

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

**Кафедра народних інструментів України**

**ФОРТЕПІАНИ П'ЄСИ І. АЛЬБЕНІСА У ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ  
ГІТАРИ СОЛО В. Г. ВЕЛАСКО: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО  
АНАЛІЗУ**

**Магістерська робота**

**Федченка Ігоря Олеговича**

Науковий керівник :

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

**Ігнатченко Георгій Ігорович**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Федченко Ігор Олегович



**Харків – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО</b> .....	8
1.1. Транскрипція як музичний жанр. Різновиди транскрипцій.....	8
1.2. Роль і значення транскрипцій у гітарному мистецтві Новітнього часу.....	13
Висновки до Розділу 1.....	19
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ОРИГІНАЛІВ І. АЛЬБЕНІСА І ПЕРЕКЛАДЕНЬ В. Г. ВЕЛАСКО: КОМПОЗИЦІЯ, ДРАМАТУРГІЯ, ФАКТУРА, ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ</b> .....	23
2.1. В. Г. Веласко як композитор-гітарист, транскриптор фортепіанних п'єс І. Альбеніса .....	23
2.2. Загальна характеристика збірки циклу «Альбеніс: п'єси для гітари (Веласко)».....	27
2.2.1. П'єси узагальнено-програмного змісту (на прикладі « <i>Mallorca</i> »; виконаці – А. де Ларроча, фортепіано; Дж. Брім, гітара).....	27
2.2.2. П'єси-картини (на прикладі « <i>Sevilla</i> »; виконавці – М. Басельга, фортепіано; Дж. Брім, гітара).....	32
Висновки до Розділу 2 .....	36
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	42
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	51

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У становленні сучасної гітари, яку називають з часів Ф. Тарреґи класичною шестиструнною, особливу роль грали транскрипції та перекладення музики, написаної для інших інструментів чи голосів. Функція гітари як «малого оркестру» (Л. Брауер [6]), котрому доступна практично будь-яка фактура – від монодії до поліфонії пластів, розкривається через відтворення багатоголосної музики, в якій цей інструмент виступає у різноманітті типів викладу – гармонічного, поліфонічного, змішаного. Окрім цього, через фактуру сольної гітарної музики розкриваються якості в концертності, зразком якої для композиторів-гітаристів слугувала музика для таких інструментів, як фортепіано, скрипка, арфа.

Тому більшість гітарних перекладень пов'язана саме з фортепіанними чи скрипковими оригіналами. Тут слід зазначити також велику роботу, яку провели у свій час класики гітарної музики ХІХ століття (від Ф. Сора і М. Джуліані до Ф. Тарреґи), які транскрибуванню зразків оперної та симфонічної літератури, що зробило гітару універсальним інструментом академічного типу.

Новий етап в еволюції гітарних транскрипцій починається в ХХ столітті, коли цей інструмент виходить з «тіні», із «зачарованого кола» (за А. Сеговією [51]), де він опинився з двох причин: із-за відсутності висококласних виконавців, для яких композитори, у свою чергу, могли б створювати музику, котра відповідала б високим художнім вимогам. Не останню роль тут зіграли і транскрипції, котрі можна вважати початком гітарного «бума» (за О. Жерздевим [20]) – повсюдного і швидкого розповсюдження цього інструмента у практиці як любительського, так і професійного музикування.

У цьому контексті гітарні транскрипції фортепіанної музики І. Альбеніса становлять особливий інтерес, оскільки вони пов'язані з батьківщиною гітари – Іспанією, з відтворенням тих корінних гітарних

інтонацій і типів фактурного викладу, котрі були привнесені в фортепіанну музику цим композитором-класиком. Композитори-гітаристи ХХ століття (М. Барруеко, В. Г. Веласко та інші) неодноразово зверталися до перекладень фортепіанних п'єс І. Альбеніса, знаходячи в них нові образи і технічні прийоми для удосконалення фактури свого інструмента.

У наявній літературі з гітаристики питання про транскрипції для гітари фортепіанної музики в теоретичному плані досі спеціально не ставилося. Певною мірою виключення тут є дисертація у О. Жерздева [20], у якій, поряд з розробкою теорії гітарної фактури, міститься аналіз перекладень М. Барруеко ряду п'єс з «Іспанської сюїти І. Альбеніса». У цілому ж проблема «І. Альбеніс і гітарна музика ХХ століття» ще потребує подальшої розробки, що і відображено, зокрема, через вибір теми даного дослідження.

Таким чином, актуальність обраної теми визначається наступними причинами:

- затребуваністю жанру транскрипції в сучасному гітарному мистецтві;
- недостатньою вивченістю фактурних особливостей гітарних перекладень фортепіанної музики;
- необхідністю подальшого вивчення транскрипцій для гітари фортепіанних творів І. Альбеніса;
- важливістю розгляду та систематизації тих закономірностей гітарної фактури, котрі склалися під впливом «образу» іспанської гітари, відтвореного у фортепіанних творах І. Альбеніса.

**Мета дослідження** – виявити композиційно-драматургічні та виконавські особливості гітарних перекладень В. Г. Веласко фортепіанних п'єс І. Альбеніса. З реалізацією даної мети пов'язана постановка та вирішення наступних **завдань**:

- систематизувати відомості про транскрипцію як музичний жанр;
- охарактеризувати роль і значення транскрипцій в гітарному мистецтві;

- розглянути особливості стилю В. Г. Веласко як композитора-гітарста і транскриптора фортепіанної музики;
- виконати порівняльний аналіз п'єс збірки «Альбеніс: п'єси для гітари (Веласко)» (фортепіанні оригінали і гітарні версії);
- запропонувати аналітичні етюди найбільш показових номерів узагальнено-програмного (баркарола «*Mallorca*») і картинного (п'єса «*Sevilla*») змісту, включаючи виконавські версії – фортепіанні і гітарні.

**Об'єкт дослідження** – жанр гітарних транскрипцій фортепіанної музики, **предмет** – його втілення в п'єсах-мініатюрах І. Альбеніса та В. Г. Веласко.

**Матеріал дослідження** складають нотні тексти і аудіозаписи шести гітарних транскрипцій В. Г. Веласко фортепіанних п'єс І. Альбеніса: «*Danza Espanola*»; «*Mallorca*» (баркарола); «*Granada*» (серенада); «*Torre Bermeja*» (серенада); «*Cordoba*»; «*Sevilla*»

**Методи дослідження.** В роботі використовуються елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них такі **методи**:

- *історико-генетичний*, спрямований на виявлення ролі транскрипцій в становленні академічної гітарної музики;
- *дедуктивний*, що визначає хід дослідження від загального (жанр транскрипцій) до особливого (гітарні транскрипції) і конкретного (гітарні транскрипції В. Г. Веласко фортепіанних п'єс І. Альбеніса);
- *компаративний*, застосовуваний для порівняння оригіналів і версій досліджуваних творів;
- *жанрового і стильового аналізу*, необхідні для визначення особливостей змісту і форми музичних зразків;
- *фактурного аналізу*, що включає і виконавську атрибутику, притаманну творам, які розглядаються.

**Теоретичну базу** роботи склали дослідження і статті за наступною проблематикою:

- *теорії жанру і стилю в музиці, музичної форми, фактури, зокрема, жанру транскрипцій і перекладень.*(А. Альшванг [1], М. Арановський [2, 3], Б. Асаф'єв [4, 5], Л. Березовчук [8], М. Борисенко [10], Д. Голдобін [17], Г. Ігнатченко [23, 24, 25], Л. Мазель [32,33,34], Б. Миронов [39], М. Михайлов [40], Є. Назайкінський [41,42,43,44], А. Сохор [55], В. Холопова [61, 62, 63, 64], В. Цуккерман [66], Л. Шаповалова [69, 70], С. Шип [72], Н. Bessler [73], Z. Lissa [74]).

- *теорії та історії інструментального виконавства, інтерпретації та імпровізації.* (Т. Веркіна [13], Л. Гаккель [16], Є. Гуренко [18], Л. Кас'яненко [26], О. Катрич [27], Г. Коган [28], Н. Корихалова [29], Ю. Кочнєв [30], В. Москаленко [35, 36, 37], В. Приходько [48], О. Сокол [54],).

- *теорії та історії гітарної творчості і виконавства стилів, І. Альбеніса і В. Г. Веласко.* (І. Бельська [7], Л. Брауер [6], Г. Берліоз [9], М. Вайсборд [11,12], Л. Вітошинський [15], В. Доценко [19], О. Жерздев [20, 21], Т. Іванніков [22], М. Михайленко[38], Ю. Ніколаєвська [45], О. Петропавловський [46], В. Сидоренко [53, 54], В. Ткаченко [56,57], А. Шевченко [71], К. Чеченя [67], Е. Шарнассе [68]).

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що у ній *вперше*:

- систематизовані відомості про гітарні транскрипції фортепіанної музики;
- надано порівняльну характеристику гітарної та фортепіанної фактури;
- запропоновано огляд фортепіанного стилю І. Альбеніса з точки зору наявності в ній гітарного компонента;
- здійснено аналіз транскрипційних творів В. Г. Веласко, які раніше в даному аспекті не вивчалися.

**Практичне значення** роботи полягає в можливості використання її положень і висновків у подальшому вивченні жанру транскрипції в гітарній музиці. Результати проведеного дослідження можуть бути враховані в навчальних курсах «Історія сучасної музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах» для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Робота може бути корисною і для виконавців при зверненні до гітарних транскрипцій В. Г. Веласко фортепіанних п'єс І. Альбеніса, а також для навчального процесу по класу із спеціалізацією «Гітара».

**Структура роботи.** Робота складається із Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, висновків до кожного з Розділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 57 сторінок, з них 50 – основного тексту. Список використаних джерел включає 74 позиції (7 сторінок).

## РОЗДІЛ 1

### ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ПЕРЕКЛАДАННЯ ФОРТЕПІАНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО

#### 1.1. Транскрипція як музичний жанр. Різновиди транскрипцій

Для характеристики того чи іншого музично-художнього явища завжди необхідно спочатку звернутися до етимології слова яким воно позначається. Сам термін «транскрипція» походить від латинського *transcription* – буквально, «переписування». В енциклопедичних і довідкових виданнях цей термін розглядається переважно в музичному значенні – як «перекладення музичного твору або його вільна переробка у віртуозному дусі» [52, с. 616]. Транскрипція виступає як особливий жанр композиторської творчості, що відрізняється наступними ознаками:

- 1) вторинністю, оскільки транскрипції створюються на основі вже наявного оригінального авторського тексту;
- 2) двоавторством, що визначаються наявністю в транскрипційному творі двох композиторських стилів – автора оригіналу та транскриптора;
- 3) інтерпретаційністю, яка визначається як композиторська інтерпретація. (за М. Борисенко [10]).

Незважаючи на стильову подвійність, транскрипція існує в рамках індивідуального композиторського стилю, оскільки на його основі виникають твори, сам вибір матеріалу який відносяться до компетенції нового учасника. Це означає, що його індивідуальний стиль в художній транскрипції завжди виступає як пріоритетний, що підкоряє собі стиль оригіналу, який демонструє авторське бачення (слухання) останнього.

Поняття «транскрипція» має в музичному мистецтві цілий ряд синонімів. Це, зокрема «аранжування», «парафраз», «перекладення», «обробка», «виконавська редакція». Всі ці терміни, однак, не тільки аналогічні транскрипції, а й відрізняються своїми особливими рисами, тобто складають в сукупності різновиди транскрипційного жанру.



Повноцінна транскрипція розуміється як двоавторський твір, в якому автори оригіналу і перекладу співвідносяться як би паритетно. Інша річ – аранжування, де вихідний матеріал є чільним, а новий виконує лише функцію його перенесення на інший виконавський склад або іншу фактуру.

