

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

БЕРНАТ ФЕДІР ФЕДОРОВИЧ



УДК 780.8.088: [785.16:780.614.131]

**ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЕТАЛОН
ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ТА СПЕЦИФІКА
ЙОГО НАЦІОНАЛЬНИХ ВТІЛЕНЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2019

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри інтерпретології та
аналізу музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор,
народний артист України
ЄРГІЄВ Іван Дмитрович,
Одеська національна музична
академія імені А. В. Нежданової,
завідувач кафедри народних інструментів

доктор мистецтвознавства, доцент,
ІВАННІКОВ Тимур Павлович
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
кафедра народних інструментів

Захист відбудеться «29» травня 2019 р. о 13 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «27» квітня 2019 р.

Вчений секретар спеціалізованої ради
кандидат мистецтвознавства,
доцент



Чернявська М. С

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. У ХХІ столітті гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одну з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені. Ще 100 років тому зацікавленість цим інструментом не була такою всеосяжною. Інтерес до гітари з боку виконавців та композиторів вельми динамічно проявився у ХХ столітті, протягом якого відбувався швидкий процес розвитку гітарного виконавства. В результаті взаємодії композиторської та виконавської творчості, з одного боку, з'явилася велика кількість нових творів для гітари, збагатився і розширився її репертуар, а з іншого боку – збільшилась кількість віртуозних гітарних митців, які спонукали композиторів далі розвивати музичний потенціал цього інструменту. З кінця 1990-х років спостерігається тенденція до професійного дослідження гітарної музики, в тому числі й сучасної. У багатьох спеціалізованих джерелах, серед яких монографії У. Мішелса (Ulrich Michels, «Atla Musik»), А. Бозокі (Bozókí Andrea, «Geschichte der Gitarre in Ungarn»), Ф. Фодора (Fodor Ferenc, «Gitarreanthologie»), Ф. Янела (Franz Jahnel, «Die Gitarre und ihr Bau – Technologie von Gitarre, Laute, Mandoline, Sister, Tanbur und Saite»), Х. Уїллкока (Joachim Villwock, «Ein Meilensteinim Gitarrenbau»), Р. Чіеза (Ruggero Chiesa, «Geschichte der Lauten- und Gitarrenliteratur»), М. Саммерфілда (M. Summerfield, «The classical guitar (its evolution and its players since 1800)»), роботи американських, британських, іспанських, австралійських дослідників (Guilherme Caldeira Loss Vincens, Glenn Andrew Rogers, Lorenzo Fugazza Melissa Claire Fitzgerald, Chris Lee, Stewart Button, Leeson Aloysius, Benjamin Thomas Jameson, Pablo Gomez) гітарне мистецтво вивчається з позицій найактуальніших проблем. Вони стосуються як історичних проєкцій (стильові особливості розвитку гітари як інструменту щодо історичних етапів, епохальних стилів, етнічних контекстів), теоретичних (органологія, обґрунтування специфіки гітарної фактури, ритміки, інструментарію, жанрів), гітарного виконавства, методик виконання та викладання. Як результат – стрімкий розвиток сучасної гітаристики ХХІ століття. В Україні досягненням у цьому напрямку є статті та навчальні посібники В. Доценка (дидактика, композиторська творчість Л. Брауера), кандидатські дисертації В. Ткаченко (специфіка й універсалізм гітарного мислення), О. Жерздева (гітарна фактура), О. Кригіна (виконавсько-інтонаційна концепція А. Сеговії та її вплив на харківську гітарну школу) – Харків, Є. Мошака (альтернативна гітарна творчість), статті А. Шевченка (стиль фламенко) – Одеса, М. Михайленка (київська школа гри на гітарі) – Київ, монографія Л. Вітошинського (специфіка гітарного виконавства) – Україна-Австрія, монографія та докторська дисертація Т. Іваннікова (Донецьк-Київ), об'єктом дослідження якого є проблеми гітарних шкіл з точки зору сучасних тенденцій. Особливої уваги заслуговують монографічний нарис Ю. Ніколаєвської «Харківська гітарна школа: таланти і час» (2017), дві збірки наукових статей, що виходили у Харкові у 2008, 2010 рр., гітарна публіцистика (зокрема, журнали «Гітара в Україні», «Гітара. Ua», «Гітарист» в іспанській, французькій, англійській мовних версіях). Однак залишається актуальним дослідження специфіки власне

окремих національних шкіл. Важливою проблемою з точки зору процесів глобалізації є шлях формування виконавського еталону в контексті європейської культури (при збереженні національної специфіки), у тому числі – відбиття основних настанов у особливому виконавському жанрі – гітарній транскрипції.

Отже, актуальність теми дисертаційного дослідження полягає у:

- систематизації критеріїв, що визначають існування європейського еталону гітарного виконавства у академічній сфері;
- необхідності дослідження гітарних транскрипцій як втілення еталону гітарного виконавства;
- вивченні специфіки виконавських гітарних стилів у їхній національній специфікації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського на 2012 – 2017 роки (протокол №3 від 28.08.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 30.10.2014 р.) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета пропонованого дослідження – сформулювати позиції, за якими складається еталон гітарного виконавства у європейському музичному мистецтві останньої третини ХХ – початку ХХІ століть та виявити специфічні риси його втілення у різних національних школах.

Формулювання мети зумовило постановку та вирішення наступних **завдань**:

- простежити перспективу розвитку гітарної музики в ХХ – початку ХХІ століть та на основі цього окреслити основні напрями сучасної гітаристики;
- окреслити шлях розвитку угорської гітарної школи (від традицій, закладених Л. Сендрі-Карпером до сучасних тенденцій);
- виявити зв'язок і закономірності стильових процесів гітарної та академічної музики в ХХ-початку ХХІ століть, охарактеризувати нову хвилю в композиції, вплив народної-джаз-поп-рок музики на творчість композиторів Л.Брауера, Р.Дьєнса, К.Кленьянса;
- дослідити тенденції виконавства на класичній гітарі у ХХ – початку ХХІ століть, новації Казухіто Ямашіти, Йожефа Етвеша, Д. Павловича, А. Шевченка та проаналізувати їхній доробок у жанрах транскрипції та оригінальних творів;
- дослідити нові технології у виготовленні класичної гітари кінця ХХ століття (від Торреса і Раміреса до Б. Терікса, А. Карлеваро та І. Буданцева).

Об'єктом дослідження є гітарна музика академічної традиції, **предметом** – творчість виконавців, що презентують загальноєвропейський еталон гітарного виконавства у період кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріалом дослідження обрані твори, що презентують європейський еталон гітарного виконавства – Транскрипції для гітари соло К. Ямашити («Картинки з виставки», Симфонія № 9 А. Дворжака), Й. Етвьоша (лютневі сюїти Й.С. Баха) оригінальні твори А. Шевченка («Карпатська рапсодія»), а також партитури, зроблені для унікального проекту «100 гітар» (Угорщина, 2016) – транскрипції творів А. Вівальді, Л. Бетховена, А. П'яццолли.

