

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

Кафедра народних інструментів України

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНРОВІ МОДЕЛІ В ТВОРЧОСТІ Ф. СОРА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В
РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНОГО ГІТАРИСТА**

Магістерська робота

Чачило Анастасії Євгеніївни

Науковий керівник:

Зінченко Вікторія Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри інтерпретології

та аналізу музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Чачило А. Є.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ.....	7
1.1. Гітарна музика кінця XVIII–XXI століть: музикознавчий екскурс....	7
1.2. Композиторсько-виконавська практика іспанських гітаристів XVIII–XX століть: жанрова специфіка, навчальні та репертуарні збірки.....	17
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГІТАРНИХ КОМПОЗИЦІЙ Ф. СОРА.....	27
2.1. Малі форми від етюдів до концертних п'єс: специфіка трактування.....	27
2.2. Жанри творів крупної форми: засоби втілення композиторської творчості	32
2.2.1. Варіації та фантазії Ф. Сора : виконавський аспект.....	32
2.2.2. Гітарні сонати Ф. Сора: композиційно-драматургічний аналіз та засоби виконавської реалізації.....	36
Висновки до Розділу 2.....	44
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	60
<i>Додаток А. Нотні приклади.....</i>	<i>60</i>
<i>Додаток Б. Композиторський доробок Ф. Сора.....</i>	<i>64</i>

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Гітарне мистецтво пройшло тривалий шлях становлення та увібрало основні жанрово-стильові напрями музики. На сьогоднішній день у дослідників гітаристики спостерігається різні підходи при аналізі гітарної музики, яка розглядається з точки зору національних композиторсько-виконавських шкіл (Ф. Бернат [4], В. Блажевич [5; 6], В. Сидоренко [42]), процесу її формування та становлення в академічному мистецтві (І. Євтушенко [17], В. Ткаченко [50], А. Шевченко [55]). Увагу дослідників також привертають постаті провідних гітаристів світу (В. Доценко [13], St. Yates [72]), жанрово-стильові вектори оригінальної музики (Т. Іванніков [19; 20], С. Rauter [67]) та репрезентація інструмента як «звучного» образу світу (Ю. Ніколаєвська [36]).

Багатовікова історія гітарного мистецтва спонукала дослідників до виокремлення етапів його становлення, що зумовлено широким різноманіттям гітарної музики та тривалим шляхом усвідомлення гітари як академічного концертного інструмента. В цьому важливе місце посідає постать Ф. Сора, який сприяв академізації та популяризації гітари. Не зважаючи на те, що більшість досліджень гітарного мистецтва не обходяться без його постаті, вивчення композиторської спадщини Ф. Сора ще не отримало достатнього резонансу серед дослідників. Саме композиції Ф. Сора стали тією вершиною технічної майстерності, яку прагнули досягти гітаристи на початку XIX століття. *Актуальність теми* обумовлена необхідністю дослідження гітарного доробку Ф. Сора та висвітлення впливу діяльності Ф. Сора на формування гітарного мистецтва XVIII–XX століть.

Мета дослідження полягає у виявленні жанрових моделей гітарного доробку Ф. Сора, що реалізується за допомогою наступних **наукових завдань**:

- окреслити напрями розвитку гітарної музики;

- дослідити роль композиторсько-виконавської практики іспанських гітаристів XVIII–XX століть у збагаченні гітарного репертуару;
- визначити жанрово-стильові особливості гітарних композицій Ф. Сора;
- охарактеризувати жанрову специфіку гітарних мініатюр у доробку композитора;
- розглянути жанри крупної форми гітарної музики митця.

Об'єктом дослідження виступає гітарне мистецтво Іспанії XVIII–XX століть, його **предметом** – жанрова та виконавська специфіка гітарної спадщини Ф. Сора.

Матеріалом дослідження виступають нотні тексти гітарних творів Ф. Сора:

- Збірки інструктивних творів: «Дванадцять етюдів для гітари. Зошит № 1» *op. 6*, «Дванадцять етюдів для гітари. Зошит № 2» *op. 29*;
- Цикли мініатюр: «Шість маленьких п'єс» *op. 5*, «Шість вальсів» *op. 17*, «Десять дивертисментів» *op. 23*, «Шість багателей» *op. 43*;
- Концертна п'єса: Каприс «*Le Calme*» *op. 50*;
- Варіації та фантазії: Інтродукція та варіації на тему опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» *op. 9*, Фантазія № 5 *op. 16*, Фантазія № 13 «Елегійна» *op. 59*;
- Сонати: Соната *C-dur op. 15*, Велика соната № 1 *C-dur op. 22*, Велика соната № 2 *c-moll op. 25*.

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

- *історико-генетичний*, необхідний для виявлення історичних засад становлення гітарного репертуару;
- *органологічний*, який дозволяє простежити етапи становлення та еволюції інструменту;
- *дедуктивний*, що визначає спрямованість дослідження від загального (напрями розвитку гітарної музики), особливого (твори для гітари композиторів Іспанії) до конкретного (гітарний доробок Ф. Сора);

- *жанрово-стильовий*, який допомагає розкрити єдність композиційно-драматургічних принципів та розкрити палітру гітарної музики композиторів Іспанії;
- *виконавський аналіз*, пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки, окресленням артикуляційних засобів у композиції.

Теоретичну базу дослідження складають роботи, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії гітарного мистецтва* – Ф. Бернат [3; 4], В. Блажевич [5; 6], Л. Вітошинський [7], М. Гончаров [8], С. Гриненко [10; 11], М. Давидов [12], В. Доценко [13], О. Дроздова [14–16], С. Жовнір [18], Т. Іванніков [19; 20], А. Коваленко [23], І. Косинець [25], О. Кригін [27], Г. Лазарєва [28], Є. Мошак [35], Ю. Ніколаєвська [36], В. Паламарчук [38], М. Порцев [39], В. Салій [41], В. Сидоренко [42], О. Солдатенко [45], В. Ткаченко [50], М. Тущенко [51], О. Хорошавіна [52], К. Чеченя [53], А. Шевченко [54; 55], Р. Croton [62], D. Pavlovits [66], C. Rauter [67], M. Rodriguez [68], M. Summerfield [70], J. Taylor [71];
- *теорії та історії струнно-щипкових інструментів* – Н. Башмакова [2], І. Євтушенко [17], О. Корлякова [24], Т. Сідлецька [43];
- *творчості Ф. Сора* – М. Михайленко [31], W. Apel [60], St. Yates [72];
- *теорії жанру та стилю* – В. Барзишена [1], А. Калениченко [21], І. Коханик [26], О. Левченко [29], В. Москаленко [33], С. Сметана [44], Б. Сюта [47; 48], І. Шестеренко [56], І. Щербakov [58], Y. Furdui та О. Yehorova [63], Yu. Nikolaievskia [65];
- *теорії музичної форми* – Н. Горюхіна [9], В. Москаленко [32], К. Моцаренко [34], О. Потоцька [40], В. Степурко [46], М. Тіц [49], С. Шип [57], Я. Якуб'як [59], J. Chominski та K. Wilkowska-Chominska [61].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що *вперше* здійснено дослідження гітарного доробку Ф. Сора та проаналізовано композиційно-драматургічні особливості творів та їх виконавська специфіка.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні гітарного доробку Ф. Сора та композиторів Іспанії. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для гітаристів, які формують свій репертуар.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження обговорювались на «Магістерських читаннях-2024» (15–16 квітня 2024 р.); V міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 18–19 травня 2024 р.).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів і Висновків, Списку використаних джерел та двох Додатків. Список використаних джерел налічує 72 позиції, з них 13 – іноземною мовою.

Загальний обсяг роботи – 67 сторінок, з них основного тексту – 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

1.1. Гітарна музика кінця XVIII–XXI століть: музикознавчий екскурс

На сьогоднішній день гітарний репертуар представлений багатьма напрямками – від класичної або академічної музики до джаз та рок стилістики. Цьому розгалуженню передував тривалий етап становлення гітари в середі академічних інструментів, що пов'язано не тільки з виникненням оригінального репертуару, але і змінами в органології. Так, перші відомості про інструмент, візуально схожий на гітару, відносяться до III тисячоліття до нашої ери. В них представлений струнний танбуроподібний інструмент з резонатором та грифом. Поступово у такій конструкції збільшувалась кількість струн та, як наслідок, найбільш розповсюджуваним у II тисячоліття до нашої ери став сітар, який у подальшому змістили кіфара, цитра та лютня. На момент I та II століття нашої ери з'являються відомості про *guitarra punteada* та *guitarra rasgueada*, які існували в Італії поряд з іншими струнними інструментами. Тільки у XV столітті ми можемо говорити про лютню, яка в Європі постала у вигляді віуели з квартовим строєм. У цей період гітара, віуела та лютня залишаються чотириструнними і тільки у XV столітті кількість їх струн збільшується до шести. Таким чином, дослідник гітарного мистецтва А. Шевченко припускає думку, що віуела і є гітарою, у той час як більшість музикознавців розрізняють ці інструменти [55, с. 7].

Процес значних трансформацій гітари продовжувався ще тривалий час і тільки наприкінці XVIII століття вигляд інструменту наближується до його звичного амплуа, а подвійні струни замінили одинарні. Окреслюючи гітарне мистецтво від початку його формування і до XXI століття С. Гриненко вказує, що з покращенням конструкції гітари у XVIII столітті вона у XIX стала залучатись в ансамблі та оркестри [10, с. 57]. Саме з цього періоду починається

«класичний розквіт» (термін В. Ткаченко) гітарного мистецтва, для якого притаманна **композиторсько-виконавська діяльність гітаристів**.

Період з другої половини і до кінця XIX століття В. Ткаченко називає «кризою мовчання», яку подолали високий рівень виконавської майстерності та вдосконалення конструкції інструменту [50], що сприяла позбавленню виконавських складнощів, а з цим і зацікавленістю гітарою композиторів, творчість яких не пов'язана з виконанням на цьому інструменті. Таким чином, починається формування різних національних шкіл, гітарою захоплюються західноєвропейські композитори та вона стає одним з найрозповсюдженіших академічних інструментів для якого безперервно виникають нові композиції. Не дивлячись на багатовікову історію, дослідниками гітаристики розкрито різноманітні вектори її вивчення (органологія, історіографія, виконавство тощо). Проте, і сьогодні виникають фундаментальні праці з методики, теорії та виконавської інтерпретації, що свідчить про багатогранність гітарного мистецтва.

Не менш важливим для розквіту гітарної музики є лютнева творчість С. Вайса, яка стала полем дослідження І. Євтушенка [17]. Виконавці адаптували лютневі композиції під гітарну специфіку і завдяки творчості С. Вайса (1684–1750) у гітарному репертуарі є барокові сюїти, більшість з яких написані в табулатурі. Так, прелюдії, які відкривають сюїти, при їх нотному фіксуванні в гітарній музиці були без тактів, що вказувало на їх виконання *rubato* і у гітарній практиці виконувалось у спокійному та вільному темпі. Така тенденція в репертуарі спостерігається до XVIII століття у якому активно створюються оригінальні композиції.

Звернення до **лютневої музики** для гітаристів є вкрай важливим. По-перше, тембральна спорідненість та схожа техніка звуковидобування відкривають у гітарній музиці стилістичний пласт того репертуару, який не був доступний гітарі в силу її столітніх органологічних трансформацій. По-друге, звернення до музики інших інструментів, які вже пройшли етапи становлення та ствердження свого академічного статусу, сприяло прагненням

виконавців наблизитись до еталонного звучання оригіналу. І лютня, чия методична база вже була апробована часом, стала одним з таких інструментів.

На сьогоднішній день дослідники гітарного мистецтва розробляють потужну методичну базу, пов'язану з особливостями прочитання лютневої музики на гітарі. Так, О. Дроздова [16, с. 136] називає прізвища таких лютністів, як В. Берд (1544–1623), Т. Морлі (1557–1603), Дж. Булл (1562–1628), Дж. Доуленд (1563–1626) та О. Гіббонс (1583–1625). За свідченнями дослідниці, вже у 1610 році Р. Доуленд (син Дж. Доуленда) видає цілу антологію музики для лютні, яка отримала назву «Різноманітність уроків лютні». О. Дроздова вказує, що значна кількість лютневої музики була створена саме в епоху Ренесансу, що дозволяє назвати цей період «"золотим віком" англійської лютневої музики (близько 1580–1620 роки)» [там само, с. 132], який передує «класичному розквіту» гітари (XIX століття) на три століття. Прочитання лютневої музики висуває ряд вимог до гітаристів, що націлені на автентичне виконання. Такими прикладами є відмова від *glissando*, використання ліг тільки при фразуванні, максимальне задіяння відкритих струн для кращої педалізації, уникання малих секунд, включення високих позицій при грі тощо [16, с. 133–134].

Наприкінці XVIII століття починається формування виконавських гітарних шкіл і однією з найбільш чисельних вважається *італійська*, першими представниками якої є Р. Л. Леньяні, М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Каркассі, К. Маркіоне та А. Дезідеріо. Згідно дослідженню М. Тущенка, засновником італійської гітарної школи прийнято вважати саме М. Джуліані (1781–1828), який є автором «Школи гри на гітарі». М. Джуліані не просто презентував гітару як самостійний та віртуозний інструмент, але і займався педагогічною діяльністю. У доробку композитора-гітариста близько трьохсот творів для гітари, серед яких мініатюри (вальси, лендлери, серенади, дивертисменти тощо) та їх цикли («Різноманітні розваги», «Нічні ліра»), інструктивний матеріал (етюди, вправи та етюди-вправи), концептуальні жанри (варіації, рондо, соната, концерти) та транскрипції для дуету гітар опер В. А. Моцарта,

Дж. Россіні та В. Белліні. Подібний творчий шлях спостерігається і у Ф. Карулі (1770–1841). Окрім схожих жанрових моделей з М. Джуліані, композитор-гітарист пише посібник «Гармонія у використанні на гітарі» та «Школа гри».

«Золотий вік» гітари за думкою В. Блажевич [6, с. 357] представляє італійський гітарист М. Каркассі (1792–1853), який є автором «Школи гри на гітарі» та більше ста творів для неї. М. Каркассі більш вільно відноситься до оперних транскрипцій і саме у його доробку з'являється жанр попури. Композиторській творчості Л. Леньяні (1790–1877) належить близько двісті п'ятдесяти творів для гітари у жанрах скерцо, капричіо, фантазій, попури, варіацій, рондо та транскрипцій опер Дж. Верді, Дж. Россіні та Дж. Паїзієлі. На більш пізньому етапі серед італійських композиторів слід назвати М. Кастульнуово-Тедеско (1895–1968), який у написанні музики для гітари охоплює широку жанрову палітру з варіацій, рондо, пасакалії, капричіо та камерно-інструментальні твори. Окрім концертів для гітари з оркестром (1939, 1952) у композитора є і Концерт для двох гітар з оркестром (1962).