Особливу специфіку в рамках транскрипційного жанру мають парафрази, які означають вільне використання тематичного матеріалу першоджерела, де транскриптор може себе відчувати досить вільно. Метою подібних творів є, як правило, створення віртуозних версій оригіналу, найчастіше – лише однієї або декількох його тем, іноді – кількох тем з різних джерел.

У систему транскрипційного жанру входять і різного роду редакції. У них зберігається провідне значення оригіналу, що доповнюється редактором тексту як фахівцем в будь-якій окремій області. Наприклад, існують редакції сольних партій, в інструментальних концертах виконані видатними виконавцями на основі композиторського тексту, до якого вносяться деякі правки і навіть доповнення.

Сюди ж відносяться і спеціально створені виконавцями сольні каденції до концертів. Вони пишуться в двох випадках: коли авторська композиторська каденція відсутня; тоді, коли виконавець хоче створити свій новий оригінальний варіант вже наявної каденції, відобразити в ній власний стиль.

Історія транскрипцій сходить до епохи пізнього Ренесансу, коли вперше виникла потреба в перекладеннях професійної музики (вона була переважно церковною і вокально-хоровою) для індивідуального музикування у світській сфері.

Ще в XV столітті, коли було винайдено нотодрукування, з'явилися так звані інтабуляції (від лат. *tabulatura* – спосіб запису музики для струнних інструментів) – перекладання для гармонічних інструментів типу лютні або віуели зразків вокальної поліфонії, в тому числі навіть уривків з популярних мес (за Д. Голдобіним [17]).

Різноманітність завдань, які вирішувалися в транскрипційному жанрі, не означало відсутності в ньому магістральних напрямків, які виникали і розвивалися під впливом певних історичних і художніх детермінант. В області професійного музичного мистецтва транскрипції, що розуміються як обробки-перекладання або як виконавські версії наявних зразків, були чи не первинними в сфері жанроутворення.

Історія транскрипцій при всій їх різноманітності показує, що вони створювалися і створюються зараз в зв'язку з двома основними цілями. Першу з них можна визначити як композиторську. Тут транскрипції є новоавторськими версіями вже існуючих музичних творів.

Оригінали переробляються, по-перше, для показу через стиль їх авторів власного ставлення до цього стилю і до особистостей його носіїв (численні «меморіальні» транскрипції і «транскрипції-приношення»).

По-друге, композиторські транскрипції відрізняються якістю, яка визначається як «актуальне інтонування» (за Т. Веркіною [13]). Цей феномен в музичному мистецтві має глобальний характер і відноситься, як видається, не тільки до виконавської інтерпретації, а й до всього «інтерпретаційного поля», що міститься в кожному творі як об'єкті його можливих прочитань.

Йдеться про те, що інтерпретують і композитори, звертаючись до жанрових і стильових моделей минулого, створюючи їх власні версії, в тому числі, транскрипції конкретних творів.

Другим загальним різновидом транскрипцій можна вважати їх виконавські варіанти. Подібного роду транскрипційні твори близькі композиторським транскрипціям-інтерпретаціям, але відрізняються від них пріоритетом виконавських задач. В більшості випадків виконавські транскрипції створюються музикантами, що об'єднують у своїй особі дві професії – виконавця і композитора.

Копозиторсько-виконавський або виконавчо-композиторський стиль (по В. Ткаченко [56]) означає стосовно транскрипції наступні моменти:

1) прагнення автора транскрипції впровадити в репертуар для свого інструменту твір, створений для іншого інструмента, голосу (голосів), ансамблю, хору або оркестру; цей різновид можна визначити, як стильовидове транскрибування - «переклад» з одного видового стилю в інший, (рівень «стиль будь-якого виду музики» представлено в системі стильової ієрархії, запропонованою В. Холоповою [61, с. 223]);

2) бажання транскриптора показати виразні і технічні можливості свого інструмента, довести його універсалізм в плані адекватного відтворення тих якостей, які присутні в оригіналі; найчастіше в якості матеріалу для транскрибування тут використовуються твори для визнаних «інструментів-солістів» – фортепіано, скрипки, а також стійких типів ансамблів – струнного квартету, тріо, камерного і навіть великого оркестру або змішаного хору.

Узагальнюючи відомості про транскрипції як музичного жанру, слід послатися на положення дисертації М. Борисенко, де представлена теоретична розробка цього феномена в плані його естетики, поетики і комунікації. Як зазначає автор, транскрипційна ситуація «... стає наслідком подвійного авторства, міжстильового спілкування, яке, по-перше, активізує роль творчого діалогу художників, взаємодії їх індивідуальних композиторських "Я", по-друге – розкриває сам механізм і техніку цієї взаємодії» [10, с. 1].

Для систематизації положень, що розглядаються в даному підрозділі нашої роботи, за доцільне привести визначення, запропоноване М. Борисенко: «Транскрипції як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, в якому реалізується принципова можливість внесення в оригінал певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлений стилем нового учасника-інтерпретатора» [там же, с. 6].

На думку дослідника, в транскрипційному жанрі виділяється «центральный элемент» – ЦЕ (термін, використовуваний в теорії гармонії Ю. Холопова [65]) – в даному випадку, «фактурна інтонація», під якою мається на увазі «... сукупна якість музично-художнього світу твору, його найбільш важливий жанрово-стильової компонент, який характеризується певним просторово-тимчасовим співвідношенням звукоелементів в процесі музичного становлення і розвитку» [10, с. 7].

Фактурний аспект в транскрипції стає особливо важливим в тих випадках, коли мова йде про різні стильові рішення оригіналу і версії. Зокрема, це важливо при розгляді виконавських транскрипцій, до яких в більшості випадків відносяться гітарні перекладання фортепіанної музики, про які йде мова в даній магістерській роботі. Для їх розгляду в ракурсі заявленої теми необхідно зупинитися на змісті самого поняття «музична фактура».

У наявних на сьогоднішній день визначеннях фактури в музиці вона розуміється як:

- «художньо доцільна, тривимірна просторова конфігурація звукової тканини, яка об'єднує і диференціюється по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» (за Є. Назайкінським [43, с. 73]);

- «рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінююча вертикаль музики, що взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» (за Г. Ігнатченко [23, с. 7]);

- «будова звучання музичного твору» (по В. Москаленко [36, с. 58]).

Фактура в її художньо-конструктивній функції охоплює як композиторське, так і виконавське вимірювання, що особливо важливо в транскрипційному жанрі. Зазначимо, що інструментальна музика в своїх витоках була, по-суті, транскрипційною, точніше – версійною. В епоху «імпровізаційно-письмового дуалізму» (за М. Сапоновим [50]) фактура виникає тільки з масштабними виконавськими доповненнями до

композиторського нотного тексту, але й існувала часто в різних інструментальних втіленнях.

Це відноситься не тільки до згаданих вище інтабуляцій як до перших зразків транскрипційного жанру, але і до самої системи музикування, в якій існувала традиція виконання музики на тих інструментах які виявлялися «під рукою» (за Н. Харноркуртом [60]). Ці заміни, проте, повинні були бути більш або менш адекватними, наприклад, скрипка могла замінюватися трубою, флейтою або гобоєм, а віолончель – фаготом і т. д.

Ця традиція відродилася у новому «витку» історичної спіралі в епоху Романтизму (численні «парні» версії інструментальних творів, наприклад, Сонат для альту або кларнета Й. Брамса ор. 120). Ця ж традиція продовжується і в ХХ – на початку ХХІ століть. Одним із виразів є саме транскрипції, які демонструють версії одного і того ж твору, в нашому випадку – фортепіанного і гітарного.

Ці інструменти відносяться до категорії гармонічних і мають багато спільного у фактурі. Більш того, багато форм фортепіанного (клавірного) акомпанементу відбулося саме від гітарної практики, що дозволяє вважати фортепіанну музику основним джерелом гітарних транскрипцій.

Особливо відчутно споріднення фортепіано та гітари в інструментальних стилях композиторів Іспанії, яка справедливо вважається батьківщиною гітари, а тому національна стилістика іспанської музики включає в себе як компонент «образ» гітари, що відбивається, в першу чергу, в фактурно-гармонійному комплексі.

## **1.2. Роль і значення транскрипцій у гітарному мистецтві Новітнього часу**

Гітарна музика, що зародилася в фольклорному пласті, на шляху академізації зазнала значного впливу транскрипційних перекладання. З самого початку ще в епоху віуели «пізній Ренесанс», це були, в основному, перекладання лютневої музики. Надалі, у зв'язку з формуванням власне

гітари як окремого різновиду струннощіпкових хордофонів (іспанська гітара епохи раннього бароко, що набула поширення в Італії і Франції), а також з утворенням «класу» професійних гітаристів, транскрипції стають лише одним з варіантів сольно-гітарного репертуару, поступаючись місцем оригінальним творам - варіаціям, фантазіям, сонатам, сюїтам.

Вирішальну роль, поряд з удосконаленням конструкції гітари відомої під назвою «барокова», тут зіграла орієнтація на новий гомофонний тип фактурного викладу, аналогічний клавірному.

Характеризуючи гітарні транскрипції в теоретичному аспекті, О. Жерздев висуває поняття «стиль інструменту як реалізація його темброво-технічних якостей у фактурі» [20, с.10]. Розвиваючи цю думку, автор пропонує поняття «фактурний стиль гітари» (або «стиль гітарно-фактурного комплексу») яке, означає «сукупність просторово-звукових властивостей» акустичного образу «інструмента (тембр, звуковидобування), який виступає в якості інтонаційної детермінанти створеної для нього музики» [там же, с. 9].

Складовою гітарно-фактурного комплексу є, на думку А. Жерздева, параметри вертикалі і горизонталі [там же]. У вертикальному вимірі це:

- 1) пріоритет гармонічної основи;
- 2) діагональність викладу (приховане багатоголосся і арпеджіо);
- 3) компактність (висока щільність) розташування звукових компонентів;
- 4) компенсаторна функція щільних змін у викладі матеріалу, покликана подолати дещо одноманітну динаміку звучання інструменту;
- 5) провідна роль двоголосся в реальній фактурі голосів;
- 6) переважання формальних фактурних планів, динамізованих за рахунок щільних процесів.

По горизонталі характеристики гітарно-фактурного комплексу, на думку О. Жерздева [там же], визначається переважанням ритмо-агогічних щільних процесів, які служать засобом динамізації викладу в наступних випадках:

- 1) тематичної «нейтральності» (загальні форми руху);
- 2) фігураційно-фактурного варіювання (ритмічна фігурація і її зміни);
- 3) повільної гармонійної пульсації (досить рідкісні зміни гармоній);
- 4) репетиційної техніки (ритмізовані повтори тонів і співзвуч, в тому числі і тих, які пов'язані з імітацією гри на ударних інструментах).

У «міжфактурних» (в сенсі перекладу з фактури одного інструмента на фактуру іншого інструмента) гітарних транскрипціях спостерігається взаємодія обох параметрів стилю інструменту – вертикального і горизонтального. Характеризуючи ці взаємодії, О. Жерздев починає з горизонтальних, під якими розуміється «збереження і, одночасно, подолання гітарою своєї специфіки на шляху до універсалізації інструменту», що досягається шляхом «асиміляції ознак інших інструментально-видових стилів» [20, с. 10].

Стильова вертикаль в гітарних транскрипціях по О. Жерздеву, представлена через «піраміду» рівнів стилістичних зворотів – історичного, жанрового, національного, «персонального» – композиторського, виконавського, змішаного [там же].

