайти як п'єси з елементами бароко, так і концерти, сонатини, танго і боса-нови. Мультикультуралізм Р. Дьєнса проявляється в широкому спектрі музичних і культурних впливів Латинської Америки, Східно-Європейської та Азіатської культури. Також мультикультуралізм проявляється в поєднанні з різними композиційними прийомами: від тональності до атональності чи бітональності

поряд з народними елементами чи поліритмією [51, с. 2]. Ш. Біверс характеризує стиль Р. Дьенса терміном «оригінальність і еклектика». Майже в усьому гітарному доробку композитора присутні елементи джазу. Найчастіше використовуються такі прийоми, як виконання нот з нефіксованою звуковисотністю, імпровізаційність, синкопований ритм, перкусія на гітарі [44, с. 20].

Важливе місце в творчому доробку композитора посідають транскрипції французьких пісень для гітари. Композитор так описує свій досвід роботи над адаптаціями: «Моєю ціллю було прослухати оригінальні версії кожної з пісень (але не з партитурою, а лише на слух) і спробувати відтворити весь їх «дух». Так як всі музичні елементи неможливо передати одній гітарі, вочевидь, слід робити вибір серед цих елементів при транскрипції [45, с. 38]. Незважаючи на обмежені можливості гітари, транскрипції Р. Дьенса доводять, що можна зберегти та посилити виразність оригіналу. Композитор використовує звукове забарвлення, як художник-імпресіоніст, в чому можна побачити вплив К. Дебюсі. Гітарист особливо приділяє увагу музичній виразності, що відображається в його постійній рішучості вловити емоційну силу оригіналу пісні, яку він перекладає для гітари соло. Прагнучи створити музичні ефекти, композитор вивчав нетрадиційні техніки гри. Р. Дьєнс відзначав, що під час роботи над 26 французькими піснями він здійснив більше музичних відкриттів, ніж при роботі над власними творами. Композитор намагається використовувати всі виразні можливості гітари для розкриття значення оригінального твору, на який робить транскрипцію. Характерною рисою письма Р. Дьенса являються чисельні нотатки, за допомогою яких композитор вказує аплікатуру, динаміку, тембри, ефекти. Також позначення дозволяють зробити твір максимально зрозумілим для виконавця. Композитор часто використовує скордатуру в своїх творах, що дозволяє зробити адаптацію в тональності оригіналу [45, с. 13].

Ролан Дьєнс часто віддає данину пам'яті композиторам минулого, що вплинули на його творчість. В творах з присвятами автор використовує алюзії,

запозичення, цитування. В одному з інтерв'ю Дьєнс так пояснює: «Моя музична мова подібна плавильному котлу, а мій смак до барвистості народжує свого роду змішання різних технік, стилів, прийомів. Дуже важко створити такий фьюжн, уникаючи примітивного колажу, щоб, наприклад, “Присвята П'яццоллі” не виявилась простим “супом” з фрагментів його творів, а лише тонко відчutoю ідеєю композитора, “слідом його думки, духу”.» [14, с. 124].

Окремо слід зазначити про тяжіння композитора до латиноамериканської тематики. Р. Дьєнс часто бував з концертами у Бразилії, де його надихнула місцева культура, яка згодом знайшла відбиток в творчості композитора. Ролан Дьєнс виразив зацікавленість бразильською музикою в трьох аспектах: як композитор, що створював власні твори на основі бразильських елементів, як аранжувальник бразильських творів, і врешті як концертний виконавець – включаючи в свій репертуар бразильські твори. Латиноамериканські елементи в музиці знайшли відклик у слухачів і сприяли популярності автора. Композитор також відмічав, що йому подобається, як бразильці організовують своє концертне життя: «Немає музичних кордонів, вони всі беруть участь у різних видах класичної чи популярної музики. Я сам намагаюся презентувати свої виступи в тому ж дусі, комбінуючи музику, яка мені подобається.» [64]. Протягом 1980-х з'явилися перші бразильські твори Р. Дьєнса. Взагалі цей період приніс нам сплеск композицій на бразильську тематику й інших французьких композиторів, таких як Францис Кленьянс, Патрік Брум, Жан-Марк Рено і Жан-Марі Раймонд. В творчості Р. Дьєнса латиноамериканські мотиви просліджуються в таких творах, як «Три Саудаде», «Сюїта пам'яті Вілла-Лобоса», «20 листів», «Тріаела», «Три багатоязичні твори», «Pixinguinha» [51, с. 82].

Жанр Саудаде втілює тужливі настрої і ностальгичний характер. Саудаде могло бути пов'язано і з нещасливим коханням, і з тугою по радощам минулого. В широкому сенсі це поняття є невід'ємною частиною бразильської та португальської культури. В цьому жанрі писали свої твори такі композитори, як Даріус Мійо, гітаристи Августін Баріос, Ейтор Вілла-Лобос.

В Саудаде №1 присвяченому А. Понсе, Р. Дьєнс використовує лідійський та міксолідійський лад і танцювальні ритми, суміш яких відображає бразильський колорит. Другий Саудаде присвячений вдові Вілла-Лобоса Армінді та має підзаголовок Шоріньо, що вказує на ще один жанр бразильської музики. Протягом усієї п'єси ритм постійно трансформується, демонструючи калейдоскоп бразильських ритмів шоріньо, самби і боса-нови. Саме завдяки ритмічному аспекту другий Саудаде контрастує з першим. Завершує цикл Саудаде №3, присвячене сучаснику Дьєнса Ф. Кленьянсу. Твір складається з трьох частин: *Rituel*, *Danse* і *Fête et Final*. *Rituel* (ритуал) *ad libitum* має імпровізаційний характер та примхливу динаміку. Композитор використовує звучання відкритих струн гітари та перкусію. Частина відображає традиційний щорічний ритуал *Festa do Bonfim* – шумна хода до храму Сеньйор-ду-Бонфін. Ритуал являється синкретичним і об'єднує католицизм з традиційними африканськими та бразильськими віруваннями. Друга частина – танець, побудований на ритмічному остінато танцю Байяо в басу [10, с. 278]. Третя частина *Fête et Final* (вечірка і фінал) поєднує поліритмічність та атональність. В цій частині можна помітити елементи самби та унікальні ритми Чула – танця португальського та африканського походження. Завершується частина повільно (*largo, bien chanté et très libre*), створюючи ліричну та ностальгічну атмосферу, притаманну жанру. Узагальнюючи, можна сказати, що цикл «Три Саудаде» Р. Дьєнса відображає впливи таких бразильських жанрів, як Байяо, Боса-Нова, Шоріньо та Чула.

Доречним буде зазначити, що Р. Дьєнс з оригінальністю підходить до вибору назв для своїх композицій. За словами гітариста, він полюбляв підбирати цікаві назви для своїх творів. В.М. Ткаченко відмічає тяготіння композитора до словотворчості: зокрема можна згадати дві назви частин із сюїти «Дань пам'яті Вілла-Лобосу»: «*Climazonie*» – конгломерат слів «клімат» і «Амазонія»; «*Andantinostalgie*» – поєднання понять «андантіно» і «ностальгія» [34, с. 470]. У 2008 році в рамках конкурсу ім. О. Фраучі пройшов концерт Р. Дьєнса, в якому композитор поділився історією про п'єсу під

назвою «Все одно»: цей твір був створений спеціально для конкурсу GFA-2007, і коли настав час нести ноти твору на пошту, в нього все ще не було назви. Жоден з варіантів найменування не задовольняв автора, тому він в останній момент вирішив, що п'єса буде називатися «Все одно». З цією особливістю бувають пов'язані і труднощі перекладу назв, найвідоміші з яких: «Tango en Skaï», що невірно перекладали як «Небесне танго» (правильно – «Фальшиве танго»), серед варіантів перекладу п'єси «Flyin wigs» - літаючі вуха/крила/парики. Дискусії стосовно перекладу та тлумачення назви також викликала композиція Дьєнса «Songe Caricorne», аналіз якої викладений в даній роботі.

2.3. Олександр Тансман: чарівність гітарного світу А. Сеговії

Якщо до початку XX століття музику для гітари писали зазвичай самі виконавці, то згодом на інструмент звернуло увагу багато композиторів, завдяки чому гітара переживає свій другий «золотий вік». Одним з таких професіоналів був Олександр Тансман (1897 – 1986) – видатний польський і французький композитор, піаніст і диригент. На відміну від Ф. Кленьянса та Р. Дьєнса, Тансман не володів гітарою, але його твори набули неабиякої популярності та міцно вкоренилися в гітарному репертуарі. В доробку композитора композиції для фортепіано, кларнету, скрипки, віолончелі та гітари, серед жанрового розмаїття – балети, сюїти, сонатини, сонати, цикли, симфонії, симфонієти, варіації та фуги.

Незважаючи на те, що О. Тансман у більшості досліджень представлений як польський композитор, він значну частину свого життя прожив та працював у Франції. А саме, з 1920 року жив у Парижі (окрім воєнних років, які провів у США).

Протягом свого творчого життя О. Тансман був членом різних композиторських груп. Хоча йому запропонували приєднатися до "шістки" разом з композиторами Д. Мійо та А. Онеггером, він відмовився і вирішив

працювати автономно. Замість цього, він створив творчий союз з чехом Б. Мартину, румунцем М. Миловичи та угорцем Т. Харшаньї. Головною метою цього об'єднання було обговорення музики та демонстрація своїх композицій. На їх творчі роботи досить сильно впливав фольклор. [70].

Композиторському стилю О. Тансмана були притаманні стильові ознаки барочної культури, класицизму і романтизму. Поряд з цим автор використовував польські та єврейські етнічні елементи, що проявляло національну ідентичність, і звертався до джазової музичної мови. Поїздка О. Тансмана до Америки збагатила його доробок такими жанрами джазової музики, як фокстрот, блюз, спірічуелс та чарльстон. Гармонічна мова композитора наповнилася синкопованим ритмом, паралельними септакордами, тоніко-субдомінантовими співвідношеннями та «блюзовими нотами» [57, с. 55-57]. Дослідники визнають у музиці О. Тансмана очевидну перевагу барокових рис: моторика остінатних ритмічних фігур на кшталт *perpetuum mobile*; лінійно-поліфонічне мислення; досконалість контрапунктичної та імітаційної техніки канонах, інвенціях, фугах; звернення до жанрових моделей *Concerto grosso*, барокових сюїт та старовинних танців [11, с. 174]. В основах творчості композитора – ідеї гармонії, рівноваги та довершеності. Романтичне забарвлення проявлялося в музиці автора завдяки кантиленим мелодіям та драматичним кульмінаціям. Завдяки такій чуттєвій наповненості твори композитора були близькими зі спадщиною XIX сторіччя.