Представниками сучасної італійської гітарної школи є К. Маркіоне та А. Дезідеріо. Так, К. Маркіоне (нар. 1964) є чудовим знавцем барокової музики, навички з виконання якої він отримував на майстер-класах Б. Давесака та Т. Сато. Звідси і зацікавленість виконавця жанром транскрипції, що втілювалось в адаптації для гітари «Дванадцяти фантазій» для скрипки Г. Ф. Телемана. Наразі К. Маркіоне проводить майстер-класи, є членом журі найбільш престижних гітарних конкурсів світу, а його висока виконавська майстерність надихає композиторів світу для написання музики для гітари, що підтверджується присвятою для К. Маркіоне композицій А. Карлевара, Дж. Дуарте, К. Доменіконі, Г. Дрозда, С. Яннареллі та інших. У свою чергу А. Дезідеріо (нар. 1971) навчався у Б. Б. Д'Амаріо, С. Арута та відвідував майстер-класи Л. Брауера. Гітарист також не займається композиторською діяльністю та більше відомий як лауреат найпрестижніших конкурсів світу,

зробив дискографію з виконання сонат XX століття (1995), творів для гітари відомих італійських композиторів (2000), танго і танців (2002).

Досить молодою є *угорська* гітарна школа, засновником якої Ф. Бернат [4, с. 60–62] називає Л. Сендрі-Карпера, який першим став викладати гітару в Академії імені Ф. Ліста та написав чотири томи «Школи гри на гітарі». З 1928 року в Музичній академії відомі гітаристи-віртуози Європи починають давати сольні концерти. На сучасному етапі слід назвати ім'я Й. Етвьоша, який у 1996 році відкрив класи гітари у вищих навчальних закладах Угорщини. Гітарист робить виконавську редакцію лютневих сюїт Й. С. Баха, адаптує «Гольдберг-варіації» під гітарну специфіку та створює методичне обґрунтування при транскрипції для гітари барокових творів [там само, с. 77].

Композитор-гітарист Д. Павлович пише «Збірку етюдів» з різним рівнем складності та стильовими орієнтирами, викладає гітару та теоретичні предмети. До представників угорської композиторсько-виконавської гітарної школи належить випускник ХНУМ імені І. П. Котляревського – Ф. Бернат, який виконував прем'єру таких творів, як Концертино для гітари з оркестром Д. Малого (Україна); Концерт № 3 «Елегійний» для гітари з оркестром Л. Брауера (Куба); Концерт для двох гітар, блок-флейти та ударних Г. Керека (Угорщина). Окрім цього, Ф. Бернат пише власну музику, яка націлена на рівень мистецьких шкіл (мініатюри, цикл «Прелюдій» та інші) та досвідчених і професійних музикантів («Угорська фантазія», Українська балада «Пісня про рушник», Українська балада «Рідна мати моя» тощо).

Українську гітарну композиторсько-виконавську школу представляє К. Смага (1912–1985), який видавав транскрипції для гітари та обробки українських пісень. Композиторсько-виконавською та науковою діяльністю займався А. Шевченко (1939–2012). Гітарист-віртуоз видав праці з історії фламенко, низку монографічних трудів та творів різних стильових напрямів. М. Михайличенко (нар. 1952) працює у напрямку створення хрестоматійного репертуару для учнів мистецьких шкіл, який складається з художніх творів та інструктивного матеріалу, довідників та підручника з методики.

На сучасному етапі для гітари пишуть такі українські композитори-виконавці як Д. Панченко, А. Бойко, А. Асанов, Ю. М. Стасюк, А. Андрушко, О. Кулік та інші. Так, Д. Панченко звертається до індійської ведичної мантри «Ом Шанті» та у 2003 році пише однойменну композицію для гітари. Звернення композитора-гітариста до жанру барокової доби відбилось у «Пасакалії», а українські національні витоки – в «Карпатській легенді». А. Бойко, подібно до Д. Панченко, також звертається до українського мелосу та створює декілька варіацій на теми українських народних пісень («По садочку ходжу», «Ой, чий то кінь стоїть»). Окрім фольклористичного напрямку, мисткиня звертається до жанрів попередніх епох та пише «Прелюдію пам'яті Е. Вілла-Лобоса».

Окреслюючи палітру оригінальної гітарної музики слід назвати ім'я іспанського гітариста **А. Сеговію**¹ (1893–1987), який не тільки був видатним композитором-гітаристом, але і виконавська майстерність якого спонукала композиторів всього світу писати музику для гітари. Так, серед **бразильських композиторів** слід назвати Е. Вілла-Лобоса (1887–1959), який після знайомства з А. Сеговією створює для гітари етуди, прелюдії, «Бразильську народну сюїту», «Шоро», чисельні мініатюри та звертається до жанру крупної форми. У своїх композиціях Е. Вілла-Лобос втілює бразильський фольклор у поєднанні з поліритмією та синкопованим ритмом, уникає квадратні структури, використовує орнаментальність та звукозображальність. Окрім Е. Вілла-Лобоса для гітари у жанрах шоро та сонати пише М. К. Гварнієрі (1907–1993), в доробку якого є тріо для скрипки, гітари та віолончелі. А. Піло (нар. 1954 р.) створює для гітари чотири «Альбоми» (2020, 2023 роки), у яких є такі композиції як «Присвята Себастьяну Ідельфонсо» (1986), «Обійми Ізабель» (2011), «Токата на вшанування Бетховена» (2019), «Молитва за Україну» (2023), «Вальс» (2023), «Прелюдія» (2023) тощо.

¹ Більш повно постать А. Сеговії буде розкрита у підрозділі 1.2.

Мексиканський композитор М. Понсе (1882–1948) пише твори як для гітари соло, так і для камерних ансамблів за участю гітари і на сьогодні нам відомі низка окремих мініатюр та цикл «24 прелюдії» з присвятою А. Сеговії. Окрім цього, М. Понсе пише для гітари і у жанрах крупної форми, серед яких Варіації і fuga на тему Фолії, «Балетто» у стилі С. Вайса, чотири сонати для гітари соло («Мексиканська», «Класична» для Ф. Сора, Романтична» та Соната № 3), Соната для гітари та клавесину, дві сюїти (*a-moll* у стилі С. Вайса, *D-dur*) та Концерт для гітари з оркестром «Південний».

Кубинець Л. Брауер (нар. 1939) звертається до різних стильових напрямів – від фламенко до класичного стилю, музики епохи відродження та написання композицій для гітари з електроакустичними інструментами. В. Доценко [13], досліджуючи гітарний доробок композитора-гітариста, вказував на його новаторство, яке втілювалось у змінах в принципі звуковидобування та зверненні до різноманітних композиторських технік ХХ століття. Так, гітарна творчість Л. Брауера поділяється на декілька періодів, серед яких для «раннього» притаманне звернення до класичних форм. В «експериментальному» періоді кубинець звертається до композиторських технік та абстрактних програмних назв композицій. Наступний період, який В. Доценко характеризує як період «творчої зрілості», відрізняється тяжінням до концептуальних жанрів та національних витоків. В останньому, «зрілому» етапі Л. Брауер повертається до простоти та використання тем з творів попередніх етапів [там само, с. 5–6]. Досить важко перерахувати гітарний доробок Л. Брауера втім, все ж слід назвати найбільш впливові його гітарні твори. Серед концептуальних жанрів – це одинадцять концертів для гітари з оркестром (1972–2007), Варіації на тему В. Хара (2007), три сонати (2007–2013) для гітари соло та Соната для двох гітар (2009). П'єси малої форми представляють програмні мініатюри, пісні «Бітлз» в обробці для гітари з оркестром, низка «Кубинських пейзажів» тощо.

Досліджуючи сучасні тенденції гітарного мистецтва, С. Гриненко [11, с. 41] звертається саме до композиторів різних національних шкіл ХХ століття.

Так, *британський* композитор Б. Бріттен (1913–1976) пише вокальний цикл «Пісні з Китаю» для голосу та гітари (1957) і варіаційний цикл з дев'яти номерів «Ноктюрнал» (1963) на тему пісні «*Come, heavy sleep*» (1597) з «*First booke of songes or ayres*» Дж. Доуленда. Не дивлячись на звернення до пісенного першоджерела це не просто адаптована вокальна композиція для гітари. «Ноктюрнал» від творів для гітари другої половини ХХ століття відрізняється вищим рівнем складності. Т. Іванніков зазначає, що це пов'язано і зверненням до лютневого репертуару, прочитання якого на гітарі потребує особливого трактування, та прагненням Б. Бріттена поєднати різні стильові напрями [19, с. 27].

На сьогоднішній день гітарний репертуару складається з транскрипцій лютневих творів доби ренесансу і бароко та оригінальних творів, які зазнали впливу *композиторських технік ХХ століття*. Гітарне виконавство розвивається досить стрімко та одним з основних віянь музики ХХ століття в оригінальному репертуарі є *джазовість*. Досліджуючи джазові риси у гітарних творах, С. Сметана [44, с. 291] пише, що композитори поєднують елементи джазовості (гармонія, свінг, синкопи, імпровізаційність) з українським фольклором, прикладом чого є «Джаз-етюд» (2005) Ю. Стасюка. Джазові риси через поєднання блюзового ладу, нонакордів та гітарного прийому бенду присутні у «Джаз-фантазії № 1» М. Вігули. У свою чергу, сполучення джазових стандартів, ударних прийомів та свінгу присутні у композиції Р. Діенса «Ніч у Тунісі» [25, с. 116].

Представлена панорама гітарних композиторсько-виконавських шкіл демонструє виникнення композицій для гітари у країнах світу, далеких від європейських, охоплення майже всіх стильових напрямків оригінального репертуару. Дослідники гітаристики розглядають декілька векторів її розвитку – від перших гітарних шкіл до композиторсько-виконавської діяльності гітаристів та стильових напрямів в гітарній музиці, що дозволяє говорити про жанрову панораму композицій для гітари, яка представлена досить розгорнуто та може стати ще одним напрямком розвитку гітарної музики.

Так, при дослідженні *жанрових традицій старовинної музики* у гітарній творчості, Т. Іванніков [19] акцентує увагу на жанрі концерту, як найбільш численному та показовому в гітарному репертуарі (більше восьмисот зразків). Одним з таких прикладів є *жанр concerto grosso*, що проявився у доробку Д. Ханна, М. Мерккеліса, А. Шевченка, А. Андрушка. Композитори (Ш. Фуджі, М. Стецюн, Я. Кроузе та інші) створюють *концерти*, в яких використовують принцип *basso ostinato* і поліфонічні техніки. Жанру концерту для гітари з оркестром у композиторській творчості ХХ–ХХІ століть приділяє увагу М. Гончаров [8] та розглядає твори Х. Родріґа (1901–1999), Е. Вілла-Лобоса (1887–1959) та М. Кастельнуово-Тедеска (1895–1968). Тричастинний Концерт для гітари Е. Вілла-Лобоса, наприклад, поєднує бразильський фольклор з побутовими жанрами та академічною традицією [там само, с. 91].

Окрім концерту композитори пишуть і *сонати* (більше двісті зразків). Серед них особливе місце належить *тріо-сонаті*, що віддзеркалилось у доробку Р. Бакса (нар. 1938 р.), З. Бркановича, Т. Бушхольца, Т. Ферару тощо. Такі композиції часто вказували на кількість виконавців, відображали барокові традиції у вигляді поліфонічних та гомофонних типів викладу, сюїтного циклу, танцювальної жанрової основи, варіаційних та остинатних прийомів, прелюдійності на початку циклу та імітаційної поліфонії [6].

Поряд із концертом та сонатою серед виконавців досить поширеними є *варіації*, стильовий параметр яких простягається від ренесансних до барокових, класичних та романтичних моделей. Варіації на *basso ostinato* типу пасакалії або чакони ми можемо зустріти у творчості Т. Блюма, П. Рудерса, М. Стецюна, К. Доменіконі та інших. Окремою областю дослідження є *варіації на тему*, що можемо зустріти в доробку Ф. Сора, М. Джуліані, М. Баркла, І. Корнейчука, Ф. Сархана та інших. Такі варіації представлені як використанням народних тем (іспанських, італійських тощо), так і музики інших композиторів (Й. С. Баха, Г. Пьорсела, Г. Генделя, В. А. Моцарта,

М. Паганіні). Слід зазначити, що саме такі твори були в основі формування оригінального гітарного репертуару [6].

Жанри барокової сюїти (партити), яка набула поширення за часів Й. С. Баха, відбилися і у гітарній музиці. Так, А. Андрушко у 2003 році пише Партиту № 1, яка складається з чотирьох частин (Прелюдія, Фуга, Колискова, Токата) та містить сучасні прийоми звуковидобування у вигляді Барток-*pizzicato*, плескання по деці, шумовому расгеадо та тепінгу [20, с. 202]. Подібною жанрово-стилістичною моделлю є його Партита № 2 (2005). За твердженням Т. Іваннікова, у цьому чотиричастинному циклі (Прелюдія, Фуга, Речитатив, Фінал) присутні риси чакони, хоральна фактура та імітаційна поліфонія [там само, с. 203].

Значна кількість гітарних п'єс відноситься до **мініатюри**, перші з яких тяжіють до побутових та вторинних жанрів і, як правило, відрізняються технічністю, лаконізмом та камерністю. Дослідники гітарного мистецтва (І. Щербакова [58, с. 31]) при вивченні мініатюри спираються на типологію жанрів в музиці та виокремлюють фольклорну, танцювальну, пісенну та характеристичну (змішану) мініатюри. З них вагоме місце належить першому типу, що пояснюється рясним використанням іспанського фольклору в гітарній музиці. Мініатюри спіткала загальна тенденція жанру – більшість з них прагнуть до об'єднання в цикли, які є калейдоскопом образів, номери яких часто виконуються самостійно та незалежні один від одного.

