

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТРЯНОВ Максим Анатолійович

УДК 785.7:780.614.131](477:100)"196/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ГІТАРНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ЯВИЩЕ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



_____ М. А. Трянов

Науковий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Тряннов М. А. Гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Харківська державна академія культури, Харків, 2025.

У дисертації представлено комплексне дослідження гітарного ансамблю як явища академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що розглядається у контексті історичних передумов, художньо-естетичних трансформацій, жанрово-стильової динаміки та виконавської практики. Запропоновано цілісне музикознавче осмислення гітарно-ансамблевої творчості та розглянуто специфіку гітарного ансамблю, що сформувався у межах академічної традиції, пройшов складну еволюцію (від побутування у аматорських колах до високопрофесійного концертного виконавства) та інтегрувався у глобальний мистецький простір.

Актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, стрімким розвитком гітарного ансамблевого виконавства у сучасному мистецтві, а з іншого – відсутністю системного музикознавчого аналізу цього явища в українському та світовому науковому дискурсі. Підвищена зацікавленість композиторів, інтерпретаторів, дослідників до гітарного ансамблю як до відкритої художньої форми зумовила потребу в осмисленні його структурних, еволюційних та репертуарних параметрів. Важливість розгляду гітарного ансамблю саме як явища академічного мистецтва визначається, у тому числі, й його здатністю до активного жанрово-стильового синтезу та залучення новітніх інтерпретаційних моделей.

Уперше в українській академічній науці гітарний ансамбль розглядається як самостійний об'єкт музикознавчого дослідження. В роботі проведено широке джерелознавчий огляд, охоплено історичну та сучасну

практику гітарного ансамблевого виконавства, представлено періодизацію етапів його розвитку, здійснено аналіз репертуару, жанрово-стильових тенденцій, транскрипційної діяльності, введено до наукового обігу маловідомі твори, імена сучасних композиторів і колективів, досліджено художню специфіку українських гітарних ансамблів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше* гітарний ансамбль став об'єктом системного наукового дослідження, в процесі якого: здійснено концептуалізацію та визначено специфіку явища академічного гітарного ансамблю першої половини ХХ – початку ХХІ століття; висвітлено процес становлення та еволюцію гітарного ансамблю та створено періодизацію етапів його розвитку; досліджено специфіку функціонування українського гітарного ансамблю в світовому контексті; визначено жанрово-стильові особливості найбільш відомих музичних творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, створених для гітарного ансамблю; введено до наукового обігу гітарну ансамблеву творчість ряду сучасних українських і зарубіжних композиторів та виконавців (колективів). *Уточнено* термінологічно-понятійну базу сфери виконавського музикознавства, пов'язаної з жанром гітарного ансамблю. *Набули подальшого розвитку* методологічні засади дослідження сучасного ансамблевого інструменталізму (на прикладі гітарного ансамблю).

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути використані у виконавській, науково-дослідницькій та педагогічній практиці, зокрема як теоретичне підґрунтя для інтерпретації ансамблевих творів для гітарного ансамблю, формування концертних програм, створення анотацій для аудіозаписів і концертних виступів. Отримані результати мають прикладне значення для викладачів, студентів і аспірантів мистецьких закладів вищої освіти і можуть бути інтегровані в навчально-методичне забезпечення наступних дисциплін спеціально й вибіркового циклів, зокрема: «Спеціальний інструмент. Гітара», «Ансамбль», «Історія виконавства на народних інструментах», «Історія

виконавства на класичній гітарі», «Історія світової музики», «Методика викладання гри на народних інструментах», «Музична література для народних інструментів (гітара)», а також у розробку авторських курсів, зокрема спецкурсу «Транскрипція і перекладення музичних творів для гітарного ансамблю».

Перший розділ дисертації присвячено формуванню теоретико-методологічного підґрунтя дослідження академічного гітарного ансамблю як цілісного явища музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У розділі окреслено концептуальне поле дослідження, що зумовлює його багатовекторність та комплексний характер. Основну увагу зосереджено на трьох ключових напрямках: систематизації наукових джерел, уточненні термінологічного апарату та розробці методології.

У джерелознавчому аспекті проаналізовано наукову літературу, що стосується історії камерного ансамблю, гітарного виконавства та специфіки гітарного ансамблю. Виявлено, що більшість наукових праць зосереджуються на гітарі як сольному інструменті, тоді як гітарний ансамбль розглядається фрагментарно, або в контексті діяльності окремих творчих колективів. Істотним є те, що лише з другої половини ХХ століття починає утверджуватися виконавський та комунікативний підхід до аналізу ансамблевого музикування, у зв'язку з поширенням феноменологічних, герменевтичних і семіотичних концепцій у музикознавстві.

У термінологічному аспекті розглянуто та уточнено основні поняття дослідження – «ансамбль», «камерна музика», «академічне музичне мистецтво». Уперше запропоновано авторське визначення «академічного гітарного ансамблю» як темброво-однорідного колективу з гітар, що функціонує у межах академічної традиції камерно-інструментального виконавства. Обґрунтовано необхідність чіткого розмежування між гітарним ансамблем та ансамблями із залученням гітари в гетерогенних складах.

У методологічному блоці дисертації запропоновано багаторівневу дослідницьку модель, яка поєднує загальнонаукові, музикознавчі та

міждисциплінарні підходи. Застосовано системний підхід до осмислення ансамблю як складної комунікативної одиниці; історичні методи (генетичний, типологічний, хронологічний) для реконструкції становлення гітарного ансамблю; порівняльно-типологічний метод для зіставлення національних моделей; культурологічний підхід – для виявлення соціокультурних чинників формування ансамблю. Особливу цінність має інтеграція акторно-мережевої теорії, що дозволяє трактувати гітарний ансамбль як динамічну мережу взаємодії акторів (виконавців, партитур, інструментів, слухачів, простору тощо). Водночас, концепт спільної агентності (*shared agency*) відкриває можливості для аналізу координаційних механізмів та колективної творчої дії, притаманної гітарному ансамблю.

Другий розділ дисертації присвячено історико-еволюційному аналізу гітарного ансамблю як феномену академічного музичного мистецтва, у якому досліджено процес його становлення, етапи інституціоналізації та геокультурні особливості функціонування в глобальному контексті другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Запропоновано авторську періодизацію історичного розвитку гітарного ансамблю, що включає шість етапів: перший (ХІІІ–ХVІІ ст.), другий (середина ХVІІ – перша половина ХVІІІ ст.), третій (друга половина ХVІІІ – кінець ХІХ ст.), четвертий (1900–1950 рр.), п'ятий (1950–2000 рр.) та шостий (від 2000 р.–дотепер) періоди.

Витоки гітарного ансамблю простежуються в традиції струнно-щипкового музикування доби Відродження, представлений у лютневих консортах і зразках поліфонії. Подальший розвиток відбувався через практику барокових камерних ансамблів з гітарою, а також через появу друкованих партитур для ансамблевих складів у ХVІІІ–ХІХ століттях. Поступово формується жанрова парадигма гітарного дуету, тріо і квартету, а композиторська діяльність таких митців, як К. Шейдлер, Л. фон Каль, Ф. Каруллі, Ф. Сор, М. Джуліані, створює базу для академічного репертуару.

Особливу увагу приділено ХХ століттю, коли гітарний ансамбль виходить на рівень професійного камерного виконавства. Аналіз діяльності

провідних колективів (Престі – Лагоя, брати Ассад, Los Romeros, LAGQ, Amsterdam Guitar Trio) дозволив виявити основні стратегії репертуарної політики, пов'язані із трансформацією ансамблю з побутового у високопрофесійний жанр. Досліджено значення Мюнхенського гітарного квартету (1907), що використав інноваційний органологічний підхід до ансамблевого складу.

Окремий аналітичний блок присвячено регіональним моделям розвитку гітарного ансамблю. Простежено формування японської, китайської, в'єтнамської та тайської шкіл, у яких гітарний ансамбль став інструментом музичної освіти, культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії. Досліджено українську традицію гітарного ансамблевого музикування від аматорських ініціатив (гурток Д. Лободи, ансамблі Г. Черножукова) до сучасних професійних формацій (Ardor Fuerte, квартет «Київ», Харківський гітарний квартет), які демонструють високу якість репертуарної роботи, співпрацю з композиторами та активну міжнародну концертну діяльність.

У центрі уваги також перебуває поява електрогітарних ансамблів на зламі XX–XXI століть (Zwerm, Dither, Sähkökitarakvartetti), що розширюють межі академічного виконавства, інтегруючи елементи електронної обробки звуку.

Запропоновано періодизацію становлення та розвитку гітарного ансамблю, яка охоплює шість етапів, що відображають його історичну та жанрову еволюцію:

1. Перший період (XIII–XVII ст.) – догітарний. Формуються витoki струнно-щипкової ансамблевості в консортах (лютня, мандора, гітерн).

2. Другий період (середина XVII – перша половина XVIII ст.) – перші зразки ансамблевої гри на гітарах в аристократичному середовищі Франції, Італії, Іспанії.

3. Третій період (друга половина XVIII – кінець XIX ст.) – активне видавництво творів для дуетів, тріо, квартетів; становлення жанрової моделі гітарного ансамблю в класико-романтичну епоху.

4. Четвертий період (1900–1950 рр.) – кристалізація жанру. Поява перших постійно діючих ансамблів доби модернізму (Мюнхенський гітарний квартет).

5. П'ятий період (1950–2000 рр.) – академізація жанру, формування міжнародної сцени гітарних ансамблів, розширення репертуару.

6. Шостий період (2000 р.–дотепер) – період подальшої трансформації, що характеризується стильовою гібридністю, інтеграцією електрогітар, експериментальними форматами.

У *третьому розділі* дисертації проаналізовано репертуар академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що дозволило виявити основні тенденції його трансформації. Встановлено, що розвиток гітарного ансамблевого репертуару відбувається за кількома ключовими стратегіями: активне звернення до європейської класичної спадщини через транскрипції, інкорпорація національних інтонаційних моделей, тяжіння до міжстильового синтезу, а також відкритість до сучасної композиторської творчості. На прикладі діяльності провідних ансамблів (дует І. Престі – А. Лагої, Los Romeros, Los Angeles Guitar Quartet, Amsterdam Guitar Trio) простежено різні підходи до формування репертуарної політики: від академічної спрямованості до полістилістичної інтерпретації, що зумовлює жанрове розмаїття і стилістичну гнучкість.

Окрему увагу приділено українському контексту: квартети «Київ» і Харківський гітарний квартет демонструють різні вектори розвитку – від популярно-академічного синтезу до орієнтації на новітні тенденції композиторської мови. Уперше систематизовано риси транскрипції як елементу ансамблевого репертуару та розглянуто твори, що репрезентують сучасне гітарне мислення у формах дуету, тріо, квартету та розширених складів. Показано, що гітарний ансамбль у сучасній композиторській практиці трактується як гнучка форма інструментальної взаємодії, здатна до інтермедіальних синтезів і реалізації актуальних музичних ідей, зокрема концептів агентності, ритуальності, мікродраматургії.

У дисертації здійснено ґрунтовний аналіз сучасного репертуару для гітарного дуету, тріо та квартету, що репрезентує широту жанрово-стильових і технічних рішень у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано ряд знакових творів: «Musica incidental campesina» Л. Брауера, «Hexachord 2» Р. Гаубенштока-Раматі, «Три замальовки у чвертьтонах» О. Щетинського, «Introduction au timbre et à l'énergie» Ж. Малауссени, сюїта «Hamsa» Р. Діенса, «Colours of Noise» В. Богатирьова, «Caged music IV» А. Кастілья-Авілі, «Хоровод» К. Бліоха, кантата «Breathless» Р. Кемерон-Вульфа, «The Cold Trip I» Б. Ланга та інші. Описано жанрову основу, інтонаційну природу, фактурну побудову, семантичне поле, взаємодію з виконавським складом. Простежено, як у цих творах виявляється жанрова гнучкість, стильова полівекторність, темброво-колеристичне збагачення, асиметрія ансамблевої взаємодії, спільна агентність виконавців.

Проведене дослідження дає підстави розглядати гітарний ансамбль як як відкриту структуру, здатну до постійної адаптації, синтезу, діалогу з іншими музичними культурами, інструментами, жанрами та стилями. Гітарний ансамбль постає не лише як форма камерного музикування, а як автономна інтерпретаційна система, лабораторія сучасного музичного мислення й репрезентант глобального культурного процесу.

Ключові слова: музичне мистецтво, музичне мислення, діяльність, композиторська творчість, камерно-інструментальна музика, музичне виконавство, класична гітара, ансамбль, гітарний ансамбль, жанр, стиль, тембр, фактура, транскрипція, інтерпретація.

ABSTRACT

Trianov M. The Guitar Ensemble as a Phenomenon of Academic Musical Art in the Second Half of the 20th – Early 21st Century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 Musical Art. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2025.

The dissertation presents a comprehensive study of the guitar ensemble as a phenomenon of academic musical art of the second half of the 20th and early 21st centuries. The guitar ensemble is considered in the context of its historical prerequisites, aesthetic transformations, genre-stylistic dynamics, and performance practices. A holistic musicological understanding is proposed of ensemble guitar music-making as an autonomous chamber-instrumental formation that emerged within the academic tradition, underwent a complex evolution from functioning in amateur circles to high-level professional concert performance, and became integrated into the global cultural space.

The relevance of the study is conditioned, on the one hand, by the rapid development of guitar ensemble performance in contemporary art, and on the other, by the lack of systematic musicological analysis of this phenomenon in either Ukrainian or international academic discourse. Increased interest among composers, performers, and researchers in the guitar ensemble as an open artistic form has fostered the need to comprehend its structural, evolutionary, and repertoire parameters. The importance of considering the guitar ensemble specifically as an academic phenomenon is determined by its capacity for active genre-stylistic synthesis and the incorporation of innovative interpretive models. For the first time in Ukrainian academic scholarship, the guitar ensemble is considered as an independent subject of musicological research. The work carries out broad source-based mapping, covers both historical and contemporary practices of guitar ensemble performance, proposes a periodization of its stages of development, analyzes repertoire, genre-stylistic tendencies, and transcription

activity, introduces into scholarly circulation little-known works, names of contemporary composers and ensembles, and outlines the specific features of Ukrainian guitar ensembles.

The scientific novelty of the results lies in the fact that, for the first time, the guitar ensemble of the second half of the 20th – early 21st century has become the subject of a systematic academic musicological study. In the course of the dissertation: the phenomenon of the academic guitar ensemble of the second half of the 20th – early 21st century is conceptualized and defined as a complex, multidimensional form of chamber performance combining aesthetic, sociocultural, and technological components of contemporary musical thinking; the terminological and conceptual framework of the field is clarified, including a definition of the academic guitar ensemble as a timbrally homogeneous group within the professional academic tradition; a distinction is drawn between the concepts of “ensemble featuring guitar” and “guitar ensemble”; a methodology for researching the modern guitar ensemble is developed, based on a synthesis of historical, systemic, cultural, interpretive, and source-critical approaches, including the application of actor-network theory and the concept of shared agency, enabling the ensemble to be represented as a network of performative interaction; the formation and evolution of the guitar ensemble are traced, covering the key stages in the development of the genre from medieval plucked-string ensemble traditions to modern post-genre practices; a seven-stage historical-stylistic periodization is proposed (from the pre-guitar to the metamodern period); the specific functioning of the Ukrainian guitar ensemble in the global context is explored, analyzing historical amateur initiatives and professional groups, including the Kharkiv Guitar Quartet, Kyiv Guitar Quartet, and identifying their repertoire strategies, interaction with contemporary composers, and participation in global cultural processes; genre-stylistic features of works for guitar ensemble of the second half of the 20th – early 21st century are defined, including tendencies toward polystylism, inter-genre synthesis, microtonality, performativity, electronic modification, textural transformation, and democratization of composer-performer relations; the

ensemble output of a number of contemporary composers and performing groups is introduced into academic circulation, including A. Castilla-Ávila, K. Blioh, A. Andrushko, R. Cameron-Wolfe, B. Lang, and ensembles such as Zwerm, Dither, Guitar Trek, and the Amsterdam Guitar Trio, which had not previously been subject to systematic musicological analysis.

Practical significance. The materials of the dissertation substantially deepen scholarly understanding of the specificity of academic musical art in the second half of the 20th – early 21st century within the domain of guitar ensemble performance, which is one of the most dynamic and least explored areas of chamber performance. Particularly valuable is the systematization and genre-stylistic analysis of the repertoire for guitar duos, trios, and quartets, especially original compositions by contemporary composers and transcriptions, which form a new artistic paradigm of academic ensemble music-making.

The research results can be applied in performance, pedagogical, and scholarly-methodological activities as a basis for interpreting guitar ensemble repertoire, developing concert programs, training professional ensembles, and producing texts for annotations, booklets, and educational media. The concepts and category framework proposed in the dissertation may serve as a basis for the creation of special academic courses dedicated to ensemble performance, transcription, and interpretation.

The research materials can be integrated into the educational curricula of art institutions within disciplines such as: “History of Folk Instrument Performance”, “History of Classical Guitar Performance”, “Chamber Ensemble”, “Interpretation of Contemporary Music”, “Theory of Guitar Performance”, as well as into the development of specialized courses such as “Transcription for Guitar Ensemble”, “Methodology of Ensemble Performance”, “Contemporary Styles of Guitar Ensemble Music”. Theoretical findings of the dissertation are also of interest to specialists in new music and contemporary guitar performance.

The first chapter of the dissertation is dedicated to the formation of the theoretical and methodological foundation for the study of the academic guitar

ensemble as a holistic phenomenon of musical art in the second half of the 20th – early 21st century. The chapter outlines the conceptual field of the study, which determines its multidirectional and complex nature. The main focus is placed on three key aspects: systematization of scholarly sources, clarification of terminology, and development of methodology.

In the source-critical section, academic literature on the history of chamber ensemble, guitar performance, and specifics of the guitar ensemble is analyzed. It is revealed that most scholarly works focus on the guitar as a solo instrument, while the ensemble is considered only fragmentarily or in the context of specific ensembles. Importantly, only from the second half of the 20th century does a performative and communicative approach begin to emerge in the analysis of ensemble music-making, associated with the spread of phenomenological, hermeneutic, and semiotic concepts in musicology.

Terminologically, the main concepts of the study—“ensemble,” “chamber music,” and “academic musical art”—are clarified. For the first time, an authorial definition of the “academic guitar ensemble” is proposed as a timbrally homogeneous guitar-based group operating within the academic tradition of chamber-instrumental performance. The need is substantiated to clearly distinguish between a guitar ensemble and ensembles that merely feature guitar as part of heterogeneous instrumentation.

The methodological section of the dissertation proposes a multi-level research model combining general scientific, musicological, and interdisciplinary approaches. A systemic approach is applied to conceptualize the ensemble as a complex communicative unit; historical methods (genetic, typological, chronological) are used to reconstruct the formation of the guitar ensemble; a comparative-typological method is employed to contrast national models; and a cultural approach is used to identify sociocultural factors in ensemble development. Of particular value is the integration of actor-network theory, which enables understanding of the guitar ensemble as a dynamic network of interactions between actors (performers, scores, instruments, listeners, space, etc.).

Additionally, the concept of shared agency opens new possibilities for analyzing the mechanisms of coordination and collective creative action within the ensemble.

The second chapter is devoted to the historical and evolutionary analysis of the guitar ensemble as a phenomenon of academic musical art, examining its formation process, stages of institutionalization, and geocultural peculiarities of functioning in the global context of the second half of the 20th – early 21st centuries. An original periodization of the historical development of the guitar ensemble is proposed, comprising six stages: the first (13th–17th centuries), the second (mid-17th – first half of the 18th century), the third (second half of the 18th – late 19th century), the fourth (1900–1950), the fifth (1950–2000), and the sixth (from 2000 to the present). The origins of the guitar ensemble are traced to medieval traditions of plucked-string performance as found in lute consorts and examples of multi-voice polyphony. Subsequent development occurred through Baroque chamber ensembles with guitar and the publication of ensemble scores in the 18th and 19th centuries. A genre paradigm gradually formed for duets, trios, and quartets, with composers such as C. Scheidler, L. von Call, F. Carulli, F. Sor, and M. Giuliani establishing a foundation for the academic repertoire.

Special attention is given to the 20th century, when the guitar ensemble attained the level of professional chamber performance. Analysis of leading groups (Presti–Lagoya, Assad Brothers, Los Romeros, LAGQ, Amsterdam Guitar Trio) reveals major strategies of repertoire policy associated with the transformation of the ensemble from a domestic to a highly professional genre. The significance of the Munich Guitar Quartet (1907), which employed an innovative organological approach to ensemble construction, is also explored.

A dedicated analytical section addresses regional models of guitar ensemble development. The formation of Japanese, Chinese, Vietnamese, and Thai schools is traced, where the guitar ensemble became an instrument of music education, cultural diplomacy, and intercultural dialogue. The Ukrainian tradition of guitar ensemble performance is analyzed from amateur initiatives (D. Loboda's circle, H. Chernozhukov's ensembles) to modern professional formations (Ardor Fuerte,

Kyiv Guitar Quartet, Kharkiv Guitar Quartet), which demonstrate high-quality repertoire work, collaboration with composers, and active international concert activity.

Also central is the emergence of electric guitar ensembles at the turn of the 20th–21st centuries (Zwerm, Dither, Sähkökitarakvartetti), which expand the boundaries of academic performance by integrating elements of electronic sound processing.

A periodization is proposed covering six historical and stylistic stages in the formation and development of the guitar ensemble:

1. *First period* (13th–17th c.) – origins of plucked-string ensemble practice in medieval and Renaissance consorts (lute, mandora, gittern);
2. *Second period* (mid-17th – early 18th c.) – first examples of guitar ensemble playing in aristocratic settings of France, Italy, and Spain;
3. *Third period* (late 18th – late 19th c.) – active publishing of works for duets, trios, quartets; formation of a genre model;
4. *Fourth period* (1900–1950) – appearance of the first permanent ensembles (e.g., Munich Guitar Quartet);
5. *Fifth period* (1950–2000) – academic institutionalization of the genre, emergence of international guitar ensemble scenes, repertoire expansion;
6. *Sixth period* (2000–nowadays) – stylistic hybridity, integration of electric guitars, experimental formats.

The third chapter of the dissertation analyzes the repertoire of academic guitar ensembles from the second half of the 20th to the early 21st century, which made it possible to identify the main trends of their transformation. It has been established that the development of guitar ensemble repertoire follows several key strategies: active engagement with the European classical heritage through transcriptions, incorporation of national intonational models, inclination toward inter-style synthesis, and openness to contemporary compositional creativity. The activity of leading ensembles (I. Presti – A. Lagoya Duo, Los Romeros, Los Angeles Guitar

Quartet, Amsterdam Guitar Trio) demonstrates different approaches to repertoire policy—from academic focus to polystylistic interpretation, which results in genre diversity and stylistic flexibility.

Special attention is given to the Ukrainian context: the Kyiv and Kharkiv Guitar Quartets represent different development vectors—from popular-academic synthesis to an orientation toward contemporary compositional language. For the first time, the characteristics of transcription as an element of ensemble repertoire are systematized, and works are examined that represent modern guitar thinking in the forms of duo, trio, quartet, and extended ensembles. It is shown that in contemporary compositional practice, the guitar ensemble is treated as a flexible form of instrumental interaction, capable of intermedial syntheses and the realization of current musical ideas, including the concepts of agency, rituality, and micro-dramaturgy.

The dissertation provides a thorough analysis of modern repertoire for guitar duos, trios, and quartets, which reflects the breadth of genre-stylistic and technical approaches in the compositional practice of the second half of the 20th – early 21st centuries. A number of significant works are analyzed: *Musica incidental campesina* by L. Brouwer, *Hexachord 2* by R. Haubenstock-Ramati, *Three Sketches in Quarter-Tones* by O. Shchetynsky, *Introduction au timbre et à l'énergie* by J. Malhaussen, the suite *Hamsa* by R. Dyens, *Colours of Noise* by V. Bohatyriov, *Caged Music IV* by A. Castilla-Ávila, *Khorovod* by K. Blioh, the cantata *Breathless* by R. Cameron-Wolfe, and *The Cold Trip I* by B. Lang. These works are described in terms of genre structure, intonational environment, textural construction, semantic field, and interaction with the performing ensemble. The analysis reveals genre flexibility, stylistic multivectorality, timbral-coloristic richness, asymmetry of ensemble interaction, and shared agency among performers.

The conducted research allows us to consider the guitar ensemble as an open structure capable of constant adaptation, synthesis, and dialogue with other musical cultures, instruments, genres, and styles. The guitar ensemble emerges not only as

a form of chamber music-making but also as an autonomous interpretative system, a laboratory of contemporary musical thinking, and a representative of global cultural processes.

Keywords: musical art, musical thinking, activity, composing, chamber instrumental music, musical performance, classical guitar, ensemble, guitar ensemble, genre, style, timbre, texture, transcription, interpretation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Трянов М. А. Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 166–176.
2. Трянов М. А. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук.ст. Вип. 22. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. С. 150–165.
3. Трянов М. А. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 80. Харків : ХДАК, 2023. С. 110–117.
4. Трянов М. А. Жанровий синтез в кантаті Річарда Кемерона-Вульфа «BREATHLESS». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73. Дрогобич : ДДПУ, 2024. С.145–151.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Трянов М. А. Колористичні засоби виразності в творі для чотирьох гітар «Gutsul Party» А. Андрушка. V Міжнародна науково-практична

конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects» Харків, 2020. С. 591–593.

