МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КУРАЧ Юрій Ярославович

УДК 78.441 ; 78.1

ДИСЕРТАЦІЯ
ПРОФЕСІЙНІ ЗАСАДИ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ XVII – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ У ПРОЄКЦІЯХ ІНДИВІДУАЛЬНИХ СТИЛІВ

Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Ю. Я. Курач**

Науковий керівник: **Олексів Ярослав Володимирович,** кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народних інструментів ЛНМА імені М.В. Лисенка

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Курач Ю. Я. **Професійні засади гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Львів, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню проявів індивідуальних стилів життєтворчості у процесі формування професійних засад гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть. У роботі аналізується гітарне мистецтво як творчий феномен, в якому сконцентровано впливи розмаїтих історико-культурних тенденцій, від давніх традицій музикування до загальноєвропейських процесів професіоналізації творчості та, врешті, до трансформації у сучасних світових музично-виконавських процесах з увиразненням етноментальних та інших особливостей.

Актуальність теми зумовлюється тим, що у процесі розвитку гітарного мистецтва провідну роль відіграє архетип гітариста як універсальної особистості «давидіанського» типу, що поєднує виконавську, композиторську та інші активності. Таким чином, процес професіоналізації гітарного мистецтва протягом XVII – початку XXI століть був зумовлений реалізацією множинних індивідуальних стилів музичної життєтворчості, тобто, певних архетипних програм, які формують «pattern of behaviour». Однією із ключових вихідних позицій дослідження є те, що процес професіоналізації гітарної творчості XVII – початку XXI століть позначений яскравими спалахами життєвих інсайтів провідних композиторів-виконаців-педагогів, які розглянуті крізь призму психології та антропології творчості, зокрема – «давидіанського» психотипу творчого мислення (О. Майчик), універсальної

особистості (О. Коменда), теорії Вчинку (В. Роменець), ролі мистця у формуванні персонального стилю (С. Шип), homo cognitio у музичному мистецтві (Л. Шаповалова) та ін. Таким чином, процес професіоналізації гітарного мистецтва значною мірою визначається архетипними програмами у життєтворчості «знакових» особистостей, чий пасіонарний приклад продовжує формувати шляхи його еволюції до сьогодні. Цей факт зумовив актуальну потребу дослідження природи та особливостей еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть крізь призму психолого-антропологічного підходу, що сприятиме поглибленню розуміння та прогнозування процесів подальшого розвитку виконавсько-композиторських явищ у майбутньому.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів.

Об'єктом дослідження є процес еволюції професійного гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть.

Предмет дослідження – прояви індивідуальних стилів життєтворчості як її архетипів у процесі формування професійних засад гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації *вперше:*

- обґрунтовано концепцію еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів життєтворчості, котра основується на тріаді «універсалізм – діалогізм – діяльнісність»;
- протрактовано розвиток гітарного професіоналізму як континуальний феномен, створений сукупністю індивідуальних стилів музичної життєтворчості, в якому увиразнено такі архетипні програми: «фундатор-універсал», «виконавець-композитор», «композитор-виконавець» та їхні варіанти;

– сформовано уявлення про роль пасіонарних особистостей у творенні «гітарного канону» як колективного результату індивідуальних інсайтів;
– екстрапольовано концепції психології творчості, універсальної особистості, «давидіанського» архетипу, життєтворчості та інші у царину гітарознавства, у результаті чого низку фактів і тенденцій з історії гітарного мистецтва та особисті сценарії життєтворчості розглянуті крізь призму психолого-антропологічного підходу;

уточнено:

– відомості про розвиток гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть як основу для формування індивідуальних стилів життєтворчості;
– уявлення про взаємозв'язок різних видів діяльності в гітарному мистецтві у процесі його професійної еволюції;

набули подальшого розвитку:

– трактування понять «індивідуальний стиль», «життєтворчість», експлікованих у царині гітарознавства, «гітарна школа» та ін.;
– аналітичні дослідження гітарної музики XVII – початку XXI століть.

Перший розділ «Теоретико-методологічні засади дослідження» присвячено окресленню концептуальних засад українського гітарознавства як історіографії проблематики (підрозділ 1.1), формуванню понятійно-категоріального апарату дослідження, в якому вирізнено поняття особистості, творчості, індивідуального стилю життєтворчості (підрозділ 1.2) та визначенню джерельної бази та методології дослідження (підрозділ 1.3).

Філософсько-психологічне осмислення феномену творчості, зокрема, в концепціях Ф. Ніцше, М. Гайдеґґера, Е. Гуссерля, Н. Гартмана, В. Роменця та інших вчених, уможливлює трактування гітарного мистецтва як складного психокультурного явища. З-поміж іншого, екстраполяція теорії ідентичності Е. Еріксона в царину виконавського мистецтва актуалізує розуміння індивідуального стилю як феномена, тісно пов'язаного з Его-ідентичністю мистця. У музичному виконавстві ідентичність виявляється у неповторній манері інтерпретації, технічних та артистичних засобах подачі музичного

матеріалу, що дозволяють не лише диференціювати виконавця серед інших, а й здійснити його персональну ідентифікацію в межах певної стильової, національної чи епохальної традиції.

На основі аналізу сучасних наукових джерел у царині гітарознавства осмислено типологічні аспекти індивідуального стилю гітарної творчості, виокремлено його зв'язки з музично-виконавськими інтерпретаціями, соціокультурним контекстом тощо. Особливої уваги заслуговують погляди українських гітарознавців, серед яких – Ф. Бернат, С. Жовнір, О. Величко, О. Жерздєв, Т. Іванніков, О. Кригін, М. Михайленко, Є. Мошак, В. Паламарчук, В. Сидоренко, А. Тихонравова, В. Ткаченко та ін., які досліджують різні аспекти становлення та розвитку гітарної творчості – від історико-ґенетичних і орґанологічних до виконавських, стилістичних, методичних і персонологічних.

У другому розділі «Шляхи професіоналізації в аксіосфері гітарної творчості XVII–XIX століть» аналізується «давидіанський» психотип у добу протогітарної творчості (підрозділ 2.1), розглядається процес формування професійних засад гітарної творчості у добу бароко (підрозділ 2.2) та характеризуються індивідуальні стилі життєтворчості у гітарному мистецтві класичної і романтичної доби (підрозділ 2.3).

Стверджується, що визначальною творчою персоніфікованою моделлю на вказаних етапах є синкретична модель виконавця-композитора-педагога, котра у представленому дослідженні концептуалізована крізь призму *«давидіанського» психотипу*. Останній трактується як архетип творчості, в якому композиторське мислення органічно поєднується з виконавсько-інтерпретаційними та педагогічними завданнями, та у структурі якого відображено низку характеристик, що засвідчують ґрунтовну інтеграцію художнього задуму і його комплексної композиторсько-виконавської реалізації. Зазначена модель забезпечила підґрунтя для формування подальших та стала типологічною основою для ідентифікації гітариста як носія художньої традиції.

У результаті аналізу основних явищ гітарного мистецтва доби бароко робиться висновок про те, що вказаний феномен виконав роль перехідного етапу від традиційно-побутової до професійно-академічної форми існування інструмента в європейській музичній культурі. Формування репертуарної бази, жанрове розширення, зростання технічної складності творів, поява виконавсько-композиторських шкіл і трактатів, а також вдосконалення конструкції гітари зумовили інтеграцію інструмента у загальноєвропейський художній простір. Водночас, регіональні особливості гітарного побутування сприяли стилістичній диференціації й багатоваріантності виконавських практик, що можна спостерігати на прикладі особистого Вчинку в архетипних програмах життєтворчості таких мистців, як Джироламо Монтесардо – одного із перших фундаторів гітарного професіоналізму, а також Франческо Корбетти та Джованні Баттіста Ґранати (Італія), Ґаспара Санца (Іспанія), Робера де Візе (Франція) та інших, які яскраво зреалізували «давидіанський» психотип мислення та сформували головні засади гітарного професіоналізму наступних епох.

Художня кульмінація професійної гітарної творчості у класичну та романтичну добу вбачається в індивідуальних творчих стилях видатних виконавців-композиторів, серед яких – Мауро Джуліані (Італія), Фернандо Сор (Іспанія), Фердінандо Каруллі (Італія), Діонісіо Агуадо (Іспанія), Франсіско Таррега (Іспанія) та інші представники національних гітарних шкіл, що визначально вплинули на формування академічного канону інструмента та його подальші трансформації. Вагоме значення в процесі інституціоналізації гітарного мистецтва мала діяльність іспанського віртуоза Франсіско Тарреги, котрий не лише заклав засади академічного виконавства, а й започаткував педагогічну традицію, що стала фундаментом для наступних поколінь виконавців. Незважаючи на певне зниження концертного статусу гітари після її підйому в першій половині XIX століття, вона зберігала високий культурний авторитет у традиціях іспанської народної музики. Саме ця фольклорна основа стала потужним джерелом натхнення для національної композиторської

школи – І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та інших, – у контексті загального художнього відродження, відомого як іспанський «Ренасім'єнто». Цей синтез академізму та традиціоналізму зумовив посилення творчої ролі гітари у музичній культурі Іспанії й заклав концептуальні основи для її подальшого розвитку у ХХ столітті.

Ретроспективний аналіз етапів становлення гітарного мистецтва дав підстави розглядати його історичну еволюцію як багатовекторний процес, у межах якого різноманітні тенденції та форми інструментального виконавства попередніх століть поступово інтегрувалися в єдину структурно-звукову модель шестиструнної гітари. Саме цей тип інструмента, сформований упродовж тривалого історико-культурного розвитку, у класичну і романтичну добу набув канонічного статусу й визначив нову якість виконавського та композиторського мислення. У цей період гітара досягла структурної досконалості й виконавської універсальності, посівши гідне місце в професійній музичній культурі як у європейському, так і в американському контексті.

Третій розділ «Проєкції індивідуальних стилів у континуумі гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть» присвячений дослідженню таких питань: загальна панорама розвитку гітарної творчості (підрозділ 3.1), «знакові» постаті гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, розглянуті крізь призму індивідуального стилю як архетипної програми життєтворчості у світовому (підрозділ 3.2) та українському (підрозділ 3.3) гітарному мистецтві, а також здійснюється аналіз актуального стану і перспектив розвитку гітарного професіоналізму за матеріалами проведених особистих інтерв'ю (підрозділ 3.4).

Як підсумування вказаних напрацювань, стверджується, що аналіз основних засад професійної гітарної творчості у часопросторі ХХ – початку ХХІ століть показав, що ряд мистців демонструють життєві інсайти до музичної діяльності, яка твориться талантом і волею на шляху до визначеного ідеалу, відображаючи при цьому специфіку індивідуального мислення та

творчої поведінки. Відтак, в індивідуальних стилях життєтворчості провідних гітаристів світу виявили наступні архетипні риси, які розглянули на прикладі життєтворчості окремих із них: фундатора-універсала – на прикладі індивідуального стилю життєтворчості Андреса Сеґовії, виконавця-композитора – Аґустина Барріоса, композитора-виконавця – Лео Брауера. Водночас, маркували архетипні програми індивідуальних стилів життєтворчості в сучасному гітарному мистецтві України, де виявили такі риси: програма «давидіанського» типу творчості – у стилі діяльності Анатолія Шевченка, виконавця-фундатора – у Володимира Доценка, синтетично-інтегративного типу творчості – у життєтворчості Тимура Іваннікова.

Встановлено, що актуальне гітарне мистецтво характеризується поліцентристською моделлю розвитку, в межах якої спостерігається поступове «розмивання» характерних засад національних шкіл та перехід до індивідуалізованих творчо-виконавських парадигм. Глобалізаційні процеси, означені виконавською та освітньою мобільністю, активним конкурсно-концертним процесом, а також відкритим інформаційним середовищем та інтенсифікацією міжкультурних обмінів, сприяють формуванню єдиного транскультурного континууму гітарної творчості, в якому локальні традиції інтегруються у загальносвітовий творчий контекст. У результаті, відбувається трансформація самої стилістико-семантичної моделі гітарної творчості, що реалізується як синтез виконавської, композиторської, редакторської та дослідницької практик.

У *Висновках* узагальнюються основні здобутки дослідження щодо розвитку гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть, який демонструє ряд яскравих персоналій мистців, у життєтворчих інсайтах яких сформувалися професійні засади гітарної творчості. Подаються варіанти трактування окремих понять:

1) *індивідуального стилю гітарної творчості* як відображення глибинних процесів самореалізації митця в межах національної і загальноєвропейської музичної традиції:

2) *феномену гітарної школи* – як історично сформованої системи виконавських, педагогічних і естетичних принципів, що виявляється у характерному способі звукоутворення, трактуванні музичного тексту, репертуарних уподобаннях, у стабільному передаванні техніко-інтерпретаційних традицій від учителя до учня, а також як «живого» процесу становлення творчої ідентичності мистця;
3) *професіоналізму гітариста* як багатофакторної системи, що інтегрує технічну вправність, здатність до художньої інтерпретації, інструментальну ідентичність, а також духовно-моральну орієнтацію особистості. У контексті сучасного музичного виконавства професіоналізм не зводиться лише до технічного рівня володіння інструментом, а передбачає високий ступінь художньої рефлексії, емпатійності й особистісної включеності у творення мистецького змісту. Таке бачення вводить у науковий обіг у царині гітарознавства трактування концепту професіоналізму як світоглядної практики з актуалізованим аксіологічним аспектом, в основі якої лежить духовно-ціннісна мотивація.

Ключові слова: *професійна гітарна творчість, гітарна музика, гітарна концертна практика, індивідуальний стиль у музичному мистецтві, архетип і психотип творчості, ментальність та ідентичність, концепція, композиторська творчість, творча біографія, життєтворчість, інтерпретація, музичне виконавство, стиль і жанр творчості, фольклор, музична мова, типи багатоголосся.*

.

SUMMARY

Kurach Yu. Ya. **Professional foundations of guitar creativity of the seventeenth – early twenty-first centuries in the individual style's projections.** Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of individual styles manifestations of life creativity in the process of forming the professional foundations of guitar art in the 17th – early 21st centuries. The work analyses guitar art as a creative phenomenon, which concentrates the influences of various historical and cultural trends, from ancient musical traditions to pan-European processes of professionalisation of creativity and, ultimately, to transformation in contemporary global musical performance processes with an emphasis on ethno-mental and other characteristics.

The relevance of the topic is determined by the fact that in the process of the development of guitar art, the archetype of the guitarist as a universal personality of the «Davidian» type, combining performing, composing and other activities, plays a leading role. Thus, the process of professionalisation of guitar art during the 17th – early 21st centuries was determined by the realisation of multiple individual styles of musical creativity, i.e., certain archetypal programmes that form a «pattern of behaviour». One of the key starting points of the study is that the process of professionalisation of guitar artistry in the 17th – early 21st centuries is marked by vivid flashes of life insights from leading composers, performers and teachers, which are examined through the prism of the psychology and anthropology of creativity, in particular the «Davidian» psychotype of creative thinking (O. Maychik), universal personality (O. Komenda), Vechko's theory (V. Roments), the role of the artist in

the formation of personal style (S. Ship), homo cognitio in musical art (L. Shapovalova), etc. Thus, the process of professionalisation of guitar art is largely determined by archetypal programmes in the life and work of «iconic» personalities, whose passionate example continues to shape its evolution to this day. This fact has led to an urgent need to study the nature and characteristics of the evolution of the professional foundations of guitar artistry in the 17th to early 21st centuries through the prism of a psychological-anthropological approach, which will contribute to a deeper understanding and prediction of the further development processes of performance and compositional phenomena in the future.

The aim of the study is to substantiate the concept of the professional foundations evolution of guitar creativity in the 17th – early 21st centuries in individual styles projections.

The object of the study is the process of professional guitar art evolution in the 17th – early 21st centuries.

The subject of the study is the manifestations of individual styles of life creativity as its archetypes in the process of forming the guitar art professional foundations from the 17th to the early 21st centuries.

The scientific novelty of the study lies in the fact that the dissertation

for the first time:

- the concept of the evolution of the professional foundations of guitar artistry in the 17th – early 21st centuries in the projections of individual styles of life creativity, based on the triad of «universalism – dialogism – activity»;
- the development of guitar professionalism is treated as a continuous phenomenon, created by a combination of individual styles of musical creativity, in which the following archetypal programmes are clearly expressed: «founder-universalist», «performer-composer», «composer-performer» and their variants;
- the role of passionate personalities in the creation of the ‘guitar canon’ as a collective result of individual insights is formed;
- the concepts of the psychology of creativity, universal personality, the

«Davidian» archetype, life creativity and others have been extrapolated into the field of guitar studies, as a result of which a number of facts and trends from the history of guitar art and personal life creativity scenarios are considered through the prism of a psychological-anthropological approach;

clarified:

- information about the development of guitar art in the 17th – early 21st centuries as a basis for the formation of individual styles of life creativity;
- the idea of the interconnection of various types of activity in guitar art in the process of its professional evolution;

further developed:

- the interpretation of the concepts of «individual style», «creativity», explained in the field of guitar studies, «guitar school», etc.;
- analytical studies of guitar music from the 17th to the early 21st centuries.

The first section, «Theoretical and Methodological Foundations of the Study», is devoted to outlining the conceptual foundations of Ukrainian guitar studies as a historiography of the subject (subsection 1.1), forming the conceptual and categorical apparatus of the study, in which the concepts of personality, creativity, individual style of life creativity (subsection 1.2) and the definition of the source base and methodology of the study (subsection 1.3).

The philosophical and psychological understanding of the phenomenon of creativity, in particular in the concepts of F. Nietzsche, M. Heidegger, E. Husserl, N. Hartmann, V. Roments and other scholars, makes it possible to interpret guitar art as a complex psychocultural phenomenon. Among other things, the extrapolation of E. Erikson's theory of identity to the field of performing arts actualises the understanding of individual style as a phenomenon closely related to the artist's ego identity.

Based on an analysis of contemporary scientific sources in the field of guitar studies, the typological aspects of individual style in guitar performance are examined, and its connections with musical and performing interpretations, sociocultural context, etc. are highlighted. The views of Ukrainian guitar scholars

deserve special attention, including F. Bernat, S. Zhovnir, O. Velychko, O. Zherzdev, T. Ivannikov, O. Krygin, M. Mikhailenko, E. Moshak, V. Sydorenko and others, who study various aspects of the formation and development of guitar creativity – from historical-genetic and organological to performance, stylistic, methodological and personal.

The second chapter, «Paths to Professionalisation in the Axiosphere of Guitar Composition in the 17th–19th Centuries», analyses the «Davidian» psychotype in the era of proto-guitar creativity (subsection 2.1), examines the process of forming the professional foundations of guitar creativity in the Baroque era (subsection 2.2) and characterises individual styles of life creativity in the guitar art of the classical and romantic eras (subsection 2.3).

It is argued that the defining creative personified model at these stages is the syncretic model of the performer-composer-teacher, which in the presented study is conceptualised. The latter is interpreted as an archetype of creativity, in which compositional thinking is organically combined with performance, interpretation and pedagogical tasks, and whose structure reflects a number of characteristics that testify to the thorough integration of artistic conception and its complex compositional and performance realisation.

As a result of analysing the main phenomena of guitar art in the Baroque era, it is concluded that this phenomenon played the role of a transitional stage from the traditional-everyday to the professional-academic form of the instrument's existence in European musical culture. The formation of a repertoire base, genre expansion, the growth of technical complexity of works, the emergence of performing and composing schools and treatises, as well as improvements in guitar construction led to the integration of the instrument into the pan-European artistic space. At the same time, regional characteristics of guitar use contributed to stylistic differentiation and diversity of performance practices, which can be observed in the example of personal deeds in the archetypal programmes of life creativity of such artists as Girolamo Montesardo, one of the first founders of guitar professionalism, as well as Francesco Corbetta and Giovanni Battista Granati (Italy), Gaspar Sanz (Spain),

Robert de Visée (France) and others, who vividly realised the «Davidian» psychotype of thinking and formed the main principles of guitar professionalism in subsequent eras.

The artistic culmination of professional guitar creativity in the classical and romantic eras can be seen in the individual creative styles of outstanding performers and composers, including Mauro Giuliani (Italy), Fernando Sor (Spain), Ferdinando Carulli (Italy), Dionisio Aguado (Spain), Francisco Tarrega (Spain) and other representatives of national guitar schools, who had a decisive influence on the formation of the academic canon of the instrument and its subsequent transformations. The activities of Spanish virtuoso Francisco Tarrega played a significant role in the institutionalisation of guitar art. He not only laid the foundations for academic performance, but also initiated a pedagogical tradition that became the foundation for subsequent generations of performers. Despite a certain decline in the concert status of the guitar after its rise in the first half of the 19th century, it retained its high cultural authority in the traditions of Spanish folk music. It was this folkloric foundation that became a powerful source of inspiration for the national school of composers.

A retrospective analysis of the stages of guitar art development has given grounds to consider its historical evolution as a multi-vector process, within which various trends and forms of instrumental performance of previous centuries were gradually integrated into a single structural and sound model of the six-string guitar. It was this type of instrument, formed over a long period of historical and cultural development, that acquired canonical status in the classical and romantic eras and defined a new quality of performance and compositional thinking. During this period, the guitar achieved structural perfection and performing versatility, taking its rightful place in professional musical culture in both European and American contexts.

The third section, «Projections of Individual Styles in the Continuum of Guitar Art of the 20th and Early 21st Centuries», is devoted to the study of the following issues: a general overview of the development of guitar creativity (subsection 3.1),

‘iconic’ figures of guitar art of the 20th and early 21st centuries, viewed through the prism of individual style as an archetypal programme of life creativity in world (subsection 3.2) and Ukrainian (subsection 3.3) guitar art, as well as an analysis of the current state and prospects for the development of guitar professionalism based on materials from personal interviews (subsection 3.4).

To sum up these findings, it is argued that an analysis of the basic principles of professional guitar artistry in the 20th and early 21st centuries has shown that a number of artists demonstrate life insights into musical activity, which is created by talent and will on the path to a defined ideal, while reflecting the specifics of individual thinking and creative behaviour. Thus, the following archetypal features were identified in the individual styles of life creativity of the world’s leading guitarists, which were examined using the example of the life creativity of some of them: the universal founder – using the example of the individual life-creative style of Andres Segovia, the performer-composer – Agustin Barrios, the composer-performer – Leo Brouwer. At the same time, they identified archetypal programmes of individual styles of life creativity in contemporary guitar art in Ukraine, where they found the following traits: a programme of «Davidian» type of creativity – in the style by Anatoliy Shevchenko, a performer-founder – Volodymyr Dotsenko, a synthetic-integrative type of creativity – in the life creativity of Timur Ivannikov.

It has been established that contemporary guitar art is characterised by a polycentric model of development, within which there is a gradual «blurring» of the characteristic foundations of national schools and a transition to individualised educational and performance paradigms. Globalisation processes, marked by performance and educational mobility, active competition and concert activity, as well as an open information environment and intensified intercultural exchanges, contribute to the formation of a unified transcultural continuum of guitar creativity, in which local traditions are integrated into a global creative context. As a result, the stylistic and semantic model of guitar creativity itself is undergoing a transformation, which is being realised as a synthesis of performance, composition, editing and research practices.

The Conclusions summarise the main findings of the study on the development of guitar art from the 17th to the early 21st centuries, which demonstrates a number of prominent artists whose life-affirming insights formed the professional foundations of guitar art. Variants of interpretation of individual concepts are presented:

1) *the individual style of guitar art* as a reflection of the deep processes of self-realisation of the artist within the national and pan-European musical tradition:

2) *the phenomenon of the guitar school* as a historically formed system of performance, pedagogical and aesthetic principles, manifested in a characteristic way of sound production, interpretation of musical text, repertoire preferences, in the stable transmission of technical and interpretative traditions from teacher to student, as well as in the 'living' process of the formation of the artist's creative identity;

3) *the professionalism of the guitarist* as a multifactorial system that integrates technical skill, the ability for artistic interpretation, instrumental identity, as well as the spiritual and moral orientation of the personality. In the context of contemporary musical performance, professionalism is not limited to the technical level of mastery of the instrument, but also requires a high degree of artistic reflection, empathy, and personal involvement in the creation of artistic content. This vision introduces into scientific circulation in the field of guitar studies the interpretation of the concept of professionalism as a worldview practice with an actualised axiological aspect, based on spiritual and value-based motivation.

Key words: *professional guitar creativity, guitar music, guitar concert practice, individual style in musical art, archetype and psychotype of creativity, mentality and identity, concept, compositional creativity, creative biography, life creativity, interpretation, musical performance, style and genre of creativity, folklore, musical language, types of polyphony.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових періодичних виданнях України

1. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів, 2024. № 52. С. 21–26.
   DOI : https://doi.org/10.32782/2310-0583-2024-52-04
   URL : http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/814

2. Курач Ю. Концептуальні засади українського гітарознавства: огляд досліджень перших десятиліть XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 273–278.
   DOI : https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.866
   URL : https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/866

3. Курач Ю. Феномен гітарного професіоналізму: погляд крізь призму онтології і психології творчості. *Українська музика.* Львів, 2024. № 3–4 (50–51). С. 64–71.
   DOI : https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-7
   URL : http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/824

Стаття в іноземному науковому фаховому періодичному виданні

4. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі: концептуалізація феномену. *Spheres of Culture.* Lublin, 2019. Vol. XX. S. 188–195.

URL : https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Курач Ю. Життєвий інсайт у гітарній творчості: погляд в історичну ретроспективу. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань*. Львів, 2022. С. 31–32.
URL : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/1%D0%A2%D0%95%D0%97%D0%98-2022.pdf

6. Курач Ю. Авторська трансформація cante flamenco у творчості Франсіско Тарреґи: дві ілюстрації. *The 7th International scientific and practical conference «Topical issues of modern science, society and education». January 29–31, 2022.* Kharkiv, 2022. С. 1283–1286.
URL : https://sci-conf.com.ua/vii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31-yanvarya-2022-goda-harkov-ukraina-arhiv/

ЗМІСТ

ВСТУП..... 21

РОЗДІЛ І. Теоретико-методологічні засади дослідження……..… 31

1.1. Історіографія проблематики: концептуальні засади українського гітарознавства……. 31
1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження: особистість, творчість, індивідуальний стиль життєтворчості…… 39
1.3. Джерельна база та методологія дослідження……...… 69
Висновки до першого розділу……...……...…….. 73

РОЗДІЛ ІІ. Шляхи професіоналізації в аксіосфері гітарної творчості XVII–XIX століть..……...… 76

2.1. «Давидіанський» психотип у добу протогітарної творчості…….. 76
2.2. Формування професійних засад гітарної творчості у добу бароко. 83
2.3. Індивідуальні стилі життєтворчості у гітарному мистецтві класичної і романтичної доби……..…….. 115
Висновки до другого розділу……...….. 126

РОЗДІЛ ІІІ. Проєкції індивідуальних стилів у континуумі гітарного мистецтва XX – початку XXI століть……..……..…… 129

3.1. Загальна панорама розвитку гітарної творчості…….. 129
3.2. «Знакові» постаті гітарного мистецтва XX – початку XXI століть: погляд крізь призму індивідуального стилю як архетипної програми життєтворчості…….…….. 133
3.2.1. Фундатор-універсал. Андрес Сеґовія……..…… 133

3.2.2. Виконавець-композитор. Аґустин Барріос……..…….. 139
3.2.3. Композитор-виконавець. Лео Брауер…….. 146
3.3. Архетипні програми індивідуальних стилів життєтворчості в сучасному гітарному мистецтві України…….. 152
3.3.1. Програма «давидіанського» типу творчості. Анатолій Шевченко……...… 152
3.3.2. Програма виконавця-фундатора. Володимир Доценко…… 154
3.3.3. Програма синтетично-інтегративного типу творчості. Тимур Іванніков…… 156
3.4. Актуальний стан і перспективи розвитку гітарного професіоналізму: узагальнюючі міркування за матеріалами інтерв'ю…….....…….. 158
Висновки до третього розділу…….. 182

ВИСНОВКИ……..…….. 184

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….…….. 192

ДОДАТКИ……...…… 218
Додаток А. Список публікацій здобувача……..... 219
Додаток Б. Відомості про апробацію результатів дослідження. 222
Додаток В. Нотні приклади…… 225

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Гітарне мистецтво – творчий феномен, в якому сконцентровано впливи розмаїтих історико-культурних тенденцій, від давніх традицій музикування до загальноєвропейських процесів професіоналізації творчості та, врешті, до трансформації у сучасних світових музично-виконавських процесах з увиразненням етноментальних та інших особливостей. У результаті, станом на перше двадцятиліття XXI століття сформувалася низка виконавсько-композиторських шкіл – європейських, латиноамериканських, азійських, що розвивають високий рівень гітарного професіоналізму у швидкоплинному соціокультурному континуумі сьогодення.

Зважаючи на бюффонівську ідею «Le style c'est l'homme même» – **«стиль – це сама людина»**, що стала ключовою для представленого дослідження та яка перегукується із баченням В. Москаленком **індивідуального стилю як діяльності** [116], в описаному контексті провідну роль відіграє архетип гітариста як **універсальної особистості** «давидіанського» типу, що поєднує виконавську, композиторську та інші активності. Таким чином, процес професіоналізації гітарного мистецтва протягом XVII – початку XXI століть був зумовлений реалізацією множинних індивідуальних стилів музичної життєтворчості, тобто, певних **архетипних програм**, які у дискурсі представленого дослідження розуміємо глибинні універсалії колективного несвідомого – ментальні структури, що були концептуалізовані К. Г. Юнґом як первинні психоемоційні матриці, та проявляються у вигляді певних стабільних когнітивних установок і поведінкових моделей – «змістів колективного несвідомого», які формують **«pattern of behaviour»** [183, 12–14].

У цьому контексті варто акцентувати важливість аксіологічного підходу до психології творчості, у результаті чого здійснюється Вчинок, який є єдністю «ситуації, волі (мотивів) та ідеалу» (В. Роменець [139, 198]) та

потребує надзусиль та енергії, є вищою, високоморальною формою душевної та духовної активності, спонтанійним творчим діянням, у процесі якого творяться моральні цінності.

Отож, процес професіоналізації гітарної творчості XVII–XXI століть позначений яскравими спалахами життєвих інсайтів провідних композиторів-виконаців-педагогів, розглядаємо крізь призму психології та антропології творчості, зокрема – «давидіанського» психотипу творчості (О. Майчик [98]), універсальної особистості (О. Коменда [67]), теорії Вчинку (В. Роменець [138]), ролі мистця у формуванні персонального стилю (С. Шип [181–182]), homo cognitio у музичному мистецтві (Л. Шаповалова [178]) та ін. У такому баченні *ролі особистості в еволюційному процесі* виходимо з того, що індивідуальні стилі життєтворчості визначних мистців, підпорядковані провідній закономірності людського буття, яка може бути означена як «…прагнення до неповторного, унікального… завдяки чому може бути виправданий його смисл» [138, 824], сформували цілісний і розмаїтий континуум гітарного мистецтва. Індивідуальні інсайти, які пасіонарним чином творять поступ всезагального, у психології творчості визначаються як «осяяння», що у процесі боротьби з обставинами, звичаями, шаблонами мислення загартовуються та підносяться до рівня Вчинку, в якому взамопереплітаються ситуація, воля (мотиви) та ідеал (В. Роменець [139]).

Історична ретроспектива гітарної творчості демонструє великий ряд *життєвих інсайтів*, з-поміж яких вирізняємо особистості таких мистців, як Гаспар Санц, Фернандо Діонісіо, Агуадо Сора, Франсіско Тарреґа, Андрес Сеґовія (Іспанія), Франческо Корбетта, Мауро Джуліані, Фердінандо Каруллі (Італія), Робер де Візе (Франція), Лео Брауер, Мануель Баруеко (Куба) та багатьох інших. Сподвижниками українського гітарного мистецтва стали його піонер Михайло Вербицький, а також представники сучасних гітарних шкіл: київської – Микола Михайленко, Тимур Іванніков, Марко Топчій, одеської – Анатолій Шевченко, львівської – Вікторія Сидоренко, харківської – Володимир Доценко та ін.

Таким чином, процес професіоналізації гітарного мистецтва значною мірою визначається архетипними програмами у життєтворчості «знакових» особистостей, чий пасіонарний приклад продовжує формувати шляхи його еволюції до сьогодні. Цей факт зумовлює актуальну потребу дослідження природи та особливостей еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть крізь призму психолого-антропологічного підходу – у проєкціях **індивідуальних стилів життєтворчості**, яке сприятиме поглибленню розуміння та прогнозування процесів подальшого розвитку виконавсько-композиторських явищ у майбутньому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 8 «Соціопсихологічні проблеми музичної творчості та виконавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тему дисертації затверджено (протокол від 16 грудня 2021 року № 6) та уточнено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Формулювання наукового завдання дослідження. Наукове завдання дослідження полягає в обґрунтуванні основних етапів еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть як континуального феномену, створеного сукупністю індивідуальних стилів життєтворчості.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів.

Завдання дослідження:

- окреслити історіографію проблематики у царині гітарознавства;
- обґрунтувати концептуальні основи дослідження щодо ролі індивідуальних стилів життєтворчості у процесі формування професійних засад гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть;
- укласти дефініції основних щодо основних концептів дослідження;

– сформулювати ключові засади професіоналізації гітарної творчості як життєтворчості;
– прослідкувати шляхи професіоналізації в аксіосфері гітарної творчості XVII–XIX століть;
– здійснити аналіз «знакових» проєкцій індивідуальних стилів у континуумі гітарного мистецтва XX – початку XXI століть;
– провести особисті інтерв'ю з представниками сфери гітарного мистецтва щодо актуального стану і перспектив розвитку гітарного професіоналізму;
– укласти перспективи професійних засад гітарної творчості у сучасну глобалізовану добу.

Об'єктом дослідження є процес еволюції професійного гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть.

Предмет дослідження – прояви індивідуальних стилів життєтворчості як її архетипів у процесі формування професійних засад гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період формування і розвитку професійного гітарного мистецтва – від XVII до початку XXI століть.

Методологічною основою дослідження обрано міждисциплінарний, комплексний, психолого-антропологічний та аксіологічний підходи:

– *міждисциплінарний підхід* застосовано задля увиразнення ключових концептуальних понять дослідження, пов'язаних зі стилістикою життєтворчості;
– *комплексний підхід* став основою для вивчення загального соціокультурного континууму гітарного мистецтва, що став простором для розвитку індивідуальних стильових програм;
– *психолого-антропологічний підхід* є засадничим в дослідженні специфіки творчої універсальної особистості, пов'язаної з «давидіанським» архетипом творчості, пасіонарним впливом та іншими сутнісними ознаками та при експлікації отриманих результатів у царину

гітарознавства;

– *аксіологічний підхід* важливий для усвідомлення явищ гітарного мистецтва як ціннісних феноменів світової культури; значення ціннісної енергії у психології творчості «виводить» на феномен Вчинку (В. Роменець [139]), який лежить в основі життєдіяльності «знакових» гітаристів.

При проведенні дослідження застосовано загальнонаукові й спеціальні методи, а саме:

– *системний* – при концептуалізації явища гітарного професіоналізму як цілісного, континуального феномену, а також при осмисленні музичної творчості як психолого-культурологічного феномену;
– *теоретико-аналітичний* – при дослідженні наукової ситуації стосовно концептуальних засад дослідження та їхньої проєкції на розвиток гітарного професіоналізму XVII – початку XXI століть;
– *музично-історичний* – при аналізі шляхів формування гітарного професіоналізму XVII – початку XXI століть;
– *біографічний з елементами герменевтичного* – при дослідженні життєтворчості «знакових» представників гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть;
– *комплексного аналізу та музичної інтерпретації* – при дослідженні взірців гітарного репертуару;
– *компаративний* – при виявленні специфіки та диференціації індивідуальних стилів творчості;
– *інтерв'ювання* – при проведенні особистих інтерв'ю з українськими гітаристами;
– *типологічний* – при концептуалізації процесу еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів життєтворчості.

Теоретична база дослідження складається із задекларованих нижче проблемних напрямків, представлених здобутками таких дослідників:

– сучасні світові концепції філософії творчості, започатковані «філософією життя» (Фрідріх Ніцше [127; 243] та ін.), філософією екзистенціалізму (Серен К'єркеґор [253], Мартін Гайдеґґер [17–18] та ін.) та іншими філософськими, психологічними, естетичними ідеями;
– концепції психології творчості Володимира Роменця [139], універсальної особистості в музичному мистецтві Ольги Коменди [67], «давидіанського» архетипу Остапа Майчика [98] та ін.;
– музикознавчі концепції, що з різних позицій пояснюють феномен музичної творчості, стилю, інтерпретації – Ніни Герасимової-Персидської [20–21], Олени Зінькевич [43], Ольги Катрич [58–60], Любові Кияновської [62–63], Олени Котляревської [73], Ірини Коханик [75–81], Остапа Майчика [98], Олени Маркової [105], Віктора Москаленка [113–119], Олександри Самойленко [141], Олександра Сокола [151], Юрія Чекана [175], Людмили Шаповалової [178], Наталії Швець-Савицької [140] та ін.;
– концепції виконавської школи Івана Котляревського [74], Жанни Дедусенко [31] та ін.;
– історія та теорія гітарного мистецтва, серед дослідників яких – Федір Бернат [3–7; 190], Лео Вітошинський [14], Світлана Гриненко [26], Валентина Грищенко [27], Володимир Доценко [33–38], Олексій Жерздєв [41], Тимур Іванников [45–56], Павло Косенко [69], Олександр Кригін [83–85], Микола Михайленко [106–112], Вікторія Сидоренко [144–148], Анна Тихонравова [161–162], Вікторія Ткаченко [162–165], Анатолій Шевченко [179–180], ряд зарубіжних дослідників – J. R. Alves [185], N. Blumberg [191], D. Bogdanovic [192], A. Bozóki [197], S. W. Button [200], H. Charnasse [202], L. Helleu [201], Chase G. [203], Cooper C. [205], C. Duncan [209], W. A. Graham [217–218], A. Heinrich [224], A. J. Leeson [236], M. J. Summerfield [252], G. Wade [258–260] та ін.;
– актуальна інформація з офіційних сайтів мистців, фахових журналів та інших джерел, предметом яких є гітарне мистецтво [186; 187; 195; 204;

207; 241; 242] та ін.

Джерельну базу дослідження становлять:

– біографічні сценарії провідних діячів гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть як основа для формування індивідуальних стилів життєтворчості;
– твори гітарного репертуару та їх виконавська інтерпретація;
– матеріали особистих інтерв'ю з українськими гітаристами, вихідцями з різних гітарних шкіл – Михайлом Вігулою (Ужгород – Львів – Угорщина), Максимом Тряновим (Харків), Іваном Косинцем (Одеса – Луцьк) щодо важливих проблем минулого, сучасності і майбутнього у гітарному мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації

вперше:

– обґрунтовано концепцію еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів життєтворчості, котра основується на тріаді «універсалізм – діалогізм – діяльнісність»;
– протрактовано розвиток гітарного професіоналізму як континуальний феномен, створений сукупністю індивідуальних стилів музичної життєтворчості, в якому увиразнено такі архетипні програми: «фундатор-універсал», «виконавець-композитор», «композитор-виконавець» та їхні варіанти;
– сформовано уявлення про роль пасіонарних особистостей у творенні «гітарного канону» як колективного результату індивідуальних інсайтів;
– екстрапольовано концепції психології творчості, універсальної особистості, «давидіанського» архетипу, життєтворчості та інші у царину гітарознавства, у результаті чого низку фактів і тенденцій з історії гітарного мистецтва та особисті сценарії життєтворчості розглянуті крізь призму психолого-антропологічного підходу;

уточнено:

– відомості про розвиток гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть як основу для формування індивідуальних стилів життєтворчості;
– уявлення про взаємозв'язок різних видів діяльності в гітарному мистецтві у процесі його професійної еволюції;

набули подальшого розвитку:

– трактування понять «індивідуальний стиль», «життєтворчість», експлікованих у царині гітарознавства, «гітарна школа» та ін.;
– аналітичні дослідження гітарної музики XVII – початку XXI століть.

Теоретичне значення дослідження полягає:

– у можливості використання його основних положень і висновків у подальших дослідженнях різноманітних проблем гітарного мистецтва, у тому числі крізь призму музично-психологічного та антропологічного підходів;
– у важливості отриманих результатів для розвитку українського виконавського музикознавства та гітарознавства щодо цілісного бачення гітарного професіоналізму крізь призму індивідуального стилю життєтворчості.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у курсах «Історія виконавського мистецтва», «Історія гітарного мистецтва», «Історія музичної культури», «Музична психологія» та ін.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Наукові результати, викладені у дисертації, становлять особисте досягнення автора. Висновки та положення наукової новизни отримані самостійно. Усі наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення дисертації апробовано під час звітних конференцій аспірантів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (2021–2025 рр.) та у роботі 7-ми міжнародних наукових конференцій і форумів:

1) XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (м.

Рівне, 21–22 листопада 2024 р.): доповідь «Українське гітарне виконавство у європейському соціокультурному просторі: тенденції та явища»;

2) І Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції» (м. Івано-Франківськ, 17 травня 2024 р.): доповідь «Сучасні тенденції у розвитку гітарного мистецтва»;
3) XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (м. Рівне, 16–17 листопада 2023 р.): доповідь «Персональні історії Вчинку у розвитку європейського гітарного мистецтва»;
4) Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 1–2 березня 2022 р.): доповідь «Життєвий інсайт у гітарній творчості: погляд в історичну ретроспективу»;
5) VII Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education» (м. Харків, 29–31 січня 2022 р.): доповідь «Авторська трансформація cante flamenco у творчості Франсіско Тарреґи: дві ілюстрації»;
6) XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи» (м. Рівне, 18–19 листопада 2021 р.): «Архетип творця виконавця у протогітарній творчості»;
7) XIV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (м. Дрогобич, 4 грудня 2020 року): доповідь «Пріоритети гітарної творчості Віталія Гудзія».

Публікації. Результати дослідження висвітлені у шести одноосібних наукових публікаціях, із них три статті – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, одна стаття – у зарубіжному фаховому виданні та дві публікації – у збірниках наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 260 позицій, із них 84 – зарубіжних видань, а також додатків. Обсяг основного тексту дисертації становить 173 сторінки, загальний обсяг – 245 сторінок.

РОЗДІЛ І.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблематики: концептуальні засади українського гітарознавства

Аналіз ключового концепту дисертації – індивідуального стилю гітарної творчості – передбачає експлікацію у сферу виконавського (гітарного) музикознавства низки ідей та положень світових концепцій філософії творчості, що беруть витоки у «філософії життя» Ф. Ніцше [127], екзистенціалізмі М. Гайдеґґера [17–18] та в інших філософських, психологічних, культурологічних поглядах. З метою обґрунтування сутнісних рис феномену гітарного професіоналізму крізь призму онтології та психології творчості у дослідженні було проведено аналіз чисельних філософських (Е. Гуссерль [29], Н. Гартман [225], М. Гайдеґґер [17–18], В. Сіверс [142–143] та ін.), психологічних (В. Роменець [139] та ін.) і музикознавчих (Н. Савицька [140], О. Самойленко [141] та ін.) концепцій, – як матеріалів для опрацювання вказаної проблеми, до яких звернемося у процесі дослідження.

Базовими для даного дослідження є концепції художньої творчості В. Роменця [139], історичної обумовленості типології культури Н. Герасимової-Персидської [20–21] та О. Зінькевич [43], феномени особистості творця у концепціях О. Самойленко [141] та Л. Шаповалової [178], життєтворчості у концепції Н. Швець-Савицької [140], концепція універсальної особистості в музичному мистецтві О. Коменди [67], а також «давидіанський» психотип творчості, обґрунтований О. Майчиком [98], в яких убачаємо пріоритетні позиції щодо бачення феномену стилю музичної життєтворчості та з яких почерпуємо низку важливих ідей та висновків.

Проблема індивідуального стилю музичної творчості є предметом зацікавлення у низці сучасних наукових джерел. Цікаві підходи до її опрацювання застосовано у працях М. Борисенко [9], І. Коновалової [68],

І. Сухленко [155], В. Ткаченко [165], Че Чао [176] та ін. Наприклад, у праці китайського дослідника, що спирається на обґрунтоване В. Москаленком поняття «стиль музичної творчості» [116], до якого апелюємо і в даній дисертації, подається аналіз музично-виконавського стилю. Виходячи з розуміння вказаного феномену як такого, що основується на характерних рисах музичного мислення, Че Чао трактує його як комплексне явище, основане на синтезі особливостей його становлення, усього музичного доробку мистця та широкого спектру суспільної діяльності особистості [176].

Типологічний аспект індивідуального стилю розглядався на основі різних підходів до вивчення індивідуального стилю, зокрема, питання, дотичні до проблеми стилю творчості у царині гітарного мистецтва, були опрацьовані у працях українських дослідників О. Величко [13], О. Жерздєва [41], Т. Іваннікова [52–54], О. Кригіна [83], Є. Мошака [120–121], В. Сидоренко [145–146], А. Тихонравової [160–161], В. Ткаченко [165] та ін.

У результаті опрацювання ключових ідей, почерпнутих із названих праць, було сформовано ракурси бачення феноменів індивідуального творчого стилю та гітарного професіоналізму, якими вони представлені у сучасному українському музикознавстві. Прагнення вирізнити та охарактеризувати основні концептуальні засади українського гітарознавства на основі аналізу наукових досліджень, які почали активного розвиватися у перші десятиліття XXI століття, сформували контент, в якому вирізнено та опрацьовано ряд важливих проблем, пов’язаних з історією і теорією гітарного мистецтва. Загальний огляд українського гітарознавства та висвітлення головних ідей сучасних дослідників щодо гітарного мистецтва потребує звернення до низки джерел, в яких здійснено загальне осмислення феномену творчості (Т. Іванніков [52–54]), проаналізовано традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури (Є. Мошак [120–121]), стилі гітарної творчості (В. Ткаченко [20]), латиноамериканської гітарної творчості XX – початку XXI століть (С. Жовнір [42]), загальноєвропейського еталону гітарного виконавства та специфіки його національних втілень (Ф. Бернат [4–

5]), історико-ґенетичних засад української гітарної творчості (В. Паламарчук [129]), органологічних і виконавських проблем інструмента (А. Тихонравова [160–161]), основних засад формування виконавської майстерності гітариста (М. Михайленко [110–111]), висвітлення діяльності конкретних професійних гітарних осередків (В. Сидоренко [145–146]), окремих видатних персоналій (О. Кригін [83]), а також проблем виразових засобів, таких як вивчення специфіки фактури у музиці для класичної гітари соло (О. Жерздєв [41]) тощо.

Насамперед, звернемося до праць Т. Іваннікова [52–54], в яких гітарне мистецтво XX – початку XXI століть аналізується крізь призму теорії феноменології творчості, і в якому автор обґрунтовує взаємозв'язок еволюції інструментарію з композиторською та виконавською творчістю, показуючи приклади видатних гітаристів, чия творчість стала стимулом для подальшого розвитку виразової семантики та технічного удосконалення інструмента протягом вказаного хронологічного періоду.

В описаних опрацюваннях автор виходить із позицій ґрунтовного філософського аналізу феноменології музики, її сучасних парадигм, та виводить результати на осмислення еволюції гітарного мистецтва в його назвах складових. Стверджує, що «ключовою локалізацією дослідження став пошук суті даних феноменів, їх смислових аспектів і змістовних шарів … з метою більш глибокої виконавської інтерпретації» [53], пропонує «інтенціонально-дискурсивний підхід як ефективний механізм вивчення гітарних творів, що інтегрує філософські ідеї феноменології, феноменологічні процедури (дескрипцію, ідеацію, таргетування, редукцію, конституювання, герменевтичне тлумачення) у сучасний музикознавчий апарат» [53].

Особливу увагу дослідник звертає на аналіз гітарного репертуару європейських композиторів різних національних шкіл, у тому числі українських мистців Л. Грабовського, М. Скорика, В. Камінського та ін. У результаті, Т. Іванніков показує залежність гітарної музики від загальних соціокультурних та жанрово-стильових особливостей етнічних культур, впливу яких набуло гітарне мистецтво – іспанської, латиноамериканської,

африканської та ін., і диференціював їхні ознаки, що творять розмаїття виражальних можливостей гітарного репертуару та його виконавських інтерпретацій [52]. Складаючи рецензію на вказане дослідження, І. Зінків відзначає, зокрема, такі його досягнення, як «максимально повне висвітлення специфіки формування національних гітарних шкіл Європи, логічність та виваженість загальної концепції … виконавська складова у здійсненні музично-аналітичних дискурсів» [44, 181], що також вказує на вагомість праці Т. Іваннікова.

Вважаємо, що описане вище дослідження є одним із ключових в українському гітарознавстві, яке пояснює саму сутність феномену гітарного мистецтва у трьох його головних аспектах – еволюції інструментарію, виконавсько-інтерпретаційної і композиторської творчості.

Наступна праця, яку розглянемо у контексті аналізу даної проблематики, – дисертаційне дослідження традицій гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття Є. Мошака [120–121], де вказаний феномен проаналізований крізь призму органічного зв’язку виконавства і творення репертуару, а також еволюції жанрово-стильової сфери музики. Особливу увагу вважаємо звернути на те, що автор також звертається до джазової та рок- музики, де гітара використовується як один із домінуючих інструментів, систематизуючи дані із різноманітних джерел, у тому числі популярних, для створення певної платформи для подальшого розвитку наукової думки у цій сфері.