Цикл мініатюр часто заснований на жанровому контрасті та в його межах у гітарній музиці можуть бути жанри ноктюрну, баркароли, серенади, пісні без слів, романсу, балади або колискової, що демонструє доробок Ф. Морено-Торроби. Так, І. Щербакова досліджуючи жанрово-стильову палітру композицій для гітари ХХ століття [там само, с. 29] відзначає, що вона сповнена жанрами «чистої музики», які представлені токатою, прелюдією, інтермецо, фантазією, скерцо, фугою та *perpetuum mobile* і втілились у доробку М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе та Л. Брауера. Дослідниця серед принципів циклізації гітарної мініатюри називає літературну сюжетність

(«Чорний Декамерон» Л. Брауера), сюїтність (Ф. Морено-Торроба) та ідею опусу (Л. Брауер), жанровий контраст при залежності п'єс одна від одної (Л. Брауер) та об'єднання номерів за рахунок використання танцювальних жанрів (А. Лауро).

Стислий огляд напрямів розвитку гітарної музики демонструє її багатовекторність, що проявилось у виконавських школах, написанням музики для неї композиторів з різних куточків світу, охоплення оригінальним репертуаром різних жанрів та стилів. Втім, існування такої широкої панорами завдячено саме іспанській гітарній школі, якій і буде присвячений наступний підрозділ нашої роботи.

1.2. Композиторсько-виконавська практика іспанських гітаристів XVIII–XX століть: жанрова специфіка, навчальні та репертуарні збірки

Гітарна європейська школа має досить потужну базу, про що свідчить низка шкіл гри, хрестоматій та посібників. Займаючись цією проблематикою, О. Солдатенко [45] виокремлює дві гітарні школи Європи XVIII–XIX століть – іспанська, яка переважно представлена творчістю Д. Агуадо та Ф. Сора, й італійська, розглянута нами у попередньому підрозділі. Не дивлячись на паралельне існування цих гітарних шкіл, іспанська в гітарному мистецтві стоїть на першому місці, що пояснюється «часом початку її діяльності» та впливу на загальний розвиток гітарного мистецтва [там само].

Ще у 1780 році *Антоній Баллестерос* у Мадриді публікує одні з перших композицій для гітари. Пізніше, на початку XIX століття виходять «Збірка гри на шестиструнній гітарі» *С. Боттона* (1806) та методичний посібник «Інструкції для іспанської гітари» *Ч. Сола* (1819). С. Гриненко, роблячи стислий огляд перших посібників для класичної гітари зазначає, що основним акцентом їх авторів приходився на специфіку звуковидобування та постановку виконавського апарату [10, с. 58]. Праці С. Боттона та Ч. Сола були одними з

перших шкіл гри, але у гітарній виконавській традиції закріпилось звернення до методичних праць Д. Агуадо (Іспанія) та Ф. Каруллі (Італія). Саме з цих хрестоматій ми можемо говорити про академізацію інструменту. Посібники включали не тільки хрестоматійний розділ, але і суто методичний, націлений на постановку виконавського апарата, звуковедення та аплікатури.

Паралельно з методичним посібником Ч. Сола, *Д. Агуадо* (1784–1849) написав «Збірку етюдів» (1819) та «Школу гри» (1825), яка вважається найкращою. У своїй праці один із засновників іспанської гітарної школи робив акцент саме на нігтьовому способі звуковидобування як єдиному правильному, що забезпечує яскравий та гнучкий звук [23, с. 18]. Окрім цього, Д. Агуадо описав темброве багатство гітарного звуку, яке виражається у наступних параметрах: 1) вплив товщини струни; 2) динаміки; 3) пересування правої руки від підставки (*sul ponticello*) до грифу (*sul tasto*) та його середини. Композитор-гітарист зробив вклад в органологію інструменту та впровадив підставку «<...> для кріплення струн, на якій встановлюється нижній поріжок гітари <...>» [45].

Д. Агуадо переважно пише твори методичного спрямування, про що свідчать представлені вище «Школа» та «Збірка етюдів». Втім, у доробку гітариста є «Фанданго з варіаціями» *op. 16 (d-moll)*, яка являє двочастинну форму. Перша частина (*Adagio*) починається у типовому для фанданго розмірі 3/4 та насичена форшлагами, *portamento* та пунктирним ритмом. Фігурації шістнадцятих наприкінці частини додають їй рис імпровізаційності та через фермату переходять до другої частини твору (*Allegro Vivace*). Варіаціям притаманне дімінуція, проведення теми у басовому голосі із фігураціями у верхньому регістрі, акордова техніка та використання різних ритмічних формул. Більш віртуозним постає наступний твір Д. Агуадо – *Allegro brillante* ($\text{♩}=66$), яке більше нагадує мініатюру. У порівнянні з досить фактурним «Фанданго», у цій композиції акордова техніка зустрічається епізодично, а сама композиція побудована на фігураціях тридцять других та мелодичного

голосу у верхньому та нижньому регістрах. Втім, більшість творів Д. Агуадо це мініатюри, які зібрані у невеликі цикли².

Видавши у першій третині XIX століття (1825, 1830) дві «Школи гри», **Ф. Сор** (1778–1839) збагатив гітарний репертуар, описав специфіку виконання гітарних прийомів (використання барре) та надав потужну методологічну базу, яка вплинула на покращення виконавської техніки, зокрема, була надана нова постановка лівої руки. Окрім цього, Ф. Сор вважав звуковидобування подушечками пальців найбільш вірним та правильним. Враховуючи статус композитора-гітариста як віртуоза, саме такий спосіб звуковидобування розповсюджувався серед виконавців. Окрім цього, Ф. Сор виступав на одній сцені зі скрипачами, флейтистами та піаністами, що у подальшому віддзеркалилось у різноманітних складах за участю гітари.

Окрім виконавства, Ф. Сор створював композиції для гітари, які входять у репертуар кожного гітариста. Свої перші твори він видав у спеціалізованому журналі приблизно в 1810 році, але не проставив в них опусів. Композитор-гітарист охопив широку жанрову палітру до якої входять сонати, варіації, фантазії, дивертисменти, мазурки, менуети, вальси, каприси, етюди тощо. У своїх творах Ф. Сор не тільки по-новому висвітлив технічні можливості інструменту, але і розширив діапазон гармонічних засобів. Так, значна частина його гітарних композицій є мініатюрами (понад двісті), які розростались та ставали частиною сонат. Таким прикладом є жанру менуету, форма якого сягає від простої двочастинної (мініатюра) до складної тричастинної (менуети у Гранд Сонатах). Більшість мініатюр Ф. Сора належать до жанру вальсу, який представлений у вигляді невеликої концертної п'єси, технічно простої, але досить ефектної. Таким чином, виконавець з легкістю міг виконати таку мініатюру на концерті, яка була технічно доступною та легкою для запам'ятовування. Етюди Ф. Сора як правило засновані на певному різновиді

² «Десять маленьких та нескладних п'єс для гітари», «Дванадцять вальсів для гітари» *op.* 1, «Чотири блискучих рондо» *op.* 2, Збірка з десяти контрдансів *op.* 11 «Les Favorites», «Шість менуетів та шість вальсів» *op.* 12 тощо.

техніки (арпеджіо, акордова техніка, легато тощо) та мають інструктивну направленість.

У доробку композитора-гітариста є чотири сонати, серед яких є одно-, три- та чотиричастинні. Вільно композитор-гітарист відноситься до жанру фантазії або варіацій та ототожнює їх у своїх творах. Ф. Сор писав не тільки варіації (фантазії) на оригінальну тему, але і використовував народні пісні та теми інших композиторів.

Існування шестиструнної гітари в її сучасному вигляді завдячено саме іспанському майстру *Антоніо де Торресу* (1817–1892) [50], який почав майструвати гітари в Гранаді з 1842 року та невдовзі зробив цей напрямок домінуючим у своїй творчості. Так, майстер збільшив мензуру, об'єм та форму корпусу і винайшов нову систему пружин, що вплинуло на окраску звуку, який став більш чітким та м'яким. Зміни в органології спонукали виконавців передивитись посадку при грі. Гітаристи стали використовувати підставку під ліву ногу з якої змінилось і положення грифу, що облегшило зміну позицій та відкрило шлях до підвищення технічного рівня гітаристів.

Наприкінці XIX століття свою діяльність починає один з визначних гітаристів світу, автор близько ста оригінальних творів та стільки ж транскрипцій для гітари – *Ф. Таррега* (1852–1909). Він є засновником «сучасної школи гри на гітарі» (за В. Блажевич [6, с. 357]), який продовжував традиції та настанови своїх попередників. Новаторство Ф. Таррега полягає у виразності звучання та багатстві технічних прийомів. Зокрема, він впровадив гру тремоло аплікатурою «*рати*», яка є природньою та зручною і саме цей різновид закріпився в гітарній виконавській практиці [38, с. 139]. Окрім виконавства та композиторства, Ф. Таррега займався педагогічною діяльністю результатом якої є такі видатні гітаристи як А. Сеговія, Е. Пухоль, Д. Фортеа та інші.

Серед оригінальних творів для гітари виділяються віртуозні Варіації (1893–1894) на тему «Венеціанського карнавалу» М. Паганіні, у яких Ф. Таррега використовує оригінальну послідовність теми та варіацій із

скрипкового варіанту. Втім, гітарна версія скорочена та не така віртуозна як композиція М. Паганіні. Через незначний період Ф. Таррега знову звертається до запозичених тем та створює Фантазію (1903) на тему опери Дж. Верді «Травіата». Ю. Фурдуй та О. Єгорова [63, с. 122], досліджуючи постать композитора-виконавця, вказують на риси, притаманні доби романтизму, які у композиції Ф. Таррега відбилась у використанні запозичених тем та віртуозності. Окрім жанрів крупної форми у доробку гітариста є мініатюри в жанрах вальсу, капричіо, гавоту, мазурки, польки, прелюдії, танго та етюд.

Менш відомими є твори композитора-гітариста *Гільєрмо Гомеса* (1880–1955), який у 1904 році видав рукопис «Антології гітарної музики» з трьох томів загальною кількістю п'ятдесят творів. Г. Гомес переважно грав фламенко, а після знайомства з Ф. Таррегою зацікавився і грою на класичній гітарі. Серед оригінальних композицій, які відомі у наші дні, слід назвати «Андалузьку сюїту», мініатюри «Тремоло» та «Анжеліта», а також «Іспанське попурі». Окрім авторської музики, Г. Гомес робив аранжування для гітари «Елегії» Ж. Масне та «*La Huerfana*» Е. Гранадоса [64].

Ф. Таррега вплинув і на формування Е. Пухоля в першу чергу як виконавця. Втім, *Е. Пухоль* (1886–1980) на принципах Ф. Таррега створює «Школу гри на шестиструнній гітарі» у чотирьох частинах. У перших двох (1934 та 1937 роки) викладаються принципи Ф. Таррега, у той час як в останні частини (1954 та 1971 роки) засновані на педагогічному досвіді Е. Пухоля та його власних педагогічних принципах [23, с. 144]. «Школа гри» Е. Пухоля містить рекомендації для самостійних занять, методичні обґрунтування та хрестоматійний матеріал із подальшим закріпленням його «уроків». Гітарист не тільки виконував оригінальну музику для гітари, але і робив власні транскрипції. Композиторські інтенції Е. Пухоля проявились у незначній кількості оригінальних мініатюр, таких як «Севілья», «Каталонський танець», «Романс», «Танго» та «Експромт».

Однією з найвпливовіших фігур у гітарному мистецтві ХХ століття є *А. Сеговія* (1893–1987), який виступав у багатьох концертних залах світу,

проводив численні майстер-класи та пропагував гітару як сольний класичний інструмент. Виконавська майстерність А. Сеговії знайшла відбиття у доробку багатьох композиторів світу, які стали писати для гітари та присвячувати свої твори митцю. Так, серед таких композиторів слід назвати ім'я Е. Вілла-Лобоса, Х. Родріга, Ф. Морено-Торроби та інших. Досліджуючи традиції західноєвропейської гітарної школи, В. Блажевич [6, с. 358] вказує, що високий виконавський рівень А. Сеговії став результатом продовження традицій засновників іспанської гітарної школи – Ф. Сора, Д. Агуадо та Ф. Таррегі. Зокрема, постаті гітариста присвячена дисертаційна робота харківського дослідника О. Кригіна «Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи» [27].

А. Сеговія також зробив великий внесок у збагачення адаптованого гітарного репертуару та робив транскрипції творів Г. Ф. Генделя³, Д. Скарлатті⁴, Й. С. Баха⁵, С. Вайса⁶, Ф. Шопена⁷, І. Альбеніса⁸, С. Франка⁹ тощо. Значна частина репертуару А. Сеговії складалась з оригінальних творів для гітари, серед яких композиції Ф. Сора, Ф. Таррегі, М. Кастельнуово-Тедеску, Х. Манена, Ф. Момпа, Ф. Морено-Торроби, М. Понсе, Х. Родріга, Х. Туріна, А. Харріса та О. Еспла. Звернення до такої різноманітної палітри національних шкіл (Іспанія, Італія, Франція, Німеччина, Польща, Відень, Мексика) підкреслювало різноманітність репертуару А. Сеговії, що сприяло зацікавленістю виконуваної ним музики серед гітаристів світу [38, с. 21–22].

Стислий огляд іспанської виконавсько-композиторської школи демонструє вплив на її розвиток засновників гітарної школи Іспанії, зокрема – Ф. Сора. Враховуючі всі його надбання, жодне дослідження гітарної музики не обходиться без творчості композитора-гітариста. Саме завдяки Ф. Сору

³ Г. Ф. Гендель: Гавот для клавіру *G-dur*.

⁴ Д. Скарлатті: Сонати для фортепіано *c-moll* К. 11 та *a-moll* К. 322.

⁵ Й. С. Бах: Партита № 2 для скрипки соло, Сюїта № 3 для віолончелі соло, Фуга для лютні *g-moll*, Прелюдія для лютні *c-moll*.

⁶ С. Вайс: Фантазія для лютні *c-moll*, Бурре *a-moll* з Сюїти № 19.

⁷ Ф. Шопен: Окремі номер з «Двадцяти чотирьох прелюдій» для фортепіано.

⁸ І. Альбеніс: Іспанська сюїта № 1 для фортепіано, Дванадцять характерних п'єс *op. 92* для фортепіано.

⁹ С. Франк: Органіст IV: Сім п'єс для гармоніума в *Es-dur* та *es-moll*.

гітара поширилась країнами Європи та вийшла на міжнародний рівень. Тому доцільним буде у нашому дослідженні звернути увагу на виконавський аспект аналізованого твору, що допоможе краще зрозуміти принципи композиторського письма Ф. Сора.

