

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

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В АРАНЖУВАННЯХ РОЛАНДА ДЬЄНСА (НА
ПРИКЛАДАХ КОМПОЗИЦІЙ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ)**

Магістерська робота
Юзюка Еммануїла-Іоанна Олеговича

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри

Цурканенко Ірина Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело_

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ АРАНЖУВАННЯ У МУЗИКОЗНАВЧІЙ ПЛОЩИНІ	9
1.1. Аранжування та його віддзеркалення у сучасній музичній науці..	9
1.2. Особливості музикознавчого осмислення аранжування у гітарному мистецтві.	15
Висновки до розділу 1.	23
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦЬКИЙ УНІВЕРСУМ РОЛАНДА ДЬЕНСА В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	25
2.1. Життєвий та творчий шлях Роланда Дьєнса	25
2.2. Характеристика композиторсько-виконавського стилю Роланда Дьєнса	28
Висновки до розділу 2.	32
РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ НАЙВІДОМІШИХ АРАНЖУВАНЬ РОЛАНДА ДЬЕНСА	34
3.1. Антоніо Карлос Жобім «Щастя», аранжування Роланда Дьєнса..	34
3.2. Рейнхардт Джанго «Хмари», аранжування Роланда Дьєнса	36
3.3. Астор П'яццола «Забуття», аранжування Роланда Дьєнса	40
3.4. Діззі Гіллеспі «Ніч у Тунісі», аранжування Роланда Дьєнса	44
Висновки до розділу 3	48
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Гітарне мистецтво посідає важливе місце у музичному середовищі, актуальність якого є беззаперечною та загальновизнаною. Протягом досить довгого періоду еволюції гітари, органологічного оновлення інструменту, збагачення та оновлення професійного репертуару гітара досягла високого професійного рівня сформувавши численні виконавські школи та композиторські традиції в усьому світі.

Починаючи з XX століття музичне мистецтво зазнає значних стильових та мовно-стилістичних оновлень, музична мова значно розширюється та доповнюється численними композиторськими техніками та прийомами. Не стало винятком і гітарне мистецтво яке стало полем активних творчих пошуків композиторів різних напрямів та векторів мислення. Так, починаючи з другої половини XX століття розпочався якісно новий етап признання гітари як загальновизнаного професійного інструменту, популяризація якого досягла невиданих масштабів. Свідченням чого є активна імплементація гітари в авангардні пошуки митців XX–XXI століття, значного розширення гітарного виконавства та створенням якісно нових концепцій виконавства, появою численних гітарних шкіл, збагаченням гітарної музики композиціями неостилістичних течій, естрадно-джазового напрямку, музики «третього пласта», тощо.

Серед значної кількості митців гітарного мистецтва XX–XXI століття варто назвати відомого французького гітариста сучасності, композитора, аранжувальника, блискучого виконавця Роланда Дьенса, творчість якого займає особливу позицію в сучасному світі гітарного мистецтва. Творча діяльність митця вражає своїм різноманіттям та багатовекторністю: композитор, аранжувальник, педагог та концертний виконавець високого рівня, професор гітари в Паризькій консерваторії та автор більш ніж 50 композицій для гітари соло ансамблевих творів за участі гітари. Цікавою

цариною творчої діяльності Р. Дьенса є його аранжування. У доробку Р. Дьенса є аранжування французьких пісень, багатьох джазових стандартів, відомих класичних п'єс, тощо. Серед них варто назвати аранжування всесвітньо визначних композицій, такі, як «Павана» Моріса Равеля, «Арія» з сюїти «Бачіанас Бразилейрас № 5» Ейтора Віла-Лобоса, «Забуття» Астора П'яццола та ін. Розглядаючи індивідуальний композиторський та виконавський стиль Р. Дьенса, специфіку його гітарної музики, варто зазначити, що він формується на стику провідних традицій музичного мистецтва ХХ–ХХІ, а саме: «класичного» академічного та джазового. Його творчі пошуки утворюють своєрідний мікст стильових та стилістичних комбінацій звертаючись до джазу, естрадного напрямку, неофольклористики різних країн та континентів, до класичних течій європейського музичного мистецтва, тощо.

Проте, незважаючи на чималий виконавський інтерес до зазначеного митця, його творчих здобутків та значної актуальності його композицій у гітарному середовищі, у музикознавстві ще не має достатньої кількості наукових праць, присвячених висвітленню феноменології Роланда Дьенса, особливостям композицій митця, а також характеристиці його творчого почерку. Також, надзвичайно важливим для музикознавчого осягнення залишається, попри їх значну популярність у виконавській площині жанр аранжування у творчості Р. Дьенса. Тому, розкриття провідних рис композиторсько-виконавських інтенцій Р. Дьенса у жанрі аранжування стає надзвичайно перспективною тематикою музикознавчого дискурсу.

Таким чином, у зв'язку із вище зазначеними обставинами виникає нагальна необхідність у повноцінному, фундаментальному, науковому дослідженні, присвяченому ґрунтовному розкриттю композиторсько-виконавських особливостей стилю Р. Дьенса на прикладі жанру аранжування й зумовлює **актуальність** заявленої теми.

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей композиторсько-виконавської інтерпретації в авторських аранжуваннях Р. Дьенса, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- дослідити джерельну базу, присвячену аранжуванню у гітарному та загально музикознавчому середовищі;
- оглянути наукову літературу присвячену еволюції гітарного мистецтва у XX та XXI століть;
- здійснити біографічний аналіз та творчий портрет Р. Дьенса, його мистецький універсалізм та напрями діяльності;
- здійснити структурно-композиційний аналіз аранжувань для гітари Р. Дьенса;
- виявити особливості композиторського-виконавського мислення та інтерпретації в гітарних аранжуваннях Р. Дьенса.

Об'єктом даного дослідження є композиторська творчість Р. Дьенса, його **предмет** – висвітлення його композиторсько-виконавської інтерпретації у жанрі аранжування.

Матеріалом дослідження виступають партитури та аудіо-/відеозаписи аранжувань Р. Дьенса: «Щастя» Антоніо Карлос Жобіна, «Хмари» Рейхардта Джанго, «Забуття» Астора П'яццолі, «Ніч у Тунісі» Діззі Гіллеспі.

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

- *історичний* – відображає загальні історичні тенденції розвитку гітарного мистецтва у XX– початку XXI століття;
- *культурологічний* – який сприяв виявленню значення жанру аранжування для гітари в у культурному середовищі XX- початку XXI ст.;
- *жанровий* – спрямований на виявлення специфіки та особливостей жанрових моделей в аранжуваннях Р. Дьенса;
- *стильовий* – необхідний для виявлення специфіки індивідуального композиторського стилю Р. Дьенса;

- *семантичний* – розкриває символіку (значення) обраних аранжувальником програмних образів та відповідних засобів виразності;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика, ладо-гармонічні і фактурно-темброві засоби), які утворюють стилістичний комплекс твору;
- *інтерпретаційний* – спрямованого на осмислення виконавських завдань, що постають перед гітаристом під час роботи над зазначеними аранжуваннями;
- *системний* – необхідний для систематизації елементів авторського стилю в жанрі аранжування.

Теоретичну базу роботи складають наукові дослідження та статті, присвячені питанням:

- *з проблем гітарного виконавства* (Ф. Бернат [2], В. Блажевич [3], С. Гриненко [5], [6], О. Дроздова [9], Т. Іванніков [13], А. Коваленко [17], В. Лігус [24], М. Михайленко [27], [28], В. Паламарчук [32], Л. Пасічняк [33], Т. Філатова [40], О. Хорошавіна [41]);
- *проблемам виконавського та композиторського стилю Р. Дьєнса* (Т. Іванніков [13], О. Кригін [22], Шон Біверс / Sean Beavers [44], Кетлін Бергерон / Kethleen Bergeron [46], Даніель Дуарте / Daniel Duarte [47], Мілтон Мермікідес / Milton Mermikides [57]);
- *сучасних технік композиції та напрямків* (О. Жарков [12], Т. Каблова [15], Н. Пушик [34], М. Шурдак [42], Девід Коуп / David Core [50], Тон Де Лео / Ton De Leeuw [54]);
- *стилю і жанру та стилістичного змішування* (О. Коменда [18], І. Коханик [20], О. Лігус, В. Лігус [26], В. Москаленко [29], Натіні Чусерватанасек / Nathinee Chucerwatanasek [48], Ліза Карен Норман / Lisa Karen Norman [58], Алекс Росс / Alex Ross [61]);

- феномену виконавства та виконавської інтерпретації (І. Єргієв [11], Т. Каблова [15], О. Катрич [16], В. Москаленко [29], Ю. Ніколаєвська [30], [31]);
- специфіки явищ перекладу та аранжування в музиці (М. Борисенко [4], Ю. Дворник [7], О. Жарков [12], І. Коновалова [19], С. Лисюк, Є. Лисюк [23], О. Солдатенко [38], Т. Яницький [43]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі **вперше:**

- пропонується розгорнутий композиційний та виконавський аналіз композицій «Щастя» Антоніо Карлос Жобіна, «Хмари» Рейхардта Джанго, «Забуття» Астора П'яццолі, «Ніч в Тунісі» Діззі Гіллеспі, в аранжуванні Р. Дьенса;
- здійснюється комплексний аналіз жанру аранжування для гітари, його специфіки та властивостей у творчості Р. Дьенса;
- систематизуються характерні риси композиторського стилю, особливостей композиторського мислення Р. Дьенса на прикладі аранжувань.

Отримали подальший розвиток:

- розгляд позаакадемічних напрямів розвитку гітарного мистецтва у XX-XXI століттях (зокрема, естрадної стилістики);
- загальні тенденції розвитку жанру аранжування у сучасному гітарному середовищі.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Р. Дьенса, особливостей його композиторського письма, у виконавській практиці гітаристів, а також у теоретичних курсах з «Історії сучасної музики», «Історія виконавства на народних інструментах», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній

роботі в класі гітари. Дослідження також, може бути корисним для виконавців-солістів, які формують свій репертуар на основі сучасної музики та готують конкурсні програми.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та двох Додатків, у якому знаходяться аудіо та відео матеріали аранжувать Р. Дьенса (Додаток 1) та нотні приклади, фрагменти проаналізованих творів (Додаток 2).

У Вступі обґрунтовується вибір теми дослідження, актуальність роботи, об'єкт, предмет, мета та завдання дослідження, розкривається наукова новизна, практичне значення отриманих результатів, а також представляється перелік робіт, що увійшли до теоретичної бази. Розділ 1 має назву «Теоретико-методологічне обґрунтування аранжування у музикознавчій площині», який присвячено огляду джерел, в яких представлені музикознавчі дослідження та розвідки щодо аранжування у загально музикознавчому та гітарному мистецтві. Розділ 2 – «Мистецький універсум Роланда Дьенса в контексті специфіки композиторсько-виконавської діяльності» націлений на розкриття життєвого шляху та творчого портрету Р. Дьенса, ключових напрямків його мистецької діяльності, особливостям композиторського мислення та надана характеристика композиторсько-виконавського стилю гітариста. У розділі 3 під назвою «Композиційний та виконавський аналіз найвідоміших аранжувань Роланда Дьенса» представлений композиційний та виконавський аналіз його аранжувань: Антоніо Карлос Жобім «Щастя», Рейнхардт Джанго «Хмари», Астор П'яццола «Забуття», Діззі Гіллеспі «Ніч у Тунісі.»

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 71 сторінки, з них основного тексту – 51. Список використаних джерел включає 63 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ АРАНЖУВАННЯ У МУЗИКОЗНАВЧІЙ ПЛОЩИНІ

1.1. Аранжування та його віддзеркалення у сучасній музичній науці

Музичне мистецтво як симбіоз численних композиторських, композиторсько-виконавських та виконавських пошуків і формацій утворює своєрідну мистецьку нішу зі значною кількістю творчих привнесень та експериментів. Серед цього чималого творчого різноманіття помітне місце посідає адаптація та переклад музичного твору іншого авторства. Доречно зазначити, що перекладення музичного матеріалу являє собою своєрідне композиційне переродження твору, надаючи композиції, в залежності від ступеня вторгнення в архітектуру музичного матеріалу якісно нових елементів музичної виразності, чи взагалі, абсолютне переосмислення музичного тексту.

Розглядаючи явище перекладення та його жанрові похідні необхідно зауважити, що зазначене питання посідає важливе місце у багатьох культурологічних та мистецтвознавчих працях. Дана наукова активність обумовлена множинністю тлумачень понять «перекладення», аранжування», «адаптація», «обробка», «транскрипція», «редакція», та ін.. Так, розкриваючи дефініцію переклад у художньому мистецтві Н. Пушик зазначає, що «переклад – це відтворення не слів, а смислів словами автора» [34, с. 208]. Вчена також стверджує, що переклад у літературознавстві сприймається як досить складний процес перетворення тексту з однієї на іншу мову та є процесом переосмислення одного і того ж тексту різними мовами [34, с. 208]. Таким чином, перекладення художніх творів, як досить складний творчий пошук не зводиться до формального перекладу матеріалу з однієї мови на іншу а є певним діяльнісним процесом створення нового тексту.

Досліджуючи питання перекладення у музичному мистецтві, то доречно відмітити, що аналогічно літературному мистецтву матеріалом перекладення є вже готовий текст. Для прикладу О. Жарков розкриває термін художнього перекладу у музиці як «створення нової художньої системи на засадах цілісного або часткового використання елементів вихідної системи (оригіналу), яка зафіксована в нотному тексті» [12, с. 5]. Таким чином, вчений уводячи дефініцію «художній» надає процесу перекладенню музичного тексту нового творчого переосмислення, мистецького імпульсу та інтерпретації. Також, дослідник зазначає, що унікальною властивістю художнього перекладу є звернення до готового тексту, на відміну від оригінальної творчості [12, с. 5]. Отже, підсумовуючи, переклад у музичному мистецтві – це переоформлена версія музичного твору з оновленою семантикою та драматургією композиції, де елементи музичної виразності оригінального музичного тексту перероблюються (в залежності від рівня переробки) та переосмислюються у новому музичному полотні.