З точки зору історичної стилістики роль транскрипцій в гітарному мистецтві виявляється досить мінливою в плані їх затребуваності, хоча існування цього жанру є актуальним і на сьогоднішній день. Будучи, як уже зазначалося, одним із провідних інструментів в період становлення європейського інструменталізму (пізній Ренесанс), гітара надалі поступово втрачає свої пріоритетні позиції, поступаючись місцем іншим інструментам, насамперед, скрипкового сімейства і клавіру (за А. Шевченком [71]).

У цьому плані, на думку О. Жерздева, еволюція гітари в період від пізнього Ренесансу до Новітнього часу (відлік останнього ведеться від 90-х років XIX ст.), являє собою своєрідну криву, що починається зі своєї найвищої точки [20, с 8]. Це означає, зокрема, що на початковому етапі розвитку в гітарному мистецтві транскрипції використовувалися (якщо не вважати інтабуляцій) дуже рідко.

Гітаристи-професіонали того часу (вони були, як правило, композиторами і виконавцями в одному обличчі) – С. де Мурсія, Ф. Корбетт, Р. де Візе – воліли створення оригінальних п'єс для гітари, в основі яких лежали андалузькі жанри (за А. Шевченком [71]). На основі іспано-мавританських гітарних звукообразів народжувалися професійні європейські жанри гітарної творчості (в основному, це були фантазії, варіації і сонати, причому, під останніми розумілися тоді п'єси-мініатюри).

Концертуючий стиль Бароко – так в ряді випадків називають цю епоху в розвитку музичного мистецтва – відрізнявся пріоритетом колективних форм музикування, з яких поступово виділялися індивідуальні трактування інструментів, а також особистості музикантів-віртуозів.

У цих умовах на перший план стали висуватися мелодичні інструменти – скрипкове сімейство і ряд духових, а такому інструменту, як гітара, відводилося переважно акомпануюча функція. У цій якості гітара і поширилася тоді по всім країнам Європи, що позначилося і на практиці написання транскрипцій.

Відродження сольної гітарної музики і транскрипційного жанру як однієї з її складової відбувається лише з кінця XVIII – перших десятиліть XIX століть. Це був етап, що характеризується в гітарному мистецтві як класичний (за А. Шевченком [71]). Завдяки корифеям гітарної музики того часу, серед яких Ф. Сор, М. Джуліані, Д. Агуадо, Ф. Каруллі, Н. Кост,



Й. К. Мерцц, гітара повертається в коло концертуючих сольних інструментів, у зв'язку з чим виявляється затребуваним і жанр транскрипцій.

Гітара виходить з «тіні» і стає інструментом подвійного функціонального застосування – в акомпанементі (гітара як гармонійний інструмент) та в сольному концертуванні (гітара як мелодійний, точніше – універсальний мелодико-гармонійний інструмент). Ці якості гітари виділяє Г. Берліоз [9], зазначаючи у своєму трактаті про інструменти оркестру та інструментування той факт, що можливості гітари в повному обсязі розкриваються лише тоді, коли вона потрапляє в руки таких віртуозів, як Ф. Сор.

Саме Ф. Сор і його сучасники відроджують в ХІХ столітті жанр гітарних транскрипцій, які набувають в цей період нові якості. Прагнення зробити гітару універсальним інструментом-оркестром відбивається в виконаних майстрами тієї епохи перекладання зразків оркестрової музики, наприклад, моцартовських оперних увертур в транскрипціях Ф. Сора і М. Джуліані.

Виникають і широко культивуються сольні гітарні обробки пісень і пісенних циклів, створених композиторами-романтиками. Тут особливо необхідно виділити творчість німецького композитора-гітариста Й. К. Мерца, який створив перекладання пісень Ф. Шуберта з різних пісенних циклів (найбільш відомий і часто виконується цикл «6 пісень Ф. Шуберта» для гітари соло). Характеризуючи цей опус, О. Жерздев [21] зазначає, що Й. К. Мерц створює в ньому особливий жанр «пісні на гітарі», що істотно відрізняє дані перекладання від традиційних «пісень під гітару» (за О. Жерздевим [21, с. 11]).

Класичний етап в історії солюючої гітари був, як уже зазначалося, «вершинним», після чого слідувала майже столітня пауза, зумовлена цілим рядом факторів, що виділяються А. Сеговією в його відомій статті «Гітара в фаворі» [51], написаної в 20-ті роки минулого століття. Ситуацію, яка тоді

склалася, А. Сеговія визначає як «зачароване коло», оскільки не було композиторів які вміли б писати для гітари, що, в свою чергу, було наслідком відсутності виконавців-віртуозів, здатних зіграти на цьому інструменті складну концертну музику.

У цих умовах знову знадобився жанр транскрипцій, в рамках якого здійснювалася вироблення цілого ряду нових технічних прийомів, що містять як типову гітарну стилістику, так і моменти, сприйняті гітарним мистецтвом від таких визнаних «інструментів-концертантів», як фортепіано і скрипка. При цьому відбувалося поєднання в рамках одного і того ж інструментального звукообразу властивостей обох інструментів, особливо, в парі «гітара – фортепіано», що для гітарної музики Новітнього часу було достатньо новим.

Закріплення в практиці гітарного виконавства шестиструнної версії інструменту, який отримав назву «класична гітара», означало можливість відтворювати на ньому різні види фактури, що раніше вживалося виключно фортепіанні. У числі загальних моментів, що визначають схожість гітари і фортепіано, слід назвати такі:

- гармонійну природу обох інструментів, їх підставою на багатозвучній аккордиці;
- принцип поділу фактури на два пласти, які відповідають гомофонній диспозиції - на рельєф (провідний мелодичний голос) і фон (супроводжуючі голоси у вигляді фігурацій і акордів).

Ці загальні риси роблять гітарні перекладання фортепіанної музики цілком природними в плані сприйняття, але не в плані технології. У порівнянні з фортепіано, у гітари набагато менше можливостей в області масштабного охоплення регістрів. Гітара відрізняється певною одноманітністю динамічних відтінків, що на фортепіано долається за рахунок педальної техніки та туше.

Разом з тим, між гітарною та фортепіанною фактурами є «на виході», тобто в реальному звуковому результаті, багато спільного. Гітарну фактуру, засновану на фортепіанних моделях, можна визначити як камерний варіант фортепіанного викладу. Це означає, що в транскрипціях фортепіанної музики для гітари може бути збережена без змін розподіл фактурних функцій голосів і пластів по вертикалі, якщо їх не більше трьох. Гітара, на відміну від фортепіано, не досягає статусу інструменту-оркестру, а залишається на рівні інструменту-ансамблю, а якщо скористатися терміном Л. Брауера [6], інструменту-арфи.

Гітара-арфа, у свою чергу, відсилає до фортепіанного прообразу що і для арфового мистецтва був довгий час еталонним. Відомо, зокрема, що Л. ван Бетховен вважав, що арфа повинна перестати копіювати фортепіанну фактуру, що відбулося досить пізно, вже напередодні музики Новітнього часу, коли можливості оркестрової арфи були сприйняті арфістами-віртуозами, такими, як Ф. Дізі [за В. Поломаренком 47].

Порівнюючи можливості класичної шестиструнної гітари, створеної майстром А. Торресом і апробованої «батьком сучасної гітари» (Е. Шарнассе [68]) – Ф. Таррегой, слід зазначити, що даний вид гітари у своїй фактурі був зорієнтований вже не на скрипкові аналоги, як в XIX столітті, а саме на фортепіанні.

## **Висновки до Розділу 1**

Для того, щоб охарактеризувати гітарні транскрипції фортепіанних п'єс І. Альбеніса, необхідно було визначити особливості самого жанру транскрипції. Виходячи з наявних джерел, зокрема, роботи М. Борисенко, цей жанр відрізняється: 1) вторинністю – переробкою оригінального авторського тексту; 2) двоавторством - поєднанням в транскрипціонному творі двох стилів – автора і транскриптора; 3) інтрепритаційністю – транскрипція є продукт композиторської інтерпретації.

Відзначено, що всередині явища і поняття «транскрипція» існують різні смислові градації, що виражаються в таких термінах як, «аранжування», «обробка», «парафраз», «перекладення», «редакція». У кожному з цих випадків мова йде про ступінь «вторгнення» транскриптора в авторський оригінал, в першу чергу, його фактуру. Сюди включається і зміна початкового варіанту виконавського складу, а також різноманітне варіювання і комбінаторика, що відбивається в близькому транскрипції піджанрі попури.

Підкреслено, що музичний інструменталізм у своїх витоках був тісно пов'язаний з транскрибуванням у вигляді інтабуляцій – перекладень для багатоголосних гармонійних інструментів вокальної поліфонії епохи Ренесансу (за Д. Голдобіним). Історія розвитку жанру транскрипції надалі показує, що в ньому відбулося розділення на дві сфери – композиторську та виконавську.

У першому випадку мова йде про композиторської інтерпретації, двоавторстві в повному сенсі цього слова. У другому випадку переслідується інша мета – переробка для свого інструменту (інструментів, голосу, голосів) авторського тексту з метою його включення у власний репертуар (тут виконавець виступає в ролі композитора, точніше поєднує ці ролі).

Композиторсько-виконавський стиль – відмітна особливість другого різновиду транскрипційного жанру (за В. Ткаченко). В основі транскрибування тут лежить перетворення «фактурної інтонації» оригіналу (М. Борисенко), що особливо важливо для «межінструментальних» транскрипційних зразків, де здійснюються «переклад» з одного інструментально-видового стилю в інший, зокрема з фортепіанного в гітарний.

Підкреслено, що здійснення такого переказу залежить від інструментів, поданих в оригіналі і транскрипції. При всіх відмінностях тут повинно

виділятися певна спорідненість, що особливо необхідно для другого різновиду транскрипцій – виконавського. Тому базовим інструментом для гітарних транскрипцій є фортепіано, а серед інших хордофонів – лютня, клавесин, арфа.

Відзначено, що гітарне мистецтво, яке виникло на основі фольклорних джерел, досягло свого академічного значення багато в чому завдяки транскрипціям, до яких звернулися професійні гітаристи-віртуози, «клас» яких почав формуватися ще в пізньому Ренесансі в Іспанії, Італії і Франції.

Поряд з оригінальними опусами – варіаціями, фантазіями, сонатами, сюїтами композитори-гітаристи того часу створювали численні транскрипції, що стали особливо популярними в епоху Класицизму, коли повністю утвердився гамофонно-гармонічний стиль, відображенням якого, поряд з клавіром, а до того – органом, стали компактні щипкові хордофони – віуелу, лютня, а також гітара.

Для академізації гітари, надання їй статусу класичного інструменту необхідно було формування її «фактурного стилю» (за О. Жерздевим), що відрізняється такими ознаками, як: гармонічний склад, діагональність, компактність регістрів, градації фактурної щільності, компенсуючи дещо одноманітну динаміку інструменту, комбінаторику двох прийомів гри – разгеадо і щипкових «звукових розсипів».

Доведено, що розвиток жанру транскрипції в гітарному мистецтві йшло паралельно процесам академізації його фактурного стилю: на початковому етапі композитори гітаристи епохи Ренесансу та раннього Бароко – С. де Мурсія, Ф. Корбетт, Р. де Візе – віддавали перевагу оригінальним творам; далі, з розвитком концертуючого стилю Бароко, в центрі якого опиняється постать музиканта-віртуоза, гітарні транскрипції поступово виходять на провідні позиції в репертуарі, про що свідчать численні звернення до цього жанру класиків гітарного мистецтва кінця XVIII – першої

половини XIX століть – Ф. Сора, М. Джуліані, Д. Агуада, Ф. Каруллі, Н. Коста, Й. К. Мерца в полі їх зору виявляються твори самих різних жанрів – від оперних увертюр і вокальних циклів до фортепіанних і скрипкових п'єс-мініатюр, оброблюваних для гітари соло. У числі подібних зразків – гітарні перекладання оперних увертюр, В. А. Моцарта, виконані Ф. Сором, М. Джуліані, цикл «6 пісень Ф. Шуберта» Й. К. Мерца.