Висновки до Розділу 1

Гітарне мистецтво пройшло тривалий шлях становлення, що свідчить наявність його періодизації. Із струнних танбуроподібних інструментів найближчими спорідненими для гітари стали сітар, кіфара, цитра, віуела та лютня. Тільки з XVIII століття починається «класичний розквіт» гітарного мистецтва, що пов'язано із виконавською та композиторською діяльністю. З цього періоду з'являються збірки, методики та школи. Важливе значення при формуванні перших оригінальних творів для гітари мали транскрипції лютневої музики, що віддзеркалилось у прагненні виконавців наблизитись до лютневого звучання, яке на той момент вже було апробоване часом. На концертній сцені гітара, як академічний інструмент, з'являється наприкінці XVIII століття, що пов'язано з формуванням двох виконавських шкіл – іспанської та італійської (Р. Л. Леньяні, М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Каркассі, К. Маркіоне, А. Дезідеріо). Їх представники видавали школи гри та створювали перші оригінальні твори для гітари, які поступово поширювались в західноєвропейській музиці та за межами Європи.

Найбільш видатні виконавці (А. Сеговія) привертали увагу композиторів і з початку XX століття для гітари пишуть композитори Великої Британії (Б. Бріттен), Бразилії (Е. Вілла-Лобос, М. К. Гварнієрі, А. Піло), Мексики (М. Понсе) та Куби (Л. Брауер). З цього часу починають виникати гітарні школи в Угорщині (Л. Сендрі-Карпер, Й. Етвьош, Д. Павлович, Ф. Бернат), а згодом і в Україні (К. Смага, М. Михайличенко, В. Доценко, В. Ткаченко, Т. Іванніков).

У зв'язку з тривалим становленням гітарного мистецтва (з XVIII ст.) музика для цього інструменту охопила значну кількість жанрів та стилів, що

досліджується музикознавцями і в наші дні. Тому, на сьогоднішній день вражає різноманіття дослідницьких підходів до вивчення гітарної музики. Огляд композиторсько-виконавських шкіл (іспанської, італійської, угорської, української) демонструє зацікавленість дослідників (О. Кригін, В. Доценко, В. Салій) видатними гітаристами-композиторами (А. Сеговія, Л. Брауер), надання пріоритету стильовим (класицизм, неоромантизм, джазовість) та жанровим моделям оригінальної гітарної музики. Остання проявилось при дослідженні жанру *concerto grosso* (Т. Іванніков), концерту (Т. Іванніков, М. Гончаров), сонати, варіацій на оригінальну та запозичені теми (В. Блажевич), барокової сюїти (Т. Іванніков), мініатюри та їх циклів (І. Щербакова).

Стислий огляд збагачення гітарного репертуару ілюструє перевагу в ньому саме мініатюр, які представлені значною палітрою жанрів (ноктюрн, баркарола, серенада, вальс, балада, романс, скерцо, пісня без слів тощо). Після мініатюр по чисельності в гітарній музиці є жанр концерту, якого нараховують більше восьмисот зразків. Саме він увібрав традиції старовинної музики, поліфонічні техніки, *basso ostinato* та презентується як суміщення академічної традиції та національних витоків (Е. Вілла-Лобос, М. Стецюн).

На початку ХХІ століття гітара стає одним з найпопулярніших інструментів, мистецтво гри на ній вивчають майже у всіх вищих навчальних закладах світу і все більше композиторів звертаються до написання музики для цього інструменту. Таке положення гітари завдячено одній з перших виконавських шкіл – іспанській, яка стояла на початку формування інструменту та його репертуару. Саме іспанським композиторам належать перші оригінальні твори для гітари (А. Баллестерос, 1780; С. Боттон, 1806). На початку ХІХ століття (Ч. Сол, 1819) з'являється перший методичний посібник, у якому розглядається специфіка звукоутворення та звуковидобування, постановка виконавського апарату та надається хрестоматійний матеріал з перекладень та оригінальних творів. Ґрунтовна праця належить Д. Агуадо, який написав «Школу гри» (1825) та навів у ній параметри гітарного звуку та

впровадив підставку для кріплення струн. Д. Агуадо писав не просто інструктивний матеріал та мініатюри. В його доробку масштабні концертні п'єси, які входять у концертний репертуару видатних гітаристів світу.

Поряд з Д. Агуадо «Школи гри» та концертні п'єси створює Ф. Сор. Зокрема, він обґрунтовує виконання гітарних прийомів, описує постановку лівої руки та вводить гітару у склади камерних ансамблів за участю струнних та духових інструментів. Ф. Сор охопив широку жанрову палітру від мініатюр до концептуальних творів (варіації, фантазії, сонати). Зокрема, Іспанія є не тільки колыскою композиторсько-виконавської гітарної школи. Саме іспанській майстер музичних інструментів А. де Торрес вдосконалив (1842 рік) деталі в конструкції гітари (форма корпусу, система пружин, мензура), що облегшило виконання та вивело інструмент на новий технічний рівень.

Дослідники гітарного мистецтва (В. Блажевич) називають засновником «сучасної школи гри на гітарі» саме іспанського гітариста Ф. Таррегу, який впровадив нову аплікатуру, збагатив репертуар новими віртуозними творами та виховав плеяду видатних гітаристів (Е. Пухоль, А. Сеговія, Д. Фортеа). Так, Е. Пухоль пише «Школу гри» у чотирьох частинах та створює оригінальні твори. Проте, найбільшої популярності серед учнів Ф. Тарреги набув А. Сеговія, який залишив низку транскрипцій, давав майстер-класи та концерти за межами західноєвропейської школи. Саме для нього починають створювати твори Е. Вілла-Лобос, Х. Родріго, Ф. Морено-Торроба та інші.

Огляд становлення та розвитку гітарного мистецтва і, зокрема, іспанської композиторсько-виконавської школи демонструють, що Ф. Сор є тією особистістю, яка сприяла академізації гітари шляхом видання хрестоматій та шкіл гри. Саме в них була описана специфіка прийомів гри, запропонована нова постановка лівої руки та розширений репертуар. Композитор-гітарист був віртуозом свого часу, який популяризував гітару в багатьох країнах Європи. Окрім методичної та виконавської діяльності, Ф. Сор збагачував гітарний репертуар оригінальними композиціями з жанру сонати, фантазії, варіацій, дивертисменту, менуету, мазурки, вальсу, капрису,

етюду тощо. В доробку композитора-гітариста окреме місце належить мініатюрі, яка часто виконувалась як п'єса на «біс». Сонати представлені від одно- до чотиричастинної, де останні засновані на логіці сонатно-симфонічного циклу. Ф. Сор не розрізняв жанр фантазії та варіацій, де останні в більшості випадків створювались на запозичені теми.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГІТАРНИХ КОМПОЗИЦІЙ Ф. СОРА

2.1. Малі форми від етюдів до концертних п'єс: специфіка трактування

Гітарний доробок Ф. Сора охоплює значну палітру мініатюр. Втім, вагома частина належить інструктивному матеріалу (етюди, вправи), який став основою в його «Школах гри». Тому, у гітарній музиці Ф. Сора особливе місце займають **етюди**. Одним з перших зразків цього жанру вважається «Дванадцять етюдів для гітари. Зошит № 1» op. 6. Кожний номер зошиту присвячений певному виду техніки та прийому гри. Так, відпрацьовується проведення мелодії у басовому голосі на фоні інтервалів у високому регістрі (№ 1, *D-dur*; № 10, *C-dur*) або навпаки, мелодичній лінії, розташованій у високому регістрі, акомпанує низька теситура (№ 2, *A-dur*). Поступово Ф. Сор урізноманітнює етюди ритмічно, що додає їм технічної складності. У межах одного номеру може відпрацьовуватись акордова техніка та гітарне *legato* (№ 3, *E-dur*), акордова техніка та різноманітні аплікатурні варіанти у правій руці (№ 4, *G-dur*), виключно акордова та інтервальна техніки (№ 8, *C-dur*; № 9, *d-moll*; № 10, *C-dur*), або взагалі можуть бути етюд, заснований на техніці лівої руки (№ 5, *C-dur*; № 11, *E-dur*). Також відбувається ущільнення фактури (№ 6, *A-dur*; № 12, *A-dur*) та в межах одного номеру можуть комбінуватись різні ритмічні формули (№ 7, *D-dur*). З огляду на гітарну специфіку, Ф. Сор обирає обмежене коло тональностей, переважно – мажорних, що полегшує виконання етюдів через часте задіяння відкритих струн та дає змогу зосередитись на відпрацюванні певного прийому.

Пізніше, композитор-гітарист створює «Дванадцять етюдів для гітари. Зошит № 2» op. 29, у якому керується логікою побудови номерів з попереднього зошиту. Втім, відмінність полягає у більшій віртуозності етюдів,

здіяння ширшого кола тональностей (*a-moll, F-dur, B-dur, Es-dur*), модуляцій та масштабі номерів. Якщо «Перший зошит» по рівню складності дорівнює початковому, то «Другий» орієнтований вже на досвідченого виконавця, прикладом чого є аудіо-записи етюдів з «Зошиту» *op. 29* провідних гітаристів світу.

Окрім розглянутих циклів етюдів у доробку Ф. Сора також є «Двадцять чотири прогресивних уроків для початківців» (1828) *op. 31* та «Двадцять чотири етюд» *op. 35*, у яких представлені номери без заголовку з відпрацюванням різних видів технік.

Особливістю гітарного доробку Ф. Сора є те, що у ньому всі **мініатюри** зібрані в цикли та майже не існують окремо. Таким прикладом є «Шість маленьких п'єс» *op. 5*, у яких автор звертається до жанрових найменувань номерів або в якості заголовку обирає темпову вказівку. Тут спостерігається об'єднання номерів у мікроцикли, де перший обрамляє жанр менуету (*Menuetto – Valse – Menuetto*), а другий – вальсу (*Allegro – Andante largo – Valse*). Циклу властиве звернення до простих форм (№№ 1–3, 6) за виключенням номерів другого мікроциклу (№№ 4–5).

Моножанровим циклом є «Шість вальсів» *op. 17*, у якому Ф. Сор не використовує темпові позначення та пише всі номери в розмірі 3/8. Окрім цього, автор в окремих п'єсах використовує схожі ритмічні формули у вигляді тріолі та двох восьмих (№№ 1–3) і пунктирного ритму (№№ 1, 3–5), що вказує на однорідність тематичного матеріалу. Привертає на себе увагу і різноманітний тональний план п'єси, у якому переважають мажорні тональності (№ 1, *A-dur*; № 2, *E-dur*; № 3, *D-dur*; № 5, *G-dur*; № 6, *C-dur*).

Поліжанровими є «Десять дивертисментів» *op. 23*, у якому для зручності гри потрібно перелаштовувати шосту струну на «*d*» (№ 3–4, 8–10) та «*f*» (№№ 6) великої октави. Жанрове розмаїття охоплює жанр вальсу (№№ 1, 3, 7–8), менуету (№ 5, 9), алеманди (№ 10) та п'єс, у назвах яких є темпова вказівка (*Allegretto* №№ 2, 4; *Andante* № 6). Логіка викладу тематизму у деяких номерах циклу перекликається з вже існуючими творами Ф. Сора, прикладом чого є

«Вальс» (№ 1) та однойменний номер (№ 6) з «Шести маленьких п'єс» *op.* 5, у яких використовується схожий ритмічний малюнок теми та однаковий тональний план (*D-dur*) (Додаток А, Приклад № 1). *Allegretto* (№ 2, *A-dur*) властиві короткі гамоподібні фігурації та тріольні поспівки з використанням відкритих струн. «Вальсу» (№ 3, *D-dur*) притаманна остинастність у всіх пластах фактури, яка виступає в якості акомпанементу, що вперше зустрічається серед розглянутих творів подібного жанру. Темі *Allegretto* (№ 4, *D-dur*) характерний ритмічний малюнок у вигляді пунктиру та двох восьмих, а також використання акордової техніки у середній фазі.

Особливістю «Менуету» (№ 5, *Andante*) є включення в темі низхідних гамоподібних інтонацій в терцією, що у поєднанні з мажорним забарвленням (*G-dur*) надають йому рис витонченості та ліричності. До жанру менуету наближується наступний номер циклу – *Andante* (№ 6), на що вказують однакова логіка побудови тематизму, характеру, подовження першої долі, що асоціюється з реверансом у танці. Наступні п'єси (№№ 7–8) представлені жанром вальсу, який трактується Ф. Сором по-різному – як типовий вальс (№ 7, *E-dur*) з розглянутих вище зразків (проста форма, розмір 3/8, затактова будова) до нівелювання його ознак у розмірі 2/4 (№ 8, *Allegretto non troppo, D-dur*). Передостанній номер циклу (№ 9) є «Менуетом», у якому застосовується техніка флажолет, змінні метроритмічні структури, акордова техніка та короткі фігурації шістнадцятих. Завершує цикл «Алеманда (№ 10, *D-dur*).

«Десятьом дивертисментам» *op.* 23 притаманне звернення лише до мажорних тональностей, перевага жанру вальсу та номерів без програмного заголовку.

Новим жанром у доробку Ф. Сора є «Шість багатель» *op.* 43, які представлені чергуванням контрастних п'єс. Так, «Багатель № 1» (*Andantino, C-dur*) тяжіє до жанру пасакалії, на що вказують *basso ostinato*, повільний темп та синкопи. Втім, мала форма номеру не дозволяє включити Ф. Сору варіації. Жанр швидкого вальсу втілено у «Багатель № 2» (♩=100, 3/8, *Allegretto, C-dur*),

у той час як наступний номер циклу (№ 3, *A-dur*, 3/4), не дивлячись на рухливий темп (♩=120, *Allegretto*), має риси менуету, чому сприяє використання довгих тривалостей. «Багатель № 4» (♩=80, 3/8, *A-dur*) представлена мазуркою на що вказує не тільки авторська ремарка на початку твору, але і ряд ознак, притаманних мазурці: тридольний метр, рухливий темп, акцентована друга доля за рахунок її довшої тривалості, введення басу і акордів на останню долю такту, використання типової ритмоформули мазурки (Додаток А, Приклад № 2).

До ліричної пісні відноситься «Багатель № 5» (♩=80, *Andante*, 2/4, *d-moll*), у якій відбувається ускладнення форми. Так, крайні частини з мінорним забарвленням, у той час як середня написана в однойменному мажорі, а мелодія супроводжується фігураціями з тріолей. Завершує цикл – «Багатель № 6» (♩=80, 3/8, *D-dur*) у жанрі вальсу, в окремих фазах якої можна простежити аналогії з «Багателлю № 4» (Додаток А, Приклад № 3). Тяжіння до однакових тональних центрів (*in d*) двох останніх п'єс спонукає виконавця перелаштувати шосту струну на тон нижче, що розриває єдину лінію циклу між четвертим та п'ятим номерами.