6. Трянов М.А. Жанр гітарного квартету у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 333–334.

7. Трянов М. А. Мюнхенський гітарний квартет як основоположник жанру. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2021. С. 286–288.

8. Трянов М. А. «Гітарне тріо. Становлення та еволюція» *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2022. С. 96–97.

9. Трянов М. А. Неофольклоризм у творчості Лео Брауера (на прикладі гітарного дуету «Селянська музика»). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2022. С. 323-324

10. Trianov M. The guitar duo in worldwide musical culture. *Progressive research in the modern world* : proceedings of V International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2023. P. 467–470.

11. Трянов М. А. Гітарний ансамбль у творчості Річарда Кемерона-Вульфа. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 333–335.

12. Трянов М. А. Дармштадтські літні курси нової музики: досвід учасника. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. Т. 2. Харків : ХДАК, 2023. С. 148–150.

13. Трянов М. А. Жанр тріо-сонати в інтерпретації гітарного квартету харківської філармонії під керівництвом Юрія Стайка. *World trends, realities and accompanying problems of development* : proceedings of the

XIV International Scientific and Practical Conference. Copenhagen, Denmark. 2023. P. 55–57.

14. Трянов М. А. Полістилістичні особливості квартету «Hamsa» Роланда Діенса. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2024. С. 211–213.

15. Трянов М. А. Творча ідентичність Лос-Анджелеського гітарного квартету. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2024. С. 189–190.

16. Трянов М. А. Полістилістичні виміри «Квартету» Костянтина Бліоха. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. Вип. 41. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 61–65.

17. Трянов М. А. Синтез традицій та інновацій: музичний та етичний зміст сюїти «Хоровод» Костянтина Бліоха. *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості* : матеріали наук. конф. Дніпро: ДАМ, 2025. С. 109–110.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	30
1.1 Гітарний ансамбль як об’єкт музикознавства: історіографія та джерелознавчий аналіз.....	30
1.2. Термінологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження....	48
1.3. Методологічна база дослідження гітарного ансамблевого виконавства.....	53
Висновки до розділу.....	60
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА.....	65
2.1. Генеза, становлення та розвиток гітарного ансамблевого виконавства в європейській та американській музичній культурі.....	65
2.2. Гітарний ансамбль в країнах Східної Азії: музичній традиції та сьогодення.....	91
2.3. Шляхи еволюції гітарного ансамблевого виконавства в українській музичній культурі.....	97
Висновки до розділу.....	105
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР РЕПЕРТУАРУ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО АНСАМБЛЮ.....	111
3.1. Репертуарні стратегії сучасного гітарного ансамблю.....	111
3.2. Специфіка транскрипцій музичних творів для гітарного ансамблю.....	126
3.3. Гітарний ансамбль у композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття	144
Висновки до розділу	192
ВИСНОВКИ.....	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	209
ДОДАТКИ.....	237

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Масштабні зрушення, що відбулися в мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття, як відомо, спричинили радикальну зміну способів художнього мислення. У цей час музична культура дедалі виразніше демонструє рух у бік плюралізму, відкритості та міждисциплінарного діалогу, що призводить до розщеплення усталених ієрархій та переосмислення естетичних канонів. В ній відбуваються процеси, що сприяють посиленню аксіологічного пошуку. Виявляючи нові якості, культура постає вже не як замкнена система, а як багаторівневий динамічний простір. Водночас, урбанізація і технологічний прогрес стимулюють трансформацію уявлень про мистецтво. А в контексті нової комунікативної реальності сьогодення видозмінюються й його функції та значення.

Змінюється й сама природа художньої творчості – від образу до процесу, від завершеного твору до відкритої структури, від автора до колективного агента. У цьому контексті підвищується увага до малодосліджених мистецьких явищ, що висвітлюють трансформаційні процеси сучасності.

Реагуючи на різноманітні виклики, мистецтво інтегрує в собі нові виразові елементи та переосмислює минуле в актуальному контексті. Як наслідок, утворюються сучасні форми художньої виразності, інтерпретаційні моделі, семантичні поля, в яких набуває нового сенсу не лише зміст мистецького твору, а й сам факт його існування.

У контексті цієї проблематики, музичне мистецтво постає не лише як звукове відображення епохи, а й як чинник її концептуалізації. Втрачаючи ознаки автономної системи, музика дедалі сильніше інтегрується у сучасний полілогічний мистецький процес. Це особливо помітно сьогодні у сфері музичного виконавства, де зникають чіткі межі між автором, інтерпретатором і слухачем. Замість традиційної лінійності викладу

звукового матеріалу, з'являються та утверджуються такі види художнього висловлення, як колаж, повтор, імітація, інтертекст й ін. У цих умовах музика стає формою герменевтичного досвіду, в якому поєднуються особистісна інтенція, культурна пам'ять, соціальна взаємодія тощо. Варто підкреслити, що академічне музичне мистецтво, попри свою значну укоріненість в традиції, не втрачає здатності до інновації. Навпаки, саме тут формуються стратегії осмислення найрізноманітніших соціокультурних явищ. Одне з них – це чи не найпопулярніший камерно-інструментальний жанр сучасності – гітарний ансамбль.

Попри тривалу історію, стрімкий розвиток гітарного ансамблевого музикування починається лише з середини ХХ століття та неперервно продовжується вже фактично три чверті століття. Особливості академічного гітарного ансамблю як камерно-інструментального складу, виявляють риси жанрово-стильової універсальності, що проявляється у дедалі частішому зверненні сучасних композиторів до гітари у її ансамблевому вимірі. Проте, на рівні наукової рефлексії це явище поки що не отримало вичерпного висвітлення ані в українському, ані в світовому музикознавстві. У наукових працях, що торкаються окремих аспектів функціонування гітарного ансамблю, ми не знаходимо комплексного осмислення цього явища як цілісної художньої системи. Вищезазначені чинники здебільшого й актуалізують питання щодо здійснення ґрунтовного наукового дослідження гітарного ансамблю (що знаходиться сьогодні в найактивнішій фазі свого розвитку) як явища академічного музичного мистецтва.

Актуальність теми даного дослідження виявляє полікомпонентний характер та обумовлюється низкою чинників, зокрема: активним розвитком жанру гітарного ансамблю в світовій музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття та значними мистецькими здобутками, відзначеними в царині сумісно-виконавської гітарної творчості академічної традиції у зазначений час; високою художньою цінністю оригінального репертуару, створеного для різних форм гітарного ансамблю провідними

українськими та зарубіжними композиторами протягом другої половини ХХ – початку ХХІ століття; недостатньою науковою розробленістю явища гітарного ансамблю в сучасному музикознавстві як виду академічного музичного інструменталізму (специфіки його генези, жанрово-стильових особливостей, соціокультурного й мистецького значення тощо).

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), та теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити та концептуалізувати явище академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття у світовому музичному мистецтві.

Завдання дослідження формулюються відповідно до основної мети та охоплюють такі напрями:

- охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- визначити термінологічно-понятійний апарат стосовно обраної тематики;
- розробити методологію дослідження;
- дослідити становлення та розвиток гітарного ансамблю в світовій культурі;
- визначити особливості функціонування гітарних ансамблів другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- розглянути еволюцію гітарного ансамблевого виконавства в українському музичному мистецтві;
- створити періодизацію історичного розвитку гітарного ансамблю та визначити його основні етапи;

- визначити репертуарні тенденції гітарних ансамблів другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- виявити специфіку жанру транскрипції у репертуарі гітарних ансамблів;
- висвітлити жанрово-стильові особливості творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття для гітарного ансамблю.

Об'єктом дослідження було обрано академічне гітарне мистецтво.

Предмет дослідження – гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріал дослідження складається з оригінальних творів композиторів ХХ століття та транскрипцій для гітарного ансамблю. Оригінальні твори для гітарного дуету: М Кастельнуово-Тедеско 24 прелюдії та фуґи для гітарного дуету «Les guitares bien tempérées», Л.Брауер «Musica incidental campesina», А. П'яццола «Tango Suite», Р. Гаубеншток-Раматі «Hexachord 2», О. Щетинський «Три замальовки у чвертьтонах»; для гітарного тріо: С. Пакстон «Автоматон-варіації», С. Радзецький «Річеркар», П. Беллінаті «Baião de Gude», Ж. Малауссена «Introduction au timbre et à l'énergie»; для гітарного квартету: В. Богатирьов «Colours of noise», А. Кастілья-Авіла «Caged music IV», А. Кастілья-Авіла «Harmless IV», А. Кастілья-Авіла «Novem», А. Кастілья-Авіла «Cuestionart IV», А. Андрушко «Гуцульська вечірка», К. Майденберг-Тодорова «Novillero», Р. Дієнс сюїта «Hamsa», К. Бліох сюїта «Хоровод», К. Бліох «Квартет» оп. 31, Р. Кемерон-Вульф «Mirage d'esprit»; Р. Кемерон-Вульф кантата «Breathless» для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квартету та п'ятиголосної мадригальної групи; Бернхард Ланг «The Cold Trip I» для голосу та гітарного квартету. Транскрипції: А. Солер Соната №85 d-moll, транскрипція Ф. Вера для дуета гітар, Й. С. Бах Хорал «Jesus bleibet meine Freude», транскрипція Д. Вайлдера для гітарного тріо., К. Сен-Санс «Танець смерті», транскрипція К. Адкінса для гітарного квартету. Також матеріалом дослідження є аудіо- та

відеозаписи провідних дуетів, тріо та квартетів, зокрема електрогітарного квартету.

Теоретичну базу дослідження сформовано на основі систематизації та вивчення праць теоретичного, історичного та виконавського музикознавства, які висвітлюють питання:

- *теорії та історії ансамблю* (В. Андрієвська [2], О. Білик [16], М. Боровик [24], Н. Дика [39-40], А. Кравченко [79-81, 83-84], В. Кравчук [85], С. Павлишин [106], Л. Повзун [113-114], І. Польська [115-118], І. Смірнова [132], А. Черноіваненко [169], О. Щербакова [178], М. Ярکو [183], Т. Adorno [186], J. Baron [191], W. Cobbet [205], C. Dahlhaus [208], J. McCalla [234], M. Mersenne [235], R. Morris [238], M. Radice [251], D. Tovey [267] та інші);
- *гітарного ансамблю* (Ф. Бернат [11], А. Брагін [25], В. Грищенко [34], А. Коваленко [63], C Adkins [185], J. Agostino [187], A. Batstone [192], N. Karatjeva [226], A. Morris [237], J. Puerta [250]);
- *історії гітарного мистецтва* (Барзишена В. [7], Ф. Бернат [12], В. Блажевич [17], Т. Большакова [21], Л. Вітошинський [27], С. Гриненко [31-32], В. Доценко [43], О. Дроздова [45], О. Жерздев [49], С. Жовнір [50-51], Т. Іванніков [53-55], А. Коваленко [64], В. Козлін [66], І. Косинець [71-73], О. Кригін [86], М. Михайленко [96-97], Ю. Ніколаєвська [102], В. Олійник [105], В. Паламарчук [108-109], О. Рогоза [121], В. Сидоренко [130], В. Сологуб [133-135], О. Сомик [136], П. Стрижиборода [139], А. Тихонравова [145], В. Ткаченко [147], О. Хорошавіна [166], К. Чеченя [171-172], В. Щепакін [176], А. Ялоза [182], S. Brew [199], G. Cuzzucoli [206], A. Damiani [210], C. Fierens [216], R. French [218], K. Huber [222], S. Josel [225], T. Lane [228], A. Lehner-Wieternik [231], M. Marrington [232], D. Martin-Gil [233], J. Noad [240], J. Noonan [241], C. Page [243-244], J. Schneider [258] та інші);

- *народно-інструментального мистецтва* (М. Давидов [36-37], С. Добров [41], Б. Кисляк [60], М. Плющенко [112], Т. Сідлецька [131], Г. Хоткевич [167]);
- *світової музичної культури та композиторської творчості* (Афоніна О. [5], С. Бедакова [13], Я. Бодак [19], О. Верещагіна [26], Н. Герасимова-Персидська [28], І. Драч [44], М. Жданов [48], І. Коновалова [70], Є. Куш [89], Д. Малий [93], С. Павлишин [107], Н. Савицька [124], В. Сумарокова [140], О. Уманець [163], В. Щепакін [177] та інші);
- *музичної мови та її компонентів* (В. Апатський [4], Н. Горюхіна [30], Г. Завгородня [52], А. Івко [56], Л. Кияновська [61], О. Козаренко [65], Є. Морєва [99], С. Шип [173], А. Cadwallader [202], С. Dahlhaus [209]);
- *стилістики та жанрової типології* (О. Афоніна [6], К. Біла [14-15], Т. Бовсунівська [18], М. Борисенко [23], О. Грицюк [33], Ю. Грібіненко [35], Дерев'янченко О. [38], В. Дорофєєва [42], О. Жарков [47], О. Коменда [68-69], І. Коханик [75-78], О. Кужелева [87], О. Лігус [92], Д. Маркова [95], О. Овсяннікова-Трель [104], М. Ржевська [120], Н. Рябуха [122-123], А. Сташевський [137], Б. Сюта [142-143], І. Тукова [160-161], О. Філатова [165], С. Шип [174], I. Burdurlu [201]);
- *музичної інтерпретації* (О. Александрова [1], В. Антонюк [3], І. Єргієв [46], О. Катрич [58], Р. Каширцев [59], О. Колесник [67], О. Котляревська [74], О. Лисенко [90], О. Маркова [95], В. Москаленко [100-101], Ю. Ніколаєвська [103], В. Самітов [125], О. Самойленко [128], Н. Семененко [129], Т. Тучинська [162]);
- *філософії, культурології та мистецтвознавчої проблематики* (О. Берегова [8-9], І. Бермес [10], Т. Боднарчук [20], Є. Бондар [22], В. Клименко [62], А. Кравченко [82], Г. Куровська [88], В. Пахаренко [110], В. Пенюк [111], О. Самойленко [126-127], Б. Сюта [141], Сюта Г [144], А. Ткаченко [146], В. Штирбул [175], М. Bratman [198], G. Deleuze [212], В. Latour [229], А. Schiavio [256]).

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на синтезі фундаментальних (загальнонаукових) та спеціальних (мистецтвознавчих), зокрема музикознавчих методів та підходів, покликаних досягнути явище академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття та визначити його місце у світовій музичній культурі. Задля досягнення заявленої мети і вирішення поставлених завдань застосовуються наступні методи та підходи:

- *системний підхід* – для розкриття специфіки академічного гітарного ансамблю, як системного явища);
- *історичний підхід* – що передбачає залучення історико-генетичного методу у виявленні витоків та розвитку гітарного ансамблю; історико-типологічного методу, покликаного виявити детермінанти жанрів гітарного ансамблю в історичному аспекті та історико-хронологічного, який дає змогу простежити становлення та еволюцію гітарного ансамблю від зародження до сучасності);
- *інтердисциплінарний підхід* – дає змогу комплексно охопити досліджуване явище, враховуючи в процесі аналізу психологічні, соціальні, філософські та інші релевантні аспекти, що формують багатовимірну природу гітарного ансамблю;
- *порівняльно-типологічний метод* – використовується для зіставлення різних моделей гітарного ансамблю (дует, тріо, квартет) та їх характерних особливостей у світових та національній традиціях;
- *культурологічний метод* – спрямований на виявлення соціокультурних умов формування гітарного ансамблю як явища музичного мистецтва;
- *структурно-функціональний метод* – використовується для визначення структурних елементів музичних творів;
- *жанрово-стильовий метод* – для визначення жанрово-стильових характеристик музичних творів;

- *метод цілісного аналізу музичних творів* – при здійсненні комплексного аналізу обраних музичних творів;
- *джерелознавчий метод* – спрямований на виявлення, аналіз і класифікацію документальних, наукових, методичних, нотних та інших матеріалів, що становлять джерельну базу дослідження. Забезпечує критичне осмислення ступеня репрезентативності та наукової цінності залучених джерел у контексті обраної тематики;
- *інтерпретологічний метод* – використовується при розгляді взаємодії композиторських і виконавських засобів виразності в процесі сценічного втілення музичного змісту обраних творів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше* гітарний ансамбль став об'єктом системного наукового дослідження, в процесі якого: здійснено концептуалізацію та визначено специфіку явища академічного гітарного ансамблю першої половини ХХ – початку ХХІ століття; висвітлено процес становлення та еволюцію гітарного ансамблю та створено періодизацію етапів його розвитку; досліджено специфіку функціонування українського гітарного ансамблю в світовому контексті; визначено жанрово-стильові особливості найбільш відомих музичних творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, створених для гітарного ансамблю; введено до наукового обігу гітарну ансамблеву творчість ряду сучасних українських і зарубіжних композиторів та виконавців (колективів).

Уточнено термінологічно-понятійну базу сфери виконавського музикознавства, пов'язаної з жанром гітарного ансамблю. *Набули подальшого розвитку* методологічні засади дослідження сучасного ансамблевого інструменталізму (на прикладі гітарного ансамблю).

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути використані у виконавській, науково-дослідницькій та педагогічній практиці, зокрема як теоретичне підґрунтя для інтерпретації ансамблевих творів для гітарного ансамблю, формування концертних програм, створення анотацій для аудіозаписів і концертних

виступів. Отримані результати мають прикладне значення для викладачів, студентів і аспірантів мистецьких закладів вищої освіти і можуть бути інтегровані в навчально-методичне забезпечення наступних дисциплін спеціально й вибіркового циклів, зокрема: «Спеціальний інструмент. Гітара», «Ансамбль», «Історія виконавства на народних інструментах», «Історія виконавства на класичній гітарі», «Історія світової музики», «Методика викладання гри на народних інструментах», «Музична література для народних інструментів (гітара)», а також у розробку авторських курсів, зокрема спецкурсу «Транскрипція і перекладення музичних творів для гітарного ансамблю».

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Основні положення дослідження викладено автором у доповідях на 15-ти науково-практичних конференціях міжнародного, всеукраїнського та регіонального рівня, зокрема: на міжнародних конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024); на V Міжнародній науково-практичній конференції «Science, society, education: topical issues and development prospects» (Харків, 2020); на міжнародній науково-практичній конференції «ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2022); на всеукраїнських науково-теоретичних конференціях молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2022, 2023, 2024); на міжнародній науково-практичній конференції «Progressive research in the modern world» (Boston, USA, 2023); на міжнародній науково-практичній конференції «World trends, realities and accompanying problems of development» (Copenhagen, Denmark, 2023); на всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Екзистенційні виклики освіти, науки, безпеки та здоров'я в сучасних умовах: пошуки молодих вчених»

(Одеса, Міжнародний гуманітарний університет, 2024); на науково-методичній конференції «Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості» (Дніпро, Дніпровська академія музики, 2025); на всеукраїнській науково-практичній конференції «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 17 одноосібних публікацій. З них – 4 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»); 1 стаття в інших наукових виданнях; 12 тез, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (277 позицій), додатків. У Додатку А подано перелік публікацій, виданих за матеріалами роботи; Додаток Б містить іконографічні та інші візуальні історичні джерела, що розглядаються у дисертації; в Додатку В представлені світлини провідних гітарних ансамблів; Додаток Г містить нотні приклади музичних творів для гітарного ансамблю. Загальний обсяг дисертації – 271 сторінка, з них основного тексту – 209 сторінок. Робота містить 1 таблицю.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Гітарний ансамбль як об'єкт музикознавства: історіографія та джерелознавчий аналіз

Сфера концептуального осмислення дисертаційної роботи має інтегративні характеристики, що об'єднують проблематику теорії камерно-інструментального жанру, методико-педагогічні засади формування академічного гітарного ансамблю, історії розвитку гітарного ансамблю, формування його жанрово-стилістичної айдентики, функціонування гітарних ансамблів у музичному мистецькому просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття тощо.

Генеза гітарного ансамблю розкривається у контексті європейського професійного музичного мистецтва і актуалізується шляхом визначення місця цього виконавського жанру в розгалуженій системі камерно-інструментальної творчості.

Музикознавчі дослідження різних питань камерно-ансамблевого мистецтва мають багате історичне підґрунтя. Одним із перших, хто розглядав проблему ансамблевого музикування в широкому соціокультурному контексті, був Теодор Адорно (Т. Adorno), який у своїй роботі «Einleitung in die Musiksoziologie» (1962) [186] аналізував ансамбль як модель соціальної взаємодії, співвідношення індивідуального й колективного. Згодом цю ідею продовжили розвивати дослідники, що працювали в напрямі музичної феноменології та герменевтики, зокрема, Карл Дальгаус (С. Dahlhaus) [207; 208; 209], Ганс Генріх Еггебрехт (Н. Н. Eggebrecht) [214] і Лоренс Крамер (L. Kramer) [227], які розглядали камерний ансамбль як простір міжособистісного діалогу та смислотворення.

Значний вклад у структурно-типологічне осмислення камерного ансамблю внесли англомовні автори. Ч. Розен (С. Rosen) у книзі «The

Classical Style» [255] торкається особливостей ансамблевої взаємодії у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена, інтерпретуючи камерну форму як втілення логіки музичного діалогу.

До 1980 року в музикознавстві камерний ансамбль вивчався переважно у композиторській площині, тоді як виконавський, комунікативний, семантичний, соціальний і феноменологічний аспекти залишались здебільшого у тіні. Відсутність залучення в таких дослідженнях міждисциплінарної методології зумовила брак уваги до таких явищ, як імпровізаційність у камерному виконанні, міжособистісна взаємодія, інтермедіальність або культурна специфіка ансамблів. Лише з 1980-х років спостерігається активна інтеграція наукових засад культурології, філософії, семіотики, що привела до суттєвого оновлення методологічної бази вивчення камерного ансамблю.

У довідниках Grove's Dictionary of Music and Musicians [219] та Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) [236]. подано систематизацію знань про камерні жанри, композиторів, інструментальні склади та історичні трансформації музичного ансамблю.

Також як упорядника інформації з проблематики камерної музики слід відзначити Джона Х. Барона (J. Baron). Його «Chamber Music: A Research and Information Guide» [191] є спеціалізованим бібліографічним довідником, що систематизує наукову та довідкову літературу з камерної музики, охоплюючи широкий історичний, жанровий і стилістичний спектр. У третьому, оновленому виданні представлено короткі відомості про близько 3000 джерел, серед яких монографії, статті, дисертації, каталоги та інтернет-ресурси, що мають аксіологічне значення для нашого дослідження. У контексті осягнення явища гітарного ансамблю як різновиду камерного виконавства, «Chamber Music: A Research and Information Guide» [191] відкриває широкі можливості для міжжанрового та культурно-історичного порівняння.

Робота «Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music» [205] під редакцією Волтера Вілсона Коббетта (W. W. Cobbet) є однією з

наймасштабніших енциклопедичних праць першої половини ХХ століття у сфері камерної музики. Вона охоплює історію, жанрову типологію, стильові особливості та репертуар камерної музики від її витоків до початку ХХ століття. Присутність згадок про гітару або споріднені інструменти, наприклад, лютню, мандоліну, а також огляд нетипових інструментальних складів, дозволяє простежити початкові шляхи проникнення гітари в академічне музичне середовище та реконструювати її історичну рецепцію камерного жанру в академічному дискурсі початку ХХ століття.

Карл Дальгауз (C. Dahlhaus), один із визнаних теоретиків музики другої половини ХХ століття, у своїх працях «*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*» [209], «*Musikästhetik*» [207], «*Nineteenth-Century Music*» [208] закладає фундамент для розуміння камерного ансамблю як явища культурно-історичного, пов'язаного з філософією музичної комунікації та естетикою форм. К. Дальгауз розглядає камерну музику не як жанр, а радше як тип мислення, форму стосунків між музичними суб'єктами, своєрідну «лабораторію», у якій композитори можуть досліджувати найтонші нюанси музичної виразності [208; 209].

Г. Аберт (H. Abert) у монументальній праці «*W.A. Mozart*» [184] подає глибокий аналіз камерних жанрів цього видатного композитора, зокрема струнних квартетів і квінтетів як своєрідних моделей музично-драматургічного полілогу.

В. Янклевич (V. Jankélévitch) – французький філософ та музикознавець, який зробив вагомий внесок у розуміння музики як філософського явища, у своїй праці «*La Musique et l'Ineffable*» [224] розглядає музику як форму виразу, що виходить за межі слів і традиційного мовлення. Його концепт «невимовного» вплинув на сприйняття камерної музики як простору міжмовної, делікатної комунікації, що відповідно дозволяє розглядати ансамбль як комунікативну форму.

Камерний ансамбль є об'єктом багатогранного наукового осмислення в сучасному музикознавстві. Упродовж останніх десятиліть дослідники

розглядають це явище не лише як форму спільного музикування, але й як складний культурний феномен, що відображає соціальні, психологічні та естетичні аспекти музичної творчості.

Монографія М. А. Радіса (M. Radice) «Chamber Music: An Essential History» [251] є ґрунтовним дослідженням, присвяченим історії камерної музики від епохи Ренесансу до початку ХХІ століття. Автор, професор музикознавства та композиції, застосовує міждисциплінарний підхід, поєднуючи музикознавчий аналіз із соціокультурним контекстом. Його дослідження охоплює ключові етапи розвитку камерного жанру: від ранніх форм, таких як соната *da chiesa* та *da camera*, через класицизм з його кульмінацією у творчості Гайдна, Моцарта й Бетховена, й до романтизму, коли камерна музика набула нових художньо-виражальних функцій у творах Шумана, Брамса, Дворжака. Окремі розділи присвячено музиці ХХ століття, зокрема творчості Бартока, Шостаковича, Лігеті, Картера, де камерний склад слугує полем для нових стилістичних пошуків.