Проте після цього в гітарному мистецтві спостерігається певна «пауза», зумовлена новою стадією розвитку віртуозного інструментального виконавства (стиль brilliant) де провідними інструментами стають фортепіано та скрипка, а гітара йде в тінь, потрапляє в «зачароване коло» (за А. Сеговією).

Вихід з цієї ситуації а одночасно з ним – відродження гітарних транскрипцій, спостерігається лише до кінця XIX– першого десятиліття XX століть. Коли з'являються твори Ф. Таррегі, а так само інших композиторів гітаристів Новітнього часу (починаючи від кінця XIX століття до сьогоденного дня). У їх числі В. Г. Веласко, транскрипції якого, виконані на основі фортепіанних мініатюр І. Альбеніса, розглядаються у другому розділі даної магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 2

### **ОСОБЛИВОСТІ ОРИГІНАЛІВ І. АЛЬБЕНІСА І ПЕРЕКЛАДЕНЬ В. Г. ВЕЛАСКО: КОМПОЗИЦІЯ, ДРАМАТУРГІЯ, ФАКТУРА, ВИКОНАСВЬКІ ВЕРСІЇ.**

#### **2.1. В. Г. Веласко як композитор-гітарист, транскриптор фортепіанних п'єс І. Альбеніса**

Іспанія, як відомо, є батьківщиною гітари. Тому гітарні транскрипції в музиці Новітнього часу з'явилися саме в творчості іспанських або латиноамериканських композиторів, для яких зразком була національна класика, зокрема фортепіанна. Серед найбільш відомих транскрипторів фортепіанної музики І. Альбеніса, справедливо вважається першим класиком нової іспанської музики, був Венансіо Гарсія Веласко (1930 - 1084), який звернувся до фортепіанним мініатюр І. Альбеніса ще до того, як був створений відомий цикл М. Барруеко «Іспанська сюїта», аналізований в роботі О. Жерздева [21].

Якщо творчість І. Альбеніса досить повно висвітлена в наявній роботі по музичній іспаністиці (М. Вайсборд [11, 12]), то спадщина В. Г. Веласко вивчено далеко недостатньо. Причина цього бачиться в досить вузькій спеціалізації останнього як гітарного композитора, для якого центральним було виконавство, а композиторська діяльність ґрунтувалася на необхідності створення відповідного репертуару, перш за все, національного іспанського.

У наявних на сьогоднішній день в інформаційно-публіцистичних джерелах [14] В. Г. Веласко розглядається як одна з яскравих і самобутніх постатей в іспанській та світовій гітарній музиці другої половини ХХ століття. Він був безпосереднім продовжувачем тієї величезної роботи по створенню нової іспанської гітарної школи, яка була започаткована А. Сеговією. Однак, якщо А. Сеговія основну увагу приділяв пропаганді гітарного виконавства у світовому масштабі, то В. Г. Веласко в цьому плані

був більш «локальним». Його основні інтереси сконцентровані на практиці гітарного виконавства в якому він досяг успіху як видатний виконавець-віртуоз і педагог. Між цими двома основними видами діяльності В. Г. Веласко розташовується його композиторська творчість, що має переважно прикладний характер. Похідний від виконавства та педагогіки.

Вся діяльність В. Г. Веласко була зосереджена в Мадриді, хоча він багато гастролював по країнах Європи і Африки, виступаючи з лекціями-концертами. На них він виконував як власну музику, так і численні транскрипції-перекладення творів різних авторів, серед яких переважала іспанська фортепіанна музика, в першу чергу, И. Альбеніса як визнаного класика цієї національної музичної культури.

У сферу творчих інтересів В. Г. Веласко входили композиторська діяльність, в основному, транскрипційна, методична робота щодо створення оновлених методик навчання гри на шестиструнній (класичної) гітарі (ним було створено, зокрема, редакція класичного праці Д. Агуадо), педагогічна робота в Мадридській консерваторії, яку він сам закінчив, будучи вже відомим майстром, за один рік [14]. Акцент на виконавстві дозволив В. Г. Веласко пропустити через себе особливості виконавського звукообразу (термін, запропонований Н. Рябухою), утвореного співвідношенням тембро-акустичних і образно-символічних характеристик інструменту, в даному випадку, гітари.

В. Г. Веласко придбав світову популярність, перш за все, завдяки своїй методичній роботі. Його редакція трактату Д. Агуада була названа Е. Пуходем «омолодженням» цієї праці з метою її актуалізації в сучасних методиках викладання [там же].

В. Г. Веласко відомий також як вчений, до сфери інтересів якого входила старовинна музика для віуели, яка в іспанській традиції була прямою



попередницею гітари. Його методичні та наукові статті отримали світове визнання і публікувалися в Іспанії, Італії, Угорщині, Німеччині, США [14].

Таке ж широке поширення отримали і його композиторські роботи. В. Г. Веласко увійшов в історію гітарного мистецтва ХХ століття як автор творів для гітари соло, гітари та інших інструментів, гітари та вокальних голосів, гітари і оркестру. Найбільш масштабним твором В. Г. Веласко як композитора-гітариста є його подвійний концерт для гітари і скрипки «*Leones*» (1962).

Після успішної прем'єри в Барселоні автор зробив переробку цього твору для двох гітар. У цьому варіанті цей Концерт став одним з хрестоматійних зразків гітарного дуету в його концертному варіанті і широко впроваджений в практику сучасних гітарних шкіл – не тільки іспанського, але і багатьох інших.

Будучи іспанським композитором-гітаристом, а також дослідником іспанської гітарної музики, В. Г. Веласко у своїй композиторській творчості розробляв фольклорні мотиви. Ним була створена, зокрема, сюїта для гітари соло під назвою «*Maragata*». Цей твір оснований на темах з фольклору району *Astroga* – одній з околиць Мадрида, де В. Г. Веласко народився і провів свої молоді роки.

Характерна особливість композиторської творчості В. Г. Веласко – з'єднання художніх і дидактичних завдань. Це відображено в його капітальній праці «Уроки іспанської гітари», де, поряд з методичними вказівками, представлені зразки музики, створеної автором. Це, в основному, фрагменти перекладень або транскрипцій фортепіанної та скрипкової музики, а також гітарні обробки іспанських фольклорних пісень і танців.

Слід зазначити, що, як і багато інших композиторів-гітаристів ХХ століття, особливо іспанські або латиноамериканські, наприклад М. Барруеко, В. Г. Веласко у своїй творчості звертається до іспанської

класичної музики. Центральною фігурою тут є І. Альбеніс (1860-1909), який став для іспанської музичної культури символом її відродження (М. Вайсборд [11]).

Кожен з композиторів-гітаристів, які зверталися до творчості І. Альбеніса у своїх перекладаннях або транскрипціях, прагнув по-перше, зберегти особливості оригіналів, по-друге відобразити свій власний стиль гітарного письма в його тісному зв'язку з виконавством. Як зазначається в роботі О. Жерздева, в фортепіанній музиці І. Альбеніса закладено від початку особливу «гітарну якість», а транскриптор цієї музики (мова йде про М. Барруеко), йде шляхом його як би вилучення і актуалізації, створюючи «римейки» оригіналів [ 20, с. 11].

Разом з тим, як зазначає дослідник, «... гамфонно-гармонічна фактура п'єс І. Альбеніса трактується ним (М.Барруеко) в дусі ренесансно-барокового клавесина-лютневого стилю з типовою для нього дискретністю в показі фактурних і тематичних утворень » [там же].

Йдеться про «Іспанську сюїту» для фортепіано І. Альбеніса, на основі якої М. Барруеко створив свою гітарно-транскрипційну версію. Аналогічну композицію на тому ж матеріалі створив і В. Г. Веласко. До неї увійшли шість п'єс, назви яких говорять ніби самі за себе:

- «*Danza Espanola*»;
- «*Mallorca*» (баркарола);
- «*Granada*» (серенада);
- «*Torre Bermeja*» (серенада);
- «*Cordoba*»
- «*Sevilla*»

Як бачимо, В. Г. Веласко обирає для транскрибування два типи фортепіанних п'єс І. Альбеніса. Перший з них пов'язаний з узагальненням жанрів (серенада, баркарола, танець). Другий тип – це своєрідні етно-

замальовки, пов'язані з певними іспанськими провінціями і містами. Обидва цих типа можуть поєднуватися, що виражається через «розшифровки» назв місцевостей в жанрових іменах (маються на увазі найбільш поширені жанри, що існують в даному регіоні).

Наприклад, образу моря, відображеному в п'есі «*Mallorca*», відповідає жанр баркароли – «пісні на воді». В інших випадках, наприклад, в п'есах «*Granada*», «*Torre Bermeja*» образ-пейзаж місцевості поєднується з характерним для них музичним жанром – серенади (саме ці регіони традиційно вважається батьківщиною цього жанру).

## **2.2. Загальна характеристика збірки циклу «Альбеніс: п'еси для гітари (Веласко)»**

### **2.2.1 П'еси узагальнено-програмного змісту (на прикладі «*Mallorca*»; виконаці – А. де Ларроча, фортепіано; Дж. Брім, гітара)**

Фортепіанна п'еса І. Альбеніса «Майорка» виконана в традиціях концертно-салонного стилю, характерного для кінця ХІХ століття. На це вказує цілий ряд типових ознак, відображених в фактурі і формі даного твору.

За жанровими характеристиками тут спостерігається поєднання баркароли і вальсу на шість восьмих, що в цілому характерно для подібних п'ес. Є тут і узагальнено представлені риси образотворчої програмності, що характеризують картину морського ландшафту через засоби і прийоми фортепіанного викладу – пасажі, що імітують звуки набігаючих хвиль, дрібну техніку, яка відображає ефект морської брижах, мелізматики, що імітує світлові «відблиски».

Разом з тим, дана п'еса по стилістиці відноситься до романтичного напрямку в фортепіанному письмі, що йде від Ф.Шопена. Риси імпресіонізму, які спостерігаються в стилі І. Альбеніса (за М. Вайсбордом [12]), виявляються тут на узагальненому рівні, не переходячи на мову символів, як

це відбувається в програмних фортепіанних прелюдях і «морських» етюдах К. Дебюссі.

За формою «*Mallorca*», що містить авторський підзаголовок «баркарола», також вельми традиційна, принаймні, на перший погляд. Це – складна трьохчастинна форма з контрастним співвідношенням розділів. Способом її організації є тональна гармонія в дусі шубертівсько-шопенівського фортепіанного стилю. Перший розділ і реприза дані в тональності *fis-moll*, а середина – в однойменному *Fis-dur*. Ладовий контраст розділів форми супроводжується і темповим (перший розділ – *Andantino*, середина – *Rosopiumosso*), а також фактурним.

З точки зору фактури дана п'єса відрізняється, що є типовим для фортепіанного письма І. Альбеніса, з'єднанням типово гомофонного співвідношення ведучої мелодії і акордового акомпанементу і загальної тенденції до поліфонізації викладу. У першому розділі форми це показано через два типи фактури. В першому періоді, який вступає після чотирьохтактового вступу, представлений мелодійний рельєф і гармонічний фон у «прямому» типовому варіанті – у партії правої руки піаніста звучить інструментальна «пісня», в партії лівої руки – гітарна за генезисом акомпанементної формули «бас – акорд».