У листі О. Тансмана 1927 року написаний важливий вислів, який може підсумувати дух музичної творчості автора: «Я був наділений польськими дарами, а французька культура дала їм відчуття міри. (...) Я схиляюся перед цим фантастичним синтезом польської чуттєвості, відфільтрованої французькою ясністю і мірою, кращим результатом якої являється Шопен» [67]. Ще одним французьким композитором, гітаристом та лютністом, творчість якого вплинула на О. Тансмана, був Робер де Візе (1650–1725). Саме запозичуючи теми з його творів, О. Тансман створює восьми-частинну концертну сюїту «Придворна музика» для гітари і струнного оркестру. В той

час як в оркестровці панують романтичні настрої: яскраві гармонії, гнучкість, злети кульмінацій, мелодії де Візе звучать притаманно жанровому стилю своєї епохи [11, с. 175].

В контексті гітарної творчості постать О. Тансмана тісно пов'язана з особистістю видатного іспанського гітариста Андреса Сеговії. Саме завдяки впливу А. Сеговії О. Тансман протягом п'ятдесяти семи років писав твори для гітари, а його музика підкреслювала виконавський талант маестро. Видатні музиканти вперше зустрілися в 1924 році і вже рік потому з'явився перший твір О. Тансмана для гітари – «Мазурка». Ця композиція несе відбиток національних польських традицій, що корелювало з поняттям про гітару як про народний інструмент. Ідеї А. Сеговії знаходили відклик у композитора, внаслідок чого було створено багато творів, переважна більшість яких написані спеціально для іспанського гітариста. Метою А. Сеговії було збагачення гітарного репертуару, тому О. Тансману було запропоновано написати не лише музику різних жанрів для гітари соло, а й композицію для гітари з оркестром [11, с. 174]. На той момент композитор не звертався до іспано-латино-американських тем, які переважали в творчості іспанського гітариста. В 1945 році з'являється Концертино для гітари з оркестром. Це надзвичайно красивий твір, який дає нам уявлення про музичну мову О. Тансмана: в ньому просліджуються як і впливи Шопена, Стравінського, французьких імпресіоністів, так і оригінальний музичний голос автора. Не дивлячись на те, що через значну складність оркестровки воно не було виконаним, сама наявність такого Концертино «підняла» інструмент на вищий академічний рівень.

Гітарна творчість О. Тансмана має всі основні музичні характеристики його стилю, такі як спонтанна мелодійна лінія, наявність алюзій на польські народні теми без прямих цитат і незвичайні гармонії. Однак варто зазначити, що в його творах повністю відсутні притаманні гітарі ефекти, експерименти з тембром та виразними можливостями гітари.

О. Тансман в своєму гітарному доробку втілює романтичний стиль, який можна почути в його творах, таких як "Романтичний ноктюрн" (1956), "Балада" (1965), цикл "Пам'яті Шопена" (1969), "Варіації на тему О. Скрябіна" (1972). Крім того, до його поліфонічних композицій належать "Пасакалія" (1953) та "Інвенції" (1967). У його доробку також є окремі твори, такі як "Прелюд та Інтерлюдія" (1955), "Сюїта для гітари" (у 6 частинах, 1956), "Pezzo in modo antico" (1970), "12 легких п'єс" (1980), "Homage a Lech Walesa" (1982) та інші. Композитор виявив захоплення гітарною іспаністикою, написавши п'єси «Маленьке фанданго», «Коррида», «Еспаньола». Також автор використав відомі каталонські мелодії "Planu" і "Canco de lladre", написавши у 1978 році «Дві популярні пісні» [11, с. 175].

Так як О. Тансман не був гітаристом, він не до кінця розумів технічні особливості гітари, тож нерідко його твори були складними. Наприклад, «Варіації на тему О. Скрябіна» довгий час взагалі не виконувалися гітаристами і набули популярності лише в двохтисячні, коли значно виріс виконавський рівень музикантів, а «Prelude et Interlude», що була написана по проханню А. Сеговії, сам іспанський гітарист вважав неможливим для виконання на гітарі, навіть після спроб транспонувати твір в зручнішу тональність.

Тільки дві композиції для гітари були створені не для гітариста-віртуоза А. Сеговії. Композиція «Pezzo in modo antico» була написана в 1970 році за проханням італійського гітариста А. Джилардіно, який збирав колекцію сучасних творів для гітари. Останній твір О. Тансмана, написаний для гітари – «Homage a Lech Walesa» в 1982 році. Митця на нього надихнули гітаристка К. Отеро та мексиканський артист Ф. Пересньєто [63, с. 26].

На початку ХХІ століття в Лінаресі (Іспанія) саме італійським гітаристом і видавцем Анджело Джилардіно під час дослідження архівів фонду А. Сеговії було знайдено справжній гітарний скарб: чисельна кількість творів О. Тансмана, написаних спеціально для А. Сеговії, але так і не прозвучавших у виконанні іспанського гітариста. Ця знахідка дозволила

переосмислити вклад композитора в гітарний репертуар XX століття, який вочевидь є дуже вагомим [11, с. 176].

Висновки до Розділу 2

Цей розділ було присвячено дослідженню життєвого шляху та творчості композиторів Ф. Кленьянса, Р. Дьєнса та О. Тансмана. Можна стверджувати, що гітарні твори цих авторів вплинули на розвиток гітарної культури та посіли значне місце в репертуарі виконавців. Відмічаємо такі спільні риси, як висока композиторська майстерність, використання різноманітних жанрів, звернення до національних традицій, тяжіння до присвят.

Авторський стиль Ф. Кленьянса відрізнявся найбільшою витонченістю та «французькістю», яку відмічав Р. Дьєнс [64]. На це вказують інтонації французьких шансонів, прозора фактура в композиціях автора. Це пов'язано і з впливом на Ф. Кленьянса творчості французьких композиторів Е. Саті, К. Дебюссі та М. Равеля.

Композиторська творчість Ф. Кленьянса та Р. Дьєнса охоплює жанрово-стильове розмаїття: у доробку авторів є як невеликі п'єси, так і твори в сонатній та великій циклічній формі. З позаєвропейських елементів домінуючими в творчості авторів є латиноамериканські, зокрема бразильські. В доробку Ф. Кленьянса є шоро, мілонги, танго, самби. Серед творів Р. Дьєнса з латиноамериканським впливом найвідомішими є цикл «Три Саудаде», «Сюїта пам'яті Вілла-Лобоса», «20 листів», «Тріаела», «Три багатоязичні твори», «Pixinquina». Саме віддаючи дань поваги латиноамериканським творам Ф. Кленьянса Р. Дьєнс присвятив йому Саудаде №3.

Найбільш досліджуваними композиціями Ф. Кленьянса залишаються його найбільш виконувані твори, серед яких – «Світанок останнього дня», «Інтродукція, варіації й фуга на популярну японську тему» та, власне, розглянута в даній роботі «Арабеска у формі капричіо».

Нажаль, поза увагою музикознавців залишається розмаїття жанрово-стильової палітри, роль синтезу мистецтв у творчості композитора-гітариста та його відношення до трактування жанру прелюдії, інвенції, романсу та мініатюри.

Серед музикантів, розглянутих в даній роботі, Ролан Дьєнс є найвідомішим як гітарист-виконавець. Його концерти звучали майже на всіх континентах світу і виділялися різнобічною програмою та імпрровізаціями, які відкривали кожний виступ. Гітарист давав чисельні майстер-класи, а інтерв'ю з музикантом неодноразово друкувалися в гітарних журналах.

Окрему «нішу» в творчому доробку Ролана Дьєнса займають транскрипції для гітари соло. Ціллю композитора у транскрипціях було максимально точно передати характер твору, незважаючи на обмежені можливості гітари [45].

Проаналізувавши композиторські стилі Ф. Кленьянса та Р. Дьєнса, можна відмітити багато спільних рис, серед яких: наявність позаєвропейських музичних традицій, рясні авторські ремарки в творах, використання специфічних гітарних прийомів, використання присвят композиторам, поєднання стильових елементів композиторів минулого, імпрровізаційність. Композитори були сучасниками, в своїх творах вони враховували актуальні тенденції в гітарному виконавстві. Так як обидва музиканти професійно володіли гітарою, вони майстерно користувалися тембрами та специфічними прийомами інструменту. Також композиторам властиве новаторство: Ф. Кленьянс використовував звукозображальні прийоми ударів по корпусу гітари, ковзання нігтями по струнам. Це дозволяло підкреслити музичні враження в композиціях, зокрема у творі «Світанок останнього дня», яке принесло автору визнання [12]. Р. Дьєнс був новатором не лише в музичній складовій, а й запам'ятався оригінальним підходом до назв своїх композицій.

Постать О. Тансмана – блискучого композитора, піаніста і диригента, помітно виділяється перш за все тому що композитор не був професійним гітаристом і в його доробку переважають твори для симфонічного оркестру,

опери, балети, камерна музика, композиції для фортепіано та інша сольна музика. Творчість О. Тансмана відзначається стильовими параметрами, що мають відтінки неокласицизму, а також включають в себе використання різноманітних музичних технік, таких як дванадцятитоновість, модальність та політональність. В композиціях О. Тансмана ми зустрінемо співставлення регулярних та нерегулярних ритмів, суміщення акцентів та інтерес до поліметрики. Гітарний доробок О. Тансмана розвивався в більшості дякуючи іспанському гітаристу Андресу Сеговії, який розкрив потенціал інструмента для багатьох композиторів. А. Сеговія консультував О. Тансмана стосовно творів для гітари та виконував його композиції на своїх концертах. Композитор сприяв розвитку гітари, написавши для інструмента не лише сольну музику, а й твори для гітари з оркестром, серед яких Концертино для гітари з оркестром (1945), сюїта «Придворна музика». Найвідомішими композиціями О. Тансмана залишаються "Варіації на тему О. Скребіна" (1972), "Пасакалія" (1953), "Прелюд та Інтерлюдія" (1955), "Сюїта для гітари" (у 6 частинах, 1956), "Pezzo in modo antico" (1970), "12 легких п'єс" (1980), "Hommage a Lech Walesa" (1982), «Мазурка» (1924), сюїта «Каватина» (1952) та інші [11, с. 175]. Варто зазначити, що Ф. Кленьянс та Р. Дьєнс не були сучасниками О. Тансмана: композитор розпочав плідно працювати над гітарними творами ще до народження гітаристів. На відміну від Ф. Кленьянса та Р. Дьєнса, багато гітарних композицій автора були знайдені вже після його смерті під час дослідження архівів фонду А. Сеговії. Творчість композитора розкриває нову грань музики для гітари соло, виділяючись чистотою, зверненням до польської та французької музичної традиції, спонтанними мелодичними лініями, політональністю, відсутністю активного використання специфічних гітарних прийомів. Композиції О. Тансмана висувають високі вимоги до виконавців як в технічній, так і в інтелектуально-емоційній складових.