Праця Дональда Франсіса Тові (D. Tovey) «Chamber Music: Selections from Essays in Musical Analysis» [267] є добіркою есеїв, присвячених камерно-інструментальному репертуару, укладених на основі серії його музикознавчих досліджень. У даній роботі поєднано аналітичні тексти, що охоплюють ключові зразки європейського камерно-інструментального мистецтва. Його аналітичні розробки знаходяться на перетині історико-типологічного та музикознавчого дослідження, для якого характерні засади, розроблені Генріхом Шенкером, так званий «шенкерівський аналіз», завдання якого – виявити глибинні гармоніко-мелодичні структури у творах класико-романтичного періоду. Поняття *ursatz*, що є сутністю відображення синтезу вертикальних та горизонтальних проявів музичного матеріалу (гармонії та мелодії) застосовується для характеристики гармоніко-мелодичних структур як цілісних органічних елементів музичної тканини [202].

У сучасному українському музикознавстві останніх років спостерігається суттєве зростання кількості досліджень, присвячених

вивченню камерно-інструментального мистецтва, що особливо активізувалося з початку ХХІ століття. Цьому сприяють, як творчий внесок сучасних українських композиторів, що активно звертаються до камерно-інструментального жанру, так і наявність ґрунтовних дисертаційних досліджень, які створили міцне підґрунтя для подальших наукових пошуків. Зокрема, знаковими у цьому контексті є докторські дисертації І. Польської (2003) [116] та Л. Повзун (2018) [114], тобто музикознавців, які є представниками вітчизняної наукової школи дослідження ансамблевого музикування.

У монографії І. Польської «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» [116] вперше в українському музикознавстві здійснено ґрунтовне теоретичне осмислення культурологічної специфіки явища камерного ансамблю. Авторка пропонує оригінальний понятійно-категоріальний апарат, що базується на широкому музичному матеріалі і має вагомим практичне значення для виконавської, педагогічної та музично-теоретичної діяльності. І. Польська окреслює принципово новий підхід до вивчення ансамблевої культури, спираючись на антропоцентризм та компаративізм, завдяки чому відкривається новий ракурс осмислення камерного ансамблю як соціокультурного явища. І. Польська розглядає камерний ансамбль на засадах міждисциплінарного підходу, вивчаючи його з позиції феноменології, герменевтики, семантики, культурології [116].

Теорія ансамблю І. Польської вирізняється комплексністю охоплення різноманітних аспектів камерної музики. Як зазначає науковиця, «основою авторської теорії ансамблю є:

- 1) концепція соціально-психологічної природи ансамблю і семантичного дуалізму камерно-ансамблевої культури;
- 2) концепція загальної ансамблевості музичного виконавства (від мікроансамблю до макроансамблю), яка ґрунтується на концепції комунікативно-психологічної специфіки ансамблю та внутрішньоансамблевої взаємодії;

3) концепція жанрової системи ансамблю, її структури і функцій, в центрі якої – концепція жанрової взаємодії константності і релятивності в камерному ансамблі;

4) концепція категоріально-естетичної та етичної специфіки камерного ансамблю» [117, с. 5-6].

І. Польська класифікує ансамблеві жанри за ступенем жанрової стабільності – від константних (фортепіанні дуети, струнні квартети) до релятивних та вільно-варіантних, які не мають усталеної органологічної структури й часто не утворюють чіткого жанрового інваріанту [117]. Цей підхід дозволяє глибше осмислити процес жанроутворення в ансамблевому мистецтві як динамічний і варіативний. Увага до темброво-акустичних і органологічних особливостей кожного типу ансамблю свідчить про глибоку аналітичну обґрунтованість і чітку систематизацію, яку пропонує авторка.

Важливою є також думка І. Польської про камерний ансамбль як форму особистісного спілкування і культурної консолідації, що має потужний соціальний, психологічний і гуманістичний потенціал. У зв'язку з цим авторка виокремлює такі аспекти ансамблевої взаємодії, як психологічний, біофізичний, комунікативний, просторово-мізансценічний, підкреслюючи унікальність ансамблевої ситуації як моделі етичного спілкування, заснованої на рівноправності та «принципі соратництва» [117].

Л. Повзун (2018) у науковому дослідженні «Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально ансамблевої творчості» [114] суттєво поглиблює уявлення про ансамблеве музикування у вітчизняній музичній культурі. Одним із концептуальних надбань дисертації Л. Повзун є формулювання камерності як «жанрово-стильової парадигми», що охоплює історично, естетично, органологічно та семантично визначену систему взаємодії між автором, виконавцем, твором, ансамблем, акустичним простором і слухачем [114]. Це визначення є суголосним природі гітарного ансамблю, який через свою історично пізнішу інституалізацію в

академічному мистецтві акумулює як традиційні моделі камерного музикування, так і постмодерні форми жанрової ідентичності.

Поняття «камерності», як його визначає Л. Повзун, детермінується, але не обмежується кількісними чи просторовими характеристиками [114]. У контексті розгляду академічного гітарного ансамблю «камерність» постає як «семантична структура», яка визначає ряд характерних особливостей функціонування гітарного мистецтва, що походять від органологічної особливості та просторової обумовленості інструменту. «Гітарність», як ознака інструментальної музики певного типу, синонімізується поняттю «камерність» у контексті історичного розгляду, що на відміну від інших інструментів (духових, струнно-смичкових) визначає жанрово-стильовий розвиток саме в цій площині. «В історичній перспективі камерність постає багаторівневим явищем за умовами виконання, за кількісною/якісною структурою (згідно жанрової типології камерного ансамблю І. Польської), за виразовими засобами, за смисловими параметрами та хронотопічними показниками, що доводить художню хронотопічну та динамотопічну універсальність камерності як здатність до достовірної реалізації художнього потенціалу музичних творів у різних історичних, соціальних, естетичних, просторових, акустичних умовах виконання» [114, с. 30].

Окремої уваги заслуговує введене авторкою поняття «виконавського інструментально-ансамблевого динамотопу... ..як процесу поєднання-балансування всіх інструментів» [114, с. 250]. Це поняття є універсальним в контексті дослідження камерної музики. Специфіка архітектоніки гітарної фактури у темброво-однорідному ансамблі, її акустичні, динамічні та артикуляційні характеристики об'єктивно визначаються органологічними властивостями, які на наш погляд формують унікальність академічного гітарного ансамблю в камерно-інструментальному мистецтві.

Запропонована Л. Повзун типологія просторово-естетичних умов виконавського втілення камерної музики (камерна, концертна, пленерна) [114, с. 28], що суголосна ідеям І. Польської, є релевантною для гітарного

ансамблю, який часто функціонує у гнучкому просторі – від класичних концертних залів до фестивальних майданчиків на відкритому просторі.

Камерно-ансамблевий інструменталізм, що за Л. Повзун можна охарактеризувати як систему виконавських прийомів і взаємодій у межах малих складів [113], у осмисленні явища гітарного ансамблю має надзвичайно продуктивне поле реалізації. Зокрема, особливості феноменологічного аспекту функціонування гітарних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів) як спільнот, об'єднаних однією інструментально-виконавською естетикою, дозволяють створювати «тезаурусний виконавський континуум» [114, с. 23], як особистісно-креативний простір взаємодії виконавців у межах колективної інтерпретації.

Таким чином, категорія камерності, як її окреслила Л. Повзун, становить цінну методологічну основу для концептуалізації гітарного ансамблю як складного жанрового феномена сучасного академічного музичного мистецтва. *Гітарний ансамбль у світлі цієї парадигми може бути розглянутий як жанрово-стильова модель камерної інструментальної творчості, що поєднує темброву однорідність з широкою артикуляційною палітрою, динамічну скромність із фактурною винахідливістю, інтерпретаційну варіативність з відкритістю до мультикультурних і постмодерних контекстів.*

Дисертація А. Кравченко «Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть» [84] присвячена вивченню камерно-інструментальної музики як знакової системи, що репрезентує складні художньо-сміслові структури сучасної української культури. У фокусі дослідження – семіологічний підхід до аналізу музичного твору, який дозволяє виявити глибинні смисли, комунікативні стратегії, культурні коди й інтертекстуальні зв'язки, закладені у композиціях українських авторів.

Монографія А. Черноіваненко «Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології» [169] пропонує

міждисциплінарне осмислення музично-інструментального мистецтва як складної самоорганізованої системи. Авторка розглядає інструментальне виконавство не лише як художній акт, а як культурно-когнітивний феномен, що формує власну семантику, розвиває виражальні засоби та виявляє закономірності мислення. Це дослідження є особливо цінним для сучасного вивчення гітарного ансамблю, оскільки дозволяє подивитися на явище не тільки з позиції історичного жанру, а як на форму звукової взаємодії, що функціонує в межах відкритої і водночас внутрішньо структурованої музичної системи.

У гітарному ансамблі виявляються ті аспекти інструментального мислення, які в концепції А. Черноіваненко визначаються як рух від акустичного факту до інтенціонального смислу [169]. Гітара в ансамблевому звучанні втрачає свою індивідуальну замкненість і перетворюється на частину складного комунікативного утворення. У цій взаємодії реалізується не лише звукова організація, а й енергія співбуття, яка стає основою виконавського акту. Внутрішня логіка ансамблевої побудови визначається не тільки музичним текстом, але й виконавською інтуїцією, що спирається на темброву гнучкість і пластичність гітари як інструмента.

У роботі А. Черноіваненко простежується особлива увага до ідеї інструментальної автономізації [169]. Це положення має безпосередній зв'язок із сучасною практикою гітарного ансамблю, який дедалі частіше виходить за межі транскрипційної залежності та актуалізує авторські композиції, орієнтовані на темброву взаємодію, фактурну єдність і драматургічну насиченість. Такі процеси свідчать про здатність ансамблю розвивати власну мову, що формується у просторі між виконавською уявою та інструментальною матерією.

А. Черноіваненко наголошує на ролі виконавця як активного співтворця [169, с. 7], який не просто реалізує нотний текст, а формує смислове поле звучання. У цьому контексті гітарний ансамбль постає як спільна структура, в якій кожен учасник є джерелом ансамблевої цілісності.

У дисертації А. Черноіваненко [169] також осмислено механізми історичної трансформації інструментального мистецтва. Зокрема, акцент зроблено на тих моментах, які можна визначити як інтелектуальні зрушення у виконавській культурі. Саме в таких точках відбувається переосмислення інструментального звучання, а інструмент починає функціонувати не лише як знаряддя, але як концептуальний агент. У випадку гітарного ансамблю, цей процес особливо помітний у другій половині ХХ століття, коли відбулася його академізація.

У тій чи іншій мірі проблеми становлення ансамблевої гри на народних інструментах в Україні висвітлювали: Г. Хоткевич [167], М. Давидов [36; 37], С. Добров [41], Б. Кисляк [60], Т. Сідлецька [131] та інші.

Загалом, можна констатувати, що в українській музикознавчій думці спостерігається поступовий перехід від описово-історичних підходів до міждисциплінарного вивчення ансамблевого музикування. Залучаються методології культурології, соціології, психології творчості, герменевтики та навіть медіа-досліджень, що дозволяє розглядати ансамбль як динамічну форму культурної комунікації.

Таким чином, сучасний стан дослідження ансамблю як явища музичного мистецтва в Україні характеризується тісною інтеграцією музично-теоретичних, музично-історичних, культурологічних, музично-педагогічних і соціальних аспектів. Це створює підґрунтя для поглибленого вивчення окремих жанрових різновидів ансамблевої культури, зокрема гітарного ансамблю.

Серед зарубіжних дослідників тема гітарного ансамблю висвітлювалася А. Моррісом [237], К. Хубером [222], Д. Пратом [249], Й. Поврожняком [248], Д. Тайлером [270], К. Адкінсом [185] та ін.

Стрімкий розвиток сольного та ансамблевого виконавства, поява великої кількості оригінального репертуару та транскрипцій сприяли виникненню наукової галузі, яка фокусує свої інтенції на дослідженні гітари в різноманітних аспектах. Як зазначає А. Тихонравова, «з початку 90-х років

XX ст. у світовому мистецтвознавстві почався період інтенсивного наукового осмислення специфіки гітарної парадигми. З цього часу гітаристика активно розвивається як напрямок музичної науки» [145, с. 1].

Гітаристика – це галузь музикознавства, що охоплює системне вивчення гітари як інструмента, її історії, органології, виконавської практики, педагогіки, репертуарних традицій та інтерпретаційних стратегій. Предметом гітаристики є як дослідження композиторського доробку для гітари у різноманітних її проявах, так і аналіз виконавських шкіл, естетичних моделей, історико-культурних контекстів та жанрових трансформацій, пов'язаних із функціонуванням інструмента. У сучасному науковому полі гітаристика інтегрує підходи музикознавства, культурології, філософії, педагогіки та інших гуманітарних наук.

Серед іноземних науковців, які займались дослідженням гітарної проблематики в її історичній генезі, слід згадати Деміана Мартін-Гіла (D. Martin-Gil). У роботі «The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. General approach to its history» [233] автор репрезентує розвиток професійного гітарного мистецтва у зазначених країнах від доби Бароко до наших днів.

Розглядаючи історичні перспективи гітарного мистецтва України, В. Паламарчук стверджує, що в наш час «гітара продовжує інтенсивно розвиватись в усіх напрямках виконавського мистецтва (сольному, ансамблевому, оркестровому) та музичної науки (органологічному, жанрово-стильовому, виконавсько-інтерпретативному)» [109, с. 20].

Продовжуючи дослідження сучасної науки про гітару, україно-угорський гітарист Ф. Бернат зазначає, що «Сучасна гітара досягла статусу «інструменту-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів» [12, с. 74].

Відповідно до окресленої вище ситуації, збільшується і кількість наукових робіт, присвячених класичній гітарі, проте тема гітарного ансамблю в світовому музикознавстві розроблена недостатньо. Більшість наукових

розвідок спрямована на вивчення творчості окремих колективів, мають довідниковий характер (Й. Поврожняк [248], Д. Прат [249], М. Михайленко [96]), або ж розглядають гітарний ансамбль суто у контексті розвитку сольного гітарного виконавства, що у свою чергу обумовлює малочисельність комплексних систематизованих праць з проблематики ансамблевого гітарного мистецтва.

С. Гриненко зазначає: «Ансамблеве гітарне виконавство активно розвивається в західноєвропейському музичному просторі, що підтверджується діяльністю багатьох провідних колективів» [31, с. 95]. Становлення гітари як ансамблевого інструменту особливо активізувалось в епоху Бідермаєру.

Наталія Каратаєва, в минулому учасниця ушлявленого гітарного квартету Харківської філармонії, а потім Felix Blumenfeld Quartet, є авторкою дослідження «Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Biedermeier» («Гітара як ансамблевий інструмент в епоху Віденського Бідермаєру») [226], у якому гітара розглядається як ансамблевий інструмент в музичній культурі Відня першої половини XIX століття. Н. Каратаєва здійснює багаторівневий аналіз соціокультурного, стильового та органіологічного контекстів функціонування гітари в добу Бідермаєру, що вважається періодом стрімкого розквіту домашнього музикування, камерного виконавства та інструментальної мініатюри. Ця праця заповнює помітну прогалину в дослідженнях гітарної спадщини Австрії, зокрема в аспекті ансамблевого виконавства, що досі переважно залишався поза фокусом уваги музикознавців. Авторка аналізує численні ансамблеві твори з гітарою, написані композиторами, що працювали у Відні: Мауро Джуліані, Антоном Діабеллі, Ігнацом Мошелесом, Йоганном Каспаром Мерцем та іншими. Особливу увагу приділено дуетам, тріо та квартетам, у яких гітара поєднується з такими інструментами, як скрипка, флейта, віолончель, а також з голосом. Н. Каратаєва розглядає як питання фактурної взаємодії гітари з іншими інструментами, так і специфіку інструментального мислення, що

формувалося в межах культурної парадигми Бідермаєру, з її прагненням до емоційної камерності, стилістичного синтезу та інтимності. Однією з головних наукових інтенцій дослідниці є спростування поширеного уявлення про гітару як виключно сольний або акомпануючий інструмент, адже в епоху Бідермаєру гітара активно інтегрувалася в ансамблеві жанри, відіграючи в них іноді паритетну, а іноді й провідну роль.

Методичні аспекти організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів висвітлюються у дисертації В. Грищенко [34]. Авторка досліджує, як у межах освітнього середовища формується фундамент виконавської культури ансамблевого типу, що згодом стає частиною ширшого академічного контексту.

Дослідження С. Гриненко «Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2021) [31] знаходиться у руслі гітарної регіоналістики та присвячене системному аналізу становлення і розвитку гітарного мистецтва в Миколаївському регіоні як складової українського академічного музичного простору. У фокусі дослідження – гітарна виконавська школа, освітні ініціативи, композиторська творчість, інструментознавчі тенденції. Особливу увагу в дисертаційній роботі приділено розвитку гітарного ансамблевого музикування, що розглядається як нетипове, проте показове явище для сучасної української гітарної культури. Авторка пов'язує інтегрування гітарного виконавства Миколаївщини до європейського простору зі змінами в освітньої галузі, розвитком фестивально-конкурсного руху, заснуванням низки культурно-мистецьких проєктів (наприклад, Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «Vivat Guitara!», Всеукраїнський освітньо-мистецький проєкт «Guitar Corporation»), «що засвідчують появу нового вектору розвитку гітарного виконавства, орієнтованого на західноєвропейські традиції» [31, с. 7].

Науково окреслено впровадження в Миколаєві гітарного оркестру та гітарного ансамблю як нових виконавських форматів, які культивують західноєвропейські традиції академічного музикування. Прикладом виступає

ансамбль «Classic Guitar», що, демонструючи високий професійний рівень, став провідником нових художньо-стильових тенденцій у гітарному виконавстві Миколаївщини [31].

Таким чином, розвиток ансамблевого гітарного мистецтва Миколаївщини у дисертації С. Гриненко розглядається як один з ключових факторів у формуванні репертуару, педагогіки та комунікаційного іміджу гітарної школи регіону.

У структурі сучасного музикознавчого дискурсу, присвяченого гітарному виконавству, особливе значення має дисертаційне дослідження Т. Іваннікова «Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010-х років» [55], яке становить одну з найґрунтовніших спроб осмислення еволюції гітарної культури на межі ХХ–ХХІ століть. Робота не лише констатує фактологічне зростання гітарного репертуару, але й інтерпретує це явище в ширшому культурно-естетичному та методологічному контексті. Дослідження охоплює історіографічний аналіз, жанрово-стильову типологізацію, композиторську і виконавську проблематику, що дозволяє розглядати його як цілісне джерело для вивчення гітарного мистецтва в парадигмі постмодерністської епохи.

Особливу увагу приділено становленню академічної традиції гітарного виконавства, що фіксується як у дисертаціях вітчизняних авторів, так і у світовому науковому обігу. Т. Іванніков виявляє симптоми інституціалізації гітарної культури як повноцінного академічного феномена та аналізує зміни в її статусі через призму наукової періодизації та змін естетичних парадигм [55].

Аналізуючи гітарну музику в історичному контексті, Т. Іванніков виводить закономірності її розвитку у зв'язку з трансформаціями музичного мислення. Визначено три основні етапи:

- домінування традиціоналізму у першій половині ХХ століття;
- поступове входження в авангардне поле з другої половини століття;
- постмодерністський синтез кінця ХХ – початку ХХІ століття [55, с.7].

Така періодизація кореспондує із загальним вектором сучасного мистецтва і свідчить про глибоку інтегрованість гітарного виконавства у загальноєвропейський і глобальний музичний процес.

У контексті даного дослідження дисертація Т. Іваннікова [55] посідає особливе місце як систематизуюче джерело, що дозволяє простежити механізми жанрової, стильової, інституційної та інтерпретаційної трансформації гітарного мистецтва в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, зокрема в умовах постмодерністської глобалізації.

Монографія Т. Іваннікова «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [53] є першою в українській музикознавчій науці фундаментальною працею, присвяченою комплексному аналізу європейського гітарного мистецтва. Т. Іванніков обирає феноменологічний підхід як основний інструмент дослідження, пропонуючи авторську методологію вивчення гітарної творчості. Хоча музикологічно монографія концентрована на зразках сольного гітарного репертуару, її методологічний базис є універсальним, та може бути застосований для дослідження явищ гітарного ансамблю.

Дисертація А. Коваленка «Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття» [64] присвячена комплексному аналізу процесів становлення, еволюції та інституціоналізації гітарної освіти в Україні в другій половині ХХ століття. Автор ставить за мету виявити основні етапи розвитку вітчизняної гітарної педагогіки, охарактеризувати її організаційно-методичні засади, визначити ключові тенденції, що зумовили перехід від аматорських форм навчання до професійної академічної підготовки гітаристів.

У роботі представлено п'ять періодів розвитку української гітарної освіти:

- 1) середина ХІХ ст – 1904 р. – період виникнення умов розвитку гітарної педагогіки у системі мистецької освіти;
- 2) 1905 – 1938 рр. – набуття системних рис гітарної освіти;

3) 1939 – 1958 рр. – перші класи гітари у Київській та Львівській консерваторіях, музичних училищах Харкова та Рівного;

4) 1958 – 2000 рр. – переломний період, протягом якого гітара посіла належне місце в системі музичної освіти України [64].

Дослідник ґрунтується на аналізі широкого спектра джерел: архівних матеріалів, педагогічних програм, методичних розробок, інтерв'ю з провідними викладачами, анкетувань студентів. Окрему увагу приділено діяльності визначних постатей гітарної освіти – викладачів, які відіграли провідну роль у формуванні традицій гітарної педагогіки. А. Коваленко [64] узагальнює історико-освітні процеси, що визначили сучасне обличчя академічної гітарної освіти в Україні.

У контексті аналізу джерел з проблематики гітарного ансамблю особливу увагу привертає дослідження Хосе Луїса Пуерти (J. Puerta) «A Performance Guide to Latin-American Guitar Quartets: The Quartets of Ernesto Cordero, Leo Brouwer, and Sérgio Assad» [250], присвячене сучасному латиноамериканському гітарному квартету. Специфіка цієї праці визначається у її етномузикозначому ракурсі. Квартетна творчість трьох знакових постатей гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, Л Брауера, С. Ассادا та Е. Кордейри розглядається як зразок культурної гібридності.

Х. Пуерта підкреслює зв'язок творів Л Брауера, С. Ассادا та Е. Кордейри з традиційними жанрами (сальса, шоро, болеро, самба, музика jíbara тощо), які інтегруються у композиції в межах академічного стилю [250].

Специфіка роботи Хосе Луїса Пуерти [250] полягає у позиціонуванні гітарного ансамблю як повноцінного носія сучасної латиноамериканської ідентичності в академічному дискурсі, що є суголосним одній з робочих гіпотез даного дослідження – а саме розгляду українського гітарного квартету, як носія національної ідентичності.

Жанр транскрипції, що становить значну частину репертуару гітарних ансамблів, знайшов своє наукове осмислення у праці Дж. Агостіно

(J. Agostino) «Transcription as Cultural Translation: Transforming horizons for the classical guitar ensemble» [187], що виконана на перетині музикознавства, антропології та лінгвістики. Авторка пропонує розглядати транскрипцію не як процес механічної адаптації нотного тексту, а як складний культурний акт, пов'язаний із перенесенням художнього змісту та естетичних структур з одного інструментального, (і ширше) стильового та соціокультурного простору в інший [187].

Спираючись на праці Е. Пайма, Х. Бгабги, В. Беньяміна та Г. Гадамера, які дозволяють розглядати транскрипцію як акт творчої інтерпретації, Дж. Агостіно аналізує творчу діяльність п'яти професійних гітарних квіртетів: Los Romeros, Los Angeles Guitar Quartet, Sydney Guitar Quartet, Guitar Trek і Tetra Guitar Quartet. На основі інтерв'ю з виконавцями, дослідження репертуару, практики замовлення нових творів і власного творчого досвіду, авторка формує модель «спектру трансформації» від дослівних адаптацій до радикальних переосмислень оригіналу. Виявлено, що саме ці транскрипційні стратегії стали рушієм репертуарного збагачення та суспільного визнання гітарного квіртету як явища в академічному просторі [187].

Гітарна специфіка, а саме спроможність інструмента до радикальних колористичних та сонористичних трансформацій, та широке практичне дослідження цього феномену сучасними виконавцями та композиторами обумовили появу спеціалізованих довідників з технік гри на гітарі у їх сучасному вимірі. Так, «The Contemporary Guitar» Джона Шнайдера (J. Schneider) [258], є однією з найґрунтовніших робіт у галузі дослідження сучасної академічної гітари. Видання має енциклопедичний характер і охоплює майже всі аспекти сучасного гітарного мистецтва, включно з його історією, технічними можливостями, композиторською практикою та еволюцією нотації.

Особливу увагу приділено феномену тембру – автор запроваджує концепцію раціонального методу звуковидобування (*rational method of tone production*), у якій на основі фізичних, акустичних та виконавських

принципів систематизує засоби формування тембру на акустичній і електричній гітарі [258, с. 31]. Це є цінним внеском у наукове розуміння гітарного звуковидобування.

Суттєву частину книги присвячено проблемам нотації та виконання розширених технік. Автор детально описує звуковидобування мікротонів, звуків невизначеної висоти, шумових ефектів, перкусійних елементів, тощо. Окрім того, Д. Шнайдер надає значну кількість прикладів із партитур сучасних композиторів, що робить видання практично орієнтованим для як виконавців, так і композиторів. До книги додається онлайн-архів аудіоприкладів а також нотний матеріал для їх виконання, що дозволяє ознайомитися з описаними звуковими техніками.