У середньому розділі простій тричастинній формі (другий період) картина змінюється. Виникає так звана звернена фактура, точніше, перегук партій рук виконавця, при якій мелодійний рельєф поперемінно передається з верхнього пласта викладу в нижній. Особливо ефектно це виглядає в кульмінації (28 т., авторська ремарка *sfappassionato*), де в партії правої руки піаніста з'являються акордові вертикалі, що звучать на тлі фігурацій шістнадцятими в басах.

Однак ця кульмінація була лише коротким спалахом емоційного напруження, яке дуже швидко виявилось як би розчиненим, погашеним у фігураційному тлі, що завершується домінантовим предиктом до тональності середнього розділу форми – *Fis-dur* (30 – 33 тт.). Звертають на

себе увагу і позначені І. Альбенісом численні градації в області агогіки і динаміки. Якщо перші цілком доступні гітарі, то другі вимагають в гітарному перекладення деяких фактурних коректив, оскільки звучання цього інструменту не передбачає активних динамічних зрушень.

У середньому розділі форми (від 34 т., авторська ремарка *cantandodolce*) змінюється характер музичного образу, що можна охарактеризувати як перехід від споглядальної меланхолії, поданої через «музику на воді», до пісенної ліричної кантиленності. Тут неважко помітити істотну зміну фактури. У першому періоді середини представлений її остинатно-гетерофонний варіант, що йде від іспанських фольклорних зразків. Він включає басову квінтову педаль, октавне дублювання провідною мелодійною лінії, всередині якої вміщено акордовий супровід (перший період середини – 34 – 41 тт.).

У другому періоді середини (від 42 т.) починаються (як і в середині першого розділу форми) фактурні перетворення, в основі яких лежить принцип перенесення мелодійного рельєфу на різні «поверхи» тканини. Розвиток образу динамізується, досягається навіть кульмінаційний «спалах» (48 – 49 тт., авторські ремарки *ff*, *pesante*), але, як і раніше, він швидко гаситься через повернення до вихідного стану позначеному як *cantandodolce*.

В репризі форми цілого не відбувається істотних змін у порівнянні її з експозицією. Після короткої кульмінації-спалаху (103 т., авторська ремарка *fappassionato*) слідує повернення до вихідного стану: мелодійні рельєфи зникають, як би розчиняючись в фігураційному тлі, що символізує образ моря.

Створюючи виконавський звукообраз (термін Н. Рябухи [49]) п'єси «Майорка», іспанська піаністка А. де Ларроча (A. de Larrocha) точно слідує авторським вказівкам І. Альбеніса з приводу динамічних і агогічних моментів. Звертає на себе увагу висока ступінь деталізації в області фактурної горизонталі (принцип *rubato*, що йде від романтичного фортепіано), що поєднується з досить суворо дотримуваним загальним

темпом, що визначається як *ritmico* (терміни, що використовуються відомим австрійським гітаристом і педагогом Л. Витошинським [15]). У середньому розділі форми іспанська піаністка особливо підкреслює «багатоповерховий пристрій» тканини, в якій чітко виділені і артикуляційно-диференційованих кілька пластів. Подібна фактура не переноситься безпосередньо на гітару, про що йдеться далі, вже на прикладі перекладання п'єси «*Mallorca*», виконаному В. Г. Веласко.

У перекладенні В. Г. Веласко повністю збережена форма п'єси І. Альбеніса. Всі зміни стосуються фактури, а також тональності. В наявному в нашому розпорядженні тексті перекладання, виконаному В. Г. Веласко представлені *a-moll* (крайні розділи форми) і *A-dur* (середній розділ). Нагадаємо, що в оригіналі В. Альбеніса це були, відповідно, *Fis-moll* і *Fis-dur*.

Однак, якщо звернутися до виконавських прочитань перекладання В. Г. Веласко, то виконавці-гітаристи (серед них такі відомі, як А. Сеговія і Дж. Брім) воліють грати цю п'єсу в *d-moll* (середній розділ – в *D-dur*). Це обумовлено, як видається, прагненням зробити колорит музики більш просвітленим, відповідних загальному настрою п'єси І. Альбеніса, де нотка смутку і меланхолії не є визначальною, а характеризує лише відтінок ліричної інструментальної «пісні на воді» (так можна охарактеризувати сам жанр баркароли).

В області фактури перед В. Г. Веласко стояла задача, з одного боку, зберегти особливості фортепіанного оригіналу, не порушуючи авторський задум, з іншого боку, показати специфіку гітари, виділяючи її «приховану присутність» в цьому оригіналі. Вже з самого початку В. Г. Веласко акцентує в перекладенні гармонійну акомпанементну формулу, виводячи її на один реєстровий рівень з мелодійним рельєфом (1 - 4 тт.). Сама мелодійна тема, що вступає далі, виконується на гітарі максимально співучим звуком (авторська ремарка *cantando*) з підключенням *rubato*, яке на гітарі покликане замінити мало ефективні дрібні динамічні градації.

До числа нововведень в перекладенні В. Г. Веласко відносяться і акорди, що замінюють в акомпанементі двокомпонентну фактуру «бас – акорд» фортепіанного оригіналу. Майже без змін виконуються на гітарі фрагменти з зверненої фактурою, з'являються в середньому розділі простій трьох частинній формі, в якій викладається перший розділ п'єси.

У другому розділі загальної композиції (*rosopiumosso, A-dur*), де в оригіналі І. Альбеніса представлена чотирьохкомпонентна фактура з широким охопленням регістрових зон, В. Г. Веласко змушений, обмежитися більш простим викладом типового гомофонного виду. Барвисті міжоктавні дублювання на гітарі нездійсненні. Вони замінюються одноголоссям в партії правої руки гітариста. Акомпанемент представлений простими акордовими вертикалями з початковими басами, що показують опорну гармонійну ступінь (від 34 до 41 тт.).

У процесі розвитку матеріал другої теми у гітарному перекладенні В.Г. Веласко розростається регістрово і досягає кульмінації (49 т. авторська ремарка – *pesante*). Однак, як і у фортепіанному оригіналі, це лише одиничний «спалах» емоційної напруги, після чого йде повернення до звучності *p*, що виникає буквально в наступному такті. Тут автор перекладання вдається до прийому зверненої фактури, представленому і в оригіналі. Мелодійна тема переміщається в нижній пласт викладу, щоб у наступній фразі знову повернутися у верхній (50 – 53 тт.).

Завершується гітарне перекладення В. Г. Веласко кодою, яка дещо відрізняється від фортепіанного оригіналу. Це обумовлено тим, що в п'єсі І. Альбеніса реприза першого розділу виписана нотно, а в перекладенні В. Г. Веласко вона дана через прямий повтор. Це зажадало введення двох вольт, друга з яких і переходить на повтор першого розділу, а потім безпосередньо на коду (*D. C. alfineepoiCoda*).

У коді (63 – 67 тт.) виникає «арочно» матеріал вступу з ув'язненими в ньому двома інтонаційними формулами – «подиху» і «хвиль», причому в кінці все це розчиняється в пасажах гітари *pizzicato* на звучності *pp*.

У виконанні Дж. Брима дана гітарна версія п'єси І. Альбеніса відрізняється чітким графічним малюнком голосів, прагненням інтерпретатора, до максимальної диференціації фактури по вертикалі, економним використанням *rubato*. Виконавський стиль цього видатного гітариста можна визначити, як класичний, що цілком відповідає стилю фортепіанного оригіналу І. Альбеніса. Разом з тим, це дещо відрізняється від стилю романтичної гітари, до якого тяжіє пропозиція В. Г. Веласко.

### **2.2.2. П'єси-картини (на прикладі «Sevilla»; виконавці – М. Басельга, фортепіано; Дж. Брім, гітара)**

У циклі І. Альбеніса «*Suite Espagnole*» п'єса «*Sevilla*» розміщена під № 3 і відноситься, як вже зазначалося, до картин-зарисовкам. У гітарному варіанті В. Г. Веласко наявний у фортепіанному оригіналі підзаголовок «*sevillanas*» не вказано, що не означає відсутності типових для даного регіону Іспанії жанрових витоків, в першу чергу, серенади.

Сенс цього жанру, назву якого можна перевести як «пісня в ночі», пов'язаний з любовно-ліричної тематикою. Інструментальна серенада у витоках має первинний вокально-інструментальний жанр, розпізнається за двома ознаками – власне особистісна та ситуаційна.

Констатуючи цей факт, Є. Назайкинський зазначає, що «...для багатьох первинних жанрів дуже важливо, хто саме виступає як головна дійова особа, як виконавець. У музичних звукових властивостях багатьох первинних жанрів досить яскраво проявляє себе певний власне особистісний тип, наприклад, люблячої матері або няні – в колисковій, захопленого, удавано чи насправді напівшаленого шанувальника - в серенаді» [52 с. 149].

Для жанрового стилю (термін А. Сохора [55]) серенади характерно також «...відображення типової ситуації і типового інструментарію. У серенаді – це або характерний для докласичних зразків вуличний ансамбль, який супроводжує коханого, або гітара» [там же].



В фортепіанній п'єсі І. Альбеніса первинний жанр серенади перетворений в дусі романтичної концертної п'єси, в якій головною дійовою особою є сам інструмент, що втілює як сольне, так і колективне начало в «серенадному» музикуванні. Це – вже не первинний, а вторинний і навіть третинний (за Є. Назайкинським [44]) варіант втілення оригінального жанру, що включає гітару як знаковий компонент іспанського сольного музикування, замінює в даному випадку вокал, а також інструментальний ансамбль, представлені у І. Альбеніса в рамках колористично розвиненої багатосарової фортепіанної фактури.

Оригінал І. Альбеніса, як і транскрипція В. Г. Веласко, за композиційним рішенням являє собою складну тричастинну форму з повторами кожного з розділів. Звертає на себе увагу тональність п'єси – в оригіналі це *G-dur*, в транскрипції – *E-dur*. Однак, як показує практика виконання цього номера, гітаристи зазвичай зберігають тональність оригіналу, що більш відповідає образному змісту даної п'єси і підкреслює провідну роль у ній звукової плерності (*G-dur* – одна з «пасторальних» тональностей, що підтверджується численними прикладами з музичної літератури).

П'єса будується на двох темах, які умовно можна охарактеризувати як інструментально-танцювальна та пісенна. Фактурний виклад цих тем показує прагнення І. Альбеніса відтворити у першій з них звучання інструментального ансамблю, а в другій – кантиленно-декламаційну гітару, характерну для іспанського фламенко.

Перший розділ форми (*Allegromoderato*, основна динаміка *f* з епізодичними перемиканнями на *p*, проста тричастинна форма з розвиваючою серединою і тональним співвідношенням розділів *G-dur*– *Es-dur* – *G-dur*) відтворює картину звучання серенадного ансамблю з гамообразною каденцією (паралельні сексти) перед репризою (41–44 тт.)

Весь перший розділ форми (перша тема) пронизує незмінна ритмічна формула «восьма – дві шістнадцяті – чотири восьмих», що йде від фламенко.

Вона переміщається по пластах фактурного викладу і постає в одноголоссі або багатоголоссі, що надає фактурі ефект просторової глибини (відтворення звукової картини виконання серенади інструментальним ансамблем, супроводжуваним співаком-солістом).

В репризі першого розділу повертається тональність *G-dur*, в якій проводиться матеріал першого і другого розділів простій тричастинній структурі, які, як уже зазначалося, за тематизмом є однорідним. Це дозволяє яскравіше сприйняти основний контраст у формі цілого – співвідношення танцювально-моторного і лірико-кантиленного образів, представлених, відповідно, експозицією, репризою та середнім розділом загальної композиції.