Актуальну проблему стилів гітарної творчості крізь призму теорії і психології музичного мислення, його універсальних і специфічних аспектів, виявлених на прикладі творів 1880–1990-х років, підняла В. Ткаченко [165]. Авторка стверджує, що на основі вивчення «проявів універсалізму та специфіки на виконавсько-композиторському, мисленнєво-стильовому рівні… можна в певному сенсі говорити про «гітарне мислення» як «мислення інструментом», «мислення на інструменті», де відроджуються і втілюються на новому витку історичної спіралі принципи та ідеї інструментального

музикування минулих епох, увиразнюються у генетично обумовлених інструментом та «уточнених» під час виконавської інтерпретації в інтонаційно-акустичному, жанровому, образно-художньому вимірах» [19, 63]. Вказане розуміння гітарного мислення в апелюванні до інструмента вважаємо важливою ідеєю, сенс якої відкриває широкі горизонти для трактування багатьох інтерпретацій репертуару для інструмента.

У наступних трьох працях, які розглянемо нижче, розкриваються характерні риси гітарної творчості на різних культурно-територіальних прикладах. Так, у дисертації С. Жовніра [42] проаналізовано латиноамериканську гітарну творчість ХХ – початку ХХІ століть як вихідний ареал, а також території його поширення в Європі. Автор вирізняє фольклорно-жанрові основи гітарної музики країн Латинської Америки, а також її стильові особливості, що проявляються у фактурних і ритмічних ознаках, у штриховій специфіці, прийомах гри тощо, коли «автохтонні елементи індіанської і афроамериканської народної музики інтерпретуються засобами новітніх композиторських технік» [42, 160]. Цікаво, що дослідник, аналізуючи вітчизняний концертний та відео- контент, узагальнює «репрезентативні аспекти латиноамериканської гітарної музики в українському виконавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [42, 25].

Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства останньої третини ХХ – початку ХХІ століть та специфіка його національних втілень обґрунтовуються у дисертації Ф. Берната [4–5]. Керуючись метою визначити основні засади вказаного виконавського еталону та його розповсюдження у варіантах національних культур, автор робить спробу прослідкувати його втілення, на прикладі оригінальних творів і транскрипцій, у творчості видатних виконавців-інтерпретаторів. Дослідник акцентує увагу на новаціях, які були здійснені такими мистцями, як Й. Етвеш, К. Ямашита, Д. Павлович, А. Шевченко та ряд інших.

Зауважимо, що одним із цінних, на нашу думку, здобутків Ф. Берната є виведення певних архетипних закономірностей у музичному виконавстві. Так,

аналізуючи, на прикладі «Карпатської рапсодії» А. Шевченка, прояви стилю flamenco у творчості мистця, дослідник стверджує, що вказаний український гітарист «відчуває себе саме таким «співцем»-рапсодом, який розповідає про прекрасну природу й землю Карпат. Це відчувається у вільності викладання… спонтанності, імпровізаційності та акцентуванні мелодичної лінії (голосі «співака»)» [4, 9], у чому вбачається, на нашу думку, також вплив «давидіанського» типу творчості, що характеризується синкретичним підходом у творчості.

Перехід до теми українського гітарного мистецтва пов'язуємо із дослідженням історико-ґенетичних засад української гітарної творчості В. Паламарчука [129], котрий здійснює аналіз вказаного феномену крізь призму запропонованої автором історико-феноменологічної концепції, що є основою для вивчення еволюційних процесів в українській професійній національній гітарній традиції: «під феноменологією творчої особистості в дисертації, що присвячена українській творчості та виконавству, маємо на увазі сукупний творчо-особистісний доробок діячів, репрезентований як система композиторсько-виконавських та методико-педагогічних надбань професійної діяльності гітаристів, яка призвела до становлення національної української гілки загальноєвропейської традиції гітарного мистецтва» [129, 219]. Отож, основним результатом, якого досягає дослідник, на нашу думку, є систематизація явищ, фактів, творів, імен, які постали у процесі еволюції українського гітарного мистецтва у другій половині XIX – на початку XX століть.

Іншим здобутком дослідника є те, що, основуючись на низці актуальних джерел, у тому числі першоджерел – рукописів, першодруків тощо – автор обґрунтовує роль українських гітаристів – творців репертуару у процесі розвитку вітчизняного гітарного мистецтва, починаючи від його професійного етапу у творчості М. Вербицького та послідовників перемиського композитора-гітариста. У процесі дослідження В. Паламарчук застосовує системно-порівняльний аналіз, який спрямований на висвітлення

особливостей виконавської творчості українських мистців. Окрему увагу автор звертає на діяльність М. Соколовського, постать якого розглядає цілісно, акцентуючи її європейську ґенезу та можливий вплив мандрівних циганів на етапі становлення майбутнього мистця. Варто акцентувати, що автор розглядає діяльність українського музиканта крізь призму компаративного аспекту – у порівнянні з діяльністю іншого блискучого виконавця – А. Сеґовії, при цьому вирязняє ряд спільних рис, а саме: застосування співучої манери гри, автодидактичність, незначний власний композиторський доробок, робота в першу чергу над інтерпретаціями творів інших авторів, прагнення суспільної статусності гітари, її академізації, співпраця з лют'єрами, експериментальний погляд на будову інструмента й цікавість до виготовлення струн [129, 219–220]. Вважаємо такий підхід цілком оправданим, оскільки показує процес формування української гітарної школи й діяльність її представників як явища європейського культурно-мистецького простору, що, водночас, знімає із них вагу російсько-імперських впливів.

Витоки українського гітарного мистецтва досліджені й у праці В. Сидоренко [145], у цілому присвяченій історії виконавства та педагогіки, становленню та розвитку української гітарної школи у Львові. Крізь призму органологічного підходу авторка розглядає джерела майбутнього професіоналізму в цій сфері на європейських теренах у IX–XIV століттях, у тому числі у Західній Україні. Як відомо, вказані витоки проявилися у творчості мандрівних поетів-музикантів – менестрелів і жонглерів, яких можна вважати протопрофесійними гітаристами.

Піонером гітарного професіоналізму В. Сидоренко називає відомого виконавця XVI століття Джироламо Монтесардо, котрий став основоположником літерної системи запису гітарної партії у музично-поетичних композиціях, варіаціях та поліфонічних творах, та ряд інших мистців, аналізує діяльність фундатора гітарного мистецтва нашого краю – М. Вербицького, а також окреслює роль у цьому процесі західноєвропейських мистців М. детто Галлюса, Ж. Рукгабера, Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, Й. Х.

Кесслера, українських музикантів – представників бідермайєру – Й. Витвицького, П. Бажанського, Є. Купчинського, М. Кумановського, В. Безкоровайного та ін. Здобутки вказаних мистців знайшли відгук у виконавській і композиторській творчості та фундаціях осередків професійної гітарної освіти протягом ХХ століття, які ретельно аналізує В. Сидоренко [145]. На нашу думку, це дисертаційне дослідження має множинні «виходи» на подальші перспективи повернення і нового «відкриття» чисельних імен гітаристів-виконавців і композицій для цього інструменту, створених на західноукраїнських теренах у XIX – XX століттях.

Аналіз формування феномену української гітарної школи, передусім її харківського осередку, під кутом зору впливів на цей процес виконавця зі світовим ім'ям Андреса Сеґовії, здійсненого у контексті розвитку гітарного мистецтва від такого, що розвивалося у рамках народного стилю cante flamenco, до академічного стилю ХХ століття, проведений у дослідженні О. Кригіна [11]. Головним здобутком, здійсненим у цій дисертації, є обґрунтування феномену творчого універсалізму в його експлікації на особистість і діяльність А. Сеґовії, результатом чого стало укладення виконавсько-інтонаційної концепції видатного майстра, пов'язаної з педагогічно-просвітницьким явищем, яке автор називає «апостольським» втручанням. Саме у такому контексті дослідник трактує численні майстер-класи, які мистець проводив під час гастрольних поїздок, поширенню яких сприяв технологічний транспортний прогрес [83], які сприяли впровадженню новаторських змін у методику викладання гри на гітарі, відкриттю нових освітніх осередків, укладанню репертуарних збірників на нових матеріалах та ін. Зокрема, серед таких гастрольних виступів – проведені в Києві у 1927-му та 1936-му, в Одесі у 1936-му, в Харкові у 1927-му роках [83], що стимулювали активний розвиток музично-виконавських шкіл у вказаних культурно-освітніх центрах України.

Таким чином, аналіз основного контенту, створеного у перші десятиліття XXI століття у царині гітарознавства, показав, що найбільш

опрацьованими проблемами є такі, як історія гітарного мистецтва в синтезі виконавської і композиторської творчості, вагомого розвитку набула концепція універсалізму в експлікації на гітарну творчість, риси якої можуть бути розглянуті на прикладі діяльності більшості видатних гітаристів, простежені окремі шляхи формування української гітарної школи, проаналізовано численні приклади музичних творів зарубіжних та українських авторів та ін.

Водночас, потребують дослідження ряд проблем, які вважаємо надзвичайно актуальними для подальшого формування гітарознавчої сфери, серед яких – цілісне бачення шляхів еволюції української гітарної школи як явища європейського музичного мистецтва, зв’язок музично-виконавського архетипу гітариста та його «стилістичного портрету» з національно-ментальними, естетичними, психологічними та іншими важливими факторами впливу. У вивченні цих питань вбачаємо перспективи подальших досліджень у сфері гітарознавства.

1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження: особистість, творчість, індивідуальний стиль життєтворчості

Ціннісні установки постмодерного суспільства визначають його спрямованість на creative як на центральний орієнтир та основу продуктивності у будь-якій сучасній сфері людської діяльності – від мистецької до політичної, економічної, соціальної тощо. Особливу увагу привертає до себе феномен творчості, розглянутий крізь призму різноманітних його сенсів та фахових напрямків досліджень – філософського, психологічного, мистецтвознавчого та ін. Отож, керуючись метою маркувати головні професійні засади музичної творчості крізь призму індивідуального стилю на основі філософського та музикознавчого обґрунтування, здійснимо спробу експлікації філософської ідей життєтворення та стилетворення як відображення історичної пам’яті людства у музикознавчій царині.

Звернення до гітарної творчості, що активно розвивається упродовж XVII–XXI століть, потребувало виявлення її сутності і принципів буття крізь призму онтології і психології творчості, спільних для різних видів діяльності та творення. Такий підхід вимагає обґрунтування загальних засад здійснення творчої активності й продуктивності, які, власне, й визначають множинність і цікавість результатів тієї чи іншої діяльності. Таким чином, специфіка осмислення сутності професійних засад гітарної творчості потребує, насамперед, застосування онтологічно-психологічного підходу в осмисленні концептуального апарату даного дослідження.

Сучасний науковий континуум містить чисельні концепції феномену творчості, до яких звернемося з позицій онтології та психології. Оскільки сенс буття в онтології західноєвропейської традиції осягається інтуїтивно, то саме таку надчуттєвість вважатимемо першоначалом творчості. Е. Гуссерль у теорії трансцендентальної феноменології, поряд з ідеями про суб'єктивність сприйняття світу та незалежність від цього самої істини, поряд із принципом епохе, що виходить з ідеї про трансцендентність людської особистості та її право на вияв своєї суб'єктивності, без загрози критики та інших нівелюючих цінність цього досвіду суджень (праця «Ідеї до чистої феноменології і феноменологічної філософії» [28] та ін.), обґрунтовує концепції «життєвого світу» або «життєсвіту». Це поняття позначає, на думку Е. Гуссерля, сукупність усіх цілей, зацікавлень та прагнень особистості, що виникає внаслідок суб'єктивної установки. Такий світ є «справді споглядальний, досвідний і в досвіді осяжний… у якому практично розгортається все наше життя» [29]. Почасти життєсвіт, внаслідок тривалого формування на основі суб'єктивних бачень людини, набуває ознак «замкненості». Як один із варіантів таких світів, Е. Гуссерль бачить особистісний професійний світ, малозрозумілий або недосяжний для інших [228]. Таким чином, задекларований Е. Гуссерлем «життєвий світ» пояснює й онтологію поняття «індивідуальний стиль творчості» на рівні творення як життя, і його специфіку – відмінні риси, що корелюються із позицією філософа щодо суб'єктивності у

поглядах кожної особистості, що формує замкнений на собі світ, який, продовжимо думку, і визначає індивідуальний стиль.

Важливим концептом, котрий впливає на сутність індивідуального творення, є постійна боротьба двох сил – «незмінних етичних цінностей» та «свободи волі», вважав Н. Гартман. У праці «Етика» (1925) філософ наголосив, що свобода не може обмежуватися тією чи іншою формою повинності, навіть цінностями, свобода, в принципі, не може бути повинністю, – вона є домінуванням рішучості перед вищими моральними та природніми законами [225]. Принагідно зауважимо, що із цієї ідеєю тісно перегукується теорія Вчинку у контексті психології творчості В. Роменця [139], до якої звернемося нижче. Отож, продовжуючи аналіз ідей Н. Гартмана, згадаємо також поняття «особистої автономії» як здатності особистості виробляти власні цінності і дотримуватися саме їх, бути саме їм відданою [225]. Усе це, на нашу думку, є обґрунтуванням природи індивідуального стилю особистості з точки зору онтології життєтворчості.

Наступним філософським джерелом, до якого апелюємо у контексті проблематики дисертації, є екзистенціалізм М. Гайдеґґера, який вважав, що «лише у своїй творчості він [мистець – Ю. К.] може постати перед нами по-справжньому» [17, 332]. Наприклад, з нагоди відзначення пам’яті К. Крейцера філософ виголосив: «Якщо ми задамось метою вшанувати одного з тих, хто покликаний до створення великих творів, то передусім ми повинні віддати належне його доробку. У випадку композитора ми здійснюємо це, відтворюючи його твори. У цих звуках нам являється митець, лише у своїй творчості він може постати перед нами по-справжньому. Чим вища майстерність митця, тим автономнішим, самостійнішим стає щодо свого творця його доробок» [17, 332]. Таким чином, філософ маркує важливу ідею прояву сутності автора в його творах, що виводить поняття стилю із явища суто музичної природи на рівень життєвий, тобто, згаданого вище життєтворення.

Ідеї вказаних мислителів знайшли продовження у концептуальному

осмисленні онтології творчості багатьох послідовників, що, у сукупності, сформувало бачення феномену творчості сьогодні.

Музична творчість крізь призму уваги до особистості творця, у контексті теорії персоналізму, проаналізована у праці М. Бурої «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть)» [12]. Авторка, аналізуючи діяльність та саму особистість керівника колективу, приходить до висновку про її природу «креативної свідомості», яка є самоактуалізованою та пасіонарною. На цій основі дослідниця виводить дефініцію поняття музично-виконавських персоналістичних інтенцій, які бачить як «цілеспрямовані творчі акти, крізь призму яких особистісні ідеальні художні моделі проектуються на музично-виконавську реальність, формуючи її неповторні явища» [12, 157–158].

Проблематика представленого дослідження вимагала звернення до ґрунтовної бази філософської і музикознавчої джерельної бази – від трактатів Г. Сковороди [149], С. К’єркеґора [253], Ф. Ніцше [243] та інших філософів до сучасних праць у царині музикознавства В. Москаленка [113–119], Н. Савицької [140], О. Самойленко [141], Л. Шаповалової [178], основні ідеї яких склали підґрунтя авторського розуміння індивідуального стилю музичної творчості як феномену життєтворення.

Вагомий внесок в опрацювання вказаної проблематики здійснив Т. Іванніков у праці «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» [52]. Як зазначає І. Зінків у рецензії на вказану монографію, автор здійснює аналіз явищ сучасного гітарного репертуару крізь призму *феноменології творчості,* у результаті чого відома тріада *композитор – виконавець – слухач* трансформується на таку: *творча особистість – творчий процес – творчий результат* (курс. – І. З.) [44]. Керуючись ідеєю інтерпретації, дослідник приходить до висновку, що «музичний твір із часом формує навколо себе особливе, рухливе інтенціональне поле, потужність і сила якого впливає на долю твору та залежить від багатьох факторів: ціннісно-естетичних, психоемоційних, змістовних, духовних, комунікативних, мовних» [52, 46].

Таким чином, осмислення еволюційних процесів у виконавській техніці та стильовій палітрі гітарного репертуару у вказаному дослідженні розглядається в контексті трансформацій сучасного музичного мистецтва. Автор наголошує на детермінованості інтерпретаційних версій специфікою змін у гітарній музиці, які спонукають виконавців до пошуку нових засобів художнього втілення.

Один із онтологічних поглядів на феномен творчості відображено у концепції цінностей [143] та загальній філософії творчості В. Сіверса [142], що цікаво розглянути у зв'язку із вище наведеними думками Н. Гартмана про віру у «незмінні етичні цінності» [225]. Автор виходить із припущення про множинність індивідуальних варіантів суб'єктивної дійсності та єдиний варіант об'єктивної реальності, причому «зміна картини реальності в мінливих образах дійсності і є відбитком або способом дії екзистенціалу… Це переживання і вірування» [142, 25]. Дослідник визнає їхній домінуючий вплив у свідомості людини (а відтак – і на стиль творення) та, водночас, задається питанням про причини їхньої появи, які знаходить у запропонованому явищі ціннісної енергії як силу, котра «максимально наближена до головної віталістичної характеристики людини і тому максимально віддалена від її об'єктивізації в способах зовнішнього, відокремленого від людини спостереження» [142, 27–28]. Саме ця енергія, на думку автора, і є джерелом суб'єктивного погляду на світ, що формує індивідуальний стиль творчості.

Твердження про ціннісну енергію нагадує нам про психологію творчості В. Роменця, у контексті якої обґрунтовано феномен *Вчинку*, котрий бачиться вченому як акт моральної дії, пов'язаний із цінностями (пригадаємо «незмінні етичні цінності» Г. Гартмана [225]). Творчість як психолого-культурологічний феномен, у баченні В. Роменця, – це можливість, вміння і здатність творити із власних здібностей, художніх поглядів тощо, тобто із потенціалу мистця. Творчість є шляхом до катарсису та способом реалізації особистісного потенціалу, джерело якого убачається в *інсайті*, адже лише тоді творчість є виявом духовних можливостей особистості, демонстрацією «безмежних

людських якостей» [139, 6], коли творець запалюється від потужної енергетичної сили осяяння, коли у процесі творчості він переживає радість процесу боротьби, а згодом – і радість перемоги, що ілюструється бетовенським життєвим девізом «через страждання до радості!» [139, 201].

Отож, у чому полягають сутність та висока етика справжньої творчості? На переконання В. Роменця, їх знаходимо у Вчинкові, який є єдністю «ситуації, волі (мотивів) та ідеалу» [139, 198] і, водночас, обов'язково містить дію і сам є дією усупереч певним обставинам, як, наприклад, виступом проти суспільного звичаю, моральної норми, шаблону мислення тощо, а також дією усупереч внутрішніх сутнісних сил індивіда, тобто кожен учинок, «хоч би яким бажаним був... містить у собі якусь тенденцію, що заперечує його» [139, 198]. Лише здійснюючи Вчинок, що потребує надзусиль та енергії, людина здатна творчо освоювати світ, він є вищою, високоморальною формою душевної та духовної активності, спонтанійним творчим діянням, у процесі якого творяться моральні цінності.

Таким чином, саме Вчинок, як його бачив психолог, підносить процес творчості до ***життєтворчості*****,** саме у контексті якої формується та розвивається індивідуальний стиль. Таке трактування суголосне до ***музикознавчого*** **розуміння «стилю музичної творчості» як** ***діяльності*** у концепції В. Москаленка [118] та, розвиваючись у хронотопі професійної самореалізації мистця, за визначенням Н. Савицької, може містити такі програми, як «формування – кристалізація – синтез» або «спалах – інтенсивне горіння – кульмінаційна вершина (можливо, редукція)», або «спалах – ледь помітне горіння – згасання» [140, 5] та ін. Спроба експлікувати вказану теорію у царину музикознавства робиться у дослідженнях В. Кашаюк та ін. [61]. У цілому, теза В. Роменця про те, що творчістю є здатність «творити світ зі своєї власної глибини» [139], пояснює і природу **індивідуального стилю** такого творення, і те, що онтологія творчості є невід'ємною і залежною від онтології людини.

Декілька інших важливих аспектів теорії творчості маркуються у

концепції творчості О. Ребрія, обґрунтованій у царині перекладу. По-перше, аналізуючи сам феномен творчості, автор приходить до висновку, що головними онтологічними властивостями вказаного феномену є діяльнісна та продуктивна [136]. Експлікуючи вказані ідеї у царину мистецтва, в онтології музичної творчості, на прикладі гітарної, бачимо такі аспекти: *діяльнісний – композиторська, перекладацька, виконавська види творчості; та продуктивний – результати вказаних видів творчості, їхні продукти у вигляді оригінальних або перекладених творів, інтерпретаційних варіантів виконань*. Такий підхід створює поняттєвий базис для диференційованого підходу до усвідомлення сенсу різних видів гітарної творчості.

По-друге, цінним для нашого дослідження є створення О. Ребрієм портрету «агента творчої дії» [136, 55], відштовхуючись від положень когнітивної психології, в якій зміщено акценти з поняття інтелекту, яке, як правило, домінує у вивченні креативності, на «індивідуалізоване поняття когнітивного стилю» [136, 55]. Таке трактування особистості творця безпосередньо виводить на горизонти представленого дослідження, в межах якого пропонуються різні типи професійних засад гітарної творчості, до чого звернемося нижче.

У результаті проведеного дослідження приходимо до висновку про такі **основні засади професіоналізації гітарної творчості як життєтворчості**, що розглядаються нижче.

Перша ознака гітарного професіоналізму – ***універсалізм***, який трактуємо крізь призму ідеї мультифункціональності як ключового вияву індивідуальної стильової парадигми. Специфіка побутування інструмента у соціокультурному часопросторі зумовила потребу діяння у різних сферах мистецтва – виконавській, композиторській, редакторській, педагогічній, організаційній, де поєднання перших двох видів діяльності є ключовим для трактування нами універсальної особистості. При цьому вважаємо, що поєднання кількох форм художнього самовираження є маркером цілісної індивідуальності та підтверджує ідею про «високий культуротворчий

потенціал універсальної творчої особистості в процесах формування та розвитку національної музичної культури» (О. Коменда [67]).

Проблему універсалізму крізь призму відображення музичного мислення у гітарній творчості проаналізувала В. Ткаченко, яка виявила критерії, що відрізняють універсальні та специфічні стилі виконавців-гітаристів 1880–1990 років, які є одночасно композиторами, творцями репертуару для свого інструмента [165]. Водночас, авторка розглядає універсалізм в першу чергу *крізь призму музичного мислення*, для якого характерне поєднання стилістики, зумовленої різними етнічними, історичними, жанровими та іншими чинниками. Так, наприклад, універсалізм мислення Р. Дієнса дослідниця бачить як такий, «що охоплює широке коло стилістики й техніки, інтонаційних і технологічних витоків, заломлених ніби крізь призму меморіальної тематики, пов'язаної з творчістю Е. Вілла-Лобоса – одного з «найуніверсальніших» композиторів кінця XX століття, який не обмежувався локально-мовною стилістикою, а увібрав у свій "бразильський" стиль широкий спектр фольклорних латиноамериканських і європейських традицій» [162, 477–478].

На нашу думку, яка в деяких аспектах є суголосною до тверджень дослідниці, більшість представників гітарного професіоналізму є мистцями універсального плану, проте, з перевагою тих чи інших видів творчості – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної, що головним чином акцентується у представленому дослідженні.

Друга ознака – ***діалогізм***, який трактуємо крізь призму музикознавчої теорії діалогу О. Самойленко [141]. Аналізуючи, крізь ноетичне бачення та категорії Пам'яті, Гри і Любові, специфіку і природу універсалій культури та мистецькі системи художньої образності, дослідниця диференціює чотири типи діалогу. Перший тип реалізується у діалогізуванні із Пам'яттю – жанром, як з «ідеальним Над-адресатом», другий – із Грою – композицією, третій – із Любов'ю – стилем при «свободі» Гри – композиції від авторитарної визначеності Пам'яті – жанру, четвертий – до Любові – стилю у новій

спрямованості до Пам'яті – жанру, і «досягає того, що сучасна музикознавча думка визначає як "кінець часу композиторів"» [142, 15]. Ця концепція може бути спроєктована і на сферу гітарного професіоналізму, а саме – у царину композиторської / перекладацької творчості, де мають шанси проявитися усі названі типи.

Натомість, інша ідея О. Самойленко, названа як система типології музики від «вершинного» до «глибинного» рівнів, в якій основним інструментом є саме феномен діалогу, і яка виявляє сім рівнів діалогізування, показує музичну творчість як таку, котра «веде від зовнішньої культурологічної обумовленості, від пам'яті жанру до внутрішньо-музичної стилістичної детермінованості, до індивідуалізації авторського стилю» [141, 15–16]. На нашу думку, вказаний підхід має сенс застосувати не тільки щодо продукту музичної творчості – власне, музики, але й до самого діяння професіонала-творця. Іншими словами, займаючись різними видами музичної діяльності – виконавської, композиторської, педагогічної, – гітарист-професіонал постійно діалогізує на зовнішньому («культурно-обумовленому») та внутрішньому («авторсько-індивідуалізованому») рівнях. Ступінь прояву того чи іншого рівня діалогізвання і визначає індивідуальний стиль життєтворчості мистця.

Останнє твердження безпосередньо «виводить» на *третю ознаку гітарного професіоналізму – **діяльнісність**,* що є результатом свободи вибору та волі до здійснення певних учинків, що трактуємо у контексті ідеї життєтворчості як сутності мистця, що обґрунтована у концепції Н. Савицької. З-поміж іншого, дослідниця уводить поняття «біографічний сценарій», який бачить у таких різновидах: крещендуючий, згасаючий та перерваний [140], та який відображає сутність творчої біографії мистця.

У цьому контексті варто повернутися до концепції психології мистецтва О. Самойленко, де авторка дає дефініції декільком дуже важливим для нашого дослідження поняттям. Це «особистісна» або «життєва» позиція – «координація зовнішнього й внутрішнього зусиль, зовнішньої предметної

сторони зусилля і його психологічної обумовленості, але це завжди динамічний прояв особистісної свідомості, тобто напруга» [141, 21], котра «визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу» [141, 20]; у процесі формування вказаних підходів виникають «особистісні зусилля», які авторка також називає «психологічною напругою» [141, 20], що трактується як «напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, психологічна модальність» [141, 20].

Перегуки із цією концепцією, насамперед, щодо явища «особистісних/життєвих зусиль» у сфері гітарознавства, вбачаємо у трактуванні Т. Іванніковим європейської гітарної музики ХХ століття як великого історико-культурного зрізу, представленого «у вигляді глобальної і динамічної платформи, яка об'єднує надзвичайно неоднорідні процеси і явища. Її емпіричною основою є величезний масив феноменів творчості, створених колективними зусиллями генерації композиторів і виконавців» [53]. Відтак, згадані поняття особистісної / життєвої позиції, особистісних зусиль, психологічної напруги маркують і головні аспекти діяльнісності гітариста.

У цілому, опрацьовані у даному контексті поняття, вирізнені із фундаментальних філософських та психологічних теорій і концепцій, мають важливе значення для формування категоріального апарату дослідження професійних засад гітарної творчості.

Наступним концептом, одним із головних вимірів музичної творчості, до якого звернемося у контексті представленого дослідження, є *індивідуальний стиль*. Погляд на вказаний феномен традиційно формувався у музикознавстві, насамперед, як констатація та диференціація розмаїтих композиторсько- та виконавсько-стильових варіантів. Разом із тим, *індивідуальний стиль музичної творчості* – поняття, яке трактуємо значно ширше, ніж зосереджене на музично-мовному рівні, а як таке, що передбачає поєднання характерних рис у різних сферах музичної діяльності особистості. Його розуміння, на думку автора, варто розглядати у контексті поняття життєтворчості, яке Н. Савицька трактує як «об'єднання спільним концептуальним простором особистісно-

біографічних, психовікових та жанрово-стильових проекцій» [140, 2], розглянутого крізь призму цілісного філософсько-, психологічно-, культурологічного погляду і сучасного бачення особистості мистця у соціумі.

Іншою ідеєю, формуючою для концепції дисертації, є трактування поняття «стилю музичної творчості» як *діяльності,* яке здійснене В. Москаленком з огляду на бюффонівску ідею «стиль – це сама людина» у контексті теорії інтерпретації [116], що перегукується із трактуванням ролі мистця у формуванні персонального стилю С. Шипом [182] та визначенням Л. Шаповаловою рецептивної свідомості homo cognitio [178], зверненої на саму себе, як основи нової парадигми музичної творчості XX століття.

Шлях до розуміння феномену музичної життєтворчості, що, у свою чергу, розкриває перспективи усвідомлення унікальності явища індивідуального стилю творчості, на думку автора дисертації, відкривається крізь призму екзистенціального підходу. Для контексту представленого дослідження надзвичайно важливим є те, що екзистенціальний підхід маркує, власне, *творчість* як одну із головних форм свободи індивідуальної особистості, яка трактується як «екзистенція», тобто, має процесуальну сутність, що постійно перебуває у розвитку, а відтак – і певний стиль цього розвитку, який трактуємо як *індивідуальний стиль [музичної] творчості*.

Сучасні дослідження ретроспективи екзистенціальних уявлень в історії світової спільноти дозволяють виділити основні гілки їх еволюції, кожна з яких сформувала свої філософські уявлення, має свої витоки і множинні варіанти подальшого творення.

У західноєвропейській світоглядній думці екзистенціалізм виник, як реакція індивідуального на тиск суспільного, здійснюючи опозицію ідеалізмові Просвітництва, а відтак – поставив у центр уваги людину, причому не колективну одиницю, а індивідуальну особистість з її переживаннями, особливостями, тонкими відчуттями тощо. Намагаючись чинити духовний спротив різноманітним, на думку представників цього напряму, обмежуючим свободу інституціям, таким як держава, суспільство з оточуючими людьми,

екзистенціалісти в основу своїх переконань поклали свободу індивідуальної особистості. Як відомо, одним із перших про це заявив С. К'єркеґор, здійснивши екзистенціальний бунт проти «розуму». Аналізуючи життєвий шлях данського філософа, широко описаний у його власних трактатах, і його ж творчі ідеї, – а нагадаємо, одна із ключових є про те, що «я» – це рефлексія, рефлексія від самого початку до кінця [253], – приходимо до висновку, що життя і творчість уявляються *єдиним цілим*, – і саме це у контексті нашого дослідження називаємо «життєтворчість».

З наведеними ідеями С. К'єркеґора перегукуються основні позиції «філософії життя» Ф. Ніцше. Німецький філософ у поетичному епосі «Так казав Заратустра» та його філософському продовженні, фінальній праці свого життя «Жадання влади» обґрунтував ідею «творення-у-собі-самому», що є рівнозначним до «творення-самого-себе». У цьому контексті показав, як єдину справжню цінність, свободу власного *життєтворення*, яка передбачає свободу від будь-якого духовного рабства, що дає можливість досягнути *владу над самим собою*, коли «жадання» і «поступ» пориваються далі від самого себе, а «…честь полягає не в тому, звідки ви прийшли, а куди простуєте» [127, 201], що є важливим мотиваційним фактором для творення власної persona.

У наведених вище елементах концепції Ф. Ніцше варто маркувати надзвичайно важливу для даного дослідження ідею *про специфіку життєтворення як творчого процесу*, автором якого є сама «особистість-що-твориться»: «…ви маєте стати творцями й опікунами, сівачами майбутнього» [127, 201]. Це твердження відкриває шлях до низки персоналістичних концепцій послідовників філософа, що розвинулися у XIX–XX століттях. Найбільш важливим, що вважаємо за потрібне заакцентувати у контексті даного дослідження, є трактування особистості-persona одночасно *і процесом, і результатом діяння*, феноменом, який *«творить-сам-себе»*, пізнаючи себе через «екзистенціальне осяяння» – інтуїцію, формуючи при цьому свій власний, *індивідуальний стиль творчості*.

Вказана ідея, зокрема, широко розвинулася у засновника американської

течії персоналізму Б. П. Боуна [198], котрий вважав обов'язком кожної особи бути головним джерелом самотворення і постійно здійснювати процес творення самої себе, тобто, формувати persona. На думку мислителя, це можливо здійснити, орієнтуючись, як приклад, на персональну концепцію Бога, і використовуючи основні риси природи буття – вільного, морального, колективного, вічного та ідеального [198].

На противагу ніцшеанському «Бог помер», у першій половині XX століття у Франції була висунута і концепція християнського персоналізму Е. Муньє, видавця часопису «Esprit», навколо якого розвивався цей філософський напрямок. Автор вважав, що справжній розвиток людства, основою якого є «тотальний» поступ особистості, не може відбуватися в рамках капіталістичного суспільства, метою якого є лише використання результатів праці людини, антилюдяне керівництво товарно-грошовими відносинами, ідеями прибутку і бездуховності, просування псевдосправедливої парламентської демократії та розповсюдження масової культури, яка є згубною для розвитку індивідуальності. Відтак, шлях до розвитку суспільства, підпорядкованого ідеям християнського пероналізму, Е. Муньє бачив у втіленні ідеї «бути», що можливе у процесі набуття християнського досвіду та постійного міжособистісного спілкування [25; 39]. Саме це, на думку філософі, сприяє творчому буттю людини в його істинній духовній природі.

Ідеї персоналізму послідовно втілені у низці праць філософа – «Персоналістська і спільнотна революція» (1935), «Персоналізм і християнство» (1939), «Трактат про характер» (1946), «Вступ до екзистенціалізму» (1946) та ін. Однією із найважливіших стала праця «Маніфест персоналізму» (1936), в якій автор обґрунтовує такі «виміри особистості», в яких проявляється її розвиток. Перший вимір – *покликання*, в якому проявляється усвідомлення людиною її унікальності, її високої цінності як особистості. Другий вимір – *втілення*, що відбувається у праці, у результаті чого формується шлях до екзистенції як «самобуття» особистості. Третій –

об'єднання, яке визначає «співбуття» у соціумі з іншими особистостями, які також «творять себе» [240].

Продовження вказаної вище *ідеї «творення-самого-себе»* вбачаємо у філософських поглядах М. Гайдеґґера, який трактував сутність мистецтва як явище процесуальне, що полягає у становленні й звершенні істини [17; 18]. У цілому, ключові ідеї для концепції індивідуального стилю музичної творчості бачимо також у філософських поглядах представників екзистенціального підходу – послідовників мислителя.

Інша гілка екзистенціального підходу є відлунням неоплатонічних орієнтацій візантійського християнства, що визначаються спрямуванням на «внутрішню людину», на «неповторність людського індивіда» [96, 14–15], яка особливо яскраво проявилася в українській філософії, і змістовий центр якої знаходиться у поглядах Г. Сковороди.

По-перше, у постійному виборі свободи як права визначати розвиток свого життя, – цінність свободи (у даному випадку на прикладі трагічної помилки Б. Хмельницького) описана у поезії «De Libertate»: «Що є свобода? Добро в ній якеє? / Кажуть, неначе воно золотеє? / Ні ж бо, не злотне: зрівнявши все злото, / Проти свободи воно лиш болото» [150].

Також екзистенціальний підхід проявився, безумовно, в ідеях самопізнання та «сродної праці». Перша із них, виражена у відомому вислові «пізнай себе», ілюструє бачення внутрішнього світу індивідуальної особистості як головної мети життя. Людина, пізнаючи свій мікрокосмос, є, водночас, його творцем у глобальному континуумі світу зовнішнього – макрокосмосі, при цьому головним чинником її успіху є заняття «сродною працею», тією, до якої отримала вроджений талант [149]. А чи не це і є основою для формування стилю власної життєтворчості, у тому числі творчості музичної?

Відповідаючи це питання, прямуватимемо до результату, яким у даному контексті є маркування головних засад індивідуального стилю музичної творчості. Розглянемо ті філософські та музикознавчі праці, в яких були

розвинуті дотичні ідеї.

Насамперед, нагадаємо вислів Ж. Бюффона *«стиль – це сама людина»*. З огляду на таке трактування стилю розпочинає главу «Персональні стилі» праці «Теорія художніх стилів» С. Шип [182] та ін. Задекларований вислів був сказаний французьким вченим у 1753 році у промові з нагоди вступу до Французької академії і викликав множинні інтерпретації у наступні епохи, в тому числі в українській науковій думці. Зокрема, цю ідею розвинув С. Кримський, стверджуючи про те, що «формою поєднання особистості та історії в культурі є стиль» [86, 21]. Висуваючи пропозицію сумістити зовнішньо альтернативні тлумачення стилю «як епохи» (ідея Вінкельмана) та іншого – «як вираження особистості, людини» (ідея Бюффона) [86, 21], український філософ приходить до висновку, що стиль – це «маніфестація вибраних цінностей, що виражають епоху через особистість творця» [86, 21], при цьому в ситуації розмаїття стилів у культурі, котра «відкриває неозорі простори можливого, модального, нездійсненого тепер чи нездійсненного в майбутньому», центральною бачить саме *проблему людини*, котра є «єдністю того, що вона може, хоче та робить… відкрита майбутньому і виступає свого роду особистісним проектом, що потребує здійснення, самореалізації» [86, 21].

Звернемося до сфери музикознавства. Міркуючи над сенсом бюффонівського вислову, С. Шип приходить до висновку про залежність обраних мистцем із загального арсеналу, або самостійно винайдених ним формальних засобів вираження, а також і художніх ідей, образів, сюжетів, насамперед від того, яким цей мистець є сам. А відтак – з'ясовує, «які саме властивості особистості найбільше впливають на якість художнього стилю» [182, 57].

До вислову «стиль – це людина» звертається при обґрунтуванні проблем теорії інтерпретації В. Москаленко [116]. Отож, саме від сутності людини, від «індивідуальної особистості-що-творить», залежить і стиль діяння – індивідуальний стиль музичної творчості. Вчений приходить до висновку, що

стиль музичної творчості – це «специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [116, 232]. При цьому механізмами творчої дії, які затребуються при її виконанні, «сходять до природи музичної творчості і, за глибинною структурою, є спільними і для композитора, і для виконавця його музичної програми» [116, 232].

У продовження піднятих питань звернемо увагу на окремі ідеї музично-культурологічної концепції діалогу О. Самойленко, яка стверджує про взаємоперехідну сутність смислу та особистісних ціннісних життєвих орієнтацій. Розмірковуючи про смисл, авторка приходить до висновку, що «він стає ноетичним шляхом духовного самопізнання, для якого важливі соціально-моральні вказівки» [141, 13]. Таким чином, ціннісні та естетичні установки особистості творця, його бачення моралі і відчуття власної совісті формують виражені ним смисли [141, 13], що трактуємо як індивідуальний стиль музичної творчості.

З інших ідей О. Самойленко вирізнимо її обґрунтування «фамільярно»-особистісного виміру музики. Мається на увазі не лише індивідуальний чинник у виборі та формуванні композиційних прийомів та їхньому смисловому наповненні, але й «“життя” в музиці за своїми, а не чужими правилами» [141, 14], що, в результаті, приводить до вищого рівня, на якому естетичні ідеї, втілені у творчості, та відповідні образні рішення звучать як авторизовані, що свідчить про їхнє індивідуальне осмислення. І нарешті, в основі всієї діалогічної концепції музикознавиці лежить ноетичний діалог Пам’яті – Любові – Гри, в якому втілено «фундаментальну залежність особистісної свідомості від «пам’яті культури» і водночас її свободу – саме як діалогічну і тільки в діалозі здобуту» [141, 14]. Це твердження повертає нас до висвітленого вище (на прикладі філософських поглядів Г. Сковороди, С. К’єркеґора, Ф. Ніцше, М. Гайдеґґера та послідовників) розуміння свободи як вираження одвічної сутності індивідуальної особистості та головної умови її

еволюційного розвитку у процесі життєтворення.

Серед інших досліджень, основні результати яких склали основи концепції індивідуального стилю творчості, – теорія рефлексії в музичній творчості Л. Шаповалової [178]. У цьому контексті на прикладі композиторської практики ХХ століття обґрунтовується структурно-семантичний інваріант рефлексивного образу homo cognitio – свідомості мистця цього часу, творця нової музично-мистецької парадигми, що осягається у колі смислів філософсько-аналітичної герменевтики та формує нову, онтологічну якість антропології музики. У цьому колі ідей вирізнимо ще одну, важливу для нашого дослідження. Авторка доводить, що цілісний герменевтичний аналіз твору крізь призму концепції рефлексивної свідомості виявляється таким, що відображає саму сутність людини – він підіймається до рівня людини рефлексуючої та показує «цінність *музики як аналога людини*» (курс. – Л. Ш.) [178, 2].

Таким чином, головні засади індивідуального стилю музичної творчості, який трактуємо як життєтворчість, як музичну діяльність у різних її видах, передусім, композиторському і виконавському, полягають у наступному. Найважливішою умовою творчості є свобода у визначенні власного життя, у розумінні сутності мистецтва тощо. Саме свобода – явище діалогічної природи, що віддзеркалює «пам’ять культури» – дає можливість особистості вийти на рівень розвиненої індивідуальності, шляхом самопізнання стати personsa, яка здатна творити. Відтак, personsa є не тільки психологічним, а й культурологічним феноменом, і стиль її творчості визначається поєднанням множинних чинників – від світоглядних і ціннісних до особливостей темпераменту.

Вважаємо, що задекларована проблематика також потребує залучення герменевтичного підходу до аналізу явища стилю життєтворчості, адже, на думку М. Гайдеґґера, сенс мистецьких творів, як багатозначних текстів, розкривається за допомогою герменевтичного підходу [17], представленого в українському музикознавстві у концепціях Л. Кияновської [63], О. Маркової

[105] та інших вчених, у чому бачимо перспективи подальшого вивчення природи і специфіки індивідуального стилю музичної творчості як життєтворчого феномену. Зокрема, особливо актуальним такий підхід вважаємо для сфери гітарного мистецтва, скільки, в силу специфіки інструмента, творцями репертуару найчастіше є самі виконавці.

У цьому контексті варто пригадати твердження Ґ. Ф. Геґеля [222] про те, що у творах мистецтва відображені домінуючі суб'єктивна свобода і, навіть, сваволя, притаманні їх авторові – композиторові. Отож, стиль творчості автора є первинним чинником, що формує модель твору. Проте, надзвичайно важливим є і стиль життєтворчості інтерпретатора, для диференціації яких візьмемо за основу погляди філософа, який вирізняв два головних і протилежних між собою типи. Першим є той, що у процесі творчості повністю занурюється у твір та концентрується на музичному цілому. Для другого типу виконавської діяльності притаманна концентрація на власній особистості, яка формує і риси, притаманні для виконавської моделі.

Таким чином, стиль гітарної композиторської та виконавської творчості формується під впливом комплексу особистісних якостей і зовнішніх впливів – від темпераменту до художніх поглядів і загальнолюдських цінностей, взаємодія яких дає множинні індивідуально-ідентичнісні результати. Відтак, звернемося до *феномену ідентичності*, який є одним із ключових для характеристики «стилю життєтворчості» та трактується дослідниками як основний елемент суб'єктивної реальності, яка твориться колективними уявленнями за допомогою смислових систем [188]. Таким чином, ідентичність мистця відображається як суб'єктивне значення, що виникає у процесі творчої діяльності, важливим аспектом якої є пошуки особистісної культурної цілісності.

За словами М. Козловця, термін «ідентичність» у вітчизняному науковому дискурсі є достатньо новим, що почав вживатися на заміну більш звичних, таких як «самосвідомість» і «самовизначення». Здійснюючи спробу окреслення сучасного понятійного поля задекларованого концепту, автор

виходить із позиції про те, що ідентичність має два ракурси і трактується, з одного боку, як «тотожність особи самій собі, антиномією у цьому розумінні для нього є слово «інший»; друге – виняткова однаковість з кимось або чимось… це співвіднесеність когось (що має буття) з самим собою у зв'язку із власною мінливістю [66, 3]. Ідентичність є способом збереження форми того або іншого суб'єкта у часі й просторі», «…як певна даність, результуюча процесу ідентифікації (самоідентифікації)» [66, 3].

Як відомо, ключову роль у формуванні уявлень про феномен ідентичності відіграли дослідження Е. Еріксона [210], котрий запропонував поняття еґо-ідентичності, а також трьох ієрархічних щаблів розвитку ідентичностей. На першому щаблі автор бачить ідентичність індивіда, яка полягає у заданих від природи особливостях темпераменту, зовнішності та ін. Другий щабель характеризує рівень ідентичності особистості, на якому починає відчуватися індивідуальна значимість та унікальність, що виникли у результаті проходження неповторного життєвого досвіду з чисельними досягненнями та помилками. Третій щабель – згадана еґо-ідентичність, обґрунтована Е. Еріксоном, якій притаманні цілісність і сталість різноманітних якостей і соціальних ролей особистості, континуальність їх розвитку у соціокультурному просторі та можливість чіткої відповіді на питання «який я?». Періодично проходячи кризи (можемо порівняти їх із точками біфуркації у синерґетиці), еґо-ідентичність формує та наповнює особистість [210]. Із сенсом Еріксонового поняття «еґо-ідентичність» перегукується «ідентичність соціокультурна», сфера якої є найближчим до людини життєвим простором, «в якому матеріалізується соціальний капітал, розвиваються й постійно вдосконалюються засоби життя й константи культури» [122, 20].

Експлікація вказаних ідей у сфері гітарознавства дає можливість маркувати важливий чинник, який суттєвим чином впливає на процес формування індивідуального стилю мистця – його еґо-ідентичність, усвідомлення якої дає можливість відповісти на питання: «так, це він»

стосовно того чи іншого представника гітарного мистецтва, а також «так, це вона» – стосовно гітарної школи, яка володіє усталеною колективною ідентичністю.

Теорія ідентичності Е. Еріксона була екстрапольована у виконавське мистецтвознавство, зокрема, розробляється у праці Ма Лінь «Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю» [102]. Аналізуючи сукупність ознак, які створюються виражальними і технічними засобами, що використовуються у процесі інтерпретації музичного твору, а водночас артистизму як сформованій манері подачі художніх ідей виконавцями на прикладі досвіду концертно-сценічної діяльності ряду відомих піаністів, автор виявляє певне протиріччя між прагненням максимально відображати авторський стиль композитора та художньо-естетичні цінності його культурно-історичної епохи, бажанням проявляти індивідуальні риси власного виконавського стилю – з одного боку, – та методичною нерозробленістю технології цілеспрямованого розвитку вказаних рис індивідуального виконавського стилю – з іншого.

Структуру індивідуального виконавського стилю автор вважає оригінальною/неповторною, яка надається до проєктування лише на макро-рівні. Відтак, сутність цього феномену бачить *крізь призму явища ідентичності* як *сформовану оригінальну манеру творчої діяльності виконавця*, котра «проявляється у сприйнятті слухачами/глядачами самобутніх ознак як виражальних й технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму на основі музичного мислення митця з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей темпераменту та набутих ним художньо-естетичних цінностей у процесі взаємодії з рисами різнорівневої стильової концентричності (композиторської, етнічно-національної, епохальної, історичної, просторово-часової і надпросторово-часової)» [102, 3].

У результаті, дослідник вирізняє характерні риси творчої діяльності виконавця, ідентичність індивідуального стилю якого пропонує розглядати з позицій ідентифікації та диференціації. Основою та полем для формування та

вияву таких рис автор бачить наступні чинники:

- художньо-творче мислення, характерне для виконавця, за допомогою якого відбувається створення та реалізація музичних образів;
- відтворення нотного тексту твору на технічно-виконавському звуковому рівні;
- емоційно-інтелектуальну реакцію на інформацію, сприйняту та відтворену музикантом-виконавцем;
- артистично-комунікативне підсилення концертно-сценічної музичної діяльності [102, 3].

Описане трактування індивідуального виконавського стилю та вирізнення чинників, які впливають на його формування та виявлення, подане на прикладі піаністичної творчості, у подальших главах представленої дисертації екстраполюватимемо у сферу гітарного мистецтва.

Повертаючись до досліджень ідентичності, звернемося до праці Л. Нагорної «Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань» [122], в якій авторка вказує, що цей феномен досліджується за допомогою так званих імпліцитних теорій, які позначають певні еталони у сприйнятті оточуючої дійсності, мають індивідуально-особистісний характер та обов'язково містять оціночний аспект. «Індивідуалізовані у своїй основі, вони відображають водночас нагромаджений соціумом культурно-історичний досвід, і тому виявляються придатними для аналізу групових реакцій і найрізноманітніших дискурсів» [122, 21]. Вважаємо, що імпліцитний підхід, який ґрунтується на певних схемах пояснень характеристик власної особи та інших людей, явищ і подій, може використовуватися при аналізі ідентичності того чи іншого мистця, яка є основою його індивідуального стилю життєтворчості.

П. Л. Берґер і Т. Лукман у праці «Соціальне конструювання реальності: трактат із соціології знання» [188] стверджують, що ідентичність є незрозумілою доти, доки їй не знаходиться місця у світі, тобто її визнанням є, по суті, знання про неї та її присутність. Водночас, дослідники нагадують про

самість, яка переживається «як суб'єктивно та об'єктивно впізнавана ідентичність... соціальні процеси… виробляють самість в її особливій, культурно відносній формі» [188, 68], при цьому наголошують, що «особистості не можуть бути адекватно зрозумілими поза конкретним соціальним контекстом, в якому вони були сформовані» [188, 68]. Знання засвоюються у процесі соціалізації як об'єктивна істина і, відтак, формують суб'єктивну реальність, яка, у свою чергу, у професійно-соціальному сенсі творить певний тип особистості, «чия ідентичність та біографія… має сенс лише у всесвіті, утвореному вищезгаданою сукупністю знань в цілому» [188, 84]. Ця думка нагадує про важливість герменевтичного підходу до аналізу стилю творчості та творчої біографії того чи іншого фахівця, в результаті застосування якого найбільш виразно проявляються риси особистісної ідентичності мистця у контексті «всесвіту гітарного мистецтва».