В іншому контексті, зокрема в річищі виконання на гітарі мікротонної музики, робота «The Contemporary Guitar» [258] є одним із найбільш повних джерел. Д. Шнайдер висвітлює історичні аспекти мікротонної музики, пояснює особливості темперацій, сторів до точних налаштувань. Гітара, завдяки своїй здатності до переналаштування та модифікації, постає в книзі як один із провідних інструментів у мікротонній музиці ХХ–ХХІ століть.

Продовжує тематичну лінію сучасних виконавських технік книга «The Techniques of Guitar Playing» авторів Сета Джозела (S. Josel) та Мінга Цао (M. Tsao) [225]. Це науково-методичне видання, присвячене аналізу розширених технік гри на гітарі у контексті сучасної академічної музики. Робота актуалізує розроблену Д. Шнейдером класифікацію та розширює її новими техніками, які ілюструються прикладами з партитур сучасних композиторів.

Дослідження електрогітари як академічного інструменту знайшло своє відображення у роботах З. Бенкса (Z. Banks) «The Electric Guitar in Contemporary Art Music» [190], Р. Томаро (R. Tomaro) «Contemporary compositional techniques for the electric guitar in United States concert music» [266], В. Данахера (W. Danaher) «The Making of a Cultural Icon: The Electric Guitar» [211].

Монографія А. Ленер-Вітернік (A. Lehner-Wieternik) «Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre» («Нові форми нотації, звукові можливості та виконавські техніки класичної гітари») [231] є важливим джерелом дослідження нотації розширених технік звукоутворення на гітарі. Робота містить велику кількість прикладів з сольного та ансамблевого гітарного репертуару таких композиторів як Л. Брауер, Б. Бріттен, Ш. Рак, А. Хінастера, В. Хенце, Л. Беріо та інших.

Дослідник А. Батстон (A. Batstone) у своїй роботі «The Guitar Duo: Interaction and Group Creativity» [192] розглядає аспекти креативності і співтворчості у гітарному дуеті. Значну увагу приділяє розгляду репетиційного процесу, застосовує емпіричну методологію, зокрема аналіз відеозаписів репетицій гітарних дуетів. Гітарний дует постає як поле міжособистісного зв'язку, у якому трансформуються індивідуальні якості виконавців.

Дотичні до проблематики нашого дослідження положення, знаходимо також і в працях вітчизняних науковців, присвячених різним аспектам гітарного мистецтва, зокрема в роботах: В. Козліна [66], В. Сидоренко [130], О. Рогози [121], О. Жерздева [49], М. Михайленка [97], В. Сологуб [135], В. Ткаченко [147], О. Кригіна [86], О. Хорошавіної [166], О. Дроздової [45], Т. Большакової [21], В. Доценка [43], В. Щепакіна [176] та ін.

1.2. Термінологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження

Відповідно до обраної мети даного дослідження необхідно здійснити аналіз основних термінів і базових понять. Насамперед, виявляється доцільним розгляд поняття «академічне музичне мистецтво» як фундаментальної категорії, що визначає методологічні та художньо-естетичні межі нашого дослідження.

Академічне музичне мистецтво, як відомо – це форма музичної творчості та виконавства, що ґрунтується на традиціях класичної

європейської музики та розвивається у межах спеціалізованих інституцій – консерваторій, музичних академій, концертних залів. Цей вид мистецтва вирізняється високими стандартами виконавської майстерності, систематизованою теоретичною базою, а також структурою музичних творів, що відповідають формальним канонам різних епох і стилів (наприклад, бароко, класицизм, романтизм, модернізм й ін.).

Академічне музичне мистецтво має багатовікову історію формування, що включає розробку музичної нотації, теорії гармонії, контрапункту, оркестровки та інших дисциплін, які забезпечують глибоке осмислення музичного матеріалу і його інтерпретації. Водночас академічна традиція передбачає розвиток як сольної, так і ансамблевої та оркестрової форм виконавства, де важливу роль відіграють інтерпретаційні навички, а також здатність музикантів до творчої комунікації і співпраці.

Як зазначає А. Кравченко, «...академічне музичне мистецтво як феномен культури, остаточно складається і набуває ознаки повноцінності за умови професіоналізації всіх його структурних компонентів. У цьому процесі першочергову роль грає професіоналізація музичної освіти» [79, с. 42-43].

Соціальна функція академічного музичного мистецтва полягає у збереженні і трансляції культурної спадщини, формуванні естетичних еталонів та сприянні культурному розвитку суспільства. Воно також виконує освітню роль, забезпечуючи підготовку висококваліфікованих музичних кадрів, що здатні підтримувати і розвивати національні і світові музичні традиції.

Таким чином, академічне музичне мистецтво – це складне явище, яке поєднує історичну спадщину, мистецьку майстерність і культурні функції, є ключовим фактором розвитку музичного виконавства і творчості у сучасному світі.

А. Черноіваненко, розмірковуючи про «фольклорне» та «академічне» мистецтва, зауважує про їх принципову відмінність: «Саме виконавець, будучи у фольклорному інструментальному мистецтві є носієм традиції, а в

академічному – співавтором композитора у створенні звучної моделі інструментального твору» [169, с. 7].

У нашому дослідженні під поняттям «академічне музичне мистецтво» розуміється музичне мистецтво, яке:

- ґрунтується на західноєвропейській професійній традиції;
- спирається на нотну фіксацію музичного твору як основну форму його збереження та передачі;
- вимагає високого рівня професійної виконавської майстерності;
- орієнтується на академічні стандарти репертуару та інтерпретації;
- передбачає діяльність у межах освітньо-виконавської системи, що включає музичні навчальні заклади академічного спрямування.

Отже, застосування поняття «академічне музичне мистецтво» до феномену гітарного ансамблю дозволяє відмежувати його від явищ популярної та фольклорної культури й акцентувати увагу на професійних стандартах виконавської діяльності.

Розглянемо далі поняття «камерна музика». Як зазначає американський музикознавець Марк Редіс у своїй книзі «Chamber Music. An Essential History», термін «камерна музика» почав використовуватись у XVII столітті італійським музикознавцем Марко Скаккі. Згідно його класифікації, музика поділялась за місцем, де традиційно звучала у той час: *musica ecclesiastica* (церковна музика), *musica theatralis* (театральна музика) та *musica cubicularis* (камерна музика). У той час поняття камерної музики вказувало тільки на місце виконання і не стосувалось ані кількісного та якісного складу виконавців, ані жанрових та стильових ознак творів [251, с. 10].

У музичному словнику Гроува, знаходимо, що семантичний прообраз терміну камерна музика до XVII століття часто слугував для визначення музичного заходу, концерту. Також словом «*Sammermusicici*» при дворі Максиміліана II називали придворних музикантів (це зафіксовано у королівських архівах 1540–1600 років) [193].

Поняття «ансамбль» має доволі широку сферу функціонування. На це вказує походження слова (франц. *ensemble* – сукупність, разом) і можливість застосування його у різних сферах життя людини (в архітектурі й містобудуванні, сценічному мистецтві, музиці, тощо).

Запропоноване Ю. Юцевичем поняття «ансамбль» має декілька визначень, одне з яких: «Ансамбль – це група виконавців, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет тощо). В практиці музичного виконавства існують ансамблі різного складу – вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, струнні, фортепіанні, духові, об'єднані ансамблі хору, оркестру, балету тощо» [180].

Енциклопедія Сучасної України містить наступне визначення цього поняття: «Ансамбль (франц. *ensemble* – разом) – група виконавців, яка під час інтерпретації музики виступає єдиним творчим колективом і характеризується сольною координованістю партій (кожна партія подається одним виконавцем-солістом)» [98].

В академічній музичній культурі ансамбль трактується як унікальна соціальна одиниця, фундаментальною особливістю взаємодії в якій є наявність структурного елемента «виконавець – виконавець». Ансамблем, як правило, називають малочисельні склади, в яких кожен партію виконує окремий музикант.

Досвід взаємодії музиканта-виконавця з одним або кількома партнерами у спільній творчій діяльності є ключовим аспектом формування його професійної майстерності. Це зумовлено тим, що сольне виконавство, хоч і має вагоме значення в окремих сферах інструментальної музики, все ж залишається обмеженим у своєму художньому та жанровому вимірі. Натомість провідні напрями сучасного музичного мистецтва, як-от симфонічна, оперна та камерна музика, передбачають колективну форму музикування, що потребує високого рівня координації, взаєморозуміння та інтеграції виконавців у єдине художнє ціле.

Вагомий внесок в остаточне формування понять музичного ансамблю, камерної музики та камерного ансамблю зробила І. Польська, надавши власних визначень цим поняттям та виявивши їх зміст та обсяг. І. Польською було запропоновано новий термін «ансамблевість», що трактується як «...особлива властивість узгодженої взаємодії, зумовлена внутрішніми передумовами сполучності елементів, що складають музичне ціле, яка характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання та здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, у часі» [117, с. 6]. Камерний ансамбль за І. Польською є осередком, субстратом ансамблевості, та являє собою вершину ансамблевої культури, наділену сталими жанрово-стилістичними властивостями та винятково цінними етично-естетичним значеннями [117].

І. Польська визначає камерний ансамбль як феномен замкненого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі (мікрокосмі) через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва [117].

У сучасному музикознавстві, зокрема у сфері, що вивчає гітарну творчість, виявляються відсутніми чіткі дефініції академічного гітарного ансамблю як складової камерно-інструментальної жанрової системи. Це часто призводить до термінологічної плутанини, що проявляється як в історичному, так і в сучасному контекстах.

Деякі дослідники, звертаючись до теми гітарної камерної музики, називають гітарними ансамблями інструментальні колективи за участю гітари та інших академічних інструментів. Так, ряд творів для гітари і струнного квартету Л. Боккеріні називають гітарними квінтетами. Розуміючи історичну залежність та аналогічність ситуації з жанровою моделлю фортепіанного тріо, все ж необхідно зазначити, що подібних усталених жанрових інваріантів камерних ансамблів за участю гітари не виникло.

Спираючись на необхідність уточнення поняття, нами пропонується диференціація ансамблів за участю гітари на два типи:

1) гітарні ансамблі – музичні колективи, що складаються виключно із гітар та інструментів гітарного сімейства (терц-гітара, баритон-гітара тощо), такі ансамблі – темброво-однорідні за типом. Найбільш розповсюдженими та жанрово стабільними (константними за І. Польською) є такі ансамблеві утворення, як гітарний дует, тріо та квартет.

2) ансамблі за участі гітари – ансамблеві склади з однією або декількома гітарами у поєднанні з іншими музичними інструментами. Вони належать до типу темброво-неоднорідних (змішаних) ансамблів. Серед найпопулярніших – дуети гітари та скрипки, гітари та флейти, гітари та голосу.

Отже, визначаємо поняття «*академічний гітарний ансамбль*» як різновид камерно-інструментального складу, що об'єднує декількох виконавців на гітарах і функціонує в межах професійної академічної традиції.

1.3. Методологічна база дослідження гітарного ансамблевого виконавства

Як відомо, одним з основних стовпів, на якому вибудовуються міцні підвалини сучасного наукового пізнання, є відповідна й ефективна методологічна основа як інструмент виявлення та концептуального осмислення обраного об'єкта дослідження.

У межах нашого дослідження гітарний ансамбль як складно організований феномен музичної культури, розглядається через оптику, як *спеціальних, музикознавчих* методів та підходів, так і за допомогою *необхідного загальнонаукового* методологічного апарату.

Провідною методологічною засадою обрано системний підхід, який забезпечує можливість аналізу гітарного ансамблю як структурної одиниці академічного музичного мистецтва. Він дозволяє встановити взаємозв'язки

між чинниками, що детермінують функціонування ансамблю, зокрема між жанрово-стильовою природою, виразовими можливостями, та виконавсько-інтерпретаційними особливостями.

Академічний гітарний ансамбль розглядається в нашій роботі як підсистема камерно-інструментального музикування, що водночас виступає самодостатнім утворенням із притаманними йому структурними закономірностями. Його функціонування характеризується подвійною семантикою: з одного боку – це форма камерного діалогу (полілогу), заснована на принципах співмузикування, з іншого – простір для виявлення новітніх форм ансамблевої взаємодії.

Смислова множинність явища гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття концептуалізується в дисертації крізь призму інтегративності, що передбачає синтез загальнонаукових та спеціальних методологічних підходів, адаптованих до специфіки академічного музичного мистецтва. Отже, розглянемо далі ці методологічні підходи.

Системний підхід – дозволяє розглядати гітарний ансамбль як цілісне художньо-комунікативне утворення, що функціонує у межах структурної, жанрової, виконавської й соціокультурної взаємодії.

Історичний підхід – реалізується через поєднання трьох взаємопов'язаних методів:

- історико-генетичного – для виявлення витоків і витлумачення динаміки розвитку гітарного ансамблю;
- історико-типологічного – для окреслення жанрових детермінант у різні історичні періоди;
- історико-хронологічного – для послідовного простеження становлення та еволюції гітарного ансамблю як явища музичної культури від ранніх форм до сучасного стану.

Застосування *інтердисциплінарного підходу* дозволяє залучити знання з соціології та філософії, що сприяє глибшому проникненню в багатовимірну

природу гітарного ансамблю як феномену взаємодії, комунікації та художньої репрезентації.

Комплексний характер, властивий нашому дослідженню, також потребує використання *порівняльно-типологічного методу*, який забезпечує можливість зіставлення дуетної, тріо- та квартетної жанрових моделей гітарного ансамблю задля виявлення характерних ознак в межах світових і національних традицій.

Для виявлення соціокультурної специфіки становлення гітарного ансамблю в нашому дослідженні було вирішено застосувати *культурологічний метод*, спрямований на аналіз середовищного чинника, інституційних рамок, концертної практики та зміни статусу ансамблю в контексті соціокультурної динаміки.

Поглиблений аналіз музичних творів здійснюється на основі *цілісного аналітичного підходу*, що поєднує структурно-функціональний, інтонаційно-смысловий і жанрово-стильовий рівні прочитання нотного тексту гітарно-ансамблевих музичних творів, задіяних в нашому дослідженні.

Джерелознавчий метод – дає змогу охопити, класифікувати й критично осмислити увесь корпус нотних, наукових, методичних, публіцистичних та історіографічних джерел, що формують об'єктивну базу дослідження, а також виявити їх репрезентативність та інтерпретаційний потенціал в сучасному музикознавстві.

У процесі роботи із системами жанрових моделей, стилістичних трансформацій та композиторських стратегій застосовується *інтерпретологічний метод*, який використовується для аналізу взаємодії композиторського задуму та виконавського втілення, зокрема у практиці сценічної реалізації гітарних ансамблевих творів, обраних для наукового вивчення в нашій роботі.

Така методологічна структура дозволяє забезпечити багатовекторне осмислення гітарного ансамблю як естетичного, соціального та культурного

феномену, а також сформувати теоретичну базу для подальших прикладних досліджень у галузі академічного гітарного мистецтва.

Інтердисциплінарні епістемологічні інструменти, що являють собою синтез полінаукових методологій доводять свою ефективність у контексті актуальних досліджень гуманітаристики. Відповідно до цього, вбачаємо необхідність наукового розгляду явища академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття з позиції набутого сучасною музикологією досвіду звернення до гуманітарного методологічного тезарусу. Залучення в рамках *інтердисциплінарного підходу* концепцій та теорій споріднених галузей науки, зокрема соціології, естетики та філософії, виявляє нові можливості осмислення гітарної ансамблевої взаємодії не лише як музичної, а і як загальнокультурної комунікативної форми буття.

Пошук необхідного міждисциплінарного методологічного інструментарію був скерований особливостями матеріалу дослідження (ансамблеві партитури сучасних композиторів), музичні процеси в котрих суттєво відрізняються від подібних процесів у музиці минулого. З іншого боку, соціокультурне функціонування гітарних ансамблів як професійних музичних колективів є явищем новітнього часу, що потребує відповідної дослідницької оптики.

Залучення *акторно-мережевої теорії* (actor-network theory, ANT) дає підстави розглядати гітарний ансамбль як динамічну мережу взаємодії, у якій виконавці, інструменти, партитури, акустичні простори, технічні засоби та соціальні контексти виступають рівноправними та у статусі акторів. Залежності акторів у мережі проявляються як складноієрархічні відносини. У цій перспективі ансамбль постає не як статична структура, а як результат постійного переплетення матеріальних і символічних відносин. Такий аналітичний ракурс дозволяє осмислювати гітарний ансамбль як гібридну мережу, що генерує культурні значення через взаємодію людських і нелюдських елементів.

Акторно-мережева теорія (Actor-Network Theory, ANT), розроблена у 1980-90-х роках Бруно Латуром, Мішелем Каллоном і Джоном Ло, запропонувала радикально новий спосіб осмислення соціальної реальності. Її сутність полягає у відмові від традиційного розрізнення між суб'єктом і об'єктом, натомість усі учасники процесу як людські, так і нелюдські агенти (інструменти, партитури, простори, технології тощо) – розглядаються як актори, що формують гетерогенну мережу. Вивчення гітарного ансамблю через призму ANT дозволяє висвітлити його багатокомпонентну природу як динамічну конфігурацію взаємодіючих елементів.

У сучасному музикознавчому дискурсі акторно-мережева теорія (ANT), у версії, запропонованій Бруно Латуром [229] та осмисленій Бенджаміном Пікютом [246] у контексті історії музики, постає не як завершена модель, а як інструментарій для виявлення складної взаємодії між людськими й нелюдськими агентами. Згідно з цією парадигмою, музичне явище не є результатом лінійного впливу або ізольованого авторства, а формується внаслідок численних перекладів, делегацій, репрезентацій, які пов'язують композиторів, виконавців, інструменти, тексти, медіа, інституції та слухачів в одну динамічну мережу.

За Б. Пікютом онтологія акторно-мережевої теорії не фіксована – вона множинна, конструйована внаслідок асоціацій. Музичні жанри та стилі розглядаються як динамічні угруповання, які постійно оновлюються. «Чим би не була музика, вона, очевидно, спирається на багато речей, які самі по собі музикою не є. Тому ми повинні розуміти її як набір взаємозв'язків...» [246, с. 192].

Гітарний ансамбль у цьому контексті постає як акторно-мережева формація, де кожен агент (виконавець, гітара, партитура, сцена, акустика, публіка, звукозапис, педагогічна школа тощо) відіграє роль у творенні ансамблевого явища. Таким чином, дослідження гітарного квартету стає вивченням мережі, що постійно реконфігурується.

Властивості сучасного гітарного ансамблю як мережі є такими:

- *гетерогенність* – ансамбль об'єднує як людських (виконавці, слухачі), так і нелюдських (інструменти, партитури, простір) акторів;
- *взаємовплив агентів* – усі елементи мережі, включно з матеріальними, мають здатність впливати на результат музичної дії;
- *динамічність конфігурації* – ансамбль постійно перебудовується залежно від умов: репертуару, простору, складу, технічних засобів;
- *технологічна інтеграція* – сучасні ансамблі застосовують цифрові пристрої, програмне забезпечення, онлайн-комунікацію як активні компоненти мережі;
- *коадаптація у реальному часі* – ансамблева взаємодія базується на постійному взаємному налаштуванні учасників у процесі виконання.

Поняття *shared agency* (спільної агентності) постало у сучасній філософії дії та соціальної онтології як спроба осмислити такі ситуації, де декілька суб'єктів діють не паралельно, а разом, утворюючи колективну дію, яка не зводиться до простої суми індивідуальних намірів. У праці Майкла Братмана [198] ідеться про особливий тип взаємодії, при якому дії окремих учасників набувають цілеспрямованості лише в межах спільної інтенції, поділеної відповідальності й узгодженого бачення мети. Агентність має ряд відмінних між собою визначень в межах міждисциплінарних підходів сучасного музикознавства. Зокрема у музичній когнітивістиці агентність розуміється як «здатність контролювати створення музичних звуків – уміння, яке, серед іншого, дозволяє досвідченим музикантам впізнавати власне виконання серед інших подібних, навіть після тривалого часу» [256, с. 540].

Виконавська взаємодія передбачає не просто технічну координацію чи слухову чутливість, а глибоку включеність у колективне мислення й відчуження. Ансамбль функціонує не як сума незалежних дій, а як єдиний організм, що діє у спільному напрямку. Це спільне «ми» – не абстрактне, а конкретно втілене у формотворенні, фразуванні, динаміці, агогіці, балансі звучання, виконавському жесті, реакції на дії партнера.

Shared agency дозволяє осмислити гітарний ансамбль як простір реалізації розподіленої інтенційності. Кожен учасник не лише виконує «свою» партію, а й активно формує ансамблеву структуру. Це означає, що від кожного вимагається не лише особистісна компетентність, а й здатність приймати рішення від імені ансамблю, «мислити іншим», реагувати на те, чого ще не сталося, але ось-ось має відбутися у спільному часі.

Ця модель особливо виразно проявляється у випадках, коли ансамбль працює без диригента чи зовнішнього координатора – у гітарному ансамблі це типова ситуація. Така взаємодія вимагає високого ступеня взаємної довіри, емоційного резонансу та інтерсуб'єктивної згоди.

Розглядаючи комунікативну функцію гітарного ансамблю через призму *shared agency*, визначаємо ансамбль як форму спільного буття, де музика постає не як продукт суб'єктів, а як поле їхньої спільної дії, діалогу, розподіленої відповідальності й творчої присутності. Зазначимо основні його якості, серед яких:

- *колективний намір* – ансамбль діє на основі спільно поділеного інтенціонального плану: виконавці не просто грають паралельно, а мають узгоджену мету виконання твору;
- *міжсуб'єктне узгодження* – учасники ансамблю враховують наміри один одного, що забезпечує злагодженість і координацію у звуковому результаті;
- *розподіл ролей* – кожен учасник виконує свою частину ансамблевого плану, зберігаючи автономність, але в межах спільної структури дії;
- *спільне планування* – репетиційний процес і виконавське рішення формуються колективно, з урахуванням кожного голосу, тембру, артикуляції;
- *взаємна підтримка* – учасники взаємодіють як партнери, які зацікавлені в успіху не лише особистого, а й загального музичного результату;

- *спільна відповідальність* – результат виконання належить не окремим гравцям, а ансамблю як єдиній дії, що вимагає взаємної відповідальності за музичне ціле.

Сучасна інтерпретологія оперує важливим для дослідження специфіки гітарного ансамблю поняттям *гібридної авторської агентності* – «...дослідження, що зосереджені на виконавстві, розглядають, як виконавці... ...часто розвивають і доповнюють оригінальні ідеї композиторів, створюючи творчі артефакти, авторство яких можна розглядати як гібридне або розділене між композитором і виконавцем» [256, с. 540]. Ракурс розділеної агентності корисний для погляду як на внутрішньоколективні відносини між учасниками ансамблю, так і на відношення «ансамбль – світ» яке обумовлює агентність ансамблю як соціокультурної окремоті.

Отже, методологія дисертації, зумовлена орієнтацією на обраний об'єкт і предметом дослідження, утворена шляхом синтезу спеціальних та загальнонаукових підходів та методів, у своїй інтегративній площині означена залученням соціологічно-філософських концепцій акторно-мережевої теорії та спільної агентності як допоміжних у розкритті сутності явища гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Висновки до розділу

Визначене специфікою обраної проблеми концептуальне поле дисертаційного дослідження, що характеризується багатовекторністю осягнення гітарного ансамблю в окресленому хронотопі як явища академічного музичного мистецтва, детермінувало комплексний характер викладу матеріалу першого розділу дисертації, що формує джерелознавчі, термінологічні та методологічні підвалини щодо подальшого наукового дослідження гітарного ансамблю як явища академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Його структура

охоплює три ключові компоненти – огляд та систематизацію наукових джерел, визначення термінологічного апарату дослідження та формування відповідної до поставлених завдань методології.

Здійснений аналіз історіографії та джерельної бази обраної дослідницької проблематики дисертації (тобто гітарного ансамблю), дозволили виявити, охарактеризувати та систематизувати основні наукові праці за відповідними напрямками і аспектами, а саме: а) роботи з історії камерного ансамблю (В. Коббет, М. Радіс, Д. Тові та ін.); б) дослідженн з теорії камерного ансамблю (І. Польська, Л. Повзун та ін.); в) роботи з історії гітарного мистецтва та гітарної музики (Д. Мартін-Гіл, В. Паламарчук та ін.), публікації з теорії та практики гітарного виконавства, зокрема гітарної виконавської технології (Д. Шнайдер, С. Джозел та ін.); наукові розвіди й дослідження в галузі гітарного ансамблю (Х. Пуерта, А. Морріс, Дж. Агостіно, А. Батстон та ін.).

У процесі джерелознавчого аналізу було виявлено, що приблизно до 1980-х років камерний ансамбль розглядався переважно як форма композиторської творчості, а отже – здебільшого на рівні музичного тексту, а не в аспекті художньої виконавської взаємодії. Лише з другої половини ХХ століття у музикознавчий дискурс навколо гітарного мистецтва починають активно проникати ідеї та положення феноменології, герменевтики, семіотики, що призводить до актуалізації виконавського, комунікативного та міждисциплінарного виміру ансамблевого гітарного музикування.