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

– *історичний*, що виявляє еволюційну динаміку гітарного мистецтва у практиці суспільного музикування різних епох та періодів та необхідний при аналізі сучасного історичного періоду глобалізації;

– *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування гітари у творах різних жанрів та різних авторів;

– *органологічний*, що окреслює особливості конструкції інструменту у ХХ – початку ХХІ століть;

– *жанрового аналізу*, який направлений на виявлення параметрів гітарної транскрипції;

– *стильового аналізу*, спрямованого на виявлення індивідуально-авторського начала в обраних творах для гітари у обраний період – останню третину ХХ – початку ХХІ століть;

– *виконавського аналізу*, що направлений на досягнення виконавської поетики творів, що вивчаються.

Теоретичну базу становлять дослідження з наступної проблематики:

- з *органології* – Е. Шарнассе, Н. Харнонкурт, Tony Bacon; Manuel Rodriguez; R. William; John S. Bogdanovich; Ramires III Jose, Грем Уейд (Graham Wade);

- *еволюції розвитку конструкції гітари* – Ф. Янел (Franz Jahnel), Х. Уїллвок (Joachim Villwock), Р. Чіеза (Ruggero Chiesa), Ф. Янел (Franz Jahnel);

- *теорії музичного виконавства та інтерпретації* – Є. Гуренко, В. Доценко, Т. Іванніков, В. Москаленко, Г. Коган, Н. Корихалова, Є. Ліберман, Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова, А. Бозокі (Bozóki Andrea), Ф. Фодор (Fodor Ferenc);

- *жанрової теорії, в тому числі, проблем вивчення транскрипції* – Є. Назайкінський, С. Шип, М. Арановський, А. Сохор, Н. Очеретовська, О. Жарков, І. Тимченко-Бихун, М. Борисенко, І. Палій, зокрема – гітарної – С. Вудруфф (Sidney Dustin Woodruff), М. Ренч (Marc Röntschi), Й. Етвьош (József Eötvös), К. Адкінс (Christopher Neil Adkins), Р. Мелешко, М. Топчій;

- *гітарної творчості та виконавства* – Л. Вітошинський, В. Доценко, О. Жерздев, Т. Іванніков, О. Кригін, В. Родіонов, В. Сидоренко, В. Ткаченко, А. Бозокі (Andrea Bozóki), Л. Брауер (Leo Brouwer), М. Басинські (M. Basinski), У. Мішелс (Ulrich Michels), Ф. Фодор (Fodor Ferenc), Ф. Лайос (Fodor Lajos), Г. Вінсенс (Guilherme Caldeira Loss Vincens) М. Офі, Д. Пратт (D.Pratt), З. Золтан (Zsigmond Zoltán), Zsigmondné Pap Éva, Йожеф Цут (Jozef Zuth), Д. Павлович

(Pavlovits David), Чаки Андраш (Csáki András), Г. Вейд (Graham Wade); і Лекс Ейзенхардт (Lex Eisenhardt), James Tyler & Paul Sparks; в тому числі, – щодо розвитку гітарних шкіл в історичному зрізі – Т. Іванніков, А. Шейп (A.P. Sharpe), новаторських тенденцій сучасного виконавства – Л. Брауер (Leo Brouwer), Л. Ейзенхардт (Lex Eisenhardt), Дж. Хабер (John Huber).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що дослідження є першим досвідом у процесі визначення еталону гітарного виконавства в музичній творчості ХХ – початку ХХІ століття. У дисертації **вперше**:

- запропоновано дефініцію поняття «еталон гітарного виконавства» та сформульовані позиції, за якими складається його європейський варіант;
- процес розвитку гітарного виконавства проаналізовано як рух «по спіралі», коли у новаціях межі ХХ – ХХІ століть продовжено новації, зроблені А. Сеговією у першій третині ХХ століття;
- виявлено специфіку національних втілень еталону гітарного виконавства, зокрема, сформульовано настанови угорської гітарної школи в традиціях від Л. Сендрі-Карпера (етап формування академічної школи), Й. Етвьоша, Д. Павловича (етап розвитку академічної школи), до сучасних проявів синтезу у проектах за участі гітар (етап синтезу 2000-х років);
- визначено особливості гітарної транскрипції (в тому числі – крупних симфонічних творів) як феномену сучасного гітарного виконавства та на її основі надані характеристики творчості К. Ямашити, Й. Етвьоша;
- виявлено специфіку відтворення звукообразу фламенко українським гітаристом та композитором А. Шевченком,
- введено у науковий обіг літературу з історії гітари іноземними мовами (англійська, угорська).

Отримали подальший розвиток:

- концепція гітарного стилю як феномену Т. Іваннікова;
- теорія гітарної транскрипції, що склалася у працях С. Вудруффа (Sidney Dustin Woodruff), М. Ренча (Marc Röntsch), Й. Етвьоша (József Eötvös), К. Адкінса (Christopher Neil Adkins);
- розробка поняття «звукового образу гітари», що презентовано у рамках наукових заходів ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекційних курсів з історії народно-інструментального виконавства, історії гітарного мистецтва тощо. Результати дослідження можуть бути використаними у педагогічному процесі мистецьких навчальних закладів, на семінарських заняттях з історії світового та українського виконавства, у створенні анотацій до аудіозаписів та концертних програм.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на всеукраїнських та міжнародних

наукових конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2014), «Гітаристика XXI століття: історія, теорія, творчість» (Харків, 2012), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2012), «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 2014), круглий стіл «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2015), XV науково-практичній конференції українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (м. Київ, 3-5 квітня 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харків, 2016), «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017); Міжнародний симпозіум а Vienna Konservatorium Budapest Memzetközi Művészettudományi Szimpoziomot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek» (Будапешт, 2018). Матеріали дисертації було апробовано також під час викладання у Віденській консерваторії (Будапешт) та на мастер-класах у європейських закладах середньої та вищої музичної освіти.

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано у 5 статтях у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 з них – в періодичному виданні, що включене до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації. Структура дослідження визначається метою і завданнями, які необхідно було вирішити у процесі його здійснення. Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, що містить 178 позицій (з них 70 – іноземними мовами) та трьох Додатків. Загальний обсяг дисертації – 205 сторінок, з яких 165 сторінок основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано постановку проблеми та актуальність теми, надано інформацію про її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, визначено мету, завдання, об'єкт, предмет, матеріал та методи дослідження, окреслено його теоретичну базу, сформульовано наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, наведено дані щодо апробації, публікацій, структури та обсягу дисертації.

Розділ 1 «Формування виконавського еталону в гітарній музиці кінця XIX – другої половини XX століть» містить три підрозділи, в яких окреслено засади гітаристики, історичні передумови розвитку гітарного мистецтва, становлення його як повноправного явища музичної культури у XX столітті та надано характеристику угорської гітарної виконавської школи.