Питомі риси ідентичності певного мистця у своїй сукупності на узагальненому рівні відображають тип особистості, належність композитора та виконавця до певної типологічної коґорти, яка ілюструється архетипом. Як відомо із теорії К. Г. Юнґа, у вигляді архетипів у світі мистецтва (а також у сновидіннях, міфології та ін.) проявляється колективне безсвідоме, транслюючи таким чином одвічні змісти, поведінкові моделі, що успадковуються ґенетично протягом тривалого культурно-історичного процесу за сприяння колективної пам'яті [183]. Таким чином, архетипи наповнюють мову мистецтва, відтак, автор твору, реалізуючи сутність архетипів, за словами К. Г. Юнґа, «промовляє немовби тисячею голосів… охоплює і захоплює… підіймає зображуване ним зі світу одномоментного і швидкоплинного до сфери вічно сущого… свою особисту долю він підносить до вселюдської долі й через це вивільняє і в нас благотворні сили, котрі у всі часи давали людству можливість витримати всі біди і пережидати навіть найдовшу ніч. У цьому – таїна дії мистецтва...» [232, 62–63].

Отож, архетипи певних міфічних героїв набувають особливого значення, функціонуючи у процесі культурно-історичного суспільного

розвитку, – Героя і Дівчини, Мудрого Старця і Великої Матері, Бунтаря і Творця та ін.

Водночас, сам мистець, втілюючи певний комплекс характерних рис, відображає певний тип, який у процесі культурно-історичного розвитку набув рис архетипічності. За твердженням М. Еліаде, яке дослідник здійснив на прикладі аналізу життєдіяльності давньої людини, реальність для неї полягає в саме в імітації архетипу – в його постійній повторюваності та «вічному поверненні» до нього. В останньому розділі праці «Міф про вічне повернення…» [40], що має назву «Жах перед історією», главі «Свобода та історія» вчений показав кореляцію між історичними законами та свободою волі, а також вплив міфу про вічне повернення на життя сучасної людини. З-поміж іншого, автор доводить, що періодичне (і, водночас, постійне) повторення космогонії, яке пов’язане з реалізацією архетипів, робить людину «творцем», і ця властивість, притаманна давньому людству, зберіглася і в людини сучасної. Таким чином, відтворення певного комплексу характерних рис можемо трактувати як «вічне повернення» сучасного нам мистця до сутності архетипів.

Диференціацію архетипів представників мистецької сфери знаходимо у відомій концепції давньогрецьких типів творчості, які мають в основі психоемоційні відмінності, описані Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики» [243]. Серед них – аполонічний, котрий вважається «правильним», якому притаманні бездоганне відчуття пропорційності та самоусунення від емоційних поривів, та діонісійський, що характеризується «самозабуттям» й інтуїтивним осягненням істини [243]. Окрім того, відповідно до чотирьох психотипів (темпераментів), в індивідуальних стилях творчості вирізняються аспекти раціонального та ірраціонального, емоційного та інтелектуального тощо. Таким чином, апелюючи до давньогрецьких архетипів, Ф. Ніцше вирізняв аполонічний і діонісійський типи як такі, що демонструють два протилежні підходи у мистецькій творчості.

Натомість, у представленій концепції стрижневим поняттям вважаємо

особистісний вплив на феномен творчості, а саме – як той чи інший творець – композитор, виконавець чи слухач, основуючись на індивідуальних якостях і досвіді, відображає ці параметри у характері звучань або їхнього сприйняття. Таким чином, уводимо до критеріїв, які впливають на творчість, фактор *життєвого досвіду*, що є основою запропонованої у дисертації концепції, що апелює до стилю *життє*творчості.

Із сучасних трактувань музичного стилю, які функціонують в українському музикознавстві, найбільш близьким до концепції представленого дослідження є наступні.

По-перше, це обґрунтування С. Шипом поняття «*персонального стилю*», який дослідник трактує як «стиль музичної діяльності (або, в синонімічному значення, музичної творчості, музичного мислення), властивий окремій людській особистості» («Музична форма від звуку до стилю») [181, 325], а також як «комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиничного артефакту мистецтва або множини артефактів, який зумовлений особистісними якостями їх творця» («Теорія художніх стилів») [182, 57].

Таким чином, С. Шип у дефініціях персонального стилю маркує *особистісний* фактор. При цьому автор з'ясовує «*зв'язки деяких сторін особистості з якостями персональних музичних стилів*» [181, 325], серед яких вирізняє нахили та здібності, які складають, словами автора, насамперед, «цілий комплект універсальних здібностей» [181, 325], в якому бачить емоційну рухливість, почуття міри та пропорції, що поєднуються зі здатністю до логічних розумових операцій та ін. Водночас, необхідні й спеціальні здібності, серед яких дослідник вирізняє інтонаційну уяву, ладову аперцепцію, тембрально-колористичне почуття та ін. У кожному конкретному індивідуальному випадку ті чи інші здібності домінують, інші перебувають у менш розвиненому стані, відтак, кожен талановитий музикант «має в своєму розпорядженні неповторний «букет» загальних і специфічних здібностей» [181, 325].

Відповідно до концепції вченого, теоретична модель відображення внутрішнього світу кожної людини характеризується єдністю особистості як системою, яка включає *потенції людини* – природні задатки, здібності, навички, знання, уміння, а також її *тенденції* – потреби, мотиви, установки, інтереси, цінності, життєві цілі й ідеали [182, 57–58]. С. Шип вказує певні тенденції особистості, які найсуттєвіше впливають на формування персональних стилів. Головними серед них є наступні [181, 326–327]:

1) чітка і сильна мотивація та система цінностей, різноманітні потреби (як, наприклад, естетична потреба у В. А. Моцарта сформувала особливу гармонійність, співмірність і красу стилю віденського класика, а емоційно-інтелектуальна експресивність як важлива потреба мистця робить естетичну привабливість необов'язковим і часто непотрібним чинником стилю, серед прикладів чого є низка творів А. Берґа, Ч. Айвза, Б. Лятошинського та ін.);
2) особистий досвід діяльності, в якому фігурують певні навички, знання та вміння;
3) індивідуально-типологічні особливості, в яких вирізняються фактори темпераменту (наприклад, домінування холеричних нахилів у персональних стилях Г.Ф. Генделя, Л. Бетовена, Ф. Ліста, Н. Паґаніні та ін., меланхолійних – у Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Г. Вольфа, Г. Малера та ін.), аналітичного або синтетичного типів мислення, тієї чи іншої акцентуації поведінки, де можуть домінувати демонстративність, збудливість, педантизм тощо.

Нарешті, важливою умовою для вияву характерних рис персональних стилів різних мистців дослідник бачить рівність інших об'єктивних умов – тобто, той самий історичний період, спільні напрям, школа, етнічна культура, жанрове коло творів. Відтак, порівнюючи, приміром, стилі симфонічної музики Б. Лятошинського і К. Данькевича, на думку автора, можна з високою чіткістю проявити причини формування індивідуальних стилів, тобто суб'єктивний досвід, ціннісні орієнтації, темперамент, характер та інші

властивості особистості [181, 328–329].

У монографії «Теорія художніх стилів», де обґрунтовано теоретичні засади категорії художнього стилю, які показані крізь призму таких факторів, як властивості матеріалу, мова, композиція, образний зміст художніх творів тощо, С. Шип пропонує поняття *«стильовий континуум мистецтва»*, яке трактує як практично і теоретично необмежену множину уявлень і понять «про індивідуально-типові властивості форми і змісту артефактів усіх видів і родів мистецтва» [182, 131], і який «може розглядатися як індивідуальні або колективні уявлення і поняття… зафіксовані у термінах (найменуваннях стилю) і репрезентовані в спеціальних лексиконах, дослідницькій літературі» [182, 131]. Автор вирізняє чотири головних виміри стильового континууму мистецтва, зауважуючи, що таких може бути й більше. Отож, такими вимірами, тобто, абстрактними уявленнями про одиничні музичні артефакти чи класи артефактів у їх відношенні до стильового континууму мистецтва, С. Шип визначає: персональний, етнічний, жанровий, історичний [182, 130–131].

По-друге – трактування І. Коханик сучасного стилеутворення в музиці, її стильової палітри в усьому розмаїтті барв і відтінків як унікального комунікативного феномену, що характеризується активною взаємодією всіх учасників художньої комунікації, а також дією ряду магістральних закономірностей на самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання.

У праці «Динаміка смислоутворення в музичному стилі» [75] І. Коханик звертається до наведеного вище трактування стилю філософом С. Кримським: «формою поєднання особистості та історії в культурі є стиль» [86, 21], який автор, у свою чергу, сформулював на основі двох відомих тлумачень стилю як епохи Й. Вінкельманом та як людини – Ж. де Бюффоном, а у статті «Музичний стиль у ситуації «розуміючого спілкування»: науковий і творчий аспекти» маркує таке тлумачення стилю, здійснене О. Родіним: «„Мати свій стиль” означає його створювати, втягуючи оточуючих у спілкування якогось нового типу, що є розуміючим… стиль повинен бути не просто висунутим як

можливість, але й виконаним у дійсному спілкуванні» [78, 29]. У результаті, дослідниця приходить до висновку, що згаданими магістральними закономірностями, які діють на процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання, є наступні: «інструменталізм як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення; інтерпретативність як складова сучасного стилеутворення у системі «композитор – виконавець – слухач»; музичний стиль як поле творення духовної реальності» [81, 79].

Нарешті, по-третє, стосовно ситуації в музиці початку XXI століття актуальним є розуміння стилістичних процесів, описане Н. Герасимовою-Персидською, яка в тому, що наприкінці минулого століття сприймалося плюралізмом, змішуванням стилів, ідей і гіпотез, у наш час побачила набуття впорядкованої форми, котре відбулося не лінійним шляхом, а внаслідок якісного стрибка, і почало виявляти якості парадигми – об'єднуючої системи більш високого рівня. «Це дійсно зсув на порядок вище» [20, 327] – резюмувала науковиця.

Як результат осмислення всіх інших наведених вище ідей, а відповідно – створення власної інтерпретації таких явищ, як «індивідуальний стиль», «життєтворчість» та багатьох суміжних, пропонуємо наступну дефініцію: **індивідуальний стиль музичної життєтворчості – це континуальний і багаторівневий феномен, що виростає із життєвого інсайту до музичної діяльності і твориться талантом і волею на шляху до визначеного ідеалу, відображаючи при цьому специфіку індивідуального мислення та творчої поведінки.**

Запропоноване бачення є найбільш близьким до теорії психології творчості В. Роменця та перегукується із трактуванням стилю, вираженим у згаданому вислові Ж. де Бюффона про стиль як саму людину, що отримав численні інтерпретації в контексті різних епох та сфер діяльності, зокрема, із тих, що резонують з нашим баченням індивідуального стилю творчості як характеристики особистості, чиї риси відображаються в музиці. Окрім того,

висуваємо ідею про *особистісно-стильові архетипи*, які в подальшому дослідженні спроєктовані на сферу гітарного мистецтва. Один із них бачимо умовно «класичним», інший – «акласичним». Перший характеризується об'єктивністю виразу, домінуванням думки-ідеї, дистанціюванням від інтерпретованого об'єкту, другий – суб'єктивністю виразу, домінуванням емоції, «вживанням» в інтерпретований об'єкт.

Пропоноване власне бачення індивідуального стилю музичної життєтворчості, яке перегукується з низкою дефініцій музичного стилю як комплексу усталених ознак на різних рівнях – від особистісного, певної спільноти до історичного та національного – експлікуватимемо у сфері історії та сучасного розвитку професійних засад гітарної творчості.

Таким чином, наступним поняттям, яке входить до концептуальної бази представленого дослідження, є *гітарна школа* – особливий композиторсько-виконавський феномен, що у процесі культурно-історичного розвитку набув численних національних варіантів.

Сучасні тенденції розвитку музичної культури ставлять перед мистецько-науковою спільною низку завдань, одне з яких полягає у створенні концептуального базису для окремих виконавських сфер – вокальної, хорової, різноманітних інструментальних. Важливу роль у цьому процесі відіграють здобутки українських музикознавців в опрацюванні проблем виконавської школи (І. Котляревський [74], Ж. Дедусенко [31] та ін.), музичної інтерпретації (В. Москаленко [113–119], О. Котляревська [73] та ін.), персональної творчості у різних сферах як феномену та окремих мистців (Г. Макаренко [12], М. Бура [2] та ін.) тощо.

Явище виконавської школи отримало чисельні музикознавчі інтерпретації. Зокрема, воно трактується як «тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані… спільністю виконавської моделі… рольовими функціями вчителя та учня» [31, 5], та роль якої визначається у діапазоні від учнівської «школи-професії», в якій відтворюють усталені моделі, до «школи-мистецтва», в основі якої –

витворений у процесі діяльності багатьох поколінь «виконавський канон» [31, 13].

Опрацьовуючи феномен школи, І. Котляревський створив концепцію «універсальної школи» як реальної продуктивної або репродуктивної спільноти, визначення якої автор проводить на основі пізнавальної, дидактичної та комунікативної функцій. Репродуктивний тип школи у пізнавальній сфері визначається наслідуванням певній виконавській моделі, у дидактичній – авторитарною роллю вчителя і залежністю від нього учня, в комунікативній сфері – на культивуванні власних традицій. Продуктивний тип у пізнавальній сфері оснований на феномені особистісних мотивацій, у дидактичній – на індивідуальній творчій самореалізації учня, в комунікативній – на засвоєнні широкого кола традицій, притаманних іншим школам [74].

Серед ідей, які висвітлені чисельними послідовниками І. Котляревського у сфері дослідження феномену школи, для концепції представленого дослідження вагому роль відіграло наступне його трактування, основане на синтезі бачень школи як «продуктивного феномену» (І. Котляревський) [74], «школи-мистецтва» (Ж. Дедусенко) [31] та складної дисипативної еволюціонуючої системи «з багаторівневою структурною ієрархією і наявністю потенціалу самоорганізації» (І. Власенко) [15] і полягає у наступному: виконавська школа бачиться як синерґетичний феномен, як «відкрита система, в якій функціонує множинна кількість варіантів, що виростають із матриці школи, проходять через нові якісні етапи у творчості послідовників і функціонують за законами саморозвитку у поліваріантному соціокультурному континуумі» (О. Марач) [104, 36].

Гітарні школи є різновидом таких «відкритих систем», процес формування яких, на думку Т. Іваннікова, підпорядковується різновекторним тенденціям, а саме [48, 693–694]:

1) диференціації різних векторів гітарного виконавства згідно з особливостями національних традицій;
2) екстраполяції традицій, а також окремих умінь, навичок,

сформованих у досвіді однієї школи, на інші;

3) асиміляції культурних традицій, сформованих у діяльності передових гітарних шкіл, різними національними сферами музичного мистецтва та освіти;
4) інтеграції окремих елементів, притаманних для різних виконавських культур, в єдину систему;
5) конвергенції різних виконавських культур, результатом чого є стирання меж і відмінностей між ними;
6) універсалізації накопичених культурних традицій різних шкіл;
7) глобалізації множинних локальних явищ гітарного мистецтва (національних і регіональних), у результаті чого утворюється явище світового масштабу та ін.

Спираючись на усі попередні міркування щодо феномену школи у мистецтві та виконавської школи, тенденцій розвитку гітарної культури та відповідних шкіл, пропонуємо наступну дефініцію: **гітарна школа як творчий феномен – це цілісна синергетична система виконавської, композиторської, педагогічної та організаційної діяльності, що формується на основі поєднання індивідуальних стилів життєтворчості гітаристів у контексті взаємодії «вчитель – учень» та відображає їх ідентичність, світогляд та архетипічні уявлення.**

Таким чином, у дослідженні трактуємо гітарну школу не лише як сукупність репертуарних одиниць, технічних навичок або інтерпретаційних принципів, а як спосіб життєтворчості, в якому музичне виконання стає засобом самопізнання, комунікації та екзистенційного самовираження. Риси тієї чи іншої школи виявляються у специфічних ознаках виконавського стилю – інтонуванні, фразуванні, формотворенні, драматургії та ін., – і репрезентують культурно-ціннісні смисли через гітару як носій індивідуального художнього висловлювання.

1.3. Джерельна база та методологія дослідження

Джерельна база дослідження є комплексною, складається із наступних груп матеріалів:

– біографічні сценарії видатних представників процесу становлення та розвитку гітарного професіоналізму XVII – початку XXI століть, аналіз яких дає можливість осмислити шляхи еволюції основних засад гітарної творчості в її різних складових – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної; життєтворчість провідних мистців – творчі біографії розглядається у загальнокультурному контексті, в якому марковано, зокрема, й відомості про основні етапи розвитку інструментарію, що особливо актуально для періоду його формування;
– нотні тексти творів видатних гітаристів, аудіо- та відео- матеріали їх виконань, що створює передумови для експлікації концепції універсальної особистості та «давидіанського» архетипу у царину гітарознавста;
– «знакові» виконання провідних гітаристів XX – початку XXI століть, які свідчать про розмаїту стильову панораму гітарного мистецтва у вказану добу;
– матеріали особистих інтерв'ю з українськими гітаристами, вихідцями з різних гітарних шкіл – безпосередніми учасниками процесу розвитку музичного мистецтва на його актуальному етапі щодо основних тенденцій сьогодення у вказаній царині; до дослідження увійшли міркування Михайла Вігули (Ужгород – Львів – Угорщина), Максима Трянова (Харків), Івана Косинця (Луцьк), враховано думки інших гітаристів; у дослідженні здійснено аналіз отриманих відповідей та укладено власні узагальнення щодо основних тенденцій сучасного гітарного мистецтва в його різних сферах – виконавській, композиторській, педагогічній, конкурсно-фестивальній.

У цілому, при опрацюванні джерельної бази дослідження *основним*

ракурсом стало осмислення професійних засад гітарної творчості у проєкціях індивідуальних стилів мистців як особистої життєтворчості.

Першим кроком до *концептуалізації* задекларованої проблеми, а водночас – для окреслення загальної картини дослідження, є вирізнення *основних позицій базової методології*. Методологічну основу дослідження становить сукупність підходів, що забезпечують цілісне, багаторівневе осмислення стилю життєтворчості в гітарному мистецтві XVII – початку XXI століть крізь призму індивідуальної творчої ідентичності та аксіологічної значущості результатів такого процесу.

Отож, предмет дослідження зумовив застосування наступних складових.

Міждисциплінарний підхід залучено для комплексного аналізу теоретико-понятійного апарату дослідження, що охоплює категорії «індивідуальний стиль життєтворчості», «архетип митця», «музична ментальність», «творча ідентичність» тощо. Синтез філософських, культурологічних, музикознавчих, психологічних та соціологічних знань дозволив сформувати методологічне підґрунтя для вивчення гітарного мистецтва як континуального феномена музичної культури XVII – початку XXI століть.

Комплексний підхід став основою для дослідження гітарного мистецтва у вимірах культурно-історичного, соціального, ментального й естетичного контекстів. Він дав змогу розглядати гітарне виконавство не лише як художню практику, а як складову ширшого соціокультурного континууму, в якому формуються, трансформуються та реалізуються індивідуальні стильові програми митців.

Психолого-антропологічний підхід відіграє ключову роль у висвітленні природи універсальної творчої особистості у гітарному мистецтві. Особлива увага приділена архетипічним моделям митця, зокрема, «давидіанському» архетипу, що пов’язаний із пасіонарною активністю, харизматичним лідерством, духовною ініціативністю, які визначають глибинну сутність

життєвої й творчої парадигми знакових виконавців. Такий підхід дав змогу розкрити внутрішню мотивацію у життєтворчості гітаристів як носіїв унікального творчого покликання.

Аксіологічний підхід забезпечив інтерпретацію гітарного мистецтва як ціннісного феномена соціокультурного континууму XVII – початку XXI століть. У межах цього підходу проаналізовано сутність ціннісної енергії в акті творчості, що виводить на феномен Вчинку (за концепцією В. Роменця) як фундаментальної основи пасіонарної життєтворчості «знакових» мистців. Саме через ціннісну призму простежується смислове наповнення творчих практик гітаристів, їхня світоглядна позиція та культурна місія.

Системне поєднання зазначених підходів дозволило не лише охопити розмаїття проявів гітарного мистецтва XX – початку XXI століть, а й виявити ключові чинники формування стильових моделей індивідуальної життєтворчості, що засвідчують культурну вагомість постатей у сучасному музичному часопросторі.

Для досягнення поставленої у дисертаційному дослідженні мети та вирішення комплексу наукових завдань було застосовано низку загальнонаукових і спеціальних методів, які забезпечили ґрунтовне вивчення феномену гітарного мистецтва в контексті індивідуального стилетворення й виявлення стилю життєтворчості як культурно-ціннісного явища. Поєднання різнорівневих методологічних підходів дало змогу інтегрувати міждисциплінарну, історико-культурологічну, музикознавчу, психологічну, філософську вихідні позиції, створивши цілісний концепт наукового осмислення гітарної творчості як простору індивідуального сенсотворення.

Основою для загального наукового осмислення музичної творчості в її багатовимірному вимірі – як психолого-культурологічного, естетичного, соціального, комунікативного феномену – став *системний метод*. Це дозволило осмислити сутність гітарного мистецтва як складну систему художньої діяльності, в якій взаємодіють різні її види, архетипи творців, культурні наративи тощо.

Опрацювання понятєво-категоріального апарату, зокрема таких ключових понять, як *індивідуальний стиль музичної творчості*, *стиль життєтворчості*, *творча ідентичність*, *інтерпретаційна парадигма* та ін., здійснено за допомогою *теоретико-аналітичного методу*. Його застосування дозволило провести критичний аналіз наукових позицій у вітчизняному й зарубіжному музикознавстві щодо індивідуальності митця, його виконавської/композиторської стилістики у царині гітарного мистецтва.

Музично-історичний метод забезпечив ретроспективне висвітлення процесу професіоналізації гітарного мистецтва в європейському культурному просторі XVII – початку XXI століть. Завдяки цьому стало можливим простежити витоки і становлення професійних засад гітарного виконавства, окреслити домінантні стилістичні орієнтири, репертуарні вектори, а також визначити їхній вплив на формування української гітарної традиції та її актуальних проявів.

Біографічний метод з елементами герменевтики дав змогу розглянути творчість визначних представників українського гітарного мистецтва у площині індивідуальної екзистенції, що стала джерелом формування унікальних стильових парадигм. Герменевтична складова методу передбачає прочитання змістів, закладених в особистісних світоглядних установках та життєвих виборах гітаристів, що стало особливо актуальним для аналізу матеріалів особистих інтерв'ю. Цей метод також дозволив виявити архетипні програми мистців, а також проаналізувати стиль як форму життєвого Вчинку.

Метод інтерв'ювання був реалізований через проведення особистісних інтерв'ю з провідними сучасними українськими гітаристами. Емпіричні дані, отримані в результаті безпосереднього контакту з мистцями, дали змогу з'ясувати їхні особистісні бачення щодо філософії виконавства, визначальних рис індивідуального стилю, а також щодо смислових орієнтирів творчості, що сприяло об'єктивному доповненню аналітичного матеріалу.

Нарешті, здійснення класифікації індивідуальних творчих стилів як архетипів мистців (фундатор-універсал, виконавець-композитор, композитор-

виконавець та ін.), а також для виявлення закономірностей і відмінностей у формуванні стилю життєтворчості стало можливим завдяки використанню *типологічного методу*. У результаті було розроблено періодизацію еволюції гітарного професіоналізму з урахуванням ключових стильових векторів, світоглядних і психологічних установок, культурно-історичних контекстів.

Висновки до першого розділу

Аналіз індивідуального стилю гітарної творчості як ключового концепту дослідження засвідчив необхідність залучення міждисциплінарної методології, що інтегрує філософські, психологічні, культурологічні та музикознавчі підходи. Філософсько-психологічне осмислення феномену творчості, зокрема, в концепціях Ф. Ніцше, М. Гайдеґґера, Е. Гуссерля, Н. Гартмана, В. Роменця та інших вчених, чиї праці аналізуємо у дисертації, уможливлює трактування гітарного мистецтва як складного психокультурного явища. З-поміж іншого, варто наголосити, що екстраполяція теорії ідентичності Е. Еріксона в царину виконавського мистецтва актуалізує розуміння індивідуального стилю як феномена, тісно пов’язаного з Его-ідентичністю митця. Цей підхід дає змогу осмислити стильову самобутність як результат інтеграції природних задатків, психофізіологічних рис, набутих знань і ціннісно-мотиваційного досвіду. У музичному виконавстві ідентичність виявляється у неповторній манері інтерпретації, технічних та артистичних засобах подачі музичного матеріалу, що дозволяють не лише диференціювати виконавця серед інших, а й здійснити його персональну ідентифікацію в межах певної стильової, національної чи епохальної традиції. Розробки Н. Герасимової-Персидської, О. Зінькевич, О. Самойленко, Л. Шаповалової, Н. Швець-Савицької, О. Коменди, О. Майчика та інших музикознавців дали підстави для осмислення понять життєтворчості, індивідуального стилю, а також специфіки творчого архетипу, сформованого в контексті розвитку гітарного професіоналізму. Наприклад, опрацьована у

дисертації концепція С. Шипа висвітлює персональний музичний стиль як результат складної взаємодії загальних і спеціальних здібностей, структурованих у межах цілісної особистісної системи. Автор наголошує на визначальній ролі індивідуального комплексу природних задатків, професійних умінь, а також мотиваційно-ціннісної сфери, досвіду діяльності та індивідуально-психологічних чинників, що формують неповторну стилістичну модель кожного митця. У цьому контексті персональний стиль розглядається як вияв унікальної гармонізації пізнавальних, емоційних та поведінкових характеристик творчої особистості.

Ґрунтовний аналіз сучасних наукових джерел у царині гітарознавства дав можливість осмислити типологічні аспекти індивідуального стилю гітарної творчості, виокремити його зв’язки з музично-виконавськими інтерпретаціями, соціокультурним контекстом тощо. Особливої уваги заслуговують погляди українських гітарознавців, серед яких – Ф. Бернат, С. Жовнір, О. Величко, О. Жерздєв, Т. Іванніков, О. Кригін, М. Михайленко, Є. Мошак, В. Паламарчук, В. Сидоренко, А. Тихонравова, В. Ткаченко та ін., які досліджують різні аспекти становлення та розвитку гітарної творчості – від історико-ґенетичних і органологічних до виконавських, стилістичних, методичних і персонологічних.

У результаті, в дисертації обґрунтовано варіант трактування індивідуального стилю гітарної творчості як відображення глибинних процесів самореалізації митця в межах національної і загальноєвропейської музичної традиції, а феномен гітарної школи – як історично сформованої системи виконавських, педагогічних і естетичних принципів, що виявляється у характерному способі звукоутворення, трактуванні музичного тексту, репертуарних уподобаннях, у стабільному передаванні техніко-інтерпретаційних традицій від учителя до учня, а також як «живого» процесу становлення творчої ідентичності мистця.

Узагальнення результатів, отриманих за допомогою визначених методів дослідження, дає можливість осмислення індивідуального стилетворення в

гітарному мистецтві та сприяє окресленню певних нових горизонтів розуміння гітарної творчості як ціннісного художнього діяння.

РОЗДІЛ ІІ.
ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ
В АКСІОСФЕРІ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ XVII–XIX СТОЛІТЬ

2.1. «Давидіанський» психотип у добу протогітарної творчості

Історико-ретроспективна картина професіоналізації гітарного мистецтва XVII–XIX століть демонструє шляхи професіоналізації виконавської та композиторської творчості в різних європейських національних школах (іспанській, італійській, французькій та ін.). Аналіз цього процесу показує, що витоки формування професіонала-гітариста сягають протогітарної творчості, витоки якої вбачаються в діяльності прадавніх кіфаристів, відомості про яких знаходимо в енциклопедичних та музично-історичних виданнях, а також працях у сфері органології. Наприклад, дослідження Е. Р. Шарнассе, Л. Геллеу [201; 202] та інших вчених, зокрема, зібраних у в інформаційному джерелі «Classical Guitar. Illustrated History» [204] та низці інших, свідчать про те, що гітара має надзвичайно давні витоки та, враховуючи попередників інструмента, – багатотисячолітню історію. Прикладами цього є як міфологічні історії про героїв-лірників, таких як єгипетський бог Тот, що створив інструмент на берегах Нілу з черепашого панцира, античний Гермес та ін.

З археологічних знахідок відомо про побутування лютневих у Месопотамії та інших країнах Стародавнього Сходу орієнтовно у ІІ тисячолітті до н.е., відлуння яких існує і сьогодні у вигляді грецьких бузукі, іранського ситару, балканської тамбуриці, турецького сазу, центрально-азійського двострунного дутару та ін., про виникнення інструментів з резонаторним корпусом під назвою юань та юкін у Китаї в ІІІ–IV століттях н.е., що поширилися просторами Середнього Сходу, та ін. [201; 202; 214].

У процесі подальшого історичного розвитку лютневі почали проникати на південно-європейські та греко-романські терени через, відповідно, арабський і малоазійський світи, що стало передумовою подальшого

активного розвитку професійного гітарного мистецтва. Так поступово відбувалося формування безпосередніх попередників іспанського інструмента, якими вважаються європейська лютня та мавританський уд з чотирма струнами, що проник на терени Західної Європи через Іберійський півострів орієнтовно у VIII столітті н.е. [214], а також подібні процеси в інших етнічних осередках. Наприклад, паралельно в Європі доби династії Каролінгів з'явився прямокутний інструмент, а також з дещо вигнутими лініями, зображення якого було знайдене в англійських та іспанських соборах у ранньому середньовіччі [201; 202; 204; 252]. Таким чином, у музичному мистецтві доби відродження розвиваються принесена маврами гітара моріска із кількома резонаторними отворами і широким грифом, а також заокругленою нижньою декою, та, ймовірно, автентична європейська гітара латина з одним отвором, яка відіграла домінуючу роль для подальшої еволюції інструмента.

Вагому роль у музичному житті Європи XV–XVI століть відіграли такі інструменти, як популярна в Іспанії та Італії іспанська віола da mano – шестиструнний різновид віуели з квартовою настройкою та корпусом, який нагадував гітару, а також, звичайно, європейська лютня.

Серед специфічних жанрів тієї доби, про які сьогодні є зовсім мало інформації – ронди-каролі, фарандоли-трескі та інші, що танцювалися під звуки співу та інструментального супроводу ансамблю з участю лютні із чотирьох або шести струн, на якій легко грати та транспонувати [245].

Віуела, що набула вагомого поширення в Іспанії, мала спочатку чотири струни, згодом – шість і сім. До XVII століття віуела вважалася «інструментом знаті», тоді як гітара – «інструментом народу». Віуельна табулатула в Іспанії, аналогічно які лютнева в Італії, мали цифрові позначення-нотування. А.Прюньєр у праці «Нова історія музики» називає найдавнішими табулатурами для віуели авторства, Луїсу Мілано, яка була надрукована у Валенсії у 1535 році, та Луїса де Нарваеса – у Вальядоліді 1538 року. Перша збірка містила чисельні інструментальні композиції, а також романси та вілланси ки для співу з супроводом, друга, під назвою «Музичний дельфін» –

інструментальні фантазії, варіації (або є під назвою «диференціації»), віллансіки, переклади пісень та п’єси інших жанрів. Починаючи з 1545 року, як стверджує французький дослідник, табулатури збільшуються чисельно та швидко розповсюджуються по всій Європі [245].

Нагадаємо, що друга половина XVI століття – період, якому належить і перша відома лютнева табулатура на теренах східної Європи. Рукопис «Львівська лютнева табулатура», створений у проміжку 1555–1592 років, що зберігається в Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. Івана Франка, являє собою багату колекцію музики європейського Відродження.

Таким чином, віуела, співіснуючи паралельно з гітарою, справила вагомий вплив на розвиток репертуару для струнно-щипкових інструментів доби середньовіччя та відродження, який використовувався для обслуговування різноманітних світ, обрядів, побуту тощо.

У результаті різноманітних пошуків у сфері лютнево-віуельних із все більшим наближенням до сучасної гітари, склалася картина, коли в XVI столітті співіснували інструменти з різною кількістю струн – трьома, чотирма та п’ятьма, при цьому у середині – наприкінці вказаного століття, насамперед, в Іспанії, Італії та Франції на передову арену вийшла п’ятиструнна барокова гітара з квартовою настройкою, для якої *з’являються нотні збірки та методична література*, а знані композитори вводять сцени з гітаристами у низку творів сценічних жанрів – відомими є, для прикладу, французькі балети перших десятиліть XVII століття «Феї Сен-Жерменського лісу» (1625) і «Багата вдова» (1626), котрі ставилися у Луврі за часті королівських осіб, з’являються живописні полотна, де зображено людей із гітарами, та ін. [201; 202; 2014; 252].

Не заглиблюючись у сферу інструментознавства, зауважимо, що в контексті представленого дослідження актуальним є не тільки процес еволюції самого інструмента – цьому присвячено низку спеціальних органологічних розвідок, а феномен виникнення та еволюції носія протогітарного-гітарного

мистецтва – *архетипу гітариста-професіонала, у проєкціях індивідуальних стилів представників якого творилися професійні засади гітарної творчості від витоків до сучасної доби.*

Однією із центральних фігур протогітарної творчості у давню добу стала постать універсального мистця – кіфариста, що уособлював «давидіанський» психотип творчого мислення, обґрунтований нижче, який став стрижневим архетипом для розвитку гітарного професіоналізму та феномену універсального мистця – гітариста – виконавця, композитора, педагога, організатора музичного життя тощо у наступні епохи.

Вагому роль у процесі професіоналізації гри лютнево-віуельних інструментах відіграли трубадури, трувери, менестрелі, жонглери, які висунули новий приклад реалізації *типу універсального автора (поета і композитора) та виконавця*. Нарешті, у середовищі середньовічно-ренесансного мистецтва XV–XVI століть, яке завершує добу протогітарної творчості в Іспанії, Франції, Італії, Португалії [252], почали формуватися професійні засади європейського гітаризму та утверджуватися традиція творчого універсалізму у цій царині.

Звертаючись до вказаного «давидіанського» психотипу, скористаємося визначенням О. Майчика, чиє дослідження присвячене, зокрема, дефініціюванню цього типу та окресленню характерних рис творчості композиторів і виконавців водночас, що вчений здійснив на прикладі мистецтва хорових диригентів-практиків [98]. Автор стверджує, що специфіка діяльності у вказаній сфері, що є однією із найбільш розвинених в українській музичній культурі, зумовлювала потребу поєднання композиторських та виконавських зусиль, особливо в аматорському секторі творчості. Мова йде про «хоровиків-пасіонаріїв» (вислів А. Лащенка [95]), універсальність «давидіанського» архетипу та потужність діяльності яких дозволили їм свого часу стати рушіями української культури як маркера національної ідентичності.

Аналізуючи культуротворчі процеси, які відбувалися в Західній Європі

у барокову добу, можемо екстраполювати обґрунтований «давидіанський» психотип творчості на визначення універсальної специфіки та ролі представників протогітарного та гітарного мистецтва у процесі формування європейських і латиноамериканських національних мистецтв, у лоні яких сформувалися майбутні гітарні школи.

Отож, вказаний художньо-психологічний тип представляє «композитор-практик, що мислить продукт своєї творчості в нерозривному зв'язку з прикладними завданнями, які він повинен вирішувати у своїй професійній діяльності…» [98, 5]. У випадку хорового мистецтва це поєднання композиторської діяльності із диригентською і педагогічною. Натомість, у контексті гітарного мистецтва вказана тріада постає у синтезі виконавсько-композиторсько-педагогічного амплуа.

Розглядаючи сферу струнно-щипкових протогітарних інструментів, яка цікавить у контексті представленого дослідження, та осмислюючи специфічні риси виконавців на них, можемо ствердити, що саме архетип кіфариста Давида, – який згодом, у процесі історико-культурної еволюції, утілився в образах, притаманних для середньовічно-ренесансного лютнево-віуельного мистецтва, – відіграв ключову роль у формуванні майбутнього архетипу гітариста, до трьох амплуа якого в сучасних соціокультурних умовах додалося й четверте – організатора музичного життя, що трансформує архетипічну тріаду у квадру.

Окрім того, в результаті проведеного дослідження О. Майчик систематизує ознаки «давидіанського» психотипу творчого мислення. Наведемо їх у даному контексті, відразу трансформуючи кожну наведену автором ознаку на сферу протогітарного – гітарного мистецтва [98, 6–7]:

1) мотивацією до творчості є практичні потреби – взаємозв'язок з еволюцією протогітарного-гітарного інструментарію, потреба створення відповідного за технічними та художніми якостями репертуару;
2) наявність постійного кола жанрів та орієнтація на сталі виконавські

склади, у процесі написання твору композитор-практик вже орієнтується на конкретного виконавця та аудиторію реципієнтів – як правило, композитор-гітарист є сам виконавцем своїх творів та / або представники його виконавської школи;

3) у творчому процесі композитора-практика присутня постійна виконавська апробація ще незавершеного музичного твору – композитор-гітарист має всі можливості не тільки апробувати власний художній текст, а й передбачити виконавську специфіку та виразові можливості твору у цілому;
4) праця з «чужою» музикою – наявність у доробку чисельних перекладень, аранжувань, транскрипцій тощо, що зумовлено практичною потребою, а також широким трактуванням самого поняття трансформації чужої музики – гітарний репертуар містить чисельні приклади «перекладних» жанрів, головну причину чого вбачаємо у потребі залучення високохудожніх взірців, створених фаховими композиторами, а також популярних мелодій, творів тощо;
5) переважаюча традиційність стилістики, пов’язана консерватизмом художнього світогляду, що зумовлюється доволі позитивною тенденцією – вірністю традиціям і турботою про адекватність сприйняття виконавців і публіки, а відповідно, характерною рисою є рідке застосування новацій – у сфері гітарного мистецтва зустрічаються чисельні приклади і відданості традиціям, і новаторства; водночас, для інструментальної музики у цілому, як показує розвиток музично-історичного процесу, більш притаманне втілення новаторських віянь, що проявилося і в розвитку гітарної творчості у розмаїтті її стилістичних вирішень;
6) добре знання національного і регіонального колориту, обізнаність із культурним контекстом краю, включно з історією, міфами, легендами, звичаями, що зумовлює вагому роль у творчості фольклорних мотивів; безпосереднє спілкування з аудиторією, апелювання до того, що для

даної конкретної аудиторії є близьким, що сприяє встановленню емоційного контакту зі своїми слухачами й отриманню бажаного сприйняття; у результаті поєднання таких факторів твори нерідко «втрачають» авторство та побутують як народні, обростаючи новими версіями – у гітарному мистецтві національні школи мають свій яскравий колорит як і виконавські, й композиторські осередки, у музичних творах втілено специфіку різних етнічних регіонів Іспанії, Італії, Франції та інших країн;

7) прекрасне знання можливостей своїх колективів, зручність для виконання не тільки фахівцями високого рівня, написання творів, виконання яких не перенапружуватиме виконавський апарат, а навпаки, допоможе інтерпретатору втілити власні переваги – аналогічні потреби виникали і у фахівців протогітарного та гітарного мистецтва, які створювали репертуар для широкого кола виконавців – і професіоналів, й аматорів;

8) служіння певній групі людей, якими є виконавці та слухачі, заради утвердження етичних, художніх, національних, суспільних ідеалів, близьких для конкретного представника «давидіанського» психотипу творчості, що зумовлює накладання домінанти у творчому процесі на адресата із високим ступенем емоційного спів-чуття, спів-розуміння реципієнта і, водночас, скромну самооцінку власної творчої праці; у цій ситуації надзвичайно важливим є збереження почуття міри між орієнтацією на рівень аматорського виконання та слухання власної художньої інтуїції, що відкриває композиторові-практику «ширше поле для творчого маневру, дозволяє сміливіше експериментувати» [98, 7] – у сфері протогітарного та гітарного мистецтва перед творцями художнього продукту також постійно стояло важливе питання служіння адресатові, якого бачимо у широкому колі професіоналів і любителів музики, а також проблема співмірності між прагненням до сміливих експериментів і задоволення потреб публіки у сприйнятті добре

знайомого контенту.

Таким чином, професійні засади гітарної творчості у протогітарний період формувалися у контексті синкретизму композиторства і виконавства, характерним маркером якого є обґрунтований вище «давидіанський» психотип, що ліг в основу відповідного архетипу творчості, і який став однією із наріжних ознак гітарного професіоналізму упродовж століть його формування.

2.2. Формування професійних засад гітарної творчості у добу бароко

У добу мистецтва бароко гітарна творчість, яка виділилася із контексту музично-поетичного мистецтва менестрельного типу, була представлена діяльністю таких визначних мистців, як француз Жан Батіст Люллі, іспанець Франциско Ґерау, італійці Джироламо Монтесардо, Франсиско Корбетта, Бенедетто Сансеверіо, Джованні Баттіста Ґраната, Джованні Фоскаріні, Доменіко Пелліґріні, Людовіко Ронкаллі, голландець Ізабель ван Лаугенхоф, німці Генріх Шютц, Самуель Шайдт, Сільвіус Леопольд Вайс та Йоганн Герман Шайн, португалець Ніколас Дойзі де Веласко, англієць Джон Доуленд та ряд інших [201; 202; 214; 252], що створили початковий професійний гітарний контент на основі поєднання загальноєвропейських канонів та етнічних особливостей, формуючи, таким чином, основи для впровадження професійних засад гітарної творчості у майбутні століття.

Сплеск гітарного мистецтва відбувся у Східній Європі, куди вказаний інструмент потрапив у середині XVII століття, відтак, провідними майстрами стали: в Чехії, де у творчості лютієрів була адаптована гітару типу battente, до якої додали п’яту струну для проведення мелодичної лінії – Андрес Отто, чия майстерність мала виражені італійські впливи; у Польщі, де встановилася практика настроювання інструменту тоном нижче – видатний поет, композитор і співак Якоб Кремберґ [204] та ін.

Композитори XVII – першої половини XVIII століть створювали чисельні чакони, пасакалії, сарабанди, токати і твори інших світських жанрів, у цей період розвивається традиція вставляти гітарні номери у балети тощо, попри те, що сферою головного розповсюдження гітари лишається розважальна. Водночас, з'являються нові трактати з питань гітарної органології того часу та проблем виконання, удосконалюється процес виготовлення інструмента, що має свої особливості у різних національних культурах, та ін.

Найвидатнішими майстрами барокової доби стали: у Франції – Рене Вобоам з синами Олександром і Жаном, що створив гітару у вишуканому стилі, датовану 1641 роком; в Німеччині – найпопулярніший майстер в Європі Йоахім Тільке з Гамбурга (1641–1719), чиї «вражаючі гітари були виготовлені та прикрашені такими матеріалами, як слонова кістка, панцир черепахи, чорне дерево, золото та срібло, перламутр, дерево жараканда… на одній із них бічні сторони зроблені зі слонової кістки з вигравіруваними малюнками» [204], що завжди мали високу якість та містили зображення, що ілюстрували сцени з книги Буття, квіткові декорації, міфологічні сцени тощо, вважається, що «ця тенденція до вишуканого оздоблення, як це проявляється в інструментах Тільке, являє висоту німецької майстерності; її можна порівняти з діяльністю майстрів італійського Відродження» [204].

У цілому, процес удосконалення інструментарію був достатньо розмаїтим, рухався чисельними складними шляхами, у тому числі шляхом створення інструментів, які мали ознаки ліри, лютні, арфи (так звані арфо-гітари та ін.), що призвело, у результаті, до встановлення шестиструнної гітари у XVIII столітті. Зауважимо, що найбільш рання письмова згадка про шестиструнну гітару з'являється у 1764 році, а через п'ятнадцять років у Неаполі був створений найдавніший із відомих сьогодні шестиструнних інструментів [201].

Особлива ситуація склалася в Італії, де, окрім ряду гітарних майстрів, до творення інструмента долучився і видатний кремонець Антоніо Страдіварі.

Традиційне для музикування у цій країні награвання акордів змінилося привнесеним з Іспанії щипковим способом звуковидобування, що сприяло піднесенню рівня популярності гітари, котра отримала назву chitarra spagñuola, та розвитку її репертуару [204]. Підвищенню гітарного професіоналізму сприяло і співіснування двох способів запису нотного тексту – це позначення великими літерами акордів для награвання і табулатури, що використовувалися, як правило, для щипкового методу. Саме завдяки збереженим табулатурам сьогодні ми маємо можливість аналізувати витоки гітарного професіоналізму у контексті формування національних та, в їхніх рамках, – індивідуальних стилів музичної творчості.

Продовжуючи здобутки мистця XVI століття *Джироламо Монтесардо*, який став одним із перших фундаторів гітарного професіоналізму, упровадивши літерну систему запису гітарної партії у музично-поетичних композиціях, варіаціях, поліфонічних та інших творах, – і чия роль у процесі становлення гітарного мистецтва особливо поцінована сучасними дослідниками, зокрема В. Сидоренко [146], – найбільш вагомими особистостями мистців цього часу, чиї здобутки добре відомі сьогодні, хто яскраво зреалізував «давидіанський» психотип мислення, стали Франческо Корбетта та Джованні Баттіста Ґраната (Італія), Ґаспар Санц (Іспанія), Робер де Візе (Франція) та ін. Відтак, життєтворчість вказаних мистців, яку розглянемо нижче, відіграла ключову роль для формування майбутніх засад професійної гітарної творчості.

Італійський мистець *Франческо Корбетта (1615–1681)* – видатний бароковий мистець, один із найвідоміших гітаристів XVII століття, у чиїй особі поєдналися іпостасі виконавця-віртуоза, композитора та знаного педагога. Історики гітарного мистецтва стверджують, що Ф. Корбетта працював у Болоньї, де, припускають, мав педагогічну практику і виховав ряд наступників, серед яких – Д. Б. Ґраната, а також при дворі герцога Мантуї. У цей час мистець мав чисельні поїздки до Іспанії в якості виконавця-віртуоза, до Німеччини і Нідерландів. У 1650-х роках Ф. Корбетта починає

співпрацювати у Парижі – бере участь у виконанні балеті Ж.-Б. Люллі, мистця запрошують до двору в якості вчителя з гітари для юного короля Людовіка XIV, він супроводжує англійського короля Карла II та ін. продовжуючи ці зв'язки, у 1660–1670-х роках Ф. Корбетта здійснює вагомий вплив на музичне мистецтво Лондона і Парижу [201; 202; 204; 214].

Розглядаючи життєтворчість Ф. Корбетти з позицій формування гітарного професіоналізму, можемо констатувати вагомий вплив мистця на вказаний процес. Одним із фактів на користь сказаного є те, що Ф. Корбетта обіймав посаду придворного вчителя гри на гітарі в Парижі у часи Людовіка XIV, яка була створена спеціально [201], що свідчить про розвиток фахового підходу та, у цілому, розквіт гітарного мистецтва в середині XVII століття, що відбувся великою мірою завдяки діяльності італійського майстра. Таким чином, мистець став придворним гітаристом трьох європейських королів – Іспанії, Франції та Англії.

У творчій спадщині Ф. Корбетти представлено різноманітні барокові жанри – пасакалії, токати, синфонії тощо. Аналіз репертуару, залишеного мистцем, дає підстави стверджувати про перевагу в його творчості жанру сюїти, куди увійшли традиційні алеманда, куранта, сарабанда та ін., що є важливим кроком у становленні та еволюції цього жанру в добу зрілого бароко, до появи сюїтних і партитних циклів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, написаних для клавіру та інших інструментів. Водночас, Ф. Корбетта формує індивідуальну стилістику жанру саме у гітарній творчості.

Е. Р. Шарнассе [201] приводить відомості про те, що до сьогодні зберіглося п'ять збірок гітарних творів авторства Ф. Корбетти, з яких перші три були, розраховані на chitarra spagnuola, опубліковані у період між 1639 та 1648 роком в Італії, четверта і п'ята, під назвою «Королівська гітара» з присвятою королям Британії і Франції, видані у Парижі. Дві останні збірки передбачають традиційний мелодичний стиль у поєднанні з ударністю – technique battu. Найбільш популярними стали четверта збірка, опублікована у

1671 році, куди увійшли чотирнадцять сюїт із традиційними для цього жанру танцями, та п’ята, видана 1674 року, куди увійшла сюїта із дванадцяти номерів («Фанфари», «Сарабанда», «Жига, улюбленица короля» та ін.) для двох гітар battente, що мають південно-італійське походження, та низка окремих п’єс.

Розглянемо деякі твори Ф. Корбетти з метою виявлення характерних рис барокового стилю гітарної музики.

Сарабанда із четвертої збірки, написана 1648 року, викладена у традиційній для старовинних танців двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 з модуляцією у тональність домінанти в каденції першої частини. Вказана форма є наближеною до старовинної двочастинної (із розвитком за схемою T–D–S–T), проте, відсутність тональності субдомінанти на початку другої частини відрізняє вказані композиційні типи.

У гармонічному розвитку сарабанди поєднуються тональність C-dur з рисами іонійської модальності, що свідчить про процес кристалізації тональності вже з яскраво вираженими функціями T–S–D–T, але ще без їх встановленої послідовності із загостреним тяжінням домінанти в тоніку, натомість, широко застосовуються типові для ранньобарокової гармонії домінантово-субдомінантові послідовності.

Розмір, що є традиційним для сарабанди – тридольний (3/4). У п’єсі постійно повторюється витримана ритмічна формула, що вкладається у двотактову фразу, яка складається із рівних четвертних в першому такті та пунктирної фігури і завершальної четвертної – у другому. При цьому у кожному другому такті твору, внаслідок повторення звуків завершення другої (вісімка у пунктирній фігурі) і третьої долей, створюється ефект переднімання, який надзвичайно яскраво зображає поклони у танці, традиційні для барокової музичної культури.

Перша частина A викладена у вигляді восьмититактового періоду – експозиційного, модулюючого в тональність домінанти (C-dur – G-dur), повторної будови, ненормативного внаслідок завершення серединної каденції недосконалою тонікою замість домінанти, що є ознакою поступового

формування базових основ формотворення. Тема має чотириголосний акордовий виклад (приклад 2.2.1), мелодична лінія прослуховується у верхньому і нижньому голосах, що звучать, як правило, паралельними секстами або терціями, з окремими винятками.