Важливим результатом здійсненого аналізу історіографії та джерельної бази дослідження є усвідомлення недостатньої системності наукової опрацьованості гітарного ансамблю як мистецького явища, адже більшість таких праць є дотичними до гітарного мистецтва як до певного виду сольного інструменталізму або ґрунтовно висвітлюють лише деякі окремі аспекти (педагогічні, регіональні, композиторські, органологічні, мистецько-персонологічні й ін.) гітарної творчості. Тим самим у першому розділі роботи остаточно підтверджено актуальність дисертації, спрямованої на цілісне

осмислення гітарного ансамблю як явища академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

На шляху до осягнення специфіки функціонування гітарного ансамблю в системі академічного камерно-інструментального виконавства, було здійснено уточнення ключових понять, що використовуються у даному дисертаційному дослідженні. Проведено дефініціювання низки музичних термінів і понять, зокрема: «академічне музичне мистецтво», «камерна музика», «ансамбль». Як важливий результат здійсненого дискурсу термінології та категоріально-понятійної бази запропоновано уточнене трактування поняття «гітарний ансамбль».

Обґрунтовано доцільність відмежування поняття «гітарного ансамблю» (як темброво-однорідного колективу з гітар) від ансамблів з гітарою (гітари з флейтою, гітари з скрипкою, гітари з вокалом, тощо). Крім того, розглянуто на науковому рівні (вперше у вітчизняному музикознавстві) та запропоновано до музичного лексикону поняття «академічний гітарний ансамбль» як різновид камерно-інструментального складу, що об'єднує в собі декількох виконавців на гітарах і функціонує в межах професійної академічної традиції.

Термінологічне опрацювання створює необхідну категоріальну базу для подальшого аналізу історичного розвитку, репертуарних особливостей і жанрово-стильових тенденцій гітарного ансамблевого виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

За результатами здійсненої в першому розділі дисертації розробки методології щодо музикознавчого вивчення проблеми гітарного ансамблю формовано і запропоновано методологічну базу щодо предмету дослідження, яка базується на синтезі загальнонаукових, музикознавчих та гуманітарно-філософських підходів. Основу цієї бази складають наступні методи й підходи:

- системний підхід (для аналізу ансамблю як складної комунікативної одиниці);

- історичні методи (генетичний, типологічний, хронологічний);
- порівняльно-типологічний метод (для виявлення характерних ознак шляхом порівняння);
- культурологічний метод (для виявлення соціокультурних чинників функціонування гітарного ансамблю);
- джерелознавчий (для опрацювання наукових джерел);
- інтерпретологічний (застосовується у дослідженні виконавської діяльності гітарних ансамблів);
- цілісний музично-теоретичний аналіз (для осягнення специфіки репертуару гітарних ансамблів другої половини ХХ – початку ХХІ століття).

Крім того, особливістю розробленої в останньому розділі дисертації наукової методології вивчення гітарного ансамблю є також залучення в межах міждисциплінарного підходу *акторно-мережевої теорії* та концепції *спільної агентності*. Акторно-мережева теорія надає інструментарій для дослідження гітарного ансамблю як динамічної мережі, у якій кожен елемент (виконавець, музичний інструмент, партитура, публіка, концертний простір, і т. д.) виступає задіяним у мережу взаємовідношень актором. Це відкриває можливості для аналізу актуальних форм ансамблевої взаємодії. Концепт спільної агентності (*shared agency*) дає змогу осмислити ансамбль як форму колективної дії, у якій координація, відповідальність і творча ініціатива розподілені між усіма учасниками.

У результаті проведеної аналітичної роботи в першому розділі дисертації також можна дійти й інших деяких узагальнюючих висновків.

По-перше, здійснено вичерпне джерелознавче підґрунтя дослідження, що дозволяє здійснити подальшу аналітичну реконструкцію історії, стану сучасного функціонування гітарного ансамблю, а також тенденцій розвитку його художньої естетики.

По-друге, створено термінологічну та класифікаційну основу, що усуває багатозначність у вживанні деяких понять і термінів та дає змогу говорити про гітарний ансамбль як про стабільну жанрову форму.

По-третє, сформульовано методологічну стратегію, яка забезпечує комплексне дослідження гітарного ансамблю у його багатогранному вимірі.

Таким чином, перший розділ дисертації, що присвячений теоретико-методологічним засадам вивчення гітарного ансамблю як мистецького явища є концептуально визначальним, оскільки він забезпечує наукову валідність подальших розділів даного дисертаційного дослідження.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

2.1. Генеза, становлення та розвиток гітарного ансамблевого виконавства в європейській та американській музичній культурі

Одним з перших історичних свідчень ансамблевої гри на гітароподібних інструментах є зображення з манускрипту *Cantigas de Santa Maria*, написаного за часів правління короля Альфонсо X Ель Сабіо (1221 – 1284 р.) [194, с. 48]. Манускрипт представляє собою одну з найбільших збірок монодичних середньовічних кантів. На зображенні два виконавця грають на *guitarra morisca* (мандора) справа та *guitarra latina* (гітерн, або цитоль) зліва, органологічних прообразах сучасної гітари (див. Додаток Б, приклад 1).

На шедеврї італійського Відродження «Коронація Богородиці шістьома янголами» (бл. 1385 р.) Аньйола Гадді зображає дует інструментів – лютні та гітерна (див. Додаток Б, приклад 2) [263]. Аналогічно, іспанський живописець Пере Серра у творі «Діва янголів» (1358) представляє ансамбль із шести янголів, серед яких двоє зображені з чотирехордовою лютнею та трихордовим гітерном. Такі іконографічні джерела наочно демонструють наявність ансамблевої традиції струнно-щипкового музикування у європейській культурі доби Середньовіччя.

Досліджуючи становлення гітарного ансамблю у європейській музичній культурі, неможливо оминати явище лютневої ансамблевої музики. Спираючись на дослідження цього питання Д. Лейном [228], можемо стверджувати, що розвиток лютневої ансамблевої музики визначається межами приблизно ста років, від перших публікацій Д. Паколони (1564) до останніх видань В. Штробеля (1668). Всього відомо понад 130 ансамблевих

творів, які збереглися у вигляді одинадцяти друкованих видань і чотирьох рукописних джерел. Близько половини цих творів побудовані на популярних в той час *basso ostinato*, серед яких особливо поширеними були звороти ренесансної епохи *passamezzo antico* та *passamezzo moderno* [228, с. 29].

Попри стилістичне різноманіття цих композицій, інструментальний склад та стрій лютневих ансамблів протягом століття залишалися переважно стабільними. Практично вся відома лютнева ансамблева музика, окрім окремих винятків (Besard, Conserto, Vago), виконувалася на інструментах з типовим налаштуванням струн: d, a, g, e, d [228, с. 30].

Функціональний розподіл партій також є типовим для ансамблевого репертуару: перші лютні виконували мелодичну лінію, тоді як басові інструменти забезпечували гармонічний супровід і бас. Цей принцип залишався незмінним, попри значні стилістичні трансформації, характерні для епохи.

У творі «Ballet de la Délivrance de Renaud» (1617), представленому при дворі Людовіка XIII, міститься номер за участі тринадцяти лютністів і одного віоліста. Композитор П'єр Гедрон не лише керував постановкою, а й створив декілька музичних номерів у формі *airs de cour* з табулатурами для лютні [247, с. 17]. Згадку про Лютніста Баллара знаходимо у трактаті Мерена Мерсенна «L'Harmonie Universelle» [235], де мова йде про концерт ансамблю із п'яти-шести лютень, який звучав настільки досконало, що слухачеві здавалося, ніби грає один музикант.

Популярність лютневих ансамблів спостерігалась в Англії Стюарта. Маскаради слугували ідеальним простором для таких форм музикування. У 1607 році Томас Кемпін створив музику до балу з нагоди весілля лорда Гейза [247, с. 18]. Її виконавцями був ансамбль басових і тенорових лютень. У 1634 році, під час постановки «The Triumph of Pease», організованої на честь короля Чарльза I та королеви Генрієти Марії, було задіяно сорок лютністів з різних країн. Імена деяких виконавців збереглися в архіві маєтку

Лонгліт: Жак Готьє, Петер Джейкоб, Джон Келлі, Роберт Кіт, Джон Лоренс, Річард Міллер та Вільям Пейдж [247].

В Італії великі ансамблі лютень та гітароподібних інструментів були частиною оперних і придворних постановок. У 1589 році під час святкувань весілля Медічі виконувалися інтермедії (*Intermedi della Pellegrina*), що включали лютневі ансамблі. Рід Медічі утримував власний лютневий ансамбль під керівництвом Лоренцо Аллегрі [252, с. 26].

Згасання цієї традиції припадає на другу половину XVII століття. Причинами стали зміни у смакових уподобаннях та еволюція музичних форм. Через імпровізаційний та усний характер виконання значна частина репертуару не збереглася. До нас дійшли лише окремі тріо та квартети, зокрема твори Ніколя Валле з його збірки «*Le Secret des Muses*» (1615–1616), а також твори Еммануеля Адріансена, Джованні Паколони та анонімні квартети з манускрипту Тізія [247, с. 18].

Лютнева книга Тізія (*Thysius Lute Book*) є найбільшим із відомих рукописних джерел лютневої музики епохи пізнього Ренесансу та раннього бароко. На 521 сторінці рукопису міститься майже 900 творів, записаних французькою табулатурою (див. Додаток Б, приклад 3). Цей унікальний рукопис створювався щонайменше чотирма різними авторами протягом півстоліття, а саме – з 1595 до 1645 року. Серед його відомих власників – амстердамський священик Адріан Смут (1578/79–1646), ймовірно, останній переписувач творів у манускрипті, та юрист Йоганн Тізій (1621–1653), чие ім'я закріпилося за рукописом. Перед тим як потрапити до сучасної бібліотеки Лейденського університету, рукопис довгий час зберігався в спеціально заснованій Й. Тізієм бібліотеці у Лейдені, Нідерланди [196, с. 161-162].

Зміст манускрипту демонструє виняткову різноманітність стилів, жанрів та національних шкіл. В ньому знайшли своє відображення англійські, італійські, нідерландські й французькі ренесансні танці, ранні французькі барокові твори, варіації на *basso ostinato*, інструментальні версії вокальних творів, мотетів, французьких та італійських пісень (інтабуляції), а також твори

таких відомих майстрів як Джон Доуленд та Франческо да Мілано. Рукопис також включає фантазії без вказівки авторства, вправи для розвитку техніки гри на лютні, обробки псалмів періоду Реформації, кілька ансамблевих дуетів та корпус з тринадцяти ансамблевих творів, які за всіма ознаками є лютневими квартетами. «Galliarda La Carracossa», «Galliarda La Gamba», «Galliarda Chi Passat», «Gallarde de Roynе d' escosse», «Galliarde de Belle qui me vas martirant», «Galliarde Franchoyse», «Wie sai mijn troetelen, Passomezo Italie», «Passomezo hauboy», «Passomezo La Romanesqua», «Passomezo del Zorzi», «Si vous estes belle», «Grande Bataille» чітко виділяються в рукописі завдяки наявності чотирьох окремих партій з назвами Superius, Contratenor, Tenor і Bassus. Ці квартети вважались неможливими для виконання до 1989 р., коли дослідник Тодд Лейн опублікував статтю у *Journal of the Lute Society of America* [228]. У цьому дослідженні він визначає головну складність квартетів – стрій, притаманний голосам для Superius, Contratenor, Tenor і Bassus погано підходив для виконання відповідних партій. Т. Лейн висунув припущення, що причиною є помилка переписувача манускрипту та вирішив незручність аплікатури шляхом зміни партій [228, с. 46].

Виходячи з типологічної близькості гітари до лютні (спорідненого строю, схожої техніки звукоутворення, камерного тембру), в історичному контексті гітарний ансамбль нами пропонується розглядати як наступника лютневого консорту.

Перші відомості про гітарний ансамбль пов'язані з діяльністю італійських композиторів та гітаристів. В 1627 р. Фабріціо Костанзо видав збірку, яка окрім сольних гітарних п'єс включала гітарні дуети та квартети. В цих квартетах використовувались три види гітар, які відрізнялись за розміром. Антоніо Карбончі у 1643 видав 32 п'єси для ансамблю з 12 гітар в різних налаштуваннях [233]. Франческо Корбетта, знаний композитор та гітарист свого часу, близько 1671 р. був запрошений до двору французького короля Людовика XI, де створив «Entrée» – номер для балету Жана-Батіста Люллі, що виконувався декількома гітаристами [271, с. 108].

Антуан Карре, французький бароковий гітарист і композитор другої половини XVII століття, опублікував дві збірки табулатур для гітари. «*Livre de Guitarre Contenant Plusieurs Pièces...Avec la Manière de Toucher Sur la Partie ou Basse Continue*» – видана в Парижі у 1671 році, ця праця присвячена Пфальцській принцесі. У збірці містяться різноманітні п'єси, а також інструкції з виконання басса континуо. Друга збірка – «*Livre de Pièces de Guitarre de Musique...*» також опублікована в Парижі. Вона містить сюїту для одноголосного інструменту, двох гітар та basso continuo [271, с. 109].

У XVIII столітті гітарні ансамблі ще не набули широкої популярності й знаходились на маргінесі музичної культури. У порівнянні з домінантними жанрами камерної музики того часу, жанр гітарного ансамблю репрезентувався насамперед творами для домашнього музикування, партія гітари в яких виконувала переважно акомпануючу функцію. Популярністю користувались твори для голосу та гітари, що представляли собою обробки відомих оперних арій, народних пісень та міських романсів [273, с. 251]. Попри зростання інтересу до гітари як інструмента з розвинутим поліфонічним потенціалом, її участь у камерно-інструментальних жанрах залишалася обмеженою. Основну увагу композиторів привертала такі інструменти, як скрипка, флейта, клавесин, віолончель, що відповідало тенденціям класицизму – прагненню до чіткого формоутворення та яскравої інтонаційної виразності, яку забезпечували насамперед струнно-смичкові та клавішні інструменти.

Твори для двох гітар знаходимо у доробку французів П'єра Франсуа Олів'є Обера (1763 – с.1830) «*Trois petits duos*», Op. 15 «*Trois Duetti*», Op. 34 та Франсуа де Фосса (1775 – 1849) «*Trois grands duos d'après les œuvres de Haendel*» (транскрипції квартетів Й. Гайдна), «*Ouverture de l'opéra Didon de Piccini*» (транскрипція увертюри опери Дідон Н. Піччіні), німецького композитора Йозефа Кюффнера (1776 – 1856) «*Potpourri for 2 Guitars*», «*Twelve duos for 2 guitars*» op. 87, «*60 Lessons for 2 Guitars*», Op.168 [249].

Дедалі частіше з'являлись твори для гітари та інших інструментів, втім різниця у динамічних можливостях була перешкодою для розвитку таких камерно-інструментальних жанрів і формування сталих жанрових моделей. Фрідріх Баумбах (1753-1813) створив кілька опусів для гітари та фортепіано. Кларнетист та композитор Карл Андреас Гьопферт (1768–1818) вирізнявся особливою оригінальністю в доборі інструментальних складів: гітара з флейтою; дві гітари з флейтою; гітара з фаготом; а також комбінація гітари, альти і контрабаса [194, с. 126].

Франц Ксавер Зюссмайр (1766–1803), який був другом Моцарта та диригентом Національного театру у Відні, написав квінтет, до складу якого увійшли скрипка, гітара, гобой, валторна і віолончель [194, с. 126].

Камерну музику з гітарою також писали: Плацидус фон Камерлохер (1720–1776), який був органістом, лютністом і скрипалем, флейтист і педагог Готтліб Генріх Кьолер (1765–1833), Йозеф Мартін Краус (1756–1792), автор творів для гітари та фортепіано, а також Бернхард Ромберг (1767–1841), віолончеліст і композитор, який виступав із концертами в Англії та Іспанії [197].

Отже, як зазначає А. Беллоу, «найважливішим аспектом німецької гітарної музики XVIII століття є використання інструмента в різноманітних комбінаціях камерних ансамблів» [194, с. 126].

Ісідоро де Лапорта (1750 – 1808) – іспанський композитор і гітарист періоду класицизму. Його життя і творчість були тісно пов'язані з Мадридом, де він активно працював як музикант і композитор [233]. І. Лапорта здобув визнання завдяки своїм композиціям для гітари, а також музиці для театру. Він писав твори для різних інструментів, зокрема гітари, салтеріо (іспанського різновиду цимбалів), клавесина та скрипки. Манускрипти його творів збереглись в іспанських бібліотеках, а у XX–XXI століттях відбулося відродження інтересу до його музики. Серед композиторського доробку І. Лапорта: «Allegro pour la Guitare», «Dúo de Guitarras» (1790), «Duo in A major», «Duo in G major», «5 Duos para Guitarra».

Одним з перших виданих гітарних дуетів вважається *Sonate D-dur* німецького композитора, гітариста, мандолініста і лютніста Крістіана Готліба Шейдлера (1747-1829) [197, с. 262]. Австрійський гітарист Леонгард фон Каль (1767-1815) у свою чергу теж створив низку творів для гітарного дуету: «Guitar Duet» Op.20, «6 Guitar Duets» Op.24, «Variations for Mandolin and Guitar», Op.25 «6 Allemandes» Op.48 (1896), «Sérénade» Op.39, «Sonata for 2 Guitars» Op.115, «3 Sonatas for 2 Guitars» Op.44, «12 Ländler» Op. 49 для соло-гітари або двох гітар, «Guitar Duet» Op.53 (тема та 10 варіацій), «Variations for 2 Guitars» Op.62 та «Guitar Duet» Op.51 (тема та 12 варіацій, написаних за мотивами опери «Фаніска» Л. Керубіні) [197, с. 62]. Набуло чималої популярності серед виконавців чотиричастинне *Trio Op.26 C-dur* фон Калю, що було написано ще на початку 1800-х років, найімовірніше близько 1805–1810 року [194, с. 158].

Водночас французький гітарист Антуан де Лойе (1768-1836) також звертався до жанру гітарного дуету, створивши «12 Waltzes» Op. 32, «Fantasia for 2 Guitars» Op.33, «Trois Duos concertants» Op. 34, «Six Duos concertants» Op. 35, «Six Duos nocturnes» Op. 37, а також написав два тріо: «Trio concertant pour trois guitares» Op. 29 та «Second trio pour trois guitares» Op. 42. Написаний ним у 1815 році кuartет *Air varié et dialogué pour quatre guitares* став одним з перших взірцем надрукованої музики для цього складу [220].

Італійський гітарист, композитор та педагог, представник пізнього класицизму, Філіппо Граньяні (1768–1820) народився у місті Ліворно, в музичній родині. Його батько, Антоніо Граньяні, був скрипалем та композитором. Ф. Граньяні здобув музичну освіту в рідному місті, навчаючись спочатку на скрипці, згодом перейшов до гітари, яка стала основним інструментом його творчості. Він швидко здобув репутацію талановитого виконавця та композитора, що надало йому можливість гастролювати Італією. Деякий час Ф. Граньяні мешкав у Парижі [197, с. 137].

У творчому доробку Ф. Граньяні значне місце посідають твори для ансамблів, зокрема гітарні дуети «Tre Duetti», «Trois Duos», Op. 1, «Trois

Duos», Op. 2, «Trois Duos», Op. 3, «Trois Duos», Op. 4 та гітарне тріо «Тріо» Op. 12. Його стиль вирізняється мелодійністю, використанням класичних форм та гармонії, витончених діалогів між партіями.

Філіппо Граньяні творчо взаємодіяв з іншими видатними гітаристами свого часу, зокрема з Фернандо Каруллі, який був поціновувачем його музичного таланту [252, с. 139]. Твори Ф. Граньяні видавалися у Парижі та Лейпцигу, що сприяло їхньому поширенню серед європейських гітаристів. Завдяки своїй педагогічній та композиторській діяльності Філіппо Граньяні зробив вагомий внесок у становлення гітарного ансамблю епохи класицизму.

Більш відомий сучасник Ф. Граньяні та А. Лойе, австрійський видавець та композитор Антон Діабеллі (1781 – 1858) є автором камерних творів за участі гітари. Серед його творчого доробку виділяється восьмичастинний гітарний дует «Alfred Walzer» та «Grand Trio» Op.62 для трьох гітар.

Композиторська спадщина Ф. Каруллі (1770-1841) налічує понад 100 гітарних дуетів, серед яких: «3 Petits Duos Nocturnes pour 2 Guitares» Op.1, «3 Duets» Op.48, «Nocturne concertante pour 2 Guitares» Op.118, «Nocturne pour 2 Guitares» Op.148, «6 Contredanses quadrilles» Op.193, «Divertissement pour 2 Guitares ou Guitare seule», «3 Duos brillants et faciles pour 2 Guitares» Op.285, «3 Nocturnes de Salon pour deux Guitares» Op.227, «Rondeau pour 2 Guitares» Op.302, «Duo concertant» Op.328, а також транскрипції творів В. А. Моцарта («Andante et Rondeau» Op.167), Л. В. Бетовена («Andante Varié & Rondeau» Op.155), Дж. Россіні («6 Rondeaux sur des themes de Rossini» Op. 237) для двох гітар.

Гітарні дуети Фернандо Сора (1778 – 1839) були створені в Парижі впродовж останніх дванадцяти років його життя. У цей період композитор активно гастролював, займався педагогічною діяльністю та працював у провідних музичних жанрах доби: балеті, опері, симфонії, камерній музиці [194, с. 166]. Усі дванадцять збірок гітарних дуетів Ф. Сора були опубліковані у період з 1828 по 1839 рік. До них належать «L'Encouragement» Op. 34, «Divertissement» Op. 38, «Six Valses» Op. 39, «Les Deux Amis» Op. 41, «Six Valses» Op. 44, «Divertissement Militaire» Op. 49, «Le Premier Pas vers moi» Op.

53, «Fantaisie» Op. 54, «Trois Duos» Op. 55, «Trois Petits Divertissements» Op. 61, «Divertissement» Op. 62 та «Souvenir de Russie» Op. 63. Опуси 34, 38, 39, 44, 49, 53, 54, 55, 61, 62 мають дидактичне спрямування, про що свідчать детальні коментарі, розроблена аплікатура та назви з педагогічним ухилом. Ці твори вирізняються відносною стилістичною та технічною простотою, що зумовлено орієнтацією на аматорів. Проте навіть у навчальних композиціях Ф. Сора демонструє високий рівень композиторської майстерності, що перевершує типові зразки тогочасної «салонної» гітарної музики. Сам композитор критично оцінював комерційний тиск видавництв, які вимагали від авторів створення легких, розважальних творів, але, попри це, прагнув зберегти художню цінність навіть у творах прикладного характеру.

Стиль дуетів Ф. Сора ґрунтується на естетиці класицизму. Його мелодії ліричні, плавні, часто основані на типових акордових секвенціях із включенням орнаментики (трелі, морденти). Формотворення базується на періодичних структурах із каденціями, типовими є дво- та тричастинна форма, варіації. У жанровому плані переважають танці (вальс, мазурка, галоп, полонез), відповідно до традицій дивертисменту. Гармонія здебільшого типова: тризвуки, домінантові септакорди, зрідка автором вживаються модуляції в близькі тональності. Ритмічна організація проста й регулярна, часто використовуються арпеджовані фігурації (на кшталт Альбертієвих басів).

Серед дванадцяти дуетів вирізняються чотири («L'Encouragement», «Les Deux Amis», «Fantaisie та Souvenir de Russie»), які демонструють високий художній рівень та потребують від виконавців технічної майстерності. «L'Encouragement» Op. 34 є найпопулярнішим серед сучасних виконавців, завдяки еталонному запису цього твору дуетом Джуліана Бріма та Джона Вільямса. «Fantaisie» Op. 54 складається з вступу, теми з трьома варіаціями та фіналом і вальсу. Твір демонструє елементи іспанського національного стилю – ритмічну різноманітність, синкопування, а також використання характерних для іспанського мелосу інтонацій.

«Les Deux Amis» Op. 41 та «Souvenir de Russie» Op. 63 Ф. Сора присвячує своїм друзям Діонісіо Агуадо та Наполеону Косту. В цих дуетах обидві партії мають рівноправне значення, що протиставляється типовій моделі «соліст – акомпаніатор». «Les Deux Amis» вважається вершиною дуетної творчості Ф. Сора, має розгорнуту варіаційну форму, включає мазурку у фіналі та характеризується оркестровою насиченістю фактури.

Решта дуетів («Trois Duos» Op. 55, «Trois Petits Divertissements» Op. 61, «Divertissement» Op. 62) є менш вимогливими технічно. Вони характеризуються простими формами та аплікатурною зручністю.

Гітарні ансамблі видатного італійського гітариста та композитора Мауро Джуліані (1781-1829) не займають значного місця в його творчому спадку, проте слід зазначити дидактичні дуети зі збірки «Auswahl der beliebtesten Deutschen vom Apollo Saal», «3 Rondos» та Варіації на арію «Di Tanti Palpiti» з опери Дж. Россіні «Танкред» для двох гітар.

Наступне покоління визначних гітаристів – М. де Ферранті, Н. Кост та Й. Мерц, зробило значний внесок у розширення ансамблевого репертуару та становлення гітарного дуету як жанру.

Дуети австро-угорського композитора Йогана Каспара Мерца для гітари та терц-гітари є визначною ланкою розвитку ансамблевого гітарного репертуару [220]. В них композитор стверджується як майстер жанру мініатюри. П'ять дуетів («Nänien Trauerlieder», «Unruhe», «Vespergang», «Mazurka» та «Tarantella») зберігаються у колекції Бойє (Boije Collection) Бібліотеки Музичної академії у Стокгольмі. Ці твори представлені автографами композитора, що походять із приватного архіву К. О. Бойє аф Геннеса. Дуети «Ständchen» і «Deutsche Weise» були опубліковані в рамках видання «Vereinigung zur Förderung Guter Guitaremusik» й базуються на копіях із Віденської міської бібліотеки. Манускрипти «Impromptu» і «Barcarole» знаходяться в колекції Рішеля Королівської бібліотеки Данії.