У **підрозділі 1.1 «Гітаристика в системі музикознавства: органологія, історіографія, інтерпретологія»** висвітлюється досвід систематизації сучасних досліджень гітарної проблематики.

Вказано, що до сфери наукових інтересів сучасних дослідників входять, по-перше, окремі питання виконавської практики: формування гітарного репертуару,

методика викладання у професійній музичній освіті, дослідження стосовно історичного аспекту гітарного виконавства. По-друге, багато наукових робіт присвячено теоретичному осмисленню певних жанрово-стильових якостей гітарного мистецтва у академічному й неакадемічному напрямках.

Доведено, що виокремлення гітаристики у окрему галузь музикознавства є маркером зрілості гітарної композиторської та виконавської практики. Означені *центробіжні* тенденції (від специфізованих досліджень стосовно органології, окремих технологічних моментів, «шкіл гри» до універсальних, направлених на виявлення онтологічних закономірностей) та *нелінійність* структури гітаристики (індивідуалізація підходів, тематики, методології).

У *підрозділі 1.2. «Академічна традиція європейського гітарного виконавства ХХ століття»* надано загальні характеристики формування та розвитку шкіл гітарного мистецтва у окремих країнах Європи з точки зору етапів складання еталону гітарного виконавства.

В іспанській гітарній школі (що виходить з культури фламенко) склалися засади виконання на класичній гітарі, саме вона мала найбільший вплив на розвиток гітарного мистецтва, яким воно є зараз. Найзначніші представники (Д. Агуадо, Ф. Сор, А. Сеговія) напрацювали параметри звукового образу гітари, що став усталеним у європейській культурі ХХ століття (пов'язаний з модифікацією інструмента, розробленими техніками виконання, зокрема, пальцевим чи нігтьовим способами, способом посадки виконавця, естетиці звучання). На розвиток англійської гітарної школи мали значний вплив італійські та іспанські майстри, але основою є й власна лютнева традиція. Одним з перших, хто опублікував збірку гри на шестиструнній гітарі (1806) був саме англійський гітарист Т. Button. Анеллі («New Method For The Guitar», 1816) запровадив новаторське ставлення до звуку, звуковидобуванню, правильній постановці, оптимальній напрузі кистей та пальців рук; з середини ХХ ст. Дж. Брім, Дж. Вільямс, Д. Рассел, П. Голбрайт та інші виконавці демонструють як синтез традицій попередніх епох, так й орієнтування на авангардові тенденції європейської музики, що вплинуло на існування певного виконавського еталону. Італійська школа гри на гітарі ХХ століття (К. Маркіоне, А. Дезидеріо, Ф. Платіно) особливо у особі К. Доменіконі презентує явні синтезуючі стратегії (про що свідчить його поліетнічна композиторська й виконавська творчість). На формування базового звукообразу гітари це вплинуло завдяки включенню у інтонаційний тезаурус особливої ритмічної організації, нефіксованої звуковисотності, мікротонавої темперації, специфічних ладів. Іспанська школа мала вплив й на французьку, але у ХХ столітті появилася молода генерація гітаристів-віртуозів, що прагнула віднайти нові звучання та вивести гітару на новий виконавський рівень з урахуванням нових технічних засобів виразності (зокрема, пошуки відображені у творчості І. Престі/ Ida Presti, яку А. Сеговія називав «Ida Prestissimo», О. Лагойя/ Alexandre Lagoya, переклади якого і до сьогодні залишаються перлинами гітарного репертуару, гітарного дуету Престі-Лагойя, Р. Дьенса, Ф. Кленьянса). Зокрема, за свідомством Guilherme Caldeira Loss Vincens, для Р. Дьенса не існувало музичних кордонів й засадничою у його діяльності стала

синтезуюча стратегія. Багато творчих пошуків композиторів були пов'язані з експериментами в сфері акустичних та електронних модифікацій звуку різних інструментів. Дані експерименти мали відношення до тембрового мислення і сприйняття. Таким чином, тембр гітари виявився залученим в ужиток новітньої музики в якості рівноправної. В той же час даний пошуковий сегмент актуалізував питання нової органології, пов'язаної зі змінами в конструкції гітари. Безперечне значення має робота німецьких представників гітарного мистецтва (Г. Альберт, Т. Хопсток, Ш. Баумгарден, В. Лендлер, З. Беренд) з організації фестивалів, ретельної редакційної роботи, розбудови автентичного напрямку, опанування гітарою авангардової стилістики, що розширило спектр звукообразу інструменту. Гітарні школи Східної Європи (представники О. Іванов-Крамської, О. Фраучі, М. Дила, П. Стайдл, В. Мікулка, Й. Жабка, М. Кошкін, А. Шевченко, В. Доценко) в цілому презентують дотримання складеного близько середини ХХ століття еталону гітарного виконавства.

Підрозділ 1.3. «Л. Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи» присвячено дослідженню угорської гітарної школи у колі найяскравіших гітарних шкіл ХХ ст. (іспанської, англійської, італійської, німецької) та їхніх традицій. Три фундаментальні учбові посібники для гітари, зроблені Л. Сендрі-Карпером («Школа гри на гітарі» у 4 т.), Т. Пушкашем («Школа», 1968) і Д. Павловичем (збірка етюдів, 1998) продемонстрували наявність загальної фольклористичної тенденції. Окремо висвітлено особистість Л. Сендрі-Карпера як засновника сучасної гітарної школи Угорщини. Його діяльність є багатогранною: він був і педагогом (йому належить першість у викладанні класу гітари в академії ім. Ф. Ліста в середині ХХ сторіччя), композитором, концертним виконавцем (завдяки його виступам гітара отримала належний *академічний* рівень). Аналіз існуючих записів музиканта виявив, що важливою рисою його виконавства є використання різних музичних забарвлень інструменту, а також чітка ритміка. Особливо це помітно у його виконанні бахівських сюїт, обробках творів Й.С. Баха, Б. Бартока, 50 угорських народних мелодій для гітари. Але чи не найголовнішою його місією стала організація міжнародного гітарного фестивалю у м. Естергом, що став візитівкою угорської гітарної школи. Завдяки цьому заходу угорська гітарна школа набула популярності, про угорське гітарне виконавство досягло світового рівня. Про це свідчить й організований Й. Етвьошем фестиваль у м. Балатон (2006), де брали участь Р. Дьєнс, Л. Брауер, М. Дила, А. Дезидеріо, у 2012 році було проведено «Будапештські гітарні дні», в яких брав участь всесвітньо відомий гітарист-віртуоз К. Ямашита. Вказано, що діяльність Л. Сендрі-Карпера має непересічне значення, оскільки зчинила величезний вплив на формування засад європейської виконавської практики.