Мелодія рухається від тричі повтореного «c^2» донизу, ґрунтуючись на гармонічних функціях, у результаті в першому реченні створюється наступна гармонічна послідовність: T_6–T_6–T_6 | D^6_4–S^6_4–S^6_4 | S–S–S | D_6–D_6–T, де досить спонтанно застосовуються обернення. При цьому у верхньому голосі в першому реченні здійснюється низхідний поступеневий рух від «c^2» до «g^1» і до «e^1», а нижній створює чітку басову основу, де в каденції вирізняється витриманий протягом двох долей увідний звук як терцієвий тон домінанти.

У другому реченні, основаного на гармонічній схемі S–S–S | T–D_6–D_6 | T_6=S_6 | K^6_4 –D–T, здійснюється модуляція у тональність домінанти, при цьому в каденції, де, власне, відбувається перехід, змінюється фактурне оформлення – на зміну чотириголосному викладу приходить двоголосний із витриманим нижнім голосом, що надає загальному звучанню характеру пісенності і, таким чином, збагачує образно-емоційний план твору. Особливістю матеріалу другого речення є мелодичний рух в зоні модуляції, виражений висхідним ходом на тритон (лідійську кварту), що створює ефект найбільшого напруження у підході до кульмінації, яка знаходиться на межі першої і другої частин. При цьому у гармонічній сфері вбачаємо «натяк» на кадансовий квартсекстакорд, створений двома голосами, контексті гармонічної послідовності K^6_4 – D–T. Принагідно зауважимо, що кульмінація ще не встановлена у точці «золотого перетину» – відбудеться в наступному столітті в музиці композиторів пізнього бароко та класиків.

Друга частина, також викладена у вигляді восьмитактового періоду – експозиційного, модулюючого, повторної будови, нормативного – починається із ходу від кульмінаційної вершини «g^1» (приклад 2.2.2.). У ній застосовується та ж саме мелодико-ритмічна формула та чотириголосний акордовий виклад, який продовжується до закінчення твору і цілком

ґрунтується на розвитку наступної гармонічної послідовності: T_6–T_6–T_6= D_6 | D_7–T–T | S–S–S | T–D_6–D_6 | S^6_4–S^6_4–S^6_4 | D–D_7–T | D_7–D–T | T–T–T ||.

У цій частині застосовується особливий для барокового гармонічного мислення XVII століття акорд – домінантовий септакорд, при цьому септіма вводиться поступеневим низхідним ходом на фоні послідовності D–T у першому (такт 10-й) і другому (такт 14-й) реченнях. Ще один випадок застосування D_7 – у заключній каденції, де септімовий тон вказаного акорду розв'язується в терцієвий тон тоніки через пріму D, ходом «f–g–e» (такт 15-й), після чого у заключному такті застосовано полігармонічне співзвуччя – на першу долю на фоні витриманого основного звуку тоніки в інших голосах звучить домінанта, яка розв'язується подібно до затримання.

Зауважимо, що подібне використання нового, дисонуючого акорду – D_7 – почало впроваджуватися вже у ранньобарокову добу в оперному, клавірному та інших жанрах, прикладами чого є творчість К. Монтеверді («Lasciatemi Morire» (1608) та ін.) й сучасників. У даному випадку можемо констатувати *один із перших відомих прикладів використання D_7 у гітарній музиці*.

Серед інших творів Ф. Корбетти, що увійшли до четвертої збірки, є *Сарабанда d-moll (1648)*. Твір написаний у простій двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 із модуляцією у тональність натуральної домінанти у другому реченні першої частини. При цьому відсутність точної повторності, що буде описано нижче, створює ефект варіантності – друга частина сприймається як варіант першої, де викладена тема. Розмір твору – традиційний для сарабанди тридольни, проте, доля виражена не половинною тривалістю, як це найчастіше спостерігали у старовинній музиці, а четвертною – 3/4.

Характерною ознакою цієї Сарабанди є розвинена мелодична лінія, яка вирізняється на фоні гармонічних функцій (приклад 2.2.3). Це свідчить про високий рівень і виконавського, і композиторського професіоналізму Ф. Корбетти, який в середині XVII століття, наслідуючи традиції, сформовані у добу раннього бароко, застосовує в гітарній музиці одночасне поєднання

двох фактурних пластів – мелодичного і гармонічного, а подекуди звучання стає тришаровим – мелодія, акордова середина і маркований бас.

Гармонічні функції витримуються протягом кожного такту, за рідким виключенням, у першій частині, і змінюється з кожною долею – у другій, із більш насиченим розвитком. Тема розпочинається у високому регістрі і рухається хвилеподібно, переважно четвертними, що імітують крок у танці-ході, у неї періодично проникають широкі стрибки та восьмі тривалості у пунктирних фігурах.

Специфічною рисою розвитку тематизму у творі є повна відсутність мелодико-інтонаційної повторності. Разом із тим, постійний, невпинний розвиток передбачає певну ритмічну повторюваність, що дає підстави стверджувати про спільність тематизму першої і другої частин. У цілому, тема, викладена у кожній наступній фразі, виростає із попередньої та, водночас, продовжує її розвиток. Аналогічно, подібність виникає на рівні початкових фраз двох речень першого періоду та двох речень другого. При цьому можемо констатувати, що в другій частині застосовано зміну послідовності ритмічного оформлення мотивів: якщо у першій частині рух рівними четвертними (перші такти у кожному із двох речень) змінюється на фігуру із пунктиром (другі такти, аналогічно, у кожному із двох речень), то в другій частині твору, навпаки, розвиток теми у кожному реченні розпочинається із мотиву, що містить пунктирну фігуру. Таким чином, композитором застосовано ритмічну варіативність, що, у цілому, посилює загальний розвиток.

Перша частина викладена у восьмитактовому модулюючому періоді з відхиленням від нормативу (серединна каденція завершується недосконалою тонікою). Тема Сарабанди у першому реченні рухається низхідним поступенно-хвилеподібним ходом від п’ятого до першого ступеня, утворюючи у першому такті особливий для гармонії того часу домінантовий септакорд як прохідний між домінантовим тризвуком і тонічним тризвуком, який звучить на домінантовому басу, що сприймається як органний пункт. У цілому, гармонічна схема першого речення, в якій вирізняються марковані баси,

виглядає наступним чином: D–D–D_7 | t | s–t | D–t |.

У другому реченні, що розпочинається на тонічному органному пункті, що тягнеться з останньої долі попереднього такту, відбувається модуляція в тональність натуральної домінанти a-moll: t=s | t | D | t |. Особливу увагу привертається мелодична лінія, в якій виникає притаманний для нової тональності «h» замість «b» по тональності основній, що уводиться в контексті активізації мелодичного розвитку із досягненням мелодичної вершини твору «c^2», а також характерний ступінь a-moll – альтерований звук «gis».

Ще більш активний гармонічний розвиток відбувається у другій частині, яка розпочинається із двох ланок квазісеквенції, перша з яких звучить у C-dur, друга рухається до a-moll, але тоніка змінюється мажорною домінантою до основної тональності твору d-moll, що підкреслюється арпеджіато. Повинні відзначити активний, особливо насичений гармонічний розвиток у цій частині. Так, наприклад, у зерні вказаної секвенції застосовується відхилення в C-dur через його субдомінанту та домінанту з прохідною септімою на витриманому субдомінантовому басу, у першій фразі останнього речення застосовується послідовність двох септакордів – спочатку домінантсептакорд з'являється в якості D_7 / d, проте, він уведений не прохідним, а допоміжним ходом мелодії, внаслідок чого септімовий тон виявляється розв'язаним вгору (такт 13-й), і відразу після цього звучить D_7 по основній тональності (приклад 2.2.4). У каденції, також внаслідок розвиненого мелодичного руху, з'являється малий септакорд на IV ступені, що вносить особливо насичений колорит у загальне звучання Сарабанди. Заспокоєння після такого активного розвитку відбувається у звучанні домінанти в серединній каденції та тоніки у заключній, підкреслених висхідним арпеджіато.

Звернемося до інших творів Ф. Корбетти, що демонструють різноманітні інші способи гітарного викладу, які, припускаємо, належать до пізнього етапу творчості мистця. Вони свідчать про еволюцію гітарного мистецтва, в лоні якого все більш чітко маркувалися професійні підходи до професійних засад у виконавстві і композиторстві.

Прелюдія a-moll, викладена у вісімнадцятитактовій композиції, характеризується постійним розвитковим рухом без чітко означених, завуальованих цезур, що перегукується із фугованим викладом, для якого притаманний постійний «біг» голосів. Таким чином, твір є прикладом поєднання в одній композиції власне прелюдійного типу викладу та вираженого лінеарного багатоголосся. Структура композиції – одночастинна із ознаками умовного поділу на три структурні побудови.

Перший, прелюдійний тип викладу застосовується на початку твору (такти 1–3), де на фоні витриманого тонічного органного пункту в басу звучать арпеджіоподібні, гамоподібні та інші ходи шістнадцятими тривалостями (приклад 2.2.5), що розвиваються за такими гармонічними функціями: t | dVII – t – D | t |. У гармонічному плані особливим мажорним колоритом вирізняється звучання тризвуку натурального dVII ступеня, що «натякає» на відхилення до верхньої медіанти.

Другий тип викладу характеризується використанням дво- і триголосся з елементами поліфонізації. У початковій побудові (в тактах 3–4) яскраво проявляється скрите двоголосся, у двох наступних – контрастна поліфонія, викладена двома (подекуди – із divisi) голосами. У цілому, на серединному і заключному етапах твору (такти 6–18) відбувається активний тональний розвиток з відхиленнями в C-dur, e-moll, G-dur, d-moll та ін., а також збільшується напруження шляхом застосування секвенцій тощо.

У мелодико-гармонічному вирішенні твору також варто відмітити значну кількість домінантових септакордів, які виникають внаслідок застосування низхідних поступеневих мелодичних ходів, один зі звуків яких відіграє роль септімового тону, наступний – терцієвого в акорді розв’язання. Окремі звуки верхнього голосу підкреслюються передніманнями, затриманнями, а також мордентами з нижніми допоміжними, якими автор маркує важливі тони певних акордів, серед них – загострені альтеровані увідні тони до тоніки, септімові тони в септакордах, затримання, які звучить як секстовий тон домінанти, що переходить у квінтовий тощо. Внаслідок

накладання самостійних голосів подекуди утворюються квартові структури (такти 15–16) та такі, що містять септіму в результаті затримання в одному з голосів (як, наприклад, «h–a^1», де верхній звук є затриманим до «gis^1», які звучать на фоні «e»). Подібні поєднання голосів створюють особливу ладову напруженість, яка, у свою чергу, сприяє відчуттю кульмінаційного піднесення (приклад 2.2.6).

Таким чином, представлена Прелюдія є прикладом-мініатюрою втілення поліфонічного музичного мислення, характерного для раннього та початку зрілого бароко, реалізованого в гітарному репертуарі. Відтак, можемо також стверджувати про розширення жанрової палітри гітарного мистецтва, яка у попередні століття концентрувалася, передусім, у пісенній і танцювальній сферах.

Пасакалія G-dur звучить урочистим танцем-маршем, у характері якого виконувалася вулична хода після середньовічних свят. Обсяг твору – 36 тактів, в яких розвивається композиція із низки епізодів, що має риси калейдоскопічності. Водночас, у ній чітко вирізняється складна двочастинна побудова (16 тактів + 20 тактів) із вступом (4 такти) в межах першої частини і кодою (4 такти) у межах другої, основаних на тому ж самому тематичному матеріалі.

Особливістю композиції є послідовність низки чотиритактів, які можемо трактувати як речення-періоди, за винятком одного восьмитактового періоду на початку другої частини. У першій частині є чотири таких чотиритактових речень-періодів, у другій – один восьмитактовий, розвиткового плану (у його розвитку вбачаються ознаки серединного типу викладу) і три чотиритактові.

Усі періоди Пасакалії, окрім передостаннього у другій частині, витримуються або, принаймні, завершуються в основній тональності G-dur, передостанній – у паралельній тональності e-moll. Така послідовність, в якій кожен чотиритакт завершується тонікою і надається до повторення за допомогою знаків репризи, створює ефект «нанизування» матеріалу, притаманний для старовинних танців.

У творі поєднуються риси акордового багатоголосся, де переважають п’ятиголосні структури, гомофонно-гармонічного та поліфонічного викладів – з елементами імітаційної та контрастної поліфонії, що чергуються між собою у процесі розвитку композиції, створюючи різноманітні за характером та емоційним вираженням епізоди.

У першому чотиритактовому реченні-періоді А (приклад 2.2.7), що відіграє роль вступу, створюється урочисто-закличний характер усього твору, звучить послідовність акордів у п’ятиголосному викладі, в якій чергуються фігури, оформлені у пунктирний і синкопований ритми. З послідовності крайніх верхніх тонів акордів створюється мелодична лінія, в якій вирізняються активні висхідні ходи – квартовий до мелодичної вершини «a^1» та квінтовий до тоніки у каденції. Окремі мотивні ходи підкреслюються нижніми мордентами – секундовий хід «d–e» на межі першого і другого тактів, що виростає в одному із середніх голосів акорду, та висхідний квінтовий хід «c^1–g^1» у верхньому голосі у завершенні вступу, де «c^1», що звучить на фоні домінанти, можна трактувати як її септімовий тон, взятий стрибком після терцієвого тону домінанти «fis^1» і розв’язаний також висхідним стрибком, у результаті чого створюється виразний і напружений мотив із низхідної збільшеної кварти та висхідної чистої квінти: «fis^1–c^1–g^1». Звук «c^1» (остання восьма у такті), який має, водночас, субдомінантовий колорит, звучить на фоні витриманої домінантової гармонії без терцієвого тону, що створює ефект ненапруженості, характерної для середньовічної музики, відлуння якої можемо вбачати в низці гітарних барокових творів.

У наступному чотиритактовому реченні-періоді В (такти 5–8) звучить зовсім інший за параметрами матеріал – він має наспівний характер, що проявляється в імітаційному фрагменті в перших двох тактах, який доповнюється двотактовим завершенням з участю терцієвого і квартового (що виник внаслідок руху голосів) акордів та двоголосся з комплементарною ритмікою.

Матеріал чотиритактового речення-періоду С (такти 9–12) має

розробковий і найбільш динамічний характер в усьому творі. Тут звучать, у секвентному викладі, синкоповані мотиви з висхідними квартовими ходами: «h–cis^1–fis^1», «d^1–e^1–a^1», де кожна вершина підтримана акордом з п’яти голосів, а інші звуки супроводжуються другим голосом у комплементарній ритміці, та більш спокійне, «заокруглене» завершення цієї побудови.

Нарешті, завершує першу частину складної форми речення-період D, в якому вирізняються колоритна мінорна нижня медіанта, а також прохідні співзвуччя, які утворюються поступеневим рухом голосів, при тому звертають на себе увагу дисонуючим звучанням – наприклад, наприклад, співзвуччя із великої септіми і зменшеної квінти або із чистої октави і великої секунди у послідовності «g–e–c», «g–fis–c», «g–g–c», «g–g–a», яка звучить у кульмінації першої частини (такт 14-й), при підході до її заключної каденції SII_6 – D_6 – T: «c–a», «c–h», «fis–fis–a», «fis–fis», «g–g» (такти 15–16). Такий насичений розвиток урівноважується звучанням автентичного звороту із нижнім мордентом на домінанті та треллю на тоніці. Окрім вказаних вище дисонуючих співзвуч, з точки зору формування гармонічного мислення, можемо вказати на чисельні приклади октавного паралелізму, характерного для музики середньовічної, ренесансної та ранньобарокової доби.

Початок другої частини – період E – є особливим з точки зору його ролі і масштабів у цілому. Тема, викладена у цьому періоді, є похідною від теми B із першої частини, оскільки її перший мотив є трансформованим варіантом початкового мотиву теми B. Водночас, під час її активного розвитку твориться якісно новий матеріал, відтак, називаємо цю тему E.

Нагадаємо, що це єдиний восьмитактовий період у творі, який поділяється на речення поза правилами структурної квадратності – речення співвідносяться як 3 такти і 5 тактів. Безперечно, тут діють інші закони, не притаманні для гомофонно-гармонічного багатоголосся, а підпорядковані активному поліфонічному розвитку. З точки зору тонального мислення цей фрагмент також демонструє активний розвиток, свідченням чого є відхилення в C-dur у першому реченні (такти 17–18) та в D-dur у реченні другому в

контексті модулюючої секвенції (такти 20–21). Нарешті, у кульмінації (такти 22–23) з'являється триголосний виклад із лінеарним мисленням, що є вагомою ознакою високого рівня гітарного професіоналізму Ф. Корбетти (приклад 2.2.8).

Наступні чотиритактові епізоди F і G (такти 25–28 і 29–32) за типом мислення є подібними до епізодів C і D, особливістю є відхилення в C-dur, D-dur та e-moll, а завершальний епізод H (такти 33–36), що відіграє роль коди, є тематично спорідненим із епізодом A (такти 1–4) з першої частини, який відіграє роль вступу. У коді знову звучить урочиста хода, що є характерною ознакою жанру пасакалії.

Чакона C-dur за типом мислення, реалізованим у творі, та композиційними особливостями є подібною до попередньо проаналізованої Пасакалії G-dur. Як відомо, жанр чакони у процесі розвитку ренесансної та барокової музики набув суттєвих трансформацій. Знаменитий іспанський танець, що, ймовірно, мав середземноморські та американські витоки (що зрозуміло з огляду на традиційне іспанське мореплавство), що мав експресивний характер і виконувався у вигляді синкретичного мистецтва співу, танцювального руху та кастаньєтів, трансформувався в інструментальну композицію для лютні або гітари зі своїми характерними ознаками. Останній варіант, для якого притаманні урочистий настрій і лірична зосередженість, повільний темп, тридольність з синкопованістю (акцент на другій долі), представлений у творчості Ф. Корбетти та інших гітаристів-сучасників.

Чакона C-dur – більш розвинена, ніж попередньо згадана Пасакалія, шестивосьмитактова композиція. Твір побудований на послідовності повторюваних періодів – восьмитактових і чотиритактових, зміні типів багатоголосся – акордового, гомофонно-гармонічного і поліфонічного. Натомість, майже увесь твір витриманий в єдиній тональності C-dur, за винятком короткотривалих відхилень у тональність домінанти G-dur (такти 4–5, 33–34) та F-dur (такти 57–59).

Основним фактором, який сприяє активному розвитку тематизму,

представленого у кожному новому періоді, є фактурний. Початкова урочистість і піднесеність створена акордовим викладом із три- і п’ятизвукових структур, куди проникають окремі мелодизовані мотиви в різних голосах (приклад 2.2.9). Саме завдяки цим мотивам, як правило, акцентується друга доля, що є характерною ознакою жанру чакони, що подекуди підкреслюється і використанням нижніх і верхніх мордентів. У подальшому розвитку твору можемо відзначити інші типи викладу, зокрема, широко представлена контрастна поліфонія в її різноманітних варіантах, а також наявні окремі елементи імітаційності.

Серед інших специфічних ознак даного твору, що є особливими для гітарної музики часів Ф. Корбетти, можемо відзначити застосування широких розривів між різнорегістровими голосами, як, наприклад, витриманий бас та розвинений мелодичний рух на відстані до двох і більше октав (такти 51–54), (приклад 2.2.10), ускладнення акордової вертикалі до шестизвучних співзвуч, що досягається шляхом накладання декількох акордових пластів (такт 33), (приклад 2.2.11) та ряд ін.

У цілому, виконання творів, що містять описані поєднання різнопланових пластів у поліфонічному цілому є досить складним. Це нововведення, яке спостерігаємо в гітарній творчості XVII століття, свідчить про активний розвиток професійних засад музичного мислення у гітарній творчості доби, а також ускладнення музичної мови від стилістики раннього бароко до окремих проявів зрілого барокового стилю.

Інший видатний італійський мистець вказаної доби, сучасник Франческо Корбетти, що уособлює «давидіанський» архетип творчості, будучи виконавцем, педагогом і композитором – *Джованні Баттіста Ґраната (1620/1621 – 1687)*. Відомо, що мистець народився у Турині, у віці двадцяти п’яти років переїхав до Болоньї, де прожив більш частину життя, зокрема, працюючи солістом духового ансамблю Concerto Palatino, який відігравав вагому роль у житті італійського міста [196].

Дослідники вважають Дж. Б. Ґранату найбільш «плодовитим» серед

гітаристів-композиторів XVII століття, адже мистець залишив сім великих томів творів, опублікованих у Болоньї у 1646 – 1684 роках, куди увійшли сюїти французького типу (алеманда, куранта, сарабанда), каприси, сонати, прелюдії, чакони, токати і твори інших жанрів для chitarra spagnuola, chitarra atiorbata, а також різноманітних інструментальних ансамблевих складів – для двох скрипок і баса, скрипки, гітари та баса-континуо, скрипки, альта та гітари, гітари та бас-континуо та ін., при цьому найбільша частка творів написана для іспанської гітари [196; 201].

Важливим показником зростаючого професійного рівня барокового гітаризму є вже те, що в назвах збірок автор вказує про різні тональності творів, що є прогресивним явищем для середини XVII століття. У цілому, дослідники [196] відзначають вагому фахову майстерність композитора-гітариста, чиї твори є найбільш віртуозними у його часи, особливо у зрілий і пізній період творчості, коли мистець використовує складні ритми, гранично високі звуки та інші виражальні засоби.

У контексті представленого дослідження розглянемо окремі з композицій Дж. Б. Ґранати – дві п’єси в жанрі балету, які, ймовірно, є фрагментами творів у жанрі французького балету того часу. У цих композиціях можемо прослідкувати особливості стильового вирішення музики майстра на початку зрілого періоду – зламі 1650–1660-х років.

Балет пану Джорджо Коста П’ячентино (1659) – невелика п’єса у тональності a-moll, простій двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 із точними повтореннями частин. Структура композиції вказує на ознаки раннього бароко, де відсутній принцип квадратності: перша частина викладена у вигляді п’ятитактового періоду, друга частина – шеститактового. Фактурний виклад є переважно двоголосний, в окремих виняткових випадках – із додаванням акордів до одного з голосів.

Характерною рисою твору є постійний швидкий рух голосів у складному розмірі (4/4), який подекуди прикрашається пунктирними фігурами у ритмічній сфері та трелями у царині мелізматики. Мелодична лінія теми

розпочинається із затактового низхідного ходу шістнадцятими тривалостями від п’ятого ступеня із подальшим хвилеподібним рухом (приклад 2.2.12).

У першій частині автор застосовує контрастну поліфонію – розвинений верхній голос, викладений шістнадцятими і восьмими тривалостями, доповнюється помірним, виваженим рухом четвертних. Натомість у другій частині автор використовує елементи імітаційної поліфонії, що є досить складним для виконання з високим ступенем виразності.

Найбільш вагомим виражальним засобом у п’єсі є тональний. У першій частині, яка протягом чотирьох тактів викладається в основній тональності, де чергуються головні функції, відбувається модуляція в каденції. Перехід у тональність натурального VII ступеня G-dur відбувається шляхом прирівняння без відхилення. Друга частина розпочинається із тонального співставлення і звучить у C-dur, розвиток знову приводить до G-dur, a-moll та завершується в C-dur, що свідчить про ускладнення гармонічного мислення у порівнянні з ранньобароковим етапом.

Подібні принципи розвитку композиції та засоби музичної виразовості використано і в іншому *Балеті (1659)* a-moll, особливість якого полягає у надзвичайно активній мелодичній лінії теми, що розпочинається із сукупності квартового, квінтового, секстового та інших різноспрямованих ходів, до яких додається напружена збільшена кварта. Водночас, у цій лінії можемо вирізнити скрите двоголосся, де головну роль відіграє хід звуками мелодичного мінору «fis^1–gis^1–a^1». У поєднанні з нижнім контрастним голосом, викладеним четвертними тривалостями, виникає досить цікаве загальне звучання (приклад 2.2.13).

Досить новаторським прийомом, що потребує виконавських умінь, є послідовність шести децим у висхідному гамоподібному русі восьмими тривалостями у другій фразі, п’яти таких децим – у четвертій. Нарешті, в кульмінації (такт 5-й) двоголосся розщіплюється на чотириголосне співзвуччя, яке складається з дуодецими і двох кварт, що створює ефект особливого привертання уваги.

Друга частина (приклад 2.2.14), як і в попередньому балеті, містить діалог двох розвинених голосів, де до розвитку надаються окремі трасформовані мотиви з теми першої частини, періодично створюючи імітаційні перегуки. Активний розвиток мотивів, що складаються з низхідного та висхідного поступеневого руху до довгого звуку, насичення дрібними тривалостями та широкими стрибками, відхилення в тональності G-dur та d-moll надає звучанню особливої динамічності, а потреба прослуховування такого активного руху голосів – професіоналізму гітариста-виконавця.

Таким чином, п’єси Дж. Б. Ґранати, з одного боку, є демонструють простоту і ясність ренесансного формотворення в гітарній музиці, з іншого – показують приклад високої фантазії та потенційні можливості подальшого розвитку музичної думки при роботі з тематичним матеріалом.

У розвитку іспанської барокової музичної культури вагому роль відіграв виходець із Каланди *Гаспар Санц (1640–1710)*, що жив і творив при дворі короля Філіпа IV і його сина дона Хуана Австрійського у Мадриді та в чиїй особі виконавець-гітарист і композитор поєднався зі священником.

Випускник-теолог Саламанського університету, що набував музичної майстерності в Італії, мистець більш як століття був першим гітаристом своєї країни, універсальним мистцем «давидіанського» архетипу, який залишив також методичний спадок – виданий 1674 року в Сарагозі тричастинний «Посібник із гри на іспанській гітарі». До вказаної праці, що стала важливим кроком для становлення та утвердження професійних засад гітарного мистецтва у барокову добу, увійшли наступні складові. По-перше, це опис методики гри, притаманний італійсько-іспанській традиції, по друге, вправи для досягнення виконавської майстерності, по-третє – табулатури низки творів, серед яких – танцювальна музика, насамперед іспанська та італійська, а також фрагменти французьких балетів [201; 202; 204]. У цілому, це дозволяло учневі реалізувати отримані вміння на прогресивному на той час художньому матеріалі у виконавській царині та опанувати широкий спектр гітарного репертуару.

Композиторський спадок мистця був оформлений у три колекції табулатур, збережених до нашого часу, виданих, відповідно, у 1674, 1675 та 1697 роках. Твори, уміщені у цих збірках, стали окрасою іспанського та, у цілому, європейського гітарного репертуару доби бароко у період широкого визнання гітари та її активного поширення у європейському світі, що спричинило появу нових тенденцій, явищ, творів, імен.

Звернемося до «Іспанської сюїти» Г. Санца, що є одним із найбільш відомих творів композитора у наш час. Сюїта є масштабним твором, що складається з дев'яти частин, більшість з яких написані у тональності D-dur, окрім першої, викладеній в d-moll, третьої – F-dur та сьомої – d-moll.

Перша п'єса «Españoletas» має достатньо жвавий темп, тридольний розмір (3/4). Твір викладений в одночастинній формі (23 такти) у вигляді періоду з двох речень із доповненням – експозиційного, повторної будови, модуляційного, із відхиленням від нормативу внаслідок наявності восьмитактового доповнення, що відіграє роль коди. У цілому, структура першої п'єси виглядає наступним чином: 8 тактів – перше речення, 11 тактів – друге речення із розширенням, 4 такти – доповнення.

Виразна мелодія, що рухається четвертними тривалостями, розвивається хвилеподібно від тоніки до п'ятого ступеня і донизу на фоні витриманих протягом цілого такту звуків у першій і малій октавах. Тематичним зерном твору є п'ятизвучний мотив, що складається із двох щеплених між собою тризвучних мотивів (приклад 2.2.15). Перший тризвучний мотив є поступенним ходом, другий являє собою фігуру за зразком допоміжного ходу. Ці мотиви надаються до різноманітних перетворень, передусім вертикальних відображень і секвенцій, протягом усього твору, кожен із них звучить у двох ритмічних варіантах – у вигляді рівномірного руху четвертних та із пунктирною фігурою між першою і другою долею, що є прикладом інтонаційної роботи з тематизмом у ранньо- та зрілобарокову добу. При цьому опорно-смислові тони мелодії підкреслюються мелізмами (трелі) або акордами, що виникають замість окремих звуків нижнього голосу, що відіграє

роль гармонічної підтримки теми.

Іншим вагомим чинником виразовості у п'єсі є гармонія, яка відіграє роль засобу, що розцвічує постійно повторювану мелодичну фігуру в її чисельних варіантах. Гармонічна послідовність виглядає наступним чином. У першому реченні відбувається модуляція в паралельну тональність F-dur: t – DVII – TDIII – TDIII – TSVI = T – S – D – T. У другому реченні – повернення в основну тональність d-moll та модуляція у тональність мажорної домінанти у розширенні: T – T – D – D – tsVI – D / tsVI – tsVI = t – tsVI – D = T – D – T=D. У завершенні другого речення, у зоні модуляції в тональність домінанти, знаходиться кульмінація, яка є прикладом поступової роботи зі збільшення напруження на рівні всього твору, яке заспокоюється у коді, побудованій на такій гармонічній послідовності: tdIII – TSIV (мелодичний) – D – t.

Таким чином, перша п'єса у жанрі іспанського танцю демонструє фахову майстерність Г. Санца у царині інтонаційного та гармонічного мислення, що, у цілому, свідчить про еволюцію професійних засад гітарної музики в іспанській культурі XVII століття.

Друга частина «Іспанської сюїти» Г. Санца – «Gallarda y Villiano» (приклад 2.2.16), в якій звучать два старовинні танці, вказані у назві твору. Кожному із образів відповідає по два періоди. Жвавий темп, розмір 2/2. Структура твору побудована на калейдоскопічному, типовому для давніх танців, чергуванні коротких епізодів, кожен з яких є періодом, із повтореннями кожного із них. При цьому перші два періоди відносяться до танцю гальярда, два наступні – до вілліано.

Перший період (6 тактів) – складається із двох тритактових фраз-речень. Урочиста тема, що розпочинається з-за такту, рухається хвилеподібно між першим і третім ступенями та заокруглюється, зупиняючись на другому ступені. Продовження цього розвитку відбувається у другому фразі-реченні, де суттєво збільшується діапазон мелодичної лінії – вона у стрибковому русі підіймається від нижнього п'ятого до верхнього четвертого ступеня. Виклад цієї теми розпочинається інтервально – паралельними децимами, і вже при

кадансуванні першого речення з’являється акордове триголосся, а в другому реченні – чотириголосся, що сприяє загальному посиленню звучання. Усі описані засоби створюють ефект кульмінації на рівні першої частини. Важливо зауважити, що у серединній каденції автор застосовує відхилення у тональність домінанти, тобто, застосування DD_6 – D, яке є ознакою високого професійного рівня у контексті гітарної музики XVII століття.

Другий період (6 тактів), що також відноситься до «Gallarda», викладений у яскраво контрастному фактурному вигляді відносно до першого (приклад 2.2.17). Він являє собою послідовність чотири-п’ятизвучних мотивів із завершенням на сильній (або відносно сильній) долі, що звучать почергово у двох голосах, імітаційно перегукуючись між собою, спочатку у низхідному варіанті, а в другому печенні – у висхідному, де, як і в першій частині, застосовується відхилення у тональність домінанти. Водночас, аналіз інтонаційного матеріалу цього періоду показує, що він виростає із початкової теми гальярди, а відтак, можна його вважати варіацією на вказану початкову тему.

Третій і четвертий чотиритактові періоди, що побудовані на спільному тематичному матеріалі, відносяться до танцю вілліано, що має гомофонно-гармонічний виклад, де роль супроводу відіграють інтервальні структури, які заміняють повнозвучні акорди. Цікавим є той факт, що у темі вілліано поєднуються інтонації початкового варіанту теми гальярди та її першої варіації. Як і у попередніх періодах, у цій структурі роль речень відіграють, по суті, фрази, при цьому перший чотиритакт повторюється завдяки використанню знаку репризи. Його тема є похідною від початкової теми гальярди, отож, можемо його вважати наступною, другою варіацією.

У завершальній чотиритактовій структурі кульмінаційно звучить тема попереднього періоду в урочистому характері, підтримана п’ятизвучним викладом акордів на глісандо та із застосуванням мелізмів. Перед завершальною тонікою вводиться висхідний хід від п’ятого до першого ступеня в басу, що є елементом мелодизації фактури. Цей період відіграє роль

коди.

Третій номер – «Danza de las hachas» – має проміжний характер у структурі всієї «Іспанської сюїти». Танець викладений в одночастинній формі, що повторюється двічі зі зміною динаміки, яка подається у вигляді восьмитактового періоду з двох речень – експозиційного, повторної будови, модулюючого із тональності F-dur в паралельний d-moll. Тема танцю основується на імітаційних перегуках в різних голосах фактури, що звучать на фоні витриманих цілими тривалостями акордів.

Четвертий номер – «Rujero y Paradetas» (приклад 2.2.17), де кожен із танців викладений у шістнадцятитактовій структурі – відтак, виникають дві прості двочастинні форми $AA^I + A_1A_1^I$ в тональності D-dur з модуляцією в тональність домінанти у каденції першої частини та поверненням в основну у другій частині кожного танцю. Отож, теми обох танців мають спільну інтонаційну основу, при цьому перший є дводольним (alla breve), другий – тридольним (3/4), що надає йому особливо м’якого руху.

Теми і руджеро, і парадетасу виростають із оспівування стійких першого і третього ступенів, при цьому різняться у ритмічному оформленні мелодій, а саме – у чергуванні пунктирних фігур та рівномірного руху з участю груп восьмими тривалостями. В обох випадках тема викладається у верхньому голосі та супроводжується витриманими звуками у голосі нижньому, за винятком окремих мелодизованих ходів у лінії баса. Таким чином, внаслідок тематичної подібності парадетас сприймається як варіант, створений на тему руджеро.

Зауважимо, що у заключній каденції руджеро використано домінантовий септакорд, причому не з прохідною септімою, а як самостійне співзвуччя, що витримується протягом усього такту (такт 15-й). При цьому в мелодії звучить висхідний хід від терцієвого до секстового тону D_7, через який відбувається розв’язання в тоніку.

П’ятий номер – двадцятитактова «Zarabanda al Ayre Español» (приклад 2.2.18), викладена у складній тричастинній формі з репризою da capo AB + C

+ AB (8 тактів + 4 такти + 8 тактів) та повторами кожної частини, в тональності D-dur з традиційною для більшості танців усієї сюїти модуляцією в тональність домінанти із поверненням в основну тональність у репризі. Тема сарабанди є дуже пластичною, ритмічно організована у ситуації рівномірної (потактової) перемінності розміру із 6/8 на 3/4. Як і в попередньому номері, у викладі теми сарабанди застосовується гомофонно-гармонічна фактура, де мелодична лінія теми, що виростає із фігур з допоміжними тонами, прикрашена мелізмами (у даному випадку поєднуються морденти, форшлаги і трелі на сильних долях), супроводжується витриманими акордовими співзвуччями на основі головних гармонічних функцій. У процесі розвитку твору, в частинах B і C, гомофонно-гармонічна фактура змінюється на контрастно-поліфонічну, у контексті якої з'являються окремі імітаційні фрагменти.

Шостим номером «Іспанської сюїти» є «Passacalle de la Cavalleria de Napoles» (приклад 2.2.19), в якій створено яскравий образ неаполітанської кавалерії завдяки маркованій ритмічності, витриманій протягом усього п'ятидесятитактового твору, викладеного у тричастинній формі з кодою. Тональність твору D-dur, розмір – 6/8.

Тема пасакалії має інтонаційну спорідненість з темою попередньої сарабанди (мається на увазі тризвучний мотив «fis–e-fis», з якого виростають обидві теми), проте, контрастний до попереднього танцю акордовий виклад з окремими випадками мелодизації у верхній лінії. Початкова однотактова фраза, що містить пунктирну та синкопована фігури, тричі повторюється протягом кожного із двох речень першої частини.

У подальшому розвитку активно опрацьовується початкова тема. Загострюється пунктир (стає подвійним), ускладнюється фактура (відбувається кількісне нашарування в акордах до шести звуків – по три у двох паралельних лініях), збільшується динаміка до *ff* , що є досить рідким явищем у старовинній музиці. Усі описані засоби підпорядковані меті створення активного, бадьорого образу.

Сьомий номер – «Folias» d-moll (приклад 2.2.20), кардинально відмінний від попередньої пасакалії. Тут вражений зовсім інший характер, що створюється як специфікою теми, так і типом викладу і способами розвитку тематичного матеріалу.

Твір викладений у складній двочастинній формі, що є типовим явищем для старовинних танців, де у першій частині обидва періоди є максимально наближеними між собою та кожен із них надається до повторення, а друга частина є видозміненим варіантом першої зі збереженням форми, тонально-гармонічного плану та розвитку окремих ключових інтонаційних ходів теми. Водночас, внаслідок постійного розвитку або усієї теми (другий період), або її мотивних елементів (третій період), або її розвспівування (четвертий період) у даному танці можемо прослідкувати риси варіаційного розвитку, здійсненого на із високим рівнем професіоналізму автора.

Перш частина (32 такти), у свою чергу, написана у простій двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 із повтореннями частин, які завершуються дещо по-різному у двох вольтах. Тема фоліасу викладається у шістнадцятитактовому періоді – експозиційному, модуляційному, повторної будови, за ступенем нормативності – нормативному. Мелодична лінія теми виростає із трихордового зерна між третім і першим ступенями, яке розспівується поступеневим рухом різної спрямованості, причому у перших двох двотактових фразах – в межах основної тональності d-moll, у другій і третій, які також входять у перше речення здійснюється відхилення у паралельний F-dur, що розпочинається активним ямбічним ходом «c–f» із наступним ходом «f–g–a» до кульмінаційної вершини. В описаному русі мелодії також присутня трелеподібна фігура, яка проникає і різні пласти фактури – з’являється підголоском, створюючи середній прошарок між мелодією та басовою лінією з витраманих звуків, розцвічуючи і прикрашаючи загальне звучання.

Щодо тонально-гармонічної сфери, то варто відзначити, що гармонічна пульсація є потактовою, яка змінюється у найбільш напружених,

кульмінаційних моментах. У тонально-гармонічному плані для теми характерною є міноро-мажорна світлотінь, що, водночас, активізує розвиток у процесі відхилень, а саме: t – D – t – D / III – III – D / III – D – t – D – t – D / III – III – D / III – t – K^6_4 –D – t. Цікаво, що у творі використовується кадансовий квартсекстакорд, що не є поширеним явищем в добу раннього бароко, проте, це співзвуччя використано поки не акцентовим на сильну долю, а як затримання до домінанти (на другу долю у тридольному розмірі).

У другій частині простої форми A_1 (від такту 33) здійснюється мелодизація матеріалу, експонованого у першій частині фоліасу (приклад 2.2.21). Виклад розпочинається затактовим поступеневим ходом від п’ятого ступеня донизу, у подальшому до окремих звуків теми додаються мелізми, а басова лінія, що попередньо складалася з витриманих протягом такту звуків, тепер також мелодизується – рухається четвертними тривалостями в дециму до мелодії із додаванням ходів восьмими, що є імітацією згаданого вище затактового ходу. Таким чином, характер звучання набуває тонкості і вишуканості, притаманних галантній музиці XVII століття.

У другій частині складної форми, що також складається з двох шістнадцятитактових періодів і яка була визначена як варіант першої частини складної форми, динамізується розвиток, характер звучання набуває легкості і політності. Цьому сприяє використання окремих мотивів із теми, у висхідному русі та застосування staccatto як до вказаних ходів, так і до квінтово-квартових ходів у лінії баса, що здійснюється у першій частині цієї простої форми. Натомість, у завершальному періоді звучить басова основа, та варіант теми, ускладнений прийомом розспіву восьмими тривалостями, і така фактура витримується у постійному, невпинному русі до завершення твору.

Восьмий номер – «La Miñona de Cataluña» D-dur (приклад 2.2.22), що нагадує про каталонську специфіку у контексті іспанської культури. Танець має жвавий темп, відчуття якого посилює гармонічна пульсація восьмими тривалостями у розмірі 6/8, специфічний ритмічний рисунок теми, що містить синкопи у завершенні першої, третьої та відповідних фраз у подальшому

розвитку, а також особливості формотворення. У цілому, танець написаний у складній двочастиннній формі з кодою.

Перша частина складної форми викладена у двадцятивосьмитактовій простій двочастинній формі із включенням (репризній), що має таку сфему: aa + ba_1 + ba_1. Пружна мелодична лінія теми, прикрашена низкою мелізмів (трелі, морденти), що імітує рух з підскоками, розвивається на фоні витриманих по півтакту (четверта з крапкою) басових звуків на основі гармонічної схеми, які у процесі розвитку в першій частині перетворюються в інтервальні та акордові співзвуччя. Тема викладена в однотональному восьмитактовому експозиційному періоді із двох ідентичних речень, при цьому серединна каденція ненормативним чином завершується тонікою, що створює враження послідовності коротких завершених структур і відсутності єдиного розвитку. Тонально-гармонічне оформлення теми є досить простим, обмежується трьома головними функціями в основній тональності, без відхилень. У другому періоді, побудованому на розвитку початкової теми у субдомінантовій сфері, спочатку розвивається послідовність з окремих вичленованих мотивів теми, які створили, по суті, нову тему, похідну від початкової (перше речення), а згодом – варіант основної теми у видозміненому вигляді (друге речення).

У другій частині складної форми відбувається розвиток попереднього матеріалу, що дає підстави вбачати у всій композиції риси варіаційності, як це притаманно для більшості танців усієї сюїти. Особливістю цього номеру є наявність коди, в якій на високій динаміці (*ff*) проводиться варіант теми із другої частини, що розпочинається у супроводі п’ятизвучного викладу тризвуків, у ключових моментах акцентованих glissando.

Дев’ятий номер – фінал «Canarios» (приклад 2.2.23) – танець у швидкому темпі в тональності D-dur, що за характером нагадує італійську тарантелу. Це масштабна композиція (180 тактів) з розвиненою кодою, в розвитку якої поєднуються риси варіаційності та рондоподібності.

Тема фіналу розвивається у стрімкому русі восьмими тривалостями в

розмірі 6/8, мелодична лінія рухається хвилеподібно на основі головних гармонічних функцій: T – S | T | S – D | T у першому і другому реченнях і т.д. Прикметно, що весь канаріус звучить в основній тональності в її діатонічному варіанті (за винятком одного випадку подвійної домінанти), причому із переважанням тоніко-домінантових зворотів, для яких притаманний кадансуючий характер, що створює враження заключного тип викладу. Подальші видозміни у звучанні теми основані на фігураційних видозмінах у мелодичній лінії, де застосовуються орнаментація, розспів та інші прийоми, характерні для варіаційного принципу розвитку. Періодично у мелодію вводяться широкі стрибки, у тому числі із застосуванням подвійних нот. У кульмінаційних зонах застосовується рух трьох-, чотирьох і п'ятизвучними акордами (приклад 2.2.24). Особливу роль у динамізації загального звучання створює метрична перемінність – рівномірне чергування розмірів 6/8 і 3/4 протягом значного фрагменту форми – від такту 126-го до завершення твору.

Таким чином, канаріос відіграє роль «блискучого» фіналу, який у наступні століття утвердиться як обов'язкова складова циклів.

Найвидатнішим французьким гітаристом-віртуозом XVII століття, що залишив вагомий композиторський спадок для гітари, викладачем гітари і лютні, став *Робер де Візе,* від 1680-х років – член Королівського музичного товариства, від 1719-го – придворний вчитель гри на гітарі у Парижі: «Відомо, що король Франції Людовік XIV сам грав на гітарі і вважав її своїм улюбленим інструментом. Його придворним гітаристом був один із найвидатніших відомих нам французьких гітаристів Робер де Візе» [204]. Роки життя майстра різні дослідники подають у діапазоні 1650-ті роки – дата народження, 1725–1730-й роки – дата смерті, а також припускають, що Р. де Візе міг бути учнем Франческо Корбетти [201; 202; 204; 2014].

Перу Р. де Візе належить дві збірки п'єс для гітари, які автор присвятив Людовіку XIV, видані у 1680-х роках, твори для інших інструментів (теорби, лютні), видані у перші десятиліття XVIII століття, а також низка творів, що лишилися у рукописах. Перша збірка складається з шести сюїт, написаних в

різні роки, що мають високий рівень складності, розпочинаються прелюдією і складаються з різної кількості п'єс – від шести до тринадцяти, друга збірка – із трьох сюїт, менш технічно складних, орієнтованих на музикантів-любителів, але також написаних із високим ступенем майстерності. За висловом Е. Шарнассе, гітарній творчості Р. де Візе притаманні краса тематизму, який автор неодноразово запозичував з опер Ж.-Б. Люллі, блискуча досконалість форми та інші риси, які відповідали усій пишності і величі, котрі були особливо пошанованими у Версалі [201].

Звернемося до *Сюїти c-moll*, що є одним зі знакових творів мистця, який складається із прелюдії, куранти, двох сарабанд із гавотом між ними, а також окремого номера – присвяти Франческо Корбетті, що звучить після прелюдії. Ця сюїта характеризується вираженою скорботною семантикою, пов'язаною із зазначеною присвятою видатному гітаристу, що тривалий час працював при французькому дворі та, ймовірно, був вчителем Р. де Візе. Така семантика створюється вже на рівні вибору тональності c-moll, що відома застосуванням для втілення трагедійних образів і в наступні епохи, вибору на жанровому рівні – наявністю двох сарабанд та відсутністю жвавих танців, а також на рівні тематизму, де використано лейтмотивне утворення, що детальніше проаналізуємо нижче.

Особливістю Сюїти c-moll є спільність тематизму, що на більшому чи меншому рівні подібності проявляється у всіх її частинах, трансформуючись відповідно до жанрової специфіки кожної п'єси. Відтак, принцип сюїтності у цьому творі поєднується із принципами варіантності і варіаційності, що надає Сюїті особливої цілісності у контексті концептуальності, пов'язаної із присвятою Франческо Корбетті.

Високий рівень майстерності композитора засвідчується уже з перших звуків *Прелюдії* c-moll (приклад 2.2.25), викладеній поліфонічно у масштабі 18-ти тактів. Зерном тематизму Прелюдії є ямбічна фігура, основана на квінтовому звуці тоніки, що складе основу для тематизму також і наступних п'єс сюїти. У творі звучить імітаційний початок, типовий для фуги – тема і

тональна відповідь, в яких проводиться зерно теми (1–2 такти), у момент кадетти на домінанті з'являється ще один імітаційний фрагмент, де початковий мотив проводиться у нижньому голосі, а верхній його імітує в октаву (такти 3–4). У подальшому цей початок переростає у дво-, а подекуди – триголосся у поліфонічному викладі контрастного типу.

У порівнянні з попередніми проаналізованими творами можемо відзначити високий рівень інтонаційної роботи з тематизмом, динамізацію форми, а також особливо активний тонально-гармонічний рух, використання широкого виразового спектру цієї сфери. Так, наприклад, вже при проведенні початкової теми у двоголоссі чітко прослуховується колоритна нижня медіанта tsVI, у розвитку наступного проведення в нижньому голосі звучить фрігійський зворот, підтриманий верхнім голосом секвентно, здійснюються відхилення у тональності f-moll, Es-dur, g-moll, B-dur. У наступних секвенціях (у тактах 7–9, 10–12, 13–14) відбувається активний модуляційний рух, що містить еліпсиси, у такті 10-му три голоси складаються у домінантовий нонакорд (пріма, терція і нона) по тональності мінорної домінанти g-moll, періодично виникають зменшений тризвук (такт 8-й) і секстакорд (такт 11-й) і низка септакордів – домінантовий у відхиленнях, а також зменшений VII_7 з розальтерацією (такт 11-й), еліпсіси, застосовані одночасно з метро-ритмічним «стисканням» – зміною розміру з чотиридольного на тридольний протягом двох тактів (13–14), що у сукупності створює надзвичайну напруженість загального звучання, яке за стилем відповідає рівню високого бароко. Завершення Прелюдії містить активні квінтово-квартові ходи звуками тоніки до її завершального п'ятиголосного звучання у меодичному положенні квінти, що звучить особливо урочисто і піднесено, а також буде повторюватися у двох наступних п'єсах сюїти.

Присвята Франческо Корбетті – відомий траурний марш c-moll (приклад 2.2.26), викладений у двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 (16 такт + 21 такт) з окремими повтореннями першої і другої частин.

П'єса розпочинається з активної затактової пунктирної фігури,

характерної для цього жанру, викладеної п’ятиголосним повторенням тонічного тризвуку у мелодичному положенні квінти, що відтворює задекларований у Прелюдії початковий мотив. У подальшому акордовий виклад чергується з елементами імітаційної і контрастної поліфонії. Цей номер має надзвичайно виразну тему, відтворену вказаною вище акордовою фігурою та розвиненою мелодичною лінією, що викладається на фоні окремих звуків або співзвуч інших голосів і в кульмінації сягає високих звуків верхнього регістру. У процесі подальшого розвитку виникають секвенції, відбувається активний тонально-гармонічний рух з низкою відхилень у тональності першого ступеня спорідненості, у тому числі з еліптичними зворотами, що, у цілому, продовжує стиль викладу попередньої п’єси Сюїти – Прелюдії.

У другій частині продовжується розвиток матеріалу, викладеного у першій частині. У кульмінації (такти 10–13 цієї частини) з’являються виразні, активні перегуки трьох голосів (квартовий пунктирний висхідний хід, низхідний малосекундовий ямбічний хід, висхідний квартовий хід із низхідним поступеневим заповненням, підкресленим пунктиром), що викликають асоціації з вокальними репліками. Завершальна тоніка викладена п’ятиголосно у мелодичному положенні квінти, до неї веде квартово-квінтовий хід тонічною функцією у попередньому такті, що, у цілому, має урочисто-патетичний характер звучання.

Куранта c-moll має просту двочастинну форму розвиваючого типу AA_1 (8 тактів + 9 тактів) у розмірі 3/2.