Не зважаючи на те, що гітарний доробок композиторів вже ставав об'єктом дослідження науковців (Т. Іванніков, В. Ткаченко, Ш. Біверс, Д.

Дюарт, Ф. Бернат), багато їх композицій залишаються поза увагою музикознавців. А саме є актуальною необхідність більш ґрунтовного дослідження жанрово-стильового розмаїття творчого спадку композиторів - гітаристів.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

3.1. «Арабеска у формі капричіо»: жанрово-стильовий аспект

Перш, ніж розглянути жанр арабески в музиці, слід згадати саме про поняття арабески в мистецтві взагалі. А саме, цей жанр яскраво представлений в архітектурі та образотворчому мистецтві Ісламу: арабески прикрашають сторінки книг, посуд та рясно всипають стіни будівель безкінечними візерунками. Кожен візерунок проростає з попереднього, заповнюючи простір [2].

Орнамент у арабесці займає велику роль – він складається з різноманітних ліній (прямих, ламаних, хвилястих тощо), геометричних точок, фігур (коло, ромб, багатогранники, хрести, зірки, спіралі тощо). Зустрічаються орнаменти, що включають в себе елементи світу природи: листя, квіти, гілки, дерева, китиці ягід, реальних чи фантастичних тварин. Зокрема, можна зустріти і антропоморфний орнамент, до якого входить зображення чоловічих та жіночих фігур або окремих частин тіла [1].

У музиці під арабескою розуміють інструментальну п'єсу, що має примхливий і витончений характер, орнаментальну мереживну мелодію і візерункову фактуру [27]. Найвідоміші арабески представлені у творчому доробку Р. Шумана (у формі рондо для фортепіано, 1839), К. Лядова (цикл п'єс для фортепіано, 1878), К. Дебюссі (для фортепіано, 1888), А. Фута (етюд-арабески для фортепіано, ор. 42), Е. Гріга та Е. Вольф-Феррарі (для оркестру, 1940). Саме після написання Р. Шуманом «Арабески» для фортепіано цей жанр набув популярності в музиці.

Не менш досліджуваним у порівнянні з арабескою є жанр капричіо. З. Лисько порівнює капричіо з «примхою», «химерою», «вередуванням» та «капризом» [23]. У енциклопедії Ф. Брокгауза та І. Ефрона проводяться аналогії з жанром скерцо, та відзначаються притаманні жанру несподівані

відхилення [16]. У словнику Юцевича капричіо визначається як композиція вільної структури, відмінною рисою котрої є віртуозність виконання. У XVIII столітті під капричіо мали на увазі імпровізаційні каденції [43].

Капричіо може бути написано в різних формах – від п'єс етюдного типу (каприси М. Паганіні) до рондо-сонати («Інтродукція та рондо-капричіозо» для скрипки з оркестром К. Сен-Санса), сонатної («Капричіо на від'їзд улюбленого брата» для клавіру Й. С. Баха) та вільної циклічної [38, с. 195].

Першим з українських композиторів до жанру капричіо у 1894 році звернувся М. Лисенко, написавши «Елегійне капричіо» для скрипки та фортепіано. Пізніше композиції в цьому жанрі були написані А. Білошицьким, Г. Ляшенком, О. Гнатовською, С. Людкевичем, Л. Колодубом, К. Домінченом та іншими. Таким чином можна зробити висновок, що жанру капричіо притаманні віртуозність, імпровізаційність, багатство авторських ремарок і відсутність обмеження певною формою.

«Арабеска у формі капричіо» ор.99 присвячена видатному іспанському композитору-гітаристу Франсиско Таррезі. Тематизм твору базується на двох мелодіях Ф. Таррегі. Одна з тем запозичена з «Арабського капричіо», іншу взято з прелюдії № 36 «Сльоза». Жанрово-стильова основа творів Таррегі наклала значний відбиток на «Арабеску у формі капричіо» Ф. Кленьянса. Тематизм композиції поєднує та пронизує інтонаціями кожен фазу форми: навіть якщо у ній панує одна з тем, ми все одно почуємо відголосок іншої.

Розглянемо жанри арабески та капричіо та їх особливості у виконанні на прикладі «Арабески у формі капричіо» для гітари соло. Жанру арабески притаманне розмаїття тонального плану, що може призводити навіть до збігу далеких тональностей, а примхливий характер підкреслюється пунктирним ритмом. При аналізі одразу привертає увагу розмаїття авторських ремарок, які рясно використовуються в кожній фразі композиції, що свідчить про капризність, характерну для жанру капричіо [27].

Варіаційний принцип розвитку та використання секвенцій сприяє об'єднанню в цілісну структуру строкатого калейдоскопу образів. За композицією «Арабеска у формі капричіо» ор. 99 Ф. Кленьянса являє варіаційну форму на основі двох тем, яка схематично виглядає наступним чином:

Тема 1 a	Тема 2 b	Var. I a ¹	Var. II b ¹	Var. III b ²	Var. IV b ³ /a ²	Var. V a ³	Var. VI b ⁴ +a ⁴	Var. VII b ⁵
 =50/48	 (46)		a tempo	 =42	 =63/66	 =66	a tempo	 =66/69
D-dur	h-moll	~t, D-dur e-moll	E-dur		a-moll		a-moll ~t	G-dur
тт. 1-18	тт. 19-36	тт. 37-57	тт. 58-72	тт. 73-85	тт. 86-125	тт. 126-136	тт. 137-154	тт. 155-161

Для зручності аналізу нами було видокремлено дві теми Ф. Таррегі, використані Кленьянсом. Перша тема (a) запозичена з Прелюду «Сльоза», а друга (b) – з «Арабського капричіо». Композитор вміло приховав тему Прелюду в мелодії (тт. 1-18), розтягнувши інтонації з чотирьох чвертей оригінальної теми на чотири такти свого твору (див. Приклад 1). Подібний прийом розвитку теми ми будемо зустрічати протягом усієї композиції.

Аналізуючи авторські ремарки, можна зробити висновок, що композитор надав темі стримане та співуче звучання, що має відбитися у виконанні. При появі флажолетів у верхньому голосі супровід необхідно грати тихо та м'яко, не перекриваючи мелодію (як це зазначено в авторських примітках, тт. 13-14). Перша тема завершується загадково та втричі сповільнюючись, що вказано в авторській ремарці, тт. 17-18. Незважаючи на те, що перша тема була запозичена з Прелюду Ф. Таррегі, можна помітити риси серенади з «Арабського капричіо», відображені в ледь чутному супроводі для неспішної, рефлексивної мелодії та щемливих секундових інтонацій.

Друга тема (b, 19-36 такти) відображає більш емоційну сферу, завдяки чому тут прослідковується вплив жанру капричіо. Мелодію з «Арабського капричіо» Ф. Кленьянс, на відміну від оригіналу, проводить в басовому голосі, що додає темі глибини та оксамитового забарвлення (див. Приклад 2). Однак вже в наступному такті лірична та чутлива сфера контрастує з капричіо у вигляді довгого арпеджованого пасажу (тт. 20, 22). Саме друга тема

відображає та «розкриває» орнаментальну мереживність, яка є характерною для арабески. Ф. Кленьянс збагачує метроритмічну структуру, використовуючи групи 16-х, 32-х та тріолей. Мелодія теми поступово підіймається з малої октави до другої і з 27 такту має звучати величним розкутим звуком біля підставки. Надалі Кленьянс включає інтонації секунд (тт. 29, 34) та кварт (тт. 33–35), висхідні тріолі завершують другу тему.

Перша варіація (a1, тт. 37–57) витікає з матеріалу першої теми. Її відрізняє прозора гітарна фактура та меланхолійний характер. У фактурі спостерігається виражене триголосся: перший голос виконує функцію мелодії, другий – гармонічного супроводу, а третій – мелодизований бас (див. Приклад 3). Розвиток мелодії забезпечується ритмічним стисканням, використанням секвенцій, виконанням *ad libitum* (тт. 43–45). В середині першої варіації чуємо тональну нестійкість, що підкреслюється чергуванням низхідних секвенцій у верхньому та нижньому голосах (тт. 47–51). Завершення першої варіації нагадує вступ – на фоні арпеджованих 16-х звучать інтонації першої теми. Перша фаза розвитку закінчується темою капричіо на *forte fortissimo* (т. 55).

Друга варіація (b1, тт. 58–72) базується на інтонаціях «Арабського капричіо» Ф. Таррегі. У варіації переважає акордова техніка та повертається пунктирний ритм арабески. Не дивлячись на те, що секундові інтонації флажолетів нагадують тему зі «Сльози» (тт. 61–62, 69–70), це все ще друга тема. Її розвиток продовжується і в третій варіації (b2, тт. 73–85). Композитор викладає матеріал переважно у двоголоссі та при виконанні висхідних пасажів (тт. 81–82) пов'язує з «Арабським капричіо» Ф. Таррегі.

Четверта варіація (b3/a2, тт. 86–125) демонструє нові образні сфери – ключові інтонації двох тем переплітаються, створюючи нову єдину тему. Інтервал квати в мелодії та акордах надає загострення. Сама мелодія проводиться в різних регістрах – у верхньому звучить більш лірично, в нижньому – неспокійно, що підсилюється тріолями (тт. 97–100, 114–117). Ф.

Кленьянс рясно використовує пунктирний ритм та акценти на слабкі долі, що створює примхливий характер композиції (тт. 109–111, 119–121).

П'ята варіація (*a3*, тт. 126–136) проявляє свою витонченість у викладеній флажолетами темі «Сльози» Ф. Таррегі. Характерним є те, що її фактура залишається прозорою та чистою, немов сльоза. І хоча п'ята варіація є найменшою за розміром і складає всього 11 тактів, вона являється «тихою кульмінацією» у «Арабесці у формі капричіо» Ф. Кленьянса.

У шостій варіації (*b4+a4*, *a tempo*, тт. 137–154) переважає друга тема (*b*), яка постійно переплітається з першою. Автор викладає другу тему в меланхолійному та ліричному звучанні. Тема поступово загострюється завдяки постійним модуляціям висхідної мелодії, підкресленої пунктирним ритмом (з т. 142). Досягнувши вершини на *forte fortissimo* з'являється тема «Сльози» у вигляді низхідних тонів (т. 144), яка супроводжується агогікою та рясними авторськими ремарками. Варіацію обрамлює тема «капричіо», що наприкінці варіації викладена 32-ми у нижньому регістрі (тт. 149–154). В останньому такті (авторська ремарка *piano pianissimo* та *pianissimo*, т. 154) просліджується аналогія з завершенням Прелюду Ф. Таррегі, що також є додатковою аркою між творами композиторів.