У *Висновках до Розділу 1* виявлено спільне у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн: у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро- (бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій. Протягом всього ХХ століття (від творчості А. Сеговії) гітара рухалася у бік надбання статусу міжнародного (універсального) академічного інструмента. Універсалізація передбачає хоча б умовну «еталонність» виконавства, що знаходить відображення у

сталому «звуковому образі гітари». Запропоновано наступні параметри, за якими визначається еталон гітарного виконавства: *акустичний* (звуковий образ інструменту); *фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); *техніко-віртуозний* (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); *художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції).

Розділ 2 «Трансформація звукового образу гітари на межі ХХ-ХХІ століть» присвячено жанрово-стильовим пошукам гітаристів, завдяки чому змінено та удосконалено уявлення про еталон гітарного виконавства.

Підрозділ 2.1. «Виконавські редакції Й. Етвьоша лютневих сюїт Й.С. Баха – новий погляд на гітарну специфіку барокового виконавства» демонструє процес переосмислення старовинних творів для лютні в адаптації для гітари. Багато чого в гітарному мистецтві бере витoki з лютневого музикування. Тут йде мова вже про першу інтерпретаційну модель гітарного мистецтва, яка приділяє увагу струнно-щипковій природі інструмента. запропонований аналіз гітарної транскрипції, здійсненої Й. Етвьошем. На основі викладених Р. Мелешком засад гітарної транскрипції (тісне розташування, особливості фактурного запису, інверсії акордів, октавні редукації тощо) визначені найбільш принципові зміни обраної версії Й. Етвьоша. Вони пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструменту (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напрямку руху голосів), зміна штриху, відсутність залігованих нот (що відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів); зміна ритмічних малюнків у бік спрощення, що найбільш часто досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами; послаблення поліфонічного складу. Крім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиніста, в партії гітари злиті в цілісний пасаж, та як результат, ослаблюється передбачувана Й. С. Бахом діалогічність; для зручності виконання «Варіацій» зі збереженням тонального плану оригіналу Й. Етвьош змінює настройку гітари на «ре»). Окреслено й деякі принципові основи гітарного запису (фразувальні ліги, артикуляційні паузи, дрібна орнаментика). Зазначено, що гітарна транскрипція Й. Етвьоша характеризується особливою акуратністю взаємодії з оригіналом. Допущені зміни все ж таки незначні й це зумовлено виключно індивідуальними характеристиками та властивостями інструменту, що в цілому презентують автентичну виконавську стратегію.

У підрозділі 2.2. «Нові тенденції у гітарному виконавстві: вплив народної та джаз-поп-рок музики» визначено важливу роль у формуванні гітарного мистецтва ХХ сторіччя музики неакадемічних напрямків та вплив на академічне виконавство різних манер гри. Зокрема, блюзовий спосіб звуковидобування (прийом «слайд» – ковзання по грифу гітари), імпровізаційність, акцентована (та агресивно-артикульована) гра електрогітаристів. Відмічається, що у ХХ столітті відбувається тотальний взаємообмін між усіма напрямками та стилями музики: академічні композитори звертаються до тембрів та засобів виразності електроінструментів та

етнічних музичних інструментів, рок-музиканти користуються прийомами етнічних виконавців та залучають до своїх творів елементи музичної мови західноєвропейської академічної традиції, а етнічні музиканти, в свою чергу, виходять на одну сцену разом із джазовими, академічними та рок-музикантами. Важливу роль у розквіті нових можливостей електрогітари зіграли такі легендарні гітаристи, як Дж. Хендрікс, Е. Клептон, Стів Вай, Джо Сатріані, Дж. Пейдж, Д. Гілмор, Ф. Заппа, Кіт Річардс, Піт Таунсенд, Елвін Лі, Р. Фріпп, Джефф Бек, які трактують тембр та виразні можливості гітари в досить незвичній манері. Так, Деві Грем (Davy Graham) об'єднував засоби виразності етнічної музики Індії, Африки, Азії, кантрі та психоделічну рок-музику, що виявлялося у виконанні мікротонових пасажів з «дроновим» фоновим звуком. Він змінив стрій гітари на DADGAD, який швидко стали використовувати всі фолк-гітаристи Англії. Музика Алі Фарка Туре являє собою синтез африканської музики та блюзу, отже гітара іноді має звук, подібний до перкусії, іноді – до африканських струнних інструментів, таких, наприклад, як *колого* (cologo) – інструмент з двома струнами, на якому грають пальцями чи за допомогою смичка. Підкреслено, що кожен з зазначених виконавців на гітарі є засновником та носієм власного індивідуального стилю та реалізує тенденції глобалізації музичної мови, що базується на взаємопроникненні різних стилів, що впливає на існування «європейського виконавського еталону».

У Підрозділі 2.3. **«Виконавсько-композиторська творчість К. Ямашита»** продемонстровано відбиття «виконавського еталону» при створенні транскрипцій видатним гітаристом ХХ століття та шлях його трансформації. Його виконавські версії крупних творів (у тому числі – перекладення симфоній) є величезним здобутком у гітарному репертуарі, вони руйнують всі стереотипи й відкривають майже нескінченні можливості.

Пункт 2.3.1 «Транскрипція як виконавсько-композиторський жанр» містить загальні настанови (за дослідженнями В. Москаленка, С. Шипа, О. Жаркова, І. Палій) та презентує параметри гітарної транскрипції (за дослідженнями Г. Уейда, Д. Павловича, М. Ренча, С. Вудфордта).

Пункт 2.3.2. «“Угорська рапсодія” №2 Ф. Ліста – К. Ямашита» демонструє аналіз фортепіанного твору для гітари. Виявлено наступні шляхи подолання проблем гітарної транскрипції: тривалість звучання усувається використанням тремоло на одній ноті (чи на шестизвучних акордах) або прийомом звукового «напластування» (аналог фортепіанної педалі); легатність досягається аплікатурними прийомами затримання звуку або легким тремоло на окремих нотах; обмеженість арпеджіо компенсуються прийомом накладання одного пасажу на інший (при чому вони виконуються різними тривалостями); нестача діапазону, теситури компенсується використанням прийомів глісандо одразу на декількох струнах, флажолетів, що артикулює тембр гітари саме як струнного інструменту, додає нові фарби для сприйняття.