Жанрове розмаїття циклу охоплює пасакалію (№ 1), вальс (№№ 2, 6), менует (№ 3), мазурку (№ 4) та ліричну пісню (№ 5). Тому, «Шість багателів» *op.* 43 повною мірою могли б стати «Зошитом» або «Циклом мініатюр». Кожні два номери циклу мають тональну єдність (*C-dur*→*C-dur*→*A-dur*→*A-dur*→*d-moll*→*D-dur*) та утворюють своєрідний диптих через темповий, жанровий та тематичний контраст (пасакалія → вальс; менует → мазурка; лірична пісня → вальс), що дозволяє говорити про мікроцикли. Втім, це не виключає самостійності всіх номерів циклу.

В гітарному доробку Ф. Сора є **концертні п'єси**, серед яких Каприс «*Le Calme*¹⁰» *op.* 50, який за композицією являє складну тричастинну форму із контрастною серединою. Гітарист звертається до жанру з високим технічним

¹⁰ У перекладі з іспанської – спокій.

потенціалом, програмний задум твору розкривається через звернення до мажору (*E-dur*) та використання неспішного темпу (*Andante*, 3/8). Після короткого (тт. 1–4) остинатного акордового вступу починається тема (*a*) Капрису, в основі якої пунктирний ритм та підкреслення останньої долі такту. Для її ключової інтонації (Додаток А, Приклад № 4) властивий хід від V до I ступенів з подальшим оспівуванням тоніки. Перша варіація (*a*¹) складається з трьох фаз, де крайні починаються фігураціями тридцять других по звуках тонічного тризвуку, що приходить на першу долю такту, після чого звучать трелі. Середня фаза відрізняється примхливою ритмікою на гармонії тонічного тризвуку. Середній розділ (*b*, *Meno mosso*) починається новою темою, в основі якої інтонації кварта та секунди. Занепокоєнню темі надає акомпанемент з тріолей та постійні модуляції. Закінчується розділ октавними ходами в мелодії. Реприза (*a*², *Tempo I*) не точна, після чого слідує кода, у якій присутні фігурації тридцять других, акордова техніка та пунктирний ритм.

Каприс «*Le Calme*» *op.* 50 відрізняється від розглянутих нами мініатюр не тільки масштабом та формою, але і складністю матеріалу. Звернення до жанру з концертним потенціалом висуває і вимоги до викладу тематизму, його варіювання та співвідношення розділів форми (дві контрастні теми).

2.2. Жанри творів крупної форми: засоби втілення композиторської творчості

2.2.1. Варіації та фантазії Ф. Сора: виконавський аспект

«Інтродукція та варіації на тему Моцарта» *op. 9* (1821) є одним з найбільш виконуваних творів композитора-гітариста. Взявши за основу мелодію «*Das klinget so herrlich, das klinget so schön*» (Акт 1, сцена 3) / «Це звучить так чудово, це звучить так красиво» (Додаток А, Приклад № 5), Ф. Сор створив віртуозні варіації на тему, які входять у репертуару видатних гітаристів (А. Сеговія, Дж. Брім, Д. Рассел) та які, втім, ще не стали предметом дослідження.

«Інтродукція та варіації на тему Моцарта» за композицією являє строгі однотемні варіації у вигляді інтродукції, теми та п'яти варіацій на неї. Інтродукція (*Andante, e-moll*) починається з акордової техніки (*forte*), які змінює мелодія на інтонаціях теми з тріольним акомпанементом (*mezzo forte, crescendo poco a poco*). Ф. Сор в басовому голосі часто використовує відкриті струни, що спрощує виконання акордів. Для тембрового забарвлення композитор-гітарист вводить флажолети на фоні звучання відкритих струн. Виконання інтродукції потребує максимального *legato* лівої руки, що зумовлено і лірико-пісенним характером мелодії. Тема (*Andantino, E-dur*) проходить восьмими у верхньому голосі на фоні акомпанементу шістнадцятих. Так, двоголосна фактура теми контрастує акордовому викладенню інтродукції.

Якщо в інтродукції та темі переважає акордова техніка та подвійні ноти, то в першій варіації (*Var. I, E-dur*) мелодія представлена віртуозними фігураціями у вигляді коротких мотивів. В нотному тексті відсутні агогічні авторські ремарки, але у більшості виконавців ми можемо зустріти фермати та використання *ritenuto*. Друга варіація (*Var. II, e-moll*) тонально відтіняє попередню, Ф. Сор використовує укрупненні тривалості в темі, якій вторять короткі мотиви у басовому голосі. Дана варіація у порівнянні з першою

виглядає досить просто та лаконічно. В третій варіації (*Var. III, E-dur*) використовуються репетиційна та акордова техніка, різноманітні ритмічні формули, що вимагає від виконавця швидкої зміни аплікатури в правій руці.

Мелодія теми у четвертій варіації (*Var. IV, E-dur*) викладена короткими мотивами, що з одного боку надає виконавцю можливість перелаштуватись між різними аплікатурними варіантами правої руки, зокрема – расгеадо, а з іншого – потребує майстерного вміння при виконанні широких фраз. Виокремлення мотивів мелодії заповнюються розлогими арпеджованими акордами, які звучать досить віртуозно, а їх виконання не потребує значних зусиль. Фінальна варіація масштабна (*Var. V, E-dur*) та схожа на першу, що віддзеркалилось у однаковому викладенні мелодії, яка упродовж варіації звучить на першому плані та у подальшому прихована у середньому голосі фігурацій. В коді (*meno mosso*) Ф. Сор використовує як інтонації теми, так і загальні форми руху у вигляді висхідних пасажів. Завершується композиція акордовою технікою (*forte*).

Форма варіацій простежується в іншому творі Ф. Сора – **Фантазії № 5 *op. 16***, яка представлена інтродукцією, темою, п'ятьма варіаціями на неї та кодою. Перші такти інтродукції (*Andante largo, C-dur, 6/8, forte*) складаються з чергування акордової техніки, фігурацій та остинатним супроводом, що у подальшому змінюється маршеподібним викладенням матеріалу, у якому через ритміку відтворюється «барабанний» дріб (Додаток А, Приклад № 6). Цій фазі притаманна остинатність та щільна акордова фактура, на фоні якої звучить бравурна та урочиста мелодія. З різким динамічним контрастом (*piano*) акордова техніка поступово розчиняється, мелодія викладається інтервалами та переходить у флажолети. Тема (*Andantino cantabile, 6/8, C-dur*) має затактову будову, її мелодія низхідна від V ступеню до I та написана у характері жвавого вальсу. Вона викладена одноголосно на фоні тріольного супроводу переважно по звуках тризвуку.

У першій варіації (*Var. I, 6/8, C-dur*) діапазон проведення теми залишається незмінним, у той час як Ф. Сор змінює підхід до супроводу, який

викладається шістнадцятими. Епізодично звучать короткі фігурації тридцять других та шістдесят четвертих, які апелюють до *ad libitum* та імпровізаційності. Змін тема зазнає у другій варіації (Var. II, 6/8, C-dur), що пов'язано з її проведенням на слабкі долі, у фактурі з'являється акордова техніка, викладення мелодії інтервалами. Все це супроводжується модуляціями, відхиленнями від основної тональності та включенням фермат. Тема у третій варіації (Var. III, 6/8, C-dur) викладено переважно інтервалом в сексту та заснована на низхідному русі по півтонах, що дозволяє охарактеризувати цю варіацію як хроматичну.

З інтродукцією корелює логіка побудови четвертої варіації (Var. IV, 6/8, C-dur, *Lento a Piacere*), яка починається розлогими п'ятизвучними акордами з подальшим включеннями техніки флажолет, форшлагів та епізодичних фігурацій тридцять других. Примхливою ритмікою відрізняється п'ята варіація (Var. V, 6/8, C-dur, *Tempo I*) для якої характерне викладенням мелодії у сексту та включення басу на слабкі долі такту. Ф. Сор у даній варіації вводить «сольні» такти з фігурацій, у яких виключає басову лінію, що, подібно до першої варіації, апелює до *ad libitum* (Додаток А, Приклад № 7). В однойменному мінорі написано шосту варіацію (Var. VI, 6/8, c-moll, *Minore*), у той час як у наступній, сьомій варіації (Var. VII, 6/8) повертається основна тональність (C-dur). Тема викладена у середньому регістрі в терцію, фоном для якої слугують остинатні тріолі у високому регістрі, що надають їй віртуозності.

Контрастною є восьма варіація (Var. VIII, 6/8, C-dur, *La main gauche seule. Piu animato*), в якій тема викладено одноголосно у низькому та середньому регістрах. Ф. Сор вводить групето, ходи по звукам тонічного тризвуку та гамоподібні пасажі і тому дана варіація виокремлюється простотою висловлювання. Дев'ята варіація (Var. IX, 6/8, C-dur) є останньою і тому саме її Ф. Сор зробив найбільш віртуозною. Гітарист включає фігурації тридцять других, засновані по звуках тризвуків, на сильні долі такту та вводить інтервали та акорди у високому регістрі на слабкі долі. Мелодія тему

«розривається» між басовим голосом та верхнім регістром, що супроводжується поступовим нівелюванням її інтонацій на переходом до коди. Коді (*Coda, C-dur*) властива остинатність у вигляді тривалостей восьмих, «барабанний» дріб із інтродукції та техніка флажолет. Закінчується композиція акордами по основним звукам тонічного тризвуку.

Інший підхід до трактовки цього жанру у гітарному доробку Ф. Сора представлений у **Фантазії № 13 «Елегійній» op. 59**, яку композитор-гітарист трактує її як інтродукцію, тему та марш. Інтродукція (*Andante. Largo, 4/4, e-moll*) починається з розлогого акорду з послідуочим низхідним ходом мелодії від IV до I ступенів, після якого звучить одноголосна мелодія в басовому голосі по звуках тонічного тризвуку. Примхливий характер інтродукції звучить вже у перших тактах. Так, Ф. Сор вводиться низхідний хроматичний хід у басовому голосі на фоні неспішних акордів у високому регістрі, після чого звучить короткий епізод в ритмі танго (Додаток А, Приклад № 8), яке з модуляціями набуває похмурого звучання. «Танго» змінює мелодія по звуках тонічного тризвуку *F-dur*, фоном для якої слугує з остинатним тріольним супроводим (авторська ремарка *marcando*). Постійне скандування тону «*f*» у верхньому регістрі приводить до повернення основної тональності та «зависанні» мелодичної вершини на VII[#] ступені *e-moll*.

Поява фермати знаменує закінчення інтродукції, після якої починається тема (т. 36), близька до романсу. Вона має затактову будову і в її основі ходи на інтервал сексти, а також щемливі та напружені секунду та септиму. Ф. Сор вводить фігурації на останні долі такту у різних ритмічних структурах – тріолями, квінтолями або септолями. Тема має спокійний характер, остинатний акомпанемент змінюється восьмими, що в поєднанні надає їй пісенних рис. Урочистого характеру вона набуває при її транспонуванні у *G-dur* (т. 68), де з'являються м'які інтервали терцій та пунктирний ритм. Розвиток тема отримує після низхідних секундових інтонацій в мелодії (тт. 80–81) та звучить короткими секундовими мотивами по чергово у середньому та високому регістрах, після чого проходить короткими

інтонаціями в басовому голосі. В акомпанементі теми (т. 112) знову з'являється *ostinato* тріолями, мелодія переходить у високу теситуру другої та третьої октав, набуває щемливих інтонацій через пунктирний ритм та секундові інтонації. Закінчується тема рухом мелодії по секундам у низькому та у подальшому високому регістрі з авторською ремаркою *ritenuto* (тт. 139–140).

«Траурний марш» (*Marcha funebre. Andante moderato*) написаний у традиційному для такої музики чотиридольному розмірі, мінорній тональності (*e-moll*) та контрастній ліричній середині в мажорі (*Cantabile, E-dur*). Для першої фази маршу (т. 140) притаманний пунктирний ритм, який у повільному темпі наслідує кроки людини. Після першого проведення маршу звучать остинатні тони на одній ноті з різним ритмічним малюнком, що вносить в тему маршу занепокоєння. Середня частина (*Cantabile, E-dur*) наближується до романсу та приносить спокій та умиротворення. При другому проведенні «романсу» (т. 165) звучать модуляції, тема набуває мінорного нахилу та не дивлячись на все одно закінчується в мажорному забарвленні. Повернення до теми «траурного маршу» відбувається через модуляції (т. 174), які супроводжує *ostinato* на тоні «*h*». Воно переходить у секундові інтонації в басовому голосі, перервані паузами, які відсилають до зупинки. Реприза (т. 198) маршу точна та переходить в код (т. 222), в якій розчиняються дрібні фігурації шістнадцятих, а пунктирний ритм звучить все рідше.

2.2.2. Гітарні сонати Ф. Сора: композиційно-драматургічний аналіз та засоби виконавської реалізації

Жанр гітарної сонати у доробку Ф. Сора не отримав такого широкого розповсюдження як мініатюра або тема з варіаціями (чи фантазія). Втім, саме вони є найбільш розповсюдженими у виконавстві. Нам відомі три сонати для гітари, які представлені різними композиційними моделями.

Однією з перших таких композицій є одночастинна **Соната *C-dur op. 15 (Allegro moderato)***. Експозиція починається з теми головної партії, в основі

якої низхідні звуки тонічного тризвуку від V до I ступеня (*forte*). В основі теми переважає акордова фактура, заснована з максимальним використанням відкритих струн, та остинатність на тонічному звуці основної тональності. Віртуозності теми додають поодинокі тетраборди шістнадцятих (тт. 9, 17, 19 тощо), які засновані на обспівуванні та епізодичних трелях. Враховуючи вище перераховані елементи теми, вона має урочистий та святковий характер. Свій розвиток тема отримує при секвенційному русі мелодії в гору (тт. 17–22), який визволяється у низхідні октавні фігурації (тт. 23–26). Новим елементом в темі є наслідування фанфарності (*mezzo forte*, тт. 27–33), що реалізується за рахунок ритму з двох шістнадцятих та восьмих, та після чого тема набуває ліричний та пісенний характер і тяжіє до *G-dur* (*piano*, т. 34). Схвильованості мелодії надають такі змінні ритмічні угруповання як восьмі, тріолі, шістнадцяти та пунктирний ритм. Завершує головну партію фанфарний ритм (*crescendo*, тт. 49 – 51) та акордова техніка (*forte*, тт. 52–53).