Перша частина А (приклад 2.2.27) викладена у вигляді експозиційного періоду єдиного розвитку, в якому здійснюється модуляція в паралельну тональність Es-dur. Виклад теми розпочинається із затактового акордового тонічного зерна, аналогічного до використаного у попередньому марші, що звучить у даному випадку без пунктирної фігури. У творі переважає акордовий виклад із розвиненою лінією верхніх тонів вказаних співзвуч, що, у цілому, створює виразну тему, сповнену секвентного розвитку, відхилень у тональності першого ступеня спорідненості тощо. Особливістю куранти є

ритмічна мінливість, насиченість внутрішньотактовими синкопами внаслідок поєднання тридольного (три половинні) і дводольного (дві половинні з крапкою) метро-ритмічних рахунків.

У другій частині продовжується розпочатий розвиток, активізуються мелодизовані ходи у різних голосах, від початкового Es-dur здійснюються відхилення у тональності f-moll, B-dur, а також модуляція в основну тональність c-moll. Окремо варто відзначити застосування подвійної домінанти, що свідчить про високий рівень музичного мислення Р. де Візе.

Перша Сарабанда c-moll (приклад 2.2.28) звучить у розмірі 3/4. Форма цієї п'єси має риси трип'ятичастинності та варіантності – у ній звучать почергово чотиритактові структури (речення-періоди, кожне із повторенням), які підпорядковуються схемі AA_1AA_2A, тобто, наявні п'ять невеликих розділів із трикратним повторенням основної теми, що чергуються з її видозміненими варіантами.

При викладі теми А мелодична лінія теми виростає із триразового звучання терцієвого тону тоніки (такт 1-й), та надається до активного гармонічного розвитку у двох ланках секвенції $DVII^6_4$ – dV_6 | $DVII^6_4$ / VII нат. – sIV_6 (такти 2–3-й), що містять обернення зменшених тризвуків, а також розальтерацію «a^1 – as^1» (2-й такт). Описаний розвиток завершується кадансуванням $DVII^6_4$ – t (такт 4-й) із мелодизованим розв'язанням (передмання у поєднанні із затриманням у верхньому голосі «c^1 – h^1 – c^1»). У такому варіанті тема звучить тричі, поміж тим – її варіанти, описані нижче.

У наступному чотиритакті A_1 початкова тема змінюється варіантно, при цьому мелодична лінія рухається звуками фрігійського звороту, гармонізованого із відхиленням до субдомінанти, а вся побудова завершується розімкнено – домінантою.

У другому варіантному повторенні теми A_2 здійснюється кульмінація усієї Сарабанди. Уже в першому такті звучить відхилення у тональність субдомінанти, від чого розпочинається активний тонально-гармонічний розвиток: t – D / s – s | D_6 / VII натур. = D | D – T – S_6 | D – T. При цьому в

мелодичній лінії зберігаються характерні ознаки початкової теми – ритмічний рисунок у перших двох тактах, мелодизоване розв'язання в тоніку (із передніманням і затриманням).

Подібні принципи роботи з тематизмом застосовані композитором у наступному танці. *Гавот c-moll* (приклад 2.2.29) звучить у розмірі 4/4, при цьому в його темі прослуховуються ключові інтонації, що включені у теми кожної частини. Зберігається виклад, започаткований у попередніх танцях (Куранта, Перша сарабанда), а також активний тонально-гармонічний розвиток, сповнений низки відхилень. Таким чином, Гавот сприймається як продовження єдиного цілісного розвитку у сюїті.

Друга Сарабанда c-moll (приклад 2.2.30) – фінальний танець сюїти, викладена у розмірі 3/4, у простій двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 з повтореннями частин та розвиненою другою частиною (8 тактів + 16 тактів). Тема цієї п'єси виростає із теми першої Сарабанди, є її логічним продовженням. Відмінності проявляються, головним чином, в ускладненні акордової вертикалі, подекуди до п'яти і шести звуків, що надає звучанню фінальної урочистості. В заключній каденції (такти 22–23) звучання мелодизується, на зміну акордам приходить двоголосний виклад паралельними секстами, що надає звучанню особливої наспівності.

Таким чином, мистецтво барокової доби відіграло ключову роль у становленні гітари як повноцінного інструмента професійної музичної творчості, заклавши основи для її подальшої естетичної та функціональної еволюції.

2.3. Індивідуальні стилі життєтворчості у гітарному мистецтві класичної і романтичної доби

Гітарна творчість у другій половині XVIII – XIX століттях знаменувалася вершинними здобутками таких виконавців-композиторів, як Фердінандо Каруллі (1770–1841, Італія), Мауро Джуліані (1781–1829, Італія),

Хосе Фернандо Сор (1778–1839, Іспанія), Діонісіо Агуадо (1784–1849, Іспанія), Франсіско Таррега Ейксеа (1852–1909, Іспанія) та інших визначних особистостей класичної і романтичної доби, чиї індивідуальні стилі творчості склали основи подальшого розвитку гітарного професіоналізму в європейському мистецтві.

Прослідковуючи витоки таких здобутків, звернемося до загальної історико-культурної ситуації у сфері інструментального мистецтва. Як зазначають дослідники, у XVIII столітті відбулося суттєве пожвавлення інтересу до лютневого мистецтва, результатом чого стало відродження інструмента, а відповідно, – зростання кількості репертуарних зразків та посилення інтересу до гітари. Лютневою музикою захоплювалися провідні композитори, у тому числі Й. С. Бах, котрий, окрім вокальних, оркестрових, клавірних, органних та інших творів, писав для цього популярного інструмента. Вказані процеси, зрештою, призвели і до зростання популярності гітари: «лютня дедалі більше ставала складнішим інструментом, доходячи до того, що на ній було не менше 24 струн. Відповідно, вона вимагала більшої майстерності та підготовки для виконання, а також ускладнювала техніку гри на ній, тому ставала все менш доступною. Музиканти, які це усвідомили, звернулися до гітари» [204]. Водночас, інструмент став здобутком аристократії, що було характерно для Франції, а після революції 1789 року – і набула популярність у широких верств суспільства.

Серед визначних теоретичних трактатів, присвячених гітарному мистецтву, у музикознавчій літературі згадується праця Йозефа Фрідріха Бернхарда Каспара Майєра (1980–1768) «Hodegus musicus» (1718). Важливим здобутком автора стало наступне дослідження, що дійшло до наших днів – «Neu eröffneter theoretischer und praktischer Music-Saal» [237]), яке містить словник музичних термінів і методичні станови щодо вокального та інструментального виконавства, теоретичні та практичні аспекти гри на різних музичних інструментах – гітарі, лютні, скрипці, флейті та інших, а також є цінним джерелом для вивчення історії гітари та її розвитку в XVIII столітті.

Зокрема, у вказаній праці міститься одна із найдавніших документальних згадок про шестиструнну гітару, у тому числі – варіант настроювання інструмента: D–A–D–F♯–A–D [204]. Таким чином, важливим успіхом гітарного мистецтва XVIII століття стало упровадження шестиструнного інструмента як домінантного, що стало здобутком загальноєвропейського, насамперед, італійського мистецтва (chitarra battente кінця XVII – початку XVIII століття) [250]. Це новаторство стало визначальним для подальшого формування акустичних і конструктивних характеристик гітарного звуковидобування і звучання.

Безумовно, зростання кількості виконавців на гітарі супроводжувалося активізацією композиторської діяльності, спрямованої на створення репертуару для цього інструмента. Відтак, з'являється значна кількість творів для гітари соло, водночас, суттєвою рисою зазначеного періоду стало широке залучення гітари до складу різноманітних камерних ансамблів. Серед типових ансамблевих складів – поєднання гітари з такими інструментами, як флейта, фагот, альт, контрабас, що засвідчує інтеграцію інструмента у простір камерного музикування та його поступове утвердження як повноцінного учасника інструментального ансамблю. Окрім названих вище виконавців-композиторів, гітарні твори увійшли до доробків ряду мистців XVIII – початку XIX століть, серед яких – італійські мистці Алессандро Скарлатті (1600–1725), Арканджело Кореллі (1653–1713), Луїджі Боккеріні (1746–1805) та ряд послідовників, німецькі – Фрідріх Баумбах (1753–1813), Йоганн Крістіан Франц (1762–1814), Йоганн Арнольд (1773–1806) та ін., французькі – Тріль Лабарр (1758–1797), Антуан Марсель Лемуан (1763–1877), Шарль Дуазі (1758–1797), іспанські – Сантьяго де Мурсія (1673–1739), бельгійські – Франсуа Ле Кок (1660– після 1729), чеські – Йоганн Баптист Вангалл (1739–1813), аргентинські – Антоніо Герреро (1709–1776) [204] та великий ряд інших композиторів, що збагатили гітарний репертуар у художньому та жанрово-стилістичному аспектах.

Одним із найвидатніших гітаристів кінця XVIII – перших десятиліть XIX

століття став італійський мистець, неаполітанець *Мауро Джуліані (1781–1829)* – віртуоз і композитор, педагог, винахідник терц-гітари, автор відомої «Школи..,», чия активна концертна практика розпочалася на зламі століть. Ставши провідним гітаристом Італії, мистець гастролював у багатьох європейських країнах. «Знаковим» у життєтворчості композитора став Відень, до мистецького середовища якого гітарист увійшов від 1807 року, тісно спілкуючись з композиторами Л. ван Бетовеном, Й. Гайдном, інструменталістами Л. Шпором, Й. Гуммелем, А. Діабеллі та ін., що стало новим поштовхом для провадження активної концертної практики, у тому числі спільно з Дж. Россіні та Н. Паганіні [201; 202; 204; 2014].

Значущим внеском Мауро Джуліані у процес емансипації гітари як концертного інструмента стали інтерпретації авторських творів для гітари з оркестром, які демонструють художню повноцінність інструмента, що зайняв достойне місце у мистецькій царині поряд зі скрипкою, віолончеллю та фортепіано. Важливим здобутком майстра стали і методико-педагогічні праці, зокрема, школа гри на гітарі.

Композиторська спадщина мистця налічує понад дві сотні творів, у тому числ опери, балети – «Сендрійон» та «Жиль Блас», у сфері гітарної творчості – низку як сольних, так і камерно-ансамблевих форм, у тому числі перший в історії гітарної музики сольний концерт з оркестром A-dur (1808), в якому відображено основні засади філософії жанру, класичного формотворення та італійської віртуозності. У цілому, у творчому доробку М. Джуліані – три концерти для гітари з оркестром (Перший – ор. 30, Другий – ор. 36, Третій – ор. 70), численні дуети, тріо, сонати, фантазії, варіації, скерцо, а також велика кількість етюдів. У цілому, твори композитора репрезентують естетику італійської віртуозної школи, в якій домінують «блискуча» техніка, барвиста декоративність та тематична варіативність, засвідчуючи вагому роль гітари в інструментальній культурі початку XIX століття.

Звернемося до композиторської творчості М. Джуліані, що ілюструє характерні риси індивідуального стилю мистця та завоювала особливу

популярність у виконавців.

Серед популярних творів майстра – *«Rondongino brilliante» C-dur 2/4* у світлому, життєрадісному характері, носієм якого стає рефрен, викладений у простій двочастинній формі розвиваючого типу А (8 тактів) + A_1 (8 тактів). Для вказаної побудови притаманні чітка структура нормативного періоду – однотонального повторної будови із двох чотиритактових речень. Фактурне оформлення теми складається із двох голосів – танцювального плану мелодії, що розвивається секвентно, відштовхуючись від тричі повтореного терцієвого тону тоніки, що імітує підскоки, та супроводжуючих її «альбертієвих басів» шістнадцятими тривалостями, які викладають гармонічну послідовність із повторюваних автентичних зворотів $T–D^6_5$ із потактною гармонічною пульсацією (приклад 2.3.1). Дві частини рефрену відрізняються каденціями, у другій із яких відбувається кульмінація цього розділу форми, а також співставляються динамічно – перший і другий періоди звучать, відповідно, на *p* і *f*.

Перший епізод (такти 17–31) розпочинається у тональності домінанти. У його структурі вирізняються два періоди, у першому з яких звучить тема епізоду, похідна від теми рефрену – у ній розвивається початковий тризвуковий мотив, у другому – відбувається кульмінація, що створюється шляхом повторення основного поступеневого елемента із застосуваннм хроматичних прохідних звуків, що посилюють загальне напруження, підвищенням динаміки тощо. У цьому розділі форми вперше активний рух шістнадцятими тривалостями переходить у верхній голос, який супроводжують витримані четвертні у басу.

У наступному проведенні рефрену (такти 32–47) відбуваються активні модуляційні зміни – якщо перший період витриманий у початковому варіанті, то другий, в якому мелодична лінія переноситься у третю октаву, відразу звучить у паралельній тональності, а наприкінці у ньому здійснюється модуляція у тональність e-moll. Особливостями тематичного розвитку стають широкі стрибки, поява подвійних нот (терції, кварти) та ін.

Характерною ознакою другого епізоду (такти 48–64) є його розробковий характер: тематичний розвиток відбувається на основі автентичних послідовностей у тональності a-moll, при цьому у мелодичній лінії акцентується збільшена секунда гармонічного ладу у поступенному висхідному русі, з'являються тріолі, широкі стрибки в обох голосах, які подукуди розходяться до відстані у три октави (e–e^2), що створює ефект напруження, особливого на рівні всього твору.

Останнє проведення рефрену є скороченим до одного періоду (такти 65–74), натомість остання кульмінація здійснюється у коді (такти 72–82), в якій звучить кадансування в основній тональності. Це розділ особливого технічного ускладнення на рівні всього твору – тут застосовується скрите двоголосся у верхньому голосі, нижня лінія якого дублюється із голосом другим, застосовуються стрибки на широкі інтервали (до двох октав), на початку другого речення рівномірний поділ тривалостей змінюється на тріольний. Твір завершується активним кадансуванням, що підсумовує увесь попередній розвиток.

Таким чином, «Блискуче рондо» М. Джуліані свідчить про типову класичну стилістику, відображену автором у гітарній творчості. Мистець використовує типові форми, притаманні для його доби, тонально-модуляційний рух у сфері першого ступеня спорідненості, нескладні гармонічні послідовності та формує мелодичні лінії у відповідності до тонів гармонії. Щодо фактури, яка виражає специфіку гітаризму композитора, то у цій сфері переважає гомофонно-гармонічне двоголосся, в які проникають елементи поліфонії, насамперед, шляхом роздвоєння мелодичного голосу на скрите двоголосся.

«Знаковими» постатями класичної і романтичної доби стали мистці, що сформували яскраві індивідуальні стилі, серед яких вирізнимо таких гітаристів, ескізно окреслюючи їх біографічні сценарії [201; 202; 204; 2014]:

– *Фердінандо Каруллі (1770–1841, Італія – Франція),* виконавця, композитора і педагога, автора теоретичних трактатів «Школа гри на

лірі або гітарі» (1810) та «Гармонія в застосуванні до гітари» (1825). Індивідуальний стиль життєтворчості майстра був результатом виключно самостійного опанування інструментом. До нашого часу дійшли створені мистцем наступні табулатури: Andantino a-moll, Capriccio C-dur, Prelude a-moll, d-moll, e-moll, F-dur, Waltz D-dur та ін.;

– *Хосе Фернандо Сор (1778–1839, Іспанія – Франція)*, виконавця, композитора і педагога, що також є самостійним творцем власного гітарного професіоналізму, автора «Школи для гітари» (1830). У творчому доробку мистця – Концерт ор. 14, Концерт ор. 54, Соната ор. 22, низка етюдів, фантазій, багателей, вальсів, менуетів, варіацій, дивертисментів та інших жанрів, цикл із 24 п'єс «Little Pieces» та ін. Зокрема, «Fantaisie» ор. 4 для гітари з оркестром (1810-ті) стала яскравим прикладом еволюції концертності під впливом естетико-стилістичних тенденцій музичного романтизму. Окрім того, композитор відомий експлікацією поліфонічного типу мислення у царину гітарної творчості, що вагомим чином вплинуло на розвиток її професійних засад;

– *Діонісіо Агуадо (1784–1849, Іспанія),* виконавця, композитора і педагога, який успадкував школу відомого іспанського гітариста падре Базиліо та став видатним віртуозом свого часу, основоположником нігтьового способу гри й інших новаторств (підставка для кріплення струн, тринога) та автором «Школи гри на шестиструнній гітарі». Серед творів мистця – видана збірка етюдів (1818), а також низка варіацій, рондо, фантазій та ін.;

– *та ряд інших видатних гітаристів.*

У цьому контексті зазначимо, що у першій половині – середині XIX століття відбулося становлення й українського гітарного мистецтва, представленого творчістю очільника перемиської композиторської школи *Михайла Вербицького (1815–1870).* Окреслюючи розвиток гітарного мистецтва у Галичині доби Габсбургів, В. Сидоренко вказує на вагому роль у

становленні гітарного мистецтва краю таких мистців: *Станіслав Щепановський (1812–1877)*, учень Фердинандо Сора, у дородку якого – «Інтродукція і блискучі варіації», гітарна транскрипція п'єси «Une Larme» для фортепіано та віолончелі та ін.; *Ян Непомуцен Бобровіч (1805–1881)*, названий Ф. Лістом «Шопеном гітари», автор понад сорока оригінальних творів і транскрипцій, у тому числі – десятків п'єс, «Великих варіацій» на тему з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта, варіацій на польські та українські народні мелодії, транскрипцій окремих мазурок Ф. Шопена, Концерту для фортепіано з оркестром К. Вік та ін.; *Савин Абрисовський (1874–1900)*, композитор-аматор і художник, автор вальсів «Vogue la galere», «Sous reciprocite» та ін. [144].

Водночас, найвагомішою постаттю галицького музичного простору став М. Вербицький, про гітарну творчість якого С. Людкевич висловився наступним чином (праця «Михайло Вербицький та українська суспільність», опублікована у журналі «Діло» (1934): «у Вербицькім ми маємо й останнього композитора-гітариста, для якого гітара була фортеп'яно, який написав кільканадцять зшитків пісень з гітарою і гітарових творів та етюдів (переважно затрачених між людьми). Сам Вербицький, як вдовець, мав жартувати собі, що гітара – це його фортеп'яно і жінка, а леґендарні анекдоти про його життя розповідають деякі цікаві історії про те, що його гітара вироблювала йому не раз протекцію у сферах дідичів, або боронила перед напастю екзекуторів» (цит. за: [184]).

Аналізуючи різноспрямовані культурні тенденції романтичної доби, повинні зауважити, що у другій половині XIX століття гітарне мистецтво зазнало впливу активного поширення побутово-розважального музикування, у результаті чого інструмент на певний час опинився поза основним фокусом «серйозних» мистецьких процесів. В умовах домінування масштабних жанрових форм академічної музики відбулося певне знецінення художньо-професійної функції інструмента, що спричинило втрату цілого пласта виконавських традицій, нотних видань і рукописів.

Описані вище тенденції не стосувалися Іспанії, в якій формування

професійних засад гітарного мистецтва йшло укладеними шляхами. Отож, в останні десятиліття XIX на авансцену світового гітарного мистецтва вийшов іспанський гітарист-виконавець і композитор *Франсіско Тарреґа-Ейксеа (1852–1909)*. Звертаємо на цю постать особливу увагу, оскільки мистець є одним із ключових фундаторів сучасного виконання на класичній гітарі. Особливою заслугою Ф. Тарреґи є започаткування нігтевого способу гітарної гри, що відкрило перспективи для подальшого розвитку гітарного мистецтва у XX столітті.

Ф. Тарреґа належить до плеяди мистців романтичної доби, означеної такими іменами, як М. Джуліані (Італія), Ф. Сор (Іспанія), Ф. Каруллі (Італія), Д. Агуадо (Іспанія) та іншими, чия діяльність безпосередньо підготувала розвиток сучасного європейського гітарного мистецтва.

Мистець ще у дитинстві був учнем знаменитого майстра Х. Аркаса. У молодому віці, як випускник Мадридської консерваторії (1880) класу Еміліо Арріета, Ф. Тарреґа стає активним концертним виконавцем, проводить чисельні виступи в Англії, Франції, Італії, Австрії, Голландії, займається педагогічною діяльністю. Як відомо, у пресі мистця порівнювали зі скрипалем-віртуозом П. Сарасате, що свідчить про особливий рівень віртуозності гітариста та його вміння покорити публіку.

Ф. Тарреґа – мистець, композиторський доробок якого представлений жанрово-стилістичним розмаїттям, що включає і переклади академічних творів Й. С. Баха (окремі скрипкові і віолончельні сонати, партити, сюїти), В. А. Моцарта (вибрані струнні квартети і квінтети), Л. Бетовена (окремі частини симфоній і сонат), Ф. Шопена (прелюдії, мазурки), Р. Шумана («Фантастичні п’єси», «Листки з альбома»), творів Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена та ін., й оригінальні композиції, передусім танцювальних жанрів – мазурки, менуети, вальси, польки, гавоти, а також прелюдії, етюди та окремі музичні замальовки («Метелики» та ін).

Особливу частину доробку композитора складають твори іспанського походження – надзвичайно популярними є «Спогади про Альгамбру»,

«Арагонська хота», «Мрії», Павана, а також твори, які пропонуємо розглянути у даному контексті як приклад авторської трансформації гри токаорів у guitarra flamenca – «Мавританський танець» та «Арабське капричіо». Вказана сфера в історії гітарного мистецтва знайшла відображення у дослідженнях Ф. Берната [205], О. Величко [13], мистецтву cante flamenco присвячена праця гітариста А. Шевченка [179] та ін. Натомість у представленому дослідженні маємо на меті осмислити крізь задекларовану призму творчість Ф. Тарреґи, що складає вагому частину виконавського репертуару гітаристів.

Як мистець «давидіанського» архетипу, Ф. Тарреґа проявив себе і в педагогічній царині, виховавши плеяду відомих гітаристів, серед яких – Е. Пухоль, М. Льобет, Д. Фортеа та ряд інших [249]. Не залишивши авторської методики у вигляді видання, мистець створив її на практиці, віднайшовши особливий виконавський стиль, для якого притаманні багатство звукових барв і тонкість передачі найінтимніших почуттів.

Звертаючись до творів Ф. Тарреґи, насамперед, вкажемо, що гітарна гра guitarra flamenca, що відрізняється «загостреним» тембром, разом із ритмами сапатеадо та кастаньєт baile flamenco, входить до феномену співо-танцю-гри під загальною назвою cante flamenco. Це емоційне, яскраво-пристрасне мистецтво, сформоване у мультикультурному середовищі Андалузії під дією мароккансько-мавританських, циганських та інших впливів, окрім найдавнішого «глибинного співу» a cappella під назвою cante hondo, витворило низку колоритних жанрів, які звучать, найчастіше, у ладу E, названому за басовою гітарною струною, із «ковзаючими» II і III ступенями (найчастіше зі збільшеною секундою між низьким II і високим III) та мінорним верхнім тетрахордом. Вони умовно розділяються на групу пісень у вільному ритмі із метрично впорядкованим акомпанементом (танго фламенко, кабалес, таранта, сигирийя та інші, у тому числі підгрупа фанданго – хабанера, малагенья, маладина та ін.) та групу із метрично упорядкованими і вокальною мелодією, й акомпанементом (болеро, фаррука, соронго та ін.). Таким чином, техніка rasgueado поставила пріоритет ритмічного використання гітари над

мелодичним, що вийшло із cante flamenco і набуло широкого розповсюдження у різних країнах Європи.

У процесі музично-історичного розвитку cante flamenco знайшло широке відображення у творчості мистців всієї Іспанії і так званого іспанського світу, зокрема, в одного з фундаторів іспанської класичної гітарної школи Ф. Тарреґи. Аналізуючи вибрані п'єси композитора, виявили у них яскраві flamenco'ві риси, які вкажемо нижче.

«Арабське капричіо» d-moll має складну тричастинну структуру A+A+A1+A2+A з серединою F-dur – D-dur та скороченою репризою і розвивається під вагомим впливом варіаційності, що має витоки в імпровізаційних награшах.

Головним засобом виразовості є рельєфна, чітко впорядкована ритмічно мелодія із початковими двома четвертними, які імітують кастаньєти – перша береться від форшлагу, друга акцентована синкопою (приклад 2.3.2). Мелодична лінія «в'ється» у середньому і високому регістрах на фоні розкладених акордів супроводу (бас – акорд), збагачена мелізматикою, синкопованістю, широкими пасажами-програшами між реченнями. Основним принципом розвитку є варіативне повторення з яскравою ладовою грою міноро-мажору та періодичною акцентуацією характерного для flamenco низького другого ступеня. Нарешті, flamenco'ва метрична змінність проявляється у співставленні тридольної інтродукції та чотиридольної основної частини, та змінність із 3/4 на 6/8 (дві «трійки») у межах самої інтродукції.

У жанровій мініатюрі *«Мавританський танець»* чинниками, що виявляють риси стилю flamenco, є, насамперед, однойменно-ладова змінність h-moll – H-dur, що демонструє колорит натурального і високого третього ступеня в мінорі, аналогічно шостого та шостого високого, а також акцентування тризвуку другого низького ступеня. У ритмічному плані вирізняється ямбічна фігура із двох затактових вісімок і чверті, що імітує стук кастаньєт та створює незмінну основу для розвитку яскравої, насиченої

мелодичної лінії (приклад 2.3.3). Найбільш колоритним елементом мелодики є повторювана хвилеподібна фігура, що складається із шести шістнадцятих і тріолі, що рухаються до завершальної подовженої четвертної, при цьому така тріоль, що нагадує про багату мавританську мелізматичну традицію, є одним із знаків стилю flamenco.

Таким чином, у творчості Ф. Тарреґи маркувано головні риси стилю guitarra flamenca, що полягають у змінно-ладових, метричних, ритмічних особливостях та характерних рисах мелодики, насиченої орнаментикою, що вільно розвивається на фоні пружної ритмічної основи. У результаті, у гітарному звучанні відображається лінія співу кантаора, імітація танцю з кастаньєтами байлаора та, власне, гітарний супровід токаора. «Арабське капричіо» та «Мавританський танець» є прикладом привнесення flamenco в академічний гітарний репертуар одним із основоположників такого підходу, видатним іспанським виконавцем і композитором, представником «давидіанського» архетипу Ф. Тарреґою.

Висновки до другого розділу

Проаналізувавши процеси, що відбувалися у межах історико-культурної динаміки, пов’язаної з протогітарним мистецтвом і становленням гітарної творчості, приходимо до висновку, що визначальною творчою персоніфікованою моделлю на вказаних етапах є синкретична модель виконавця-композитора-педагога, котра у представленому дослідженні концептуалізована крізь призму *«давидіанського» психотипу*. Останній трактуємо як архетип творчості, в якому композиторське мислення органічно поєднується з виконавсько-інтерпретаційними та педагогічними завданнями, та у структурі якого відображено низку характеристик, що засвідчують ґрунтовну інтеграцію художнього задуму і його комплексної композиторсько-виконавської реалізації. Зазначена модель забезпечила підґрунтя для формування подальших репертуарних, виконавських та педагогічних засад

професійного гітарного мистецтва, але й стала типологічною основою для ідентифікації гітариста як носія художньої традиції.

Оскільки еволюція гітарної творчості, що відбувалася у барокову та класичну і романтичну добу, не може бути розглянута крізь призму аналізу феномену виконавства, у даному розділі зосередилися на аналізі репертуару, що відображає як композиційні засади творчості, так і вплив на нього виконавського фактора.

У результаті аналізу основних явищ гітарного мистецтва доби бароко приходимо до висновку, що вказаний феномен виконав роль перехідного етапу від традиційно-побутової до професійно-академічної форми існування інструмента в європейській музичній культурі. Формування репертуарної бази, жанрове розширення, зростання технічної складності творів, поява виконавсько-композиторських шкіл і трактатів, а також вдосконалення конструкції гітари зумовили інтеграцію інструмента у загальноєвропейський художній простір. Водночас, регіональні особливості гітарного побутування сприяли стилістичній диференціації й багатоваріантності виконавських практик, що можемо спостерігати на прикладі особистого Вчинку в архетипних програмах життєтворчості таких мистців, як Джироламо Монтесардо – одного із перших фундаторів гітарного професіоналізму, а також Франческо Корбетти та Джованні Баттіста Ґранати (Італія), Ґаспара Санца (Іспанія), Робера де Візе (Франція) та інших, які яскраво зреалізували «давидіанський» психотип мислення та сформували головні засади гітарного професіоналізму наступних епох.

Художню кульмінацію професійної гітарної творчості у класичну і романтичну добу вбачаємо в індивідуальних творчих стилях видатних виконавців-композиторів, серед яких – Мауро Джуліані (Італія), Фернандо Сор (Іспанія), Фердінандо Каруллі (Італія), Діонісіо Агуадо (Іспанія), Франсіско Таррега (Іспанія) та інші представники національних гітарних шкіл, що визначально вплинули на формування академічного канону інструмента та його подальші трансформації. Вагоме значення в процесі інституціоналізації

гітарного мистецтва мала діяльність іспанського віртуоза Франсіско Тарреги, котрий не лише заклав засади академічного виконавства, а й започаткував педагогічну традицію, що стала фундаментом для наступних поколінь виконавців. Незважаючи на певне зниження концертного статусу гітари після її підйому в першій половині XIX століття, вона зберігала високий культурний авторитет у традиціях іспанської народної музики. Саме ця фольклорна основа стала потужним джерелом натхнення для національної композиторської школи – І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та інших, – у контексті загального художнього відродження, відомого як іспанський «Ренасім'єнто». Цей синтез академізму та традиціоналізму зумовив посилення творчої ролі гітари у музичній культурі Іспанії й заклав концептуальні основи для її подальшого розвитку у XX столітті.

Таким чином, проведений ретроспективний аналіз етапів становлення гітарного мистецтва дає підстави розглядати його історичну еволюцію як багатовекторний процес, у межах якого різноманітні тенденції та форми інструментального виконавства попередніх століть поступово інтегрувалися в єдину структурно-звукову модель шестиструнної гітари. Саме цей тип інструмента, сформований упродовж тривалого історико-культурного розвитку, у класичну і романтичну добу набув канонічного статусу й визначив нову якість виконавського та композиторського мислення. У цей період гітара досягла структурної досконалості й виконавської універсальності, посівши гідне місце в професійній музичній культурі як у європейському, так і в американському контексті – останнє було зумовлене, як стверджують дослідники, розвитком транспортної інфраструктури, що розширило горизонти гастрольної діяльності видатних гітаристів. Репертуарні й виконавські функції гітари поширювалися від побутово-розважального призначення до високохудожнього сольного й ансамблевого музикування, що сприяло подальшій еволюції гітарної творчості у контексті академічного музичного мистецтва.

РОЗДІЛ ІІІ.
ПРОЄКЦІЇ ІНДИВІДУАЛЬНИХ СТИЛІВ У КОНТИНУУМІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

3.1. Загальна панорама розвитку гітарної творчості

Соціокультурний континуум на зламі ХІХ – ХХ століть ознаменувався остаточним формуванням техніко-конструктивної моделі гітари, яка й дотепер становить основу академічного інструмента. У цей період були створені передумови для нових інтерпретаційних рішень, розвитку множинних індивідуальних виконавських стилів, а також активного розширення репертуару шляхом створення авторських творів і транскрипцій. ХХ століття стало часопростором активного розвитку і поширення сучасних національних гітарних шкіл – західноєвропейських (іспанська, італійська, французька, німецька, португальська, англійська та ін.), американська та латиноамериканські (кубинська, бразильська та ін.), східноєвропейських (польська, чеська, українська, балканська та ін.), азійських (китайська, японська та ін.).

Серед «знакових» постатей гітаристів ХХ – початку ХХІ століть, які сформували яскраві індивідуальні стилі творчості у континуумі гітарного мистецтва, відзначимо таких мистців [217; 218; 219; 258], як Аґустин Барріос (1885–1944, Парагвай), Ейтор Вілла-Лобос (1887–1959, Бразилія), Андрес Сеґовія (1893–1987, Іспанія), Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895–1968, Італія – США), Хоакін Родріго (1901–1999, Іспанія), Аліріо Діас (1923–2016, Венесуела), Еліас Баррейро (1930 р.н., Куба – США), Чен Чжі (1932 р.н., Китай), Антон Гарсія Абріль (1933–2021, Іспанія), Джуліан Брім (1933–2020, Велика Британія), Фаусто Кастільйоне (1936–2020, Аргентина), Оскар Гілья (1938–2024, Італія), Лео Брауер (1939 р.н., Куба), Джон Вільямс (1941 р.н., Велика Британія), Лео Вітошинський (1941 – 2008, Австрія – Україна), Пепе Ромеро (1944 р.н., Іспанія – США), Штепан Рак (1945 р.н., Чехія), Карло

Доменіконі (1947, Італія), Франческо де Паула Солер (1949 р.н., Іспанія), Ішіро Судзукі (1951 р.н., Японія), Мануель Барруеко (1952 р.н., Куба – США), Девід Рассел (1953 р.н., Велика Британія), Ролан Дієнс (1955–2016, Франція), Душан Богданович (1955 р.н., Сербія – США), Томас Мюллер-Перінг (1958 р.н., Німеччина), Кацухіто Ямашита (1961 р.н., Японія), Володимир Доценко (1962 р.н., Україна), Марія Естер Гузман (1964 р.н., Іспанія), Зоран Дукіч (1969 р.н., Хорватія), Кшиштоф Пелех (1970 р.н., Польща), Хай Тхоай (1970 р.н., В'єтнам), Аніелло Дезідеріо (1971 р.н., Італія), Куанг Тон (1975 р.н., В'єтнам), Марчин Діллa (1976 р.н., Польща), Михайло Вігула (1981, Україна – Угорщина), Марко Топчій (1991, Україна) та значний ряд інших пасіонарних особистостей, чия діяльність репрезентує багатовекторність еволюційних тенденцій гітарного мистецтва.

Аналіз гітарної творчості XX – початку XXI століть виявив потужний поступ у професіоналізації вказаної царини, у чому вбачаємо наступні передумови:

– по-перше, активне поширення професійної гітарної освіти, відкриття класів гітари у чисельних закладах музичної освіти в різних країнах світу, у тому числі в азійських;
– по-друге – все більше проникнення до гітарного репертуару, з одного боку, академічних засад композиторської творчості, з іншого – ключових тенденцій сучасної музики у філософсько-естетичному, жанровому та стилістичному аспектах;
– по-третє – розвиток конкурсно-фестивального процесу та відкритих майстер-класів, що набуло особливо дієвих форм у другій половині XX – на початку XXI століття у зв'язку із тенденціями глобалізації.

Аналізуючи гітарну спадщину, спостерігаємо, що окрім традиційних для класичної і романтичної доби концертних п'єс, варіацій, сонат активно розвивається *жанр сольного концерту інструментального концерту*, перші взірці якого з'явилися у XIX столітті у творчості Мауро Джуліані (1808).

У XX столітті яскравими творами, в яких на високому художньому рівні

втілено ідеї діалогічності, концертності та концертування як основні засади структурно-семантичного інваріанту жанру, є концерти з такими ключовими характеристиками:

- Перший концерт для гітари з симфонічним з оркестром D-dur (1939) Маріо Кастельнуово-Тедеско – неоромантичний тричастинний взірець, створений у співпраці з Андресом Сеґовією та присвячений Майстру, орієнтований на вираження «блискучого» віртуозного первня та технічних засад гітаризму знаменитого виконавця;
- «Concierto de Aranjuez» (1939) для гітари з оркестром Хоакіна Родріґо – тричастинна композиція, а центральній частині якої звучить знамените соло англійського ріжка у паралітургійному жанрі саети, що вирізняється глибоким афективним імпровізаційним звучанням;
- «Concierto aguedino» для гітари з оркестром (1978) Антона Гарсії Абріля, що характеризується особливою витонченістю та лірикою звучання гітари як символу іспанського етнічного голосу у камерному звучанні;
- «Concierto mudejar» для гітари з оркестром (1985) Антона Гарсії Абріля, який відображає культуру мультиетнічної Іспанії та є художньою рефлексією над явищем орієнтального мавританського первня з його орнаментальністю звукопису, експресивністю викладу, втіленням характерних арабських інтонаційних і ритмічних музично-мовних лексем, інтеграцію мультикультурних стильових кодів, характерних для академічної та позаакадемічної традицій;
- потужна концертна спадщина Лео Брауера – дванадцять концертів для гітари з оркестром, які «мають екстраординарний характер … передбачають наявність технічно високої виконавської планки, серйозні вимоги до художнього втілення та масштабні плани їх інтерпретування» [26, 41], *до характеристики яких звернемося нижче, розглядаючи постать Лео Брауера крізь призму концепції архетипної програми;*

– «Medium Sweet Guitar Concerto» для гітари з оркестром (1990-ті) Карло Доменіконі, в якому в іронічній постмодерній манері втілено поєднання «елітарного» і «масового», що трактуємо як вияв музичного еґалітаризму; для твору характерне класичне формотворення, стильова гра, синтез фольклорних і джазових лексем;
– «Concerto Mediterraneo» для двох гітар з оркестром (1993) Карло Доменіконі (1993), що характеризується створенням середземноморського колориту та використанням фольклорно-міфологічної символіки й елементів арабо-османського, балканського, італійського фольклору, що сприймається як локальне явище у контексті глобального світового симфонізму, вираженого постмодерністською полістилістикою твору; процес комунікування солістів відбувається у варіантах між двома гітарами як учасниками ансамблю та між вказаним ансамблем та оркестром;
– ряд інших творів.

Серед особливостей гітарної музики XX століття – активне проникнення у вказану сферу рис орієнталізму, зумовлене впливом тенденцій глобалізації, що спричинили активний міжкультурний діалог Заходу і Сходу, а відтак, – і відображення умовного Іншого, яскравими прикладами якого є Варіації на тему турецької народної пісні (op.15), сюїти «Koyunbaba» (op.19, 1985) [50], «Sindbad» (op. 49, 1991) Карло Доменіконі та ін.

У цілому, сфера гітарної творчості увібрала у себе низку загальних тенденцій розвитку музики XX – початку XX століть, що проявилося у використанні модерних, авангардних і постмодерних засобів музичної виразовості, а також в увазі до звуку як до самодостатнього явища (як, наприклад, відомі експерименти Лео Брауера у сферах алеаторики, серійності, електроакустик, зумовлені впливом авангардних явищ, зокрема, представлених на відомому фестивалі «Варшавська осінь» [134]), що можемо трактувати як слухання й особливе чуття гітарного тону як звукового феномену.

3.2. «Знакові» постаті гітарного мистецтва XX – початку XXI століть: погляд крізь призму індивідуального стилю як архетипної програми життєтворчості

Екстраполюючи обґрунтоване вище розуміння феномену індивідуального стилю життєтворчості у царину гітарного мистецтва, вирізняємо наступні архетипні програми видатних гітаристів XX – початку XXI століть як показові приклади у континуумі гітарної творчості вказаної доби.

3.2.1. Фундатор-універсал. Андрес Сеґовія. Видатний мистець, А. Сеґовія (1893–1987, Іспанія) є прикладом яскравої пасіонарної особистості у гітарному мистецтві, чия багатоґранна діяльність та здатність «запалювати» до співтворчості як Вчинок означена глибинним прагненням розвитку інструментальної культури.

Біографічний сценарій А. Сеґовії, якщо його розглядати з позицій концепції Н. Савицької, є «крещендуючим» [140] та містить такі важливі позиції, як постійне прагнення до самоосвіти та самовдосконалення, у тому числі у процесі дружби з Міґелем Льобетом, формування нових засад гітарного професіоналізму, постійна концертна активність.

Запропоноване у даному контексті визначення архетипної програми творчості Андреса Сеґовії як фундатора-універсала перегукується із трактуванням особистості мистця у гітарознавстві як «гіганта XX століття» [204], а також із подібними визначеннями у низці сучасних досліджень. Зокрема, О. Кригін у праці «Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи» [83] акцентує на «апостольській» функції А. Сеґовії та соратників, які творили активний поступ у світовій культурі.

Таким чином, твердження про те, що іспанський майстер «свідомо все життя зважувався на особисті жертви для досягнення великої заповітної мети»

[84, 228], що «захоплення Сеґовії гітарою виходило за межі виконання» [204], є яскравим свідченням на користь трактування життєтворчості А. Сеґовії як Вчинку.

У представленому дослідженні маркуємо важливу функцію мистця як *фундатора* гітарного мистецтва ХХ століття. Насамперед, мистець був одним із тих видатних виконавців, чия діяльність стала поворотним моментом у сприйнятті гітари як повноцінного концертного інструмента. Зокрема, саме завдяки мистецькому авторитету й масштабній гастрольній діяльності упродовж першої половини ХХ століття в європейському музичному середовищі набув поширення термін «класична гітара». Уперше закріпившись в іспанській традиції, ця назва була покликана розмежувати академічний тип інструмента від ідентичності, що функціонувала в межах іспанського та латиноамериканського фольклорного простору. Водночас, означення «класична» окреслило сферу академічного застосування інструмента, зокрема, через репертуар, виконавську естетику й технічні параметри. У такий спосіб А. Сеґовія ініціював та утвердив процес *універсалізації та інтелектуалізації гітари*, увиразнення його філософічної семантики, що зумовило вихід інструмента за межі регіонального культурного контексту та включення до континууму європейського академічного музичного мистецтва ХХ століття у його стилістичному розмаїтті.

У трактування фундаторської архетипної програми в індивідуальному стилі життєтворення майстра спираємося на той факт, що він поставив – і виконав завдання створення бази оригінального академічного гітарного репертуару, що б відрізняв царину класичної гітари як якісно іншу в порівнянні з інструментом з етнічного cante flamenco, з якого розпочинав і сам А. Сеґовія. У результаті видимих результатів такої діяльності, ряд композиторів долучилися до цього процесу, присвятивши твори видатному іспанському гітаристу, серед них – Е. Вілла-Лобос, Х. Родріґо, Х. Турина, О. Тансман, С. Скотт та ін. З ініціативи мистця були написані такі твори, як «Пам’яті Дебюссі» М. де Фальї, «Кастильська сюїту», «Кастильський

концерт» та низка п’єс Ф. М. Торроби та ін., сам гітарист створює транскрипції творів академічних композиторів, починаючи від віуельного репертуару епохи Відродження та лютневого репертуар епохи бароко, від Чакони із Партити d-moll для скрипки соло Й. С. Баха, «Танців блаженних тіней» з опери «Орфей та Евридика» Х. В. Глюка до Вальсу Й. Брамса, Мелодії Е. Гріга, Легенди І. Альбеніса та ін. У співпраці з А. Сеґовією був написаний перший гітарний концерт XX століття – згаданий вище Перший концерт для гітари з оркестром D-dur (1939) М. Кастельнуово-Тедеско [204] та ін.

Перу гітариста належать окремі оригінальні твори – етюди (1921, 1938, 1954), етюд-вальс (1960), «Етюд для ваших розумних пальчиків» (1960), прелюдії, у тому числі «Мадридська» (1936), Прелюдія на тему Апарісіо Мендеса (1962), Прелюдія в акордах, Прелюдія (до Володимира Бобрі), Двадцять три популярні пісні з різних країн (1941) – «Англійська», «Шотландська, «Польска», «Фінська» та ін., п’єси «Експромт», «Тонаділья», «Туман», «Макарена», «Чотири прості уроки», «Дивертисмент» для двох гітар, «Для Карла Сендберга», «Фанданго світанку» (1945) та ін.

Серед творів А. Сеґовії – *цикл «П’ять гуморесок» – «Five Anecdotes» (1947),* який розглянемо у даному контексті, орієнтуючись як на нотний текст, так і на аудіозапис його виконання автором [241].

Вказаний опус є прикладом модерністського звернення до сольної циклічної музики, в якому перетинаються окремі риси неоромантизму, імпресіонізму, неокласицизму. Кожна гумореска втілює інші образний зміст та настроєвість, відображаючи глибинне розуміння автором гітарної виразовості та, водночас, даючи можливість виконавцю продемонструвати різні ґрані власної майстерності.

Перша п’єса Allegretto A-dur 3/4 з ремарками *grazioso e leggiero* викладена у тричастинній формі АВА, проміжній між простою і складною, із розвиненою серединою – 10 тактів + 22 такти + 11 тактів. У творі передається легкий, життєрадісний характер, що створюється переважно секвентним розвитком елементів теми А у мелодико-гармонічному вигляді та теми В – в

акордовому. У процесі розвитку твору з'являються ремарки *humoristico, con espressione, grazioso.* В основі теми – витончена мелодична лінія (приклад 3.2.1.1), що у м'якому поступенному русі спадає від затриманого терцієвого тону тоніки «c^2–cis^3» та, після кружляння, зупиняється на колоритному співставленні мінорної субмедіанти з однойменного мінору та тоніки з хроматичним ходом «c^2–cis^2». У наступній фразі подібна структура звучить на фоні субдомінанти та ін. Експресивністю висловлювання позначена друга частина B, основана на контрастному до попереднього матеріалу, де мелодична лінія повністю підпорядковується логіці акордового руху, в якому використано колоритні гармонічні звороти, насичені альтераціями, із активним тональним рухом – відхилення у fis-moll, cis-moll, gis-moll та ін. У репризі повертається грайливий настрій першої частини.

Друга п'єса Allegro moderato con grazia E-dur 6/8 є прикладом академічної трансформації cante flamenco в академічному гітарному переосмисленні (приклад 3.2.1.2). Твір викладений у простій тричастинній формі ABA (11 тактів + 10 тактів + 9 тактів) із розвиненим вступом, який асоціюється із запрошенням до танцю (7 тактів). У музичній мові твору вирізняється колоритне співставлення мінорної домінанти з мажорною субдомінантою і тонікою, що складає зерно розвитку у вступі. Фактура створюється поєднанням мелодичної лінії, що імітує звучання народних інструментів, розвиваючись від закличної висхідної кварти у плавному низхідному русі, та витриманого на четвертних з крапкою супроводу. Композиція твору будується на основі використання прийомів варіаційності та наскрізності розвитку. Ознаками музичної мови є переінтонування початкової кварти на висхідну октаву, повторення висхідних секундових ходів, що створюють кульмінаційне напруження, використання типової для flamenco синкопованості, активного гармонічного розвитку, в результаті чого з'являється типова для іспанської фольклорної парадигми експресивність почуттів. У завершенні репризи, в заключній каденції використано ремарку *humoristico,* що ілюструє спільність настроєвості твору з іншими п'єсами

циклу, де втілюється семантика легкого, щиро гумору.

Третя п'єса Lento malinconico spressivo a-moll 3/4 вносить у звучання циклу елегійність (приклад 3.2.1.3). Твір викладений у простій тричастинній формі розвиваючого типу AA_1A^1 (14 тактів + 12 тактів + 10 тактів). Стилістика музичної мови є спорідненою із використаною у першій п'єсі, проте, в іншій, меланхолійній настроєвій трансформації. Мелодична лінія знову спадає з мелодичної вершини – тепер це «e^3», від якого з-за такту простягається лінія, що окреслює $DDVII_9$ $^{(-3)}$, який переходить у тоніку з доданою секундою, після якої звучить ряд послідовностей з використанням еліпсисів, як, наприклад, на межі другого і третього тактів D_6 замість розв'язання в тоніку переходить у натуральний VII^5_3 та ін. Увесь розвиток побудований на досить вагомих тонально-гармонічних видозмінах, поєднаних із трансформаціями мелодики.

Четверта п'єса Molto tranquillo d-moll 3/8 є одночастинною, звучить всього 50 секунд. Вона сприймається як тиха, спокійна миттєвість, як роздум, в якому здійснюється підготовка до фіналу (приклад 3.2.1.4). Форма п'єси – проста одночастинна із вступом: 4 такти (вступ) + 8 тактів (перше речення) + 10 тактів (друге речення). Особливістю твору є використання ритмічного «хитання» нормативної та синкопованої акцентності, а також колориту діатоніки натурального мінору, який починає звучати вже у вступі – у виконаних прийомом glissando акордах на фоні тонічного органного пункту, при цьому гармонічний різновид з'являється лише в автентичних зворотах у каденціях. Відтак, виникає певна алюзія до прадавнього діатонічного співу cante jondo, проте, без характерної для останнього «глибинної» експресії.

П'ята п'єса Allegretto vivo E-dur 3/8 – світлий, оптимістичний фінал, сповнений витонченого ліризму і, водночас, життєрадісного сприйняття дійсності (приклад 3.2.1.5). Твір написаний у складній тричастинній формі. де крайні частини викладені у простій двочастинній формі розвиваючого типу: A (31 такт) + A_1 (23 такти) + B (53 такти) + A^I (24 такти) + A^I_1 (26 тактів). Основна тема виростає із висхідного октавного ходу, в якому мелодична лінія ніби «дотягується» до мелодичної вершини, з якої розвивається, кружляючи,

донизу. Гармонізована у романтичному стилі з деякими альтераціями, вона просвітлено звучить на фоні тонічного органного пункту в басу (в малій октаві), що вносить синкопованість у ритмічне оформлення звучання. Кульмінація твору – на межі другої і третьої частин, насичена пасажним урізноманітненням фактури та активним гармонічним розвитком з відхиленнями у далекі тональності C-dur, d-moll та ін. У цілому, п'єса вирізняється активним беззупинним розвитком тематизму, яскравими гармонічними зіставленнями і тональними змінами, а також насиченою, подекуди багатошаровою фактурою.

Таким чином, цикл «Five Anecdotes» А. Сеґовії – приклад тонкого розуміння природи інструмента, утворений як авторська рефлексія із втіленням індивідуального композиторського мислення, опертого на багату фольклорно-академічну традицію іспанської гітарної музики та передові тенденції гітаризму XX століття. У результаті, п'єси циклу звучать як п'ять настроїв, що крізь призму рефлексії-усмішки автора мають глибокий сенс у контексті заявленого жанру.