Пункт 2.3.3. «“Картинки з виставки” М. Мусоргського-К. Ямашита» присвячено аналізу обраного твору з точки зору відтворення первинного звукового образу. Виявлено, що основні відмінності від оригіналу проявляються в спрощенні

фактури, відмові від деяких голосів (рідко), зміні фактури (перетворення акордів на арпеджіо). Змінено сам принцип подачі звуку та превалювання горизонтальної логіки. Вважаємо, що це є також інтерпретаторський почерк, завдяки якому гітарну версію К. Ямашити, в узгодженні з концепцією О. Жаркова, можна повною мірою віднести до «художнього перекладу», який демонструє високий ступінь опрацювання гітаристом авторського тексту та струнке вибудовування *нової тембрової концепції* (що очевидно з пояснень гітариста до виконання циклу), а інколи – передбачає *темброву трансформацію*. Так, у залученні деяких специфічних прийомів (наприклад, акордове тремолювання у расгеадо, використання мізинцю правої руки для створення одночасного контрасту у різних голосах) вбачаємо прояв оркестрового мислення К. Ямашити. В цілому, гітарна транскрипція «Картинок з виставки» унікальна за ступенем наближення до оригіналу як в плані технічних, так і в плані тембрових особливостей інструменту. Незважаючи на наявність різноманітних транскрипцій та аранжувань цього твору для гітари у виконанні інших авторів, ця транскрипція займає чільну позицію, оскільки К. Ямашита повноцінно відтворив фортепіанний твір за допомогою технічних виразних засобів гітари. Технічні прийоми, що введені гітаристом, не тільки вдало імітують звучання різних інструментів, хору, але й направлені на відтворення власного авторського задуму, що певною мірою є еквівалентним задуму композитора.

У пункті 2.3.3 «Симфонія №9 А.Дворжжака – К.Ямашити» йдеться про безпрецедентний випадок – трансформацію симфонічної партитури у гітарну версію. Аналіз Симфонії в гітарній транскрипції К. Ямашити дозволив продемонструвати невірогідні здібності автора як в якості аранжувальника, так і в якості віртуозного гітариста-виконавця. Перед автором транскрипції поставала складна, фактично непосильна задача: поєднати все різноманіття оркестрової звукової палітри (по відношенню до голосів, тембру, штрихів, динаміки і т.і.) в партії *одного* інструмента за мінімальних втрат у нотному тексті та виразності. В процесі аналізу, спираючись на концепцію С. Вудроффа, було класифіковано і систематизовано наступні труднощі, які спіткали аранжувальника та які він мав вирішувати. 1. Штрих легато, який має технічні складності для виконання, К. Ямашита пропонує здійснити за допомоги затримання одного звуку, і під час його тривання починати виконувати наступний звук, щоб нівелювати відстань між цими звуками. 2. Проблему тривалості звучання К. Ямашита вирішує за допомоги прийому тремоло, незважаючи на те, що це не завжди є зручним в аплікатурному сенсі. Збільшення динамічного нюансу досягається автором транскрипції за рахунок використання великої кількості відкритих струн (що, безсумнівно, вносить деякі корективи до аплікатури), а також за допомоги максимально можливого ущільнення фактури. Часто К. Ямашита звертається до прийому *rasgueado* – послідовного виконання нот в акорді, що робить можливим для слухача ясніше розрізняти склад акорду, а також в незначній мірі допомагає зберегти тривалість звуків. 3. Відносно діапазонних характеристик, виконавець використовує повний діапазон гітари, але в деяких фрагментах все ж доводиться транспонувати оркестровий матеріал на октаву

уверх чи вниз, оскільки в оркестровій партитурі мають місце виходи за межі гітарного діапазону. 4. «Флажолет» – ще один важливий компонент в «інструментарії» К. Ямашита. За допомоги флажолетів можливим стає розширення діапазону, динамічних рамок, а також проблем тембрової одноманітності. Стосовно темброутворення, в «арсеналі» музиканта маються чисельні прийоми, які змінюють характер звучання інструмента. Це, наприклад, аплікатурні прийоми (застосування відкритих струн, чи притискання їх на різних позиціях, що, внаслідок зміни довжини струни, змінює і тембр при одній і тій самій висоті звуку), гра на гітарі «за грифом», флажолети.

Аналіз транскрипцій циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського та Симфонії № 5 (9) А. Дворжака дозволяє визначити перекладення монументальних творів для гітари окремою тенденцією сучасного виконавства, яка суттєво впливає на формування виконавського еталону.

Підрозділ 2.4. «Стиль фламенко у відтворенні А. Шевченка (на прикладі «Карпатської рапсодії»)» присвячено такому аспекту існування «європейського виконавського еталону» як взаємодія етно-та академічної традицій. Обрано відому в гітарному світі особистість – А. Шевченка – українського виконавця на гітарі, композитора і музикознавця, одного з тих, хто відтворював стиль фламенко в українській музиці. Обраний композитором жанр рапсодії дав можливість об'єднати контрастний тематизм у рамках цілісної музичної форми. Твір зберігає зв'язок з жанровими джерелами – рапсодією, що проявляється у наявності декількох контрастних розділів, і вільної побудови. А. Шевченко відчуває себе саме таким «співцем»-рапсодом, який розповідає про прекрасну природу й землю Карпат. Це відчувається у вільності викладання (цьому сприяє й часта зміна розмірів: 4/4, 3/4), спонтанності, імпровізаційності та акцентуванні мелодичної лінії (голосі «співака»). Незважаючи на поліфонічність фактури, що притаманна творам А. Шевченка, рухом основної мелодичної інтонації пронизана уся «Карпатська рапсодія». Поліфонічність проявлено в підголосковості, яка пов'язана з культурою фламенко (наприклад, в застосуванні прийому расгеадо).

Подібне прослуховування гітарної фактури дозволяє композитору темброво збагатити гітару – ми, начебто, чуємо не один інструмент, а цілий ансамбль. Гітара імітує звучання «троїстих музик» із використанням типових для них прийомів (тремоло, «гудіння» басу). Специфіка відтворення стилю фламенко у творі А. Шевченка проявляється також у виразності початкової інтонації. Так, початкові «фанфари», використання трелей на підвищених IV і V ступінях (*ais-h*), підвищений VI ступінь (*cis*) не тільки викликають асоціацію із звучанням цимбал, але й презентують яскраво національну інтонацію (гуцульський мінорний лад). До характерних рис гуцульського фольклору можна віднести й принцип неспішного розгортання музичної думки, отже можна говорити про те, що у «Карпатській рапсодії» композитором створено своєрідний «словник» національних інтонацій (за О. Козаренком – «словник» – інтегральна складова національної музичної мови). З точки зору виконавської специфіки «Карпатська рапсодія» об'єднує риси виконання в академічному стилі й стилі фламенко. Другим важливим критерієм виконання

Рапсодії вважаємо віртуозність, що проявлено у поліфонічності фактури та використанні прийомів четверного тремоло, арпеджіо та ін. Наостаннє, третя виконавська особливість твору – відношення до гітари не як моноінструменту, а як до цілого ансамблю (авторське виконання твору¹ дозволяє зробити саме такий висновок).