Особливу увагу привертає цикл «Nänien Trauerlieder» («Похоронні жалі»), що складається з трьох частин («Am Grabe der Geliebten», «Ich Denke Dein», «Trauermarsch») та присвячений Йозефу Флодереру з Брно, сучасникові Й. Мерца. Твори вирізняються глибоким емоційним змістом. Деякі дуети, зокрема «Tarantella», збереглися частково – партія другої гітари наявна в рукописі, тоді як перша була реконструйована на основі сольної версії з іншого твору Й. Мерца «Bardenklänge». Така практика додавання партії другої гітари до вже існуючого сольного твору була типовою для гітарної культури ХІХ століття (наприклад, у творчості Наполеона Коста). Твори «Barcarole» і «Impromptu» спочатку були створені як дуети для фортепіано й гітари (Op. 41) у співпраці Й. Мерца з його дружиною Жозефіною Мерц. Гітарна версія була опублікована в 1911 році товариством Internationale Gitarristische Vereinigung.

Попри свою простоту, дуети Й. Мерца мають цінність як для аматорів, так і для професійних виконавців; виняток становить лише «Tarantella», що вимагає серйозної технічної підготовки.

Ансамблеві твори Й. Мерца були недоступні гітаристам понад 50 років, лише у 1985 році англійське видавництво «Chanterelle» видало збірку, повернувши дуети до сучасного репертуару.

На наш погляд, однією з причин нечастого звернення сучасних виконавців до дуетного доробку Й. Мерца є рідкість терц-гітари як інструменту. Проте, дану проблему можна вирішити шляхом розміщення каподастру на третьому ладі класичної гітари, який дозволяє виконувати партію терц-гітари на стандартному інструменті.

Упродовж ХІХ століття класична гітара зазнає органологічних змін. Завдяки видатному майстру Антоніо Торресу, класична шестиструнна гітара набуває сучасного вигляду [194, с. 181]. Вдосконалення конструкції інструмента призвело до покращення акустичних характеристик (тембр, баланс, сила звучання), що уможливило сольні виступи гітаристів на великих концертних майданчиках.

Одним з найвизначніших гітарних дуєтів початку ХХ століття був ансамбль Еміліо Пухоля та його дружини Матільди Куєрвас, який відіграв помітну роль у розвитку класичної гітари. Е. Пухоль – один із найвпливовіших іспанських гітаристів ХХ століття та учень Франсіско Таррегі. У 1930 р. дует Еміліо Пухоля та Матильди Куєрвас гастролював у Аргентині та Уругваї, де вони давали концерти та читали лекції. До програми концертів дуєту входили як зразки оригінальних ансамблевих композицій, так і авторські транскрипції творів Ж. Бізе, Е. Гранадоса, І. Альбеніса, М. де Фальї та ін. [215].

Дует Мігеля Льобета та Марії Луїси Анідо виник як результат творчої співпраці між майстром і його ученицею. Вони виступали разом як ансамбль, демонструючи високий рівень виконавської майстерності. Їхнє партнерство стало помітним явищем у розвитку класичної гітари, зокрема в аргентинському музичному середовищі [192, с. 22].

Важливу частину репертуару дуєту Льобет – Анідо становили твори композиторів епохи бароко класицизму та романтизму. З-поміж інших можна виділити «Le Coucou» Луї-Клода Дакена, «Менует» із Симфонії №39 Вольфганга Амадея Моцарта, менуети Людвіга ван Бетховена, «Романси без слів» №20 і №25 Фелікса Мендельсона, «Угорський танець» №5 Йоганнеса Брамса, «Гумореска» Петра Чайковського. Усі ці твори були перекладені для гітарного дуєту М. Льобетом з великою майстерністю, зберігаючи витонченість оригіналу й розкриваючи нові можливості гітарного інструментального ансамблю.

Особливе місце в творчості дуєту займали перекладення музики іспанських і латиноамериканських авторів, зокрема творів Ісаака Альбеніса («Evocación», «Rumores de la Caleta», «Seguidillas та «Bajo la Palmera»), Мануеля де Фальї («Danza del Molinero», «Pantomima», «Danza ritual del fuego», «Cubana») та Ейтора Вілла-Лобоса («Terezinha de Jesús» і «Ciranda №1»), які вимагають від виконавців високого рівня володіння інструментом.

Одним з найвпливовіших гітарних дуєтів, що відкривають новітню історію розвитку гітарного ансамблю у другій половині ХХ століття, справедливо вважається дует Іди Престі (1924-1967) та Александра Лагої (1929-1999). Величність внеску, що зробив дует Престі – Лагоя у розвиток гітарного ансамблевого мистецтва можна порівняти з вкладом А. Сеговії у розвиток сольного гітарного виконавства. Дует проіснував 15 років і за цей час встиг зіграти понад 2000 концертів по усьому світу та записав декілька хрестоматійних платівок. Подружжя зачаровувало публіку технічною досконалістю, колористичною звучністю та динамічним розмаїттям. Також їх ансамбль вирізнявся оригінальністю репертуару, для збагачення якого А. Лагоя, що навчався гармонії та контрапункту у Парижі в класі Е. Вілла-Лобоса, аранжував клавірні твори Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, К. Дебюссі, Е. Гранадоса та інших. А. Сеговія, що якимось був присутнім на їх концерті, був настільки вражений виконанням, що незабаром звернувся до М. Кастельнуово-Тедеско з проханням написати твір для двох гітар [192]. Так у ансамблевому репертуарі з'явилися шедевальні 24 Прелюдії та Фуги для двох гітар («Les Guitares bien tempérées»). Успішна кар'єра дуєту скінчилась раптово, зі смертю І. Престі у 1967 році [192, с. 34].

Латинська Америка подарувала світові декілька визначних гітарних дуєтів. Перш за все це дует братів Серджіо та Едуардо Абреу. Почавши своє навчання у батька та діда, які були відомими гітарними педагогами, аргентинський дует продовжив вдосконалювати майстерність у відомої гітаристки та лютністки Адольфіни «Менінья» Тавора [192, с. 35]. Дебют дуєту відбувся у 1963 р., а всесвітнє визнання прийшло 1967 року після перемоги Серджіо Абреу на престижному міжнародному конкурсі у м. Париж. Після цього дует братів Абреу почав гастролювати по усьому світу й записав альбоми на авторитетних лейблах Десса та CBS. Гру дуєту вирізняла неперевершена ансамблева точність та блискуча віртуозність. З 1980 року дует перестав функціонувати.

Ансамбль братів Серджіо та Одейра Ассадів теж навчався в Адольфіні Тавора. Вони позначили себе на музичній мапі Бразилії після перемоги у конкурсі молодих виконавців, який влаштував Бразильський національний оркестр у 1973 році, а двері до Європи були відкриті після тріумфу на конкурсі у Братиславі [192, с. 40]. Унікальний стильовий концепт дуету проявляється в жанровому поєднанні академічної та популярної латиноамериканської музики. Ще однією вдалою репертуарною стратегією дуету були авторські аранжування творів А. П'яццолі та Е. Джемонті. Пізніше А. П'яццола присвятив дуету твір «Танго-сюїта». Аргентинський геній не був єдиним, хто писав для братів Ассад, такі композитори як Р. Наталлі, М. Нобре, Е. Крейгер, Ф. Мінйоне, Н. Кошкін та Р. Дієнс мають у доробку твори-присвяти легендарному дуету. Серджіо Ассад також проявив себе як талановитий композитор, написавши низку яскравих ансамблевих творів, які міцно укорінилися в гітарному репертуарі: «Três Cenas Brasileiras» (1984), «Suite Brasileira» (1986), «Jobiniana №1» (1986), «Saga dos Migrantes», сюїта «Summer Garden» (1994), «The Chase» (1996), «Campusca» (1996), «Eterna» (1996), «Tahhiyya Li Ossoulina». (2006).

Серед нової генерації латиноамериканських дуетів вирізняється Бразильський Гітарний Дуєт (Жоао Луїс та Дуглас Лора), що мають у своєму активі декілька записаних компакт-дисків, зокрема з музикою Лео Брауера, написаною спеціально для них. Цей CD отримав престижну латиноамериканську премію Греммі у номінації «Найкраща сучасна композиція».

До найуспішніших європейських діючих дуєтів відносяться Duo Melis (Іспанія), Kupinski Guitar Duo (Польща), CARisMA Guitar Duo (Італія), Gantriis-Zimmermann Guitar Duo, Copenhagen Guitar Duo (Данія), Eden Stell Guitar Duo (США) та Duo Sempre (Німеччина). Варто зауважити, що учасники Duo Sempre Арсен Асанов та Дарія Панасевич – представники української гітарної школи, харківської та київської відповідно. Репертуар Duo Sempre – авторські твори Арсена Асанова, перекладення клавесинних творів Ж. Ф. Рамо

та Д. Скарлатті, фортепіанних творів К. Дебюссі, А. Хінастери та інших. Також дует виконує оригінальні твори для двох гітар композиторів Н. Коста, М. Кастельнуово-Тедеско, Л. Брауера, С. Ассада та інших.

Так склалося історично, що гітарне тріо як жанр не набуло такої поширеності, хоча оригінальні твори для цього складу з'явилися в один період з дуетом (Антуан де Лойе видав у 1817 році в Парижі своє «Концертне Тріо» оп. 29) [220]. Причиною може слугувати деяке «серединне» положення між дуетом та квартетом, що є не завжди зрозумілим у питанні розподілу фактури та балансу голосів. Глибинна сутність проблеми розвитку гітарного тріо у порівнянні з дуетом та квартетом виходить далеко за межі нашого дослідження, але актуальність цієї теми у контексті росту популярності жанру тріо в останні десятиліття є дуже високою. Цікавим є факт, що один з найвидатніших композиторів ХХ століття Пауль Гіндеміт має у своєму доробку оригінальну п'єсу для тріо «Рондо», що була написана ще у 1930 році як інструментальний номер до кантати «Wanderlieder», яку композитор створив на замовлення фестивалю «Берлінські дні нової музики». У 1938 році П. Гіндеміт був змушений залишити рукопис за межами Німеччини, але пізніше, під час написання переліку своїх невиданих творів, згадав про цю невелику п'єсу. Рондо було опубліковане лише у 2008 році [254].

Перше професійне гітарне тріо з'явилося тільки у 1970 році. Це Італійське Гітарне Тріо у складі: А. Боргезе, Р. Фросаллі та В. Сальдареллі [261]. Тріо сформувало оригінальний сучасний репертуар для свого складу. Багато відомих композиторів ХХ століття, перш за все італійських, пишуть спеціально для їх ансамблю свої твори. Це С. Бузотті, Б. Бартолоцці, А. Компані, А. Клементі, А. Перуцці, Л. Сінгер, Р. Бріндл, Е. Морріконе та інші. Тріо гастролює по світу та випустило декілька платівок, що отримали схвальні відгуки від слухачів та критиків.

До відомих гітарних тріо сучасності належать: Vivaldi Guitar Trio (Італія), Segovia Guitar Trio (Англія), Victoria Guitar Trio (Канада), California Guitar Trio (США), Amsterdam Guitar Trio (Нідерланди), Salzburg Guitar Trio

(Австрія) та багато інших. У наші дні спостерігається підвищення рівня уваги до гітарного тріо серед виконавців та композиторів (а ці дві ланки взаємопов'язані), що дає змогу стверджувати, що ансамбль такого типу знаходиться у процесі формування своїх усталених жанрово-стилістичних та семантичних властивостей.

Гітарний квартет – це зразок по-справжньому інтернаціонального музичного жанру. Цей інструментальний жанр стрімко еволюціонував у одну з найпопулярніших форм гітарного музикування. У 2001 році американський гітарист та дослідник Аллан Морріс у своїй статті «Генріх Альберт і перший гітарний квартет» зазначає: «на момент написання статті за інтернет-запитом «гітарний квартет» ми знаходимо понад 2500 посилань...» [237] через 20 років ця цифра наближається до 50 мільйонів, що свідчить не тільки про розвиток «всесвітньої павутини», але й про популярність жанру. Гітарний квартет представлений у навчальних програмах багатьох провідних навчальних закладів світу, методологічну користь від заняття квартетом на початкових етапах навчання гітариста важко переоцінити. В наші дні майже кожна національна (а нерідко і регіональна) гітарна школа представлена професійним гітарним квартетом.

Беззаперечний успіх гітарного квартету, записи, публікації нових творів для цього складу актуалізують питання виникнення та становлення жанру. Яким же був перший гітарний квартет? У 1950 році Гітарний музичний каталог C. F. Peters Corporation налічував два гітарні квартети, чітко зазначавши жанрову категорію даного репертуару. Це були Квартет Фердінандо Каруллі (в оригіналі – Соната A-dur оп. 21, №1 для фортепіано та гітари) та квартет Фернандо Сора (в оригіналі – Соната C-dur оп. 15b для гітари соло), аранжовані Генріхом Альбертом. Обидва твори значились у серії гітарної камерної музики, що мала назву «Die in der Hausund Kammermusik» («Домашня та камерна музика») та видавалась з 1800 по 1840 видавництвом «Циммерман» у місті Франкфурт. У передмові видавництва до цих публікацій йшлося, що Генріх Альберт намагався відтворити гітарне

звучання за моделлю струнного квартету. Для цього ансамблю Г. Альберт створив серію оригінальних композицій та транскрипцій. Також зазначається, що дані твори були написані для двох терц-гітар та двох класичних гітар. Терц-гітара була популярним інструментом у період з 1800 по 1840 р. У передмові йшлося, що для виконання четвертої партії був потрібен інструмент квінтбас-гітара, але з міркувань доступності четверта партія була перекладена для виконання на традиційній класичній гітарі [237].

Карл Хубер у своїй праці [222], присвяченій німецькому гітарному мистецтву на зламі ХІХ-ХХ ст. надає деякі свідчення про існування ансамблю Генріха Альберта – Мюнхенського гітарного квартету, вочевидь першого стабільно функціонуючого гітарного квартету. Цей ансамбль був доволі популярним у свій час, зіграв чимало концертів на території південної Німеччини та інспірував створення подібних колективів. Існуюча в Мюнхені з початку ХІХ ст. спілка Internationale Guitarristen-Verband (Міжнародна спілка гітаристів, до якої входили як професійні музиканти, так і аматори) та її локальне відділення Gitarristische Vereinigung München, що започатковано у 1908 р., фактично перетворили Мюнхен на гітарний центр Німеччини, тож не дивно, що саме в Мюнхені зародився перший гітарний квартет.

Мюнхенський гітарний квартет було створено Фріцом Буеком у 1907 р. До першого складу входили: Ф. Бук, Г. Ріттер, Г. Ренш та К. Керн. Згодом, щоб покращити виконавський рівень та привернути увагу слухачів, Ф. Бук запрошує найвідомішого концертного гітариста Баварії Г. Альберта приєднатись до квартету. Г. Альберт змінив Г. Ріттера ще до першого публічного виступу квартету у 1909 р. Мюнхенський гітарний квартет вирізнявся органологічною унікальністю їх інструментів, які повторювали діапазон струнного квартету. Ансамбль складався з однієї стандартної класичної гітари, двох терц-гітар та квінтбас-гітари. Комбінація таких інструментів не тільки розширювала діапазон, але й збагачувала темброву та динамічну палітру. Такий ансамбль з використанням різних видів гітар, схоже мав великий вплив на подальші подібні квартети. Як зазначає Хубер ,

гітарний квартет, що був відомий у Берліні після 1925 р., грав на інструментах «за мюнхенською моделлю» [222]. Квартет гастролював територією Баварії, більшість концертів було організовано гітарними товариствами. Критики дуже схвально висвітлювали концертну діяльність квартету, про що свідчать позитивні рецензії у журналі «Die Gitarrefreund».

Мюнхенський гітарний квартет мав неабиякий вплив у мистецьких колах, що підтверджується великою кількістю подібних квартетів, створених на території Німеччини та Австрії після Першої світової війни. Є дані, що гітарні квартети в той час були активні у Берліні, Відні, Брно, Щецині, Рейхенберзі, Штутгарті та Дармштадті.

Оскільки ансамбль виконував як транскрипції класичних творів, так і сучасний гітарний репертуар, Мюнхенський гітарний квартет мотивував створення нових аранжувань та оригінальних творів для чотирьох гітар. М. Рьомер, учень Г. Альберта, після 1918 р. написав низку композицій для квартету. Визначний мюнхенський гітарист Х. Бішоф у своєму доробку теж має декілька квартетів, присвячених Мюнхенському гітарному квартету. Такі композитори як М. Швердхофер та Г. Шеррер писали для квартету також. Після війни Г. Альберт залишив квартет, і з 1920 р. партію першої терц-гітари виконував Г. Хаузер (1882-1952). У майбутньому Г. Хаузер став одним з найвидатніших гітарних конструкторів, що зробив значний внесок у органологічний розвиток інструменту. Останні відомості про Мюнхенський гітарний квартет дають змогу стверджувати, що колектив виконував музику на гітарах Г. Хаузера [237].

Творча активність Мюнхенського гітарного квартету, що виник у царині аматорських об'єднань, актуалізує значення діяльності подібних організацій у становленні камерного гітарного музикування та обумовлює необхідність дослідження цього явища у світовому контексті. Одним з потужних центрів розвитку гітарного ансамблевого музикування став північноамериканський континент. У книзі Джеффри Дж. Нунана «The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age» [241] гітара розглядається в контексті

руху VMG (банджо, мандоліна, гітара), який виник у США наприкінці XIX століття. Цей рух мав на меті підвищити статус струнно-щипкових інструментів, включаючи гітару, до рівня академічно визнаних інструментів, таких як скрипка чи фортепіано.

Гітара в VMG-ансамблях зазвичай виконувала роль акомпанементу, підтримуючи мелодію, яка гралась на банджо та мандоліні. Хоча вона мала багате сольне минуле, в рамках цього руху її часто зображували як інструмент другорядного значення. Деякі критики навіть вважали гітару менш виразною та технічно обмеженою порівняно з банджо.

Попри це, гітара залишалася популярною серед аматорів і використовувалася в домашньому музикуванні. Вона також була частиною великих VMG-оркестрів, які виконували адаптації класичних творів, таких як композиції В. А. Моцарта, Й. Гайдна та Л. Бетховена. Ці ансамблі сприяли розвитку техніки гри на гітарі та розширенню її репертуару.

З часом, під впливом європейських гітаристів, таких як Андрес Сеговія, гітара почала відновлювати статус сольного інструмента. Це призвело до зростання інтересу до класичної гітари та її репертуару, що, в свою чергу, сприяло занепаду руху VMG у США [241].

У Бостоні також діяв *Ideal Mandolin and Guitar Club*, який об'єднував музикантів, що навчалися у видатного гітариста та педагога Луїса Т. Ромеро. Заснований у 1887 році, це був одним із перших і найвідоміших ансамблів такого складу. До нього входили віртуозні виконавці, зокрема Альберт Дін Гровер (менеджер і соліст на банджо), Г. В. Гарріс (мандоліна, гітара), Берт Елдон Шаттак (банджо), Джордж Л. Ленсінг (банджо, композитор) та Л. Г. Галеуша (гітара, банджо). Організований на Східному узбережжі США, *Boston Ideal Mandolin and Guitar Club* проводив гастрольні тури по всій країні [241, с. 58].

На Західному узбережжі активну діяльність розгорнув Лестер Пейн, який організовував численні мандолінно-гітарні клуби в Каліфорнії, Аризоні та Вашингтоні. Він не лише керував ансамблями, але й забезпечував їх

інструментами марки «Harwood», співпрацюючи з компанією J. W. Jenkins' Sons. Ансамблі під його орудою, зокрема Harwood Club of Los Angeles, стали відомими завдяки високому рівню виконання [245].

Серед видатних діячів руху BMG варто згадати Вільяма Фодена, відомого за його віртуозну техніку гри на гітарі. Він був не лише виконавцем, але й композитором та педагогом, чия діяльність значно вплинула на розвиток гітарної музики в Америці.

Іншим визначним гітаристом була Вахда Олкотт-Бікфорд, яка прославилася чуттєвим виконанням технічно складних зразків європейської музики. Вона активно займалася викладанням, писала статті для музичних журналів та робила аранжування, сприяючи підвищенню статусу гітари як академічного інструмента.

У сфері мандолінної музики виділявся Самуель Сігел, який виступав у водевілях і став одним із найвідоміших мандоліністів Америки. Його записи та концерти сприяли популяризації мандоліни серед широкої публіки.

Ще одним піонером мандоліни був Сет Вікс, перший відомий афроамериканський виконавець на цьому інструменті, який не лише викладав і виступав у США, але й гастролював у Європі, де також записував платівки. Він є автором першого американського концерту для мандоліни, написаного у 1900 році [260].

Ці ансамблі та діячі відіграли ключову роль у розвитку та популяризації струнно-щипкових інструментів у США, заклавши основу для подальшого розвитку музики для гітари, мандоліни та банджо.

Серед гітаристів-практиків та музикознавців побутовала думка, що першим професійним квартетом вважається квартет сім'ї Ромеро – «Los Romeros». Історія всесвітньо відомого квартету сім'ї Ромеро починається у 1961 році, коли вони вперше дали серію концертів квартетним складом по містах США, невдовзі після імміграції з Іспанії. Квартет був сформований головою сімейства – Селедоніо Ромеро (1913-1996). Селедоніо Ромеро був одним з найяскравіших гітаристів своєї епохи, талановитим педагогом. Він

виховав трьох синів – Селіна, Пепе та Анхеля, з якими й сформував квартет. Слід зазначити, що легендарна сім'я Ромеро творчо активна і в наш час. До Селіна та Пепе приєднались Селіно (син Селіна) та Літо (син Анхеля). Х. Родріго, один з найвизначніших композиторів, що писали для гітари, присвятив квартету Ромеро у 1967 році концерт «Андалузський» для чотирьох гітар та симфонічного оркестру. Репертуар «Los Romeros» переважно складався з іспанської музики, старовинної музики, а також аранжувань А. Вівальді, Й. С. Баха та ін. [250, с. 17].

Один з найяскравіших квартетів, що з'явився у 1980 р. та існує до сьогодні, є Лос-Анжелеський гітарний квартет. В університеті південної Каліфорнії під керівництвом Пепе Ромеро виник студентський колектив, до складу якого входили В. Каненгейзер, А. Ангарола, С. Теннант та Д. Дірман. Згодом Ангаролу змінив Е. Йорк – відомий композитор та сольний виконавець [250, с. 18]. У 2006 році Е. Йорк покинув колектив, а на його місце прийшов М. Гріф – учень В. Каненгейзера та С. Теннанта. Репертуар квартету складають твори доби Ренесансу, Бароко, Класицизму, Романтизму та сучасного періоду.

Традиція надавати гітарним квартетам назви відповідно до міст, у яких вони функціонують була запроваджена Мюнхенським гітарним квартетом та продовжена Лос-Анжелеським гітарним квартетом. Протягом стрімкої популяризації цього жанру кількість ансамблів, що використовують аналогічний принцип найменування, суттєво зросла: Cracow Guitar Quartet, Dublin Guitar Quartet, Montreal Guitar Quartet, Zagreb Guitar Quartet, Mexico City Guitar Quartet, New York City Guitar Quartet, Georgia Guitar Quartet, Finger Lakes Guitar Quartet, Texas Guitar Quartet, Vancouver Guitar Quartet, Prague Guitar Quartet, Stockholm Guitar Quartet, York Guitar Quartet, Seoul Guitar Quartet, Minneapolis Guitar Quartet, Melbourne Guitar Quartet. До цієї традиції приєднались і trio: Amsterdam Guitar Trio, Salzburg Guitar Trio, Kharkiv Guitar Trio.

До найвідоміших гітарних квартетів сучасності належать: Mela Guitar Quartet, European Guitar Quartet, Aquarelle Guitar Quartet, Atlantic Guitar Quartet, Baltic Guitar Quartet, Aleph Guitar Quartet.

Aleph Guitar Quartet – німецький ансамбль, заснований у 1993 році, який спеціалізується на виконанні сучасної академічної музики для чотирьох гітар. Склад колективу: Андрес Ернандес Альба, Тіллерман Райнбек, Вольфганг Зерінгер та Крістіан Верніке. Ансамбль активно співпрацює з провідними композиторами сучасності (Трістан Мюрай, Георг Фрідріх Гаас, Бернхард Ланг, Ірене Галіндо Кєро, Анна Корсун та інші), виконуючи прем'єри нових творів. Виступи Aleph Guitar Quartet відзначаються експериментальними підходами, включаючи використання електроніки та багатоканального звуку.

Atlantic Guitar Quartet – гітарний ансамбль з США, заснований у 2010 році випускниками консерваторії Пібоді (Peabody Conservatory). Колектив спеціалізується на виконанні та популяризації творів сучасних композиторів. До складу квартету входять: Марк Едвардс, Джеймс Керетсєс, Меттью Слоткін, Зої Джонстон Стюарт.

За підтримки Фондації Прєссєра та Консерваторії Пібоді колектив здійснив прем'єри творів американських композиторів – Віда Смоука, Крістофера Гєйні та Рональда Перла. Частина цих композицій, а також музика Олів'є Бенсї та Арво Пярта увійшли до дебютного компакт-диску квартету, який побачив світ у листопаді 2013 року.