Тема побічної партії починається з авторською ремаркою *dolce* (*mezzo piano*, т. 54). Її мелодія побудована на поступовому русі навколо основного тону *g*, акомпанементом для якого є щемливі тріольні інтонації. Елементи речитації (тт. 61–67) порушують лірико-пісенне амплуа теми та переходять у її подальше варіювання (*dolce*, *mezzo forte*, тт. 68–78). Тепер тема побічної партії зазнає модуляцій, а у сполучній партії простежуються елементи фанфарності (тт. 76–78). Слід зазначити, що наявність репризи наприкінці експозиції споріднює Сонату *op. 15* Ф. Сора із скрипковими сонатами Л. Бетховена, для яких було притаманне використання подібного прийому.

Після другого експонування починається розробка (*mezzo piano*, т. 79), у якій поєднуються трихордові інтонації теми побічної партії з фанфарністю в акомпанементі. Ліричним відступом є проведення мелодії в басовому голосі на фоні супроводу з інтервалів сексти (т. 88, 92 тощо). Подальше варіювання тематизму відбувається виключно на матеріалі теми побічної партії (*piano*, т. 99), супроводом для якої є фігурації шістнадцятих по звуках тризвуків, які з авторським *diminuendo* (тт. 109–110) «розчиняються» в акорді тонічного

тризвуку тональності *G-dur*. Переходом до наступного етапу розвитку є епізодичні інтонації з теми головної партії (*piano*, тт. 111–114), які були представлені в експозиції, що *attacca* переходять в репризу.

Реприза (*forte*, т. 115) неточна та заснована переважно на темі головної партії. Кода (*forte*, т. 168) представлена чергуванням хвилеподібних пасажів, фанфарного та пунктирного ритму з послідуною акордовою технікою на звуках тонічного тризвуку (*fortissimo*, тт. 176–177).

Якщо Соната *C-dur op. 15* є прикладом одночастинної трактовки жанру, то **Велика соната *C-dur № 1 op. 22*** представлена чотиричастинним циклом, в якому простежуються риси симфонізму, що втілилось у жанровій трактовці частин. Так, перша частина (*Allegro*) написана у сонатному *allegro*. Експозицію відкриває тема головної партії (*forte*), яка заснована на акордовій техніці по звукам тонічного тризвуку. Тема має бравурний та урочистий характер, що підкріплюється її викладенням переважно акордами та включенням тридцять других. В ролі сполучної партії слугує тріольний ритм (*fortissimo*), який складається з акордового викладення першого звуку та остинатних наступних двох тонів.

В темі побічної партії (*piano*) переважає наспівність, поступовий рух мелодії та більш прозора фактура. Тут ми можемо почути часті секундові інтонації та форшлаги, які додають темі ліричності та примхливих рис. Одним з етапів розвитку теми побічної партії є введення пунктирного ритму на фоні остинатного тону *g*. Увагу привертає і динамічний план твору. Так, у першому експонуванні теми побічної партії відсутній динамічний нюанс *forte*. Варіювання досягається за рахунок ведення мелодії восьмими на фоні тріольного акомпанементу шістнадцятих. Саме з цієї фази стверджується тональність *G-dur*. Заключна партія складається з тритактового акордового фрагменту на фоні фігурацій восьмими.

Подібно до попередньої сонати Ф. Сора, у Великій сонаті *op. 22* експозиція повторюється двічі, що відзначено знаком репризи. Переходом до розробки є модуляція октавами до тональності *Es-dur*. В невеликій розробці

(*Es-dur, dolce*) представлений розвиток тільки теми побічної партії, яка викладена довгими тривалостями на фоні спокійного акомпанементу, представлена у вигляді синкоп, тріолей та тридцять других. Така дімінація теми переключається з логікою її викладення на початку розробки (*dolce*), що через модуляції переходить до наступного етапу розвитку композиції. Реприза заснована на темі побічної партії та починається з основної тональності *C-dur*. В коді переважає пунктирний ритм, акордова техніка та секундові інтонації в басовому голосі.

Друга частина (*Adagio*) написана у дусі сициліани, що підтверджується відповідним розміром (6/8), пунктирним ритмом, мінорним нахилом (*c-moll*), співучістю, відсутністю *staccato*, а також тричастинною будовою. При експонуванні теми (*dolce*, тт. 1–4) переважає тяжіння мелодії до домінантового ступеню та терцієве розташування акордів, що у подальшому (тт. 5–8) представлено у вигляді довгих тривалостей в мелодії на фоні хроматичного акомпанементу в низькому регістрі. При модуляції (тт. 9–16), мелодії притаманна остинатність у верхньому голосі на фоні терцієвого акомпанементу шістнадцятих.

Жанрові риси сициліани стираються у середньому розділі (*fortissimo*, т. 17), що пов'язано з варіаційним розвитком теми. Так, вона представлена пунктирним ритмом та хроматичними фігураціями, які переходять у загальні форми руху в нижньому голосі на фоні остинатного VII ступеня (*pianissimo*, т. 28), що підкріплюється його дублюванням у *basso ostinato* та підвищенням гармонічних інтервалів у верхній регістр (т. 32). Поступово тема вбирає ознак вальсу, що позначено відсутністю пунктирного ритму та незначного темпового зсуву (*forte*, т. 37). Емоційний спад мелодії відбувається при її низхідному русі (т. 39) та поступовому розосередженні фактури (*dolce*, тт. 43–57). На цьому етапі розвитку мелодії, слід звернути увагу на мелізматику, яка в нотному тексті вказана скорочено, а у додатку до нот надано її трактування, які ми додаємо у нотних прикладах (Додаток А, Приклад № 10).

Драматичних рис мелодія набуває з пониженим II ступенем (*forte*, т. 58), що супроводжується динамічним нагнітанням (*crescendo*→*forte*), тональною нестійкістю, введенням форшлагів, які показують примхливість та «капризність». Низхідні секундові інтонації інтервалом в терцію надають мелодії лірико-пісенних (*dolce*, т. 67) і траурних рис (*crescendo*, т. 73), асоційованих з маршем, що підкріплюється *basso ostinato*. Код починається скандуванням тонічного звуку у високому регістрі на фоні терцієвого супроводу (*poco forte*, т. 80). У коді мелодія рухається вниз по секвенції, переважає *basso ostinato*, а на останніх тактах другої частини (*lento*) звучать тонічні акорди, які «розчиняються» з поступовим *diminuendo*.

Третя частина (*Menuetto, Allegro*) написана у жанрі менуету, за композицією має тричастинну будову з *trio* та мажорне забарвлення (*C-dur*). Тема менуету має затактову будову з специфічними для жанру «важкими» другою і третьою долями, та ритмічним малюнком теми з половинки та чверті. Експонування теми супроводжується змінними динамічними градаціями (*piano / forte*) та тембровими (гра на грифі та у підставки). *Trio*, у свою чергу, як засновано на висхідному русі восьмих з послідуєчим їх визволенням в акордову техніку, так і представлено стрибкоподібними чвертями на фоні остинато в басовому голосі.

Фінал Великої сонати *op. 22* написаний у формі рондо (*Allegretto, C-dur*). Рефрен (А) має затактову будову, в його основі пунктирний ритм та короткі гамоподібні тетрахові поспівки. Мелодії рефрену притаманний поступовий рух та використання «м'яких» консонуючих інтервалів – терції та сексти. Перший епізод (В) починається зі спокійного висхідного руху восьмими ущільненими в октаву. Поступові низхідні секундові інтонації переходять до нового ритмічного малюнку, імітуючого барабанний дріб, характерною ознакою якого є підкреслення крайніх долей такту. Контрастом звучить восьмитактова (*dolce*) лірична фаза епізоду, яку заміщують фігурації по звуках акордів. Саме вони переходять в акордовий виклад, а низхідні

гамоподібні пасажі шістнадцятих приводять у наступну фазу розвитку частини.

Після повторення рефрену (A), починається другий епізод (C), який суміщає у собі дві образні сфери. Перша – лірична та пісенна, у той час як друга – моторна та побудована на інтонації секунди. Вперше у фінальній частині використовується *basso ostinato* на фоні поступового руху мелодії вниз. Зв'язуючою ланкою даного епізоду з рефреном є обспівування V ступеня головної тональності (*C-dur*). Рефрен (A) переходить у коду (*Coda, piano / forte*), у якій стверджується тональний план частина через використання акордової техніки, ламаних октав та епізодичних фігурацій, побудованих навколо основних ступенів.

Інша трактовка чотиричастинного циклу представлена у **Великій сонаті c-moll № 2 op. 25. Першу частину** (*Adagio*, $\text{♩}=90$) відкриває розмірений марш-хід (т. 1) в діапазоні малої октави. Мелодія теми представлена у вигляді пунктирного ритму на I ступені основної тональності. Слід відзначити тяжіння до підвищеного IV[#] ступеня. Втім, це не вказує на присутність дорійського ладу, що зумовлено викладення теми у гармонічному мінорі (VI^b). З перенесенням теми мелодії у басовий голос (т. 10) вона набуває похмурих рис, що перериваються фігураціями шістнадцятих, які переходять у двоголосний виклад (т. 18) з рівноправними темами в обох голосах. Втім, така рухливість голосів триває лише два такти, після чого звучить тема мелодії, перервана паузами на фоні VII ступеню (т. 20). Примхливості темі надають поява форшлагів та пунктирного ритму, які зникають з почерговим проведенням теми в різних регістрах (т. 29). Поступові висхідні фігурації, які урізноманітнюють верхній голос теми, тяжіють до нестійкого III ступеню *c-moll* та перекликаються з розміреною мелодією в нижньому регістрі.

Подальший розвиток теми пов'язаний з модуляціями та різними фактурними рішеннями. Так, наприклад, Ф. Сор використовує розосереджені тони по основним тонічним ступеням (т. 61) та арпеджовану акордову техніку

(т. 63). Подальший лірико-драматичний характер теми пов'язаний з укрупненими тривалостями в мелодії (т. 64) та фоні терцієвого акомпанементу. В ролі кульмінації у першій частині Великої сонати *c-moll* № 2 *op.* 25 виступають акорди на крайніх долях такту, поміж яких в октаву звучить пунктиром V ступень основної тональності, який розосереджено паузами. Зона емоційного спаду приходить на синкопований ритм в мелодії з послідовним одноголосним ходом. Реприза (т. 79) не точна та викладена досить стисло. В ній проходять почергове проведення теми в різних голосах (т. 79), епізодичні фігурації (т. 88), акордова техніка та мелізматики (т. 101 тощо). Закінчується частина низхідними секундовими інтонаціями та ходом у басовому голосі, який позначає ладовий зсув в тональність наступної частини.

Друга частина композиції (*Allegro*, $\text{♩}=140$) контрастує тонально (*c-moll*→*C-dur*), темпово (*Adagio*→*Allegro*) та тематично. Тема у першому розділі твору має жанрову ознаку (*a*) тарантели, на що вказують темп, розмір (6/8), характер та ритміка. При експонуванні теми в мелодичній вершині присутнє тяжіння до V ступеня (*g*), а розвиток мелодії відбувається поступовими низхідними або висхідними рухами. Після другого проведення теми (т. 12) починається її варіювання у вигляді гамоподібних пасажів (т. 21), передачі мелодії у низьку теситуру (т. 25) та її презентація у вигляді тремоло (т. 26). Постійні модуляції вказують на появу наступного етапу розвитку (т. 36), у якому варіація (т. 47) контрастує тематично, а не тонально. Тепер тема вже звучить на фоні *soprano ostinato*. Для неї характерне переривання паузами та, як наслідок, укрупнені тривалості. Після проведення мелодії акордами (т. 73), у наступній фазі розвитку (т. 77) звучать ключові інтонації теми, суміщені з пунктирним ритмом в акомпанементі. М'яка інтонація терцій (т. 100) перегукується з тематичними елементами та тремолом у верхньому голосі. Закінчується перший розділ почерговою грою (т. 117) акордової техніки із технікою гри флажолет.

Міно́рний нахил (тяжіння до *c-moll*, *As-dur*) друго́го розділу (т. 136) надає темі рис баркароли. Ефект «погойдування» човна на хвилях реалізується в акомпанементі через тризвучні фігурації, фоном для яких слугує пунктирний ритм в мелодії у високому регістрі. Аналогії з елементами тематичного розвитку першого експонування теми виникають при появі таких мелодико-ритмічних фігур, як передача мелодії у низьку теситуру (т. 25≈т. 171), її презентація у вигляді тремоло (т. 26≈т. 165), звучання теми на фоні *ostinato* (т. 47≈т. 184), почергова гра (т. 117≈207) акордової техніки та техніка гри флажолет. Реприза або третій розділ (т. 211) не точна та скорочена, а логіка викладення матеріалу відповідає його експонуванню у першому розділі.

Третя частина (*Andantino grazioso*) написана в однойменній тональності (*C-dur*) у формі теми та п'яти варіацій на неї. Неспішна тема (*a*) у тридольному розмірі (3/8) з тріоллю на першу долю апелює до жанру вальсу. Характерною ознакою теми є підкреслення другої та третьої долей такту, у той час як перша долі в мелодії залишається без басу. При першому проведенні теми (тт. 1–8) їй притаманні стрибки від V (*g*) до I (*c*) та VII (*f*) ступенів. На цьому фоні виклад другого проведення теми (тт. 9–16) урізноманітнено загальними формами руху у вигляді розбіжних трихордів (т. 11) та ритмічних угруповань. Перша варіація (*a*¹) зберігає опору в акомпанементі на другу та третю долі, у той час як тема представлена у вигляді безперервних фігурацій тридцять других або різними ритмічними угрупованнями (*a*²). Так, піднімаючись вгору від шостої басової струни (тривалість тридцять других) мелодія немов зупиняється та завмирає у верхньому регістрі (шістнадцяті).

Третя варіація (*a*³) заснована на низхідних хроматичних інтонаціях, які упродовж експонування першої фази (тт. 49–56) рухаються від V (*g*) до I (*c*) ступеня, у той час як друга фаза варіації заснована на постійних модуляціях та тональній нестійкості, розвиток якої приводить до основної тональності *C-dur*. Танцювальні риси у дусі стриманого вальсу проявляються в четвертій варіації (*a*⁴). Так, виключно восьмими тема звучить на слабкі долі такту у вигляді акордового викладу. Бравурність їй надає чітка артикуляція акордової техніки,

що пояснюється відсутністю арпеджіато, та темповим зрушенням у бік *con moto*. У заключній, п'ятій варіації (a^5), знову повертається *Tempo I (Andantino grazioso)*, де на фоні тріольного акомпанементу по звуках акордів, тема звучить на слабкі долі такту консонуючими терціями.