Не менш важливим аспектом перекладення творів, як творчого переосмислення музичного матеріалу перекладачем є інтерпретаційна робота над оригінальним текстом. Зауважимо, що відміною рисою композиторської інтерпретації є творча переробка у новому музичному творі музичного чи якого-небудь іншого матеріалу, або музично-стильової системи іншого митця [28, с. 9]. Так, український музикознавець В. Москаленко виділяє наступні сфери вираження композиторської інтерпретації як жанри музичної транскрипції, парафрази, різноманітні форми музичних «запозичень» а також програмними творами, у яких використовуються раніше зафіксований матеріал [28, с. 9]. Отже, за В. Москаленко під композиторською інтерпретацією розуміється процес перетворення музичного матеріалу будь-якого формату, де перетворений музичний текст є новим самобутнім художнім твором.

Також, актуальним є тлумачення поняття композиторської інтерпретації у наукових працях Ю. Ніколаєвської [30], [31]. Вчена пропонує

дефініцію композиторська інтерпретація в трьох значеннях: 1) як процес втілення композиторського задуму в музичний текст; 2) як діяльність, що приводить до системної організації інтерпретованого тексту (процес творення музичного твору); 3) як переакцентування смислової структури інтерпретованого тексту [31, с. 113]. Таким чином, композиторська інтерпретація як невід'ємна складова творчого процесу та створення нового музичного матеріалу на основі запозиченого є важливим елементом побудови великої за об'ємом системи жанрів музичного перекладу.

Для прикладу, Ю. Ніколаєвська вказує, що при зміні музичного матеріалу появляються нові «версії» твору, такі як аранжування (перекладення) транскрипції та редакції [31, с. 114]. Досить ґрунтовними для більш широкого осмислення багатомірності феномену перекладення та їх взаємозв'язку із інтерпретацією у музикознавчому середовищі становлять наукові дослідження В. Москаленка [29]. Так, дослідник зазначає, що серед способів перекладення музики іншого композитора доречно також виокремити «редакторську інтерпретацію» та «виконавське перекладення» [29, с. 9]. Дослідник розкриває поняття редакторської інтерпретації як процес, що є «адаптуванням до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору», тоді як виконавське перекладення розглядається у площині «виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор» [29, с. 9]. Тому, простежуючи вище зазначені термінологічні дефініції у царині музичної інтерпретації можна стверджувати, що «композиторська інтерпретація», «виконавське перекладення» та «редакторська інтерпретація» є невід'ємними складовими системи жанрів перекладу у музичному мистецтві.

Досліджуючи питання характеристики перекладу та її різновидів у музикознавчому середовищі, варто звернути увагу на множинність тлумачень, термінів «перекладення», аранжування», «адаптація», «обробка», «транскрипція» та «редакція». Так, в одній із праць О. Жаркова, присвячених

питанням перекладу у музиці «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення», дослідник стверджує що існує 2 підходи до створення перекладу, а саме «умовно технічний» та «умовно художній» [12, с. 8]. Вчений також зазначає, що обраний жанр художнього перекладу диктує свої правила та принципи щодо переінтонування та переробки музичного джерела прикладами чого він називає транскрипції та обробки, «в яких концепція і система перекладу домінують, або навіть вбирають в себе систему оригіналу» [12, с. 9].

Так, аналізуючи систему жанрів О. Жарков вважає головною розпізнавальною якістю ступінь переробки оригіналу виокремлюючи чотири рівня, а саме: 1) незначні зміни окремих елементів при збереженні загальної цілісності оригіналу (перекладення), 2) значне оновлення, фактурно-темброве переінтонування, але структура, драматургія та концепція переважають (обробка, редакція), 3) оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку (транскрипція), 4) «поглинання» оригіналу новою музичною системою (вільна обробка) [12, с. 16]. Зазначимо, що кожне із визначень має походження із різних мов. «Обробка» і «переклад» – з української, аранжування має французьке походження (від фр. *arranger*, – приводити в порядок), («парафраз» – з грецької *παράφρασις* – опис, переказ, переповідання); («транскрипція» – з лат. *transcriptio* – переписування).

Певним продовженням дослідження множинності питання перекладу та їх похідних у музикознавстві варто назвати наукову працю М. Борисенко «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю», де дослідниця вказує на унікальність жанру транскрипції як особливого, похідного жанру, що дотримується жанрового першоджерела, проте дотримання цих ознак не є точним, а скоріше синкретичним [4, с. 5]. Вказуючи на дану обставину М. Борисенко зазначає, що транскрипції проявляються у вигляді «перекладання» композиційно-семантичних, фактурних та тембрових елементів музики [4, с. 4].

Розвиваючи музикознавче досягнення щодо специфіки аранжування, Т. Яницький у своєму дисертаційному дослідженні стверджує, що аранжування (з історико-термінологічної точки зору) є різновидом перекладу музичного тексту для іншого, у порівнянні з оригіналом складу виконавця або виконавців [43, с. 47]. Також, київський вчений, розглядаючи систему жанрів перекладу, тлумачить термін «транскрипція» як спосіб «переробки» музичного матеріалу, в якому текст автора оригіналу трактується з певною свободою, в якому ускладняється фактура твору для виконання великим за складом виконавців [43, с. 47].

Звертаючись до енциклопедії сучасної України [10] щодо тлумачення терміну аранжування то довідник указує, що «аранжування (від фр. *arranger*, – приводити в порядок) – це перекладення (пристосування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів) для виконання на інших інструментах або іншим складом (розширеним чи зменшеним)» [10]. Окрім цього енциклопедичний довідник доповнює, що головною відмінністю аранжування від транскрипції є дещо обмежене пристосуванням фактури оригіналу до технічних особливостей інструмента, а також полегшений виклад твору для виконання на тому ж інструменті [10]. Отже, серед зазначених праць вчених, які досліджують питання «аранжування», «транскрипція», «обробка», «перекладання» та ін., ми маємо різні тлумачення та дефініції, оскільки кожен із дослідників вкладає в них різні смисли.

Власне, обробка, як процес видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції, найбільшої уживаності набуло щодо народних мелодій, хоча обробка застосовується і щодо класичних та естрадних творів. Зауважимо, що загалом під обробкою можна назвати процес реконструкції, редакції, переосмислення музичного полотна. Як зазначає сучасна науковиця І. Коновалова у своєму дослідженні, що обробка «має множинний прояв як специфічний творчий результат, зазнає амбівалентного тлумачення і трактується, з одного боку, як узагальнюючий

вид музичної творчості в системі вищезазначених художніх явищ (транскрипція, перекладання тощо); з іншого – як самостійний музичний жанр, що застосовується в різних виконавських сферах (вокально-хорова, інструментальна), функціонує в численних жанрово-стильових контекстах (фольклорна, культова, джазова обробка) та індивідуально-авторських експікаціях» [19, с. 234]. Також, дослідниця вказує на множинність значення «обробка», яке у музичному мистецтві розуміється нами як цілеспрямована форма композиторської інтерпретації первино існуючих творів, в якому відбувається творче переінтонування та переосмислення музичної тканини [19].

Доречно відмітити, що терміни «обробка» та «фактура» мають спільні етимологічні спорідненості. Власне термін «фактура» (від лат. *facio* – роблю, здійснюю, формую) інтерпретується у значеннях як «виготовлення», «обробка», «творення», «твір». Отже, незважаючи на множинність значення обробки у музикознавстві, даний термін апелює до процесу переосмислення, реконструкції або модернізації оригінального матеріалу, здійснюючи переінтонування музичного полотна (загалом фольклорного), а також є самостійним жанром композиторської творчості, якому властива оригінальна та вільна манера переосмислення обробленого тексту.

Так, розкриваючи питання аранжування, Ю. Дворник у своїй статті доводить, що «аранжування можна розглядати як інтегруючий вид діяльності, в основі якої лежить інтелектуально-творче мислення, активне залучення художньо-творчих здібностей та умінь конструювати якісно нову образно-емоційну побудову на основі оригінального музичного твору» [7, с. 298]. Дослідник також зазначає на унікальності аранжування як форми перекладення музичного твору, з опорою на темброво-регістровому, фактурному та артикуляційно-штриховому переосмисленню музичного твору, що в подальшому веде до збільшення або зменшення технічної складності композиції [7].

Тому, на відміну від транскрипції як більш складнішого темброво-фактурного перекладу муз. твору з глибшою переосмисленою тематичною складовою, та інструментовки, яка здебільшого зводиться до перерозподілу кількості партій та їх ролі у партитурі (незважаючи на те, що оркестрове інструментування переінтоновує оригінальний твір) аранжування сприймається як процес створення нового музичного тембру та фактури у творі, створюючи унікальну звукову структуру, оформлену на основі оригіналу відповідно до визначених принципів формоутворення.

Досліджуючи питання перекладення та аранжування через призму музичного мислення, В. Дейнега зазначає, що ключовим завданням переосмислення логіки мислення під час перекладання вважається розуміння авторської ідеї, а вже потім власної інтерпретації [8]. Окрім цього дослідник вказує на те, що «аранжування може здійснюватися двома різновидами творчого мислення: логічним та інтуїтивним, проте застосовуючи будь-який із цих різновидів мислення, основна увага концентрується на пошуку засобів одухотворення музичної звучності, що є загальним принципом сфери інтерпретації творів музичного мистецтва, а особливістю є здатність людської свідомості оперувати тембровими асоціаціями на основі теоретично обґрунтованих закономірностей» [8, С. 216–217]. Погоджуючись з іншими вченими, В. Дейнега також вказує на перекладення як варіант авторського переосмислення [8].

Музичне мистецтво у XX – початку XXI століть зазнало численних стильових та стилістичних формацій. Одними із векторів цього оновлення стали естрадно-естрадно-джазова стилістика та музика «третього пласта». Так, естрадно-джазовий напрям значно розширив жанрові можливості аранжування. Як зазначає Ю. Дворник у своїй статті, що досить часто аранжування у сучасній естрадній та естрадно-джазовій музиці нами трактується у вигляді обробки нової або вже добре відомої мелодії, яка включає в себе гармонізацію мелодії, внесення певних змін у її ритмічну

фігуру, створенням та переосмисленням музичної фактури, інструментовки [7, с. 301].

Отже, незважаючи на значну жанрову палітру системи музичного перекладу, їх поліваріативності та особливостей, аранжування являє собою складний творчий процес, який уособлює собою композиторську, інтерпретаційну, виконавську складову (знання специфіки та технічного потенціалу інструмента), де першочерговим завданням аранжувальника є розуміння авторського задуму і дотримання цих ідей. Аналогічно транскрипції, для якої також властиво темброво-фактурне переінтонування музичного тексту, аранжування дотримується чіткого викладу мелодичної лінії оригінального твору (або з незначними відхиленнями від точної фіксації), тоді як транскрипція є сферою синтезу оригінального та інтерпретованого тексту. Також, на відміну від інструментовки, аранжування є більш ширшим музикознавчим поняттям, яке сприймається не тільки як процес розподілу інструментів у новій партитурі, але і внесенням коректив у фактуру і форму композиції, ритмічну складову, перегармонізацію мелодії, а також часткова зміна оригінального музичного матеріалу, часткове його переінтонування, яке здебільшого проявляється у звуковисотних можливостях нового інструменту.

1.2. Особливості музикознавчого осмислення аранжування у гітарному мистецтві

Жанр гітарного аранжування, як одна із сфер композиторської творчості у гітарному мистецтві посідає важливу мистецьку нішу та відіграє помітну роль у створенні гітарного репертуару. Необхідно зауважити, що протягом періоду розвитку гітари, його органологічних трансформацій, гітарний репертуар формувався у взаємодії оригінального та адаптованого репертуару (перекладення, аранжування, транскрипції), органічно

доповнюючи та розширюючи художній та виконавський потенціал гітарних композицій.

Аранжування (з нім. *arrangieren* – впорядковувати) є мистецтвом підготовки та адаптації музичного твору для представлення його у формі, відмінній від початкової, тобто – інструментальна (рідше – ансамблева вокальна) переробка вже готового музичного матеріалу. Аранжуванням також називають нове інструментування музичного твору, коли пристосовується фактура його оригіналу до технічних можливостей інших інструментів; внесення різноманітних змін, наприклад, гармонічних та фактурних, безпосередньо у процесі виконання (що є особливо поширеним у джазовій музиці), тобто переклад музичного твору від одного роду виконання в інший. Часто трапляється, що успіх аранжованого музичного твору може бути значно більшим, ніж його первісний варіант. Аранжування передбачає застосування різноманітних способів розвитку первісного матеріалу – зміни в гармонії, застосування транспозиції та модуляцій, додавання нового матеріалу, вступу, заключного розділу тощо.

Зауважимо, що незважаючи на помітну роль жанру аранжування для гітари, даний жанр не представлений в достатній мірі в українському музикознавстві. Також, досліджуючи музикознавчу думку щодо специфіки та особливостей жанру аранжування у гітарній музиці, то доречно зауважити, що загалом, вітчизняні дослідження розглядають даний жанр у контексті «технічного перекладу» (або для педагогічної практики музикантів-гітаристів) [7; 37; 38; 23;], при цьому досить часто полишаючи поза уваги «художні» модули аранжування та їх імплементацію у гітарному мистецтві.