Виконавський стиль А. Сеґовії, який можемо вивчати на основі здійснених майстром записів концертних програм – «Звучить Й. С. Бах», «Альбеніс і Гранадос», «Концерт Андреса Сеґовії», «Програма Андреса Сеговії», «Вечір із Сеґовією», «Майстри гітари», «П'ять п'єс з опери "Платеро і я"», «Замки Іспанії», «Музика для гітари» [186], – сформований шляхом трансформації основних засад стилю Франсіско Тарреґи, у свою чергу, склав основу **виконавського канону XX століття** та характеризується наступними ознаками:

– інтеліґентною стриманістю виконавської манери у творенні академічного стандарту гітарного звучання, для якого притаманні глибина, насиченість і витонченість (на противагу фольклорно-зумовленій дзвінкості); відображенням естетичних засад інтелектуальності, філософічності, поетичності тощо; багатою і тонкою тембральною диференціацією звуків, що вела до

експериментаторства у сфері фонізму у гітаризмі послідовників;

– романтичною експресивністю у виконанні творів іспанського та латиноамериканського репертуару, – із широкою шкалою та яскравими контрастами у динамічній палітрі, виразністю звуку, активним використанням rubato, різноманітним нюансуванням, агогічними змінами, що відтворюють феєричну атмосферу cante flamenco та інших стилів фольклорної парадигми.

Описані характеристики є результатом втілення А. Сеґовією нової світоглядності у гітарному мистецтві та напрацюванням методичної школи із визначеними технічними засадами гітарного виконання, у т.ч. позиційністю правої руки та ін. Вказані риси були більшою або меншою мірою трансформовані у виконавській творчості чисельних послідовників, у тому числі безпосередніх учнів, серед яких – венесуелець Аліріо Діас (1923–2016), британець Джон Вільямс (1941 р.н.), італієць Оскар Ґілья (1938–2024) та великий ряд інших мистців – Абель Карлеваро, Джуліан Брім, Хосе Луїс Гонсалес Хуліа, Стефано Грондона, Антоніо Мембрадо та ін. [186].

Таким чином, індивідуальний стиль життєтворчості А. Сеґовії став своєрідною архетипною програмою нового етапу розвитку гітарного мистецтва, що охоплював як інтерпретацію історичного репертуару, так і творення нових оригінальних творів для гітари академічного спрямування у розмаїтому стилістичному контексті XX століття.

3.2.2. Виконавець-композитор. Аґустин Барріос. Один із найвидатніших віртуозів (1885, Парагвай – 1944, Сальвадор), учень Густаво Ескальди. Тривалий час проживав в Аргентині, активно гастролюючи Південною Америкою, у результаті чого став **фундатором класичного гітарного виконавства на американському континенті**, а також Західною Європою (Іспанія, Бельгія, Німеччина), імпульсом до чого стала зустріч з А. Сеґовією у 1921 році [186], одна із ключових подій у біографічному сценарії мистця.

Будучи «блискучим» виконавцем і послідовником індіхенізму, Аґустин

Барріос афішував себе як «вождь Нитсуга Мангоре – Паганіні гітари з джунглів Парагваю», про що надає відомості американський музикознавець Р. Стовер [251]. У цьому вислові поєднуються вигаданий псевдонім «Нітсуґа» (анаграма імені Аґустин) та ім'я легендарного парагвайського вождя гуарані – Мангоре, котрий у національній свідомості місцевих народів та, власне, самого Барріоса, котрий належав до гуарані, уособлював боротьбу корінного населення з колонізаторами. Отож, можемо припустити, що сценічне ім'я та відповідний образ А. Барріоса відігравали важливу роль у формуванні харизматичної виконавської постаті мистця, яка інтегрувала етнічну міфологічну символіку в академічний простір гітарного мистецтва, при цьому, як стверджує Т. Іванніков, робить висновок, що «виступ гітариста … в традиційному національному костюмі з пір'я і прикрас, на фоні сценічних декорацій тропічного лісу можна було б розглядати як цілком зрозумілий маркетинговий хід. Однак за цим силуетом стояло не просто комерційне прагнення привернути увагу до персонального мистецтва гри (воно не потребувало додаткової реклами), а сублімація міфотворчості цілого народу, національна самоідентифікація, до якої музикант ставився надзвичайно трепетно» [55, 87], для підтвердження чого цитує Р. Стовера із твердженням про мистецтво А. Барріоса як про симфонію, що вгамувала «смуток індіанської душі» [251, 87].

Аналіз виконавської царини показав, що репертуарна палітра творів, які були свого часу записані на грамплатівки у 20–30-х роках XX століття, простягається від фольклорної сфери до класичного і романтичного напрямків та композицій сучасних композиторів того часу, що свідчить про широкий стильовий діапазон виконавської творчості митця, його прагнення поєднувати сучасність, національну традицію та академічну спадщину.

Для виконавської манери А. Барріоса притаманні такі риси, як яскрава імпровізаційність, гнучке трактування темпового плану, агогічна варіативність, імпульсивні прискорення віртуозних пасажів, раптові зупинки, сповільнення руху, а також акцентоване «застигання» на окремих звуках із

виразною вібрацією, у чому вбачаємо поєднання романтичної стилістики із впливом імпровізаційної манери, характерної для вказаної вище етнічної ідентичності. Особлива експресивна стилістика виконавської манери А. Барріоса зумовила і специфіку інструмента із металічними струнами та, відповідно, деформованою конструкцією гітари, а також розширенням діапазону до діапазону до «c^4» [174].

Водночас, мистець залишив великий творчий спадок – понад 300 композицій, з яких понад 100 – оригінальних та близько 200 аранжувань творів інших композиторів, усього понад 150 творів опубліковано. У композиторському доробку А. Барріоса – твори, які можемо умово розділити на три напрямки, кожна з яких репрезентує окремий вектор композиторської ідентичності митця [174]:

– до першого напрямку належать твори, що тяжіють до європейської романтичної традиції, – вони вирізняються тонкою ліричністю, витонченим мелодизмом з алюзією на мелодизм Ф. Шопена, гнучкою фактурою й віртуозною технікою, що поєднується з глибоким внутрішнім змістом творів. Яскравими прикладами цього напряму є такі композиції, як «La Catedral», «Mazurka Apasionada», «Sueño en la Floresta», «Julia Florida», «El último trémolo», а також низка різноманітних п’єс – вальсів, прелюдій, менуетів, що продовжують традицію сольної гітарної музики XIX століття;
– другий напрямок складають твори, в яких А. Барріос використовує етнічні елементи парагвайської, афроамериканської та іспано-індіанської музичної культури, – ці композиції демонструють стилістичний синтез автохтонної ритміки й мелодики з академічною формою викладу. До цієї групи належать «Diana Guaraní», «Danzas Paraguayas», «Danza Guaraní», «Leyenda Guaraní», «Caazapá», «Machicha», «En estilo uruguayo», «En estilo argentino», «Aconquija», «Choro da Saudade», «Cueca Chilena» та ін. У цих творах виявляємо прагнення композитора до музичного моделювання культури

Латинської Америки крізь призму гітарного інструментарію;

– третій напрямок формують композиції, в яких А. Барріос звертається до образу іспанської музичної традиції як символу європейської спадкоємності в гітарному мистецтві. Тут простежуються алюзії на характерну танцювальну ритміку іспанських жанрів, використовуються колористика flamenco, багата фігуративність тощо. До цієї групи належать «Capricho Español», «Jota», «Córdoba», «Arabesca», «Canto Andaluz», «Leyenda Española», «Villancico de Navidad» та ін.

Таким чином, у композиторській манері А. Барріоса поєднуються романтична експресія, етнічна самобутність та академічна формотворчість, що забезпечило особливе місце майстра у розвитку гітарного репертуару XX століття. А. Барріос творив у романтичному стилі, близькому за семантико-стилістичними характеристиками до шопенівського – мистця називали «Шопеном гітари». За порівнянням Бенджаміна Вердері, «розум Барріоса та структура його думок були романтичними. Так само, як Бах продовжував писати музику … в стилі бароко аж до року своєї смерті (1750), вже після закінчення періоду високого бароко, Барріос писав вишукану романтичну музику ще довго після його закінчення в Європі» [251]. Вказану особливість пов’язують як з відсутністю глибоких академічних знань історії європейської музики, так і з особливостями індивідуального світосприйняття мистця.

У цілому, складно маркувати виконавську чи композиторську види діяльності майстра як таку, де досягнув більших висот, – вони сприймаються як дуально-рівноправні. Проте, враховуючи той факт, що виконавська творчість мистця є однозначно первинною, визначаємо його архетип як «виконавець-композитор».

Одним із вершинних творів А. Барріоса є сюїта «La Catedral», куди увійшли: Прелюдія «Saudade», Andante Religioso та Allegro Solemne, що є своєрідною рефлексією автора на духовну традицію у цілому та її індивідуальне сприйняття – зокрема. Вказаний твір аналізується у чисельних джерелах, у тому числі в українському музикознавстві – у праці Т. Іваннікова

[52]. Цілком погоджуємося із дослідником, що «найвагомішим внеском з точки зору культурного обміну можна вважати твори, написані «мовою своєї землі». Їхню цінність варто вимірювати не філігранністю художніх форм, а самим фактом звукового відображення етнічних архетипів нації» [55, 92] (автор аналізує крізь призму цієї точки зору «Danza Paraguaya», «Choro de Saudade» та ін.).

У контексті представленого дослідження звернемося до твору, що є одним із яскравих прикладів втілення етноідентичності парагвайської культури – *«Diana Guaraní» (1924) A-dur.* Оскільки оригінального нотного тексту не збереглося, твір побутує у реконструйованій версії Ріко Стовера, зробленій на основі записів виконання самого А. Барріоса.

Твір написаний у постромантичний період діяльності майстра, та втілює жіночий портрет гуаранської народності крізь призму академічного музичного відображення у гітарному звучанні.

П’єса, у цілому, характеризується насиченою емоційною палітрою, що поєднується із технічними труднощами. У п’єсі враховано тонкі особливості гітарної виразовості, поєднані з імітацією етнічних ударних інструментів у голосі без визначеної висоти (ритмічні удари по деці інструмента).

Відтворюючи прадавню стихійну силу гуаранського фольклору, а також емоційність, притаманну для романтичної і постромантичної музики, А. Барріос укладає зміст твору у розвинену композицію, що має контрастно-складену форму із низки розділів-епізодів з кодою, в якій також спостерігаються виразні риси вільної варіаційності та рондальності.

У першому епізоді (9 тактів) проводиться основний тематизм як для подальшого варіаційного розвитку, так і для окремих повторень у ролі рефрену. У ньому задається тон усього твору, що досягається шляхом використання декількох хвиль-фраз імпровізаційної природи, що нагадують про етнічні витоки інструментального мистецтва *(приклад 3.2.2.1).* Перша із них містить рух звуками активного висхідного арпеджіо тонічною функцією, в якому беруть участь децимолі та секстолі, і яке досягає кульмінаційної

вершини «e^3», після чого стрімкий низхідний пасаж приводить до утвердження домінанти шляхом в її розв'язанні в тоніку і співставленні з однойменною тонікою. Друга хвиля-фраза є секвентним видозміненим повторенням першої у тональності субмедіанти із колоритним гармонічним завершенням. Третя хвиля – підсумування попереднього розвитку, в якому чітко увиразняється мелодична лінія, зерном якої є секундово-секстовий висхідний мотив підкреслений glissando, у гармонічній підтримці якої з'являється ознака відхилення у тональність п'ятого ступеня, та яка переходить у загальний рух звуками домінанти. Епізод завершується розімкнено – триразовим повторенням тризвука E-dur у шестизвучному викладі та із позначкою «tambora» (як відомо, тамбори – це перкусії, що походять із Антильських островів і є широко розповсюдженими у країнах Латинської Америки, своєрідність звучання яких пояснюється місцезнаходженням мембрани вище над корпусом та іншими технічними особливостями).

Таким чином, вже на прикладі першого епізоду можемо пересвідчитися у тому, наскільки майстерно і тонко виконавець-композитор створює гітарний звукопис, покликаний відобразити вказаний художній образ, його етнічні та звукозображальні особливості. Його виконання потребує високого технічного рівня гітариста, що забезпечить відчуття вільності у виконавській інтерпретації описаного нотного тексту.

У наступних розділах-епізодах автор розвиває задекларовану у першому епізоді образно-звукову концепцію у невпинному імпровізаційному розгортанні, що характеризується особливою ефектністю і динамічністю. Відтак, у подальшому розвитку твору вирізняємо:

– тривалий активний рух звуками арпеджіо, найчастіше по тонічній функції у високому регістрі, як основа тематизму твору;
– застосування «snare drum effects» – імітації звучання малого барабана, «tambora» – тамбори та інших перкусійних інструментів *(приклад 3.2.2.2)*;
– надзвичайно різноманітна багатошарова фактура, що складається із

сольного голосу й інтервального або акордового супроводу або ж подвійних нот в мелодії (секстами, терціями) у супроводі одноголосного ostinato;

– у зонах найвищого напруження вказаний вище інтервальний супровід мелодії сягає октавного, а в коді – децимового вигляду, акордовий – неповного домінантсептакорду у варіанті поєднання великої децими та зменшеної квінти *(приклад 3.2.2.3);*
– використання скритого двоголосся;
– широке використання фігур з особливим поділом тривалостей, найчастіше – децимолей, секстолей, тріолей;
– колоритні гармонічні співставлення;
– використання мелізматики (форшлаги).

Таким чином, у творі спостерігається стилістичний синтез таких етнохарактерних латиноамериканських рис, як динамізм висловлювання, типова для фольклорної парадигми імпровізаційність, специфічні риси ритміки (із імітацією автентичного перкусійного інструментарію), з академічною формою викладу, у результаті чого можемо стверджувати про «Diana Guaraní» як про важливий взірець у розвитку гітарного мистецтва першої половини XX століття.

Таким чином, індивідуальний стиль життєтворчості мистця дає підстави стверджувати, що «буйство музики Барріоса» [260], за влучним висловом одного із дослідників, справило на гітарне мистецтво вагомий емоційно-естетичний вплив, знаменуючи собою потужне вторгнення у царину класичного гітарного виконавства експресивного колориту з вільним трактуванням та, навіть, ігноруванням академічних традицій. Відтак, такий художній вибух вивів гітару за межі її усталеної семантико-стилістичної моделі, наділивши новими змістовими й образно-виражальними властивостями.

3.2.3. Композитор-виконавець. Лео Брауер. Життєтворчість майстра (1939 р.н., Куба) складає одну із важливіших сфер гітарного мистецтва другої

половини XX – початку XXI століть. У біографічному сценарії мистця вирізняються такі основні факти. Становлення гітариста відбулося у контексті впливу школи Франсіско Тарреґи, представленої першим вчителем Ісааком Ніколою, який, у свою чергу, був вихованцем представника вказаної школи Еміліо Пухоля. У результаті, Лео Брауер досягнув вагомих результатів у виконавській творчості, сповненій активної конкурсно-концертної практики (1959–1980-ті рр.), та здобув міжнародне визнання, у тому числі в 1970-х роках записав низку платівок у Німеччині, співпрацюючи з Берлінською академією наук і мистецтв. Серед здобутків у царині музичного виконавства варто відзначити діяльність голови організаційного комітету Міжнародного Гаванського конкурсу-фестивалю гітаристів, робота з Берлінським і Гаванським симфонічними оркестрами та ін. [134].

Важливим етапом професійного становлення майбутнього майстра стало і навчання у царині музичної композиції, що відбулося у Джульярдській школі (Нью-Йорк) під керівництвом видатного американського мистця Вінсента Персікетті та у Хартт-коледжі (Гартфорд). У результаті здобуття академічної композиторської освіти індивідуальний стиль життєтворчості мистця поєднав у собі виконавсько-гітарну традицію із здобутками усього розмаїття музичної творчості в різних жанрових, стильових та інших параметрах. Аналізуючи творчість мистця, В. Доценко заявляє: «Про Брауера кажуть – новатор, бунтар, експериментатор. Однак головне інше – він Мистець, в якого завжди присутній живий, людський первінь» [36]. Аналізуючи творчість кубинського майстра, автор проводить деякі паралелі, а саме – з Віллою-Лобосом в опорі на національне коріння, що поєднувалося із прагненням трансформувати засоби музичної виразовості, створивши нові виконавські прийоми та звучання, позбавлені особливих зовнішніх ефектів, з І. Стравинським побачив аналогії у зверненні до розмаїття жанрів і стилів від найдавніших до модерністських, а також провів паралелі від Л. Брауера до творчості Й. С. Баха: «Так само як і Бах, Брауер фактично виріс із власного таланту (ні в одного, ні в іншого не було тривалого процесу навчання, вони

вчилися на власному досвіді). І в обох майстрів відчувається певна завершеність цілої епохи. І всі ці впливи в музиці Брауера вгадуються, але ніяк не домінують, залишаються ніби за дужками – в гітарі він пішов далі від них» [36, 4].

Ще одна ґрань життєтворчості Л. Брауера – захоплення авангардом. У 1961 році композитор очолив музичний факультет Інституту кінематографії, що ознаменувало початок тривалої й плідної співпраці з кіноіндустрією: у доробку митця – музичне оформлення понад шістдесяти фільмів. Поряд із цим, упродовж 1960–1967 років Л. Брауер викладав основи композиції (контрапункт, гармонію) у Гаванській консерваторії, а з 1960 по 1968 рік здійснював консультативну діяльність у сфері радіо- і телемовлення, співпрацюючи з Національним радіо та телебаченням Куби. З 1969 року очолював експериментальний підрозділ Кубинського інституту мистецтва та індустрії кіно, реалізуючи інноваційні ініціативи в галузі аудіовізуального мистецтва [134]. Праця в названих вище організаціях дала можливість Л. Брауеру реалізувати одну із важливих сфер творчого пошуку – роботу зі звуком як самодостатнім явищем у сфері нової акустики, здійсненим у сфері музичного авангардизму. Вказана тенденція активно реалізувалася у створеній та очоленій мистцем Групі звукових експериментів, де виховувалися молоді кубинські авангардисти – Сільвіо Родрігес та ін.

Варто відзначити, що життєтворчість мистця досить активно обговорювалася в українському гітарознавчому дискурсі, свідченням чого є праці А. Брагіна [10], В. Доценка [36], Т. Іваннікова [49], Т. Кочнєвої [82], М. Трянова [169] та інших дослідників, як активний публіцист, регулярно звертається до аналізу проблем сучасного музичного процесу на сторінках науково-критичних видань. Тому у даному контексті заакцентуємо головні позиції, які важливі саме у контексті представленого дослідження.

Л. Брауер дуже влучно здійснив визначення власного індивідуального стилю, назвавши його «арфо-гітарним», а інструмент – «гітарою-оркестром» та стверджує, що в основі гармонічної мови його творів лежить використання

широкого звукового спектру за прикладом видатних імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля [199]. Власне, вказані риси є домінуючими у композиторському стилі майстра, чий творчий доробок у царині гітарної творчості є надзвичайно потужним.

Аналізуючи композиторську творчість майстра, дослідники вирізняють три періоди періоди, які можемо визначити як «ранній етнічний», «експериментально-авангґардистський», «зрілий національний». Для стилістики вказаних періодів характерно [247]:

– ранній етнічний (1955–1962), означений активним використанням кубинської етнічної музики як джерела творчості, що відобразилося у чисельних сюїтних і варіаційних циклах, сонатах, п'єсах, названий дослідниками «афро-кубинським». Водночас, серед ранніх творів мистця – Прелюдія (1956) та Фуга (1959), створені від вагомим впливом естетики та стилістики модернізму Бели Бартока й Ігоря Стравинського, Струнний квартет № 1, присвячений пам'яті Б. Бартока (1961), гітарні твори, в яких трансформовано теми М. де Фальї, А. П'яццолли та ін.;
– експериментально-авангґардистський (1962–1977), характерними рисами якого є рішуча відмова від класичних композиційних засад та активний крок до експериментів у сферах музичної мови на композиційному, виразовому та акустичному рівнях. Найбільш поширеними техніками цього періоду є алеаторика, сонористика та ін. Автор використовує препароване фортепіано, звукову доріжку та інші електронні засоби. Вказані пошуки здійснено в естетичній та технічній сферах таких творів, як Sonograma для препарованого фортепіано (№1, 1963) та оркестру (№2, 1964), Exaedros для шести інструментів (№№1–2, 1969) та для перкусіоніста і двох оркестрових груп (№3, 1970) та ін. Сольна гітарна виразовість цього періоду здобула вираження у творах «Elogio de la Danza» (1964) та «Canticum» (1968), «Tarantos» (1974) та інших, в яких вказані технологічні інновації інтегровано в індивідуальний, етнічно-зумовлений стиль мистця;

– зрілий національний (від 1978 року), зумовлений поверненням до естетичних і композиційних засад модернізму в його неоромантичному виразі з увагою до мелодичного первня як основи музичного висловлювання. Мистець знову активно трансформує етнічні елементи, які набули нового, сучасного національного звучання. Це період активного творення гітарного репертуару, в якому вирізнимо десять з одинадцяти концертів з оркестром; сонати для гітари соло, у тому числі із присвятою Джуліану Бріму (1990) та твори, написані у 2007–2013 роках – «Sonata del Caminante», «Sonata del Decamerón Negro», «Sonata del Pensador», для двох гітар «Sonata de Los Viajeros»; серія «Кубинські пейзажі»; твори для флейти і гітари та ін.

Як зазначалося вище, у композиторському доробку Л. Брауера – дванадцять гітарних концертів з оркестром, у тому числі з хором (№ 8 «Concierto Cantata de Perugia» (1999)) та подвійний для двох гітар з оркестром (№ 10 «Book of Signs» (2003)). Структурно-семантичний інваріант жанру у творчості композитора сповнений новаторства, його вираження передається через особливу експресію, яка є результатом авторського інсайту та домінування соліста у спільному ігровому дійстві.

В українському та світовому гітарознавстві творчість Л. Брауера є постійно у полі зору, тому у контексті представленого дослідження здійснимо загальний огляд панорами розвитку жанру концерту, акцентуючи основні семантико-стилістичні риси окремих творів.

Так, особливу увагу привертає Концерт № 3 «Concierto Elegiaco» для гітари з оркестром (1986) Лео Брауера, написаний у 1986 році спеціально для видатного британського виконавця Джуліана Брима. Прем’єрне виконання твору відбулося влітку того ж року в Лондоні, де сам автор став за диригентський пульт. Композиція вирізняється проникливою музичною мовою та емоційною насиченістю, що втілює атмосферу скорботної задумливості. Отож, стилістичною домінантою концерту є елегійно-лірична модерна камерність, що відображає психологізоване, індивідуалізоване

авторське висловлювання, передане лаконічними музично-мовними засобами. Як стверджує В. Доценко, «“Елегічна” програма концерту означає свідому зміну позиції автора: замість Homo agens (Людина, що діє в традиціях класичної симфонії) діє новий герой – Людина Елегічна. Можна підбирати безліч синонімів до слова “елегія”. Це і мрійливість, і спогад, і розгубленість, і смуток: це аж ніяк не пасивна позиція» [36, 7]. Таким чином, у першій частині концерту виявляється авторська позиція, яка виконує структурно-смислову функцію ядра в загальній драматургічній побудові циклу та програмує тип розвитку в другій частині. Кульмінаційною точкою стає третя частина, де сольний епізод гітари остаточно фіксує домінанту ліризму, репрезентуючи гуманістично-романтичне трактування особистості в координатах сучасного культурного дискурсу. Цей архетип постає як складна емоційно-психологічна модель, що поєднує в собі мрійливість, пам’ять, рефлексивність, меланхолію, означені складною внутрішньою динамікою.

Серед інших концертів вирізнимо № 4 «Concierto de Toronto» для гітари з оркестром, написаний у 1987 році на замовлення з боку Гітарного товариства Торонто. Це глибоко філософський твір, в основі якого вбачаємо постмодерністський синтез стилів і технік, у тому числі авангардних, що поєднуються із квазіархаїчними музичними лексемами. У концерті композитор майстерно поєднує класичну форму з новітніми гармонічними рішеннями та ритмічними структурами, засвідчуючи новий етап у розвитку індивідуального стилю майстра.

Особливим є Концерт № 11 для гітари з оркестром (2007), глибоко особистісним музичним виявом, своєрідним реквіємом, присвяченим пам’яті японського мистця Тору Такеміцу. Твір має підзаголовок «Concerto da Requiem», відтак, постає як вишукана медитація над темами пам’яті, втрати та духовного зв’язку між мистцями, що належать до різних культурних традицій. На думку дослідників, «гіпотетичний композиторський задум полягає в знайдених … паралелях між творчістю друзів. Особистість Л. Брауера, в цьому контексті, постає в цитуванні «Болгарської теми», яка дуже подобалася

Т. Такеміцу, а образ японського композитора, в свою чергу, – в алюзії на його п'єсу «Rain sketch II – пам'яті Олів'є Мессіана» [45, 63]. Концерт позначений інтенсивним емоційним забарвленням і вирізняється витонченим поєднанням оркестрової палітри з гітарною фактурою. У ньому простежується глибоке осмислення музичного спадку Т. Такеміцу, яке Л. Брауер інтерпретує крізь призму власної естетики – синтезу авангарду, латиноамериканської образності та філософської лірики. Водночас, твір демонструє розширене бачення гітари як солюючого інструмента в симфонічному контексті, відкриваючи нові горизонти в жанрі концерту. «Concerto da Requiem» не лише вшановує пам'ять видатного митця, а й продовжує діалог між культурами, традиціями й поколіннями – у суголоссі тиші, рефлексії та музичної глибини.

У цілому, в гітарних концертах Л. Брауера вбачаємо демонстрацію виняткової проникливості у природу інструмента, тонкого відчуття його колористичних і технічних ресурсів. Індивідуальний стиль мистця вирізняється органічним поєднанням академічної форми з інноваційними засобами сучасної музичної мови. Твори Л. Брауера не лише посіли визначне місце в репертуарі гітаристів XX–XXI століть, а й стали важливими віхами у трансформації жанру, задаючи нові художні параметри його подальшого розвитку та формуючи подальші засади стильового канону сучасного гітарного репертуару.

3.3. Архетипні програми індивідуальних стилів життєтворчості в сучасному гітарному мистецтві України

Українське гітарне мистецтво, що у витоках сягає творчості основоположника національної гітарної школи Михайла Вербицького, представлений індивідуальними стилями у виконавстві та художній діяльності *Миколи Михайленка (Київ), Анатолія Шевченка (Одеса), Володимира Доценка (Харків), Вікторії Сидоренко (Львів), Тимура Іваннікова (Донецьк-Київ),* а також нового покоління виконавців, серед яких вирізнимо здобутки *Марка*

Топчія (Київ), Михайла Вігули (Україна – Угорщина) та ін.

У життєтворчості ряду мистців мистця сповна реалізувалася тріада «універсалізм – діалогізм – діяльнісність», що складає основні засади гітарного професіоналізму у представленій концепції. Дозволимо собі означити деякі типи на основі увиразнення ролі мистців у розвитку гітарного професіоналізму і способу творення національної культури.

3.3.1. Програма «давидіанського» типу творчості. Анатолій Шевченко. Тип **мистця-універсала** широкого спектру діяльності, найбільш близького до «давидіанського» архетипу, вбачаємо у постаті Анатолія Шевченка (1938–2012), який поєднував:

- виконавську (програми «Антологія гітари. Музика від Античності до наших днів», «Географія гітари», «Музика Еллади», «Фламенко», імпровізації у жанрі flamenco та ін.);
- композиторську (чотири концерти для гітари з оркестром, у тому числі Concierto Flamenco і Concerto Grosso, циклічні твори – сонатні, сюїтні, цикли «Українська сюїта» (куди увійшли: 1. Прелюдія 2. Intermezzo 3. Серенада 4. «Дума про Григорія Сковороду» 5. «Карпатська рапсодія» 6. «Дума» 7. «Пливе човен»), «Дотики», «Фонтани Бахчисарайського палацу», «Три сходинки до Парнасу», «Одеситка», «Кримські ескізи» та ін.);
- музикознавчу (теоретичний трактат «Нескорені ігри Фламенко» із практичною частиною «Школа фламенко», праці «Заповіт Орфея», «Музика Еллади» та ін., розшифровування давньогрецької нотації; перший фахівець, який у підрадянську добу почав займатися вивченням культури flamenco);
- а також педагогічну, образотворчу, поетичну сфери діяльності [180].

Серед здобутків гітариста – звання лауреата конкурсу «Гітара – Мікрокосм» (1987, Естергом), де відзначений його цикл «Rosa mientos – Дотик», що 1996 року вийшов друком у США, нагородження «Золотою платою» за концерт від муніципалітету міста Лінаресу (1992, Іспанія) та ін. [1].

Як приклад композиторської творчості, що представлена в описаному вище розмаїтому контексті креативної діяльності автора і, на нашу думку, промовисто перегукується не лише з виконавською й музикознавчою, а й з образотворчою діяльністю майстра, розглянемо *п'єсу «Фонтан сліз» із циклу «Фонтани Бахчисарайського палацу»,* викладену у формі вільних варіацій в тональності a-moll. Твір є одним із яскравих прикладів виразної імпресіоністичної звукозображальності, що основана на поєднанні зорових та слухових вражень, а також пленерності, пов'язаній із втіленням тих чи інших образів на відкритому повітрі, у даному випадку – гри води у фонтанах Бахчисарайского палацу. У цьому контексті показовою є думка Н. Посікіри-Омельчук, яка стверджує, що завдяки переосмисленню різних жанрів живопису, яке «збагатило музичну виразовість новими, привнесеними із суміжного виду мистецтва рисами… в музиці з'явились такі категорії як: «простір», «глибина», «світло-тінь», «повітря». Відтак звукопис трактується як стимулюючий фактор у процесі композиторського музичного вираження та відтворчої інтерпретації, проте візуальні компоненти є імпульсом не лише для творця та виконавця, але й викликають синестетичні асоціації слухача» [133, 19]. Таким чином, звукопис твору Анатолія Шевченка, зумовлений впливом живописно-пленерних факторів, привносить відповідні засоби у гітарне мистецтво та вимагає їх розуміння і відчуття при виконавській інтерпретації.

П'єса розпочинається восьмитактовим вступом, в якому в діапазоні двох октав (басовий органний пункт і фігурації шістнадцятими) звучить домінантовий предикт до вступу теми, особливістю якого є відсутність терцієвого тону акорду, що, відповідно, визначає належність до мажорного або мінорного тризвуків. Основна тема має в основі розкішну, багату на виразові ефекти мелодичну лінію, яка у перших тактах звучить одноголосно, а згодом до якої доєднуються підголоски та гармонічний супровід (приклад 3.3.1). Мелодична лінія виростає з висхідного ходу звуками увідного тризвука та активно розвивається у високому регістрі, збагачена пунктирною ритмікою, особливим поділом тривалостей (тріолі, квінтолі, децимолі), мелізматикою

(форшлаги, трелі), широкими стрибками до децими включно, шумовими звуками. Весь наступний варіаційний розвиток, сповнений постійної гри голосів, свідчить про використання композитором широкого спектру гітарної виразовості, що досягає апогею у кульмінації в останній варіації, де багаторазово на високій динаміці повторюється домінанта у вигляді фігурацій шістнадцятими із акцентуванням «gis^3», що сприймається як відображення сонячного проміння у бризках води кримського фонтану (можемо пригадати твори «Фонтани вілли д'Есте» з циклу «Роки мандрів» Ференца Ліста, «Гра води» Моріса Равеля, «Сади під дощем» з циклу «Естампи» Клода Дебюссі та ін.). Отож, і згаданий твір, й інші композиції мистця побудовані на основі тонкого чуття природи інструмента, розуміння сильніших і слабших сторін його звучання.

Таким чином, «давидіанський» архетип проявився у творчості Анатолія Шевченка і на рівні поєднання різних видів музичної діяльності, і на синкретичному поєднанні різних видів творчості – музичної, живописної, поетичної.

3.3.2. Програма виконавця-фундатора. Володимир Доценко. Універсалізм як домінуючу рису фахівця-гітариста вбачаємо у творчій постаті *Володимира Доценка (1962 р.н.),* лауреата Міжнародного конкурсу гітаристів (1990, Краків), конкурсу який першим з українських гітаристів вийшов на найвищий міжнародний рівень, є відомим виконавцем творів Лео Брауера і Ейтора Віла-Лобоса, одним із засновників сучасної української школи гри на класичній гітарі та дослідником проблем гітарного мистецтва.

Аналізуючи діяльність майстра, Л. Шаповалова у праці «Володимир Доценко – Homo musicus. Інтерпретологічний коментар» [177] стверджує, що «основним показником *Я*-образу виконавського стилю цієї непересічної особистості є якість універсалізму. Це означає, що виконавський стиль Доценка визначається не тільки професійними та особистісними характеристиками, але й вживанням, повним «входженням» в об'єкт інтерпретації – *Я*-образ автора та музики, що виконується» [177, 164].

Особливий акцент здійснено на методичних засадах педагогічної діяльності В. Доценка, що базуються на його багаторічному досвіді концертного виконавства та характеризуються високою вимогливістю і цілеспрямованістю щодо професійних завдань, збереженням чудової виконавської форми, енергетично-позитивною аурою у викладанні, індивідуальним творчо-орієнтованим підходом до кожного учня з урахуванням його особистісного потенціалу та обдарованості [177, 164–165].

На нашу думку, роль Володимира Доценка у становленні гітарного професіоналізму України можемо порівняти з тією, що свого часу відіграла діяльність Андреса Сеґовії для гітарної школи Іспанії. У доробку українського мистця – більше трьохсот концертів у різних країнах світу (Німеччині, Швейцарії, Австрії, Польщі, Угорщині, Югославії, Україні, Туреччині, Білорусі, Румунії, Молдові та ін.), в яких прозвучало десять сольних програм в історичній ретроспективі від бароко до романтизму з пріоритетом іспанської музики та до авангарду, у т.ч. п’ять концертів для гітари з оркестром та твори інших жанрів. Як педагог, за власною оригінальною методикою підготував більше ста лауреатів міжнародних конкурсів, чимало з яких стали стажистами і виконавцями у гітарних осередках Західної Європи. І сам маестро, працюючи на міжнародному рівні, є головою або членом журі у понад тридцяти конкурсах. Такі високі здобутки зумовили й висловлену у музикознавстві характеристику творчої постаті майстра бароковим концептом «musicus poeticus», що стосується представників «виконавського мистецтва високого суспільного рангу» [162, 121]. Відтак, заакцентуємо виразні риси **виконавця-фундатора**, які, на нашу думку, є домінуючими в індивідуальному стилі музичної життєтворчості Володимира Доценка.

3.3.3. Програма синтетично-інтегративного типу творчості. Тимур Іванніков. Універсалізм як характерна риса творчої особистості притаманний київському гітаристу *Тимуру Івановіку (1980 р. н.)* – випускнику Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф’єва (2003), лауреату міжнародного конкурсу, доктору мистецтвознавства (2018),

завідувачу кафедри теорії та історії музичного виконавства (від 2021 року) Національної музичної академії України імені П. Чайковського, провідному педагогу по класу гітари.

Вагомим здобутком Тимура Іваннікова, як високоерудованої особистості, є наукова діяльність, а саме – проблеми історії та теорії гітарного мистецтва, що висвітлені дослідженнях «Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 – 2010 років» (кандидатська дисертація, 2012 [54]), «Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості» (докторська дисертація, 2018 [53], в яких проаналізовано особливості композиторської мови провідних творців сучасної гітарної музики, зокрема, Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, К. Доменіконі, Р. Дьєнса, О. Тансмана та ін.) та у чисельних статтях і доповідях на наукових конференціях. Результати дослідницької та методичної діяльності мистця впроваджуються в освітній процес у курсах інтерпретації музичного твору та методики викладання фахових дисциплін у вищій мистецькій освіті, керівництві науково-дослідною роботою аспірантів, кураторстві дипломними і курсовими проєктами магістрів та ін. [51].

Аналізуючи зміст монографії «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» [52], варто підкреслити, що Т. Іванніков трактує гітарну музику представників європейських композиторських шкіл як складне феноменологічне явище, що поєднує в собі авторську індивідуальність, виконавську традицію та міжкультурні комунікації. Відтак, дослідження засвідчує потужні впливи історичних, етнокультурних і жанрово-стильових чинників на процес розвитку гітарної музики у XX столітті. При цьому автор виявляє художню реконструкцію архетипових форм давньої європейської музики, її контамінацію з естетикою позаєвропейських традицій (Азії, Африки, Латинської Америки), а також семіотичне розширення художнього простору творів у діалозі з іншими видами мистецтва. У результаті, приходимо до висновку, що гітарне мистецтво трактується у праці Т. Іваннікова як відкрита, синерґетична система, в основі якої – тріада композитора, виконавця

і слухача, об’єднаних ідеєю художньої інтерпретації гітарної музики.

У рецензії на вказане видання І. Зінків стверджує, що, застосовуючи міждисциплінарний (історичний, філософський, культурологічний, соціологічний, музикознавчий дискурси) і феноменологічний підходи, Т. Іванніков «запропонував власну, розроблену ним методологію та методику дослідження репертуару гітари в контексті музичної творчості та тих еволюційних змін, що знайшли відображення у морфології та акустиці сучасного інструмента. Це дозволило з нових позицій поглянути на процес ґенези самого інструмента та його еволюції у ХХ – на початку ХХІ століть» [44, 179], що, відтак, стало безумовним здобутком у царині сучасного гітарознавства та теорії музичної творчості.

Таким чином, у постаті Тимура Іваннікова вбачаємо **синтетично-інтегративний тип творчого універсалізму**, характерний для типу *музиканта-творця* (на відміну від кумулятивного типу, пов’язаного з типом музиканта-майстра), у чому орієнтуємося на концепцію універсальної особистості О. Коменди [67] та теоретичні напрацювання, представлені у першому розділі даного дослідження.

Безумовно, вказані типи, увиразнені у життєтворчості провідних українських гітаристів, мають узагальнюючий характер, а відтак – множинні варіанти втілень у континуумі гітарного мистецтва сучасності.

3.4. Актуальний стан і перспективи розвитку гітарного професіоналізму: узагальнюючі міркування за матеріалами інтерв’ю

У процесі дослідження, здійснюючи спробу осмислення ключових питань формування професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів, було проведене інтерв’ю з чисельними учасниками процесу, спрямоване на висвітлення таких питань:

1) у чому полягає сутність професіоналізму гітариста?

2) яких провідних гітаристів світу минулого і, можливо, сучасності

можна виділити як «знакових» виконавців і композиторів?

3) до якої гітарної школи Ви відносите себе та у чому полягають її кращі здобутки?

4) які власні здобутки вважаєте найбільш вагомими?

5) які події, люди, тенденції найбільш вагомо вплинули на формування Вашої професійної майстерності?

6) які особистісні риси є важливими для професійного гітариста?

7) яка Ваша думка щодо твердження, що гітарна творчість – це поєднання виконавської, редакторської, композиторської видів діяльності;

8) якими бачите перспективи розвитку різних гітарних шкіл світу? Вашої школи? Якою бачите динаміку розвитку гітарного мистецтва у цілому?

Власними думками щодо вказаного процесу, його провідних явищ та імен поділилися ряд українських гітаристів, з якими були проведені персональні інтерв'ю та інші форми спілкування щодо основних тенденцій і явищ гітарного професіоналізму як творчого феномену у його множинних семантичних ґранях.

У даному контексті, як приклад, узагальнено подаємо основні ідеї, важливі для представленого дослідження, висловлені вихідцями з різних гітарних шкіл, – Михайлом Вігулою (Ужгород – Львів – Угорщина), Максимом Тряновим (Харків), Іваном Косинцем (Одеса – Луцьк). Такий підхід дозволяє осмислити сучасний стан і перспективи розвитку гітарного професіоналізму, поглянувши на вказаний феномен достатньо різносторонньо, що дає можливість привнести погляди учасників актуального процесу в обґрунтовану у представленому дослідженні концепцію еволюції професійних засад гітарної творчості XVII – початку XXI століть, розглянуту у проєкціях індивідуальних стилів.

Перш ніж перейти до аналізу зібраних матеріалів, зазначимо короткі дані щодо обраних респондентів.

Михайло Вігула – український гітарист-композитор в Угорщині, вихованець класу гітари Вікторії Сидоренко та учня Богдани Фроляк з

композиції у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка [97]. Для представленого дослідження думки мистця є цінними з огляду на те, що М. Вігула представляє «давидіанський» архетип, проаналізований у попередніх главах на прикладі діяльності ряду видатних особистостей XVII – початку XXI століть. Мистець є лауреатом низки міжнародних конкурсів в Україні, Румунії, Угорщині, Нідерландах, брав участь у майстер-класах провідних гітаристів світу, у тому числі Марчіна Дилли та Казухіто Ямашити. М. Вігула є учасником Державного самоврядування українців в Угорщині, нагороджений Премією Григорія Сковороди за культурну, мистецьку і благодійницьку діяльність (2022), премією «Pro Cultura Minoritatum Hungarie» за активну участь у діяльності національних меншин в Угорщині (2015), засновником й організатором Міжнародного конкурсу-фестивалю «Жайворонок» (2017) та учасником низки концертів, де пропагує українську гітарну музику. У творчій спадщині мистця як композитора – понад 150 творів, значна частина з яких увійшла до репертуарних списків гітаристів-солісітів і гітарних ансамблів, а також опери «Оля», «Давня легенда» і «Клеймо Каїна», написані у 2010-х роках, хорові, вокальні, оркестрові (для народних інструментів) і камерно-інструментальні твори для різноманітних складів, пісні і театральна музика.

Максим Трянов – гітарист, викладач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Мистець відомий як лауреат шести всеукраїнських конкурсів виконавців на народних інструментах, у тому числі – володар першої премії Міжнародному конкурсі виконавців на класичній гітарі та ансамблів гітаристів (2012). З 2008 року є співзасновником і учасником Харківського гітарного квартету та Харківського гітарного тріо, а також дуету MOVA. Серед студентів і випускників класу гітари Максима Трянова – Андрій Шніцар, Микита Красковський, Дмитро Богомолов, Микита Варакута, Дмитро Жуков, Іван Грибінюк, Катерина Параваєва, які здобули стали лауреатами всеукраїнських і міжнародних мистецьких конкурсів в Україні та за кордоном [166].

Іван Косинець – гітарист, доктор мистецтва, завідувач кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки [16], викладач гітари Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової. Мистець є лауреатом низки престижних виконавських конкурсів, зокрема: Міжнародного конкурсу класичної гітари імені М. Д. Соколовського, XVI Національного фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь», XVII Національного фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь», XVIII Міжнародного конкурсу класичної гітари «Акад. Марін Големінов», VI Міжнародного конкурсу-фестивалю гітарного мистецтва «ГітАс»; II конкурсу виконавців на народних інструментах імені В. В. Касьянова, XX Міжнародного конкурсу класичної гітари «Акад. Марін Големінов» (у складі дуету: І. Косинець, А. Шараменко), V Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта», III Міжнародного конкурсу мистецтв «Musical Pearls», II Міжнародного конкурсу «З Україною в серці», Міжнародного конкурсу «Talents of the World», дипломантом XIII Джазового конкурсу пам'яті Р. Кабанченка [70] та ін.

Отож, *на основі аналізу ключових поглядів і позицій названих мистців щодо важливих проблем минулого, сучасності і майбутнього у гітарному мистецтві, представлених у процесі проведених інтерв'ю, а також на основі власного бачення ситуації у сучасній гітарній творчості, було укладено узагальнену картину розуміння респондентами гітарного професіоналізму на актуальному етапі та у перспективі подальшого розвитку мистецтва.*

Звернемося до задекларованих питань.

1. У чому полягає сутність професіоналізму гітариста?

Проаналізувавши відповіді вказаних мистців, приходимо до думки, що сутність професіоналізму гітариста бачиться як *поліструктурне явище*, яке ґрунтується на множинних основоположних засадах.

М. Вігула, розмірковуючи над вказаним питанням, вирізняє три головні складові феномену професіоналізму гітариста. Перша – загальномузична

складова, важлива для представника будь-якої інструментальної, вокальної чи хорової сфери. Насамперед, вона має витоки у вродженій музикальності як необхідному базисі. Водночас, якщо ми говоримо про гітариста-професіонала, виконавця на класичній гітарі, то загальномузична складова полягає у вмінні довести сутність музики, провідні сенси, закладені у нотному тексті, до слухача.

Друга складова професіоналізму гітариста – технічна. Безумовно, професіоналом гітарист-початківець стає тоді, коли повністю оволодіває технікою гри на гітарі. На думку респондента, про професійний рівень можна говорити стосовно студентів музичних академій, а навіть, в окремих випадках з особливо талановитими молодими людьми – щодо випускників музичних коледжів, які можуть досягнути технічної досконалості вже на цьому етапі навчання.

Третя складова – найголовніша, що торкається саме сутності класичного гітариста. Це специфічно гітарна складова. Вона полягає у вміння показати публіці, що таке класична гітара. Тобто, мова про такий рівень володіння інструментом і музичним матеріалом, щоб було чути специфіку інструмента – власне, виконавець повинен вміти створити враження, що звучить саме класична гітара з її звуковим колоритом і тонкощами відтворення музичного тексту, а не будь-який інший інструмент, щоб можна було ідентифікувати виконавця саме як гітариста, а не, наприклад, піаніста, який, умовно кажучи, «вміє» грати на гітарі. Вже як цього досягнути – це вже інше питання.

І. Косинець, аналізуючи професіоналізм гітариста, бачить його як гармонійне поєднання високої технічної майстерності, глибокого розуміння стилю, сценічної відповідальності та вміння переконливо доносити зміст музики через особисту інтерпретацію.

Натомість, М. Трянов розглядає сутність професіоналізму гітариста крізь оптику широкої загальнолюдської позиції та, водночас, єдності власного виконавського, педагогічного та наукового досвіду. Мистець бачить вказаний феномен як один із множинних варіантів професіоналізму у будь-якій сфері,

осердя якого визначається концептом «професіонал». Зауважує, що слово «professus» у перекладі з латинської має доволі сакральне значення – «сповідуватися», «зізнаватися» або ж, навіть, «клястись». На погляд мистця, таким чином, професіоналізм є формою служіння, у даному випадку – форму служіння мистецтву. Це також можна трактувати як світобачення, – бачення себе та навколишній світ крізь призму, у даному випадку, інструментального мистецтва або ж конкретного інструмента – гітари.

У той же час, важливою складовою цієї проблеми є антонімічна пара до концепту «професіонал» – це «любитель» або «аматор». Дуже важливо, що ці терміни етимологічно походять від «любові», «amore» – дуже сердечного, емоційно насиченого слова. Це дає підстави вбачати певно протиставлення раціональної за суттю професійної роботи та аматорської роботи – за покликом серця. М. Трянов, ґрунтуючись на власних спостереженнях, стверджує, що чималій кількості професіоналів бракує власне цього сердечного, пов'язаного із любов'ю. Натомість, музичний, у тому числі гітарний професіоналізм, на думку мистця, повинен виростати із вказаного аматорського, тобто, amor'ного первня, який, власне, і перетворює раціональні дії на служіння етичним та естетичним зразкам високого мистецтва. Водночас, професіоналізм передбачає обов'язкову наявність системного підходу і домінування не лише власного світобачення. Хоча з історії мистецтва відомо, що ряд рушійних явищ було здійснено саме аматорами, професіонал – це той, хто поєднує традиції та новації у певному балансі.

Узагальнення поглядів респондентів, здійснене нами на підставі викладених вище відповідей, дозволяє окреслити багатовимірну природу професіоналізму гітариста та його трактування в актуальній соціокультурній ситуації. Відтак, *гітарний професіоналізм трактується як поліструктурне багатогранне явище, в якому поєднуються загальноестетичні, психологічні, світоглядно-етичні та музично-виконавські складові.*

Аналіз авторських позицій свідчить про наявність як спільних підходів до визначення сутності професіоналізму, так і індивідуалізованих акцентів,

зумовлених особистим виконавським, педагогічним і рефлексивним досвідом опитаних мистців.

2. Яких провідних гітаристів світу минулого і, можливо, сучасності можна виділити як «знакових» виконавців і композиторів?

І. Косинець вважає, що серед гітаристів і композиторів минулих епох варто вирізнити М. Джуліані, Ф. Каруллі, М. Каркассі, А. Барріоса, Ф. Тарреґу, М. Льобета як основоположників класичного репертуару, окремо маркував творчість Андреса Сеґовії як реформатора і популяризатора гітари на академічній сцені, Джуліана Бріма і Джона Вільямса як носіїв еталонної виконавської традиції. Серед сучасних виконавців провідними інтерпретаторами та новаторами у гітарному мистецтві бачить таких мистців, як Р. Дієнс, Л. Брауер, Г. Бьянко, Л. Куропачевський, Т. Харб, а також український гітарист М. Топчій та ін.

М. Трянов вважає, що серед професійних композиторів, які творили гітарний репертуар у класичну, романтичну і в модерну добу, гітара має репутацію інструмента складного у тому розумінні, що для успішної реалізації творчих ідей засобами гітарного звучання потрібно мати спеціальні знання щодо певних обмежень у виразових можливостях, пов’язаних з технічними характеристиками інструмента. Водночас, відзначає, у середині – другій половині ХХ століття ряд композиторів, все ж, звернули увагу на гітару, насамперед, британці Вільям Волтон, Бенджамін Бріттен, на новий рівень вивела гітару латиноамериканська школа композиторів. Натомість у сучасну добу більшість професійних композиторів мають твори ансамблевої музики з участю гітари або ж для гітари соло.

На думку М. Вігули, у процесі розвитку світового гітарного мистецтва, на можна вирізнити великий ряд видатних особистостей. Все ж, у ретроспективі розвитку мистецтва саме класичної гітари є «знакові» виконавці. Це, насамперед, Франсіско Тарреґа. Оскільки мистець започаткував нігтевий спосіб гри, то все, що було до Тарреґи, – тобто, гітарний ренесанс, бароко, класика, діяльність таких мистців, як Йоган Мерц, Маттео Кракассі,

Фердинандо Каруллі, і, зрештою, Мауро Джуліані, – вся еволюція мистецтва класичної гітари до цього часу є процесом, в якому важко вирізнити ту чи іншу особистість з власною ідентичністю. Тому першим виконавцем, стосовно якого варто говорити про специфічний індивідуальний стиль, можна вважати саме Франсіско Тарреґу, який нововведенням у звуковидобуванні змінив хід гітарної історії. Таким чином, творчість Ф. Тарреґи є життєтворчістю у високому сенсі цього слова, в якій знайшлося місце інсайту.