Серед інших світових прем'єр у виконанні Atlantic Guitar Quartet – твори Джошуа Борнфілда (написаний спеціально для квартету за замовленням Балтиморського товариства класичної гітари), Юди Адаші, Льюїса Краутгамєра, Жюльєна Ксюрєба, Алана Томаса, Аарона Сільверстейна та Джєррі Тabora.

Динаміка розвитку жанру гітарного квартету з одного боку та процєси академізації електрогітари з іншого, призвели до появи та розповсюдження принципово нового ансамблевого типу – електрогітарного квартету.

Темброво-виразові можливості електрогітари, її технічна гнучкість та електроакустична природа привернули увагу багатьох сучасних композиторів. Сольні твори для електрогітари знаходимо у доробку С. Райха, Т. Мюрая, Ф. Ромітеллі, П. Біллоне, Л. Поланські, Н. Дідковські. Електрогітара в сучасному камерному ансамблі отримала надзвичайно широке застосування. Такі потужні ансамблі сучасної музики як Klangforum Wien, Decoder Ensemble, Nadar Ensemble, Ensemble Dedalus включають електрогітару до свого складу.

Електрогітара у камерному ансамблі присутня у творах таких композиторів, як А. Шуберт, А. Шмідт, Ф. Гурель, Х. Черновін, С. Прінс.

Значну роль у процесі академізації електрогітари відіграє ізраїльський гітарист, викладач музичної академії м. Базель Ярон Дойч, співзасновник Nickel Ensemble, чи не найпершого в світі постійно діючого професійно камерно-інструментального складу з електрогітарою. Склад ансамблю доволі нетиповий для академічної музики: фортепіано, саксофон, ударні інструменти та електрогітара. За понад 10 років творчої діяльності ансамбль здійснив серію світових прем'єр таких композиторів, як М. Шломовіц, Е. Поппе, С. Немцов, Р. Саундерс, К. Янг, К. Ланг та інших.

Sähkökitarakvartetti – електрогітарний квартет, заснований у 2017 році в Гельсінкі, Фінляндія (у складі: Югані Грьонроос, Лаурі Хювярінен, Юкка Кяяріайнен та Сігурдур Рьогнвальдссон). Четверо музикантів, що входять до складу колективу, ставлять собі за мету всебічно дослідити потенціал електрогітари в різноманітних жанрах академічної камерної музики, вільної імпровізації, експериментальної музики та саунд-арту. Метою ансамблю є інтеграція стильових впливів і дослідження нових, ще не визначених шляхів розвитку інструментальної електрогітарної музики. Колектив виступав у Фінляндії, Швеції, Ісландії та Литві, здійснивши прем'єри понад 20 творів таких композиторів, як Т. Арола, Х. Б'ярнадоуттір, С. Кастрільйон, К. де Асіс, С. Клемола, М. Луото та Л. Суппонен. У 2021 році ансамбль розпочав дворічний проєкт за підтримки Фонду Копе, у межах якого здійснено запис

чотирьох студійних альбомів. У 2021 році Sähkökitarakvartetti за підтримки Фонду Конне (Kone Foundation) записав чотири студійних альбоми, що представляють широкий спектр сучасної музики для чотирьох електрогітар.

Одним із найпомітніших мистецьких заходів у діяльності цього ансамблю став концерт, що відбувся 8 грудня 2017 р. у галереї звуку Akusmata (м. Гельсінкі, Фінляндія), під час якого квартет презентував прем'єри трьох нових композицій, написаних спеціально для складу з чотирьох електрогітар і вперше виконаних саме в рамках цієї події: «Everyday less, less everyday» К. де Асіс – тричастинний твір, що досліджує мікротонові строї, динаміку на межі чутності та феномен інтерференції звукових хвиль; «Ve-mai peligei» Д. Андін також базується на видозмінених гітарних строях, проте акцент зроблено на взаємодії між виконавцями та акустичним простором; «Post hoc ergo propter hoc» І. Белорукова – тринадцятихвилинна композиція, побудована на повторенні одного звуку у чотирьох незалежних темпоритмах, що досягається застосуванням індивідуальних клік-треків для кожної партії.

Ще один електрогітарний квартет – *Zwerm*, заснований у 2007 році в Бельгії (у складі: Тун Каллієр, Йоганнес Вестендорп, Бруно Неліссен і Кобе ван Каувенберге). У своїй творчій діяльності ансамбль тісно співпрацює з різними композиторами, виконавцями та візуальними артистами. За останні 15 років музиканти балансують між англійською ренесансною музикою, сучасною академічною композицією та експериментальним роком. Спільним знаменником у їхній творчості є не певний стиль, а радше щира цікавість до найрізноманітніших напрямів музики. *Zwerm* виступав у Великій Британії, Європі, Мексиці, Ірані та США на провідних фестивалях, таких як *Holland Festival*, *Ruhr Triennale*, *Musica Festival*, *Ultima Festival*, *Klara Festival*.

Наймасштабнішим проектом останніх років для цього електрогітарного квартету стала колаборація з італійським композитором Крістофером Трапані. Музичний цикл *Noise Uprising* композитора Крістофера Трапані, натхненний однойменною книгою Майкла Деннінга, що описує розвиток

звукозапису, який став можливим із появою техніки звукозапису у 1920-х роках у портових містах по всьому світу. Платівки на 78 обертів стали своєрідними свідками народження таких жанрів, як сон, джаз, самба, ребетіко, фадо, танго тощо. Використовуючи книгу Деннінга як відправну точку, Трапані створює серію творів для чотирьох гітаристів і двох вокалісток, іноді із використанням живої електроніки. Він трансформує семпли старих записів у нові музичні структури, поєднуючи їх в електронні колажі, що формують альтернативну версію музичної історії, зіштовхуючи стилі, які в реальності ніколи не перетиналися.

Гітарний ансамбль та людський голос – ключові елементи цієї роботи. У записі однойменного альбому окрім електрогітарного квартету Zwerm беруть участь шведсько-ефіопська співачка сопрано Софія Єрнберг та пуерториканська виконавиця Софія Бургос. «Noise Uprising» не просто мікротоновий музичний калейдоскоп чи набір стилістичних «листівок», а твір, який досліджує поняття культурної апропріації, автентичності, романтизації екзотики та небезпеки поверхневого ставлення до автентичного мистецтва.

На увагу в контексті досліджень гітарної ансамблевої творчості заслуговує й сценічний проєкт PARK – музично-театральний перформанс, створений композитором та електронним музикантом Стефаном Прінсом у співпраці з квартетом Zwerm, театральною авторкою Шілою Анаракі, драматургами Адвою Закай та Ларсом Квакенбосом. Твір апелює до магістральної теми творчості композитора Стефана Прінса: взаємовідносини людини та технології в постіндустріальному суспільстві.

Для реалізації цього проєкту залучено шість комп'ютерів, з'єднаних у мережу, які в реальному часі генерують виконавські інструкції для гітаристів Zwerm, С. Прінса як виконавця live електроніки і перформерки Ш. Анаракі. Музичний матеріал перформансу оснований на творі Прінса «Infiltrationen» для чотирьох електрогітар та електроніки. У «Infiltrationen» існує три шари музичного матеріалу, які безперервно проникають один в одного: дії, що виконуються гітаристами; попередньо записана квадрофонічна фонограма

(створена за допомогою аналогових технік фідбеку на мікшерному пульті); партія живої електроніки, яку виконує п'ятий музикант на саморобних електронних інструментах. У «Infiltrationen» партитура електрогітарного квартету алгоритмічно генерується на екранах комп'ютерів. Таким чином, музиканти одночасно є і володарями, і слугами цієї технології.

Ще один гітарний колектив – Квартет електрогітаристів «The Sap Dream Guitar Quartet» (2000–2003), що був створений провідними гітаристами та композиторами американської нової музики, являє собою так званим «all-star-band». До складу ансамблю входили: Брайс Деснер, Девід Нададь, Ван Стіфель і Рамі Вамос. Взнявши за основу модель ансамблю *Bang on a can*, що характеризується надзвичайно широкою жанрово-стильовою палітрою свого репертуару, «The Sap Dream Guitar Quartet» успішно інтерпретували власні композиції, аранжування та музику що написана спеціально для їх колективу.

Однією з найвизначніших подій у насиченій, але, на жаль, не тривалій історії колективу став виступ на фестивалі *New York Guitar Festival* 2002 року, на якому квартет виконав твори братів Арона та Брюса Деснера «*Riffs My Brother Writes*», Скота Джонсона «*№3 for Solo Guitar*», Рамі Вамоса «*Ice Cream Truck*», Марка Меллітса «*Pocket Bananas*», Алана Ліхта «*Betty Ford*» та транскрипцію фортепіанного твору Джона Кейджа «*Dream*».

Ще один американський гітарний квартет – *Dither Guitar Quartet* – нью-йоркський електрогітарний ансамбль, заснований у 2007 році. До складу квартету входять: Тейлор Левін, Джошуа Лопес, Джеймс Мур та Брендон Рендалл-Маєрс. Ансамбль активно виступає, як у США, так і за межами своєї країни. *Dither Guitar Quartet* співпрацює з численними відомими митцями, серед яких: Н. Клайн, Ф. Фріт, М. Галворсон, Д. Ланг, Ф. Ніблок, Л. Ріналдо, Дж. Зорн.

Окреме місце в діяльності колективу займає організаційна робота, зокрема, проведення *Dither Extravaganza* – щорічного фестивалю експериментальної музики та мистецтва, який вважається одним з

найпрогресивніших гітарних фестивалів у США. Своєї широкої популярності квартет набув зокрема завдяки музичним записам, що отримали схвалення слухачів та критиків. Серед найважливіших записів квартету «Dynamics of Vanishing Bodies» (2020) та «Dither plays Zorn» (2015).

«Dynamics of Vanishing Bodies» - є авторською композицією Брендона Рендалл-Маєрса. Цей твір складається з п'яти частин і розвиває теми втрати та відсутності через призму електрогітарного звучання. Композиція вимагає високої технічної майстерності виконавців, зокрема зміни строїв у реальному часі, використання педалей ефектів та семплерів. Альбом отримав схвальні відгуки за емоційну глибину й інноваційність.

Інший альбом квартету – «Dither plays Zorn» - включає прем'єрні записи імпровізаційних «ігрових п'єс» Джона Зорна, зокрема «Hockey» та «Fencing». Твори демонструють імпровізаційну свободу мислення та високий рівень ансамблевої взаємодії учасників квартету. За версією видання Rolling Stone цей альбом був визнаний одним із найкращих авангардних релізів року.

Гітаристи Dither Guitar Quartet згадують важливу роль Фреда Фріта – яскравого представника нью-йоркської даунтаун сцени, у становленні цього ансамблю. Тейлор Левін зазначає, що саме з творів Ф. Фріта почалася концертна діяльність їхнього квартету [261]. Також важливим у творчій доробок колективу був внесок Ніка Дідковскі, чия музика склала значну частину репертуару цього квартету. А його твори стали відправною точкою для формування неповторної стилістики ансамблю.

2.2. Гітарний ансамбль в країнах Східної Азії: музичній традиції та сьогодення

Попри те, що географічні межі дослідження в основному зосереджені на гітарній ансамблевій культурі Європи та Америки, для забезпечення комплексного підходу до вивчення проблематики доцільно розглянути й особливості розвитку ансамблевого виконавства на класичній гітарі у

музичній традиції Східної Азії, зокрема в Японії, Китаї, В'єтнамі, Таїланді, на Філіппінах тощо.

Становлення гітарного ансамблю в Японії має глибоке історичне коріння, що поєднує західні музичні традиції з японською культурою. Початок цього процесу пов'язаний із бароном Морішіге Такеї, який у 1915 році заснував ансамбль *Sinfonia Mandolini Orchestra* – перший великий мандолінно-гітарний оркестр у країні. Він активно сприяв популяризації гітари та мандоліни, створив понад 100 композицій для цих інструментів і продовжував діяльність оркестру навіть під час обмежень Другої світової війни. Після війни оркестр був відновлений і діє донині під назвою *Orchestra Sinfonica Tokyo (OST)*.

Значним поштовхом до розвитку класичної гітари в Японії став візит іспанського гітариста Андреса Сеговії в 1929 році. Його концерти в Токіо, Осаці та Кобе справили велике враження на японських слухачів і музикантів, сприяючи переосмисленню гітари як повноцінного сольного інструмента. Цей вплив став каталізатором переходу від переважання мандолінних оркестрів до більш індивідуального та камерного використання гітари [264].

Після Другої світової війни економічне зростання Японії дало новий імпульс для розвитку музичної індустрії, включно з виробництвом гітар. Такі компанії, як *FujiGen Gakki*, *Hoshino Gakki* (бренд *Ibanez*) та *Yamaha*, стали світовими лідерами у виготовленні гітар, що зробило інструмент доступнішим і популярнішим серед населення. Це сприяло формуванню численних гітарних ансамблів у школах, університетах та місцевих спільнотах. З іншого боку, такі лютьє як Масару Коно та Масакі Сакураї створювали класичні гітари неперевершеної якості, що давало змогу місцевим виконавцям використовувати всі виразові можливості класичної гітари.

У новітній історії важливе місце займає сімейний квінтет славнозвісного гітариста Казухіто Ямашіти, заснований у 2001 році разом із дружиною композиторкою Кейко Фудзії. Ансамбль у різних складах виконує

твори сучасних композиторів, обробки японської традиційної музики та світові шедеври класичного репертуару. К. Фудзії написала кілька творів спеціально для цього колективу, який став унікальним прикладом сучасного японського гітарного ансамблю.

Однією з ключових ланок популяризації гітарної музики в Японії є освіта та масова культура. У 1967 році було започатковано журнал *Gendai Guitar*, який став важливим засобом комунікації та підтримки гітарної спільноти. Він регулярно публікує ноти, інтерв'ю з музикантами та аналітичні матеріали, а також сприяє обміну досвідом між професіоналами та аматорами. Завдяки цьому з'явилися численні гітарні клуби, студентські ансамблі та конкурси, що підтримують інтерес до гітари серед молоді.

Таким чином, розвиток гітарного ансамблю в Японії є результатом багаторівневої взаємодії із західною музикою, активної культурної політики, індустріального зростання та збереження національних традицій. Від мандолінно-гітарних оркестрів початку ХХ століття до інноваційних сучасних ансамблів, гітарна музика в Японії сформувала власну унікальну ідентичність.

Цінним є факт, що саме в Японії зародився популярний тип колективного гітарного музикування, що особливо ефективно застосовується у освітньому процесі – гітарний ансамбль (оркестр) Ніїборі. Доктор Хірокі Ніїборі заснував свою гітарну школу в 1957 році [239]. А вже через рік він презентував колектив Камерний ансамбль Ніїборі, що став основою для ніїборі-оркестру, сутність якого полягає у великій кількості учасників, що грають виключно на інструментах сімейства гітар – їх в оркестрі налічується понад 25. Деякі з них були спеціально розроблені та створені саме для оркестру Ніїборі.

До складу оркестру входять: гітари-сопрано, альтові гітари, прими (класичні шестиструнні гітари), чембало-гітари (зі звуком, що нагадує клавесин), бас- та контрабас-гітари, а також багатострунні інструменти – 7- та 12-струнні гітари, гітари з парними (подвійними) струнами, моделі для

дітей та підлітків, електрогітари. Окрему групу складають нестандартні інструменти, як-от гітара-п'ікколо, клав'їшна гітара та гітаррон – безладовий інструмент, схожий на віолончель, але з гітарним способом звуковидобуванням. Всі ці інструменти мають спільну рису – їх налаштування відповідають інтервальному співвідношенню відкритих струн класичної шестиструнної гітари. Це дає можливість музикантам оркестру вільно переходити з одного типу гітар на інший.

Розвиток гітарного ансамблю в Китаї є результатом тривалого процесу адаптації та інтеграції західноєвропейських музичних традицій у китайську культуру. Хоча гітара була відома в Китаї ще з XVII століття [275], її популярність почала зростати лише в другій половині XX століття. До цього часу вона залишалася переважно інструментом аматорів, і лише з реформами та відкритістю Китаю до зовнішнього світу почалося активне впровадження гітари у професійну музичну освіту та концертну практику.

Однією з ключових фігур у розвитку гітарного мистецтва Китаю є Чень Чжі, знаний як «батько китайської класичної гітари» [242]. У 1982 році він заснував першу в країні школу класичної гітари, а вже у 1987 році організував перший Китайський міжнародний гітарний фестиваль. Водночас він започаткував телевізійну програму «Навчання гри на класичній гітарі», яка популяризувала інструмент серед широкої аудиторії. Його учні, зокрема Лі Чже, Ян Сюефей, Су Мен, стали міжнародно визнаними виконавцями і викладачами.

З 1980-х років почалося впровадження гітари до офіційних навчальних програм. У 1988 році було створено відділення класичної гітари при Китайському національному театрі опери та танцю. Згодом Центральна консерваторія музики, Шанхайська, Сичуаньська та інші консерваторії почали готувати професійних гітаристів. Це дало поштовх розвитку ансамблевої гри на гітарі, яка набувала все більшої популярності, особливо в академічному середовищі.

У сучасному Китаї існує кілька відомих гітарних ансамблів, серед яких варто відзначити Beijing Guitar Duo (Су Мен та Ван Ямін), Central Conservatory of Music Guitar Ensemble, Shanghai Guitar Chamber Orchestra та Guangzhou Guitar Quartet. Також активну діяльність ведуть ансамблі в рамках шкіл мистецтв, зокрема Tianjin Juilliard Pre-College Guitar Ensemble. Ці колективи виступають як в Китаї, так і на міжнародних фестивалях, демонструючи високий рівень ансамблевої гри та розмаїття репертуару – від бароко до сучасної китайської музики.

Сьогодні гітарні ансамблі активно функціонують в рамках освітніх програм, конкурсів і фестивалів. Наприклад, щорічні заходи, зокрема China International Guitar Festival у Вейхаї чи Shenyang Guitar Festival, включають виступи ансамблів та майстер-класи для виконавців різного рівня. Все це свідчить про високий інтерес до ансамблевого музикування.

Отже, розвиток гітарного ансамблю в Китаї – це приклад успішного культурного синтезу. Завдяки ентузіазму виконавців і педагогів, підтримці освітніх установ та зростанню інтересу публіки, гітарне мистецтво в Китаї посіло гідне місце на музичній сцені, а ансамблева гра стала важливим елементом професійної підготовки та концертної практики.

У другій половині ХХ століття у *Таїланді та В'єтнамі* активно розвиваються навчальні центри, які суттєво сприяють популяризації класичної гітари, зокрема ансамблевого виконавства в Південно-Східній Азії. У Бангкоку важливу роль відіграють університети Mahidol та Silpakorn. Гітарна програма в Mahidol University College of Music існує з 1996 року й охоплює всі рівні навчання – від доуніверситетського до докторського. Її очолює професор Пол Цезарчик, а команда викладачів складається з десяти фахівців. Відомим випускником є Екачай Джеаракул, переможець конкурсу Guitar Foundation of America 2014 року, який продовжив навчання в Європі, у відомого гітариста марко Тамайо, з яким інколи виступає у дуєті. Важливою стратегією навчального закладу є активна міжнародна співпраця з іншими

освітніми установами, зокрема з консерваторією Хошиміну (В'єтнам) та Університетом MARA (Малайзія).

Silpakorn University, заснований як гітарний осередок у 1999 році, проводить активну просвітницьку діяльність. Тут організують гітарні майстер-класи, фестивалі, літні табори та запрошують професійних музикантів. Викладач Понгпат Понгпратіт ініціював створення спілки Asian Guitar Friends, що стала поштовхом до започаткування Південно-Східноазійського гітарного фестивалю (SEA Guitar Festival), перший з яких відбувся в Бангкоку у 2018 році [221].

У В'єтнамі, особливо у Хошиміні, навчання на класичній гітарі має давню історію. Гітарний відділ консерваторії Хошиміну був заснований у 1956 році, а його сучасний керівник Хю Тхань Нгуєн є одним із ключових популяризаторів гітари в країні. У 2014 році за його ініціативою стартував Saigon International Guitar Festival – перший міжнародний гітарний фестиваль у В'єтнамі, що з 2018 року включає конкурс ансамблів. На сьогодні в консерваторії навчається близько 40 студентів різних рівнів. Упродовж 2006 -2012 років заклад реалізовував міжнародну програму співпраці з Норвегією, що включала майстер-класи з гітаристами світового рівня.

У північному В'єтнамі важливим заходом є щорічний Alma Nanoi Guitar Festival & Competition, заснований Ву Дук Хієном. Цей фестиваль посідає провідне місце у гітарному русі Ханоя, де також народилася всесвітньо відома гітаристка Ту Ле. Відеозаписи виконання творів для гітарного дуету та тріо Ту Ле зі своїми доньками здобули чималу популярність в мережі інтернет [221].

Таким чином, як у Таїланді, так і у В'єтнамі діють освітні центри, які не лише готують майбутніх виконавців, а й організують масштабні події, що сприяють формуванню гітарної спільноти на міжнародному рівні.

Філіппінський ансамбль Triple Fret здобув міжнародне визнання, вигравши першу премію на 27-му Японському фестивалі гітарних ансамблів.

Triple Fret – єдине у своєму роді жіноче гітарне тріо на Філіппінах, засноване у 2011 році випускницями Коледжу музики Університету Філіппін і Консерваторії музики Університету Санто-Томаса. Колектив вирізняється своєю віртуозністю та різноманітним репертуаром, до якого входять іспанська гітарна музика, танго, джазові стандарти, традиційна філіппінська музика та класичні твори – усе в неповторному авторському стилі ансамблю. «Triple Fret» з успіхом гастролює у різних країнах Азії та Європи.

У *Сінгапурі* Алекс Абішеганаден заснував у 1967 році Сінгапурське товариство класичної гітари, а в 1981 році – Гітарний ансамбль Національного університету Сінгапуру GENUS, що сприяло розвитку гітарної культури в країні, та популяризації ансамблів (оркестрів) типу Нііборі [265].

Таким чином досвід країн Східної Азії у сфері гітарного ансамблевого виконавства засвідчує активне становлення локальних національних шкіл і формування оригінальних гітарних ансамблевих складів, які, стрімко розвиваються на тлі економічного зростання та культурного піднесення регіону. Вибудована мережа взаємовпливів між європейським та азіатським гітарним мистецтвом свідчить про інтегрованість японського, китайського, в'єтнамського, тайландського, малайзійського та сінгапурського гітарного ансамблевого виконавства у світовий контекст.

2.3. Шляхи еволюції гітарного ансамблевого виконавства в українській музичній культурі

У XIX – на початку XX століття музичне інструментальне виконавство на українських теренах переживало інтенсивний процес професіоналізації. Особливу роль у формуванні виконавської традиції відіграли численні іноземні музиканти, які займались концертною, педагогічною та видавничою діяльністю й гуртували навколо себе аматорські та професійні колективи.

З останньої третини ХІХ століття на півдні України гітару почали активно використовувати в ансамблях разом з мандоліною – інструментом, що стрімко набирив популярності.

Популяризації гітари сприяли І. фон Гельд, А. Сіхра, С. Щепановський і М. Соколовський. Вони не лише активно виступали, але й створювали навчальні матеріали, відкривали школи, видавали гітарну періодику. Саме Соколовський, уродженець Бердичівського повіту, прославився як «Паганіні гітари», здобувши, у тому числі, й визнання у Європі [177].

Цитра – ще один струнно-щипковий інструмент – також набула поширення в Україні, особливо в Галичині, Буковині та півдні України. Популяризували інструмент тірольські та чеські музиканти, які виступали як сольні артисти та в складі ансамблів. Цитра була популярна в середовищі міщан, а також використовувалась у складі жіночих вокально-інструментальних ансамблів – так званих «арф’ярок» [177].

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. струнно-щипкові інструменти повертаються у концертну практику. Гітара і мандоліна знову набирають популярності завдяки італійським і грецьким ансамблям. Поширення набули неаполітанські оркестри гітаристів-мандоліністів. В Україні активно формувалися як аматорські, так і професійні ансамблі, звучали оголошення про викладачів і продаж інструментів у музичних крамницях.

До початку Першої світової війни в Україні вже функціонували численні хори мандоліністів і гітаристів, оркестри балалаечників, ансамблі з мандолін, гітар, іноді балалайок. Вони були популярними в театрах, школах, громадських клубах, пансіонах, у робітничих середовищах, серед офіцерських курсантів, міської інтелігенції та національних спільнот. За дослідженням Т. Большакової [21], основним джерелом для вивчення формування ансамблевого мистецтва в середовищі харківських музикантів-аматорів стали публікації у місцевій періодиці, зокрема газеті «Южный край», де зафіксовано численні згадки про виступи місцевих та гастролуючих ансамблів, виконавців, педагогів. В той час в місті діяли

десятки аматорських колективів: мандолінно-гітарні, балалаєчно-домрові оркестри, змішані ансамблі, які брали участь у різноманітних громадських заходах [21, с. 135].

Формування аматорських гітарних ансамблів в Україні упродовж XIX – початку XX століття було зумовлено зростанням популярності інструмента серед різних соціальних прошарків, активною концертною діяльністю як вітчизняних, так і закордонних виконавців, а також становленням гітарних (та загальномузичних) гуртків.

Упродовж XIX століття у великих українських містах (Києві, Одесі, Харкові, Львові) почали виникати гуртки та товариства аматорів-гітаристів. Вони об'єднували ентузіастів навколо спільного інтересу до інструмента, сприяли розвитку виконавської культури, пропаганді ансамблевого музикування та формуванню репертуару. Як засвідчують джерела [109; 177], у цих осередках здійснювалося навчання гри на гітарі, створювалися ансамблі, організовувалися концерти та налагоджувалася комунікація між виконавцями.