Різні аспекти історії та теорії розвитку виконавських традицій і становлення виконавського мистецтва, у тому числі й гітарного, досліджували наступні науковці: В. Грищенко, Ж. Дедусенко, М. Загайкевич, О. Леонова та ін. Аналіз провідних виконавських шкіл і методик виконали: Т. Іванніков, В. Манілов, М. Михайленко, В. Молотков. А. Ольховський.

Проблеми історії становлення гітарного мистецтва в Україні досліджували В. Доценко, В. Ілляшевич, В. Козлін.

Розглядаючи специфіку аранжування творів для гітари необхідно зазначити, що оскільки гітара відноситься до групи струно-щипкових інструментів, то значна увага аранжувальника повинна зосереджуватися щодо фонічних особливостей інструмента (звукового образу співзвуччя, яке має свій специфічний відтінок незалежно від ладо-функціональної складової взятого інтервалу чи акорду).

Не менш важливим аспектом розуміння специфіки аранжування у гітарному мистецтві є процес адаптації оригінальних творів до технічних та звуковиражальних можливостей інструмента. Так, Ю. Дворник пропонує такий порядок створення музичного аранжування: 1) визначення жанру твору; 2) створення власної концепції інтерпретування вибраної композиції; 3) визначення форми і тонального плану аранжування; 4) вибір форми, фактури, тембру, продумування регістру, в якому буде проводиться мелодія; 5) гармонізація мелодії; 6) написання басової лінії; 7) корекція окремих фрагментів, графічний запис твору та виконання оформленого аранжування [7, с. 302].

Подібної думки дотримується також вітчизняний дослідник О. Солдатенко, який у своїй праці наводить такий алгоритм створення аранжування для гітари: 1) підбір мелодії та гармонічної схеми твору; 2) пошук тональності; визначення фактури і форми аранжування; написання басової лінії; пошук позицій на грифі та оптимальної для гітариста аплікатури; можливе доповнення твору варіаціями, повторами у різних регістрах; написання вступу, переходів між частинами, закінчення; 3) нотний набір аранжування; 4) виконання аранжування [37]. Однак, зазначимо, що даний алгоритм створення аранжування розглядається дослідником у контексті педагогічної та виконавської майстерності майбутнього професійного гітариста, а також для створення аранжування у відповідності

до педагогічних завдань вчителя, полишаючи «художню» сторону жанру аранжування у гітарній музиці.

Зауважимо, що питання «аранжування», «обробки», «гармонізації», перекладення мають помітний інтерес у сфері гітарного мистецтва. Для прикладу, О. Солдатенко зазначає, що аранжування вважається формою переоформлення та переробки музичного тексту в межах авторського задуму, вбачаючи в цьому композиторський внесок аранжувальника (при цьому залишаючи мелодію без змін) [38, с. 35]. При цьому, вчений відмічає деяку градацію термінів, вказуючи на загальноприйняте тлумачення обробки та гармонізації як «переробки» фольклорного джерела, тоді як для аранжування властиво переінтонування інструментальних композицій, сольних вокальних творів та естрадно-джазових стандартів [37].

До визначення поняття «аранжування» звертається і автор однойменного методичного посібника Д. Пшеничний, який зазначає: «Аранжування (від французького *arranger* – упорядкувати) – це перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті або групою інструментів чи голосів. Пристосування твору до виконавських умов іншого інструмента — процес творчий. Вільну переробку, розраховану на віртуозність виконання, називають транскрипцією» [35, с. 4].

Таким чином, аранжування у гітарній музиці можна назвати процесом творчого переосмислення інструментального або вокального твору класичних чи естрадно-джазових композицій у межах впізнаваності мелодії, але із темброво-фактурними, тональними, гармонічними та регістровими корективами.

Серед важливих аспектів, процесу створення аранжування для гітари важливо назвати пошук зручної для гітарного строю тональності. Оскільки класичний стрій шестиструнної гітари (E, A, D, G, B, E) є не зовсім зручним для виконання тональностей з бемолями в ключі, пошук оптимальної тональності досить часто є необхідним для створення аранжування. Для прикладу, Г. Берліоз у праці «Трактат про інструментовку» вказує на

важливість пошуку зручного строю, та знаходження відповідних акордів на гітарі без застосування барре. Отже, підбір підходящої тональності та відповідного строю на гітарі є вельми важливим аспектом у створенні жанру гітарного аранжування. Також підбір оптимального строю може полегшити гру та забезпечити фізичний комфорт гітариста. Деякі тональності можуть бути більш зручними для виконання і можуть сприяти збереженню рівноваги між напруженістю та контролем виконання.

Вказуючи на значний вплив строїв класичної шестиструнної гітари, на її виразні можливості, український дослідник В. Паламарчук доводить, що пошук потрібного строю часто є екзистенційною необхідністю для виконання твору на гітарі, написаного для спорідненого із гітарою музичного інструменту [32, с. 83]. Окрім цього, автор зазначає на доречності підвищення строю першої (використовується рідко) та шостої (досить часто використовується) струн на гітарі, оскільки зазначенні зміни зможуть розширити діапазон гітари і зберегти оригінальне голосоведіння, а також на можливості налаштування строю однієї зі струн у випадку, коли необхідне довготривале остинато на одній з нот (за умови, що даний стрій не створить додаткових складнощів під час виконання інших фрагментів твору) під час перекладу [32, с. 83].

Відомий французький гітарист Роланд Дьєнс в одному із своїх інтерв'ю також вказував на важливість зміни строю на гітарі під час створення гітари. Р. Дьєнс указував, що переосмислення строїв на гітарі відкриває нові межі можливостей для гітариста, максимально оновлюючи та трансформуючи аранжовані гітарні твори (див. Додаток 1). Таким чином, творчі пошуки відповідної тональності, строю на гітарі та регістрових коректив є фундаментальними аспектами у жанрі аранжування для гітари.

Незважаючи на значну штрихову палітру та чималу кількість прийомів гри на гітарі, варто відмітити, що під час створення аранжування значна увага приділяється штриховим пошукам. Зазначимо, що для створення максимального зв'язного звучання звуків на гітарі дану проблему можна

розв'язати двома способами: 1) прийомом *legato* на гітарі; 2) звуковидобуванням нот на різних струнах. Тому, вміння творчо та оригінально відшукати відповідний метод гри під час перекладення творів кантиленного характеру (з домінуванням штриха *legato*) для гітари є важливою проблемою для гітарних аранжувань.

XX століття стало переломним періодом у розвитку гітарного мистецтва. Вже з першої половини XX століття відбувається удосконалення інструменту та збільшення професійного матеріалу. Проте згодом на кілька десятиліть відбувся крок назад в розвитку. І вже з другої половини XX століття почалось переосмислення та оновлення гітарної музики, тому вона повноправно включається в академічну культуру. Прикладом цього є активне використання гітари в експериментальних стилях 50-70-х років. Зокрема це наступні твори: Концерт для гітари з оркестром «Три графіки» М. Оханого, «Адаптовані гітари I і II» Гарі Партча, «Пісні, гудіння, рефрени смерті» Дж. Крумба та багато інших.

Починаючи з 80-х років XX століття, нове покоління гітаристів піднесли гітарне виконавство до нових висот. Гітаристи-віртуози з різних країн, зокрема це Італія (К. Маркіоне, А. Дезидеріо, Ф. Платіно), Америка (М. Барруеко і брати Ассад), Німеччина (Т. Хопшток), Англія (Д. Рассел), довели технічність до найвищого рівня. Даний період був одним із вирішальних для розвитку гітарної техніки та виразності в гітарній музиці, і численні талановиті гітаристи відзначилися своїм майстерним виконанням та новаторським підходом до гітарної музики. Це позначилось і в нових написаних композиціях, що відзначаються підвищеною складністю у технічному та семантичному планах.

Поважним, а подекуди ключовим фактором у створенні гітарного твору варто назвати творчу роботу над фактурою композиції. Оскільки період органологічної кристалізації гітари був досить довгим, процес формування «фактурного стилю» супроводжувався як оригінальними композиціями, так і

перекладаннями для гітари [2, с. 43-44]. Так, ключовими ознаками гітарного «фактурного стилю» варто назвати:

- гармонічний склад;
- діагональність в фактурному викладі;
- компактність у використанні регістрів;
- градації фактурної щільності, що компенсують дещо одноманітну динаміку інструменту;
- комбінаторика двох прийомів гри – акордового разгеадо і щипкових «звукових розсипів» [2, с. 43-44].

Отже, жанр гітарного аранжування посідає помітне місце у гітарному мистецтві, значно вплинувши на формування репертуарного потенціалу гітариста. Незважаючи на ключові принципи створення жанру аранжування у музичному середовищі (які полягають у дотриманні авторської концепції та мелодії твору при фактурно-тембровому, гармонічному та регістровому переосмисленні), жанр гітарного аранжування доповнюється винятковими параметрами, які є показовими для гітарної сфери. Серед них варто перелічити:

- творчі пошуки аранжувальника відповідного строю на гітарі;
- підбір зручної для виконавця тональності та гармонічного заповнення;
- можливі підтягування та опускання струн на гітарі у відповідності до поставлених аранжувальником задач;
- шуканням відповідних штрихів та прийомів у творах кантиленного характеру;
- вибір технічно та звукозображально доречного фактурного архетипу під час створення гітарного аранжування.

Таким чином, жанр аранжування для гітари, як унікальна мистецька ніша є яскравим прикладом композиторських пошуків та творчих привнесень, доповнюючи та збагачуючи гітарний репертуар.

Висновки до розділу 1

Музичне мистецтво, для якого характерна жанрово-стильова та мовно-стилістична множинність, активно оновлюється як оригінальними композиціями, так перекладеннями творів інших авторів. Відігравши значну роль у розвитку репертуарного різноманіття, утвердивши свою важливість як музичного переродження твору, перекладення є художньо творчим процесом набуття перекладеному твору нових «художніх» якостей та категорій. Також, система жанрів перекладу, як творчий результат композиторської інтерпретації, виконавського перекладення та редакторської інтерпретації являють собою продукт мистецького переосмислення авторського твору у відповідності до рівня та ступеня «переробки» перекладеного твору. Як результат такої значної диференціації можна виокремити жанри перекладання, транскрипції, обробки, аранжування та редакції. Кожен із зазначених жанрів так чи інакше посідає помітне місце у мистецькому полі, маючи свої принципові відмінності та сферу призначення.

У сучасній музичній науці аранжування вивчається як складова частина музичного процесу, що охоплює аспекти створення та розробки аранжування з урахуванням його впливу на виконавство, сприйняття слухачами та культурний контекст.

Музикознавче осмислення аранжування у гітарному мистецтві передбачає аналіз та розуміння того, як музичний матеріал перетворюється та адаптується для виконання на гітарі.

Під час аранжування музичних творів для гітари, існують певні проблеми та аспекти, на які слід звертати особливу увагу для досягнення успішного та ефективного результату. Тому, зважаючи на проблеми, які виникають під час аранжування музичних творів для гітари, можемо

виділити наступні ключові фактори, на які треба звертати увагу в першу чергу. По-перше, це пошук зручної для гітарного строю тональності. Одним з важливих моментів у створенні гітарного твору є робота над фактурою композиції. Також увага приділяється штриховим пошукам.

Багато науковців звертались до дослідження даної проблеми. Зокрема це: Г. Берліоз, Ю. Дворник, В. Дейнега, І. Коновалова, Д. Пшеничний, О. Солдатенко, Т. Яницький та багато інших вітчизняних та зарубіжних музикознавців.

Такі західні композитори, як: Х. Родріго, Х. Туріна, Ф. Морено-Торроба, Р. Дієнс, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе. – заклали традиції в гітарну музику. Їх композиції стали важливою та невід’ємною частиною репертуару виконавців на класичній гітарі.

Гітарне мистецтво ХХ століття пережило період розквіту, оновлення та переосмислення, тому набуло висот серед професійного мистецько-культурного світу. Зважаючи на широке різноманіття музичних стилів і жанрів, розвитку новітніх технік композиції, палітра творів для гітари отримала широкий та різноманітний ряд.

Проте у творчості деяких гітаристів яскраво відобразився і романтизм: Х. Родріго, Б. Бріттен, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Домініконі, Р. Дьєнс. У другій половині ХХ століття відзначається великий вплив авангарду та джазу на гітарну музику, що позначилось у творчості італійської гітарної школи (К. Маріконе, А. Дезидеріо), англійської (Д. Рассел), американської (М. Барруеко і брати Ассад), німецької (Т. Хопшток) та французької (Р. Дьєнс).

РОЗДІЛ 2.

МИСТЕЦЬКИЙ УНІВЕРСУМ РОЛАНДА ДЬЕНСА В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Життєвий та творчий шлях Роланда Дьєнса: характеристика композиторсько-виконавського стилю

Роланд Дьєнс – це видатна постать у світі гітарної музики. Дьєнс мав широкий спектр музичних інтересів і впливів, що відображається в його творчості. Талановитий композитор, аранжувальник, виконавець і педагог зробив значний внесок в сучасне гітарне мистецтво. Його творчість і внесок в гітарну музику є надзвичайно значущими, адже він був відкритий до різних музичних жанрів та стилів і завжди шукав нові шляхи самовираження через музику.

Віртуозний гітарист Роланд Дьєнс народився у столиці Тунісу 19 жовтня 1955 року. У 1961 році він переїхав до Франції, де жив впродовж всього свого подальшого життя у Парижі та його передмістях. У дитинстві Роланд захоплювався творчістю популярної французької співачки та гітаристки Марі-Жозе Невіль, і звук її класичної гітари справляв велике враження на нього, викликавши його цікавість до даного інструменту. Роланд Дьєнс почав навчання гри на гітарі та композиції у дев'ятирічному віці. Під час перебування у літньому таборі хлопець дуже захопився грою на гітарі, тому після закінчення табору хлопець попросив батьків придбати йому власну гітару і на початку вересня хлопець пішов навчатись гри на інструменті. Ще в ранні роки гри на гітарі юнак завжди любляв імпровізувати на інструменті та придумувати мелодії, тому можна навіть сказати, що перші композиції були створені у дев'ять років.