У підрозділі 2.5. «Колективне виконавство на гітарі у кінці ХХ - початку ХХІ століть та традиція гітарних оркестрів» окреслено тенденцію інтересу широкого кола виконавців на гітарі до колективного музикування та проаналізовано особливості проекту «100 гітар» (Угорщина-Україна, 2016), до організації якого автор пропонованого дослідження мав безпосереднє відношення. Метою проекту є створення оригінального звучання гітарного оркестру, завдяки з'єднанню академічних та електроінструментів, включення візуальної техніки задля створення для слухача ХХІ ст. актуального звучання. Партитури розписано за партіями, в результаті чого оркестр гітаристів набуває симфонічного звучання. В партіях зазначені певні місця для імпровізації солістів, серед яких відібрані гітаристи різних стилів: класики, фламенко, джазу, року та поп-музики. Проаналізовано перекладення Симфонії №5 Л. Бетховена й «Liber Tango» А. П'яццолі для «оркестру 100 гітар», що зроблено аранжувальником Imre Czomba, та виявлено певні закономірності. Аналіз виявив характерні особливості, які притаманні обом перекладанням. Це: 1) наявність абсолютно нового матеріалу, як у вступі, так і після нього; 2) наявність фрагментів, які передбачають повну імпровізацію; 3) побудова композиції за принципом АВСА, де розділ С являє собою імпровізацію; 4) зміна рівного ритму на синкопований, чи виконання синкопованого ритму паралельно з рівним, чи введення нового матеріалу з синкопованим ритмом; 5) підкреслювання засобів виразності, що притаманні рок-музиці (рифове мислення, ритм-секція). Важливим моментом також є те, що для перекладення Симфонії №5 характерним є неакадемічне викладення: внесення до оригінального авторського матеріалу абсолютно нового тексту, велика кількість синкопованих ритмів, також відсутніх в оригіналі, а також наявність фрагментів імпровізації. Таким чином, аранжування Imre Czomba демонструє успішне завершення пошуку нового звучання гітар, а також розкриття їхнього потенціалу, актуального у ХХІ сторіччі, шляхом поєднання принципово різних музичних напрямів (академічного і неакадемічного). Завдяки окресленої взаємодії засобів виразності, музичний матеріал оркестру гітаристів сприймається більш відкритим для непрофесійних музикантів та слухачів. Зазначено також перспективу подальшого розвитку даного виду музикування, яка полягає в більш детальному вивченні аранжування для подібних складів, що актуальні у сучасній культурній парадигмі.

У Висновках до Розділу 2 пропонуються підсумки щодо впливу неакадемічного музикування (етно-, джаз-, поп-, рок-музики) на загальний розвиток гітарного мистецтва. З одного боку, поява електрогітари вивела цей інструмент на дуже високий рівень популярності, завдяки цьому гітарою стало цікавитися все

¹ Відео на ресурсі YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=1aAw39vCETU>

більше представників молодого покоління. З іншого боку – більш явною стає диференціація у гітарному мистецтві елітарного (класична гітара, надзвичайна віртуозність у перекладаннях К. Ямашита) та масового (електрогітара). Між цим, звертає на себе увагу тенденція взаємодії академічного (у прикладі виконавської редакції Й.Етвюша) та неакадемічного принципів музикування (проект «100 гітар»), що призводить до створення нової якості музичного матеріалу та має вплив на формування сучасного еталону гітарного виконавства.

У **Висновках** викладено результати щодо вирішення основних проблем та завдань, поставлених у дослідженні щодо існування загальноєвропейського еталону гітарного виконавства.

1. Найважливішим свідченням зрілості гітарної виконавської і композиторської практики сьогодні є формування гітаристики як спеціалізованої галузі музичної науки, що характеризується кількома факторами. По-перше, наявністю розгалуженої тематики публікацій у всіх академічних жанрах науки (в тому числі – монографій, дисертацій, статей). По-друге, вектор досліджень відзначений спрямованістю на специфіку пізнання гітари як образу світу: від органології, вивчення окремих технологічних моментів, складань каталогів та «Шкіл», через аналіз конкретних творів і персоналій (представлених в більшості збірників наукових праць) до вирішення універсальної проблематики фундаментальної науки (аналіз гітарного мислення, гітарної фактури, гітарного жанру, стильових тенденцій і їх співвіднесеності зі світовим музичним процесом).

2. Еталон гітарного виконавства – це комплекс засобів виразності, що існують як система та слугують для презентації усталеного звукового образу інструмента у європейській музичній культурі окремих періодів. Він формується завдяки взаємодії історичних, соціальних умов існування інструменту (зокрема, в європейському просторі) та творчості видатних особистостей – представників гітарного мистецтва, які здійснюють репрезентацію еталону та завдяки яким (їхній сформованій виконавській культурі) відбувається трансляція ідей у комунікативних зв'язках «композитор-виконавець-слухач».

3. Прикладом складання та функціонування виконавського еталону служить зокрема угорська гітарна школа. У дослідженні сформульовані її настанови в традиціях від Л. Сендрі-Карпера (етап формування академічної школи), Й. Етвюша, Д. Павловича (етап розвитку академічної школи), до сучасних проявів синтезу у проектах за участі гітар (етап синтезу 2000-х років). Виявлено спільне у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн: у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро-(бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій. Протягом всього ХХ століття (від творчості А. Сеговії до сучасних виконавців) гітара рухалася у бік надбання статусу міжнаціонального, а головне – універсального академічного інструмента. Універсалізація передбачає хоча б умовну «еталонність» виконавства, що знаходить відображення у сталому «звуковому образі гітари».

4. Визначено особливості гітарної транскрипції (в тому числі – крупних симфонічних творів) як феномену сучасного гітарного виконавства та на її основі

надані характеристики творчості К. Ямашити, Й. Етвюша. У процесі формування еталону виконавства жанр транскрипції виявився показовим. Так, візитівкою А. Сеговії стала транскрипція «Чакони» Баха. Серед її основних якостей – вертикалізація фактурного викладу, прагнення до збереження всіх голосів композиторського тексту, включення гітарних обертонів. Візитівкою К. Ямашити є транскрипція «Картинок з виставки» М. Мусоргського – яка звучала в руках майстра як оригінальний твір трансцендентної складності без жодних натяків на недосконалість звучання і спрощення фактури, що демонструє удосконалення «виконавського еталону» гітарного виконавства.

5. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства представлено у дослідженні як систему чотирьох параметрів.

Акустичний (звуковий образ інструменту). Так, «сеговієвським» є звук з достатньо відчутним «вібрато», тембровими контрастами (у межах інструменту) з використанням «коронних» прийомів А. Сеговії «*sul tasto*» та «*sul ponticello*». Завдяки цьому відбувалося «утримання» єдиної класико-романтичної традиції. У другій половині ХХ ст. гітара стає джерелом нового звуку (зокрема, препарованого, електронного, мікротонового) й одразу звуковий образ інструменту стає багатшаровим. У другій половині ХХ – початку ХХІ століть існують дві різні звукові концепції: «автентичний звуковий образ», з підкресленням струнно-щипкової природи інструменту, «оркестровий звуковий образ» – у розвиток думки Л. Брауера про гітару як «маленький оркестр» у своїй множинності його складових. Трансформацію звукового образу гітари (у межах академічної традиції) представлено у транскрипціях К. Ямашити.