Середній розділ (*Menomosso, p*, основна тональність *c-moll*, авторські ремарки – *moltolargosonoro*.) будується на імпровізаційній за характером темі-мелодії, що викладається спочатку в октаву, а потім розвинутої в дусі гітарних наспівів (звукових «розсипи»), типових для стилю фламенко (76 – 82 тт. і далі).

Ритмічне варіювання в розвиваючому розділі середини загальної форми (від 83т.) призводить до зв'язки, де звучить друга тема цього розділу (від 91 т.), що має витончений характер, близький шопенівським фортепіанним вальсам.

Короткий виклад цієї теми (всього 7т.) як би переривається вторгненням серенадного ритму (від 98т.), готує, однак, не репризу першого розділу, а повторення октавно-унісонної мелодії середини форми (від 104 т., авторські ремарки – *p, moltolargosonoro*).

Скорочений виклад ліричної теми переходить в зв'язку-передикт до репризи, де відтворюється в скороченому (без повторів) вигляді перший розділ форми, всередині якого виникають ремінісценції з середини. Розвиток завершується, ніби «зависаючи», відлітаючи вдалину ритмо-формулою серенади, що переміщається вгору по чотирьом октавам фортепіано з досягненням динаміки *pp*.

Всі ці риси образу серенади, створеного І. Альбенісом передають у своєму виконанні іспанська піаніст Мігель Бесельга (М. Baselga). Виконавець не прагне до суттєвих видозмін авторських вказівок з приводу динаміки і темпів, застосовуючи лише зрідка *rubato* в імпровізаційно-ліричній темі. Виключає піаніст і пряме наслідування гітарі, вважаючи за краще грати *legato* навіть в тих місцях, де автором зазначено *nonlegato* (мікро-каденція паралельними секстами перед серединою форми).

У гітарній версії цієї п'єси, запропонованої В. Г. Веласко, всі основні зміни, порівняно з оригіналом, стосуються фактури. Це відноситься до відсутності октавних подвоєнь, а також подвійних нот і акордових «стрічок» у викладі мелодичних ліній.

У першому розділі форми звертає на себе увагу прагнення гітариста зробити максимально рельєфним фактурний виклад, виділити в ньому приховані лінії і пласти, що підкреслюють просторову об'ємність звучання. Для цього використовується технічне легато, за допомогою якого виконуються мелодичні лінії двох верхніх голосів, з періодичним підключенням до них ритмічного органного пункту в нижньому голосі (1 – 10 тт.).

Другий елемент теми («мелодії») першого розділу форми виконується прийомом «гітарної ліги» з утворенням двозвучних мікромотивів, після чого повертається підголосна фактура початкового викладу.

Середина першого розділу форми «Серенади» у транскрипції В. Г. Веласко представлена одноголоссям, до якого на сильних метричних частках підключається акордове *rasgueado*. Пасажі секстами, практично нездійсненні на гітарі, транскриптор замінює монофактурою, до якої запропонована найбільш зручна аплікатура, що полегшує віртуозну гру виконавця.

На відміну від оригіналу, транскрипція В. Г. Веласко містить повтори *da capo*, в той час як І. Альбеніс в фортепіанній п'єсі воліє виписані повтори, де можна запропонувати авторські варіанти динаміки і агогіки. У версії

В. Г. Веласко їх вибір надано виконавцю, що і демонструє Дж. Брим, що вносить ряд артикуляційних змін до повтору першого розділу даної форми.

Середній розділ композиції п'єси «Sevilla» в транскрипції В. Г. Веласко представляє собою практично суцільну мелодійну імпровізацію, виконувану за допомогою технічного легато з використанням вже згадуваних «ліг» під час виконання сусідніх звуків, а також акцентованих разгеадо, які як би розмічають метрику тридольних тактів. Оригінально звучить на гітарі витончений наспів з середнього розділу форми, де використані натуральні флажолети на 4, 5, 6 струнах (69 т.)

Реприза форми в транскрипції В. Г. Веласко дана без особливих змін і копіює оригінал з урахуванням вже зазначених з приводу експозиції гітарних засобів викладу. Тут так само відсутні виписані повтори, що відкривають перед виконавцями можливість використовувати варіанти при прочитанні фраз і фактурних осередків. Це майстерно робить Дж. Брим, вносячи мікрозміни в повтори текстових елементів, що надає п'єсі динамічний характер.

## **Висновки до Розділу 2**

Перш ніж запропонувати розгляд обраних для вивчення творів, необхідно було охарактеризувати творчість їх автора у цілому. Венансіо Гарсія Веласко (1930 – 1984) відноситься до плеяди композиторів-гітаристів, котрі сприяли становленню нового стилю іспанської гітари, який можна вважати «неокласичним».

Його творчість на теперішній час вивчена доволі недостатньо, що відрізняє цього автора від таких майстрів гітарного мистецтва, як А. Сеговія або М. Барруеко, які пропагували іспанську гітару у світі.

Зазначено, що композиторська діяльність була для В. Г. Веласко необхідною ланкою у поповненні національного репертуару для виконавства і педагогіки. Як виконавець він гастролював у різних країнах, виступав з лекціями-концертами, популяризуючи іспанську гітарну музику. В центрі

його уваги як композитора була транскрипційна робота, для чого матеріалом слугували переважно твори класиків, зокрема, І. Альбеніса.

Використовуючи цей матеріал, В. Г. Веласко прагнув до створення власного виконавського звукообразу (термін Н. Рябухи) гітари, у якому могли б відобразитися інтонаційні характеристики іспанської музики, її неповторні ритми, мелодії та ладогармонія.

Поряд з цим вирішувалися і методико-дидактичні завдання. В. Г. Веласко належить нова редакція класичного трактату «Школа гри на гітарі» Д. Агуадо, яку відомий іспанський дослідник Е. Пухоль назвав «омолодженням» цієї праці, що набула актуальності в сучасних умовах викладання.

До сфери інтересів В. Г. Веласко входила і наукова діяльність. Його статті у галузі гітаристики містять багато цінних спостережень і являють собою значний внесок у вивчення іспанської гітари з часів її виникнення і до ХХ століття. Це узагальнено у його масштабній праці «Уроки іспанської гітари», де наведені приклади з його власних перекладень фортепіанної і скрипкової музики, а також гітарні обробки іспанських народних пісень і танців.

Концентруючи свою композиторську діяльність на «образі» іспанської гітари, В. Г. Веласко звертається до різних жанрів, де представлена гітара соло, гітара у складі ансамблів, гітара і вокал, гітара і оркестр. Наймасштабнішим його твором є подвійний концерт для гітари і скрипки «*Leones*» (1962), існуючий також у авторському варіанті для двох гітар.

Продовжуючи традиції І. Альбеніса, він створює програмні сюїти за мотивами іспанського фольклору (сюїта для гітари соло «*Maragata*» – назва провінції, де він народився і провів молоді роки).

Підкреслено, що В. Г. Веласко був одним з першим композиторів-гітаристів ХХ століття (поряд з М. Барруеко), які зверталися до транскрипцій фортепіанних п'єс І. Альбеніса.

У даній магістерській роботі надано стислу порівняльну характеристику транскрипційних методів М. Барруеко і В. Г. Веласко.

Зазначено, що М. Барруеко йде шляхом вилучення «гітарної якості» (О. Жерздєв) з фортепіанних п'єс І. Альбеніса, а В. Г. Веласко за основу бере жанровість у двох її проявах – узагальненому (серенада, баркарола тощо) і конкретизованому (звукові етнозамальовки, пов'язані з іспанськими провінціями та містами).

У роботі запропоновано класифікацію п'єс збірки-циклу «Альбеніс: п'єси для гітари (Веласко)» (усього їх 6) з розподілом на дві групи:

1) п'єси узагальнено-програмного змісту («*Mallorca*», «*Granada*», «*Torre Bermeja*»);

2) п'єси-картини («*Danza Espanola*», «*Cordoba*», «*Sevilla*»). Задля унаочнення для аналізу обрані найтиповіші зразки п'єс з цих жанрових груп – баркаролу «*Mallorca*» (виконавці – А. де Ларроча, фортепіано; Дж. Брім, гітара) та п'єсу-картину «*Sevilla*» (виконавці – М. Басельга, фортепіано; Дж. Брім, гітара).

З приводу п'єси «*Mallorca*» зазначено, що фортепіанний оригінал І. Альбеніса виконано в традиціях салонного стилю кінця XIX століття. У фактурі і формі тут сполучаються риси баркароли і вальсу, а також зображальна програмність – пасажі і мелізматика, які відображують образ морської стихії.

У стилістиці п'єси поєднуються шопенівські впливи і риси імпресіоністського письма, які йдуть від К. Дебюссі. Все це відображено через фактуру, яка відрізняється у І. Альбеніса поєднанням гомофонії (крайні розділи складної тричастинної композиції) і поліфонізованого викладу (середній розділ).

В обох випадках фортепіанна фактура містить явні риси гітарної, що і відображує у своїй виконавській версії цієї п'єси іспанська піаністка А. де Ларроча, яка точно слідує ремаркам І. Альбеніса з приводу динаміки та

штрихів, додаючи до цього деталізовану агогіку, яка, проте, не порушує темпової єдності у цілісній формі.

Зазначено, що у перекладенні В. Г. Веласко повністю зберігається структура п'єси І. Альбеніса, а всі зміни стосуються фактури, а також тональності (фортепіанний оригінал – *fis-moll* – *Fis-dur*; гітарна транскрипція – більш зручний для гітаристів *a-moll* і *A-dur*). Фактурні зміни, внесені до оригіналу І. Альбеніса транскриптором, стосуються, насамперед, фігураційних фонів, які мають різні малюнки на фортепіано і гітарі.

Розгорнуті пасажі скорочуються за діапазоном, а теми-мелодії ніби вмонтовуються до них із середини. Динамічні зрушення, які важко досягаються на гітарі, В. Г. Веласко компенсує за рахунок мікро-темпових, використовуючи додаткову агогіку.

Прямо не відтворюється на гітарі і регістрово розосереджена фортепіанна фактура типу «бас – акорд», яка замінюється у транскрипції акордами-«стовпчиками», які супроводжують провідну мелодію.

В інтерпретації Дж. Бріма п'єса «*Mallorca*» відрізняється прагненням виконавця до максимальної диференціації фактури, що досягається за допомогою артикуляції та штрихів. Рубато використовується інтерпретатором доволі економно, у дусі властивого Дж. Бріму необарокового, (квазі-лютневого) стилю.

П'єса-картина «Севілья» в транскрипції В. Г. Веласко, на відміну від оригіналу І. Альбеніса, не містить підзаголовку «*sevillanas*»(севіліанс), що означає прагнення транскриптора відійти від типових ознак жанру серенади, з яким завжди асоціюється ця іспанське місто.

Зазначено, що в оригіналі І. Альбеніса гітарні витоки серенади знаходяться на другому плані, а на першому постає моделювання засобами фортепіанної фактури звучання вокально-інструментального (серенадного) ансамблю. У транскрипції В. Г. Веласко, навпаки, саме гітарний компонент виступає як провідний.

Здійснений у роботі порівняльний аналіз показав, що В. Г. Веласко зберігає повністю складну тричастинну форму п'єси І. Альбеніса, вносячи зміни лише в тональність (оригінал – *G-dur*, транскрипція – *E-dur*) і фактуру. Остання визначається жанровими ознаками двох тем, перша з яких характеризується як танцювальна, а друга як пісенна.

Відповідно до цього крайні розділи форми будуються на фактурі поліфонізованого типу, яка повинна відтворити звучання інструментального ансамблю, а середній розділ моделює гомофонну «пісню під гітару» у стилістиці фламенко.