Проте у місті, де жила сім'я Дьєнса, не було належного викладача класичної гітари, тому чотирма роками пізніше, у віці тринадцяти років він

почав займатися з іспанським класичним гітаристом Альберто Понсе, який дав йому базу та основу для його майбутньої кар'єри. Заняття проходять у консерваторії *l'Ecole Normale de Musique*, що знаходиться в Парижі. Дьєнс паралельно також навчався композиції, диригуванню та оркестровці у французького диригента, композитора та педагога Дезіре Дондейне. Навчання було успішним, і Дьєнс неодноразово отримував призові місця на конкурсах, зокрема він був удостоєний першого призу з гармонії, контрапункту та аналізу.

Участь у престижних конкурсах та нагороди свідчать про високу оцінку його таланту та професіоналізму. Вже у свої двадцять років Дьєнс отримав свою престижну премію – він став лауреатом фонду *Yehudi Menuhin Foundation*. Окрім того, Дьєнс отримав багато нагород, серед яких – Спеціальний Приз Міжнародного Конкурсу в Александрії та Гран-прі Академії Чарльз-Крос за його запис «*Hommage à Villa-Lobos*» ще на ранньому етапі його кар'єри.

У 1988 році, у віці 33 років, Дьєнс був удостоєний журналом *Guitarist* звання одного з кращих сучасних гітаристів поміж усіх стилів. З одних із останніх нагород можна виділити премію «Золота гітара» (*Chitarra d'Oro* 2006), яку він отримав у 2006 році від журі міжнародного конкурсу *Citta di Alessandria* (Італія).

За даними наданими у дослідженні Даніелем Дуарте [47], перший опублікований твір Дьєнса датується 1980 роком – це три п'єси для гітари соло «*Trois Saudades*» у бразильському стилі, який був близький по духу музиканту. Твір присвячений Міндіаньї Вілла-Лобос, з якою у гітариста були тісні стосунки. Самі твори насичені різноманітними технічними труднощами, що робить їх практично недоступними для гітаристів-початківців.

Після випуску з *l'Ecole Normale de Musique*, Дьєнс почав вибудовувати свою власну музичну кар'єру. Як виконавець, Роланд Дьєнс відомий своєю винятковою майстерністю та виразністю гри на гітарі. Він був здатний передати глибокі емоції через музику, використовуючи різноманітні класичні

та специфічні авторські елементи техніки та звукові ефекти. Він володів вражаючим технічним майстерством, що дозволяє йому виконувати складні композиції з легкістю та вишуканістю.

З жовтня 1998 по червень 2000 року Дьєнс викладав у класі класичної гітари в джаз- та рок-школі у Парижі, що мала назву *l'Ecole*. З 2000 року Роланд Дьєнс став професором Національної вищої консерваторії музики в Парижі і вважався видатним та авторитетним викладачем. Своїм унікальним підходом до навчання та глибоким розумінням музичної теорії він виховав покоління видатних гітаристів. Його методичні матеріали є дуже популярними серед студентів та викладачів гітари (особливо консерваторії де працював Дьєнс), оскільки вони допомагають розвивати не лише технічні навички, але й музичну чутливість та виразність. Як педагог, він відомий своєю великою увагою до деталей, індивідуальним підходом до кожного студента та натхненням, яке він передавав своїм учням.

Як педагог, Дьєнс передавав свої знання та досвід не тільки студентам у консерваторії, а і на численних майстер-класах у різних країнах, що сприяло розвитку гітарної музики та зростанню нових поколінь талановитих виконавців. Він також брав участь у складі журі багатьох міжнародних конкурсів гітаристів.

Дьєнс давав концерти та майстер-класи у Франції, Бельгії, Німеччині, Великій Британії, Швеції, Угорщині, Індонезії, Сполучених Штатах Америки, Бразилії та багатьох інших країнах. Під час його виступів, однією з його особливих моментів під час концертних виступів є те, що Дьєнс майже завжди імпровізує твір, щоб зв'язатися зі своєю аудиторією та прокласти шлях для виконання репертуару. Це справді особливість, так як на сьогоднішній день імпровізація на концертах класичної гітари є рідкісним явищем, але композитор розглядає її як необхідність, оскільки вважає, що така практика не є оригінальною ідеєю, а забутою традицією, що сягає корінням у прелюдії минулого.

Сьогодні його композиції та аранжування виконуються в усьому світі і зустрічаються з великим ентузіазмом та похвалою. Його робота проливає нове світло на можливості гітари. Через його унікальний талант і оригінальність музики, Роланда Дьенса можна вважати одним з найбільш інноваційних і повних музикантів нашого часу.

Музиканта не стало у жовтні 2016 року, але його спадок продовжує жити через його музику, яка залишається джерелом натхнення для музикантів та шанувальників гітарної музики всього світу. Серед його творчого доробку виділяється найбільша кількість творів для гітари соло, також це були твори для двох гітар (дуети), твори для гітарного ансамблю, для гітари та струнного квартету, для гітари з оркестром та велика кількість аранжувань. Через свої авторські твори та численні аранжування, Дьенс залишив важливий слід у світі гітарного мистецтва, віддзеркалюючи своє віддання і унікальний музичний талант.

2.2. Характеристика композиторсько-виконавського стилю Роланда Дьенса

Як гітарист-композитор Дьенс розглядав музику як плинний мистецький прояв, а не як священний текст, якому слід слідувати точно так, як він написаний. Він переконаний, що виконавець повинен мати можливість виражати свої оригінальні ідеї в межах композицій, оригінальні ідеї яких були в створеному композитором контексті. Тому інтерпретації Дьенса настільки оригінальні, які часто містять невеликі зміни, доповнення та заміни оригінального тексту; найчастіше цей підхід виникає під час виконання Роландом творів композиторів, які не є гітаристами.

Дійсно, Роланд Дьенс мав блискучий композиторський талант. Серед опублікованих його робіт можна виділити наступні: по два для квартетів та октетів, концерт для гітари та струнного оркестру «*Concerto Metis*» / «Концерт Метис», концертино для флейти та гітарного ансамблю «*Air*

Ascendant Terre» / «Повітряно-земний асцендент», концерт для гітари та ансамблю з 21 гітар «*Concerto en Si*» / «Концерт в сі» в 6-ти частинах, гітарний дует «*Cote Nord*» / «Північне узбережжя», альбом авторських творів «*Citrons doux*» / «Солодкі лимони» (2001) з 13 композицій, альбом «*Hommage à Villa Lobos*» / «Поклон до Віллі Лобос» з 11 творів, альбом «*Paris Guitare 4 Chansons francaises*» із 4 композицій.

Роланд Дьєнс відомий також своїми гітарними аранжуваннями. Одні з найбільш відомих його аранжувань – композиція «*Tango en Skaï*», окрім того існують цілі альбоми з його аранжуваннями: «*Nuages*» / «Хмари» - альбом із 11 творів (музика Дж. Рейнхардт, Е. Вілья-Лобос, А. К. Жобім, Т. Монк, А. Вільольдо, Е. Саті), два альбоми «*Chansons francaises volume*» / «Французькі пісні» (1995) – альбоми аранжування для соло-гітари, що складається по 13 французьких пісень, 10 аранжувань з циклу «*Night & Day*» / «День і ніч».

Усі записані твори Дьєнса вирізняються детальною нотацією та точністю аплікатури, динаміки та символів, які доволі часто музикант винаходив сам, щоб передати оригінальні ефекти. Тому стиль письма Дьєнса часто призводить до насиченості в партитурі, що вказує на бажання композитора передати свої ідеї якомога точніше і зробити нотний текст максимально зрозумілим і доступним.

Попри те, що Р. Дьєнс був відомим та впливовим музикантам, його творчості приділено не так багато уваги з боку дослідників. Що стосується аранжувань Р. Дьєнса для гітари, спостерігаємо ще більший брак робіт, присвячених цьому питанню.

Проблемі формування виконавського еталону в контексті європейської культури (при збереженні національної специфіки) присвячено дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Ф. Бернат [2]. Як зазначається у даному дослідженні, «у процесі формування еталону виконавства жанр транскрипції виявився показовим» [2, с. 171]. Також науковець стверджує, що: «Сучасне гітарне мистецтво – ні в якому разі не є

виокремленою системою, а навпаки, системою, що має всебічну кореляцію з усіма проявами світової картини» [с. 176].

Про творчий здобуток Дьенса Ф. Бернат зазначає, що його доробку належать близько п'ятдесяти композицій для сольного й ансамблевого виконання на гітарі, різноманітні аранжування і т. д. Усе це дозволяє продовжувати процес академізації гітарного виконавства в умовах сучасного музичного простору [2, с. 51-52].

Як зазначає у своїй статті Т. Іванніков, у творчості Р. Дьенса в значній мірі помітні гра стилями, епохами, етносами, естетичними і мовними моделями; «фрагментація потоків різnorodних музичних лексем» [13, с. 5], що вказує на те, що Дьенс сміливо використовував музичні матеріали, різноманітного походження з різних стилів, жанрів.

Такий підхід дозволив Роланду Дьенсу стати відомим новатором у гітарній музиці, а його творчість відзначалася як непередбачувана, так і унікальна, завжди привертаючи увагу своїх шанувальників і критиків.

Композиторсько-виконавський стиль Роланда Дьенса характеризується різноманітністю та оригінальністю. Він поєднує класичні традиції з сучасними елементами, створюючи унікальну музику, яка вражає своєю емоційністю та технічною вправністю. У своїх композиціях Дьенс використовує багато різних музичних жанрів та стилів, що робить його творчість цікавою та різноманітною.

Розкриваючи специфіку аранжування у творчості митця варто відмітити його персональне бачення, в якому він зазначав, що «...аранжування є свого роду мистецтвом жертви, усвідомлення того, що треба опустити, а що додати, щоб зробити п'єсу «ідіоматичною» для гітари» [44, с. 30]. Зазвичай, Дьенс розпочинав процес аранжування з того, що вирішував, чи застосовувати скордатуру. Вибір тональності та скордатури часто був продиктований необхідністю помістити звуки тоніки та домінанти на відкриті струни. Під час створення аранжування, Дьенс прагнув використовувати такі колористичні тони гітарного звучання, які б

підкреслювали найбільш цікаві аспекти п'єси. В цьому процесі композитор міг вільно додавати свої власні ідеї до аранжування.

Як зазначає сучасний вітчизняний дослідник В. Паламарчук: «Зміни гітарного строю у творчості Дьєнса досить численні. Наприклад, до басових струн вона застосована у восьми з десяти аранжувань циклу «*Night & Day*». Частіше за все Дьєнс використовує перестроювання шостої струни в Es або в D. ... У двох збірках «*Chansons francaises volume*» Дьєнс окрім шостої струни в Es та в F, поєднує стрій п'ятої струни в G і шостої в F, а також в As і шостої в Des» [32, с. 80].

В одному з інтерв'ю Дьєнс пояснював про особливості зміни строю гітари: «Аранжування дозволяє мені вивчати межі можливостей гітари. У першу чергу я визначаюсь, що робитиму з басовими струнами гітари. У «Take the a train», наприклад, дві перестроєних струни: п'ята в G та шоста в D. Це додає звучанню якусь «відкритість»» [60]. Цитата свідчить про те, що Роланд Дьєнс розглядає аранжування як засіб вивчення можливостей гітари та експериментування зі звуком. Він пояснює, що зміна строю гітари дозволяє йому вирішувати, яким чином використовувати басові струни, щоб створити бажаний звук.

Наступна особливість музичного мислення Дьєнса – еkleктизм, який виростає із синтезу різних культурних течій (джаз, рок, фолк, класика, тощо) та музичних традицій Європи, Азії, Африки, Латинської Америки.

Сучасний американський дослідник Деніел Дюарт називає таку особливість «мультикультуралізмом Дьєнса»: «Роланда Дьєнса можна охарактеризувати як народженого в Тунісі громадянина Франції з бразильською душею, музика якої з властивою автору оригінальністю відображає численні сторони його індивідуальності. Через війну мультикультуралізм виявляється невід'ємним елементом композиторської творчості. Він проявляється широким спектром латиноамериканських, близькосхідних, європейських та азійських культурних впливів. Мультикультуралізм Дьєнса також вгадується у використанні різних технік

композиції від простого тонального мислення до повної атональності у зв'язці з фольклорними ладовими елементами та поліритмією. Таке оригінальне поєднання впливів і прийомів зробило Дьєнса одним із найвпливовіших сучасних авторів гітарної музики» [47, 95].

Як зазначає у своїй рецензії на концерти Роланда Дьєнса і Джона Вільямса Марк Грінберг, «все, чого торкається Дьєнс, перетворюється на Дьєнса. Барріос, Сор, Віла-Лобос – всі вони в тій чи іншій мірі асимілюють до Дьєнса/Барріоса, Дьєнса/Сора та Дьєнса/Віли-Лобоса. Навіть ті виконавці, які до цього грали П'яту прелюдію Віли-Лобоса десятиліттями, вийдуть після концерту Дьєнса, питаючи себе, чи те, що він грав, було тим самим, що вони тримали в пальцях впродовж всіх попередніх років» [51]. Ця свобода Дьєнса-гітариста в інтерпретаціях виконуваних творів звісно тим більше присутня в аранжуваннях Дьєнса-композитора. В його аранжуваннях не лише передається оригінальний матеріал, гітарист часто додавав нові елементи, котрі змінюють або переосмислюють оригінальні композиційні мотиви та структури.