Сьома варіація (*b5*, тт. 155–161) є останньою. В ній згасає емоційна напруга, а тема «капричіо» проводиться на *piano* у спокійному темпі. Ф. Кленьянс використовує флажолети у верхньому голосі інтервалами секунди, кварта і квінти, що споріднює сьому варіацію із другою і знову відсилає нас до Прелюду Ф. Таррегі. Композиція завершується розчиненням тонів та флажолетів у звуковому просторі (авторські примітки *piano pianissimo* та *pizzicato étouffée*, тт. 160–161).

«Арабеска у формі капричіо» Ф. Кленьянса являє собою яскравий приклад *романтичної* лінії у творчості композитора. Тематизм композиції пронизаний інтонаціями творів Ф. Таррегі в кожній фазі форми. Навіть якщо в певній частині переважає одна з тем, ми все рівно почуємо відголоски іншої. Завдяки запозиченню двох тем з композицій Ф. Таррегі (перша тема

«сльози» та друга тема «капричіо») було створено строкатий калейдоскоп образів, а їх чергування і взаємодія складає цілісну структуру арабески. Твір містить усі характерні ознаки жанрів арабески та капричіо. Ф. Кленьянс майстерно показав примхливий характер мелодії, прикрасивши мереживними метроритмічними фігурами та підкресливши розмаїттям тонального плану. В основі принципу розвитку тематизму лежать секвентність та варіаційність, що є притаманним жанру капричіо та підкреслює найменування композиції – «Арабеска у формі капричіо».

3.2. «Сон козерога» Р. Дьєнса: специфіка виконавської інтерпретації концертної п'єси.

«Сон Козерога» – оригінальна п'єса для класичної гітари, написана Р. Дьєнсом. Цей твір присвячений Крістіану Лаборде – французькому гітаристу, композитору, аранжувальнику та звукорежисеру.

Історія створення цієї п'єси для гітари соло починається з 1982 року, коли композитор написав дует «Козероги» («Capricornes»), присвячений бразильській співачці Еліс Режина Elis Regina. Але цей твір так і не був опублікованим [44, с. 82]. Сам Р. Дьєнс на одному з концертів сказав, що назва «Songe Capricorne» не має жодного значення. Однак її незвична краса спонукає до вироблення уяви про фантастичний світ прекрасних сновидінь. Так і є, бо французькою мовою правильно назва писалась би "Songe du Capricorne". А буквально назву, зазначену Дьєнсом, можна перевести як «Сон-Козерог» [53].

Тональність твору – h-moll – не є типовою для гітари, але автор використовує скордатуру: стрій гітари в цій композиції відрізняється від звичайного, де ① - мі, ② - сі, ③ - соль, ④ - ре, ⑤ - ля, ⑥ - мі (у даному творі ⑤ - сі). Форма твору має індивідуалізовану структуру та складається з таких драматургічних етапів: імпровізаційний вступ, чотири розділи, постлюдія. П'єса характеризується мінливим характером, підкресленим

динамічними і тембровими контрастами та непередбачуваними змінами темпу.

Твір розпочинається імпровізаційним **вступом** *libre comme une improvisation*. Образний зміст вступу нагадує розслабленість при засипанні та поступове занурення в сон. На імпровізаційність також вказує зміна розміру: *alla breve*, 3/2(т.4,8). Є зміни темпу: 3т. *poco allargando*. Перші три такти – розгортання акорду сі мінор. Композитор використовує французькі ліги, в поєднанні з відкритими струнами з’являється ефект педалі. Композитор вже у вступі використовує різноманітні гітарні тембри: як звичайний *son ordinaire*, так і *poco metal*. – «металевий тембр», виконується біля підставки. В перших трьох тактах а також в т.5, 7, 10 є фермати. Зустрічаються квінтолі. Вступ закінчується двома акордами, які виконуються флажолетами. Важливим також є, що вершина акорду акцентована і має гратися з вібрато (*molto vib.*), що є досить нетривіальним поєднанням прийомів в гітарному творі (див. Приклад 4).

I розділ *Poco Lento* включає такти 11-25. Проводиться лірична мелодія в сі мінорі. Розділ має ознаки імітаційної поліфонії – дуєт верхнього та нижнього голосу. У фактуру влітаються відкриті струни, що дають ефект педалі та посилюють *molto legato*. Характер ніжний *dolce, legatissimo*. Розділ характеризується доволі тихою, але примхливою динамікою, від *ppp* до спалаху *mf*. В мелодичні лінії вкрапляються флажолети, використовується прийом *portamento*. Розділ наповнений динамічними хвилями та контрастами: в 17 такті вперше з’являється *mf*, підкреслене акцентами в нижньому голосі і позначенням *poco pesante*, та одразу *rit. poco a tempo i diminuendo* до *piano pianissimo* у 18 такті (див. Приклад 5). Використовується тембровий контраст струн. В 20 такті змінюється характер на *animando* і вперше з’являється натяк на сі-мажорну гармонію, але в 21т – *calmato* – бачимо ре-бекар та повернення до спокійного характеру та початкового мінорного ладу. Такти 23-25 – завершення частини, представляють собою арпеджіо, викладені флажолетами.

В другому розділі *Roso piu mosso* ми бачимо героїчну образність. Це токатна частина, що починається з позначки *attacca*. На фоні остінато (шістнадцятими нота сі - відкрита 2 струна) мелодія викладена флажолетами *sul ponticello*, звучить імпровізаційно, характеризується зміщенням ритмічних акцентів. В 29 та 32 тактах поряд з флажолетами використовується тепінг і в 32 такті – *son ordinaire* в нижньому регістрі. Завершується розділ інтонацією низхідної мажорної терції *dis-h*, викладеною спочатку флажолетами і відлунням тепінгу в 33-34тт (див. Приклад 6).

Наступний розділ *Tempo I* розпочинається на арпеджіо секстолями з постійно повторюваною нотою сі в басу. Характер частини тривожний, бурхливий, нагадує втечу. З вершин арпеджіо інколи проростає мелодія (39, 41-44тт.) В такті 42 *subito animato*, ніби спалах, з'являється верхній регістр, що підкреслюється різким *crescendo molto*. В 45 такті *dolcissimo e fluido* пробивається мажорна гармонія, що ніби дає миттєвий перепочинок. Спостерігається і зміна фактури та загострення характеру: замість арпеджіо в середньому голосі чуємо різку секунду *as-h*. Та вже в наступному такті *eco* повертається мінор, що знову приводить нас до початкової теми розділу (47т.) Повернення теми *a tempo (roso meno poi accel.roso)* відрізняється від початкового варіанту більшим напруженням. В арпеджіо прориваються мелодичні інтонації, збивки, відмічені акцентами (47,49тт.). Дьєнс відмічає їх позначенням *quasi metallico*. Стрімко змінюється динаміка та характер – від *pp* на початку такту до *riu f* в середині і *diminuendo* в кінці. Вже в наступному такті – *dolce*. Такти 49, 50 підводять нас до кульмінаційної частини розділу (51, 52тт.). Кульмінаційна частина також викладена секстолями, перша нота – відкрита сі в басу, слідом зацентровані висхідні інтонації пробиваються в верхній регістр. Кожна секстолю супроводжується *crescendo*, щоразу наближуючись до заданого *f*, *sfz*, *ff*. Після кульмінації розділу напруга поступово згасає.

Розділ *Calmato* побудований на початковому елементі теми першої частини. Замість дуету – соло нижнього голосу. Мелодія поступово

наближується до кульмінації твору. В 56 такті мелодія зливається в ущільненій фактурі, під усіма співзвуччями стоять акценти, з *piano* виростає *crescendo* до *ff* в наступному такті. Ця частина розділу (57-63тт.) являється кульмінацією твору. Нетривіальним являється те, що такти 57-62 представляють собою зацентовані акорди, викладені флажолетами на *ff*, що чергуються з першою відкритою струною е. Постійно змінюється розмір тактів: 2/8, 3/8, 5/16, що продовжує тенденцію імпровізаційного звучання. Завершує кульмінацію 63 такт *dans le meme mouvement* (в тому ж русі – фр.). В низькому регістрі на *f* звучить основний голос на фоні щільної акордової фактури в середньому регістрі. В завершенні розділу акорд за допомогою *glissando* зміщується на збільшену кварту вгору, музика стихає і сповільнюється.

Постлюдія *Come prima* викладена за матеріалом прелюдії. На перший погляд ідентичний прелюдії нотний текст відрізняється нюансами: перша нота *h* в басу береться форшлагом-скачком до відкритої струни з ноти *fis*, в цьому ж такті розділу бачимо фермату *lunga* (ca. 5 sec.), а в 68 такті у верхньому регістрі з'являється флажолет *fis* і позначення *chiaro*. Завершується твір стихаючим акордом H-dur (тт. 72-73) і в останньому такті нотами *сі* в октаву – відкритими 5 і 2 струнами.

Незважаючи на те, що Р. Дьєнс вказував, що назва «Сон Козерога» була дана твору просто завдяки красивому словосполученню, структура композиції нагадує фази сну: дрімоти, чергування поверхневого сну, сну помірної глибини й глибокого.

3.3. «Каватина» О. Тансмана: композиторський текст і його виконавське прочитання в інтерпретаційній версії А. Сеговії.

Сюїта «Каватина» написана О. Тансманом в 1951 році. Композиція була створена спеціально для конкурсу нових гітарних творів, присвяченого 20-річному ювілею Музичної академії Кіджі в Сієні, Італія. Твору було присуджено головний приз. Спочатку «Каватина» складалася з чотирьох

частин: "Прелюдія", "Сарабанда", "Скерцино" і "Баркарола". За задумом автора, сюїта мала завершуватись згасаючи, спокійною «Баркаролою», яка б звучала в якомусь сенсі прощально. Однак, після декількох виконань сюїти А. Сеговія попросив композитора доповнити твір ще одною частиною, яка б довершувала композицію. Так з'явився «Помпезний танець» (1952), завдяки якому концепція сюїти змінилась в сторону яскравого, урочистого завершення [11, с. 175]. Однак, за словами А. Джилардіно, композитор не вважав «Помпезний танець» обов'язковою частиною сюїти, його можна було виконувати як окремий твір. Ще багато років поспіль «Каватина» видавалася у двох варіантах – включаючи чотири або п'ять частин.

Сюїта «Каватина» присвячена Італії, в першу чергу – Венеції, в чому зізнавався сам композитор. В творі просліджується барочний сюїтний регламент, що помітно в співвідношенні тонального плану частин та їх послідовності. «Каватині» притаманні жанрові риси скерцино і баркароли, що ґрунтуються на італійських вокальних та інструментальних традиціях, які отримали свій розвиток в добу романтичної музики. Одночасно з цим в стилістиці композиції присутні поліритмічні та поліакордові структури, притаманні стилю композитора, що повертає нас до сучасності [11, с. 175].