Обидві ці сторони образу іспанської серенади, створеного І. Альбенісом, передає у своїй інтерпретації піаніст М. Басельга. Його завданням є точне відтворення авторських ремарок з приводу темпу та динаміки, що лише іноді порушується застосуванням рубато у другій темі.

Відсутня у М. Басельги і пряма імітація гітари, яка спостерігається у деяких місцях п'єси І. Альбеніса (зокрема, це мікрокаденція наприкінці першого розділу форми), де піаніст використовує легато замість запропонованого композитором нон-легато.

У гітарній версії В. Г. Веласко всі зміни у порівнянні з оригіналом стосуються фактури, де відсутні октавні подвоєння, а також подвійні ноти і акордові «стрічки», характерні для фортепіанного викладу. Зменшення щільності фактури дозволяє транскриптору підкреслити її мелодичну багатшарність, для чого використовується технічне легато у двох верхніх мелодичних лініях з додаванням ритмічного органного пункту у нижньому пласті викладу (перша тема).

У другій темі В. Г. Веласко вдається до одноголосся, до якого на метрично сильних долях підключається акордове разгеадо. До найскладніших пасажів транскриптор додає власну аплікатуру, яка забезпечує зручність виконання. Звертають на себе увагу і запропоновані В. Г. Веласко повтори *da capo* (у І. Альбеніса вони виписані), що дає можливість виконавцю запропонувати власні варіанти динаміки та агогіки.



Це і демонструє Дж. Брім, інтерпретація якого відрізняється оригінальністю у використанні прийомів гри, зокрема «технічного ліг» у другій темі, а також натуральних флажолет на четвертій, п'ятій і шостій струнах наприкінці середнього розділу п'єси. Інтерпретатор прагне уникати повторів виконавських засобів у чергуванні однотипних фраз та фактурних ланок, що надає його виконанню додаткової динаміки.

## ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження, що відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1 . Для того, щоб охарактеризувати гітарні транскрипції фортепіанних п'єс І. Альбеніса, необхідно було визначити особливості самого жанру транскрипції.

Виходячи з наявних джерел, зокрема, роботи М. Борисенко, цей жанр відрізняється:

- 1) вторинністю – переробкою оригінального авторського тексту;
- 2) двоавторством – поєднанням в транскрипційному творі двох стилів - автора і транскриптора;
- 3) інтерпретаційністю – транскрипція є продукт композиторської інтерпретації.

Відзначено, що всередині явища і поняття «транскрипція» існують різні смислові відтінки, що виражаються в таких термінах як, «аранжування», «обробка», «парафраз», «перекладення», «редакція». У кожному з цих випадків мова йде про «вторгнення» транскриптора в авторський оригінал, в першу чергу, його фактуру.

Сюди включається і зміна початкового варіанту виконавського складу, а також різноманітне варіювання і комбінаторика, що відображається в близькому транскрипції піджанрі попури.

Підкреслено, що музичний інструменталізм у своїх витоках був тісно пов'язаний з транскрибуванням у вигляді інтабуляцій – перекладень для багатоголосних гармонійних інструментів вокальної поліфонії епохи Ренесансу (за Д. Голдобіним).

Історія розвитку жанру транскрипції надалі показує, що в ньому відбулося розділення на дві сфери – композиторську та виконавську.

У першому випадку мова йде про композиторської інтерпретації, двоавторстві в повному сенсі цього слова. У другому випадку переслідується

інша мета – переробка для свого інструменту (інструментів, голосу, голосів) авторського тексту з метою його включення у власний репертуар (тут виконавець виступає в ролі композитора, точніше поєднує ці ролі).

Композиторсько-виконавський стиль – характерна особливість другого різновиду транскрипційного жанру (за В.М. Ткаченко). В основі транскрибування тут лежить перетворення «фактурної інтонації» оригіналу (М. Борисенко), що особливо важливо для «міжінструментальних» транскрипційних зразків, де здійснюється «переклад» з одного інструментально-видового стилю в інший, зокрема з фортепіанного в гітарний.

Підкреслено, що здійснення такого переказу залежить від інструментів, представлених в оригіналі і транскрипції. При всіх відмінностях тут має виділятися певна спорідненість, яке особливо необхідно для другого різновиду транскрипцій – виконавської. Тому базовим інструментом для гітарних транскрипцій є фортепіано, а серед інших хордофонів - лютня, клавесин, арфа.

Відзначено, що гітарне мистецтво, яке виникло на основі фольклорних джерел, досягло свого академічного значення багато в чому завдяки транскрипціям, до яких звернулися професійні гітаристи-віртуози, «клас» яких став формуватися ще в пізньому Ренесансі в Іспанії, Італії та Франції.

Поряд з оригінальними опусами – варіаціями, фантазіями, сонатами, сюїтами – композитори гітаристи того часу створювали численні транскрипції, що стали особливо популярними в епоху класицизму, коли повністю утвердився гамофонно-гармонійний стиль, відображенням якого, поряд з клавіром, а до того – органом, стали компактні щипкові хордофони – віуелу, лютня, а також гітара.

2. Для академізації гітари, надання їй статусу класичного інструменту необхідно було формування її «фактурного стилю» (за О. Жерздевим), що відрізняється такими ознаками, як:

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

Доведено, що розвиток жанру транскрипції в гітарному мистецтві йшло паралельно процесам академізації його фактурного стилю : на початковому етапі композитори гітаристи епохи Ренесансу та раннього Бароко – С. де Мурсія, Ф. Корбетт, Р. де Візе – віддавали перевагу оригінальним творам; далі, з розвитком концертного стилю Бароко, в центрі якого опиняється постать музиканта-віртуоза, гітарні транскрипції поступово виходять на провідні позиції в репертуарі.

Про це свідчать численні звернення до цього жанру класиків гітарного мистецтва кінця XVIII – першої половини XIX століть – Ф. Сора, М. Джуліані, Д. Агуада, Ф. Каруллі, Н. Кост, Й. К. Мерца.

У полі їх зору опиняються твори самих різних жанрів – від оперних увертюр і вокальних циклів до фортепіанних і скрипкових п'єс-мініатюр, оброблених для гітари соло. У числі подібних зразків – гітарні перекладання оперних увертюр, В. А. Моцарта, виконані Ф. Сором і М. Джуліані, цикл «6 пісень Ф. Шуберта» Й. К. Мерца.

Відзначено, однак, що після цього в гітарному мистецтві спостерігається певна «пауза», зумовлена новою стадією розвитку віртуозного інструментального виконавства (стиль *brilliant*), де провідними

інструментами стають фортепіано та скрипка, а гітара йде в тінь, потрапляє в «зачароване коло» (за А. Сеговією).

Вихід з цієї ситуації а одночасно з ним – відродження гітарних транскрипцій, спостерігається лише наприкінці ХІХ – першого десятиліття ХХ віків коли з'являються твори Ф. Таррегі, а також інших композиторів-гітаристів Новітнього часу (починаючи від кінця ХІХ століття до сьогоднішнього дня).

3. Перш ніж запропонувати розгляд обраних для вивчення творів, необхідно було охарактеризувати творчість їх автора у цілому. Венансіо Гарсія Веласко (1930 - 1984) відноситься до плеяди композиторів-гітаристів, які сприяли створенню нового іспанського гітарного стилю, який можна вважати неокласичним. Його творчість на теперішній час вивчена доволі недостатньо, що відрізняє цього автора від таких майстрів гітарного мистецтва, як А. Сеговія або М. Барруеко, які пропагували іспанську гітару у світі.

Зазначено, що композиторська діяльність була для В. Г. Веласко необхідною ланкою у поповненні національного репертуару для виконавства і педагогіки. Як виконавець він гастролював у різних країнах, виступав з лекціями-концертами, популяризуючи іспанську гітарну музику. В центрі його уваги як композитора була транскрипційна робота, для чого матеріалом слугували переважно твори класиків, зокрема, І. Альбеніса.

Використовуючи цей матеріал, В. Г. Веласко прагнув до створення власного виконавського звукообразу гітари, у якому могли б відобразитися інтонаційні характеристики іспанської музики, її неповторні ритми, мелодії та ладогармонії.

Поряд з цим вирішувалися і методико-дидактичні завдання. В. Г. Веласко належить нова редакція методичного трактату «Школа гри на гітарі» Д. Агуадо, яку відомий іспанських дослідник Е. Пухоль назвав

«омолодженням» цієї праці, що набула актуальності в сучасних умовах викладання. До сфери інтересів В. Г. Веласко входила і наукова діяльність. Його статті по гітаристиці містять багато цінних спостережень і являють собою значний внесок у вивчення іспанської гітари з часів її виникнення і до ХХ століття.

Все це узагальнено у його масштабній праці «Уроки іспанської гітари», де наведені приклади з його власних перекладень фортепіанної і скрипкової музики, а також гітарні обробки іспанських народних пісень і танців.

Концентруючи свою композиторську діяльність на «образі» іспанської гітари, В. Г. Веласко звертається до різних жанрів, де представлена гітара соло, гітара у складі ансамблів, гітара і вокал, гітара і оркестр. Наймасштабнішим його твором є подвійний концерт для гітари і скрипки «*Leones*» (1962), існуючий також у авторському варіанті для двох гітар.

Продовжуючи традиції І. Альбеніса, він створює програмні сюїти за мотивами іспанського фольклору (сюїта для гітари соло «*Maragata*» – назва провінції, де В. Г. Веласко народився і провів молоді роки).

Підкреслено, що В. Г. Веласко був одним з першим композиторів-гітаристів ХХ століття (поряд з М. Барруеко), які зверталися до транскрипцій фортепіанних п'єс І. Альбеніса. У даній магістерській роботі надано стислу порівняльну характеристику транскрипційних методів М. Барруеко і В. Г. Веласко. Зазначено, що М. Барруеко йде шляхом вилучення «гітарної якості» (О. Жерздєв) з фортепіанних п'єс І. Альбеніса, а В. Г. Веласко за основу бере жанровість у двох її проявах – узагальненому (серенада, баркарола тощо) і конкретизованому (звукові етнозамальовки, пов'язані з іспанськими провінціями та містами).

4. У роботі запропоновано класифікацію п'єс збірки-циклу «Альбеніс : п'єси для гітари (Веласко)» (усього їх 6) з розподілом на дві групи:

1) п'єси узагальнено-програмного змісту («*Mallorca*», «*Granada*», «*Torre Bermeja*»);

2) п'єси-картини («*Danza Espanola*», «*Cordoba*», «*Sevilla*»).

5. Задля унаочнення для аналізу обрані найтиповіші зразки п'єс з цих жанрових груп – баркаролу «*Mallorca*» (виконавці – А. де Ларроча, фортепіано; Дж. Брім, гітара) та п'єсу-картину «*Sevilla*» (виконавці – М. Басельга, фортепіано; Дж. Брім, гітара).

З приводу п'єси «*Mallorca*» зазначено, що фортепіанний оригінал І. Альбеніса виконано в традиціях салонного стиля кінця ХІХ століття. У фактурі і формі тут сполучаються риси баркароли і вальсу, а також зображальна програмність – пасажі і мелізматика, які відображують образ морської стихії. В стилістиці п'єси поєднуються шопенівські впливи і риси імпресіоністського письма, які ідуть від К. Дебюссі.

Все це відображено через фактуру, яка відрізняється у І. Альбеніса поєднанням гомофонії (крайні розділи складної тричастинної композиції) і поліфонізованого викладу (середній розділ). В обох випадках фортепіанна фактура містить явні риси гітарної, що і відображує у своїй версії п'єси іспанська піаністка А. де Ларроча, яка точно слідує ремаркам І. Альбеніса з приводу динаміки та штрихів, додаючи до цього деталізовану агогіку, яка, проте, не порушує темпової єдності у розділах форми.