Висновки до розділу 2

Роланд Дьєнс став важливою фігурою сучасного гітарного виконавства, маючи блискучу кар'єру виконавця. Він вів дуже активне концертне життя та здійснив вирішальний вплив на багатьох музикантів, також плідно працюючи як композитор, аранжувальник та педагог.

Дьєнс був надзвичайно талановитим композитором, творчість якого охопила широкий спектр жанрів і форм. Серед його відомих робіт виділяються твори для квартетів та октетів, також концерт для гітари та струнного оркестру «Концерт Метис», «Повітряно-земний асцендент» – концертно для флейти та гітарного ансамблю, а також захоплюючий «Концерт в сі» для гітари та ансамблю з 21 гітар у 6 частинах. Він також

автор відомого гітарного дуету «Північне узбережжя» та альбомів «Солодкі лимони» та «Поклон до Вілли Лобос».

Роланд Дьєнс також славиться своїми численними гітарними аранжуваннями. Одні з найбільш відомих його аранжувань – композиція «*Tango en Skaï*», а також цілі альбоми, такі як «Хмари», «Французькі пісні» і цикл аранжувань «День і ніч».

У своїх композиціях Дьєнс демонструє високий рівень майстерності та витонченості. Він вміло поєднує класичні традиції з сучасними тенденціями, створюючи музику, яка вражає своєю естетикою та глибиною. Музика Роланда Дьєнса завжди проникнута емоційною напругою та глибиною. Він вміло передає різні почуття через свої композиції, використовуючи різноманітні музичні засоби.

Стиль письма Дьєнса відзначається деталізацією нотації та прецизійністю у використанні аплікатури, динаміки та спеціальних символів. Часто сам музикант створював нові символи, щоб передати оригінальні звукові ефекти. Це призводить до насиченості партитури, що свідчить про його бажання максимально точно передати свої музичні ідеї та зробити нотний текст зрозумілим та доступним для виконавців.

У музиці Роланда Дьєнса мультикультурність відзначається різноманітними композиційними прийомами, від простого тонального мислення до повної атональності, що поєднана з фольклорними ладовими елементами та поліритмією. Ця оригінальна суміш робить Дьєнса одним з найвпливовіших сучасних композиторів гітарної музики.

РОЗДІЛ 3.

КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ АРАНЖУВАНЬ РОЛАНДА ДЬЕНСА

3.1. Антоніу Карлус Жобін «Щастя», аранжування Роланда Дьенса

Антоніу Карлос Жобім, мабуть, є найбільш відомим як творець популярного бразильського стилю музики босса-нова, що означає «нова хвиля» або «новий грув». Пісні, написані Джобімом, наприклад «*The Girl From Ipanema*», «*Quiet Nights with Quiet Stars*» і «*One Note Samba*» стали популярними джазовими стандартами і виконувалися такими майстрами, як Стен Гетц та Карлос Барбоза-Ліма.

Пісня «*Felicidade*» («Щастя») була написана в 1957 році для музичного фільму «*Orfeu Negro*» («Чорний Орфей»), який отримав премію Оскар і Золотий глобус як найкращий іноземний фільм у 1959 р. Саме цей фільм дав змогу познайомитися з жанром босса-нови у Сполучених Штатах, одночасно відкривши виконавця Жоао Жілберту, лірика Вінівіуса де Мораес і композитора Антоніу Карлоса Жобіма для міжнародної аудиторії. У творі використано багато м'яких імпресіоністичних гармоній. У гармонії пісні та приглушених звуках босса-нови можна почути витоки здебільшого з європейської художньої музики. Цей зв'язок із класичною музикою, безсумнівно, пояснюється класичною підготовкою Йобіма та його навчанням у Пауля Хіндеміта та Германа Шерхена.

У Босса-Нові Джобіма, нейлонові струнні або класична гітара завжди присутні в обох як сольного інструмента, так і в ролі акомпанементу, що забезпечує пружний ритм і мелодійну підтримку.

Жоао Жілберту, новатору в стилі босса-нова, вдалося створити дуже впізнаваний звук і техніку, яка вплинула на ціле покоління гітаристів, таких як Луїс Бонфа, Лауриндо Алмейда і Чарлі Берд. Серед гітаристів, які досліджували стиль босса-нова, є французький гітарист Роланд Дьєнс.

Р. Дьєнс аранжував «*Felicidade*», що було написано для цілого джазового ансамблю, для соло-гітари. Геніальність Дьєнса проявляється у творі з включенням мелодії, басової лінії, акомпанементу і використання віртуозних прикрас, зберігаючи плавність і оманливе відчуття простоти босса-нови. Аранжування у ля мінорі неймовірно складне з розширеними інструкціями на тембр, динаміку та стилістичні ефекти, такі як ударні ляпаси, приглушення акордів і шквал гармоніки, які контролюються у жвавому темпі бразильської самби. Аранжування не тільки відповідає оригінальній композиції, але й відкриває нові шляхи розвитку класичної гітарної техніки.

Аранжування твору Антоніу Карлус Жобін «Щастя» Роланда Дьєнса користується широкою популярністю серед гітаристів високої виконавської майстерності, про що свідчить велика кількість інтерпретацій на інтернет-платформах. Та найбільш яскрава інтерпретація є у виконанні самого аранжувальника (див. Додаток 1.1), де відео демонструє одне з його концертних виступів. Також є відео аранжування «Щастя» також у виконанні самого аранжувальника, де ілюструються ноти аранжування, що є досить корисним для перегляду і зручним для аналітичної частини нашої роботи (див. Додаток 1.2).

Яскравий контрастний в динамічному плані вступ (постійне чергування *f* та *ppp*) відкриває романтичну історію композиції «Щастя» (див. Додаток 2.1). Тому велика увага має бути приділена динаміці та виразності виконання, оскільки яскравий контраст між динамічними рівнями та різноманітність ритмів є ключовими аспектами художнього втілення цієї композиції. Фактура багата великою кількістю самостійних пластів – від двох до чотирьох, що створює складність виконання та потребують гарної технічної підготовки гітариста.

У технічному плані виконання, складні ритмічні структури вимагають від гітариста високого рівня майстерності та вправності. В ритмі складність заключається у широкому використанні різних видів синкоп (внутрішньотактові, внутрішньодольові та міжтактові) та пунктирного ритму

у рухливому темпі *Con balanço* (100). Окрім того зустрічаються особливі види поділу тривалостей (тріолі, секстолі, децимолі), які потрібно відчувати та інтерпретувати з точністю (див. Додаток 2.2). Такий ритмічний багат шаровий підхід додає композиції динамізму та виразності, підсилюючи її драматичність та емоційну напругу.

3.2. Рейнарт Джанго «Хмари», аранжування Роланда Дьєнса

Найбільш відома композиція Джанго Рейнхардта (засновника так званого «циганського джазу», що виник у 30-х роках минулого сторіччя у Парижі) «*Nuages*». Про французького джазового гітариста «Джанго», який справив потужний вплив на американських музикантів зазначають так: «Д. Рейнхардт вивів акустичну гітару у джазі на якісно новий рівень. В його імпровізаціях не перестає дивувати своєю органічністю поєднання циганського мелодичного колориту і джазу, французької ліричної пісні і американської естради 20-х років» [56, с.12]. Цікавим фактом про його життєтворчість є те, що Рейнхардт винайшов «двопальцеву техніку гри» на гітарі із-за своєї травми в дитинстві. Про майстерність та дар імпровізації гітаристи ходили легенди.

Пісня «*Nuages*» була написана у воєнний час та вперше записана кількома місяцями потому після окупації німцями Парижу. Це був складний час для Рейнхардта. Його колега з *Quintette du Hot Club de France*, Стефан Граппелі, переїхав жити до Лонжона на час війни, коли сам Рейнхардт, після того, як ненадовго полишив Париж та поїхав на Південь Франції, все ж повернувся до столиці. Тут він продовжив свою музичну кар'єру як один з провідних представників паризького джазу. Йому також було надано можливість публічно виступати, проте від нього вимагали затверджувати перелік обраних пісень у *Propagandastaffel*, офіційного бюро цензу, перед кожним з концертів.

Рейнхардт аранжував цю нову пісню для переналаштованого складу бенду, де тепер замість скрипки опирався би на кларнет. Цей рішучий крок у реаранжуванні пісні, замінивши скрипку на кларнет, вносить цікавий тембровий контраст та може надати композиції новий звуковий колорит. Склад виконавців був наступним: кларнет, гітара. Вперше спроба студійного запису була здійснена у жовтні 1940 року, проте композитор не був задоволений результатом. Пізніше, у грудні, він змінив темп на дещо повільніший, додав другий кларнет та створив одночасно класичну джазову композицію та водночас комерційний хіт. Композицію «*Nuages*» було продано у 100,000 копіях, що зробило даний запис найбільш продаваним в кар'єрі музиканта. В той час, як «Марсельєза» була під заборонаю новими наглядачами, багато хто сприймав ностальгічну мелодію пісні Рейнхардта з її тужливим нагадуванням про минулі добрі часи, як альтернативу національному гімну [63, с. 304].

Дослідник джазових стандартів (автор книги про джазові стандарти, куди, в тому числі, входить і «*Nuages*») Тед Джойя стверджує, що у першопочатковій версії пісні (грудень 1940 року) восьмитактовий вступ має «більше спільного зі Стравінським, ніж з традиційним джазом», втім в подальших записах спостерігається уникнення цього «авангардного сетапу» [63, с. 304].

Заслуга Рейнхардта та його «*Nuages*» полягає в тому, що концепція джазу у даній композиції є більшою ніж просто імітація рольових моделей з Америки. Дана пісня стала важливою та однією з основних гілок генеалогічного дерева європейського джазу. Сьогодні кожне велике місто європейського континенту має свої визначні джазові бенди, які звертаються до місцевих культурних традицій за натхненням у своїй діяльності, проте до Джанго Рейнхардта цей тип європейського джазу складно було назвати відомим.

«*Nuages*» не знає географічних кордонів. Детройтський музикант Джеймс Картер адаптував «*Nuages*» для бас-саксофону (див. Додаток 1.3),

британський гітарист Алан Холдсворт майстерно оновлює композицію у своєму записі від 1994 року *None Too Soon* (див. Додаток 1.4), а для свого релізу 2006 року «*Welcome to the Instrumental Asylum*» («Ласкаво просимо до інструментального притулку») австралійський гітарист Бен Роджерс виконує пісню Рейнхардта в електроверсії, з елементами блюзу, хеві метал та серфу. Кожен з названих авторів додає до звучання щось своє, внаслідок чого зникає видимість циганського та європейського коріння твору Джанго, що говорить лише про те, що «старі» композиції ще мають, що сказати.

Так само у новому світлі пісня Джанго постала і в аранжуванні Роланда Дьєнса. Гітарист додає власний вступ а також вносить декілька власних «штрихів» впродовж твору, втім, ніколи не втрачаючи з поля зору першооснову. Існує аранжування Дьєнса «*Nuages*» в інтерпретації гітариста та джазовим французьким гуртом *Quintette du Hot Club de France* (див. Додаток 1.5). Проте за основу аналітичної частини ми обрали аранжування Дьєнса для гітари соло (див. Додаток 1.6).

На самому початку аранжування в нотах вказана позначка «*Con rosa nostalgia*», що може означати ностальгію за джазом Парижу доби Джанго. Звертаючись до аранжування Дьєнса, ми відразу стикаємося з невеликим «сюрпризом»: він написаний в розмірі 12/8, ніби закодовуючи свінгове відчуття вже у самому розмірі композиції, замість звичного використання тріолей в умовах розміру 4/4 (але в умовах 12/8 аранжувальнику довелося натомість застосовувати багато дуолей та квартолей) .

Перший розділ п'єси починається з мелодії соло, яку у другому та третьому тактах доповнює акордовий супровід, який ніби нагадує ритм гітар у бенді Джанго. (див. Додаток 2.3). У другому реченні мелодії (5-8 тт.) Дьєнс нотує її з дещо видозміненим ритмом, проте у самому виконанні гітариста складно почути цю різницю. Зміна в ритмі може вказувати виконавцю на те, щоб грати мелодію більш вільно. Мелодія у такті 21 поєднує елементи першого та другого мотиву, залишаючись у Ре мажорі. Виконавцеві слід стежити за тим, щоб послідовність ряду акордів не перекрила звучання

мелодії. Перший розділ композиції «*Nuages*» завершується п'ятьма короткими акордами у такті 32, які мають виконуватися у дещо вільній манері.

Далі настає другий розділ, де виконавець має можливість проявити себе як віртуоз. Виклад матеріалу має дещо діалогічний характер, де зміна «учасника» діалогу відбувається кожні чотири такти. Ця зміна відчувається за рахунок фактура, акордова ж основа у них однакова. Через їх складність, виконавцеві доведеться присвятити багато часу розучуванню цих пасажів, а найголовнішою задачею тут є досягти ефекту, ніби вони були зімпровізовані на місці.

Третій розділ п'єси починається у такті 73, де тема проводиться у вигляді варіанту. У такті 85 є найбільш помітна зміна, коли Дьєнс додає повторювані ноти, зіграні великим і вказівним пальцями. Перед кодою у такті 96 застосоване *ritardando* перед зміною метра (3/4) та темпу (*rosso più mosso*). Невелика за масштабами, кода проводиться в три етапи. Для першого характерний рух акордами. На початку висхідна мелодична лінія окреслює Мі-бемоль мажорний септакорд, тоді як гармонія змінюється між Сі-бемоль мажорним септакордом і до мінорим септакордом. Потім, у тактах 97-98 мелодія спускається, й на кожну долю припадає новий акорд. Ці такти слід грати з певним ритмічним перебільшенням, прискорюючи перші два з половиною такти, а потім значно сповільнюючи в кінці 98 такту. У такті 99 настає другий етап, повертаючись до 9/8 метра і тепер використовується початковий мотив твору як ностальгічний виклик. Цей мотив повторюється чотири рази: тричі в Ре мажорі (99, 100 і 101 такти), потім у Сі-бемоль мажорі наприкінці 101 такту. Нарешті, кода переходить до останнього, заключного етапу.