Історично, каватина була невеликою вокальною частиною опери, зазвичай споглядально-задумливого характеру. Вона відрізнялася від арії більшою простотою, меншим масштабом та наспівністю мелодії [36]. Інколи назва «каватина» використовувалася для інструментальних творів. Цей жанр використовували багато видатних музикантів і композиторів, зокрема Л. Бетховен (*Adagio molto espressivo* із струнного квартету B-dur op. 130), Р.В. Вільямс (Третя частина Симфонії №8, d-moll), Ст. Майєрс (гітарна п'єса, яка звучала у фільмах «Полювальник на оленів», «Тростина»). Бетховен та Вільямс підкреслювали назвою пісенний характер композицій, а п'єса С. Майєрса ідеально розкрила жанр каватини своєю наспівною, приємною мелодією в повільному темпі.

Маестро Андрес Сеговія часто включав сюїту «Каватину» в свої концертні програми, а запис його виконання 1955 року в Едінбурзі досі вважається взірцевим [71].

Сюїту «Каватина» відкриває **Прелюдія** *Allegro con moto*, e-moll. Форма проста тричастинна. Виконанню Андреса Сеговії притаманне виразне вібрато. Характер першого розділу (експозиції) активний, А. Сеговія підкреслює його чіткою атакою та широко використовує рубато – робить затримання на високих нотах та секундових інтонаціях (3, 4тт.). Висхідні та низхідні пасажі навпаки пришвидшуються, виконуються впевнено, польотно, з «іспанським» характером. Виконавець підкреслює поліфонічну фактуру – переклички голосів в 6-7 та 14-18 тактах. Гітарист майстерно володіє тембрами: при переході на мажорний лад використовується світліший тембр, створений за допомогою зміни кута нігтя відносно струни при звуковидобуванні (19-21тт.). Гармонії частини підкреслюються прийомом арпеджіато (9, 25-26тт.). В першій вольті викладена середня частина твору. В 26 такті вперше з'являється зміна темпу – *rallentando*, що знаменує собою закінчення першої частини. Середня частина *un poco più lento* розпочинається з 27 такту, спирається на тональність домінанти і має м'який співучий, контрастний до першої частини характер та тиху динаміку. А. Сеговія найчастіше використовує закриті струни, що дозволяє робити вібрато, керувати звуком та його тривалістю. У виконанні гітариста розділ звучить текуче, важко «піймати» першу долю. 33 такт – *poco tranquillo*. При висхідних скачках на ноту сі гітарист ескресивно використовує портаменто, а в такті 34 ноту сі виконує флажолетом. Такти 41-44 схожі на перший, так як мають остінато мі в басу та акорди у верхньому голосі. Акорди виконуються більш строго і рішуче. Такти 53-54 – *accelerando*, кінець першої вольти, який повертає нас до репризи. Співуча частина завершується штрихами *non legato*, близькими характеру першої частини. 55-60 такти – яскраве завершення Прелюдії, всипане чисельними акцентами.

Друга частина сюїти – **Сарабанда** *Lento* H-dur. *Tranquillo e legato*. Історично, сарабанда – старовинний іспанський танець. Жанр сарабанди набув

популярності в епоху Бароко та був невід'ємною частиною барочних сюїт. Зазвичай, цей повільний танець йшов третім або четвертим за рахунком, наприклад, після алеманди та куранти [37]. В даному випадку «Сарабанда» є прикладом необарокової трактовки жанру. В сюїті «Каватина» Сарабанда виконується одразу після рухливої Прелюдії, що є нововведенням. Композитор пише цю частину сюїти в тональності домінанти – H-dur. Також написана в простій тричастинній формі. Частина має елементи поліфонії, що притаманно бароковому жанру. Експозиція складає 12 тактів (див. Приклад 7). Розпочинається тема одноголосно, з авторською ремаркою – *tranquillo e legato*. Перша доля тактів 1, 3 – тріоль. А. Сеговія густо використовує вібрато, наближуючи тембр середнього регістру гітари до віолончельного, яскраво підкреслює вступ нижнього голосу в 4 такті. Сплетіння голосів в Сарабанді утворюють співзвуччя та акорди, які виконавець бере в розкладеному вигляді, щоб виділити кожен з голосів. Гітарист легко та м'яко виконує скачки (*cis-gis* 7т.), вони звучать з відтяжкою, по-вокальному, підкреслюючи витонченість композиції. З 13 такту розпочинається другий розділ. Виконання Сеговії рясніє прийомами глісандо, виразною динамікою, що додає певної романтичності. Гітарист майстерно веде голоси та виділяє їх переклички, використовуючи найвигідніші регістри інструменту. З 26 такту фактура стає прозорою, в 27, 29 тактах зустрічаються штучні флажолети. З 30 такту починається *rallentando*, що завершує середню частину. Реприза складає 16 тактів. В 42 такті востаннє проводиться основна тема твору, Сеговія підкреслює її стверджувальним яскравим виконанням, поступово зм'якшуючись до кінця.

Скерцино *Allegro con moto* e-moll. Форма АВА. Скерцино – невелике скерцо. Як правило, скерцино являється самостійною п'єсою у складі циклу (сюїти або сонатини). До жанру скерцино зверталися багато композиторів, яскравим прикладом є однойменний твір Р. Шумана.

Розпочинається частина на тремоло (1-8т.), тема проходить у нижньому голосі. А. Сеговія майстерно виконує тремоло, виразно інтонує нижній голос. З 9-го такту розпочинається розділ *Piu vivo*, чітка моторна тема проходить у

верхньому голосі, укрупнюючись в 11-16тт. Сеговія виконує крупні тривалості верхнього голосу однією лінією. З 17 такту звучать низхідні секвенції, побудовані на інтонаціях низхідної сексти або квінти та висхідної терції або кварта з постійно повторюваним ритмом – восьма-дві шістнадцятих, що притаманно жанру. В 21 такті подібні секвенції вже підкреслені *ritu f.* Нарешті після блукання поза тональностями іде фанфарна тема в D-dur *piano, piano pianissimo* (25-32тт) (див. Приклад 8). Сеговія виконує тему металевим тембром *sul ponticello*, підкреслюючи наповнений скачками характер теми та чіткість атаки в тихій динаміці, уподібнюючи забарвлення звуку до мідних духових з сурдиною. Композитор вплітає у фактуру елементи поліфонії: з 33 такту з'являються переклички між верхнім та нижнім голосом. Гітарист використовує арпеджіато на акордах, підкреслюючи глибину гармоній. 38 такт повертає нас до репризи. 39-52 – яскраве завершення частини в E-dur, яке апелює до початку Прелюдії, а саме – в нижньому голосі остінато в басу на ноті мі, тоніці частини. Верхній голос викладений акордами. Скерцино урочисто закінчується в мажорі, на зацентованих акордах E, D, E.

Баркарола *Andantino grazioso e cantabile* e-moll є четвертою частиною сюїти. Італійський термін «баркарола» являє собою пісню венеціанських гондольєрів, який також став відомою як інструментальний твір, написаний в цьому стилі [3]. До жанру баркароли зверталися такі композитори, як Ф. Шопен («Баркарола Fis-dur»), А. Баріос «Джулія Флорида» та інші. Як це відбувається з багатьма формами в західній класичній музиці, ця форма зазнала впливів інших жанрів і тепер лише віддалено нагадує оригінальні пісні гондольєрів, зберігаючи лише основні характеристики, такі як розмір 6/8, пунктирний ритм та ніжний характер мелодії.

Не зважаючи на те, що О. Тансман не використовував у частині прикраси, «Баркарола» звучить чисто і збалансовано та має певну строгую естетику. В гармонії можна помітити вплив джазу.

Твір розпочинається в низькому регістрі, рельєфний пунктирний ритм нагадує спокійне похитування човна. В той час мелодія викладається спочатку

четвертями з крапкою і згодом розквітає в більш цікавому ритмі (5-8тт.) (див. Приклад 9). А. Сеговія використовує густий оксамитовий тембр, який підкреслює глибину середнього регістру гітари та створює особливу звукову «вечірню» атмосферу. Тансман майстерно використовує дисонанси, що викликає певні щемливі відчуття, які вміло підкреслює виконавець (4т.). З 5 такту мелодія розквітає у верхньому голосі, яку співоче виконує гітарист, зупиняючись на високому тоні е, створюючи імпровізовану фермату. Акорди Сеговія бере на арпеджіато, виділяючи гармонії. В першому розділі твору є елементи поліфонії, які підкреслюються акцентуванням початку фраз кожного з голосів (6-8тт.). 9-12 такти схожі за фактурою на початок твору, мелодія звучить в низькому регістрі, який підкреслює гітарист тембром *sul ponticello*. Перший розділ згасає на *pp*. Середня частина Баркароли побудована в тональності домінанти і має чітку гомофонну структуру. Вона проводиться у верхньому регістрі, а її співучість Сеговія виділяє інтенсивним вібрато, портаменто, розширюючи темп на висхідних скачках (17-19тт.). 21-23 такти виділяються високим регістром та прозорою фактурою на *pp*, утворюючи незвичну «тиху кульмінацію» твору. Після середнього розділу знову повертається головна тема. Завершується композиція розчиненням тонічного акорду на флажолетах. У нотному тексті твору можна відчутти певну «піаністичність» письма, де ноти мелодії виконуються і витримуються правою рукою у високому регістрі, а бас часто викладається на арпеджіо.

Помпезний танець *Andante pomposo* E-dur. Як завершальна частина сюїти, танець виступає у ролі фіналу. Твір має тричастинну будову *Da capo* з фугато в середньому розділі. Слід зазначити, що використання фугато у фіналі гітарних композицій є типовим для О. Тансмана. Докази цьому ми зустрічаємо в таких творах, як «Варіації на тему О. Скрябіна», де фінальна варіація має тричастинну форму, середній розділ якої – фугато, та «Пасакалія», десята варіація якої представлена одно- дво- та триголосним викладом теми з використанням підголоскової та імітаційної поліфонії.

Перша частина Танцю розпочинається акордами на *forte* з авторською ремаркою *deciso*. А. Сеговія грає початок урочисто та рішуче. Виконавець найвигідніше демонструє можливості гітари, підтверджуючи власний вислів: «Гітара — це маленький оркестр. Вона поліфонічна. У кожної струни свій колір, свій голос.». 8, 9 такти гітарист підкреслює висхідні скачки на кварту. 10 такт *subito piano*. 14т. *sul tasto*, тембр подібний до дерев'яних духових інструментів. Вже наближуючись до розділу фугато в композиції з'являються елементи підголоскової поліфонії, які у виконанні Сеговії звучать, як дует різнотембрових інструментів: нижній голос, який виконується на 4 струні, має глибоке забарвлення, в протигагу якому верхній звучить легко та гостро (18-20тт.).