2. *Фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту). А. Сеговія обирає пріоритет «нігтьового способу» звуковидобування (Д. Агуадо) над «подушковим» (Ф. Сор), що дозволило йому не тільки підняти якість звуковидобування, а й значно розширити акустичні можливості гітарного звучання, націленого на виступи у концертних залах. Якостями «сеговієвського» принципу гри є: гнучкість пальців, сила туше, розслаблений стан корпусу, плеч, рук для забезпечення вільного руху під час гри (академічна, традиційна посадка), вільна, без підставки під ногою, великий палець лівої руки не бере участі у грі, пальці лівої руки «розташовуються на грифі паралельно ладам» (Агафошин); використання жильних струн. У другій половині ХХ століття збільшується кількість використання засобів для підсилення звучності, використання таких приладів, як каподастр (пристрій для змін строю та тональності при виконанні музичного твору (активно використовується у академічній сфері при виконанні творів епохи бароко); армрест (armrest), накладка на гриф (що збільшує акустичні можливості й інструмент звучить гучніше). Також відмічено появу у другій половині ХХ ст. 8-струнної гітари П. Голбрайта, ГРАН-гітари, гитарарфи, 11- й 13-струнних гітар, а також новації М. Раміреса (на його гітарі грав К. Ямашита), Б. Терікса (його гітара у М. Дили), А. Карлеваро (девiзом якого було «максимальний результат з мінімальними затратами енергії»), І. Буданцева, який досягає великої гучності інструменту. В цілому всі нові конструкції вплинули на еталон виконавства, так як надають

інструменту особливих звучань (рояльний тембр, педаль (sustain), багатогранність фарб).

3. *Техніко-віртуозний* (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання). У добу А. Сеговії гітара була досить слабкою за звучанням, тому йшла постійна робота над удосконаленням звуковидобування. Віртуозна сеговієвська техніка включала в себе прийоми «тірандо» і «апойяndo», для забезпечення сильного акценту – висхідне расгеадо (від 6-ї до 1-ї струни), для слабого акценту – нисхідне расгеадо (від 1-ї до 6-ї струни); прийом пульгар – м'який удар по струнах одним пальцем “р” від нижньої струни до верхньої; так зване «технічне легато», достатньо відчутне вібрато. У другій половині ХХ століття (у порівнянні з творчістю Сеговії) йде робота над оновленням *звукотворення*: частіше зустрічається поліфонічний виклад; виникають й розвиваються нові технічні прийоми (зокрема, «зворотний расгеадо» – Pablo Gomez), активний рух спостерігається й для лівої руки, до технічного арсеналу включені ідіоматичні прийоми фламенко, що обумовило «*поліартикуляційний характер сучасної гітари*» (П. Гомес), синтезування прийомів та штрихової культури (Й. Етваш), використання різних штрихів до творів окремих стилів (зокрема, бароко). Нова (трансцендентна) віртуозність включає використання мізинця правої руки, яким виконується тремоло (як лівою, так і правою частиною нігтя), що привело до переосмислення значення мізинця в ігровому апараті, незалежність під час гри кожного з пальців правої руки (К. Ямашита – «гітарист майбутнього», за визначенням М. Офі).

4. *Художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції). А. Сеговія в цілому презентував шляхетність звучання гітари (це виявлялося в чіткій ритміці, колористиці, чистоті інтонацій), яка підкорювала слухачів, художню спрямованість на романтичну стилістику (вибір музичних творів епохи романтизму; манера виконання, притаманна романтичній традиції) та панування «строного стилю» гри (послідовники – Д. Брім, Й. Етваш). Після нього склалося дві тенденції (за визначенням В. Родіонова) – «скрипково-віолончельна» (Дж. Вільямс), «клавесинно-лютнева» (Дж. Брім). К. Ямашита, А. Шевченко, Дж. Вільямс презентують синтезуючий стиль гри; універсальність стилю обумовлюється органічним поєднанням різних напрямків виконавства (аутентичним, традиційним, джазовим тощо). З точки зору комунікативної спрямованості виконавської інтенції (інтровертної чи екстравертної) А. Сеговія презентував екстравертність, романтичну направленість та індивідуалізацію виконання (пріоритетність особистісного підходу), що залишається актуальним й у виконанні ХХІ ст. та обумовлює багатовимірність художньої спрямованості виконання. Гітарна виконавська творчість на межі століть презентує спрямованість на автентичну, академічну або аваргардову стилістику (у чистому вигляді); на синтезування академічної, джазової, електро-, етно- та рок-музики і взагалі націленість на синтез (П. де Люсія, А. Шевченко – синтез фламенко та джазу, проект «100 гітар» – академічна та поп-, джаз-, рок-музика).

Отже, завершуючи дослідження загальноєвропейського еталону гітарного виконавства у ХХ столітті, підкреслимо: звуковий образ гітари сьогодні є поліфонічним, поліфункціональним, полістилістичним. Гітара – чи не єдиний інструмент, котрий зазнав таку кількість трансформацій за всю історію існування й має найширший спектр побутування у сучасній культурі. І ця множиність, яка неможлива без урахування автентики, академічної й неакадемічної сфери - джаз-, рок-, імпровізаційної музики, виявляє альтернативність традицій як елементів єдиної системи, що здатна бути відкритою до нових вимірів.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. 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. [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків: Вид-во С.А.М., 2014. Вип. 40. С. 368-380.
2. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Випуск 47. Харків, 2017. С. 194–208.
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. Транскрипція Кацухіто Ямашити «Картинок з виставки» М. Мусоргського для гітари: Нові темброві виміри // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 4. Харків, 2017. С. 127-131.
5. Бернат Ф. Arrangement of classical compositions for the «100 guitars» orchestra: from analysis to interpretation // Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв. №4. Харків, 2018. С. 69–77.

АНОТАЦІЇ

Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено важливій з точки зору процесів глобалізації проблемі формування виконавського еталону в контексті європейської культури, у тому числі – відбиття основних настанов у виконавському жанрі – гітарній транскрипції. Вперше в українському музикознавстві концептуалізовано поняття «еталон

гітарного виконавства» в музичній творчості ХХ – початку ХХІ ст., висвітлено специфіку його національних проявів (зокрема, в угорській музиці). З точки зору *відбиття усталеного виконавського еталону та його трансформації* представлено аналіз транскрипцій К. Ямашити, Й. Етв'юша та Imre Czomba (проект «100 гітар»).

На тлі аналітичних узагальнень запропоновано наступні параметри, за якими визначається загальноєвропейський еталон гітарного виконавства: *акустичний* (звуковий образ інструменту); *фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); *техніко-віртуозний* (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); *художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції). Доведено, що у другій половині ХХ ст. завдяки винайденню нових прийомів гри, їхньому синтезуванню (Й. Етв'юш, А. Шевченко, К. Ямашита) формується «поліартикуляційний характер сучасної гітари» (П. Гомес), що обумовлює нову (трансцендентну) віртуозність.