Граючи цю п'єсу, виконавці повинні зосередитися на тому, щоб відобразити невимушений, розслаблений стиль Джанго, незважаючи на складність багатьох уривків. У крайніх розділах мелодія завжди повинна звучати понад акордами, в той же час як виконавці повинні працювати над

тим, щоб одна гітара звучала як багато інструментів, нагадуючи звучання бенду Джанго.

3.3. Астор П'яццола «Забуття», аранжування Роланда Дьєнса

Астор П'яццола був видатним аргентинським композитором, бандонеоністом і аранжувальником, який вніс значний внесок у розвиток танго і сучасної латиноамериканської музики.

Провідним жанром композитора було танго. Лише за останні 10 років свого життя він написав більше 300 танго. Своєю музикою він розширив межі традиційного танго, додаючи складні гармонії, використанням контрапункту та переходом до розширених композиційних форм, неочікувані ритми і елементи імпровізації, надаючи йому нові виразні можливості. Його композиції відрізнялися глибоким емоційним вмістом і витонченою майстерністю. Ми погоджуємось про композиторські творчі досягнення П'яццолли: «Новаторством Астора П'яццолли вважається винайдення «нового танго» (ісп. *nuevo tango*), що відрізняється від традиційного включенням елементів джазу, використанням багатшої гармонії, дисонансів та контрапункту, а також складніших музичних форм. На думку психоаналітика Карлоса Кюрі, поєднання П'яццолою танго з іншими впізнаваними елементами західних музичних культур було настільки успішним, що породило новий індивідуальний стиль, що вийшов за межі цих впливів» [1]. До того ж П'яццола написав для гітари п'ять оригінальних творів, на початку 80-х років, а дещо згодом «*Tango Suite*» для гітарного дуету. Крім того, деякі з найбільш популярних танго також транскрибовані для гітари.

Танго «*Oblivion*» стало широко відоме завдяки саундтреку до фільму італійського режисера Марко Беллоккьо «Генріх IV, Божевільний король», заснованому на п'єсі Луїджі Піранделло. Фільм вийшов у 1984 році. Існують різні версії щодо походження танго «*Oblivion*» Астора П'яццолли: одна з них стверджує, що воно було написано у 1982 році для камерного ансамблю, а

потім використовувалося у фільмі; інша версія стверджує, що танго було створено саме для фільму. У будь-якому випадку, тема танго відіграє ключову роль у сюжеті фільму і неодноразово повторюється в ньому.

Незабаром після прем'єри фільму, короткий твір П'яццолли був аранжований у різних варіаціях, включаючи версії для скрипки, труби, кларнету, клезмер-квартету та гобою з оркестром. Ця композиція була виключно інструментальною, але поет Жюльєн Клер написав до неї французький віршований текст. Численні відомі виконавці, зокрема італійська співачка Мільва, записали цю пісню. У лютому 1993 року в Лос-Анджелесі Астор П'яццолла був номінований на премію «Греммі» за це танго у категорії «Найкраща інструментальна композиція» [1].

Протягом трьох останніх років свого життя Роланд Дьєнс був повністю захоплений ідеєю створити 10 аранжувань музики Астора П'яццолли для гітари соло. Проте, в 2016 році Дьєнс помер і залишив нам у спадщину прекрасну й унікальну «останню» роботу «*Oblivion*» («Забуття»).

«*Oblivion*» за своїм характером взагалі є виразним і емоційно насиченим твором. Проте це танго у аранжуванні Дьєнса настільки переповнене мелодійністю і глибокими почуттями, що розкриває власну унікальну атмосферу і вражає своєю неповторною красою та емоційним змістом. У Дьєнса розкривається зовсім нова історія танго. Хоча музика відображає класичні риси аргентинського танго, композиція відтворює глибокі емоції: туга, сум, та спокута. Танго Дьєнса здатне перенести слухача в інший світ, наповнений ностальгією та теплим, меланхолійним настроєм, а також може викликати в слухачів різноманітні емоції, від меланхолії до спокою або навіть відчуття втрати. Тому впевненістю можна сказати, що аранжування Дьєнса танго Астора П'яццолли «*Oblivion*» не поступається в жодному разі оригіналу та розкриває це танго по новому.

Окрім того, що Дьєнс зумів зберегти характер та образ оригінальної композиції, гітарист одночасно вніс свої елементи музичного бачення. До прикладу, в аранжуванні Дьєнса можна зустріти витончене фразування,

багатогранність в темпах та динаміці (агогіка в завершенні фраз), а також нюансів у фактурному викладенні, що роблять його інтерпретацію багатогранною і цікавою. Його версія танго відображає не лише вміння відтворити музичну ідею, а й власну технічну майстерність та глибоке розуміння семантики композиції (див. Додаток 1.7). До того ж, на цьому відеозаписі можна переглянути рукопис аранжування Дьєнса ($\approx 3,05$ хв).

Основна тональність танго – *c-moll* – похмура і трагічна тональність. Темп повільний – *Con mesto* (чверть = 39). Цікаво також те, що Дьєнс в «*Oblivion*» використовує свій один з улюблених прийомів – перестроювання струн: 5 струна має бути опущена на велику секунду вниз – в ноту G, а шоста на терцію вниз – в C.

За формою твір представляє собою просту однотемну тричастинну форму з серединою продовжуючого типу. Починається танго з невеликого 4-тактового вступу на *p*, де звучить остінатна фігура шістнадцятими тривалостями – лейтмотив композиції – висхідний мотив із 7 звуків, (можна розглянути як гексахорд (бо нота до повторюється в середині ладу) натурального мінору з пропущеним VII ступенем – *c g a s c d e s f* (див. Додаток 2.3). Цей мотив є тематичною основою першої частини та всього танго в цілому.

Одразу треба звернути увагу на широке використання флажолет. Вже в самій лейттемі перші два звуки та остання беруться саме цим прийомом гри на гітарі, що додає звучанню особливого забарвлення. Також Дьєнс щоб підкреслити сильні долі використовує баре, з чого і починається перший розділ в 5 такті – баре на третьому ладу.

Перший розділ починається зі зміною розміру з простого 2/4 на складний 4/4 та зі зміною фактури, де з'являються нові поліфонічні пласти, тому баре звучить в динамічному нюансі *tr*, а остінатний лейтмотив на *pp*. Головна виконавська складність твору полягає в тому, що виконавцеві слід стежити за тим, щоб новий доданий поліфонічний пласт повністю не перекрив звучання остінатної мелодії на *pp* (див. Додаток 2.4).

За формою перший розділ представляє собою період із 12 тактів де перше речення 4 такти (5-8 тт.), а друге розширене за рахунок доповнення 5+3 такти. Доповнення починається в 14 т. в динаміці *pp* (14-16 тт.). Фактура на початку стає більш прозорою, проте перебори створюють враження прихованого двоголосся.

В гармонічному плані композиція базується на функціях класичної гармонії з трьома основними функційними групами: *t – s – D*. В мелодичній фігурації характерна альтерація IV підвищений ступінь у вигляді хроматичного допоміжного звуку та прохідного (8 т.), допоміжний підвищений I ступінь (10 т.) та інші – VI, II, відхилення в тональність *s – f-moll* (11 т.) (див. Додаток 2.4).

Також виконавцеві створює складність характерними ритмічними особливостями: пунктирний ритм, тридцять другі тривалості, шістдесят четверті тривалості (27, 31 т.), поліритмія (18, 19, 20, 21, 22 т.), особливі види поділу тривалостей (тріолі в 6, 17, 21, 22 тт., секстолю у 25 т., квінтоль в 35 т.), а також ще хотілось би відмітити, що необхідно звернути увагу на мордент (10 т.), глісандо (9, 10, 11, 12, 20, 22 тт.) та арпеджію, фразування, яке доволі часто обриваються посередині долі, такту і обов'язково мають бути дотримані для необхідного вибудовування фраз та музичної думки (див. Додаток 2.4). Фразування у творі відіграє велику роль та дозволяє гітаристу передавати емоційне навантаження шляхом підкреслення гармонічних або мелодичних ліній, створення напруження та розв'язання, а також застосування динаміки та темпу.

Середина танго «*Oblivion*» неконтрастна, продовжуючого типу, що створює цілісний нерозривний образ. Починається середній розділ з 17 т. звучать акордові співзвуччя, часто на арпеджію, поліритмія – все це створює напруження в розвитку тематичного матеріалу твору (див. Додаток 2.5). Цей розділ привносить додаткову емоційну глибину та динаміку до композиції, підсилюючи її ефект інтенсивності та виразності.

Реприза починається у 25 такті *a tempo* в динамічному нюансі *f*, проте головний лейтмотив твору (гексахорд) звучить також на *p*. Реприза динамізована за рахунок перегармонізації першого розділу танго, яскравої насиченої та густої динаміки (весь твір створював динамічну хвилю, яка повністю розкривається та розгортається у репризі) зі своїми контрастами від *subito forte* та *subito piano*, широке використання акордів на різних долях.

Закінчується танго невеликою кодеттою у 4 такти, що побудована по принципу октавних низхідних перекличок лейтмотиву твору: спочатку він звучить в другій октаві, далі у першій, потім у малі (див. Додаток 2.6).

3.4. Дізі Гіллеспі «Ніч в Тунісі», аранжування Роланда Дьєнса

«Ніч у Тунісі» – легендарна пісня джазу 1940 років епохи бібопу, кул-джазу (холодного джазу) трубача Дізі Гіллеспі – музиканта, який завдяки своїй віртуозності та невтомному експериментуванню і досі залишається неперевершеним прикладом виконавської майстерності та прикладом для наслідування для сучасних джазових виконавців. Одна з видатних особливостей виконання Дізі Гіллеспі це те, що він використовував підвищену третю ступінь у мажорних акордах. Якщо «свінг ери» грали в темпі 100-200 ударів метронома за хвилину, то «бопери» стали набирати швидкість до 300 ударів і більше.

Композиція «Ніч в Тунісі» була написана Дізі Гіллеспі в той період його творчого шляху, коли він грав разом із саксофоністом Чарлі Паркером із групою Бенні Картера, це приблизно 1941-1942 рр. «Ніч у Тунісі» є однією з найвідоміших композицій Дізі, яка стала справжнім символом його творчості. Він не лише записав цю пісню, але і виконував її зі своїми невеликими групами, часто демонструючи свою вмільсть у створенні вражаючих імпровізаційних соло та експериментів з ритмічними структурами. Композиція стала однією з його найпопулярніших композицій і завжди залишалася у серцях шанувальників джазу як визначний еталон його

генія та винахідливості. Твір був написаний в тональності *d-moll* із рядом арпеджію та стрибків. Гіллеспі розповідав у одному із інтерв'ю, що під час виконання акордів на фортепіано утворилася латино-східна мелодія з синкопованою басовою лінією, що призвело до написання композиції та стало важливим кроком у афро/кубинському бібопі. Твір містить складну мелодію, яка підкреслює гармонію. Мелодія ля заснована на короткому, швидкому висхідному арпеджію.

Дуже багато музикантів звертались до композиції «Ніч в Тунісі». Існує безліч версій різноо інструментального складу. Джазова співачка Сара Воан навіть написала текст до твору.

Роланд Дьєнс також зробив оригінальне аранжування для класичної гітари. Існує запис, де аранжування виконує сам автор (див. Додаток 1.8). Також нас зацікавила інтерпретація Сальваторе Фортунато, де паралельно з аудіо виконанням дублюється нотний текст аранжування Дьєнса (див. Додаток 1.9).

За формою аранжування представляє собою рондо.

Починається твір ефектним вступом – ударами по декі гітари, що імітує вступ ударної установки в оригіналі твору Гіллеспі (див. Додаток 2.8). Після вступу 21 тт. починається основна мелодія твору – рефрен – це складна остинатна лінія в розділі А (в оригіналі вона звучить в партії соліста – труби), що відзначається відхиленням від стандартної моделі крокуючого басу з прямих чвертей. Мелодія представляє собою арпеджію висхідного руху, модель якої звучить від різни ступенів тональності – неаполітанська II понижена, I VI. Гармонія досить оригінальна, переважає альтерація багатьох ступенів, яка звучить яскраво. Крім того, використання коливальних змін акордів (з використанням Sub V, тритонального акорду, який замінює домінуючий акорд), надає твору унікальне таємниче відчуття. Тема у гітари звучить теж одноголосно на фоні ритм секції – ударів по декі (див. Додаток 2.9).

Головна складність виконання даного аранжування – це складне координую рухів правої і лівої рук, де необхідно домогтися поєднання правої руки, в якій звучить мелодія з ритмічною секцією у лівій. Ця ситуація вимагає від гітариста виконавця відмінно розвиненого ритмічного відчуття та координації між обома руками. Треба багато практикувати, щоб досягти легкості та точності в виконанні цього аранжування. Окрім того у самій ритмсекції зустрічається і поліритмія між обома руками ще у вступі (див. Додаток 2.10).

Секція В відрізняється тим, що містить не розв’язаний мінорний хід II-V. Це через те, що акордову послідовність секції В було запозичено зі секції В стандарту «*Alone Together*», що призвело до того, що акорд V повертається в Sub V ля. З 46 т. починається свінговий розділ, який не підтримується ритмсекцією (див. Додаток 2.11). У характері відбувається контраст до попереднього тематичного матеріалі, що підтримується зміною фактури – з одногоголосної мелодії у розвинену акордову (з’являються баре, арпеджіо), зміною ритму із синкопованого та акцентного на рівний танцювальний ритм у вигляді восьмих і четвертих. Епізод досить короткий і має форму малого восьмитактового періоду із поділом на два речення по 4 тт.