Тема фугато (авторська ремарка *mezzo piano*) розпочинається з 29 такту в низькому регістрі і складає три такти. Сеговія демонструє її яскраво, розкриваючи тембр нижнього голосу біля підставки. Надалі тема переходить до верхнього регістру на фоні гармонічного супроводу у нижньому або взагалі почергово проходить у різних регістрах, що властиво контрастній та імітаційній поліфонії (див. Приклад 10). Виконавець розкладає співзвуччя, яке утворюють голоси. Динаміка поступово наростає і вже в такті 37 *piu forte*. 42 такт — *subito piano*, *cis-moll* — тема розвивається в паралельному мінорі, поступово переходячи від м'якого характеру до більш впевненого, який приводить до репризи. Композиція завершується урочистими акордами, останній з яких іспанський маестро виконує колоритним гітарним прийомом *rasgueado*.

Висновки до Розділу 3

У третьому розділі був здійснений жанрово-стильовий та виконавський аналіз гітарних композицій «Арабеска у формі капричіо» Ф. Кленьянса, «Сон Козерога» Р. Дьєнса та сюїти «Каватина» О. Тансмана. Вибір даних творів дозволяє оглянути різнобарв'я форм та жанрів, до котрого зверталися

композитори, як варіації, арабеска, капричіо, прелюдія, серенада, концертна п'єса, жанрова сюїта, каватина, сарабанда, скерцино, баркарола.

В композиції Ф. Кленьянса «Арабеска у формі капричіо» нами було розглянуто синтез суміжних видів мистецтв, а саме музики та архітектури. В образотворчому мистецтві та архітектурі ісламу арабески представляють нескінченні візерунки з рослинними, зооморфними та навіть антропоморфними мотивами. Вони прикрашають посуд, сторінки книг та стіни й фасади будівель [1, 2].

Впродовж аналізу виявлено, що відмінними рисами жанру арабески в музиці є примхливий характер, орнаментальна мелодія, візерункова фактура. Зокрема, звернення до жанру арабески у композиторській творчості є відображенням світосприйняття та відмінною ознакою романтичної поетики. Інший жанр, представлений у творі – капричіо. Вивчивши різноманітні музичні словники, довідники та наукові статті нами було зроблено висновок, що під капричіо композитори розуміють не обмежений певною формою (вільній по формі) твір, якому притаманні рясні авторські ремарки, віртуозність та імпровізаційність. Композиції цього жанру можуть бути наближені до типу етюд, сонатної форми, рондо-сонати та вільної циклічної [38].

Неможливо розглядати «Арабеску у формі капричіо» Ф. Кленьянса без врахування жанрово-стильових особливостей композицій Ф. Таррегі – Прелюду «Сльоза» та «Арабського капричіо». Ф. Кленьянс звертається до традиції, коли власні композиції створювались на основі вже відомих мелодій, прикладом чого є творчість Й. Брамса, П. Сарасате, В. Лютославського тощо. Нами було виявлено, що жанри першоджерела (прелюдія та капричіо) відбилися у композиції Ф. Кленьянса та гітарному репертуарі взагалі, що відобразилось у творчому доробку М. Кастельнуово-Тедеско, А. Андрушка, Л. Сендрі-Карпера та Ж. Міга. До жанру капричіо у гітарній музиці звертались М. Кастельнуово-Тедеско, Г. Гільєрмо, М.

Каркассі, М. Абльоніц, Ф. Каруллі та інші. Найвідомішим в гітарному репертуарі залишається «Арабське капричіо» Ф. Таррегі.

Нами було відокремлені дві теми згідно контрастних композицій Ф. Таррегі – перша тема «сльози» (а) та друга – «капричіо» (b). Композитор не лише вмістив у варіаційній формі теми з композицій Ф. Таррегі, але й поєднував їх інтонації в кожній фазі форми. Перша тема звучить у верхньому голосі та має ознаки серенади – кантиленність та наспівність. Їй протиставлена друга тема, викладена в низькому регістрі. Перша варіація на тему «сльози» контрастує прозорою гітарною фактурою та меланхолійним характером. В другій варіації, побудованій на темі «капричіо», використовуються флажолети та виникає подібність до Прелюду Ф. Таррегі. Наступна варіація змінює акордову техніку на двоголосне викладення, і мелодія отримує нову образну сферу з використанням пунктирного ритму та акцентів на слабкі долі. П'ята варіація є кульмінаційною, в якій тема "сльози" виконується флажолетами та поступово переходить до нової сумісної частини, де обидві теми тісно переплітаються, накладаючись перша на другу. Остання варіація має ліричний характер, в ній переважає друга тема вже без драматизму та емоційної напруги, поступово згасаючи. З точки зору виконавської специфіки нами була виявлена «капризність» Арабески, вона вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й відчуття «золотої середини», розуміння всіх тонкощів авторських ремарок, вміння виконати композицію легко і невимушено, розкриваючи образні сфери арабески і капричіо.

Концертна п'єса Ролана Дьенса «Сон Козерога». Назва композиції обрана автором через її незвичність та красу, що притаманно Р. Дьенсу, який часто вдається до словотворчості. Не зважаючи на це, нами було виявлено схожість структури та образного змісту твору з фазами сну, які включають в себе дрімоту, чергування поверхневого сну з глибоким. В творі композитор використовує скордатуру – переналаштування п'ятої струну ля на тон вище до ноти сі, що дозволяє більше розкрити звучання інструменту в тональності h-moll. Композиція складається з імпровізаційного вступу, чотирьох розділів та

постлюдії, написаної за матеріалом вступу. Твір розпочинається імпровізаційним вступом, у якому можна відмітити тяжіння композитора до використання різнобарвних тембрів, від *son ordinare* до *poco metal*, використовується прийом звукового «напластування» (аналог фортепіанної педалі). Також на імпровізаційність вказують зміни тактових розмірів та темпу, зокрема ми бачимо фермати та авторські ремарки. Вступ завершується акордами, викладеними флажолетами. Розділам твору притаманна примхлива динаміка, темброві контрасти, зміни тактових розмірів, ясні авторські ремарки та різний характер та темп: перший розділ – *dolce, poco lento*, другий розділ *poco più mosso* має героїчну образність, їй притаманна токатність. Третій розділ відрізняється арпеджованою фактурою та чергуванням з однойменним мажором, розділ *calmato* містить в собі кульмінацію п'єси.

Сюїта «Каватина» О. Тансмана складається з творів різних жанрів, до яких входить прелюдія, сарабанда, скерцо, баркарола та танець. Написавши цей твір, композитор віддав дань культурі Італії, зокрема Венеції, що підкреслюється як самою назвою сюїти, так і притаманними їй рисами скерцино і баркароли, які спираються на італійські вокальні та інструментальні традиції. Нами була виявлена наявність в композиції таких стилістичних рис, як неоромантизм, використання імітаційної та підголоскової поліфонії, поліритмічні та поліакордові структури [11]. Прикладом необарокової трактовки жанру являється друга частина сюїти – Сарабанда. Андрес Сеговія, виконуючи сюїту «Каватина», продемонстрував широкі виразні можливості гітари. Виконанню А. Сеговії притаманне рубато, майстерне інтонування, широке темброве розмаїття. Гітарист підкреслює гармонії та змінює тембри не лише видобуваючи звуки *sul tasto/sul ponticello*, а й змінюючи кут нігтя відносно струни, що може давати від округлого до різкого забарвлення звуку. Це дозволяє представити гітару як «маленький оркестр» та наслідувати звукам різних інструментів: глибокий віолончельний тембр А. Сеговія використовує в Сарабанді, мідні духові – в фанфарній частині Скерцино, дерев'яні духові – в фугато Помпезного танцю. Виконавець часто

використовує закриті струни, що дозволяє керувати звуком та його тривалістю. Композитор використовує поліфонічні прийоми в кожній частині сюїти, що отримало кульмінацію в фугато фінальної частини – Помпезного танцю.

На прикладі аналізу зазначених творів виявлено своєрідність поєднання елементів композиторських стилів минулого; встановлені ознаки новаторства, особливості відтворення позаєвропейських музичних традицій, використання специфічних звукозображальних прийомів.

ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнені основні результати дослідження, обумовлені розкриттям його темі, завдань, сформульованим у Вступі.

У даній роботі проаналізовано етапи розвитку французької гітарної музики та жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло. Нами було розглянуто такі історичні етапи розвитку французької гітарної музики: гітара в період Середньовіччя, перший «Золотий вік» в період Відродження, Етап застою, гітара за правління Людовіка XIV, XIX століття, Відродження, пов'язане з діяльністю А. Сеговії та сьогодення. За декілька віків гітара зазнала змін в своїй конструкції: від чотирьох-п'яти струн до сучасного шестиструнного строю та новітніх експериментальних строїв. Змінювалася і форма корпусу та вдосконалювалися прийоми гри. Гітара пройшла шлях від акомпануючого інструменту до сольного, витримавши конкуренцію з лютнею та зайнявши місце одного з найпопулярніших музичних інструментів сьогодення.

Найяскравіші постаті, яким можна завдячувати розвитку гітари у Франції, були представниками гри на латинській і мавританській гітарах Жан Отеме і Рішар Лаббе(XIII-XIVст.); Франческо Корбета, Робер де Візе, Франсуа Камп'єн (XVII-XVIIIст.) – видатні композитори свого часу.

У XIX ст. на французьке гітарне мистецтво вплинули видатні іспанські та італійські митці, які переїжджали до Парижу, ховаючись від війн, серед таких видатних виконавців та композиторів – Ф. Сор, М. Каркассі, Ф. Карулі, М. Джуліані, Д. Агуадо. Ці артисти не лише давали концерти, а й створили величезний пласт репертуару, від дидактичної літератури, чисельних вправ до концертних творів. Їх сучасник, французький композитор Наполеон Кост створив понад 70 творів для гітари соло, ансамблів та етюдів. В кінці XIX століття, незважаючи на втрату популярності, розвиток гітари продовжив іспанський гітарист Фр. Таррега, який жив та концертував в Ліоні, Франція.