Фінал Сонати *op. 25* написаний у жанрі менуету (*Allegro*) в складній тричастинній формі з *trio* ($\text{♩}=160$). Тема має затактову будову, а її мелодика містить всі ознаки менуету. Не дивлячись на те, що Велика соната № 2 написана у *c-moll*, фінал циклу, подібно до попередньої частини створений в однойменному мажорі. Варіювання теми здійснюється за рахунок руху мелодії по тризвуках (т. 11) та низхідному поступовому русі з використанням форшлагів, які надають темі кількості та примхливості. *Trio* (т. 43) має спокійний та розмірений характер, а його тема обрамлює дану фазу розвитку. З *D. C. Fine* (т. 70) звучить точне повторення першого розділу без використання реприз. Викладений Менует, у фіналі надає циклу незавершеності та недовомовленості, що пояснюється знаходженням цього жанру не на своєму місці. На таке враження впливають і його мініатюрність та стислість форми.

Висновки до Розділу 2

Концертний репертуар гітариста не можливо уявити без музики Ф. Сора, композиції якого вивчаються на всіх ланках освіти. Так, починаючи від творів малої форми гітаристи поступово опановують більш концептуальні жанри, що стає приводом для панорамного дослідження гітарного доробку Ф. Сора. Нами був виявлений різний підхід до написання етюдів у «Зошиті № 1» та «Зошиті № 2». Так, «Дванадцять етюдів. Зошит № 1» *op. 6* присвячені певному виду техніки та прийому гри, невеликі за масштабом та не містять модуляцій. У свою чергу, «Дванадцять етюдів. Зошит № 2» *op. 29* були написані Ф. Сором

набагато пізніше та орієнтовані на досвідченого виконавця, що відбилось у ширшому тональному плані та вищому рівні складності.

Ф. Сор є також автором значної кількості циклів мініатюр, які можуть виконуватись як самостійно, так і об'єднуватись у *мікроцикли*. Таким прикладом є **«Шість маленьких п'єс» op. 25**, у якому автор звертається до простих форм та створює два мікроцикли, де перший обрамлює жанр менуету (№№ 1–3), а другий – вальсу (№№ 4–6). Цикли мініатюр Ф. Сора можна класифікувати і за жанровими ознаками. Так, прикладом *моножанрового* циклу є **«Шість вальсів» op. 17**, в якому гітарист звертається виключно до мажорних тональностей, у той час до *поліжанрового* відносяться **«Десять дивертисментів» op. 23**, у яких потрібно перелаштовувати шосту струну «*d*» (№ 3–4, 8–10) та «*f*» (№№ 6) великої октави. В окремих номерах збігається логіка викладу тематизму, що пов'язано з використанням однакових ритмоформул з п'єсами із попередніх циклів. Вперше зустрічається *ostinato* у всіх пластах фактури та, подібно до етюдів, номерам цього не дається програмна назва. *Поліжанровим* також є цикл **«Шість багателей» op. 43**, які представлені жанрами пасакалії, вальсу, менуету, мазуркою та ліричною піснею. Тут спостерігаються три *мікроцикли* (або три диптихи) з темповим, жанровим та тематичним контрастами, об'єднуючою аркою яких є тональна єдність диптихів.

Ф. Сор звертається до жанру з концертним потенціалом та створює **Каприс «Le Calme» op. 50**, у повільному темпі (*Andante*) презентує тему у різних амплуа. Так, гітарист приховує її у фігураціях тридцять других (a^1), чергує з другою темою (*b*, *Meno mosso*), яка містить секундово-квартові інтонації, варіює її у неточній репризі (a^2) та трансформує у коді. Віртуозний Каприс «*Le Calme*» op. 50 відрізняється від розглянутих мініатюр масштабом, високими технічними вимогами та іншим принципом побудови форми (контрастні теми, складна тричастинна форма).

Значна частина гітарних творів Ф. Сора відноситься до жанру варіацій і таким прикладом є **«Інтродукція та варіації для гітари соло на тему опери**

В. А. Моцарта “Чарівна флейта”» *op. 9* (1821). Композитор-гітарист зіставляє варіації фактурно та тонально (*e-moll / E-dur*), використовує різні форми руху мелодії (гамоподібна та хвилеподібна). На відміну від загальної тенденції, пов’язаної із поступовим пришвидшенням темпу, Ф. Сора задіє дімінуцію та різні ритмічні формули з використанням прийому *rasgado* (*Var. IV*). Акордова фактура у варіаціях (Інтродукція, Тема, *Var. II–III*, кода) зустрічається не часто та епізодично, а основний акцент зроблений на чергування різних аплікатурних варіантів правої руки. На сьогоднішній день виконання композиції Ф. Сора не викликає труднощі у досвідчених гітаристів, але на момент створення, «Інтродукція та варіації на тему Моцарта» (1821) висували високі вимоги до виконавців, які тільки починали опановувати гітарні прийоми, використані Ф. Сорем.

Фантазія № 5 *op. 16* Ф. Сора є більше варіаціями на тему та за логікою варіювання схожа на Інтродукцію та варіації на тему «Чарівної флейти», на що вказує будова інтродукції (розлогі акорди на початку, остинатність, епізодичні фігурації) написання варіацій на тему та завершення композиції кодою. Втім, Фантазія № 5 за розмірами більш масштабна, але назва композиції не відповідає вимогам жанру. Віртуозність та висока технічна майстерність, до якої апелює жанр фантазії, представлені тут досить мало. Не дивлячись на те, що ми виокремлювали фігурації у дусі *ad libitum*, це не вказує на імпровізаційність, яка властива цьому жанру. У Фантазії № 5 Ф. Сора такі фігурації представлені епізодично і не у кожній варіації. Тому дана композиція відносить до строгих варіацій на одну тему.

Елегійна фантазія № 13 *op. 59* написана у вигляді триптиху. Де перша частина (інтродукція) передують основній (тема). Фінал (траурний марш) композиції розкриває основну ідею твору. Елегійний та траурний характер підкреслюються специфікою фактури. Марш-хід, у свою чергу, реалізується через *basso ostinato*, яке стає ключовим та проходить через всі розділи композиції.

Сонатний доробок Ф. Сора представлений трьома зразками, в яких реалізований різний підхід до трактовки жанру. **Соната C-dur op. 15** для гітари є одночастинною, а характер розвитку тем та експонування розділів композиції корелює з першими частинами скрипкових сонат Л. Бетховена. Більш масштабно жанр сонати Ф. Сор втілив у наступних своїх творах.

Велика соната C-dur № 1 op. 22 презентує чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл. Перша частина (*Allegro*) демонструє стислість масштабів форми, на що вказують розвиток тільки однієї теми в розробці та репризі, що впливає на її мініатюрність. Друга частина (*Adagio*) заснована на жанрових ознаках сициліани та вальсу, що супроводжується *soprano* та *basso ostinato*. Примхливість мелодики підкріплюється мелізматикою, а також гнучкими динамічними та агогічними лініями. Менует (*Allegro*) є зв'язуючим номером між другою та четвертою частинами, а лаконічність частини та стислість форми зумовлює перехід до фіналу майже *attacca*, що зв'язує два останні номери циклу.

Інша трактовка чотиричастинної сонати представлена у **Великій сонаті c-moll № 2 op. 25**. Її перша частина (*Adagio*) написана у складній тричастинній формі, що відходить від сталої сонатної форми перших частин сонатно-симфонічного циклу. Розгортання тематичного матеріалу відбувається в досить великому масштабі, на відміну від попередньої проаналізованої нами Великої сонати № 1, хоча тематичне варіювання і не представлено так різноманітно. Тричастинна форма другої частини (*Allegro*) утворюється через повторення першого розділу, що відзначено у нотному тексті знаком репризи. Розгорнутий другий розділ контрастує попередній фазі композиції тонально, що також впливає і на образну сферу частини. Третій номер (*Andantino grazioso*) втілює не просто тему та варіації на неї, а презентує її в різних амплуа через використання різноманітних виконавських прийомів (акордова техніка, техніка подвійних нот, виконання арпеджіо, дрібна техніка у вигляді фігурацій) та змінних ритмічних структур.

ВИСНОВКИ

Іспанська гітарна школа заклала вектор для становлення та розвитку гітарної музики. Створивши потужну методичну базу, представники іспанської виконавсько-композиторської школи задали жанрово-стильовий напрям для розвитку світового гітарного мистецтва. Так, за свідченням дослідників (Т. Іванніков, В. Ткаченко, В. Блажевич, Ф. Бернат) саме першими виконавцями Іспанії були апробовані такі жанрові моделі як мініатюра, варіації, соната та концерт, які і сьогодні складають вагому частку концертного репертуару гітариста та є провідними жанрами гітарної музики серед композиторів. Враховуючи тривале становлення інструменту, музика для гітара охопила майже всі стильові напрямки, що пояснюється написанням оригінальних творів для цього інструменту вже з кінця XVIII століття. Іспанська гітарна школа (А. де Торрес, Е. Пухоль, А. Сеговія, Д. Фортеа) вплинула і на принципи звуковидобування та звукоутворення, зробила внесок у покращення органології, що безумовно мало вплив на підвищення виконавського рівня та популяризації гітари у більшості країнах світу.

Одним з таких фундаторів, які зробили іспанську школу колискою гітарного світового мистецтва, є **Ф. Сор**, композитор та автор методичних праць, хрестоматій та значної кількості оригінальних творів для гітари з широкою жанровою палітрою. Саме композиції Ф. Сора увійшли до репертуару провідних гітаристів світу (Ф. Таррега, Е. Пухоль, А. Сеговія), що сприяло розширенню уявлення про інструмент, його можливості та репертуар, який він здатен охопити. Тому, з огляду на значення творчості Ф. Сора, нами були проаналізовані найбільш розповсюджені та показові з точки жанрової палітри його твори для гітари.

Перші опуси композитора-гітариста складались з хрестоматій, шкіл гри та переважно інструктивного матеріалу. Розглянуті нами цикли етюдів (Дванадцять етюдів. Зошит №№ 1–2) демонструють не тільки охоплення всіх видів техніки (Зошит № 1), але і поступову технічну складність нотного тексту, що супроводжується ускладненням ладно-гармонічних зворотів

(Зошит № 2). Художні твори, зібрані у цикли, представлені різними композиційними та жанровими моделями, серед яких **мікроцикли** (Шість маленьких п'єс *op.* 25, Шість багатель *op.* 43), **моножанрові** (Шість вальсів *op.* 17) та **поліжанрові цикли** (Десять дивертисментів *op.* 23, Шість багатель *op.* 43). Серед композицій, які не тяжіють до об'єднання у цикл, Ф. Сор звертається до **жанру з концертним потенціалом** (Каприс «*La Calme*» *op.* 50).

Втім, одним з найбільш апробованих жанрів у гітарному доробку Ф. Сора стали **варіації на тему** (Інтродукція та варіації на тему опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта»). Більшість варіацій композитора-гітариста відноситься до строгих, в яких Ф. Сор використовує тональний контраст, дімінуцію та поступове наростання темпу, а значна частина таких варіацій-фантазій складається з інтродукції, теми та варіацій на неї. Втім, композитор-гітарист пише і твори у жанрі фантазії з **використанням оригінальної музики** (Фантазія № 5 *op.* 16, Елегійна фантазія № 13 *op.* 59). Спільною рисою у розглянутих нами фантазіях (варіаціях) стало наявність остинатності, переважно в басовому голосі (*basso ostinato*), що свідчить як на засіб для досягнення певного емоційного ефекту (зображення маршу-ходу, передачі розміреного та спокійного характеру музики), так і на засіб для розвитку фактури.

Найбільш концептуальним жанром в гітарному доробку Ф. Сора виявився жанр сонати (три зразки). Нами було відзначено, що більш пізні опуси демонструють вищий рівень складності. Так, перша – Соната *C-dur op.* 15 представлена одночастинним циклом з досить обмеженими технічними прийомами. Велика соната *C-dur op.* 22 концентрує значну кількість виконавських прийомів, серед яких акордова техніка, віртуозні фігурації, ламані октави, ведення *basso* та *soprano ostinato*, відокремлення мелодії від лінії акомпанементу і підголосків, що в комплексі потребує досконалого володіння технікою правої руки. Чотиричастинний цикл апелює до логіки сонатно-симфонічного циклу, на що вказують викладення першої частини в сонатній формі, контрастне чергування частин (*Allegro – Adagio – Allegro –*

Allegretto), танцювальна третя частина (*Menuetto*, складна тричастинна форма з *trio*) та фінал у формі рондо (A–B–A–C–A).

Звертаючись до іншого прикладу в цьому жанрі Ф. Сора, створюючи Велику сонату *c-moll* № 2 *op.* 25, хоча і пише її у вигляді чотиричастинного циклу втім, нічого спільного із сонатно-симфонічним цей опус не має. Контрастне чергування частин, яке на перший погляд здається логічним у подібному циклі, не відповідає логіці та їх послідовності. Заявлена у заголовку Сонати тональність *c-moll* представлена тільки у першій частині (*Adagio*), у той час як наступні частини написані в однойменному мажорі. Жанр менуету знаходиться не на своєму місці. Ф. Сор розташовує Менует наприкінці Сонати в ролі фіналу циклу, у той час як його місце між останніми двома частинами. Від сонатно-симфонічного циклу дану композицію віддаляє і відсутність частини в сонатній формі. Розгортання першої частини вказує більше на варіаційний принцип розвитку, а наступні номери циклу (II–IV частини) знаменуються поступовою стислістю форми та масштабів.

Таким чином, жанр гітарної сонати в доробку Ф. Сора представлений різними жанровими моделями від **одночастинної сонати** (Соната *C-dur* *op.* 15), в якій простежується логіка перших частин бетховенських скрипкових сонат, до **сонатно-симфонічного** (Велика соната *C-dur* № 1 *op.* 22) та **чотиричастинного циклів** (Велика соната *c-moll* № 2 *op.* 25), в якому частини більше об'єднуються за логікою темпового та тонального (*c-moll*→*C-dur*) контрастів.