Після звучить рефрен (поч. 54 т.), скорочений у порівнянні з першим проведенням з 24 тт. до періоду 8 тт. (див. Додаток 2.12). Починаючи з 62 т. звучить новий епізод, другий – дуже легкий та повітряний танцювальний образ, що досягається невигадливою повторюваною мелодією у високому регістрі на фоні зміни гармонії – стакатних акордів з півтоновим низхідним рухом у нижньому голосі, який створює приховане двоголосся (див. Додаток 2.13).

Далі рефрен проводиться у 78 т. зі зміною у фактурі – відсутня ритмсекція лівої руки, натомість додаються поліфонічні голоси в поєднанні з акордовою гармонізацією основної мелодії (див. Додаток 2.14).

Третій епізод – тріольний, починається в 94 т. (див. Додаток 2.15), після якого звучить четверте цікаве проведення рефрену в 102 т. Вперше в

109 т. звучать яскраві акорди тонічного ноннакорду з секстою шістнадцятими боєм на *ff* по черзі вгору – вниз з чергуванням ритмічної секції *tr* на фоні бурдонних квінт на II пониженій неаполітанський ступені в малій октаві. (як посилення на гармонію першого такту рефрену) (див. Додаток 2.16).

Далі знову звучить новий епізод (118-133 тт.), який перегукується ритмічно з попереднім тріольним епізодом (94-101 тт.). Наступний рефрен (134-148 тт.) підводить до п'ятого епізоду (149-157 тт.), який неточно повторюється з другого епізоду (62-77 тт.).

Вкінці твору звучить проведення рефрену *Con rabbia* (в пер. з іт. з гнівом) (158-168 тт.), який вносить дещо грубуватий акцент та новий погляд на рефрен але водночас і узагальнює загальний образ твору (див. Додаток 2.17). Це досягається тріольним видозміненим викладенням остинатної мелодії рефрену на *ff* на фоні бою акордів; в 159 т. – акорди з ритмічною фігурою ритмсекції, що супроводжувала рефрен протягом усієї композиції. Закінчується твір великою низхідною хвилею рухом з третьої октави у малу до тоніки ре. В останньому такті тоніка взята з мажорною секстою з нюансом *dolcissimo*.

З точки зору виконавських труднощів твір можна підсумувати наступні головні особливості:

- складність координації між руками, оскільки протягом усього твору необхідно поєднувати ритмсекцію з проведенням мелодії та акордів;
- твір насичений ритмічними фігурами: внутрішньотактові, міжтактові та внутрішньодольові синкопи, поліритмія, тріольні рухи, тощо (виконання яких вимагає добре розвиненого ритмічного відчуття);
- часті зміни штрихів та динамічні контрасти;
- необхідне розуміння та виконання гармонічних послідовностей.

Загалом, виконання аранжування для гітари «Ніч у Тунісі» Роланда Дьенса вимагає від музиканта високого рівня майстерності, технічної вправності та розуміння структури твору.

Висновки до розділу 3

У аранжуваннях Р. Дьенса проявляються високий професіоналізм та авторське прочитання таким чином, що водночас збережений самотвірний авторський стиль та помітний вплив яскравої музичної особистості гітариста. Тому, аранжування у творчості Р. Дьенса посідають визначальне місце, адже вбирають у собі численні композиторські та виконавські цікаві концепції та новації.

Розглянуті аранжування, а саме «Щастя» Антоніо Карлос Жобіна, «Хмари» Рейхардта Джанго, «Забуття» Астора П'яццолі, «Ніч у Тунісі» Дізі Гіллеспі демонструють неймовірні навички Дьенса як виконавця, композитора, аранжувальника та імпровізатора, а технічні та музичні вимоги, які ці композиції висувають виконавцю, величезні. Незалежно від складності, вони є прекрасними творами, які чудово доповнюють сучасні концертні програми чи конкурсний репертуар.

Усі аранжування Роланда Дьенса не лише відтворюють оригінальний дух твору, але й втілюють в собі авторське бачення виконавця, виокремлюючи його відмінний стиль та майстерність. Це складне та багатогранне аранжування вимагає від гітариста високого рівня технічної вправності та розуміння музичної структури. Незважаючи на технічні виклики, які вони ставить перед виконавцем, ці аранжування додають багатства та різноманіття в сучасний репертуар гітаристів.

ВИСНОВКИ

1. Дослідивши джерельну базу, присвячену аранжуванню у гітарному та загально музикознавчому середовищі, можемо виділити наступні ключові фактори, на які треба звертати увагу під час аранжування музичних творів для гітари. В першу чергу, мова йдеться про пошук зручної для гітарного строю тональності. Під час аранжування для гітари важливо враховувати технічні та творчі можливості інструмента. Одним з важливих моментів у створенні гітарного твору є робота над фактурою композиції. Також увага приділяється штриховим пошукам, враховувати можливості звукового спектру гітари, характер атаки та динаміки звуку.

Окрім того, гітарне аранжування може доповнюватись деякими параметрами, що є показовими для гітарної сфери. Зокрема це творчі пошуки аранжувальника відповідного строю на гітарі; підбір зручної для виконавця тональності та гармонічного заповнення; можливі підтягування та опускання струн на гітарі у відповідності до поставлених аранжувальником задач; шуканням відповідних штрихів та прийомів у творах кантиленного характеру; вибір технічно та звукозображально доречного фактурного архетипу під час створення гітарного аранжування. Урахування цих ключових факторів дозволяє аранжувальникам створювати ефективні та виразні гітарні аранжування, які не лише відтворюють музичний матеріал, а й надають йому нові виміри та виразність, що розширює музичні можливості і відображає глибину та різноманіття гітарного мистецтва.

Таким чином, жанр аранжування для гітари, як унікальна мистецька ніша є яскравим прикладом композиторських пошуків та творчих привнесень, доповнюючи та збагачуючи гітарний репертуар. Аранжування для гітари відіграє важливу роль у сучасній музичній науці, де воно розглядається як складова частина творчого процесу, що впливає на виконавство, сприйняття слухачами та культурний контекст. Музикознавче осмислення аранжування у гітарному мистецтві передбачає глибокий аналіз

та розуміння того, як музичний матеріал трансформується та адаптується для виконання на гітарі.

2. Було здійснено аналіз наукової літератури, присвяченої еволюції гітарного мистецтва у XX та XXI століть. Зокрема, звертаючись до досліджень вітчизняних науковців Ф. Берната, В. Блажевича, С. Гриненка, О. Дроздової, А. Коваленка, І. Солдатенка, Т. Філатової та інших зарубіжних праць, можемо виділити основні тези висновки:

- Західні композитори, такі як Хоакін Родріго, Хоакін Туріна, Федеріко Морено-Торроба, Роланд Дієнс, Маріо Кастельнуово-Тедеско, Мануель Понсе, внесли значний внесок у розвиток гітарної музики XX століття. Їхні композиції стали не лише важливою, але й невід'ємною частиною репертуару виконавців на класичній гітарі.
- У XX столітті гітарне мистецтво пережило період розквіту та оновлення, що призвело до його високого статусу серед професійного мистецько-культурного світу. Широке розмаїття музичних стилів і жанрів, а також розвиток новітніх технік композиції сприяли збагаченню репертуару для гітари різноманітними творами.
- У творчості деяких гітаристів, таких як Хоакін Родріго, Бенджамін Бріттен, Маріо Кастельнуово-Тедеско, Маріо Домініконі, Роланд Дієнс, видно яскраве відображення романтизму. У другій половині XX століття значний вплив на гітарну музику справили авангард та джаз. Це відобразилося у творчості представників італійської, англійської, американської, німецької та французької гітарних шкіл.

3. Французький гітарист Роланд Дієнс – цікава творча особистість. Він отримав визнання за свої виступи та записи, вигравши численні нагороди та отримавши почесні титули від різних музичних організацій. Його творчість

відзначалася неперевершеним технічним вмінням і виразністю, а його музика залишається популярною та виконується музикантами по всьому світу.

Роланд Дьєнс був видатним різностороннім музикантом, талант якого проявився у багатьох аспектах.

У виконавстві: активно виступав на концертних сценах різних країн, мав багато записів авторських творів та творів різних композиторів.

В композиторській діяльності: Дьєнс створив широкий спектр музичних творів, які охоплюють різні жанри і форми. Він автор композицій для квартетів, октетів та гітарних ансамблів, концерту «Метис» для гітари та струнного оркестру та концертіно «Повітряно-земний асцендент» для флейти та гітарного ансамблю. Відомий «Концерт в сі» для гітари та ансамблю з 21 гітар у 6 частинах демонструє його композиторську майстерність та оригінальність ідеї.

В аранжуванні: Дьєнс відомий своїми гітарними аранжуваннями, серед яких «*Tango en Skaï*» та альбоми «Хмари», «Французькі пісні», цикл аранжувань «День і ніч» та багато інших поодиноких аранжувань творів різних композиторів. Його роботи у цьому напрямку дозволили привнести новий вимір до гітарної музики.

У педагогії: гітарист протягом життя давав багато майстер-класів у Франції та інших країнах Європи та Америки. Дьєнс працював деякий час у рок-школі Парижу під назвою «*l'Ecole*», а з 2000 року став професором Національної вищої консерваторії музики. Також Дьєнс брав участь у складі журі багатьох міжнародних конкурсів гітаристів.

4. Проаналізувавши деякі аранжування Р. Дьєнса, зокрема аранжування наступних творів: Антоніу Карлус Жобін «Щастя», Рейнарт Джанго «Хмари», Астор П'яццола «Забуття», Дізі Гіллеспі «Ніч в Тунісі», Альфредо да Роша Віана Філью «Ніжний», Ейтор Вілла-Лобос «Арія» з сюїти «Бачіанас Бразилейрас № 5», Анхель Віллольдо «Кукурудзяний качан», можемо дійти наступних висновків:

- Кожне аранжування відображає унікальну особистість цього гітариста та композитора у принципах організації музичної тканини, роботі з тембровими, барвистими і фонічними властивостями інструменту. В першу чергу Дьєнс виборі тональності, скордатури, і результати цієї роботи призводить часто до непростих, але природних для гітари рішень.
- Приділяє особливу увагу тональному колориту, в його музичних партитурах спостерігається прискіпливість щодо виразних елементів музики. Сильна спорідненість з джазом призводить до його глибокого задіяння імпровізаційного начала, яке має вплив як на його виступи, так і на його композиції. стилем, який можна описати більше як насичений, резонансний, дзвінкий, теплий і романтичний, ніж різкий або інтелектуальний. При цьому його гра та творчість завжди відзначені надзвичайно високим рівнем технічної майстерності.
- Чітко позначена мелодія. Кожне з цих аранжувань має впізнавані мелодії, що можуть бути знайомими для великої кількості глядачів. Дьєнс, при яскравому самотньому трактуванні п'єс, все ж приділяє увагу тому, щоб мелодія не йшла з «поля зору» слухача;
- Оманливе відчуття невимушеності, яке приховує, істинну вимогливість до виконавця даних композицій. Особливо це стосується таких епізодів, де метою виконавця має бути переконати публіку в тому, що матеріал фактично був імпровізований.
- Впевнене і точне виконання специфічних виконавських прийомів. Якщо це зроблено добре, вони зачарують аудиторію, але якщо вони хиткі, вони можуть здатися дивними помилки.
- Використання колористичних особливостей інструменту.

5. Сам Дьєнс розглядав аранжування як складне мистецтво, яке вимагає від музиканта великої уваги до деталей та естетики. Аранжувальник ретельно вибирав тональності та звертав завжди увагу на скордатуру, завдяки чому забезпечував оптимальне звучання аранжуванню та технічну гнучкість для виконавця.

Аранжування Роланда Дьєнса відтворюють величезне різноманіття музичних ідей, поєднуючи в собі вражаючі елементи імпровізації та експериментів з ритмічними структурами. Дьєнс також експериментує з технікою гри на гітарі, впроваджуючи новаторські підходи до аранжування. Він часто використовує нестандартні джазові гармонії з альтераціями, різні гітарні техніки, щоб створити багатий та насичений звуковий ефект.

Дьєнс володів високим рівнем майстерності як в композиторській, так і в виконавській сферах. Він ретельно враховував технічні можливості гітари та вміло використовує їх у своїх аранжуваннях, часто створюючи вимогливі умови для виконавця. Загалом, його аранжування відзначаються винятковим поєднанням технічної вправності, музичної виразності та глибокої емоційної насиченості, що робить його твори визначними у світі гітарної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астор П'яццола. *Українська Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%9F%27%D1%8F%D1%86%D1%86%D0%BE%D0%BB%D0%B0 (дата звернення: 09.03.2024).
2. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Ф. Ф. Бернат. Харків, 2019. 205 с.
3. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції Західноєвропейської гітарної школи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції 14-15 квітня 2016 р.* Київ, 2016. С. 353-360.
4. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2005. 17 с.
5. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: : дис. ... д-ра. філософії: 025. НАКККіМ, Київ, 2021. 223 с
6. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип. 20, Т. 1. 2018. С. 39-42.
7. Дворник Ю. Ф. Аранжування музичних творів як творчий процес. *Проблеми мистецької освіти. Збірник науково-методичних статей*. Вип. 4. Ніжин, 2009. С. 296-303.
8. Дейнега В. Логіка та особливості музичного мислення процесу перекладання симфонічних творів для оркестру народних інструментів. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*, 2004. Кн. 20. Київ : Вип. 58. С. 215–220.