Ключові слова: загальноєвропейський еталон гітарного виконавства, гітарна транскрипція, гітарне аранжування, органологія, угорська гітарна школа, гітарний оркестр, конструкції гітар, колективне виконавство.

Бернат Ф.Ф. Общоевропейский эталон гитарного исполнительства и специфика его национальных воплощений. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Музыкальное искусство». – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 2019.

Диссертация посвящена важной с точки зрения процессов глобализации проблеме формирования исполнительского эталона в контексте европейской культуры, в том числе – отражение основных установок в исполнительском жанре – гитарной транскрипции. Впервые в украинском музыковедении концептуализовано понятие «эталон гитарного исполнительства» в музыкальном творчестве ХХ начале ХХІ века, выявлена специфика его национальных проявлений (в частности, в венгерской музыке). С точки зрения отражения устойчивого исполнительского эталона и его трансформации представлен анализ транскрипций К. Ямашиты, И. Етвеша и Imre Czomba (проект «100 гитар»).

На фоне аналитических обобщений предложены следующие параметры, по которым определяется общеевропейский стандарт гитарного исполнительства: *акустический* (звуковой образ инструмента); *физико-технологический* (посадка, способ игры, специфика выбранного инструмента); *техничко-виртуозный* (технология звукообразования, способная изменить тембровые качества звучания) *художественно-эстетический* (стиль исполнения, коммуникативная направленность исполнительской интенции).

Доказано, что во второй половине ХХ века благодаря изобретению новых приемов игры, их синтезированию (И. Етвёш, А. Шевченко, К. Ямашита)

формируется «полиартикуляционный характер современной гитары» (П. Гомес), что обуславливает новую (трансцендентную) виртуозность.

Ключевые слова: общеевропейский эталон гитарного исполнительства, гитарная транскрипция, гитарная аранжировка, органология, венгерская гитарная школа, гитарный оркестр, конструкции гитар, коллективное исполнение.

Bernat F. The common European standard of the guitar performance and the specifics of its national incarnations. Qualification scientific work scientific work as a manuscript. Thesis for a Candidate Degree in Art History in specialty 17.00.03 – Musical Art. – I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The present dissertation is devoted to the problem of the formation of the performing standard in the context of European culture (while preserving national specificity), important in the context of globalization processes, including the reflection of the basic guides in the performing genre – the guitar transcription. **The purpose** of the study is to formulate the positions on which the standard of the guitar performance in the European musical art of the last third of the 20th – the beginning of the 21st centuries is made, and to reveal specific features of its implementation in different national schools.

The urgency of the topic is to systematize the criteria defining the existence of the European standard of the guitar performance in the academic field; the need to study guitar transcriptions as the embodiment of the guitar performance standards; the study of the specifics of the performing guitar styles in their national specifications.

The object of the research is the guitar music of the academic tradition; **the subject** is the creative work of the performers who present the common European standard of the guitar performance in the period of the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries. **The material** for the research is the selected works that present the European standard of the guitar performances – Transcriptions for the solo guitar by K. Yamashiti ("Pictures from the Exhibition", Symphony No. 9 by A. Dvorzak), J. Eotvos (the lute suites by J.S. Bach), the original works of A. Shevchenko ("Carpathian Rhapsody"), as well as scores made for the project "100 Guitars" (Hungary, 2016) – the transcriptions of works by A. Vivaldi, L. Beethoven, A. Piazzolla.

The methodology is based on general scientific (historical, comparative) and special (organology, genre-style, performing) musical approaches to the studied phenomenon.

The scientific novelty of the results obtained is related to the conceptualization of the notion of "the standard guitar performance" in the musical creativity of the 20th – the beginning of the 21st centuries, and highlighting the specifics of its national manifestations (in particular, in more detail – in Hungarian music). We have provided the analysis of the transcriptions by K. Yamashiti, J. Eotvos and Imre Czomba in the development of the theory of the guitar transcription which was established in the works by Sidney Dustin Woodruff, Marc Röntsch, József Eötvös, and Christopher Neil Adkins in terms of *the reflection of the established performing standard and its transformation*.

We have discovered the common in the development of guitar schools in different European countries: their inner adaptation and synthesis of retro (baroque, renaissance), ethno-avant-garde, and academic traditions took place. It is noted that throughout the 20th century (beginning with the creative work by A. Segovia to contemporary performers) the guitar moved in the direction of gaining the status of international, and most importantly – the universal academic instrument. Universalization implies though the "standard" of the performance, which is reflected in the stable "sound image of the guitar".

It is emphasized that the standard of the guitar performance in European music is formed due to the interaction of the historical, social conditions of the existence of the instrument (in particular, in the European space) and the creative work of outstanding personalities – representatives of the guitar art, who carry out the representation of the standard and owing to whom (to their formed performing culture) the transfer of the ideas in the communicative relationships "composer-performer-listener" takes place.

The features of the guitar transcription (including that of the major symphonic compositions) as a phenomenon of the modern guitar performance have been determined, and on this basis the characteristics of creativity by K. Yamashiti, J. Eotvos are given. In the process of forming the standard of performance, the genre of transcription was indicative. So, the calling card of A. Segovia was the transcription of "Chacona" by Bach. Among its main qualities there is the vertical adjustment of the textual presentation, the desire to preserve all the voices of the composer's text, and the inclusion of the guitar overtones. The calling card of K. Yamashiti is the transcription of "Pictures from the Exhibition" by M. Mussorgsky, which sounded in the hands of the master as the original composition of transcendental complexity without any hints of imperfect sound and simplification of the texture, which demonstrates the perfection of the "performing standard" of the guitar performance.

We have offered the following parameters on which the common European standard of the guitar performance should be defined: *acoustic* (the sound image of the instrument); *physical and technological* (the pose, way of playing, specificity of the chosen tool); *technic and virtuoso* (the sound-forming technology that can change the timbre quality of the sound); *artistic and aesthetic* (the style of performing, communicative orientation of the performance intention). It is noted that the invention of new techniques and synthesizing the playing techniques (J. Eotvos), the activity of both hands (including the use of the right hand little finger), the "poly-articular character of the modern guitar" (P. Gomes), the stroke culture (the use of different strokes in the compositions of separate styles), which determines the new (transcendental) virtuosity (K. Yamashiti – "the guitarist of the future", according to the definition by M. Ofi), are typical for the second half of the 20th century. From the point of view of the communicative vector of the performing intentions there is a tendency towards authentic, academic or avant-garde stylistics (in its pure form); for the synthesis of academic, jazz, electro, ethno and rock music and the general orientation on synthesis (P. de Lucia, A. Shevchenko – the synthesis of flamenco and jazz, the project of "100 Guitars" – academic and pop, jazz, and rock music).

Keywords: the common European standard of the guitar performance, guitar transcription, guitar arrangement, organology, Hungarian guitar school, guitar orchestra, guitar designs, collective performances.

Підписано до друку 26.04.2019. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 пр. Зам. № б/н.
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. Ак. Павлова, 311
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.