У XX столітті справжній гітарний бум пройшов не лише по всій Європі, а й майже по всьому світу. Пов'язано це з діяльністю іспанського маестро Андреса Сеговії. У консерваторіях та музичних коледжах почали відкриватися класи гітари, а значний вклад в репертуар зробили композитори-негітаристи, яких надихнув А. Сеговія. Розвиток в кінці XX сторіччя і до сьогодення продовжили такі музиканти, як Франсіс Кленьянс, Ролан Дьєнс, О. Тансман. Сьогодні французькі виконавці активно концертують та займають призові місця на престижних міжнародних конкурсах. Серед таких гітаристів – О. Шассен, Ж. Жув, Ф. Вілла, Ж. Перуа, Г. Бьянко, Т. Вілото, композитор-мультиінструменталіст М. Дюплесі.

Жанрово-стильові домінанти французької музики для гітари соло в XX столітті були представлені «французькою іспаністикою», неокласицизмом і неофольклоризмом, містили в собі елементи імпресіонізму, збагачувались авангардними експериментами, елементами джазу та пошуком національної самобутності [14, с. 121]. Завдяки творчій діяльності Ф. Кленьянса і Р. Дьєнса, французька гітарна музика збагатилася позаєвропейськими елементами: африканськими, азійськими та в першу чергу латиноамериканськими.

Другий розділ дослідження присвячений вивченню творчих постатей таких видатних виконавців та композиторів як Франсис Кленьянс, Ролан Дьєнс, Олександр Тансман. Висвітлено специфіку творчого шляху композиторів, властивості їх гітарного доробку.

Творчість цих музикантів має таку спільну рису, як, зокрема, уведення присвят. Саме в композиціях, написаних як дань пам'яті іншим музикантам, просліджується наслідування їх стилю і тематичним елементам. В творчості Ф. Кленьянса та Р. Дьєнса відзначено тяжіння до латиноамериканських мотивів, новаторства, використання специфічних гітарних звукозображальних прийомів, чисельних авторських ремарок в нотному тексті. Нами було виявлено, що жанрова палітра композиторів охоплює мініатюри, твори сонатної, циклічної форми. Жанр шоро, в якому писав Ф. Кленьянс, відбився в присвяченій йому композиції Р. Дьєнса «Саудаде №3».

Ознайомившись з дослідженнями, присвяченими стильовій палітрі Р. Дьенса, можна зробити висновок, що творчість композитора характеризується універсалізмом [34] і мультикультуралізмом [51]. Окремою складовою гітарного доробка Р. Дьенса були чисельні транскрипції для гітари соло, серед яких переважають популярні французькі пісні та джазові стандарти [45]. Р. Дьенс відзначився не лише як композитор, а й як виконавець, який радував публіку розмаїттям репертуару та імпровізаціями, якими відкривав свої концерти. Поза увагою дослідників залишається пізня композиторська творчість Р. Дьенса, зокрема його цикли «20 листів», «Pixinguinha».

На відміну від Ф. Кленьянса та Р. Дьенса, О. Тансман не був гітаристом та працював над своїми гітарними творами в тандемі з іспанським маестро А. Сеговією. Саме іспанський гітарист надихнув О. Тансмана писати для інструменту. Сам композитор був піаністом і його доробок складають чисельні твори для фортепіано та інших сольних інструментів, симфонічного оркестру, камерна музика, опери, балети. Доцільним буде зазначити, що в гітарних композиціях О. Тансмана ми не чуємо різноманіття гітарних прийомів, характерними рисами творів є звернення до польської та французької національних традицій, політональність, спонтанні мелодичні лінії.

Здійснено жанрово-стильовий та виконавський аналіз творів «Арабеска у формі капричіо» Ф. Кленьянса, «Сон Козерога» Р. Дьенса, сюїти «Каватина» О. Тансмана. В творчості композиторів гітара постає як інструмент, який може розкривати різноманітні жанри, відтворити музику в різноманітних стилях, передавати найпримхливіші характери.

У композиції Ф. Кленьянса «Арабеска у формі капричіо», присвяченій Ф. Таррезі, яскраво виражений синтез мистецтв, а саме музики і архітектури. Саме з образотворчого мистецтва ісламу прийшов термін «арабеска», що представляє собою геометричні, рослинні чи зооморфні орнаменти, які прикрашають посуд, книги, стіни будівель [1, 2].

Виявлено, що в музиці жанру арабески притаманні орнаментальна, мереживна мелодія, візерункова фактура, примхливий характер. Жанр

капричіо, представлений у композиції, характеризується імпровізаційністю і вільною формою. У композиції Ф. Кленьянса відзначено наявність елементів творчості Ф. Таррегі, а фрагменти тем з прелюду «Сльоза» та «Арабського капричіо» стали основою «Арабески у формі капричіо».

Ролан Дьєнс у композиції «Сон Козерога» використовує скордатуру – переналаштування п'ятої струни «ля» на тон вище, що дозволяє розкрити виразні можливості гітари в тональності h-moll. Не дивлячись на те, що назва «Сон Козерога» була дана завдяки красивому словосполученню, твір нагадує цикли сну: дрімоту, чергування поверхневого та глибокого сну. Композиція наповнена динамічними та тембровими контрастами, специфічними прийомами, серед яких флажолети, технічне легато, тепінг. Автор використовує різноманітні тембри, від металевого біля підставки до *dolce* біля грифу. Твір характеризується імпровізаційністю, на яку вказує часта зміна темпу, тактових розмірів. Текст твору наповнений рясними авторськими ремарками, які вказують на тонкощі, які необхідно відтворити виконавцю.

Жанрова сюїта «Каватина» О. Тансмана складається з п'яти частин – Прелюдії, Сарабанди, Скерцино, Баркароли та Помпезного танцю, який був написаний за рік після прем'єри сюїти. За задумом автора, сюїта мала завершуватися «тихим фіналом» – Баркаролою. Але саме А. Сеговія, з яким співпрацював О. Тансман, наполягав на завершенні сюїти яскравою частиною. Створенням композиції О. Тансман віддає дань мистецтву Італії, що проявляється власне в назві сюїти та рисами скерцино і баркароли. Сюїта має риси неоромантизму, необароко: композитор використовує поліритми, поліакордові структури та елементи імітаційної та підголоскової поліфонії, що має свою кульмінацію у фінальній частині – Фугато в середньому розділі «Помпезного танцю». Виконання А. Сеговією сюїти «Каватина» і сьогодні вважається еталонним: гітарист не лише майстерно відтворює нотний текст, а й розкриває виразні можливості інструменту, представляючи гітару, як «маленький оркестр».

Підсумовуючи, слід зазначити, що французька гітарна музика пройшла довгий шлях, а діяльність видатних композиторів і виконавців вивела гітарний доробок Франції на світовий рівень. Про це засвідчує збагачення гітарного репертуару, а також тлумачення музичного інструменту як універсального, здатного втілювати різноманітні художньо-філософські ідеї жанри, стилі у різних формах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абрамович С. Д., Селівачов М. Р. Арабески / Велика українська енциклопедія. Арабески. URL: <https://vue.gov.ua/Арабески> (дата звернення: 14.06.2022).
2. Арабеска. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL: <http://sum.in.ua/s/arabeska> (дата звернення: 18.04.2022).
3. Баркарола. Словник української мови. Академічний тлумачний словник(1970–1980). URL: <http://sum.in.ua/s/Barcarola> (дата звернення: 24.09.2022).
4. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років). Автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.02. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1992. 18 с.
5. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2012. С 48–52.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. (Дис. ... канд. искусствоведения) / Харьковский гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 155 с.
7. Брагин А. С. Тембровое обогащение гитарной фактуры (на примере Сюиты Р. Диенса «Хамса» для квартета гитар) / *Механізми новацій у музичній творчості: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. №108. С. 114-119.
8. Вежневцев І. Л. «Музичний портрет» як художня форма французької вокальної культури ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2019. 210 с.
9. Громнюк А. Орнаментика як засіб формування етнокультурної ідентичності архітектури інтер'єру. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. №2. 103 с.

10. Иванников Т. П. Внеевропейские мотивы в гитарной музыке Роланда Дьенса: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades». *Мистецтвознавчі записки*. 2017. №32. С. 272–285.
11. Иванников Т. П. Гитарная музыка Александра Тансмана: неоклассические дискурсы творчества. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2018. № 1. С. 173–177.
12. Іванніков Т. П. Гітарна музика Ф. Кленьянса. *Культура України*. 2018. № 59. С. 28-40.
13. Іванніков Т. П. Гітарні цикли М. Кастельнуово-Тедеско: символічні аспекти художніх образів. *Культура України*, 2017. № 56. С. 275–289.
14. Іванніков Т. П. Творчість Роланда Дьенса в контексті французької гітарної музики ХХ століття. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. № II (9). С. 118-125.
15. Інтродукція, варіації та фуга на народну японську тему ор. 114 Френсіса Кленьянса: виконавські та художні аспекти. URL: <https://music.bobrodobro.com/526> (дата звернення: 10.02.2022).
16. Каприччио. *Энциклопедический словарь: Современная версия* / сост. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. М. : Экспо, 2002. Т. 86. С. 270.
17. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
18. Катрич О. Т. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*. Київ, 2000. Кн. 4. С. 59–65.
19. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхєєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / гол. ред. В. Я. Даниленко Харків, 2009. № 11. С. 58–65.
20. Крыгин А. И. Концертное наследие А. Сеговии как основа формирования гитарных исполнительских традиций ХХ в. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. №50. С. 22–23.

21. Кригін О. І. Універсализм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. ...канд. мистецтвознав., 17.00.03. Музичне мистецтво / Харківський національний ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 228 с.
22. Кригін О. І. Феномен тріумфу А. Сеговії: випадковості і закономірності прогресу. *Культура України : зб. наук. праць*, 2010. № 22. С. 228—235.
23. Лисько З. Музичний словник. Київ : Муз. Україна, 1994. 165 с.
24. Лі Ц. Романтизм у фортепіанній музиці. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 108—113.
25. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. 1998. № 28. — С. 48—53.
26. Моубрей К. Іда Престі як сольний виконавець і композитор творів для сольної гітари. URL: <http://pqdtopen.proquest.com/doc/1323850025> (дата звернення: 20.02.2021).
27. Сікорська І. М. Капричіо (капричо). URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9493 (дата звернення: 19.01.2022).
28. Словник української мови : у 11 т. / ред. Білодід І. К. НАН України, Ін-т історії України. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 4. 801.
29. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. Дыс. — К.: Музична Україна, 1989. — С. 68—74.
30. Тавровський В. В., Тавровський С. В. Френсіс Кленьянс. Ілюстрований біографічний словник «Гітаристи і композитори», 2001—2002. URL: <http://www.abc-guitar.com/pages/kleynjans.htm> (дата звернення: 11.12.2020).
31. Тіц М. Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 261.
32. Ткаченко В. Н. Специфика гитарного стиля Н. Кошкина (на примере сюиты «Игрушки Принца»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* / гол. ред. В. Я. Даниленко. Харків, 2015. Вип. 1. С. 51-59.