Зазначено, що у перекладенні В. Г. Веласко повністю зберігається форма п'єси, а всі зміни стосуються фактури, а також тональності (фортепіанний оригінал – *fis-moll* – *Fis-dur*; гітарна транскрипція – більш зручний для гітаристів *a-moll* і *A-dur*). Фактурні зміни, внесені до оригіналу І. Альбеніса транскриптором, стосуються, насамперед, фігураційних фонів, які мають різні малюнки на фортепіано і гітарі.

Розгорнуті пасажі скорочуються по діапазону, а теми–мелодії ніби вмонтовуються до них із-середини. Динамічні зрушення, які важко досягаються на гітарі, В. Г. Веласко компенсує за рахунок мікро-темпових. Не виконується на гітарі і регістрово розгорнута фактура фортепіанного

супроводу типу «бас – акорд», яка замінюється у транскрипції акордами-«стовпчиками», які супроводжують провідну мелодію.

В інтерпретації Дж. Бріма п'єса «*Mallorca*» відрізняється прагненням виконавця до максимальної рельєфності фактури, що досягається за допомогою артикуляції та штрихів. Рубато використовується економно, у дусі властивого Дж. Бріму класичного, (квазі-лютневого) стилю.

П'єса-картина «*Sevilla*» в транскрипції В. Г. Веласко, на відміну від оригіналу І. Альбеніса, не містить підзаголовку «*sevillanas*» (севільяна), що означає прагнення транскриптора відійти від типових ознак жанру серенади, з яким завжди асоціюється ця іспанське місто.

Зазначено, що в оригіналі І. Альбеніса гітарні витоки серенади знаходяться на другому плані, а на першому постає моделювання засобами фортепіанної фактури звучання вокально-інструментального (серенадного) ансамблю. У транскрипції В. Г. Веласко, навпаки, саме гітарний компонент виступає як провідний.

Здійснений у роботі порівняльний аналіз показав, що В. Г. Веласко зберігає повністю складну тричастинну форму п'єси І. Альбеніса, вносячи зміни лише в тональність (оригінал – *G-dur*, транскрипція – *E-dur*) і фактуру. Остання визначається жанровими ознаками двох тем, перша з яких характеризується як танцювальна, а друга як пісенна. Відповідно до цього крайні розділи форми будуються на фактурі поліфонізованого типу, яка повинна відтворити звучання інструментального ансамблю, а середній розділ моделює гомофонну «пісню під гітару» у дусі фламенко.

Обидві ці сторони образу іспанської серенади, створеного І. Альбенісом, передає у своїй інтерпретації піаніст М. Бесельга. Його завданням є точне відтворення авторських ремарок з приводу темпу та динаміки, що лише іноді порушується застосуванням рубато у другій темі. Відсутня у М. Басельги і пряма імітація гітари, яка спостерігається у деяких місцях п'єси І. Альбеніса (зокрема, це мікрокаденція наприкінці першого розділу форми), де піаніст використовує легато замість запропонованого композитором нон-легато.



У гітарній версії В. Г. Веласко всі зміни у порівнянні з оригіналом стосуються фактури, де відсутні октавні подвоєння, а також подвійні ноти і акордові «стрічки», характерні для фортепіанного викладу. Зменшення щільності фактури дозволяє транскриптору підкреслити її мелодичну багатоплановість, для чого використовується технічне легато у двох верхніх мелодичних лініях з додаванням ритмічного органного пункту у нижньому пласті викладу (перша тема).

У другій темі В. Г. Веласко вдається до одноголосся, до якого на метрично сильних долях підключається акордове разгеадо. До найскладніших пасажів транскриптор додає власну аплікатуру, яка забезпечує зручність виконання. Звертають на себе увагу і запропоновані В. Г. Веласко повтори *dasapo* (у І. Альбеніса вони виписані), що дає можливість виконавцю запропонувати власні варіанти динаміки та агогіки.

Це і демонструє Дж. Брім, інтерпретація якого відрізняється оригінальністю у використанні прийомів гри, зокрема «технічних ліг» у другій темі, а також натуральних флажолет на четвертій, п'ятій і шостій струнах наприкінці середнього розділу п'єси. Інтерпретатор прагне уникати повторів виконавських засобів у чергуванні однотипних фраз та фактурних ланок, що надає його виконанню додаткової динаміки.

Таким чином, запропонований у даній роботі компаративний аналіз оригіналів і гітарних транскрипцій п'єс збірки «Альбеніс: п'єси для гітари (Веласко)» засвідчує цілий ряд моментів, які мають як універсальне, так і специфічне значення у плані розгляду гітарних транскрипцій фортепіанної музики.

Перше стосується теорії транскрипційного жанру у її екстраполяції на даний різновид міжінструментальних перекладень; друге – конкретних зразків останніх – композиторських та виконавських. Особливе значення тут має «транспозиція» артикуляційних засобів, властивих фортепіанній та гітарній фактурі.

У випадку з п'єсами І. Альбеніса - В. Г. Веласко це має свою особливу специфіку. Об'єднуючим чинником розглянутих у роботі інтерпретаційних версій – як композиторських, так і виконавських – є «образ» іспанської гітари. У І. Альбеніса він є вторинним, який ніби просвічує крізь фортепіанний виклад, а у В. Г. Веласко – первинним, який виходить на перший план і розкриває гітарну генезу фортепіанного письма І. Альбеніса, відображену у відібраних транскриптором оригіналах.

По-різному відносяться до особливостей інструментального втілення образів п'єс І. Альбеніса - В. Г. Веласко і виконавці – піаністи А. де Ларроча і М. Басельга та гітарист Дж. Брім. Перші тяжіють до надання фортепіанному звучанню рис «гітарності», другий – до зближення гітарного і фортепіанно звуковидобування та звуковедення.

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що гітарні транскрипції фортепіанної музики, представлені, зокрема, у збірці-циклі І. Альбеніса - В. Г. Веласко, дають підстави стверджувати, що цей жанр не втратив своєї актуальності і є затребуваним у сучасних умовах.

Як і у минулі часи, це сприяє подальшій академізації та універсалізації гітари як міні-оркестру, за функцією близького багатоголосним фортепіано чи арфі. Зважаючи на високі художні та технічні якості гітарних перекладень В. Г. Веласко, слід зазначити, що вони заслуговують на більш широке впровадження до репертуару концертуючих гітаристів України, а також до навчальної практики, що вже зараз робиться на кафедрі народних інструментів України нашого університету.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма. Москва : Проблемы жанрового реализма, т.1. 1964. С. 97-103.
2. Арановский М. Структурно-семантическая жанровая классификация : исследовательские очерки. Ленинград : Совет. композитор, 1979. 288 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Совет. композитор, 1998. – 343 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка , Ленингр. отд-ние, 1981. – 376 с.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 280 с.
6. Брауэр Л. Размышления. Demure портал гитаристов. URL : <http://www.demure.ru/> (дата звернення 10.03.2020).
7. Бельская И. Гитара, виват. *Советская музыка*. 1990. № 7. С. 102 – 108.
8. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций : (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематогр. Ленинград, 1989. Вип. 2. С. 95 – 122.
9. Берлиоз Г. «Большой трактат» о современной инструментровке и оркестровке, Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.
10. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
11. Вайсборд М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. Москва. Советский композитор, 1989. 208 с.
12. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество. Москва. Советский композитор, 1977. 512 с.

13. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.
14. Веласко В. Г. Биография URL:<https://venanciogarciavelasco.jimdo.com> (дата звернення 10.03.2020).
15. Вітошинский Л. Про мистецтво гри на гітарі; пер. з нем. Л. Мельник. Львів : БаК, 2006. 284 с.
16. Гаккель Л. Фортепианная музыка XXв. Очерки. Ленинград. 1990. 287 с.
17. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 30с.
18. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: (Философский анализ). Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982. 256 с.
19. Доценко В. І. Традиції та новаторство в гітарному мистецтві (на прикладі твору Лео Брауер «Хвала танцю»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 70–76.
20. Жерздев О.В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
21. Жерздев А. В. Специфіка гитарной версии фактуры в транскрипции М. Баруэко фортепианного цикла И. Альбениса – М. Барруэко «Испанская сюита». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. Вип. 31. С. 119 – 129.
22. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 – 2010-х років : автореф. дис. ... канд. музикознавства. Харків. 2012. — 18 с.
23. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских и советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. – 25с.

24. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство: респуб. міжвід.наук-метод.зб.* Київ.1981.Вип. 15. С.131-141.
25. Ігнатченко Г. І. О сквозном развитии в фактуре. Харьков, 1981. С. 146 – 148.
26. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури Прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2001. 17 с.
27. Катрич О. Т. Сильва ієрархія та стильова концентричність. *Два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю* : зб. статей / нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2001.Вип. 18. С. 115 – 122.
28. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве. *О музыке. Проблемы анализа*: сб. ст. Москва, 1974. С. 344 – 365.
29. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. –208 с.
30. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56 – 60.
31. Лобанова М. Западноевропейские музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва. Музыка, 1994. 318 с.
32. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб.изд. 3-е. Москва. Музыка, 1986. 528 с.
33. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*.1966. № 12. С. 20 – 30.
34. Мазель Л. А. О двух типах творческого. *Советская музыка*. 1976. №5. С. 19 – 31.
35. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. – С. 56 – 65.

36. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Наук. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 272 С.
37. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Наук. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 152 С.
38. Михайленко Н. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
39. Миронов Б. Б. Искусство транскрипций музыкальных произведений. Вопросы теории и практики. Москва. *Молодой ученый*, 2015.
40. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
41. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
42. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке* : избр. исслед. / ред. О. В. Лосева. Москва, 2009. С. 371 – 391.
43. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
44. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Московская консерватория. Москва : Владос, 2003. 248 с.
45. Николаевская Ю. Гитара как образ мира (о скрытых символических смыслах). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23. С. 14–20.
46. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 26 с.
47. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. Москва-Ленинград : Музгиз, 1939. 312 с.
48. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

49. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 72 – 84.

50. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москв. : Музыка, 1982. 118 с.

51. Сеговия А. Гитара в Фаворе. *Рабочий и театр*. 1926. №13. С.13.

52. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 сл. Москва. 1993. 740 с.

53. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 16 с.

54. Сокол О. В. Исполнительские рамки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.

55. Сохор А. Эстетическая природа в жанра в музыке. Москва : Музыка, 1967. 104 с.

56. Ткаченко В. Н. Композиторско-исполнительский стиль как ведущая тенденция гитарного творчества : зб. наук. пр. / ХДАМ. Харьков, 2012, Вип №3. С. 137-38.

57. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років : автореф. дис. ... канд. Харків. 2013.

16 с.

60. Харноркерт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

61. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / Санкт-Петербург : Лань, 200. 320 с.

62. Холопова В. Н. Фактура. Москва : Музыка, 1979. 88 с.

63. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
64. Холопова В. Н. формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
65. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фришман. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229 - 277.
66. Цукерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 259 с.
67. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. Київ, 2008. 19 с.
68. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней Москва : Музыка, 1991. 87 с.
69. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
70. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
71. Шевченко А. Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / ред. В. І. Доценко. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23. С. 5–9.
72. Шип. С. В. Музычна форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
73. Bessler H. Grundfragen des musikasthetik en Hores u Grundfragen der Musikasthetik // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikasthetik. Leipzig, 1978. P. 15 – 29.



74. Lissa Z. Hegel and das Problem der Formintegration in der Musik // Festschrift