Така жанрова багатовекторність демонструє розмаїття оригінального гітарного репертуару, який повною мірою склався саме з творчістю Ф. Сора на межі XVIII–XIX століть. Ми можемо зробити висновок, що композитор-гітарист стояв у основи розгалуження жанрової палітри гітарної музики і на початку XIX століття запропонував різноманітні жанрові моделі циклів мініатюр (мікроцикли, моножанрові, поліжанрові), варіацій (на запозичені теми, з використанням авторської музики, програмні) та сонати

(одночастинна, модель сонатно-симфонічного циклу, чотиричастинного циклу).

Перспективи подальших досліджень полягають у більш ґрунтовному аналізі перших представників іспанської гітарної школи, гітарний доробок яких або досліджується вибірково, або взагалі залишається поза увагою дослідників. Окрім цього, запропонований аналітичний підхід доробку Ф. Сора дає привід для переосмислення гітарного репертуару фундаторів гітарних шкіл світу, виокремлення жанрово-стильових моделей та надання їм типологічних ознак, що може стати цікавою темою дослідження та складає перспективи даної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барзишена В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів А. Шевченка). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2017. Вип. 4. URL: <http://musikology.com.ua/program/82/> (дата звернення: 15.11.2023).
2. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 140 с.
3. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: зб. наук. ст. Харків, 2017. Вип. 47. С. 194–208.
4. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 205 с.
5. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурноосвітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*. Київ-Полтава, 2017. Вип. 1. С. 107–115.
6. 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 року, м. Київ* / редкол.: В. О. Огнев'юк, Л. Л. Хоружа, К. Ю. Бацак та ін. Київ, 2016. С. 353–360.
7. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі ; пер. з нім. Львів : БаК, 2006. 282 с.
8. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі XX–XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62, Том 1. С. 89–93.
9. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.

10. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 223 с.
11. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 20 (1). С. 39–42.
12. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 600 с.
13. Доценко В. І. Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту JV. 3 «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*: зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 111–119.
14. Дроздова О. О. Спадкоємність в історії гітарного виконавства. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 386–391.
15. Дроздова О. О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2020. 19 с.
16. Дроздова О. Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 2 (34). С. 127–138.
17. Євтушенко І. І. Лютнева творчість Сільвіуса Леопольда Вайса: проблеми інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*: зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 50–59.
18. Жовнір С. Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 2 (30). С. 414–428.

19. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2018. 39 с.
20. Іванніков Т. П. Українська гітарна музика: жанрово-стильові ретроспекції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 120. С. 188–208.
21. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 9. С. 106–113.
22. Класична гітара у світовій культурі. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz10.html (дата звернення: 13.01.2024).
23. Коваленко А. С. Становлення та розвиток вітчизняної гітарної освіти (середина XIX – початок XXI ст.) : монографія. Умань : Сочінський М. М., 2020. 228 с.
24. Корлякова О. С. Звукоутворення на струнно-щипкових інструментах: художньо-образний і технологічний аспекти : кваліфікаційна робота. Кривий Ріг, 2022. 69 с.
25. Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості : наук. обґрунт. тв. наук. проекту на здобуття ... докт. мистецтва. Одеса, 2022. 137 с.
26. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
27. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 18 с.
28. Лазарева Г. Д. Особливості формування виконавської техніки та якості ігрових навиків у класі гітари. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2008. Вип. 23. С. 221–226.

29. Левченко О. М. Жанротворчі процеси ХХ–ХХІ століття. *Сучасні лінгвістичні студії ХХІ століття: тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної заочної конференції*. Житомир, 2015. С. 46–51.
30. Лисько З. Музичний словник. Київ : Музична Україна, 1994. 165 с.
31. Михайленко М. П., Фан Дінг Тан. Довідник гітариста. Київ : Fan's company, 1998. 246 с.
32. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. 2001. Вип. 7. С. 3–10.
33. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
34. Моцаренко К. В. Багатель як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 2 (27). С. 154–169.
35. Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 16 с.
36. Ніколаєвська Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»: зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 14–20.
37. Ноти для гітари бразильського композитора Алешандре Піло. URL: <https://bon.ua/obyavlenie/noti-dlya-gitari-brazilskogo-kompozitora-aleshandre-7e320e> (дата звернення: 14.01.2024).
38. Паламарчук В. А. Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... докт. філософії. Львів, 2023. 298 с.
39. Порцев М. В. Джазове гітарне виконавство у пострадянському соціокультурному просторі: витоки, тенденції, перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 215–222.

40. Потоцька О. В. Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2014. Вип. 9. С. 139–152.
41. Салій В. Вплив творчості А. Сеговії на гітарне виконавство XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, Том 5. С. 34–41.
42. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 18 с.
43. Сідлецька Т. І. Народно-інструментальне мистецтво України: витоки, тенденції та перспективи розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15 (1). С. 89–96.
44. Сметана С. Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2012. Вип. 112. С. 288–296.
45. Солдатенко О. І. Історичні витоки європейської школи підготовки гітаристів, започатковані у XVIII–XIX століттях. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2013_1_108_58 (дата звернення: 13.01.2024).
46. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
47. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159.
48. Сюта Б. О. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип. 5. С. 188–195.
49. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. 260 с.
50. Ткаченко В. М. Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2014. Вип. 3. С. 58–63.

51. Тущенко М. М. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 214–219.
52. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного гітарного академічного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 82. С. 61–68.
53. Чеченя К. А. Про гітару в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків. 2008. Вип. 23. С. 9–14.
54. Шевченко А. А. Гітара Фламенко. Мелодії та ритми. Київ : Музична Україна, 1988. 114 с.
55. Шевченко А. А. Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»* : зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 5–9.
56. Шестеренко І., Задьора А. «Українська пасакалія» Віталія Кирейка: актуалізація старовинного жанру як ознака фортепіанного стилю композитора. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18 (1). С. 118–123.
57. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт. 1998. 368 с.
58. Щербакова І. В. Принципи жанрової класифікації в музиці ХХ сторіччя для класичної гітари. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*: зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 27–36.
59. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 234 с.
60. Apel W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts. Belknap Press of Harvard University Press. 1968. Second Ed., Revised and Enlarged. 935 p.
61. Chominski J., Wilkowska-Chominska K. *Teoria formy male formy instrumentalne*. Krakow : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1983. 574 p.

62. Croton P. Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources. Create Space Independent Publishing Platform, 2015. 240 p.
63. Furdui Y., & Yehorova O. Genre characteristics of romantic fantasy for the guitar on a borrowed theme by F. Tarrega. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. Вип. 18. С. 115–124.
64. Guillermo Gomez. URL: http://finefretted.org/html/guillermo_gomez.html (дата звернення: 15.01.2024).
65. Nikolaievskaya Yu., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX. P. 193–198.
66. Pavlovits D. Albeniz, Granados and Segovia: The role of Spanish romanticism in the evolution of the classical guitar : dissertatio. Academy of Music, Cluj-Napoca, Romania, 2006. 180 p.
67. Rauter C. Motivische und harmonische analyse des preludio der partita für violine BWV 1006 BZW. Des preludio der lautensuite BWV 1006A VON Johann Sebastian Bach. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*: зб. наук. пр. Харків, 2008. Вип. 23. С. 59–64.
68. Rodriguez M. The Art and Craft of Making Classical Guitars. Milwaukee: Hal Leonards books, 2009. 178 p.
69. Sor | Le Calme (Caprice) op. 50 | Patrik Kleemola on Louis Panormo. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Om0zhWR8POE&ab_channel=PatrikKleemola (дата звернення: 23.11.2023).
70. Summerfield M. The classical guitar (it's evolution and its players since 1800). Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.
71. Taylor J. Tone production on the classical guitar. London : Musical News Services Ltd., 1978. 80 p.

72. Yates St. Sor's guitar sonatas: form and style. URL.: <http://www.stanleyyates.com/writings/sor.pdf> (дата звернення: 20.04.2022).

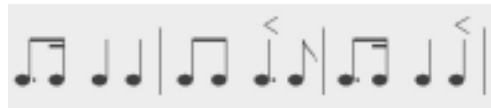
ДОДАТОК А

Приклад № 1:

«Десять дивертисментів» *op.* 23. № 1 «Вальс»«Шість маленьких п'єс» *op.* 5. № 6 «Вальс»

Приклад № 2:

Типова ритмоформула мазурки

«Шість багателей» *op.* 43. № 4 «Мазурка»

Приклад № 3:

«Шість багателей» *op.* 43. № 6 «Вальс»«Шість багателей» *op.* 43. № 4 «Мазурка»



Приклад № 7:

Фантазія № 5 ор. 16. *Ad libitum* у варіації № 5



Приклад № 8:

Фантазія № 13 «Елегійна» ор. 59. Ритм танго в інтродукції



Приклад № 9:

Велика соната C-dur op. 15. Мелізми в оригіналі



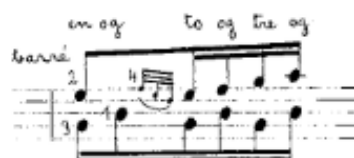
Велика соната C-dur op. 15. Трактування мелізмів в редакції

F. Lor. Op. 22. Pag. 6. Adagio.

5^{te} Linie. 4^{te} Takts 1^{ste} Halvdel.

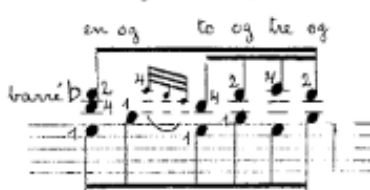
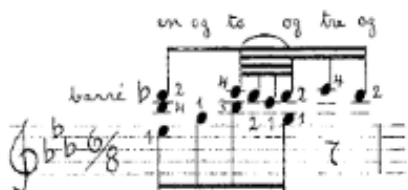
Korrekt.

Heldigere Rhythme.

9^{de} Linie. 2^{de} Takts 2^{de} Halvdel.

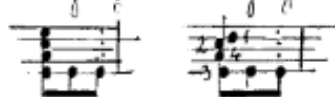
Korrekt.

Heldigere Rhythme.

10^{de} Linie.2^{de} Takt6^{te} Takts 2^{de} Halvdel.

Urigtigt

Rigtigt



ДОДАТОК Б

Композиторський доробок Фернандо Сора

Твори для гітари

- ор.1 Цикл мініатюр: №1 «Andante», №2 «Вальс», №3 «Larghetto»,
№4 «Andante», №5 «Тема з варіаціями», №6 «Марш»
- ор.2 Шість п'єс: Менует, Andantino, Три етюди, Сициліана
- ор.3 Тема з варіаціями та Менует
- ор.4 Фантазія
- ор.5 «Шість п'єс»: Менует, Вальс, Менует, Allegro, Andante, Largo
- ор.6 Дванадцять етюдів
- ор.7 Фантазія
- ор.8 Шість п'єс: Менует, Вальс, Andantino, Allegretto, Марш, Вальс
- ор.9 Варіації на тему з опери В. Моцарта «Чарівна флейта»
- ор.10 Фантазія
- ор.11 Дванадцять менуетів, Тема з варіаціями (C-dur), Тема з варіаціями
(F-dur)
- ор.12 Фантазія
- ор.13 Шість дивертисментів
- ор.14 Велике соло
- ор.15 Варіації на тему іспанської пісні «Фолія», Соната, Тема з
варіаціями
- ор.16 Фантазія
- ор.17 Шість вальсів
- ор.18 Шість вальсів
- ор.19 Шість п'єс на тему опери В. Моцарта «Чарівна флейта»
- ор.20 Тема з варіаціями
- ор.21 Фантазія-прощання
- ор.22 Велика соната

- ор.23 Десять дивертисментів, Менует та Allegro
- ор.24 Вісім п'єс, Шість менуетів, Два Allegretto
- ор.25 Друга велика соната, Менует та тріо, Тема з варіаціями
- ор.26 Варіації на тему пісні «Чому я не фіалка»
- ор.27 Варіації на тему пісні «Благородний гусар»
- ор.28 Інтродукція та варіації на тему пісні «Malbroug»
- ор.29 Дванадцять етюдів
- ор.30 Фантазія
- ор.31 Двадцять чотири прогресивних етюди
- ор.32 Шість маленьких п'єс
- ор.33 Три п'єси на народні теми
- ор.34 Дванадцять легких вправ, Тема з варіаціями (дуєт)
- ор.35 Дванадцять легких вправ
- ор.36 Три п'єси на народні теми
- ор.37 Серенада
- ор.38 Дивертисмент (дуєт)
- ор.39 Шість вальсів (дуєт)
- ор.40 Фантазія на тему шотландської пісні
- ор.41 «Два друга» (дуєт)
- ор.42 Шість маленьких п'єс: Cantabile, Три вальси, Andantino, Moderato
- ор.43 Шість багателей
- ор.44 Шість вальсів (дуєт), Двадцять чотири прогресивні п'єси
- ор.45 Шість легких п'єс
- ор.46 Фантазія «Присвячення другу»
- ор.47 Шість прогресивних п'єс
- ор.48 Шість п'єс: Марш, Два вальси, Менует з варіаціями, Андантіно,
Рондо
- ор.49 «Військовий» дивертисмент (дуєт)
- ор.50 Капричіо «Спокій»
- ор.51 Шість вальсів

- ор.52 Фантазія на народні тем
- ор.53 Andantino та вальс (дует)
- ор.54 Фантазія (дует), Концертні варіації
- ор.55 Три п'єси для дуету
- ор.56 Спогади о берлінських вечорах
- ор.57 Шість вальсів, Галоп
- ор.58 Фантазія
- ор.59 Елегійна фантазія
- ор.60 Двадцять п'ять прогресивних етюди
- ор.61 Три маленьких дивертисменти (дует)
- ор.62 Дивертисмент (дует)
- Квартет для гітари та струнного тріо (загублений)

Опери

- «Телемах»
- «Дон Трастулло» (втрачена)

Балети

- «Смирнський ярмарок»
- «Щедрий господар»
- «Попелюшка»
- «Закоханий художник»
- «Геркулес та Омфала»
- «Сицилієць»
- «Хасан і каліф»

Інструментальні твори

- Симфонія F-dur
- Дві Симфонії (загублений)
- Три Струнні квартети (загублений)

Три п'єси для арфи

Фортепіанні мініатюри (вальси, кадрили та інші п'єси для фортепіано для двох та чотирьох рук)

Вокальні твори

Болеро та сегідилья для голосу у супроводі гітари або фортепіано

Італійські арієти для голосу та фортепіано

Іспанські, італійські та англійські пісні та дуети для голосу та фортепіано.

Підручники Ф. Сора

«Школа гри на гітарі» (в редакції Н. Коста)