33. Ткаченко В. Н. Стиль інструмента в триаді «музикант – произведение – слухачель» (на прикладі феномена «гітарний стиль»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* / гол. ред. В. Я. Даниленко. Харків, 2015. Вип. 2. С. 48–52.
34. Ткаченко В. Н. Універсализм гітарного стилю Р. Дьенса (на прикладі сюїти «Homage a Villa-Lobos»). *Когнітивне музикознавство*. 2014. № 40. С. 470–474.
35. Ткаченко В. М. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2013. 16 с.
36. Українська музична енциклопедія : у 5 т. / упоряд. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. 663 с.
37. Українська музична енциклопедія : у 5 т. / упоряд. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. 529 с.
38. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2017. № 2. С. 194–198.
39. Шарнассе Е. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней. М. : Музыка, 2010. С. 10-18, 70-72.
40. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис...докт. мист. Київ, 2002. 42 с.
41. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
42. Шоро (музыка). URL: <https://www.google-info.org/4748194/1/shoro-muzyka.html> (дата звернення: 19.02.2021).
43. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Київ : Музична Україна. 1971. 55 с.
44. Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. The Florida : State Univ. College of music, cop. 2006. P. 16-25, 109.

45. Birch M. Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing. The University of Arizona. 2005. P. 12-41.
46. Bone P. J. The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers for these instruments. London: Schott & Co., 1914, P. 36-40, 234.
47. Burley, R. Music Reviews: "Songe Capricorne," by Roland Dyens. Classical Guitar. 1996 Vol. 14, №12. 41 p.
48. Cordova D. C. O Dialogo entre solista e orquestra no Concerto Metis de Roland Dyens [Electronic Resource] / D. C. Cordova. Belo Horizonte: Escola de Musica da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. 106 p.
49. David Russell: Arabesca en forme de Caprice, Op. 99 - Francis Kleynjans. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A8s8HAVgP3I> (дата звернення: 10.02.2021).
50. Dry, F. Partitions. Auteurs modernes - Roland Dyens : "Chansons françaises adaptées pour la guitare," vol. II. Les Cahiers de la Guitare et de la Musique, 1996. P. 60, 63-64.
51. Duarte D. The study of multiculturalism in 20th century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens: thesis submitted for the degree of Doctor of Music. Bloomington: Indiana University Jacobs School of Music, 2016. P. 1-8, 89-94.
52. Duncan R. G. The classical guitar in Paris: Composers and performers 1920-1960. Edith Cowan University, 2006. P. 14-18.
53. Dyens, R. "Biography for the Philadelphia Classical Guitar Society." <http://www.phillyguitar.org/concerts/2001/DyensBio.asp> (дата звернення 22.02.2023).
54. Dyens R. Songe Capricorne, URL: https://www.youtube.com/watch?v=7W2_d2pLxrE (дата звернення: 30.03.2022).
55. Dyens R. Trois Saudades. Paris: Editions Musicales Horteneia rue de Douai, 1980. 14 p.
56. Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique. Paris, 1868, T. 1, P. 362-365.

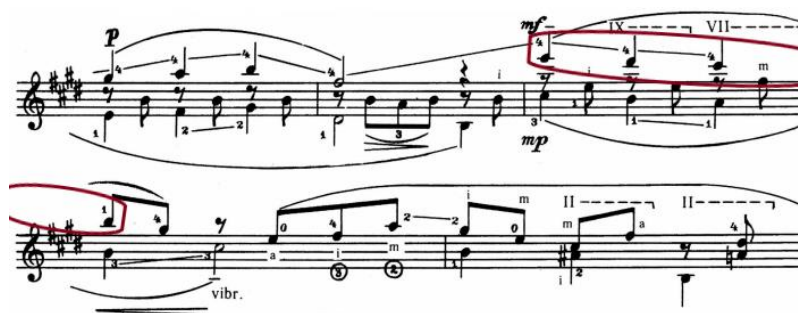
57. Granat-Janki A. Semiotics in the Study of Aleksander Tansman's Cultural Identity. *Athens Journal of Humanities and Arts*. 2000. Vol. 7, № 1. P. 45–62.
58. Hugon G. Alexandre Tansman (1897—1986). *Catalogue de l'oeuvre*. ed. Paris, 1995. 49 p.
59. Johnson, G., Stokes, R. *A French Song Companion*. New York: Oxford University Press. 2002. 32 p.
60. Kaczynski T. Conversation with Aleksander Tansman. *Ruch Muzyczny*. 1974. P. 13-18.
61. Kleynjans F. «Arabesque en forme de Caprice» sur le tombeaude Tarrega op.99. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h30Z4-wx540> (дата звернення: 10.09.2022).
62. Klinton D. Andres Segovia. *Confession*. London. 1977. 69p.
63. Ledin V. Tansman : Guitar music (Complete). *Music notes*. Munich : HNH International Ltd., 1994. – P. 22-28.
64. Mazi S. An interview with Roland Dyens URL: <https://pdfcoffee.com/an-interview-with-roland-dyens-pdf-free.html> (дата звернення 20.04.2022).
65. Online Etymology. Interpretation. URL: https://www.etymonline.com/word/interpretation#etymonline_v_30076 (дата звернення 20.11.2022).
66. Online Etymology. Suite. URL: <https://www.etymonline.com/search?q=suite> (дата звернення 14.10.2022).
67. Pons L., Joubert J.A., Bril F.-Y. Alexandre Tansman ou l'expression et l'equilibre. Montrem, 2005. 88 p.
68. Prat D. «Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras, instrumentos afines, guitarristas profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs, guitarreros luthiers, danzas y cantos, terminología». Buenos Aires : Romero y Fernández, 1934. 468 p.
69. Robinson F. *The Cambridge Illustrated History of the Islamic World*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. 352 p.
70. Schwerke I. Alexandre Tansman, compositeur polonais. Paris. 1931. 86 p.

71. Segovia A.: A. Tansman: Cavatina & Danza Pomposa, URL: https://www.youtube.com/watch?v=Qr_eB5eZbbs (дата звернення 1.03.2022).
72. Tansman A. Cavatine. London: Schott & Co., Ltd. 2014.
73. Vincens, Guilherme Caldeira Loss. The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-Influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar. PhD diss., University of Arizona, 2009. 48 p.
74. Wittrock E. Arabesken: das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert. Bielefeld : Transcript Verlag, 2017. 358 p.

ДОДАТОК

Приклад 1

Ф. Таррега. Прелюд «Сльоза»



Ф. Кленьянс. «Арабеска у формі капричію». Перша тема (a)

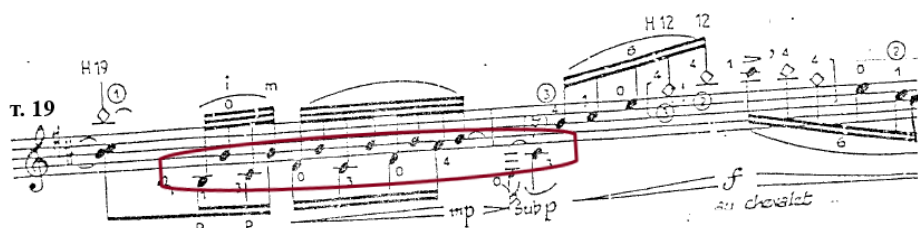


Приклад 2

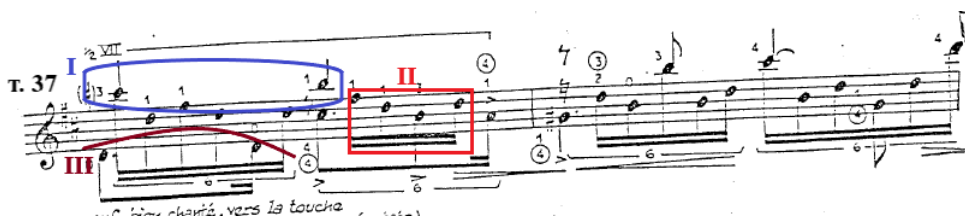
Ф. Таррега. «Арабське капричію»



Ф. Кленьянс. «Арабеска у формі капричію». Друга тема (b)



Приклад 3



Приклад 4

Р. Дьєнс. «Сон Козерога». Вступ

SONGE CAPRICORNE

Roland DYENS

⑤ = B Si

Libre comme une improvisation (poco metal.) (sim.) (son ord.)

mf *mf* (*molto legato*)

poco allarg. CII a tempo (poco metal.)

poco *dolcissimo* (*mf*)

(poco metal.) (ord.) a tempo molto vib.

8a ① ② ③ XXI VII VII *mp* (*chiaro, clair*)

Приклад 5

Р. Дьєнс. «Сон Козерога». Перший розділ

(sim.) (vib.) Poco lento (♩ = ca. 60)

p (*eco*) *p* (*dolce*)

(*molto legato*)

(V) (III) *pp* *p sub.* (II)

pp (*eco*) *poco* *mp* *mf* (*marcato*) *mp* *ppp* *mp* (*legatissimo*)

poco pesante rit poco a tempo (legatissimo)

CII poco allarg. a tempo Animando poco allarg.

p *mf*

Приклад 6

Р. Дьенс. «Сон Козерога». Другий розділ

Poco più mosso (♩ = 76)
pp
attacca
mf
 VII (sempre sul ponticello)
 IV 5
 V VII molto
mf vib. molto
poco agitato
mp
 2 (vib.)
 f
 (II) (V) (VI)
 (III) *sfz*
 IV VII IV
 6 3 5
 V 5
 p (eco)
rall. pochis.
Tempo 1° (♩ = ca. 60)
 6 6 6
 3
 dolce
rall.
perdendosi (niente) pp

Приклад 7

О. Тансман. Сюїта «Каватина». Ч II. Сарабанда (тт. 1-12)

Lento ♩ = 66 (Медленно)
p tranquillo e legato
 3
 3
dolce
rall.

Приклад 8

О. Тансман. Сюїта «Каватина». Ч III. Скерцино (тт. 25-32)



Приклад 9

О. Тансман. Сюїта «Каватина». Ч IV. Баркарола (тт. 1-12)



Приклад 10

О. Тансман. Сюїта «Каватина». Ч V. Помпезний танець, розділ Фугато

1 3 1 1 4 1 0 1 4 4 2 0 2 4

mp

2 1 4 4 0 4 1 3 4 1 1 4 1 4 2 1

mf

1 1 1 3 C I..... 0 4 C II 4

p

1 3 0 1 3 3 1 3 1 2 C II C IV 3 2

p

C IV C VI C IV C V C II C I 4

p

1 3 0 4 C II 4 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 0 C II

p

D.C. al Fine