Після Ф. Тарреґи на сцену виходить ціла плеяда гітаристів – безпосередніх та опосередкованих послідовників мистця – Наполеон Кост, Аннібал Гароту, Міґель Льобет та його школа. Учні М. Льобета створили цілу течію у гітарному мистецтві, яка активно розвивалася до наступних «знакових» виконавців, якими стали Аґустин Барріос та Андрес Сеґовія. Саме ці два виконавця першими досягнули того рівня гітарного професіоналізму, коли можна говорити про специфічну гітарну складову, коли виконавець створює, а слухач чує, що звучить власне класична гітара з усіма тонкощами її виразової палітри.

А. Барріос та А. Сеґовія – «знакові» мистці з того огляду, що втілили власною життєтворчістю усі три складові професіоналізму гітариста, обґрунтовані вище. Парагваєць А. Барріос, феноменально володіючи інструментом, був «блискучим» виконавцем і йшов попереду свого часу, а також став одним із найбільш плідних композиторів – творців гітарного репертуару. Володіючи вмінням передати сутність музики, сутність звучання, А. Барріос змінив уявлення щодо класичної гітари на американському континенті. Щодо ролі А. Сеґовії – найважливішим є те, що ключові класичні засади мистецтва цього видатного іспанського гітариста склали норми сучасного виконавства та освіти у царині класичної гітари. Таким чином, вказані мистці розкрили широкі шляхи подальшого розвитку гітарного мистецтва, і в цьому сенсі їх послідовниками стали численні віртуози, як, наприклад, британець Джон Вільямс та великий ряд інших.

Окрім названих мистців, варто виділити і представників французької

школи. Якщо розглядати це явище у другій половині ХХ століття до ямашитівскького періоду, тобто, до того часу, коли з'явився японський виконавець Кадзухіто Ямашита (1961 р.н.), що створив своєрідний феномен родини Ямашити, то у французькій школі виразну роль відіграв виконавець-композитор Роланд Дієнс. Цей мистець увів у світ класичної гітари бразильську, арабську (алжирську) музику, що стала невід'ємною складовою нового репертуару.

Нагадаємо, що видатний японський мистець К. Ямашита здійснив прорив у світі класичної гітари, показав далеке майбутнє у сфері виконавства. На даний час дискографія гітариста налічує 85 дисків, і це не просто «знаковий виконавець», а ціла зміна епохи. Звичайно, важко досягнути рівня К. Ямашити, але якщо говорити про сучасних виконавців, то найбільш яскравим, ймовірно, є Марчин Дилла, який демонструє не тільки «блискуче» володіння гітарою, у тому числі пластику, а й зміну мислення. Окрім того, варто відзначити феноменального французького гітариста Джиугеля Перуа, відомого виконанням більшої частини класичного репертуару, у тому числі більшості творів ХХ століття, який і на даний час збирає зали і концертує.

Важливу роль у відкритті нових імен, безумовно, відіграють фахові конкурси. На даний час кількість конкурсів, у порівнянні з початком 2000-х років, значно зменшилася, але ті, котрі залишилися, – а це, наприклад, «Guitar Foundation of America», «Tokio» та інші, щороку відкривають виконавців, більшість з яких стають відомими гітаристами.

Із композиторів, на думку респондента, у першу чергу варто виділити Міґеля Льобета, який вивів на високопрофесійний рівень аранжування іспанського (каталонського) пісенного матеріалу, у результаті чого це стали повноцінні інструментальні художні твори. Безумовно, надзвичайно вагому родб у цьому процесі відіграли Франсіско Таррега і Маріо Кастельнуово-Тедеско. Останній названий мистець перевернув композиторське мислення щодо класичної гітари, особливо у сфері програмної музики, що здійснив під час роботи у Голівуді. Наступні гітаристи-композитори, на яких варто

звернути особливу увагу в даному контексті – Лео Брауер, Торуто Камідзо і ряд сучасників, а в українській культурі з погляду саме маркування композиторської діяльності респондент вважає за потрібне вирізнити постать Анатолія Шевченка.

Аналіз описаного вище вирізнення респондентами провідних гітаристів світу минулого як «знакових» виконавців і композиторів дає підстави зробити такі висновки щодо узагальненої думки з наведеного питання.

У процесі еволюції гітарного мистецтва в його множинних історико-стильових вирішеннях окреслюється низка персоналій, які стали ключовими фігурами у формуванні, трансформації та популяризації академічної гітарної традиції та, у результаті, сформували парадигму класичного гітарного виконавства й композиторської творчості.

Становлення і розвиток академічного гітарного репертуару зумовлений діяльністю таких мистців, як Мауро Джуліані, Фернандо Каруллі, Маттео Каркассі, Франсіско Тарреґа, Міґель Льобет та ряду інших, котрі заклали фундамент жанрово-стильової системи класичної гітари. Особливої уваги заслуговує творчість Франсіско Тарреґи, яку, завдяки новаторському нігтевому способу звуковидобування і персоналізованому виконавському стилю Майстра, слід розглядати як специфічну «точку відліку» у формуванні індивідуального гітарного професіоналізму, виконавська манера набуває чітко окреслених стилістичних рис, що закріплюються у творчості його послідовників.

Прослідковуючи подальшу розвиток гітарного професіоналізму, відзначимо, що парадигмальну роль в еволюції виконавства відіграли Аґустин Барріос, котрий заклав підвалини латиноамериканської гітарної школи, та Андрес Сеґовія, який інституціоналізував академічну гітарну освіту і сприяв визнанню гітари як повноцінного концертного інструмента. Вказані мистці сформували професійні орієнтири щодо техніки гри, художніх якостей інтерпретації та специфіки концертного репертуару. Наступні покоління виконавців, серед яких – Джуліан Брім, Джон Вільямс, Роланд Дієнс,

Кадзухіто Ямашита, Марчин Дилла, Джиугель Перуа та ряд інших, – продовжили розширення виконавських і стилістичних меж, інтегруючи гітару в семантико-стилістичну сферу сучасного музичного континууму. У діяльності вказаних мистців простежуються тенденції до мультикультурного синтезу, віртуозної інноваційності, а також до оновлення репертуарної бази, що сприяє збереженню гітарної ідентичності в умовах глобалізованого музичного простору.

Значною є також роль гітаристів-композиторів та композиторів, які спеціалізувалися на написанні творів для гітари, серед яких відзначимо Маріо Кастельнуово-Тедеско, Лео Брауера, Вільяма Волтона, Бенджаміна Бріттена, Торуа Камідзо та ін. Вказані мистці, подолавши традиційні уявлення про виразову «обмеженість» інструмента, створили чисельні взірці концертного та камерного репертуару, а відтак – сприяли формуванню нових виразових стилістико-семантичних моделей у гітарній музиці XX–XXI століть.

На сучасному етапі розвитку гітарного мистецтва важливу активізуючу та просвітницьку функцію виконує конкурсно-фестивальний рух, який слугує не лише простором для відкриття нових імен, а й формує чисельні осередки актуалізації виконавської гітарної творчості. У цьому контексті особливої уваги заслуговують престижні міжнародні акції «Guitar Foundation of America», «Tokyo Guitar Competition» та ін.

Таким чином, приходимо до висновку, що ряд «знакових» виконавців на класичній гітарі можна представити таким чином: Франсіско Тарреґа – Аґустин Барріос – Андрес Сеґовія – Джан Вільямс – Роланд Дієнс – Кадзухіто Ямашита – Марчин Дилла – Джиугель Перуа. У композиторській царині ця традиція представлена діяльністю Міґеля Льобета, Франсіско Тарреґи, Маріо Кастельнуово-Тедеско, Лео Брауера та інших мистців, чиї творчі здобутки сформували нову художньо-естетичну якість гітарного мистецтва.

3. *До якої гітарної школи Ви відносите себе та у чому полягають її кращі здобутки?*

Респонденти досить по-різному поглянули на сутність виконавської

школи з точки зору належності до її традиції, що розглянемо нижче.

І. Косинець трактує це питання узагальнено та бачить себе представником української гітарної школи, яка поєднує європейську традицію з національною виконавською чуттєвістю. Сильні сторони цієї школи вбачає у гнучкості інтерпретації, уважності до авторського тексту, пошуках індивідуального звучання та глибокому духовному змісті у виконанні.

М. Трянов, як представник харківської гітарної школи, характеризує вказаний осередок як провідну національну школу у гітарній царині, для якої притаманні особливий підхід до звукоутворення, особлива увага до якості та розмаїття звуковидобування та достатньо широка естетична парадигма, в якій виховується виконавець. Така парадигма уміщує широку творчу панораму, що розпочинається від спадщини давніх майстрів, таких як Дж. Доуленд, Й. С. Бах та ряд інших барокових композиторів, оскільки здатність інструмента до виконання поліфонічної музики відкриває можливості інтерпретації такої музики, і простягається до творів найсучасніших композиторів. На думку мистця, вказані риси, вирізняючи харківську гітарну школи, можуть бути притаманними з різним ступенем вираження і загальноукраїнській гітарній школі.

Аналізуючи власний творчий шлях, М. Вігула вказує на початкову і середню підготовку у декількох викладачів у школі мистецтв та училищі в Ужгороді на Закарпатті, а також акцентує на особливій ролі для свого творчого становлення Вікторії Сидоренко – педагога Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. «Я би не казав, що це львівська школа, а це школа Вікторії Леонідівни» – стверджує мистець. Найкращі здобутки цієї школи – у тому, що В. Сидоренко поставила руки, змінивши кут щипка у правій руці, що є ключовим моментом. Респондент стверджує, що, зустрічаючись із представниками багатьох мистецьких навчальних закладів, бачить учнів Вікторії Леонідівни – усі тримають кисті рівно або «човником», і це саме заслуга педагога академії, яка стабілізує руки. Пригадується, Вікторія Леонідівна наголошувала, що кисті треба опускати, адже стабілізація рук дає

свободу у грі, що стає важливим у подальшій виконавській діяльності кожного гітариста.

Таким чином, аналіз питань ідентифікації виконавця з тією чи іншою гітарною школою засвідчив багатовекторність підходів до розуміння сутності виконавської традиції в українському музичному просторі. Відповіді респондентів дозволяють простежити, як індивідуальний досвід, педагогічна школа та естетичні пріоритети формують виконавську самосвідомість гітаристів. Оскільки відповіді респондентів варіюються у діапазоні від загальнонаціональної інтегративної моделі до локалізованих шкіл (харківської, львівської), що ґрунтуються на власних традиціях і виконавських пріоритетах, можемо виокремити наступні трактування феномену гітарної школи – як інтегративної національної традиції, локалізованої регіональної системи чи індивідуалізованої педагогічної моделі.

Отримані дані також свідчать про те, що вказані вище підходи, попри певні відмінності, єдині у прагненні до високої якості звукоутворення, естетичної цілісності інтерпретації та особистісно-духовного наповнення виконавського процесу.

4. Які власні здобутки вважаєте найбільш вагомими?

Щодо власних здобутків, М. Вігула вважає те, що на концертах в Угорщині та в інших країнах мистець у свої програми включає ряд творів українських композиторів, у тому числі здійснив світові прем'єри і власних композицій, і творів Остапа Мануляка, Андрія Андрушка, Богдана Лісовича та ін. Мистець наголошує, що угорська публіка із цікавістю та задоволенням слухає композиції українських авторів і виявляє бажання слухати їх у подальшому. М. Вігула вказує на важливість того факту, що він виконує не лише аранжування фольклорних творів та транскрипцій сучасних популярних мелодій, а й обов'язково оригінальні твори українських композиторів, які вже стають відомими і, навіть, очікуваними публікою. Власне, це мистець вважає своїм головним здобутком як класичного виконавця-гітариста. Вважаємо, що здобутком є не лише популяризація українського мистецтва, а й те, що

національних гітарний репертуар закріпився в європейському культурному просторі, що сприяє його майбутнім виконанням, а відтак – гітарист докладає свою частку в розвиток культурного іміджу України у світі.

Натомість, І. Косинець стверджує, що одним із визначальних моментів власного професійного шляху стало виконання Чакони з Партити №2 Й. С. Баха. Також цінними вважає власні наукові дослідження, присвячені гітарному мистецтву, творчу діяльність на сцені – як у сольному, так і в ансамблевому форматах. Особливо пишається досягненнями учнів, зокрема – перемогами на міжнародних конкурсах.

М. Трянов, як співзасновник Харківського гітарного квартету, вважає цей проєкт одним із вагомих здобутків, зокрема, тому, що зміг знайти однодумців щодо власних естетичних уподобань, а також розуміння тієї музики, яку прагне виконувати. Колектив здійснив понад двадцять першовиконань творів, написаних спеціально для нього, понад п'ятдесят світових і національних прем'єрних виконань творів сучасних композиторів. Протягом усього періоду діяльності з 2008 року колектив став лауреатом низки конкурсів і фестивалів.

Зі «знакових» подій останніх років мистець акцентує на тому, що Kharkiv Guitar Quartet 2023 року представляв Україну на грандіозному мистецькому форумі – знаменитих літніх курсах сучасної музики у місті Дармштадт (Німеччина), що значною мірою визначили напрямки розвитку музичного мистецтва у середині – другій половині XX століття. Це був другий випадок участі колективу із нашої держави в історії України доби Незалежності, – першим став київський ансамбль Ensemble Nostri Temporis, заснований Олексієм Шмураком і Максимом Коломійцем, сьогодні очолюваний Богданом Сегіним, що взяв участь у дармштадських курсах у 2010 році. Отримавши стипендію від Інституту сучасної музики у Дармштадті, Kharkiv Guitar Quartet протягом трьох тижнів презентував у Німеччині декілька програм, зокрема, великий циклічний твір австрійського композитора Бернгарда Ланґа для чотирьох гітар і сопрано Monadologie XXXII «The Cold

Trip pt. I» (за циклом «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, 2014), також програму мікротонової музики, серед творів якої були, у тому числі, і п'єси українських авторів, та ін. Респондент особливо зауважує на можливості представлення виконавської майстерності колективу у вказаному проєкті, який був відзначений організаторами як кращий ансамбль, як його колективного успіху та здобутку кожного із учасників.

Узагальнення відповідей респондентів дозволяє увиразнити декілька ключових аспектів, які визначають змістовну парадигму особистих творчих здобутків сучасних українських гітаристів у їх власному сприйнятті. Насамперед, це активна діяльність із популяризації національного гітарного репертуару на міжнародних сценах у європейському та світовому культурному просторі, здійснення першовиконань творів українських авторів, а також послідовне впровадження оригінальної української музики у програми концертів, що відбуваються за кордоном, що дає можливість знайомити іноземного слухача з українським музичним мистецтвом, а відтак – формувати уявлення про національну культурну ідентичність.

Вагомими здобутками, в уявленні респондентів, є такі, як формування власної виконавської та педагогічної концепції, наукові дослідження в галузі гітарознавства, виховання успішних послідовників, а також створення творчих колективів, здатних до самобутньої інтерпретації широкої палітри художнього репертуару. Високий рівень участі українських гітаристів у «знакових» європейських мистецьких акціях засвідчує не лише професійну репрезентативність, а й вагомий внесок у процес активної міжнародної інтеграції національного гітарного виконавства, формування позитивного іміджу української гітарної школи.

5. Які події, люди, тенденції найбільш вагомо вплинули на формування Вашої професійної майстерності?

І. Косинець вирізняє, насамперед, безпосередніх наставників – В. Марценюк, В. Мішеніна, О. Хорошавіну, а також підкреслює роль усіх викладачів, які супроводжували протягом навчання в училищі та академії, що,

безумовно, відіграє вагому роль для загального музичного розвитку особистості виконавця і викладача. Велику роль, вказує мистець, відіграли майстер-класи провідних гітаристів і педагогів. Серед подій, які «знаковим» чином вплинули на формування професійних рис, вказує участь у міжнародних конкурсах, філармонічну практику, а також численні життєві ситуації, що гартували як музиканта й особистість. Саме в «живому музикуванні» з аудиторією, вважає І. Косинець, відкривається глибинний сенс професії.

М. Трянов у процесі формування професійної майстерності вирізнив вплив інтелігентної родини, насамперед, батька-музиканта, що привили потребу навчатися, читати. Важливим стало навчання у класі Володимира Доценка, який творчо стимулював зацікавленість сучасною музикою, зокрема, тією, що знаходиться на перетині жанрів тощо. Відтак, мистець вважає, що знайомство з педагогом та учасниками Kharkiv Guitar Quartet відіграло найбільш «знакову» роль у його професійному становленні. Окрім того, М. Трянов вирізняє ряд персоналій культурного простору, які здійснили потужний естетичний вплив на формування музиканта – це композиторка Алла Загайкевич, учасники колективів, в яких брав участь та ін. Особливо виразною у цьому контексті, на думку мистця, є зустріч з Ірвіном Ардіті – лідером легендарного Arditti Quartet'у, який під час особистого спілкування дуже охоче ділився професійними тонкощами, та враження від зустрічі з яким залишилося у пам'яті як особлива мистецька подія.

М. Вігула вважає, що важливою для розвитку учня є роль кожного викладача, починаючи з перших кроків у гітарному навчанні. Проте, особливо «знаковою» називає роль Вікторії Сидоренко, яка змінила постановку рук, технічно «підняла» на новий рівень, а також познайомила із творчість Казухіто Ямашити ще до особистого знайомства з японським мистцем. Після завершення музичної академії, коли потрапив в Угорщині, вагомою подією, що справила безумовний вплив на подальше творче становлення і, в цілому, особистісне мислення, став фестиваль у місті Балатонфюред, де відбулися

близькі знайомства та особисте спілкування з усіма «топовими» гітаристами сучасності – Роландом Дієнсом, Казухіто Ямашитою та багатьма іншими, про яких раніше тільки міг читати на сторінках мистецьких журналів чи інтернет-видань.

У царині гітарного мистецтва для становлення мистця надзвичайно важливою стала десятирічна практика театрального музиканта. Це виконання гітарних партій в операх «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Севільський цирульник» Дж. Россіні та ряд ін.

Серед інших чинників впливу М. Вігула вирізняє навчання на відділі композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у педагога Богдани Фроляк. Мистець вважає, що таке навчання сутнісним чином змінило власне музичне мислення, у тому числі виконавське, що безпосередньо проявляється під час гри. Це, зокрема, здатність «наскрізь» просканувати ноти ще до початку гри, розуміючи систему, яку заклав у твір композитор, тощо.

Іншим фактором, безпосередньо не пов’язаним з гітарним виконавством, проте таким, що справив вплив на активне формування його рівня, стали концертні виступи в якості учасника хорового колективу. Це дало можливість «доторкнутися» у «живому» виконавському процесі до шедеврів світового мистецтва – Реквієму В. А. Моцарта, ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна, мес Дж. Верді і Дж. Россіні, кантати «Stabat Mater» А. Дворжака та ряду інших творів. У такому процесі бачиш «зсередини» і починаєш розуміти логіку побудови та особливості музичного мислення у кращих взірцях музичної культури. Мистець пригадує, що власна гітарна гра набула нових якостей – специфіка звучання, щипок тощо – після повернення з хорового турне Словаччиною, під час якого виконувалася кантата «Stabat Mater» А. Дворжака.

На нашу думку, наведене твердження вкотре підтверджує вагомість універсального підходу до становлення особистості виконавця, у тому числі – множинних суміжних музичних впливів, які розкривають різні ґрані творчої

майстерності мистця.

Таким чином, аналіз індивідуальних шляхів професійного становлення сучасних українських гітаристів, окремі події з яких висвітлені в особистих інтерв'ю, свідчить про низку взаємопов'язаних чинників, які детермінують формування виконавської і педагогічної майстерності фахівця. До найсуттєвіших з них, на нашу думку, можна віднести наступні: 1) персональний вплив безпосередніх наставників – педагогів з фаху та ін.; 2) багаторівнева система музичної освіти; 3) зустрічі з харизматичними особистостями – видатними мистцями, які не лише передають технічні знання, а й ініціюють світоглядні зрушення у молодих музикантів; 4) особиста участь у конкурсно-фестивальному процесі, майстер-класах тощо; 5) активна концертна діяльність у різноманітних виконавських колективах (сольних, ансамблевих, хорових тощо); 6) досвід суміжних мистецьких практик (композиція, хоровий спів тощо), що сприяє інтенсифікації та поглибленню музичного мислення, зокрема, щодо художньо-інтерпретаційних, формотворчих, образно-звукових аспектів, та, у свою чергу, увиразнює інтерпретаційні процеси у гітарному виконавстві.

Таким чином, приходимо до висновку, що професійне зростання гітариста-практика в сучасних умовах розгортається у багатовекторному полі міжособистісних, педагогічних, культурно-естетичних та екзистенційних взаємодій. Це дає підстави стверджувати про універсальність діяльності гітариста як засадничу якість художньої самореалізації і професійного зростання музиканта.

6. Які особистісні риси є важливими для професійного гітариста?

На думку М. Вігули, у першу чергу це є харизма, яка є вродженою. На жаль, у багатьох випадках її практично неможливо напрацювати, аналогічно як неможливо суттєво змінити відсутність вродженого відчуття ритму, потрібного для професійного виконавця.

Наступні риси – ті, які, у випадку відсутності, можна напрацювати, набути. Перша із них – відвертість: для того, щоб бути успішним класичним

гітаристом, на сцені потрібно бути відвертим, позбавитися будь-якої манірності, будь-яких своїх переживань і виходити на сцену абсолютно «чистим» і відвертим. Цього потрібно навчитися досягати обов'язково, адже публіка, особливо у наш час, дуже реагує та є дуже чуйною до того, чи виконавець є щирим, чи ні, і вже після перших двох зіграних композицій стає зрозумілим, чи контакт з публікою є, чи немає. І ось для того, щоб цей контакт був, щоб концерт був успішним, власне, і потрібні, по-перше, харизму, і по-друге – відвертість виконавця зі слухачами.

І остання основоположна для виконавця риса – впевненість у собі, яка забезпечує засади для відвертості з публікою. Коли виконавець «блискуче» володіє інструментом, він є вільним і впевненим у собі, і це породжує спокій та можливість бути відвертим у грі на сцені. Повертаючись до початку аналізу необхідних рис, вкажемо, що такі впевненість, відвертість у поєднанні з харизмою – ті професійні засади, які приводять до успішного виконавства. Всі інші вміння є другорядними, підпорядкованими тим, що описані вище.

І. Косинець, спираючись на виконавський і педагогічний досвід, прийшов до висновку, що для професійного гітариста найбільш вагомими є самодисципліна, витримка, емпатія, здатність чути себе й слухача, а також внутрішня цілісність і впевненість у власних силах.

М. Трянов акцентував на такому факторі, як «open-mindedness», що символізує відкритість до всього, у його поєднанні з певним естетичним вектором. Мистець засвідчив, що намагається виховувати таке поєднання у своїх учнів. Тобто, з одного боку – власна траєкторія розвитку, яка є унікальною та персоніфікованою, з іншого, у той самий час, – обізнаність, широта кругозору та професійний універсалізм як важливі складові особистості професійного гітариста.

На підставі аналізу та узагальнення наведених вище ідеї представників гітарного континууму, можемо окреслити коло ключових особистісних рис, що мають визначальне значення для формування професійної майстерності та ідентичності гітариста. У структурі цих якостей вирізняємо як вроджені

(харизма, музичний слух, ритмічне чуття тощо), так і такі, що підлягають свідомому формуванню – впевненість і віра у власні сили, самодисципліна, витримка, емпатичність, внутрішня цілісність, рефлексивність, відчуття комунікативної взаємодії з аудиторією та відвертість у спілкуванні зі слухачем. Особливою, на нашу думку, є також згадана здатність до відкритості до нового досвіду («open-mindedness»), що поєднується з естетичною чутливістю та здатністю до формування особистісної художньої траєкторії.

Вважаємо, що усі ці риси, перебуваючи у тісній взаємодії, утворюють внутрішній каркас виконавської самореалізації, де технічна вправність, як підкреслюється респондентами, постає не як самоціль, а як інструмент для вільного, щирого і емоційно резонансного музичного виконавства. Таким чином, професійна майстерність гітариста ґрунтується не лише на фахових компетенціях, а й на багатошаровій особистісній структурі, що уможливлює автентичну художню присутність у виконавському процесі та маркує риси професійної ідентичності того чи іншого гітариста.

7. *Яка Ваша думка щодо твердження про те, що гітарна творчість – це поєднання виконавської, редакторської, композиторської видів діяльності?*

М. Вігула однозначно погоджується, що гітарна творчість – це поєднання виконавської, редакторської та композиторської видів діяльності, оскільки практично кожен професійний гітарист-виконавець, який досягнув дійсно високого концертного рівня (не маємо на увазі студентів та інші категорії гітаристів), стає одночасно і редактором, і композитором.

Мистець також підтверджує вище вказану тезу власним досвідом. Наприклад, вказує, що редакторські правки є досить частими у творах, написаних композиторами не-гітаристами, що зумовлено, безперечно, кращим відчуттям інструмента – його технічних й виражальних можливостей. Респондент зізнався, що подекуди вдається до редагування навіть під час концертів, у тому числі власних композицій. Найчастіше це трапляється у тривалих концертних турах. Наводить приклад, коли довелося зіграти сім

концертів за дев’ять днів у турі по Балатону, де була стала програма, але не було жодного повторення в одному й тому ж творі. Причина полягає у тому, що інший зал, інша публіка – це ті фактори, які справжнього виконавця змушують реагувати, він повинен бути відвертим саме з цими слухачами, вільно реагувати на ситуацію саме з ними, відчувати енергетику, яка йде саме від цієї публіки, і це є дуже важливим для особистості гітариста. Також наводить приклад того, що ряд виконавців звикли робити помітки в нотах, і по цих редакторських, по суті, правках, видно мислення гітариста, яке дуже часто зовсім не співпадає, по-перше, з класичним варіантом виконання того чи іншого твору, по-друге – з інтерпретаційним (транскрипційним) варіантом іншого артиста, і це – дуже позитивна тенденція. Умовно кажучи, «канонічні» приклади виконань, які свого часу запропонував А. Сеґовія, на думку респондента, «вже в минулому».

«Це дуже точне твердження», – висловився стосовно формулювання питання, запропонованого в інтерв’ю, І. Косинець. Сучасний гітарист – одночасно інтерпретатор, дослідник і творець. Навіть виконуючи твір, ми фактично стаємо співавторами: адаптуємо, інтерпретуємо, мислимо композиційно.

На нашу думку, таке поєднання – виконавської, редакторської і композиторської діяльності – відбувається безпосередньо на концертах, і воно є постійним, вважає це дуже позитивним чинником. Саме завдяки цьому, переконує мистець, професійний гітарист є особистістю. *У результаті, виникає* ***стилістична ситуація****, коли в єдиному художньому континуумі співіснують загальноприйнятий та множинні індивідуальні стильові варіанти трактування твору.*

Аналіз відповідей названих гітаристів також дозволяє констатувати актуальність та обґрунтованість твердження про ***поліфункціональність гітарної творчості як синтезу виконавської, редакторської та композиторської діяльності, у зв’язку з чим увиразнюється обґрунтована вище ідея про універсальність особистості мистця***. У професійній практиці

гітариста ці функції виявляються як взаємопов'язані аспекти єдиного творчого процесу, адже зауважимо, що респондентами підкреслено, що виконання гітарного репертуару, особливо написаного негітаристами, майже завжди супроводжується редагуванням тексту з урахуванням специфіки інструмента, що, у свою чергу, передбачає глибоке володіння навичками інтерпретації, транскрипції, адаптації.

Таким чином, приходимо до висновку, що індивідуальні стилістичні рішення, варіативність виконавського підходу, які змінюються залежно від акустики залу, типу аудиторії або художнього задуму, свідчать про наявність композиторського мислення в акті «живого» музикування. Відтак, гітарна творчість постає як особливий тип інструментального музикування, в якому органічно переплітаються виконавська спонтанність, редакторська рефлексія та елементи авторської інтервенції, що формують нову якість музичного тексту й сприяють розширенню меж академічного виконавства.

8. Якими бачите перспективи розвитку різних гітарних шкіл світу? Вашої школи? Якою бачите динаміку розвитку гітарного мистецтва у цілому?

Гітарне мистецтво продовжує розвиватися, поєднуючи академічну глибину з емоційною виразністю, – вважає І. Косинець. Різні школи світу збагачують одна одну, формуючи глобальний діалог. Українська гітарна школа активно росте і має великий потенціал для міжнародного визнання завдяки творчості молодих виконавців і педагогів. Загалом гітарне мистецтво рухається до більшої різноманітності форм і стилів, відкриваючи нові горизонти для інновацій та самовираження.

У відповіді М. Трянова акцентуємо наступне. Стрімка динаміка розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ століття «натякає» на те, що згодом розпочнеться період певної статики. Проте, на думку мистця, гітарне мистецтво ще не досягнуло еволюційно цього етапу, на відміну від деяких інших академічних інструментів. Гітарна творчість, діяльність гітарних шкіл та наукова царина гітарознавства активно розвиваються. За твердженням

мистця, статистичні дані підтверджують постійно зростаючий інтерес до гітарного мистецтва у соціумі, його справжню народність, оскільки поріг «входу» у гітарне виконавство є надзвичайно низьким, це один із найпопулярніших музичних інструментів на сьогодні. Безумовно, на розвиток гітарного мистецтва, як і будь-якого іншого, впливає чимало факторів, зокрема, політичних та економічних, тому, враховуючи сьогоднішню ситуацію, респондент наголосив на важливості кожного представника регіональних і національних шкіл для формування повноцінного культурного поля, яке, у свою чергу впливає на формування творчих особистостей його учасників. На думку мистця, гітарне мистецтво має саме таку важливу функцію.

М. Вігула у відповідь на питання щодо перспектив розвитку різних гітарних шкіл світу висунув припущення, що ґрунтується на основі власного досвіду спілкування з представниками багатьох країн на конкурсах, фестивалях й інших заходах. Воно полягає у тому, що сьогодні не існує яскраво виражених національних шкіл. Звичайно, у загальних рисах є відмінності між музичним мисленням представників певних західноєвропейських, слов'янських, латиноамериканських чи азійських країн. Проте, головна тенденція у цій сфері полягає у розмитті кордонів національних шкіл, міксуванні їх питомих рис, при цьому класична гітарна школа все більше стає однорідною. Розглянемо ситуацію певної європейської країни – наприклад, Австрії, Німеччини чи Нідерландів. У більшості закладів освіти, особливо у найбільш престижних із них, гітару викладають іноземці – представники інших країн та / або й інших культур. Отож, школи, основані на національному (державному) стрижнях, у перспективі все більше будуть відходити в минуле. Гітарні викладачі мігрують країнами, викладаючи у різних закладах, несучи з собою власні наративи мислення.

Міркуючи далі, можемо ствердити, що сьогодні актуалізуються гітарні школи, основані на імені викладача, а не на національному чиннику. Наприклад, венесуелець Габріель Гієн є одним із топових викладачів в Австрії,

в Айзенштадті, де мистець створив свою гітарну школу, та ряд інших прикладів.

Причина вказаної ситуації, на думку автора дисертації, полягає у загальносуспільних змінах, привнесених глобалізаційними чинниками, результатом чого стало створення єдиного соціокультурного й освітнього простору зі швидкою і легкою доступністю до інформації, в тому числі музичної, можливістю постійно обмінюватися здобутками, проводити майстер-класи тощо. Усе ж, специфіка національного музичного мислення, що має ґенетичні й історичні корені, проявляється на узагальненому рівні. Власне, тому можемо говорити про «латиноамериканську», «азійську», «європейську» («західноєвропейську»), «слов'янську» школи.

У роботі власної школи М. Вігула акцентував такі аспекти: наявність учнів, які займають призові місця на різноманітних конкурсах; власне бачення репертуару; особливості бачення розвитку дітей-гітаристів. Її перспективи педагог бачить у тому, що кожного другого року випускаються підготовлені учні-гітаристи, які стають студентами фахових і вищих закладів, рухаючись далі у професійному становленні. Своїм головним завданням педагог вважає потребу привити учням любов до інструмента, залучити їх до мистецтва класичного гітарного виконавства.

Щодо динаміки розвитку гітарного мистецтва у цілому мистець вказав тенденцію переходу мистецтва класичної гітари у ранг своєрідної «кастової музики» для певного прошарку суспільства, певних «музичних салонів», набуває рис вузької публічності. Наприклад, в одному концерті можна виконати не більше трьо-чотирьох творів таких композиторів, як Мауро Джуліані або Бенвенуто Терзі, і таку ж кількість творів популярної музики. Водночас, більшої ваги набуває техніка фінгерстайлу, і чимало класичних гітаристів перейняли певні способи звуковидобування, манеру гри із цієї течії. Відтак, динаміка розвитку гітарного репертуару у світі рухається у напрямку музики, приємної на слух і вражаючої на око, як правило, у швидкому темпі, з різноманітними особливими прийомами та спецефектами. Наприклад, у

репертуарних списках ряду сучасних гітаристів класика займає 20%, популярна музика – 30%, твори, що звучать приємно, та їхнє виконання є ефектним візуально, – 50%. Як приклад, мистець назвав твір «Жайворонок» у власному виконанні. Як слушно акцентує гітарист, ця тенденція прослідковується у закордонних концертах повсюди, навіть на концертах класичної музики.

На нашу думку, на актуальному розвитку музичної творчості у царині гітарного репертуару можемо констатувати тенденцію до спрощення змісту творів, що передбачає, перш за все, виконання ними гедоністичної функції, у поєднанні з розвитком рис театралізації. Безумовно, така тенденція не є винятково явищем гітарного мистецтва, проте, розвинена у ньому досить вагомо у порівнянні з іншими інструментальними сферами.

Висновки до третього розділу

Аналіз основних засад професійної гітарної творчості у часопросторі XX – початку XXI століть показав, що ряд мистців демонструють життєві інсайти до музичної діяльності, яка твориться талантом і волею на шляху до визначеного ідеалу, відображаючи при цьому специфіку індивідуального мислення та творчої поведінки. Відтак, в індивідуальних стилях життєтворчості провідних гітаристів світу виявили наступні архетипні риси, які розглянули на прикладі життєтворчості окремих із них: фундатора-універсала – на прикладі інивідуального стилю життєтворчості Андреса Сеґовії, виконавеця-композитора – Аґустина Барріоса, композитора-виконавця – Лео Брауера. Водночас, маркували архетипні програми індивідуальних стилів життєтворчості в сучасному гітарному мистецтві України, де виявили такі риси: програма «давидіанського» типу творчості – у стилі діяльності Анатолія Шевченка, виконавця-фундатора – у Володимира Доценка, синтетично-інтегративного типу творчості – у життєтворчості Тимура Іваннікова.

У процесі дослідження було встановлено, що актуальне гітарне мистецтво характеризується поліцентристською моделлю розвитку, в межах якої спостерігається поступове «розмивання» характерних засад національних шкіл та перехід до індивідуалізованих освітньо-виконавських парадигм. Глобалізаційні процеси, означені виконавською та освітньою мобільністю, активним конкурсно-концертним процесом, а також відкритим інформаційним середовищем та інтенсифікацією міжкультурних обмінів, сприяють формуванню єдиного транскультурного континууму гітарної творчості, в якому локальні традиції інтегруються у загальносвітовий творчий контекст. У результаті, відбувається трансформація самої стилістико-семантичної моделі гітарної творчості, що реалізується як синтез виконавської, композиторської, редакторської та дослідницької практик. Зростання ролі виконавця як співавтора музичного тексту та як автономного інтерпретатора засвідчує еволюцію виконавського мислення у бік індивідуалізації художнього мислення і творчої рефлексії.

Таким чином, можемо ствердити, що динаміка розвитку гітарного мистецтва у XXI столітті бачиться як поліспектральна: з одного боку, продовжується розширення виражального арсеналу інструмента та формування нових семантико-стилістичних моделей, з іншого – актуалізуються тенденції до спрощення змісту творів, орієнтація на гедоністично-видовищну функцію та задоволення запитів візуалізованої культури. Репертуарна політика дедалі більше тяжіє до еклектизму, поєднуючи академічні зразки з популярною та крос-жанровою музикою. Водночас, гітарне мистецтво зберігає свій культурний потенціал як засіб індивідуального самовираження та художньої трансценденції. Відтак, у сучасних умовах воно виконує важливу соціокультурну функцію, репрезентуючи як універсальні коди глобалізованої культури, так і специфіку ментально-національного музичного мислення, що формують творчу ідентичність того чи іншого професійного гітариста.

ВИСНОВКИ

Розвиток гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть демонструє ряд яскравих персоналій мистців, у життєтворчих інсайтах яких сформувалися професійні засади гітарної творчості. У дослідженні було проведено аналіз задекларованої проблеми крізь призму індивідуальних стилів, результати якого дають підстави для наступних висновків.

1. Комплексне вивчення сучасних наукових джерел з гітарознавства дало змогу глибше осмислити типологічні характеристики індивідуального стилю гітарної творчості, простежити його взаємозв'язки з виконавськими інтерпретаціями та соціокультурними чинниками. Вагому роль у вказаній царині відіграють дослідження українських фахівців – Ф. Берната, С. Жовніра, О. Величка, О. Жерздєва, Т. Іваннікова, О. Кригіна, М. Михайленка, Є. Мошака, В. Паламарчука, В. Сидоренка, А. Тихонравової, В. Ткаченка та інших. Наукові розвідки вказаних дослідників охоплюють широкий спектр проблем: від історико-ґенетичних і орґанологічних аспектів до питань виконавства, стилістики, методики та персонології.

2. Обґрунтування ролі індивідуальних стилів життєтворчості у процесі формування професійних засад гітарного мистецтва XVII – початку XXI століть як концептуальних основ дослідження потребувало, насамперед, виокремлення основних дотичних ідей у сферах онтології та психології творчості. У результаті, ключовими концептуальними позиціями у дослідженні стали: ідея замкненого на собі життєвого світу, який пояснює онтологію індивідуального стилю творчості на рівні творення як життя, як наріжна засада професіоналізму (Е. Гуссерль); незмінні етичні цінності та свобода волі, що вступають у боротьбу між собою та, відтак, формують сутність індивідуального творення (Н. Гартман); ідея про відображення сутності автора в його творах, що виводить поняття стилю із явища суто музичної природи на рівень життєтворення (М. Гайдеґґер); трактування Вчинку у контексті психології творчості як акту моральної дії, пов'язаного із

цінностями (В. Роменець); бачення ціннісної енергії як джерела суб'єктивного погляду на світ, що, відповідно, формує індивідуальний стиль творчості (В. Сіверс); твердження про головні онтологічні властивості феномену творчості – діяльнісну та продуктивну та змалювання портрету «агента творчої дії» (у гітарному професіоналізму трактуватимемо його як мистця) у концепції творчості (О. Ребрій та ін.); ідеї життєтворення (Н. Савицька), діалогізму (О. Самойленко), універсалізму (В. Ткаченко), універсальної особистості (О. Коменда) та уявлення про гітарну музику як результат колективних зусиль композиторів і виконавців (Т. Іванніков) та ін. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що категорія Вчинку (В. Роменець) – у психологічному сенсі – підносить творчість до рівня **життєтворчості**, в межах якої розгортається становлення й розвиток **індивідуального стилю**. При цьому вагому роль для творення індивідуальної життєтворчості відіграють національна ментальність та ідентичність мистця.

Такий підхід корелює з музикознавчим осмисленням стилю музичної творчості як особливого різновиду діяльності (В. Москаленко) і концептуально поєднується з уявленням про хронотоп професійної самореалізації мистця (Н. Савицька). Вказане уявлення про феномену творчості поглиблює розуміння природи індивідуального стилю та підтверджує, що онтологія творчості є нерозривно пов'язаною з онтологією людини як особистості, адже «стиль – це людина» (Ж. Л. де Бюффон).

3. У дослідженні пропонується наступна дефініція: *індивідуальний* ***стиль музичної життєтворчості*** *– це континуальний і багаторівневий феномен, що виростає із життєвого інсайту до музичної діяльності і твориться талантом і волею на шляху до визначеного ідеалу, відображаючи при цьому специфіку індивідуального мислення та творчої поведінки.*

Відповідно до такого бачення пропонується трактування *гітарної школи як творчого феномену – цілісної синергетичної системи виконавської, композиторської, педагогічної та організаційної діяльності, що формується на основі поєднання індивідуальних стилів життєтворчості гітаристів у*

контексті взаємодії «вчитель – учень» та відображає їх ідентичність, світогляд та архетипічні уявлення.

4. Ключові засади професіоналізації гітарної творчості як життєтворчості трактуються наступним чином.

Перша ознака гітарного професіоналізму – універсалізм, який бачиться крізь призму ідеї мультифункціональності як ключового вияву індивідуальної стильової парадигми. Вважаємо, що поєднання кількох форм художнього самовираження є маркером цілісної індивідуальності та підтверджує ідею про високий рівень потенціалу універсальної особистості у її творчій діяльності. На нашу думку, більшість представників гітарного професіоналізму є мистцями універсального плану, проте, з перевагою тих чи інших видів творчості – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної, що головним чином акцентується у представленому дослідженні.

Друга ознака гітарного професіоналізму – діалогізм, який трактуємо у контексті музикознавчої теорії діалогу О. Самойленко. Приходимо до висновку, що, займаючись різними видами музичної діяльності – виконавської, композиторської, педагогічної, – гітарист-професіонал постійно діалогізує на зовнішньому («культурно-обумовленому») та внутрішньому («авторсько-індивідуалізованому») рівнях. Ступінь прояву того чи іншого рівня діалогізвання івизначає індивідуальний стиль життєтворчості мистця.

Третю ознака гітарного професіоналізму – діяльнісність, що є результатом свободи вибору та волі до здійснення певних учинків, що трактуємо у контексті ідеї життєтворчості як сутності мистця, що обґрунтована у концепції Н. Савицької. З-поміж іншого, використовуємо поняття «біографічний сценарій», який впливає і на сутність індивідуального стилю життєтворчості.

5. Аналіз шляхів професіоналізації в аксіосфері гітарної творчості XVII–XIX століть показав, що становлення і розвиток гітарного мистецтва в історико-культурному контексті є багаторівневим і багатоаспектним процесом, у якому поступово формувалися ключові принципи

професіоналізації виконавської, композиторської та педагогічної діяльності. Визначальним чинником цього процесу є персоніфікована модель мистця-універсала –виконавця, композитора і педагога, що в межах дисертаційного дослідження осмислено крізь призму «давидіанського» психотипу.

Бароковий етап розвитку гітарного мистецтва, позначений іменами Джироламо Монтесардо, Франческо Корбетти, Джованні Баттісти Ґранати, Ґаспара Санца, Робера де Візе та інших мистців, виконує роль своєрідного переходу від традиційно-побутового до професійно-академічного способу існування інструмента. У цей період спостерігається формування жанрово-репертуарної системи, розширення виразових і технічних можливостей гітари, поява авторитетних трактатів і шкіл, що інтегрували інструмент у європейський музичний простір. Водночас, регіональна специфіка виконавських практик сприяла формуванню стилістично різнорідних, але внутрішньо пов'язаних художніх моделей, що уособлюють архетипні засади гітарного професіоналізму.

У класичну і романтичну добу, представлену творчістю Мауро Джуліані, Фернандо Сора, Фердінандо Каруллі, Діонісіо Агуадо, Франсіско Тарреґи та інших, гітарне мистецтво досягає нової якісної стадії розвитку. Цей період позначений усталенням академічного канону, формуванням національних виконавських шкіл і активною інституціоналізацією педагогічної традиції, зокрема завдяки діяльності Франсіско Тарреґи, що започаткував іспанську академічну школу. У класичну і романтичну епохи формується канонічна модель шестиструнної гітари як універсального інструмента, здатного інтегрувати різні форми виконавства, бути носієм не лише технічної досконалості, а й естетичної гнучкості, що забезпечило їй гідне місце в європейському та американському музичному контекстах. Гастрольна діяльність гітаристів, розширення концертних просторів, урізноманітнення репертуару сприяли остаточному закріпленню гітари як академічного інструмента.

6. Аналіз «знакових» проєкцій індивідуальних стилів – та інших

мистців – у континуумі гітарного мистецтва XX – початку XXI століть показав, що вони відіграють ключову роль у формуванні шляхів вказаного розвитку. У межах дослідження було виявлено, що ряд постатей сучасного гітарного мистецтва реалізують архетипні моделі. Зокрема, у стилі життєтворчості Андреса Сеґовії окреслюється архетип фундатора-універсала, чия діяльність визначила канонічну модель академічного гітарного виконавства, утвердила високий статус інструмента на світовій сцені й сприяла формуванню нової генерації гітаристів. Аґустін Барріос репрезентує архетип виконавця-композитора, у якому композиторська інтуїція органічно переплітається з виконавською емоційністю, а культурні коди національної ідентичності трансформуються в індивідуальний стильовий код. Особистість Лео Брауера, натомість, бачиться як втілення архетипу композитора-виконавця, мислення якого характеризується масштабністю, філософічністю та здатністю до синтезу різних стилістичних систем – від авангарду до неофольклоризму.

У сучасному гітарному мистецтві України також актуалізуються подібні архетипні програми, що виразно виявляються в стилях діяльності провідних митців. Так, Анатолій Шевченко уособлює «давидіанський» тип творчості, що поєднує композиторський, виконавський та педагогічний первні у гармонійному синтезі. Постать Володимира Доценка окреслює архетип виконавця-фундатора, діяльність якого спрямована на утвердження академічної традиції гітарного мистецтва в українському культурному просторі. Тимур Іванніков репрезентує синтетично-інтегративний тип життєтворчості, що характеризується поєднанням виконавської майстерності, організаційної активності, новаторського мислення та здатності до стилістичного діалогу з сучасністю.

Таким чином, осмислення професійної гітарної творчості XX – початку XXI століть крізь призму архетипних моделей життєтворчості дозволяє не лише окреслити типологію виконавських і творчих стратегій, а й глибше зрозуміти механізми художнього самоусвідомлення митця, його роль у

формуванні культурного простору та ідентичності гітарного мистецтва на сучасному етапі. Поєднання кращих взірців індивідуальних стилів сформувало **гітарний канон**, який є основою подальшого розвитку гітарного мистецтва.

7. Аналіз проведених особистих інтерв'ю з представниками сфери гітарного мистецтва щодо актуального стану і перспектив розвитку гітарного професіоналізму дозволяє констатувати актуальність та обґрунтованість твердження про *поліфункціональність гітарної творчості як синтезу виконавської, редакторської та композиторської діяльності, у зв'язку з чим увиразнюється обґрунтована вище ідея про універсальність особистості мистця*. Усі позиції, заявлені респондентами, репрезентують структурований підхід до розуміння професіоналізму гітариста, проте, виражають різні оптичні точки його розгляду. Одна із позицій полягає у тому, що вказаний феномен складається з трьох взаємозалежних рівнів: перший рівень – загальномузичний (музикальність, інтерпретаційні вміння як здатність передавати зміст твору); другий рівень – технічний (володіння інструментом на рівні професійної досконалості); третій рівень – специфічно гітарний (відтворення специфіки звучання класичної гітари). В іншій позиції акцент ставиться на гармонійності поєднання високого технічного рівня, стилістичної компетентності, сценічної відповідальності та інтерпретаційної виразності, що у сукупності утворюють цілісний портрет професійного гітариста. Нарешті, професіоналізм трактується крізь призму філософсько-екзистенційного підходу, у контексті якого тлумачення вказаного феномену виходить за межі суто інструментальних навичок, охоплюючи глибинні духовні пласти – етичну відповідальність, ідею служіння мистецтву, а також єдність раціонального підходу і любові до власної діяльності як внутрішнього первня, що «живить» музичне виконавство.

8. Таким чином, проходимо до висновку, що ***професіоналізм гітариста*** *– це багатофакторна система, що інтегрує технічну вправність, здатність до художньої інтерпретації, інструментальну ідентичність, а*

також духовно-моральну орієнтацію особистості. У контексті сучасного музичного виконавства професіоналізм не зводиться лише до технічного рівня володіння інструментом, а передбачає високий ступінь художньої рефлексії, емпатійності й особистісної включеності у творення мистецького змісту. Вважаємо, що таке бачення вводить у науковий обіг у царині гітарознавства *трактування концепту професіоналізму як світоглядної практики з актуалізованим аксіологічним аспектом, в основі якої лежить духовно-ціннісна мотивація.*

9. Перспективи професійних засад гітарної творчості у сучасну глобалізовану добу визначаються наступними тенденціями. Проєкції індивідуальних стилів, закладені у гітарному професіоналізмі першої половини ХХ століття, сфокусовані на традиціях західноєвропейських (іспанська, італійська, французька, німецька, португальська та ін.) національних гітарних шкіл, у другій половині ХХ століття розширилися за рахунок виходу на світову сцену латиноамериканських (кубинська та ін.), східноєвропейських (польська, чеська та ін.), а на початку ХХІ-го – й азійських (китайська та ін.). Сучасна глобалістична ситуація у світі, у результаті якої твориться єдиний соціокультурний континуум, стала причиною поступово зникнення розбіжностей в національних школах, в актуальну добу вони мають глобальне значення, де ключові позиції займають європейська, азійська, американська.