9. Дроздова О. О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; ОДМА. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 190 с.
10. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 21.01.2024).
11. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. ... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с.
12. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.
13. Іванніков Т. Творчість Роланда Дьєнса в контексті французької гітарної музики XX століття. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 118-125. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/mvkfm_2017_2_23.pdf. (дата звернення: 21.02.2024).
14. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. II (7), 2016. С. 146-154.
15. Каблова Т. Б. Музикознавча інтерпретація терміну композиція (до питання щодо принципів композиції). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, 2012. № 11. С. 114-116.
16. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2000. 15 с.
17. Коваленко А. С. Тенденції розвитку вітчизняної гітарної освіти у другій половині XX століття: дис. ... канд. пед. наук. Умань, 2019. 265 с.

- 18.Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> С. 113–118 (дата звернення: 02.06.2023).
- 19.Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. 2020. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/60/1085/2388-1> (дата звернення: 20.10.2023).
- 20.Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології*. Вип. №55. С. 70-81.
- 21.Кригін О. І. Феномен тріумфу А. Сеговії: випадковості і закономірності прогресу. *Культура України : зб. наук. праць*. Харків : ХДАК, 2010. Вип. 22. С. 228-235.
- 22.Кригін О. І. Харківська академічна школа гітарного виконавства. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матеріали конф. Молодих науковців*. Харків : ХДАК, 2010. С. 7–8.
- 23.Лисюк С., Лисюк Є. Проблема сучасного аранжування та перекладання гітарних творів. *Молодь і ринок*. №2 (181), 2020. С. 140-144.
- 24.Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ-ХХІ століття: соціокультурний аспект. *Молодий вчений. Мистецтвознавство*. Вип. №10 (50), 2017. С. 294-296.
- 25.Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (35), С. 129–137. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158252> (дата звернення: 07.03.2024).

- 26.Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений. Мистецтвознавство*. Вип. №1 (53), 2018. С. 673-676.
- 27.Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ, 2003. 248 с.
- 28.Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. 18 с.
- 29.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
- 30.Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Одеса, 2021. 38 с.
- 31.Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
- 32.Паламарчук В. Вплив строю класичної шестиструнної гітари на її виразні можливості. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип. 11, 2015. С. 78-84.
- 33.Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико- виконавський аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
- 34.Пушик Н. В. Особливості перекладу художніх творів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. Вип. 54. 2022. С. 208-211.
- 35.Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.
- 36.Скорик М. Структура та виражальна природа акордики в музиці XX ст. Київ : «Музична Україна», 1984. 156 с.

- 37.Солдатенко І. Історичні витoki європейської школи підготовки гітаристів, започатковані у XVIII-XIX століттях. URL : http://irbisnbnv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOD=1&Imagefile_name=PDF/VchdpuP_2013_1_108_58.pdf (дата звернення 18.01.23.).
- 38.Солдатенко О. І. Комп'ютерні технології та гітарні аранжування в розвитку музичних здібностей учнів: навч.-метод. посіб. для вчителів та учнів шкіл естет. вихов. Чернівці: Видавець Лозовий В.М., 2015. 88 с.
- 39.Український словник музичних термінів: Наукове видання. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемиський К. П. Харків: Атос, 2008. 178 с.
- 40.Філатова Т. В. Академічні виконавські традиції чилійського гітарного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Музична інтерпретація: теоретичні і виконавські дискурси*. 2021. Вип. 131. С. 26-37.
- 41.Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009, Вип. 82. С. 61-68.
- 42.Шурдак М. І. Інтеграція технік композиції у XX столітті: теоретичне обґрунтування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 22 (1, 2022). Дніпро : ГРАНІ, 2022. С. 128-141.
- 43.Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладу музичних творів для бандури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.
- 44.Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource]. Mode of access : URL : <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A175735> (дата звернення: 20.02.2024).

45. Ben Rogers, from *Welcome to the Instrumental Asylum*, Elsternwick, Australia, January 20, 2005.
46. Bergeron K. Roland Dyens Continually Defies Convention with his Bold Playing and Diverse Compositions. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/roland-dyens-continually-defies-convention-with-his-bold-playing-and-diverse-compositions/> (дата звернення: 20.02.2024).
47. Duarte D. The Study of Multiculturalism in 20th Century and the Brazilian Elements in the Music of Roland Dyens. Extended abstract of doctor's thesis. 2016. Retrieved from <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133> (дата звернення: 13.02.2024).
48. Chucerwatanasek N. Narong Prangharoen and Thai cross-cultural fusion: a thesis in musicology ... master of music. Kansas City, Missouri, 2014. 218 p.
49. Classical Crossover: A Fusion of Classical and Popular Music URL: <https://sites.google.com/site/classicalmusicinthe21stcentury/classical-music-in-popular-culture/classical-crossover-a-fusion-of-classical-and-popular-music> (дата звернення: 5.05.2022).
50. Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*, 1st Edition. Schirmer, 1997. 250 p.
51. Greenberg M. The Two Ends of the Spectrum URL: <http://nyccgs.com/the-two-ends-of-the-spectrum/> (дата звернення: 30.03.2022).
52. James Carter, from *Chasin' the Gypsy*, New York, 2000.
53. Jobim H. Antonio Carlos Jobim: an illuminated man. Milwaukee: Hal-Leonard, 2011.
54. Leeuw T. D. *Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure*. Amsterdam University Press, 2005. 225 p.

55. Mazi S. An interview with Roland Dyens. URL: <https://pdfcoffee.com/an-interview-with-roland-dyens-pdf-free.html> (дата звернення: 09.04.2022).
56. Michael Dregni. Django: The Life and Music of a Gypsy Legend. Oxford University Press, 2004. 345 p.
57. Mermikides Milton. Monitored Freedom: Swing Rhythm in the Jazz Arrangements of Roland Dyens. URL: <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol6/iss1/5/> (дата звернення: 18.12.2023).
58. Norman L K. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st century URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-respective-influence-of-jazz-and-classical-on-Norman/a41d853f9b8a1f9bd7598a143c431a1d3be952a4> (дата звернення: 02.06.2023).
59. Roland Dyens: Anyway. GHA, 2008 (DVD-ROM).
60. Roland Dyens – The official biography. URL: <http://www.rolanddyens.com/> (дата звернення: 22.02.2024).
61. Ross A. The sounds of music in the twenty-first century URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/the-sounds-of-music-in-the-twenty-first-century> (дата звернення: 2.05.2022).
62. Suzel Ana Reily. Tom Jobim and the Bossa Nova Era. Popular Music. Vol. 15, No.1, 1996, pp. 1-16. URL: <https://www.jstor.org/stable/931201> (дата звернення: 07.08.2023).
63. Ted Gioia. The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire. Oxford University Press, 2012. 544 p.

ДОДАТОК 1

АУДІО ТА ВІДЕОЗАПИСИ

1. Roland Dyens – Carlos Jobim «A Felicidade» (arr. by Roland Dyens).
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u8sRqfestWA> (дата звернення: 18.19.2023).
2. Roland Dyens – Carlos Jobim «A Felicidade» (arr. by Roland Dyens) (Score video) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ERvLytNgY5U> (дата звернення: 21.09.2023).
3. James Carter – Django Reinhardt's «Nuages», 2000. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CXBkGJeyQug> (дата звернення: 25.10.2023).
4. Allan Holdsworth – Django Reinhardt's «Nuages», 1994. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7p0X5dWw7_g (дата звернення: 25.10.2023).
5. Django Reinhardt (with the Quintette du Hot Club de France) – «Nuages», Paris, December 13, 1940. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fq-t9TVbthc> (дата звернення: 15.02.2024).
6. Roland Dyens plays Django Reinhardt's Nuages. Bouchet, 1947. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RDjA3hrnn-Y> (дата звернення: 18.12.2023).
7. Roland Dyens – Astor Piazzolla «Oblivion», 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a-8CDVGNjAU> (дата звернення: 29.03.2024).
8. Roland Dyens – John «Dizzy» Gillespie's «A Night In Tunisia». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yeL5YNzvWek> (дата звернення: 15.04.2024).
9. John «Dizzy» Gillespie's – «A Night In Tunisia» (arr. Roland Dyens) played by Salvatore Fortunato. URL:

15.04.2024).

ДОДАТОК 2

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Додаток 2.1 А. К. Жобін «Щастя», аранжування Р. Дьєнса. Вступ **Felicidade**

V. de MORAES / A. C. JOBIM
arrangt : Roland Dyens

1 *Con balanço* ♩ ca 100

3 *f sub.*

5 *pp sub.*

7 *p sub.*

plp. ()*

(f sub.) cv

mp

sempre plp.

Додаток 2.2 А. К. Жобін «Щастя», аранжування Р. Дьєнса.

Середина з прикладом на різні види синкоп та децимолі

Musical score for guitar, measures 55-59. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 Measure 55: Features a complex chord labeled "XII p i m a i" with a "chiaro" marking and a "10" indicating a ten-fret position. The melody includes a glissando and a "secco" marking. A "6" with a "3" below it indicates a sixteenth-note triplet.
 Measure 57: Features a complex chord labeled "CIV V" with a "gliss. secco" marking. The melody includes a glissando and a "secco" marking. A "6" with a "3" below it indicates a sixteenth-note triplet.
 Measure 59: Features a complex chord labeled "CIII" with a "gliss. secco" marking. The melody includes a glissando and a "secco" marking. A "6" with a "3" below it indicates a sixteenth-note triplet.

Додаток 2.3 Р. Джанго «Хмари», аранжування Р. Дьєнса. 1 розділ

Nuages

slow swing

Django Reinhardt
(1910 - 1953)

Chords and notation for the first staff: $E\flat^9$, $Am^{7(\flat 5)}$, $D^{7(\flat 9)}$, G/B , C , $C\sharp^{dim}$, G/D

Chords and notation for the second staff: $E\flat^9$, $Am^{7(\flat 5)}$, $D^{7(\flat 9)}$, G/B , C , $C\sharp^{dim}$, G/D

Chords and notation for the third staff: $F\sharp m^{7(\flat 5)}$, C^6 , $B^{7(\flat 9)}$, Em , $Em(maj7)$, Em^7

Chords and notation for the fourth staff: A^7 , $A\flat^7$, A^7 , D^9 , $E\flat^9$, D^9 , N.C.

Chords and notation for the fifth staff: $E\flat^9$, $Am^{7(\flat 5)}$, $D^{7(\flat 9)}$, G/B , C , $C\sharp^{dim}$, G/D

Chords and notation for the sixth staff: $A\flat^9$, $Dm^{7(\flat 5)}$, $D\flat^9(\sharp 11)$, C^6 , Dm^7 , $D\sharp m^7$, Em^7 , Em^7/D

Chords and notation for the seventh staff: Cm^6 , F^9sus^4 , F , $F\sharp^{dim}$, G , Am^7 , $B\flat^{dim}$, G , G^9 , $C+^7$, F^9 , $B\flat+^7$

Chords and notation for the eighth staff: $E\flat^9$, $Am^{7(\flat 5)}$, $D^{13(\flat 9)}$, G , Cm^6 , G

Fine

Додаток 2.3 А. П'яццола «Забуття», аранжування Р. Дьенса.

Лейтмотив твору у вступі

OBLIVION

arr. Roland Dyens
révision Roger Eon

Astor Piazzolla

Con mesto ♩ = 39
m.d.
12—
III 15 12 15
p— l.v. sempre p
⑤ = Sol
⑥ = Do

Додаток 2.4 А. П'яццола «Забуття», ар. Р. Дьенса.

Початок 1 розділу

III a 12 ③
pp p tr pp tr
comodo
6 1 2 3 2 1 3 4 3 1 2 ④
pp
7 a tempo v 4 2 4 3 0 1 1 2 ③ m i m comodo ③ ⑤ ⑥
p
8 a 3 4 ③ 4 3 2 1 12 ben articolato e senza fretta p
mf IV# pp IV#
9 ord. p gliss. > breve ② ④ 2 1 ③ 2

10 *rit. poco* *a tempo*

11 *gliss.*

12 *port.*

13 *gliss.* *breve vib.*

14 *poco string.*

15 *p*

Додаток 2.5 А. П'яццола «Забуття», ар. Р. Дьенса. Середній розділ

16 *rit. poco* *a tempo*

17 *p*

18 *p*

19 *p*

20 *p*

Додаток 2.6 А. П'яццола «Забуття», ар. Р. Дьєнса. Реприза

25 *a tempo* *poco vib.* *f* *p* *mf*

26 *rit. comodo* *f sub.* *mf*

27 *a tempo* *comodo* *p* *pp* *mf* *ord. 5*

Додаток 2.7 А. П'яццола «Забуття», ар. Р. Дьєнса. Кодетта

35 *Più lento* *vib. poco* *pp* *scorrevole* *rit. molto* *m.d.*

36 *a tempo* *poco accel.* *rit.* *p* *breve* *m.d.* *rit. poco*

37 *rall. poco a poco* *harm. 8va* *p* *soavissimo* *morendo* *ppp*

Додаток 2.8 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Вступ

A Night in Tunisia

arr. Roland Dyens

John "Dizzy" Gillespie

Tempo moderato $\text{♩} = 69$
 ⑥ = Ré / D
 cf. lexique 1

pp lontano *poco*

p *poco*

sim. *poco* *a* *poco* *mp*

sfz *sim.*

sfz *mf*

Додаток 2.9 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Поліритмія

90

sfz *mf* *pendendosi*

Додаток 2.10 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Мелодія рефрену

Додаток 2.11 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Свінговий епізод

Додаток 2.12 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Другий рефрен

Додаток 2.13 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Другий епізод



Додаток 2.14 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Третій рефрен



Додаток 2.15 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Третій епізод



Додаток 2.16 Д. Гіллеспі «Ніч в Тунісі», ар. Р. Дьєнса. Акорди в 4 рефрені