Обґрунтована концепція індивідуального стилю музичної творчості є одним із джерел дослідження гітарного професіоналізму, якщо поглянути на цей феномен із сучасних музикознавчих позицій. Провідні постаті історії та сучасності гітарного мистецтва є прикладом для наслідування для багатьох послідовників, що, у свою чергу, формують майбутній континуум гітарного мистецтва в усій багаторівневості професійної діяльності. Кожна творча особистість – це джерело художнього інсайту у розмаїтті життєтворчих ситуацій, і в цьому вбачаємо можливості та шляхи подальших наукових досліджень даної теми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатолій Шевченко : офіційний сайт. URL : https://web.archive.org/web/20070928185939/http://www.shevchenko.odessa.ua/ukr/artistic_career.htm (08.11.2024).
2. Архипова Л. Роль інтерпретації в культурі : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.04. Київ, 2002. 16 с.
3. Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвьоша «Гольдберг-Варіацій» Й. С. Баха. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 210–233.
4. Бернат Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2019. 20 с.
5. Бернат Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2019. 205 с.
6. Бернат Ф. «Карпатская Рапсодия» для гитары А. Шевченко: Специфика композиторской и исполнительской интерпретации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 40. С. 368–380.
7. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Харків, 2017. Вип. 47 С. 194–208.
8. Блажевич В. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : друга міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2016 : тези доп. Київ, 2016. С. 353–360.
9. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2005. 17 с.

10. Брагін А. «Кубинські пейзажі» Лео Брауера як втілення концептуального жанру в гітарній музиці XX століття. *Збірник наукових праць*. Харків, 2011. Вип. 31. С. 51–61.
11. Буланов В. Гітарист Володимир Доценко. *Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах : Українська академічна школа*. Луцьк, 2010. С. 298–299.
12. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
13. Величко О. Музично-інструментальне виконавство доби Просвітництва та Романтизму: історіографічний та інструментознавчий аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2014. 19 с.
14. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі = Cantabile e ritmico / пер. з нім. Л. Мельник. Львів : БаК, 2006. 284 с.
15. Власенко І. М. До питання дослідження української фортепіанної школи. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Неждановоїї*. Одеса, 2010. Вип. 11. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Vlas.htm (15.03.2024).
16. Волинський національний університет імені Лесі Українки : офіційний сайт. URL : https://vnu.edu.ua/uk (14.04.2025).
17. Гайдеґґер М. Буття в околі речей. *Возняк Т. Тексти та переклади*. Харків : Фоліо, 1998. С. 332–345. URL : https://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid2.htm (18.09.2024).
18. Гайдеґґер М. Дорогою до мови / Пер. з німецької В. Кам’янця. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
19. Галушко К. Ідентичність. Соціологічна енциклопедія ; [укладач В. Г. Городяненко]. Київ : Академвидав, 2008. С. 147–148.
20. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме..

Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і Літера, 2012. С. 327–334.

21. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
22. Гітара.Ua : перший в Україні журнал, присвячений гітарі. Харків : Сучасний друк, 2008. № 1. 49 с.
23. Гітара.Ua : перший в Україні журнал, присвячений гітарі. Харків : Сучасний друк, 2011. № 2. 54 с.
24. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. С. 12–20. DOI : https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2 (18.09.2024)
25. Гомілко О. Муньє Еммануель. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : https://esu.com.ua/article-70013 (17.09.2024)
26. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.
27. Грищенко В. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2003. 23 с.
28. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. і коментарі В. Кебуладзе. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.
29. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями : хрестоматія* / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. 220 с.
30. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. Українська

академічна школа : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл.. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 181 с.

31. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.
32. Дроздова О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2020. 16 с.
33. Доценко В. Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах. Харків, 2007. 164 с.
34. Доценко В. Классическая гитара в Харькове. *Гітара.ua*. 2008. № 1. С. 10–17.
35. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця : навчальний посібник. Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.
36. Доценко В. Мой Брауэр (заметки исполнителя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2011. Вип. 31. С. 3–11. URL : https://intermusic.kh.ua/vypusk31/31pr_Dotesenko_1.pdf (14.08.2024).
37. Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской). *Гітара.ua.* №2. 2011. С. 5–13.
38. Доценко В. Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста (на прикладі концерту для гітари з оркестром № 3 «Елегійний» Лео Брауера) : навч. посібн. Київ : ВІП, 2005. 168 с.
39. Дьяконов Г. Філософія персоналізму і психологія діалогу. *Соціальна психологія*. 2005. № 2 (10). С. 18–27.
40. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
41. Жерздєв О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків,

2011. 18 с.

42. Жовнір С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика : дис. … докт. філософії : 025. Івано-Франківськ, 2021. 287 с.
43. Зинькевич Е. Mundus musicale. Тексты и контексты : Избранные статьи. Киев : Задруга, 2007. 616 с.
44. Зінків І. Феноменологія гітарної творчості. Рецензія на монографію «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» Тимура Іваннікова (Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.). *Українська музика*. Львів, 2018. Число 2. С. 179–181.
45. Иванников В. Некоторые аспекты исполнительской интерпретации «Hika» Лео Брауэра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2011. Вип. 31. С. 62–73. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_31_8 (28.01.2025).
46. Иванников Т. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. *Музичне мистецтво*. Донецьк – Львів, 2010. Вип. 10. С. 185–196.
47. Иванников Т. Современное гитарное искусство: историографический очерк. *Музичне мистецтво*. Донецьк – Львів, 2009. Вип. 9. С. 200–209.
48. Иванников Т. Тенденции развития современных гитарных школ: североамериканские и кубинские проекции. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2014. Вип. 40. С. 692–702. URL : https://intermusic.kh.ua/vypusk40/vypusk40-692-702.pdf (02.02.2025).
49. Іванников Т. Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва XX століття. *Збірник наукових праць*. Харків, 2011. Вип. 31. С. 11–25.
50. Іванников Т. Сюїта «Koyunbaba» Карло Доменіконі: риси орієнталізму в італійській гітарній музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 155–168. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_20 (22.01.2025).

51. Іванніков Тимур Павлович. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.* URL : https://knmau.com.ua/teachers/ivannikov-timur-pavlovich/ (18.03.2025).
52. Іванніков Т. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
53. Іванніков Т. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 39 с. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000801785 (12.11.2024).
54. Іванніков Т. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 – 2010 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
55. Іванніков Т., Філатова Т. Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 86–102. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2019_124_10 (28.02.2025).
56. Іванніков Т., Філатова Т. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 80–93.
57. Карпенко Н. Пояснення і розуміння в сучасній науковій парадигмі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.09. Чернівці, 1999. 18 с.
58. Катрич О. До питання типології музично-виконавського мистецтва. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* 2007. Вип. X–XI. С. 155–158.
59. Катрич О. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ). *Київське музикознавство*. 1999. Випуск 2. С. 124–129.
60. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.

61. Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law» (November 7-8, 2022).* Washington. 2022. С. 67–70. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459 (15.10.2024).

62. Кияновська Л. Музикознавча стаття в континуумі гуманістичної думки. *Moderato.in.ua.* 04 листопада 2016. URL : https://moderato.in.ua/malenkimuzychni-istoriyi/ukrayinska-muzyka/muzikoznavcha-stattya-v-kontinuumigumanistichnoyi-dumki.htm (18.02.2025).

63. Кияновська Л. Психо-соціальні характеристики музикознавчого тексту. *Київське музикознавство.* Київ, 2007. Вип. 21. С. 8–10.

64. Ковтун Н. Архетип як історико-філософський феномен. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2007. Вип. 32. С. 8–12. URL : http://eprints.zu.edu.ua/1276/1/62.pdf (22.02.2025).

65. Козлин В. Теоретические основы структурно-функциональной организации опорно-двигательного аппарата гитариста : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 ; 14.03.26. Киев, 1996. 356 с.

66. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. 2011. Вип. 57. С. 3–9. URL : http://eprints.zu.edu.ua/5227/1/vip_57_1.pdf (22.04.2024).

67. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. … доктора мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

68. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... докт. мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2019. 630 с. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf (22.08.2024).

69. Косенко П. Теорія і практика особистісно орієнтованого навчання

майбутнього вчителя музики - гітариста : монографія. Бердянськ : Ткачук О., 2016. 235 с.

70. Косинець Іван Іванович. *Електронна енциклопедія Волинського національного університету імені Лесі Українки.* URL : https://wiki.vnu.edu.ua/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (14.04.2025).
71. Косинець І. Відеоряд у концертному виступі сучасного гітариста як фактор розширення комунікативних властивостей. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.* 2022. Вип. 34, кн. 1. С. 195–207.
72. Косинець І. Репертуар виконавця-гітариста в ігровій комунікативній системі музики. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.* 2022. Вип. 34, кн. 2. С. 117–226.
73. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1996. 196 с.
74. Котляревський І. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. *Науковий вісник : зб. статей. НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2007. Вип. 54 : Музична педагогіка. С. 29–33.
75. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 60. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, С. 25–32.
76. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 37–42.
77. Коханик И. К проблеме смысла в стилеообразовании. *Науковий вісник*

НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2004. Вип. 38 : Музичний стиль : теорія, історія, сучасність. С. 67–80.

78. Коханик И. Музыкальный стиль в ситуации «понимающего общения»: научный и творческий аспекты. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 72. Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 28–38.
79. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизм. *Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової.* 2003. Вип. 4. Музичне мистецтво і культура. Кн. 2. С. 29–41.
80. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології.* 2002. Вип. IX : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70– 82.
81. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 (19.09.2024).
82. Кочнєва Т. Стильові особливості гітарної творчості Лео Брауера (на прикладі диптиха «Rito de Los Orishas»). *Збірник наукових праць*. Харків, 2011. Вип. 31. С. 39–50.
83. Кригін О. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
84. Кригін О. Феномен тріумфу А. Сеговії: випадковості і закономірності прогресу. *Культура України : зб. наук. праць.* 2010. Вип. 22. С. 228–235.
85. Кригін О. Харківська академічна школа гітарного виконавства. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали конф. молодих науковців* / відп. ред. І. Польська. Харків : ХДАК, 2010. С. 7–8.
86. Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка.* 2009. № 1. С. 18–26. URL : https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Krymskyi.pdf

(19.09.2024).

87. Кулик А. Музыка для гитары рубежа XVIII-XIX веков и современное исполнительство. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер і гітарне мистецтво XX століття. С. 163–170.

88. Курач Ю. Авторська трансформація cante flamenco у творчості Франсіско Тарреґи: дві ілюстрації. *The 7th International scientific and practical conference «Topical issues of modern science, society and education». January 29–31, 2022.* Kharkiv, 2022. С. 1283–1286. URL : *https://sci-conf.com.ua/vii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31-yanvarya-2022-goda-harkov-ukraina-arhiv/*

89. Курач Ю. Життєвий інсайт у гітарній творчості: погляд в історичну ретроспективу. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань*. Львів, 2022. С. 31–32. URL : *https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/1%D0%A2%D0%95%D0%97%D0%98-2022.pdf*

90. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі: концептуалізація феномену. *Spheres of Culture.* Lublin, 2019. Vol. XX. S. 188–195. URL : *https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf*

91. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів, 2024. № 52. С. 21–26. DOI : https://doi.org/10.32782/2310-0583-2024-52-04 ; URL : http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/814

92. Курач Ю. Концептуальні засади українського гітарознавства: огляд досліджень перших десятиліть XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 273–278. DOI : https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.866 ; URL :

https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/866

93. Курач Ю. Феномен гітарного професіоналізму: погляд крізь призму онтології і психології творчості. *Українська музика.* Львів, 2024. № 3–4 (50–51). С. 64–71. DOI : https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-7 ; *URL* : http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/824
94. Кучменко Е. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в XVIII–XX ст. : (на прикладах художньої культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 24 с.
95. Лащенко А. Українське хорове мистецтво XX ст. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 14. Кн. 6 : Музичне виконавство. С. 18–31.
96. Лисоколенко Т., Карпань І., Рогова О. Український екзистенціалізм: поміж філософією та літературою. *Науково-теоретичний альманах «Грані».* Том 24 : Філософія. 2021. № 7–8. С. 13–20.
97. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт. URL : https://lnma.edu.ua/ (18.04.2025).
98. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
99. Макаренко Г. Творчість диригента : естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 326 с.
100. Макеев С. А., Оксамитная С. Н., Швачко Е. В. Социальние идентификации и идентичности. Киев : Инт социологии НАНУ, 1996. 185 с.
101. Ма Лінь. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Т. 3–4. Вип. 56–57. С. 140–153. URL : https://www.uacademic.info/ua/document/0824U002825# (15.04.2024).

102. Ма Лінь. Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю : дис. … доктора філософії : 025. Київ, 2024. 234 с.
103. Манилов В. Твой друг гитара. Киев : Музична Україна, 1993. 240 с.
104. Марач О. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 235 с.
105. Маркова О. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2019. № 1. С. 235–241.
106. Михайленко М. Київська школа гри на гітарі. *Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал.* Київ, 2010. № 1(6). С. 47–50.
107. Михайленко М. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ : Книга, 2003. 248 с.
108. Михайленко М. Про гітару і гітаристів. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 368 с.
109. Михайленко М. Спеціальний клас гітари в музичному вузі. Київ : Музична Україна, 1984. С. 15–21.
110. Михайленко Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства гитариста : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Киев, 2011. 198 с.
111. Михайленко М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.
112. Михайленко Н., Фан Динь Тан. Справочник гитариста. Киев : Fans company, 1998. 247 с.
113. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної академії України.* Київ, 2008. № 1. С. 106–111.
114. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство.* Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.

115. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
116. киянленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (12.11.2024).
117. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 7. С. 3–10.
118. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : Исследование. Киев : НМАУ, 1994. 156 с.
119. Москаленко В. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–64.
120. Мошак Е. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия : дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.03. Одесса, 2012. 165 с.
121. Мошак Є. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
122. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2011. 272 с. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/nagorna_site_133.pdf (19.04.2025).
123. Николаевская Ю. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2008. Вип. 23. Гітара як звуковий образ світу. С. 14–20. https://intermusic.kh.ua/vypusk23.pdf (15.05.2025).
124. Николаевская Ю. О коммуникативных принципах современного исполнительства на гитаре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. 2011. Вип. 31 : Лео Брауер і гітарне

мистецтво XX століття. С. 224–232.

125. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, Вип. 10. 2017. С. 180–198.

126. Ніколаєвська Ю. Харківська гітарна школа: таланти і часи. Харків : Факт, 2017. 108 с.

127. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.

128. Онищенко Д. Герменевтично-виконавський дискурс фортепіанних сонат Сергія Прокоф'єва в інтерпретаційному просторі другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 17 с.

129. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. … доктора філософії : 025. Львів, 2023. 298 с. URL : https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/09/diss_Palamarchuk.pdf (15.05.2025).

130. Пасічняк Л. Народні інструменти України в контексті формування ансамблевих традицій: джерелознавчий аспект. *Молодь і ринок*. 2012. № 5. С. 106–110.

131. Попова Н. Герменевтичні практики і проблема їх філософського осмислення : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Харків, 2001. 20 с.

132. Попова Е. Диалектика тождественности и самости в концепте идентичности. Ідентичність у сучасному соціумі : матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. С. 75–76.

133. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2020. 24 с.

134. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти.

Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер і гітарне мистецтво XX століття. 240 с. URL : https://www.kharkiv.ua/intermusic/vypusk.php?vol=31&year=2011 (10.04.2025).

135. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музика, 1987. 182 с.
136. Ребрій О. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : 2012. 376 с. URL : https://foreign-languages.karazin.ua/resources/a28dc3bfe2522ad80245ccdf2ad02789.pdf (17.10.2024).
137. Рогоза С. Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2011. 21 с.
138. Роменець В., Маноха П. Історія психології XX століття. Київ : Либідь, 1998. 989 с.
139. Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2004. 288 с.
140. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с. URL : https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3427?show=full (26.09.2024).
141. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
142. Сіверс В. Філософія творчості. Київ : НАКККіМ, 2023. 292 с. URL : http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4755 (19.10.2024).
143. Сіверс В. Цінність як предмет етико- філософського аналізу : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.07. Київ, 1997. 424 с.
144. Сидоренко В. *Галицька гітарна традиція XIX століття*. (Виконавство та творчість). *Студії мистецтвознавчі.* 2009. Ч. 2 (26). С. 18–22. URL : http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27600/03-

Sydorenko.pdf (15.01.2024).

145. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
146. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 231 с.
147. Сидоренко В. Гітарне мистецтво у Львові. *Гітара.ua.* 2008. № 1. С. 22–23.
148. Сидоренко В. Тенденции современной научной мысли о гитаре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер і гітарне мистецтво XX століття. С. 188–198.
149. Сковорода Г. Буквар миру / Укл. Л. Ушкалов. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 320 с.
150. Сковорода Г. De Libertate. *Укрліб : бібліотека української літератури.* 2000–2024. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=269 (15.10.2024).
151. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одеса : Моряк, 2007. 275 с.
152. Солдатенко О. Історичні витоки європейської школи підготовки гітаристів, започатковані у XVIII – XIX століттях. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. Вип. 108.1. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2013_1_108_58 (12.01.2025).
153. Соціокультурні ідентичності та практики [під ред. А. Ручки]. Київ : Ін-т соціології НАН україни, 2002. 315 с.
154. Субота А. Исполнительский анализ технико-художественных возможностей и репертуара семиструнной гитары. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Сер. Мистецтвознавство.*

2008. 11. № 1. С. 27–32.

155. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2011. 16 с.

156. Творчість композиторів України для народних інструментів : Зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., 10 квіт. 2006 р., м. Львів / ред.: А. Душний. Львів, 2006. 115 с.

157. Таранов А. Деякі аспекти звуковидобування способом tirando на академічній шестиструнній гітарі. *Мистецька освіта: історія, теорія, практика : вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка*. 2012. № 10. С. 101–105.

158. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 163 с.

159. Тимохін О. Обгрунтування раціональних норм засобами аналітичної герменевтики : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.01. Сімферополь, 2004. 21 с.

160. Тихонравова А. Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.

161. Тихонравова А. Семиструнная гитара во времени и пространстве музыкального искусства: органологические и исполнительские аспекты : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Харьков, 2014. 319 с.

162. Ткаченко В. Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-річчя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Культура України*. 2015. Випуск 51. С. 118–127.

163. Ткаченко В. Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 3. С. 58–63. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_13 (15.11.2024).

164. Ткаченко В. Универсализм гитарного стиля Р. Дьенса (на примере сюиты «Hommagea Villa-Lobos»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2014. Вип. 40. С. 468–479. URL : https://intermusic.kh.ua/vypusk40/vypusk40-468-479.pdf (15.01.2025).

165. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2013. 16 с.

166. Трянов Максим Анатолійович. *Харківська державна академія культури : офіційний сайт.* URL : https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/ni/tryanov.html (18.04.2025).

167. Трянов М. Жанровий синтез в кантаті Річарда Кемерона-Вульфа «Breathless». *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 73. С. 145–151. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-22 (15.01.2025).

168. Трянов М. Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України.* 2020. Вип. 67. С. 166–176. DOI : https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.17 (14.01.2025).

169. Трянов М. Новая космогония в музыке на примере «Вечной спирали» Лео Брауэра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2011. Вип. 31. С. 85–99. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_31_10 (09.01.2025).

170. Трянов М. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авіли = Microtonality in the works for guitar ensemble of Agustín Castilla-Ávila. *Культура України.* 2023. Вип. 80. С. 110–117. DOI : https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.14 (16.03.2025).

171. Трянов М. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 22 : До 95-річчя кафедри народних інструментів України. С. 150–

165. URL : https://aspekty.kh.ua/vypusk22/22_aspekt_9_tryanov.pdf (19.11.2024).

172. Фан Динь Тан. Гитарное искусство Вьетнама (в контексте мирового гитарного искусства) : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.03. Киев, 1996. 24 с.

173. Фан Динь Тан. Гитарное искусство Вьетнама (история и современность). Киев : [б.и.], 1996. 60 с.

174. Філатова Т. Барріос, Агустин. *Велика українська енциклопедія*. URL : https://vue.gov.ua/Барріос, Агустин (01.04.2025).

175. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

176. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи, формування : дис. ... докт. філос. : 025. Київ, 2021. 178 с.

177. Шаповалова Л. Владимир Доценко – Homo musicus. Интерпретологический комментарий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу. С. 157–165. URL : https://intermusic.kh.ua/vypusk23.pdf (15.05.2025).

178. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 38 с.

179. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев : Музична Україна, 1988. 114 с.

180. Шевченко Анатолій Антонович. *Український музичний світ*. URL : https://musical-world.com.ua/artists/shevchenko-anatolij-antonovych/ (25.04.2025).

181. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

182. Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с. URL : http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/16589/3/Sh%d1%96p%20Serg%d1%96y%20Vasylyovych.pdf (13.07.2024).

183. Юнг К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. видання О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.

184. Ясіновський Ю. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє. Українська музика. 2015. Число 3. С. 44–55. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2015_3_6 (23.09.2024).

185. Alves J. R. The history of the guitar: its origins and evolution. Huntington, 2015. 169 p.

186. Andrés Segovia. URL : https://ninos.kiddle.co/Andr%C3%A9s_Segovia?utm_source=chatgpt.com (15.04.2025).

187. An Interview With Leo Brouwer. *Guitar Review*. No. 75. URL : http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html (22.06.2024).

188. Berger P. L., Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Garden City, NY: Anchor Books, 1966. 250 p. URL : https://amstudugm.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/04/social-construction-of-reality.pdf (26.08.2024).

189. Betancourt R. A close encounter. *Guitar review*. New-York, 1998. № 112. Pp. 1–5.

190. Bernat F. Arramgement of classical compositions for the «100 guitars» orchestra: from analysis to interpretation. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 2018. No 4. S. 69–77.

191. Blumberg N. Fernando Sor. Spanish Romantic performer, composer, and teacher of guitar. *Encyclopædia Britannica*. URL : https://www.britannica.com/biography/Fernando-Sor (15.11.2024).

192. Bogdanovic D. Counterpoint for guitar with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis. *Berben Edition, Italy,* 2005. 132 p.

193. Bogdanovic D. Who owns these questionable brains? URL :

http://www.dusanbogdanovic.com/writings_who.html (27.02.2025).

194. Bogdanovich J. S. Classical Guitar Making a modern approach to traditional design. Sterling Publishing, 2007. 178 p.
195. Boston Guitar Orchestra. URL : http://bostonguitar.org/orchestra/ (14.03.2025).
196. Boye G. R. Giovanni Battista Granata. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. URL : https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011604 (25.02.2025).
197. Bozóki A. Geschichte der Gitarre in Ungarn. Budapest : Franz Liszt Akademie für Musik, 2001. 184 z.
198. Bowne B. P. Personalism. Boston : *Houghton Mifflin Company, 1908. 354* p.
199. Brouwer L. By Andy Daly. URL : http://www.musicweb-international.com/brouwer/#ixzz0qAdUvPGC (26.02.2025).
200. Button S. W. The guitar in England,1800–1924 : thesis submitted to the Faculty of Music of the University of Surrey in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1984. URL : https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.350653 (14.03.2025).
201. Charnasse H., Helleu L. Instruments et musique instrumentale. Paris : Editions du CNRS, 1986. Pp. 161–224.
202. Charnasse H. La Guitare. Paris : Presses Universitaires de France, 1985. 16 p. URL : https://excerpts.numilog.com/books/9782705920128.pdf (14.01.2024).
203. Chase G. The Music of Spain. New York : Dover Publications, 1959. 383 p.
204. Classical Guitar. Illustrated History. URL : https://www.classicalguitarmidi.com/history/guitar_history.html (18.02.2025).
205. Cooper C. Leo Brouwer and the New-romantism. *Classical guitar*. London, 1985. Vol.3. № 10. P. 13–17.
206. Croton P. Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical

handbook based on historical sources. *Create Space Independent Publishing Platform.* 2015. 240 p.

207. Dearling R. The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. New York : Schirmer Books, 1996. 240 p.
208. Douglas A. S. A History of the Lute from the Antiquity to the Renaissance. Canada : The Lute Society of America, 2002. 389 p.
209. Duncan C. A modern approach to composite classical guitar. *W. Bluemound : Hal Leonard Comporations*. 1996. P. 5–25.
210. Erikson E. H. *Childhood and society.* New York : W W Norton & Co, 1950. 445 p.
211. Fodor F. Gitarreanthologie. Budapest : Polifon Könyvtár, 1993. 290 z.
212. Fugazza L. The Impressionistic Guitar. Is there a mutual influence between the Spanish guitar and the Impressionist masters? *Classical Music.* 2017. Royal College of Music in Stockholm. URL : http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kmh:diva-2505 (16.03.2025).
213. Gaut B. The Philosophy of Creativity. *Philosophy Compass*. 5/12 (2010). P. 1034–1046. URL : https://www.sfu.ca/~kathleea/docs/The%20Philosophy%20of%20Creativity%20-%20Gaut.pdf (17.08.2024).
214. Gétreau F. Histoire des instruments et représentations de la musique en France : une perspective disciplinaire dans le contexte international. Musique, musicologie et arts de la scène. Tours : Université François Rabelais, 2006. URL : https://theses.hal.science/tel-00088086v1/document (23.08.2024).
215. Godoy S., Szaran L. Mangoré, Vida y Obra de Agustin Barrios. Asunción : Editorial Nanduti, 1994. 94 p.
216. Gomez P. J. Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A guide for composers and guitarists). *Music*. 2016. University of California – San Diego. URL : http://www.escholarship.org/uc/item/9x63p34t (23.07.2024).
217. Graham W. A Concise History of the Classic Guitar. Fenton : Mel Bay

Publications, 2001. 224 p.

218. Graham W. Traditions of the Classical Guitar. London: Overture Publishing, 2012. 228 p.
219. Guy P. A Brief History of the Guitar. URL : https://www.guyguitars.com/eng/handbook/BriefHistory.html (19.11.2024).
220. Guitar Composers of the Classical and Early Romantic Period Circa 1780–1900. URL : http://www.earlyromanticguitar.com/erg/composers.htm (24.10.2024).
221. Hackl S. Die Gitarre in Österreich – Von Abate Costa bis Zykan. 2011. 115 s. URL : Innsbruck/Wien/Bozen (15.04.2023).
222. Hegel G. W. F. Aesthetics: Lectures on Fine Art / Translated by T.M. Knox. Clarendon Press, Oxford University Press, 1998. 640 p.
223. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Ditzingen : Reclam Universal-Bibliothek, 1986. 115 s.
224. Heinrich A. Guitar Competition. URL : https://www.heinrichalbertgitarrenwettbewerb.de/albert_albert_en.html (23.07.2024).
225. Hartmann N. Ethik. Berlin : De Gruyter, 1926. 746 S.
226. Hodel Br. Twentieth century music and the guitar. Part II. *Guitar review*. New-York, 2000. № 119. P. 8–18.
227. Huber J. The development of the modern guitar. The Bold Strummer LTD, 1994. 91 p.
228. Husserl E. Cartesianische Meditationen / Herausgegeben von Elisabeth Ströker. F. Meiner, 2012. 169 S.
229. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI : 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08 (11.01.2025).
230. Jastrzebski A. Pierwszy personalista amerykanski. Personalizm Bordena Parkera Bowne'a. Lublin, 2008. 194 s.
231. Jeffery B. Fernando Sor: Composer and Guitarist. 2 nd ed. London : Tecla

Editions, 1994. 216 p.

232. Jung C. G. Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk. Seelenprobleme der Gegenwart. Zürich, 1950. P. 62–63.
233. Kantner L. Anton Diabelli. Ein Salzburger Komponist der Biedermeierzeit. *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*. 1958. Band 98. S. 60– 84.
234. Kasha M. A New Look at the History of the Classic Guitar. New York : Society of the Classic Guitar, 48 p.
235. LAGQ. Los Angeles Guitar Quartet. URL : https://www.lagq.com/ (18.12.2024).
236. Leeson A. J. Divergence and convergence in Spanish classical and flamenco guitar traditions (1850–2016) : a dissertation comprising 2 cd recital recordings and exegesis : Thesis (M.Phil.) University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, 2017. URL : http://hdl.handle.net/2440/114438 (24.12.2024).
237. Majer J. F. Museum Musicum Theoretico-Practicum: das ist: Neu-eröffneter Theoretisch- und Praktischer Music-Saal. Nürnberg : [s.n.], 1732. 864 S. URL : digitale-sammlungen.de (12.01.2025).
238. Mario Castelnuovo-Tedesco. URL : https://mariocastelnuovotedesco.com/ (14.02.2025).
239. Morris A. Heinrich Albert and the First Guitar Quartet. URL : http://theguitarblog.com/?p=2757 (27.06.2024).
240. Mounier E. A personalist manifesto. London ; New York : Longmans, Green, 1938. URL : https://archive.org/details/personalistmanif0000moun/page/n5/mode/2up (15.06.2024).
241. Music of Andres Segovia. Five Anecdotes. URL : https://www.youtube.com/watch?v=rPzMzqKPbDM&ab_channel=LawrenceJohnson%28ClassicGuitarist%29 (15.04.2025).

242. New York City Guitar Orchestra. URL : http://nyccgs.com/orchestra (14.03.2025).
243. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig : Verlag von E. W. Fritzsch, 1872. URL : http://www.deutschestextarchiv.de/book/show /nietzschetragoedie1872 (21.05.2024).
244. Ortega J. The cuban system of guitar instruction. *Guitar review.* New-York, 2000. № 119. P. 1–7.
245. Prunières H. A New History of Music: The Middle Ages to Mozart. New York : Vienna House, 1972. 413 p.
246. Rodriguez M. The art and craft of making classical guitar. Milwaukee : Hal Leonards books, 2009. 178 p.
247. Rodríguez V. E. Brouwer (Mezquida), Leo. *Oxford Music Online. Grove music online.* 20 January 2001. URL : https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092 (22.01.2025).
248. Roland Dyens : official website. URL : http://www.rolanddyens.com/index.php?mod=biography (18.12.2024).
249. Pujol E. Tárrega: ensayo biográfico. Lisboa, 1960. 265 p.
250. Sparks P. *The Classical Mandolin.* Oxford : Oxford University Press, 1997. 240 p. URL : www.harpguitars.net (24.12.2024).
251. Stover R. Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustin Barrios Mangore. Clovis : Querico Publications, 1992. 271 p.
252. Summerfield M. J. The Classical Guitar, Its Evolution, Players and Personalities Since 1800 / 5th ed. Blaydon on Tyne : Ashley Mark Publishing, 2003. 380 p. URL : https://archive.org/details/classicalguitari0000summ (11.03.2025).
253. The Essential Kierkegaard. Princeton : Princeton University Press, 2020. 544 p.
254. Tyler J. The early guitar: a history and handbook. London: Oxford University Press, 1980. 176 p.

255. Tyler J., Sparks P. The guitar and its music from the renaissance to the classical era. New York : Oxford University Press, 2002. 348 p.

256. Turnbull H. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. Connecticut: Bold Strummer, 2006. 167 p.

257. Verdery B. Reflections On Agustin Barrios Mangore's Julia Florida. 2014. URL: http://www.benjaminverdery.com/bens-deep-thoughts/2014/12/12/reflections-on-agustin-barrios-mangores-julia-florida (11.02.2025).

258. Wade G. A concise history of the classic guitar. Pacific, MO : Mel Bay Publications. 2001, 673 p.

259. Wade G. Historical Perspectives on the Guitar Ensemble. Classical Guitar, 2017. URL : https://classicalguitarmagazine.com/historical-perspectives-on-theguitarensemble/ (22.03.2024).

260. Wade G. The Unsung Years: It Took Many Years for Barrios to Get his Due. *Classical Guitar.* 2019. URL: http://classicalguitarmagazine.com/the-unsung-years-it-took-many-years-for-barrios-to-get-his-due/ (12.04.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових періодичних виданнях України

1. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів, 2024. № 52. С. 21–26. DOI https://doi.org/10.32782/2310-0583-2024-52-04

2. Курач Ю. Концептуальні засади українського гітарознавства: огляд досліджень перших десятиліть XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 273–278. DOI https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.866

3. Курач Ю. Феномен гітарного професіоналізму: погляд крізь призму онтології і психології творчості. *Українська музика.* Львів, 2024. № 3–4 (50–51). С. 64–71. DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-7

Стаття в іноземному науковому фаховому періодичному виданні

4. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі: концептуалізація феномену. *Spheres of Culture.* Lublin, 2019. Vol. XX. S. 188–195. URL : https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Курач Ю. Життєвий інсайт у гітарній творчості: погляд в історичну ретроспективу. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань*. Львів, 2022. С. 31–32.
   URL : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/1%D0%A2%D0%95%D0%97%D0%98-2022.pdf

6. Курач Ю. Авторська трансформація cante flamenco у творчості Франсіско Тарреґи: дві ілюстрації. *The 7th International scientific and practical conference «Topical issues of modern science, society and education». January 29–31, 2022.* Kharkiv, 2022. С. 1283–1286. URL : https://sci-conf.com.ua/vii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-topical-issues-of-modern-science-society-and-education-29-31-yanvarya-2022-goda-harkov-ukraina-arhiv/

Додаток Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Основні теоретичні положення дисертації апробовано під час звітних конференцій аспірантів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (2021–2025 рр.) та у роботі 7-ми міжнародних наукових конференцій і форумів:

1) XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (м. Рівне, 21–22 листопада 2024 р.): доповідь «Українське гітарне виконавство у європейському соціокультурному просторі: тенденції та явища»;
2) I Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції» (м. Івано-Франківськ, 17 травня 2024 р.)**:** доповідь **«**Сучасні тенденції у розвитку гітарного мистецтва»;
3) XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (м. Рівне, 16–17 листопада 2023 р.): доповідь «Персональні історії Вчинку у розвитку європейського гітарного мистецтва»;
4) Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 1–2 березня 2022 р.): доповідь «Життєвий інсайт у гітарній творчості: погляд в історичну ретроспективу»;
5) VII Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education» (м. Харків, 29–31 січня 2022 р.): доповідь «Авторська трансформація cante flamenco у творчості Франсіско Тарреґи: дві ілюстрації»;
6) XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи» (м. Рівне, 18–19 листопада 2021 р.): «Архетип творця виконавця у протогітарній творчості»;
7) XIV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (м. Дрогобич, 4

грудня 2020 року): доповідь «Пріоритети гітарної творчості Віталія Гудзія».

Додаток В

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 2.2.1

Приклад 2.2.2

Приклад 2.2.3

Приклад 2.2.4

Приклад 2.2.5

Приклад 2.2.6

Приклад 2.2.7

Приклад 2.2.8

Приклад 2.2.9

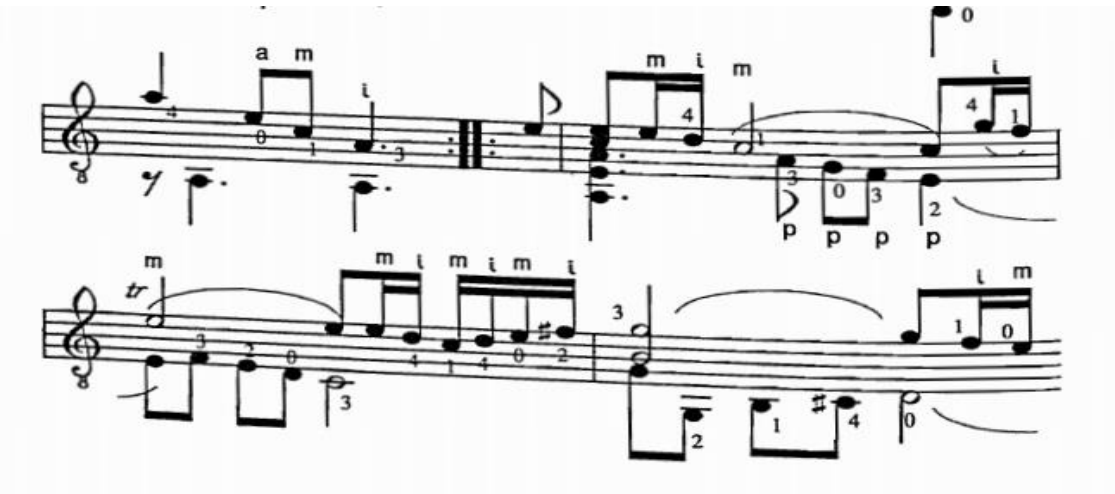
Приклад 2.2.10

Приклад 2.2.11

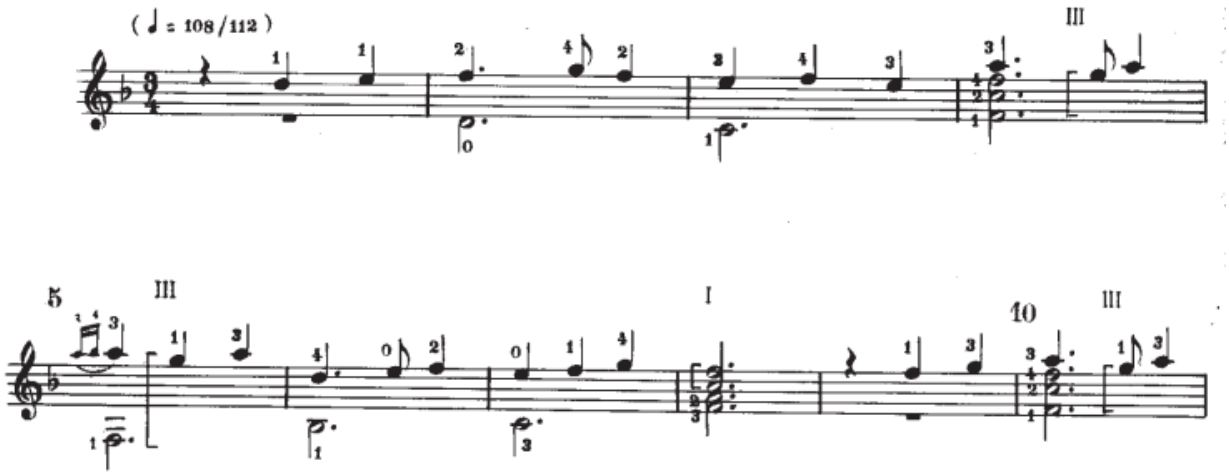
Приклад 2.2.12

Приклад 2.2.13

Приклад 2.2.14



Приклад 2.2.15



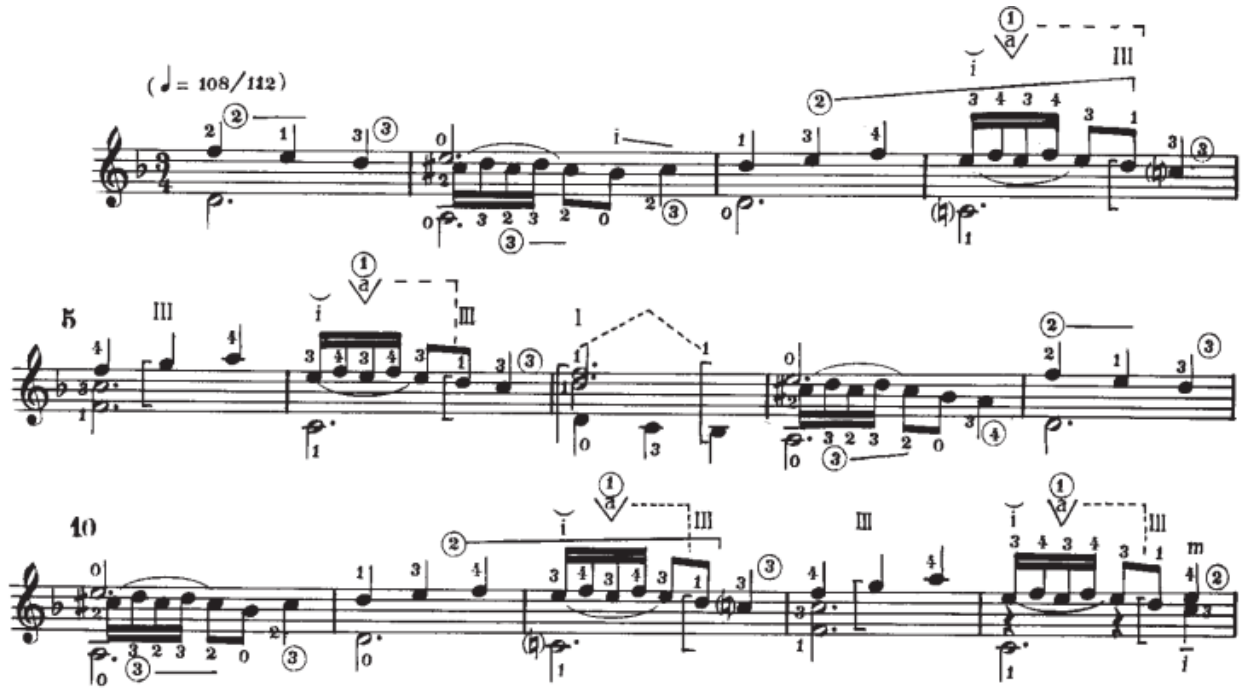
Приклад 2.2.16

Приклад 2.2.17

Приклад 2.2.18

Приклад 2.2.19

Приклад 2.2.20



Приклад 2.2.21

Приклад 2.2.22

Приклад 2.2.23

Приклад 2.2.24

Приклад 2.2.25

Приклад 2.2.26

Приклад 2.2.27

Приклад 2.2.28

Приклад 2.2.29

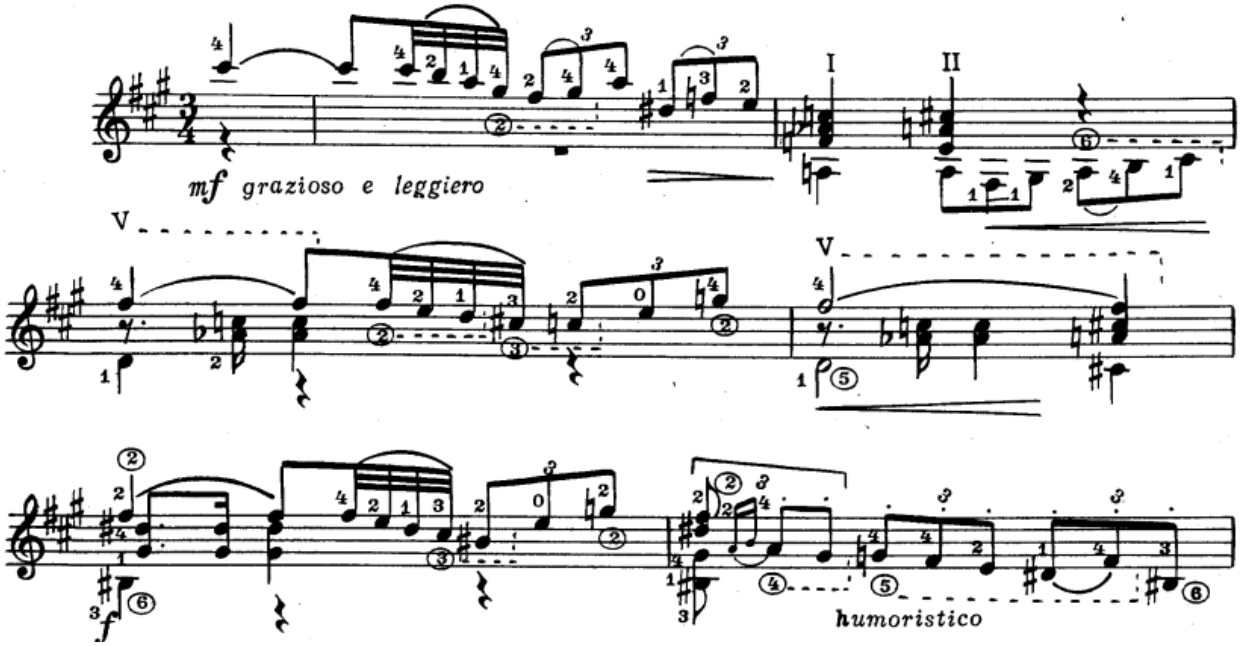
Приклад 2.2.30

Приклад 2.3.1

Приклад 2.3.2

Приклад 2.3.3

Приклад 3.2.1.1

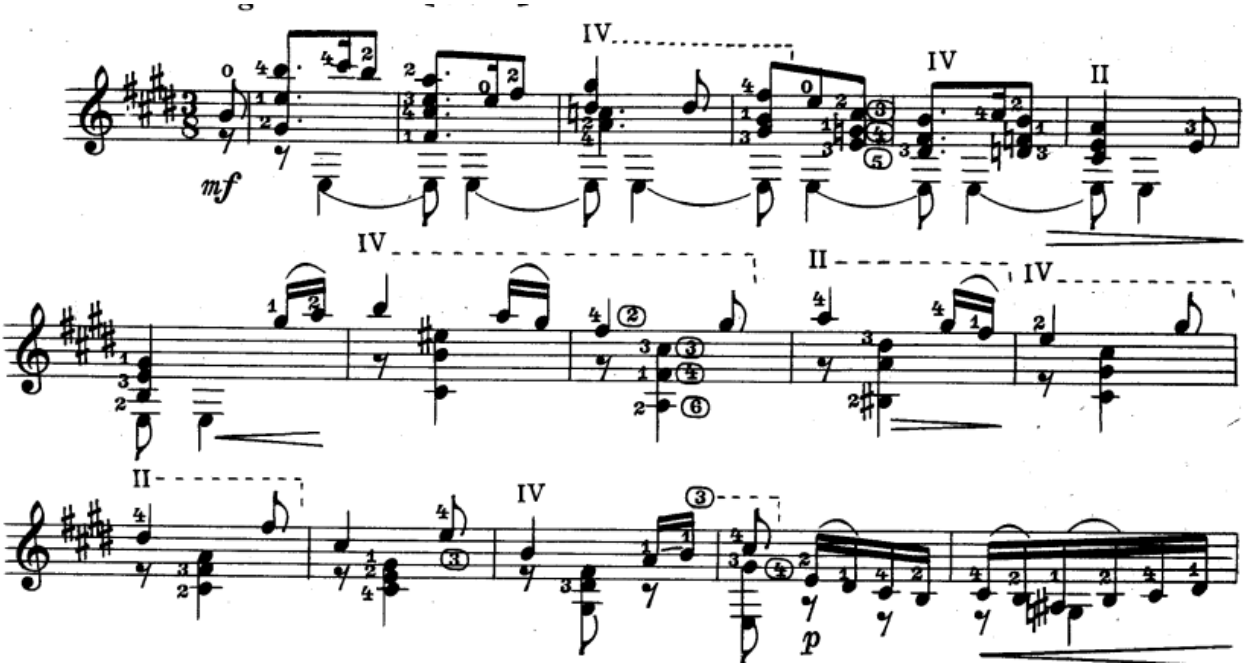


Приклад 3.2.1.2

Приклад 3.2.1.3

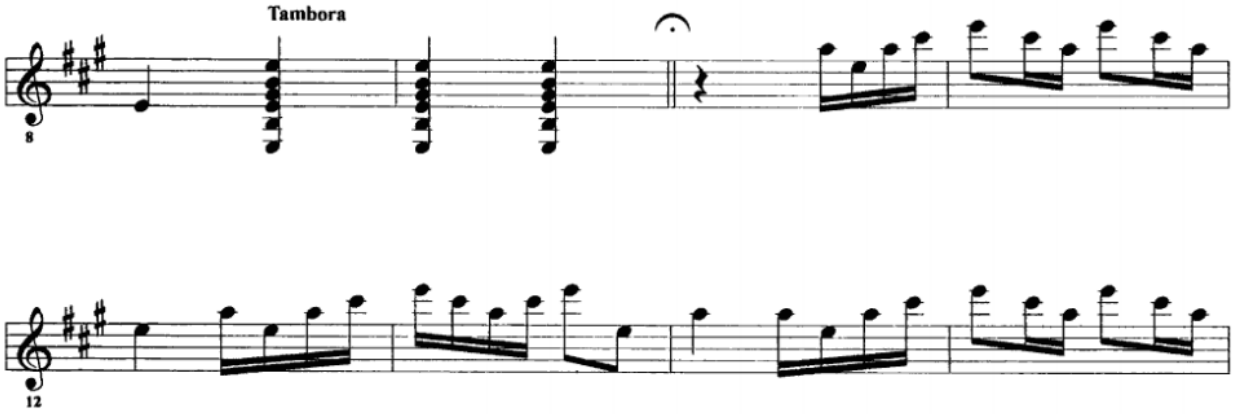
Приклад 3.2.1.4

Приклад 3.2.1.5



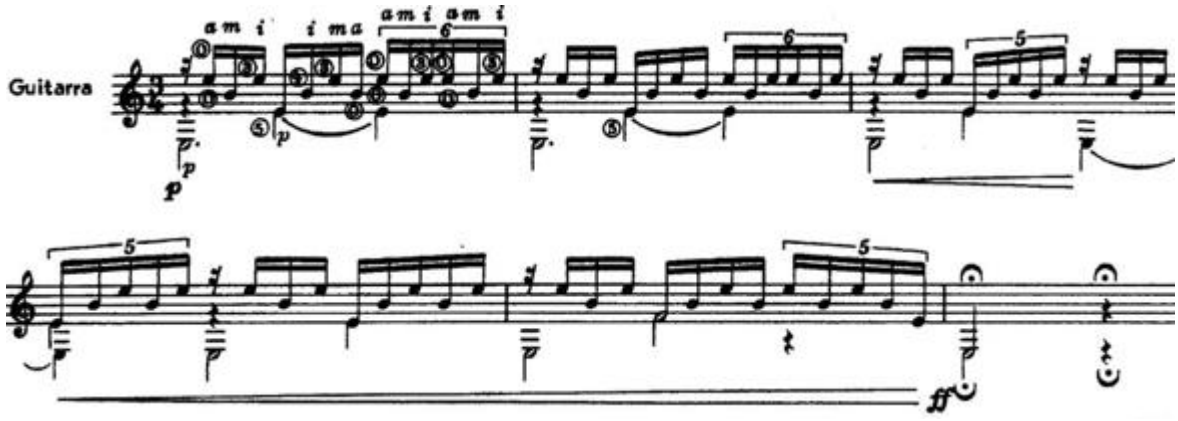
Приклад 3.2.2.1

Приклад 3.2.2.2



Приклад 3.2.2.3

Приклад 3.3.1



Приклад 3.3.2

Приклад 3.3.3