Видатною подією в історії гітарного руху стало створення у 1899 році Міжнародної Асоціації Гітаристів, до якої приєднався Київський гурток гітаристів, перетворившись на її офіційну філію. Ініціатором і лідером цього гуртка був Данило Григорович Лобода (1859–1931), який не тільки навчав учнів, а й формував із них ансамблі різних форматів. Гурткові ансамблі того часу вирізнялися багатим інструментарієм: використовувалися стандартна гітара, кварт-гітара, гітара-пікколо та контрабас-гітара, що давало змогу охопити майже семиоктавний діапазон [108, с. 112]. Саме Д. Лободі належать численні аранжування творів західноєвропейської музики для ансамблю з п'яти гітар.

Окрім Києва, значна активність ансамблевого гітарного виконавства спостерігалася в Одесі, де вже у 1822 році виходив журнал *Le Troubadour d'Odessa*, що містив ноти гітарних творів [177, с. 72-73]. У 1880-х роках в Одесі гастролював італійський студентський оркестр мандоліністів і

гітаристів, а згодом функціонували створені етнічними греками Л. Антонопуло і В. Хадумоглу оркестри гітар та мандолін. Ці колективи виступали у концертних залах та на радіо, що сприяло популяризації ансамблевої гри [177].

У Харкові на початку ХХ століття діяльність аматорського гуртка очолював гітарист-педагог Григорій Володимирович Черножуков (Інсаров). Він керував оркестром народних інструментів, здійснював навчання гри на гітарі й був автором низки гітарних аранжувань [109, с. 98].

Типовими форматами гітарних ансамблів цього періоду були дуети, тріо, квартети й оркестри. Часто ансамблі формувалися з учнів одного педагога або членів родини. Так, подружжя Мазурів, учні Д. Лободи, не лише грали в дуеті та в складі оркестру, а й навчали гри на гітарі власну доньку Ольгу, яка у віці семи років уже брала участь у публічних виступах [109, с. 87]. Показовим є також створення сімейного квартету Мазурів, що виконував твори в оригінальних аранжуваннях.

Варто також зазначити, що гітарні ансамблі активно виступали на естраді, в театрах, навчальних закладах, клубах. Під час Першої світової війни п'ятеро колишніх членів Київського гуртка сформували ансамбль, який виступав у військових госпіталях, виконуючи як сольні, так і ансамблеві програми [109, с. 86]. Подібна діяльність сприяла соціалізації інструмента й утвердженню гітари як елементу культурного простору.

Переважно в українських аматорських гуртках використовувалися два типи гітари: західноєвропейська шестиструнна (поширена в ансамблях, дуетах із мандоліною) і східнослов'янська семиструнна (використовувана для акомпанування романсів) [21]. Часто один ансамбль поєднував інструменти обох типів, зберігаючи характерну звучність гітарної палітри.

Таким чином, становлення аматорських гітарних ансамблів в Україні впродовж ХІХ – початку ХХ століття позначилося активною організаційною, педагогічною та концертною діяльністю. Завдяки ентузіастам-організаторам, таким як Д. Лобода, Г. Черножуков, аматорські ансамблі стали осередками

музичного життя та створили передумови для подальшого становлення професійного гітарного виконавства.

В українському гітарному виконавському мистецтві одним з перших професійних ансамблів вважається дует братів Павла та Аркадія Іваннікова. Дует почав виступати з середини 1970 року та був відомим на увесь СРСР. У 1983 році вони одночасно закінчили Донецький музично-педагогічний інститут (нині музична академія ім. С. С. Прокоф'єва). У 1981 році стали ініціаторами першого в СРСР офіційного всесоюзного фестивалю класичної гітари «Кришталеві струни». З 1984 по 1994 роки, працюючи солістами Полтавської обласної філармонії, стали першим в СРСР гастролуючим гітарним дуєтом, виступали на кращих майданчиках країни, гастролювали у Фінляндії та Німеччині. Дуєтом було записано понад 100 телепрограм «Звучить гітара», які вийшли на донецькому, а потім і республіканському телебаченні [179]. У 1997 році дует записав альбом «Ностальгія». Програма ансамблю – авторські перекладення шедеврів світової академічної музики: Й. С. Бах, Д. Чимароза, Д. Бортнянський, С. Франк, Ф. Пуленк та оригінальний гітарний репертуар.

Два сини Павла Іваннікова – Тимур Павлович (1980 р. н.) та Володимир Павлович (1984 р. н.) теж стали гітаристами. Вони продовжили ансамблеві традиції родини та не обмежуючись дуєтним форматом інколи виступають як тріо (з батьком Павлом Володимировичем) та разом з Аркадієм Володимировичем як сімейний гітарний квартет.

У витоків дніпровської гітарної школи стояв Михайло Флейтман (1931-2007), який часто виступав в дуєті зі своїми учнями (Д. Халецьким та В. Антонійчуком). У 1989 р дует «Анфлей» (М. Флейтман та В. Антонійчук) взяв участь у II Фестивалі гітарної музики «Кримські струни» в м. Сімферополь. М. Флейтман та В. Антонійчук також неодноразово виступали у складі тріо з В. Петренко.

Подібну традицію створення викладачем ансамблю зі своїми учнями простежуємо і в Одеського гітарного дуєту (1996-2007), учасниками якого

були Олена Хорошавіна та її випускниця Людмила Кабур. Одеський гітарний дует з успіхом виступав на різноманітних гітарних фестивалях як в Україні, так і за кордоном. Композитори Урош Дойчинович та Йован Йовічич присвятили ансамблю декілька творів.

Ще один яскравий український гітарний дует – Ardor Fuerte, до складу якого входять Л. Касатова та О. Мітрошин. Ансамбль почав свою концертну діяльність у 1979 році. З 1982 по 1991 роки дует працював в Національній філармонії України. Учасники численних фестивалів в Україні та Європі, дует Ardor Fuerte має фондові записи на національному радіо та телебаченні. У 2012 р. дует підготував нову унікальну програму для класичної гітари та гавайської гітари укулеле. В репертуарі гармонійно поєднується традиційна музика різних культур, класична та популярна музика в авторських транскрипціях.

«Одним із відомих у Харкові та за його межами колективів є дует «Фієста» у складі лауреатів міжнародних конкурсів А. Мартемянової та В. Ткаченко. Їх манеру гри відрізняють яскрава емоційна подача, тонка та глибока передача музичної думки в поєднанні з високим професіоналізмом та неповторним шармом. Іспанська та латиноамериканська направленість репертуару ансамблю приваблює численну аудиторію» [102, с. 41]. Дует «Фієста» – учасник багатьох конкурсів та фестивалів. Репертуар ансамблю складають шедеври світового гітарного ансамблевого мистецтва.

Жанр гітарного тріо у вітчизняному виконавському мистецтві не набув такого яскравого розквіту як дует та квартет, про що свідчить відсутність постійно діючих колективів такого складу.

Одним з перших професійних гітарних квартетів на території України був гітарний квартет Харківської філармонії під керівництвом Ю. Стайка. Колектив було засновано в 1983 р. як квартет музичної спілки УРСР. З 1990-1991 р. квартет знаходився у складі експериментальної філармонії Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського). У листопаді

1991 р. квартет включено до штату Харківської філармонії. Ансамбль є дипломантом Першого фестивалю гітарного мистецтва м. Москва (1988 р.), лауреатом I премії конкурсу камерної музики держкомітету з телебачення та радіомовлення «Нові імена» в Києві (1990 р.). З 1997 р. квартет працює у Німеччині, а потім (з 2005 р.) – в Австрії. Основний склад ансамблю, який був незмінним протягом тривалого часу, сформувався наприкінці 1980-х р.: Юрій Стайко, Олександр Виноград, Андрій Маєвський, Дмитро Третьак. У 2005 р. місце Маєвського зайняла Наталія Каратаєва.

У теперішній час квартет має назву Das Felix Blumenfeld Quartett. Створений на основі кореляції гітарних строїв з різними мензурами, квартет здобув прихильність слухачів з багатьох європейських країн, таких як Німеччина, Австрія, Швейцарія, Італія, Нідерланди, Бельгія, Данія, Іспанія, Португалія, Швеція, Норвегія, Фінляндія, Росія та Україна. Для того, щоб наблизити діапазон ансамблю до струнного квартету, був сконструйований наступний комплект інструментів: перша кварт-гітара, друга кварт-гітара, гітара альт та бас-гітара. Гітари виготовив відомий харківський майстер В. Олейниченко. На першому концерті 10 травня 1986 р. у Харківському будинку вчених були виконані: Шостий Бранденбургський концерт Й. С. Баха, тріо-сонати Г. Персела, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана та мав грандіозний успіх, після якого почались регулярні концерти в найкращих камерних залах Харкова. На рахунку квартету 1109 концертів у різних країнах Європи. 4 квітня 2007 р. у Баварії був записаний диск з творами Г. Перголезі, Г. Персела, Д. Персела, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. Моцарта, В. А. Моцарта, Й. Гайдна та Г. Цаглера.

Відомим українським гітарним квартетом є столичний квартет гітаристів «Київ». Колектив був створений у 1992 році заслуженим артистом України Володимиром Шаруєвим. Учасниками квартету, окрім Володимира Шаруєва є Р. Черемних, О. Григорович та М. Шаруєва. Наразі квартет працює при Національній філармонії України. Виконавський репертуар колективу є вкрай різноманітним, адже спирається як на класичні твори А. Вівальді, Г. Генделя,

В. Моцарта, Л. Бетховена, М. Мусоргського, П. Чайковського, які перекладені для гітарного квартету, так і на оригінальні гітарні твори Х. Родріго, Х. Кардосо, Л. Брауера. Також учасники гітарного квартету виконують твори провідних українських композиторів І. Шамо, М. Скорика тощо.

Продовжувачем традицій гітарного ансамблевого виконавства Харкова є Харківський Гітарний Квартет – чи не єдиний гітарний ансамбль України, пріоритетом якого є виконання сучасної академічної музики. Квартет сформувався наприкінці 2008 року в стінах Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського у класі заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка. В період становлення Харківського Гітарного Квартету до його складу входили Р. Таранов, М. Трянов, О. Чубаренко та А. Брагін. Знадобилось ще декілька років, щоб сформувався основний склад ансамблю, який успішно веде концертну діяльність по теперішній час – С. Горкуша, М. Трянов, І. Половинка, А. Брагін.

«Не випадково квартет, який був створений у ХХІ столітті, обирає творчий шлях, пов'язаний з новітньою сучасною музикою. Передумови для цього з'явилися ще на перших репетиціях ансамблю. Значною мірою на це вплинуло бажання музикантів розширити оригінальний репертуар, недостатність якого відчувалась у даному жанрі» [25, с. 13].

Після перших концертів у Харкові квартет взяв участь у Міжнародному гітарному фестивалі «Guitar Spring Fest» (Одеса, 2010), де в одній програмі з опусами сучасних майстрів гітарної музики Л. Брауером та Р. Діенсом було виконано два твори харківських композиторів (К. Бліох «Хоровод», Д. Малий «Пасакалія»). Знаковою подією стало знайомство з композитором, членом американської асоціації композиторів Річардом Кемероном-Вульфом на фестивалі сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» (2012 р.). Саме завдяки його зусиллям (через відкритий лист «Call for scores» до американських композиторів) було зібрано низку ексклюзивних квартетних партитур. Ця зустріч стала початком плідної творчої співпраці, яка продовжується й сьогодні.

У листопаді 2012 року Харківський Гітарний Квартет здобуває I премію на Міжнародному конкурсі виконавців на класичній гітарі (м. Білгород), після чого починається активна концертна діяльність. Квартет виступає з сольними концертами у багатьох філармоніях та бере участь у провідних міжнародних та всеукраїнських фестивалях. У творчому доробку Харківського Гітарного Квартету вже понад 20 світових прем'єр та більш як 10 творів, присвячених колективу. Серед композиторів, що писали твори для Харківського гітарного квартету А. Кастілья-Авіла, Р. Кемерон-Вульф, Ф. Бонакосса, Т. Кахраман, Д. Малий, Д. Бочаров, В. Богатирьов, Ю. Стасюк, К. Бліох, У. Мачнева, М. Вігула, А. Андрушко, К. Майденберг-Тодорова. С. Вілка.

Отже, друга половина XX століття позначена стрімким розвитком гітарного ансамблевого мистецтва в Україні. Сформувавшись спочатку в аматорських колах, завдяки утвердженню гітари як академічного музичного інструмента, українські гітарні ансамблі позначають себе на світовій музичній мапі.

Висновки до розділу

Дослідження гітарного ансамблю як складного, історично зумовленого явища музичного мистецтва дозволяє зробити низку висновків щодо його генези, етапів інституціоналізації та регіональних особливостей функціонування гітарного ансамблю другої половини XX – початку XXI століття.

Формування гітарного ансамблю слід розглядати як багатовіковий процес, що бере початок із європейської середньовічної традиції струнно-щипкового ансамблевого музикування, засвідченої численними іконографічними та історіографічними джерелами.

В епоху Відродження та раннього Бароко гітароподібні інструменти були органічно інтегровані в камерні ансамблі, про що свідчать зображення у манускрипті *Cantigas de Santa Maria*, твори для лютневих консортів, а також згадки про масштабні ансамблі при дворах Італії, Франції та Англії. На цьому

етапі інструментальний склад ансамблів залишався переважно стабільним, а функціональний поділ партій передбачав мелодичну, басову та гармонічну координацію – принцип, який в подальшому розвинеться у гітарній ансамблевій практиці.

Лютнева ансамблева традиція, зокрема представлена низкою квартетних творів з Лютневої книги Тізія (1595), являє собою безпосередній органологічний та виконавський прецедент для становлення гітарного ансамблю. Збережені твори (Гальярди, Пасомеццо, Гран Батай, тощо) демонструють зразки багатоголосої ансамблевої поліфонії, з принципом розподілу голосів на *Superius*, *Contratenor*, *Tenor* і *Bassus*.

Узагальнюючи історичні свідчення, можна констатувати, що перші згадки про гітарне ансамблеве виконавство сягають першої половини XVII століття та пов'язані з творчістю композиторів Італії й Франції. Вже в цей період формуються перші зразки ансамблевого музикування на гітарах, які характеризуються нестабільністю таких ознак як: кількісний склад виконавців, розміри інструментів та системи налаштування. Видавнича активність таких авторів, як Фабріціо Костанцо, Антоніо Карбончі, Франческо Корбетта та Антуан Карре, засвідчує побутування великих гітарних ансамблів в аристократичних колах.

Зауважимо, що у XVII– першій половині XVIII століттях відбувається сповільнення еволюційних процесів гітарного ансамблевого виконавства, що пов'язано з гегемонією інших камерних інструментів (скрипка, фортепіано) у соціокультурному середовищі та переважанням акомпануючої функції гітари.

Водночас, переважно у побутових формах музикування гітарні дуети, тріо та квартети зберігають значення: з'являються видання зразків ансамблевої музики (Ф. Костанцо, А. Карбончі, А. Карре), виникають осередки ансамблевого гітарного музикування у Франції, Італії та Іспанії, що демонструє безперервність ансамблевої традиції.

Починаючи з другої половини XVIII століття, відзначаємо активізацію розвитку гітарного ансамблю, чому сприяють наступні фактори:

органологічні зміни, розширення нотованого репертуару, розвиток музичної освіти та зародження регіональних виконавських шкіл.

Початок XIX століття вирізняється появою низки значущих творів для гітарного ансамблю, зокрема одними з перших друкованих видань, що дійшли до нас, стали: Sonata D dur К. Шейдлера для дуету, Trio Op.26 C-dur Л. фон Каля для гітарного тріо, та Air varié et dialogué pour quatre guitares А. де Лойє для гітарного квартету.

Жанр гітарного ансамблю отримав розвиток у творчості таких композиторів XIX століття, як Ф. Граньяні, А. Діабеллі, Ф. Каруллі, Ф. Сор, М. Джуліані, Й. Мерц, чії твори заклали основу оригінального репертуару.

У XX столітті гітарний ансамбль виходить на якісно новий етап свого становлення, відзначаючись утворенням перших професійних колективів та активною репертуарною експансією. Гітарні дуети, такі як Престі – Лагоя, Льобет – Анідо, Пухоль – Куервас, брати Абреу та брати Ассад, виходять на великі сцени, записують платівки, стимулюють композиторську творчість.

Мюнхенський гітарний квартет стає першою стабільно функціонуючою формацією такого складу. Заснований у 1907 році Фріцом Буеком у культурно насиченому музичному середовищі столиці Баварії, ансамбль поєднав у собі виконавську майстерність та органологічну унікальність. Особливістю квартету стало використання різних типів гітар (класична, дві терц-гітари та квінтбас-гітара), що моделювали структуру струнного квартету, забезпечуючи широкий діапазон та темброву виразність. Значний вплив Мюнхенського квартету на формування аналогічних колективів у Німеччині, Австрії та Чехії після Першої світової війни засвідчує його історичну значущість у розвитку академічного гітарного ансамблю як художнього явища.

У другій половині XX століття відбувається формування гітарного квартету, як повноцінного академічного жанру. Гітарні квартети – від Los Romeros до Aleph Guitar Quartet – виявляють стильову, репертуарну, естетичну багатогранність, утверджують гітарний ансамбль у сфері

академічної камерної музики, розширюють репертуар завдяки замовленням нових творів та транскрипціям.

Поява Італійського Гітарного Тріо у 1970 році (А. Боргезе, Р. Фросаллі, В. Сальдареллі) ознаменувала новий етап у становленні гітарного тріо як професійного камерного жанру. Колектив не лише активно гастролював і записував платівки, а й ініціював формування сучасного репертуару, до створення якого долучилися провідні композитори ХХ століття, зокрема С. Бузотті, Б. Бартолоцці, А. Клементі, Е. Морріконе та інші. Колектив відіграв провідну роль у становленні сучасної моделі гітарного тріо.

У процесі розвитку гітарного ансамблю простежується тісний зв'язок з інституційним середовищем (університети, фестивалі, філармонії), що стимулює поширення гітарного мистецтва, зокрема ансамблевого, у світі. У країнах Азії (Японія, Китай, В'єтнам, Таїланд, Філіппіни, Малайзія, Сінгапур) стрімке зростання інтересу до гітарного ансамблю стало результатом економічного розвитку, культурної інтеграції та освітньої політики.

Гітарна традиція Японії – найдавніша на континенті. Завдяки діяльності Морішіге Такеї та Хірокі Нііборі, формується унікальна модель колективного гітарного ансамблевого музикування з диференційованими типами гітар. Китайський педагог та виконавець Чень Чжі започатковує клас гітари в консерваторії та мережу фестивалів. В'єтнам і Таїланд утверджуються як активні учасники глобальної гітарної спільноти через розвиток педагогічних центрів та мережу фестивалей. Усі ці приклади свідчать про вкорінення ансамблевого музикування у культурі Сходу.

Дослідження української традиції гітарного ансамблевого музикування розпочинається у царині аматорських об'єднань. Київський гурток Д. Лободи, харківські ініціативи Г. Черножукова, одеські оркестри, дует Мазурів, а також діяльність ансамблів (Кварет Ю. Стайка, дует Іваннікових, Ardor Fuerte, Одеський гітарний дует, квартет гітаристів «Київ», Харківський гітарний квартет) формують локальну модель розвитку ансамблевого виконавства. Ця модель включає усю широту векторів розвитку, притаманну

загальносвітовим процесам та є дієвим актором на міжнародній сцені. Сучасні колективи на кшталт Харківського гітарного квартету, керуючись обраною репертуарною стратегією, тісно співпрацюють з сучасними композиторами, та здійснюють міжнародну концертну діяльність, що засвідчує актуальність української гітарного ансамблевого виконавства в глобальному контексті.

Специфічним виявом гітарної ансамблевої традиції стає електрогітарний квартет. Його становлення у 1990–2000-х роках (Zwerm, Sähkökitarakvartetti, Dither) демонструє розширення естетичних та технічних меж ансамблевого музикування. Завдяки колаборації з композиторами нової музики, використанню електроніки, сценографії, театральності, квартети такого типу долають межу між жанрами, утворюючи синтез медіа, інструменту та виконавської тілесності. Це засвідчує потенціал гітарного ансамблю як лабораторії постжанрової взаємодії.

Таким чином, історичний дискурс становлення гітарного ансамблевого виконавства постає як системно осмислена еволюція від середньовічних струнно-щипкових ансамблів до сучасних мультимедійних електрогітарних проєктів. Періодизація становлення та розвитку гітарного ансамблю є такою:

1. Перший період. *Догітарний етап розвитку. Витоки струнно-щипкової ансамблевості. Середньовіччя - раннє Бароко, (XIII – XVIIст.).* Цей етап охоплює формування темброво-однорідних струнно-щипкових ансамблів (*мандора, гітерн, лютня*) у європейській музичній культурі. Ансамблева практика задокументована в іконографії, наприклад, *Cantigas de Santa Maria*, та у творах для лютневих консортів.

2. Другий період. *Становлення ансамблевої гітари (середина XVII – перша половина XVIII ст.).* Період характеризується поодинокими згадками ансамблів з бароковими гітарами у Франції, Італії, Іспанії, що побутували в аристократичних колах.

3. Третій період. *Поява академічного репертуару, (друга половина XVIII - кінець XIX ст.).* Активізується видавництво творів для дуетів, тріо, квартетів

(Г. Шейдлер, Л вон Каль, А. де Лойє). Сформовано жанрову матрицю камерного гітарного ансамблю у контексті класико-романтичної доби.

4. Четвертий період. Поява перших постійно функціонуючих колективів, (1900 – 1950 рр.). Зростання інтересу до гітарного ансамблю завдяки діяльності колективів *Мюнхенський гітарний квартет*, дуети *М. Льобет та М. Анідо*, *Е. Пухоль та М. Куервас*.

5. П'ятий період. Академізація гітарного ансамблю (1950 – 2000 рр.). Формується міжнародна сцена гітарних дуєтів і квартетів: *Престі – Лагоя*, *брати Аскади*, *Los Romeros*, *Los Angeles Guitar Quartet*. Репертуар поповнюється як транскрипціями, так і оригінальними авторськими творами. Поява класу гітарного ансамблю у системі професійної мистецької освіти. Гітарний ансамбль інтегрується у освітні інституції та фестивальний рух.

6. Шостий період. Розширення жанрово-стилістичних меж, (2000 р. - понині). З'являються електрогітарні ансамблі (*Zwerm*, *Dither*), які розширюють межі гітарного колективного музикування за допомогою електроніки. Гітарний ансамбль функціонує як лабораторія постжанрової взаємодії й нових форм медіа-виконавства.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР РЕПЕРТУАРУ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО АНСАМБЛЮ

3.1. Репертуарні стратегії сучасного гітарного ансамблю

Музиканти сучасного гітарний ансамблю (як втім й учасники будь-якого музичного колективу академічної струмованості), діючи сьогодні в умовах глобалізованого мистецького простору, мають великі можливості працювати з надзвичайно широким спектром музичного матеріалу – від адаптацій найдавніших зразків авторської музики (наприклад, аранжування органумів Перотіна для двох гітар сучасним французьким гітаристом Н. Акшоте), й до поставангардних партитур ХХІ століття (наприклад, хореографічна партитура «Six moving guitars» норвезького композитора та імпровізатора Фредріка Растена, агентність виконавців в якій проявляється у музичному та хореографічному вимірі).

Така розмаїтість відкриває для гітарних ансамблів нові перспективи художнього розвитку, але водночас – вимагає й системного підходу щодо відбору музичних творів та власне осягнення специфіки репертуарної політики. Як свідчить практика найбільш вдалих і відомих гітарних колективів, вибір творів більше не може базуватися виключно на естетичних вподобаннях та доступності нотного матеріалу. Складний процес формування власного репертуару тим чи іним ансамблем потребує концептуального підходу, що передбачає усвідомлення складних акторно-мережових відносин між виконавцями, композиторами (аранжувальниками) та слухачами. Необхідними для вдалого функціонування професійних гітарних колективів постають: визначення художнього профілю ансамблю,

його місії, цільової аудиторії та сумісності естетичних детермінант кожного ансамбліста.

Репертуарна стратегія (за визначенням І. Косинця) – є генеральним вектором творчої діяльності музиканта [72, с. 123]. Вона може враховувати й освітню функцію ансамблю, особливо якщо йдеться про навчальні колективи закладів мистецької освіти. Тут на перший план виходить набуття фахових компетентностей: розвиток ансамблевого мислення, технічної майстерності, стилістичної гнучкості виконавців. У такому разі репертуар обирається не лише з огляду на художню цінність, а й на його навчальну доцільність, доступність та репрезентативність у межах певного стилю чи жанру.

Важливо також враховувати соціально-комунікативний потенціал гітарного ансамблю. Відтак до репертуару можуть включатися аранжування джазових, народних, рок- і поп-композицій та оригінальні полістилістичні твори, які дозволяють встановити емоційний контакт із різними категоріями слухачів, які не є носіями «класичної гітарної культури» (за Джанет Агостіно) [186, с. 6].

Осягнення особливостей репертуарних стратегій сучасних гітарних ансамблів розпочнемо з нижньої граничної хронологічної межі, визначеної в нашому дослідженні, а саме – з 50-х років ХХ століття.

Яскравим прикладом в цьому аспекті слугує творчість гітарного дуету Іди Престі та Александра Лагої, оскільки репертуар цього колективу став своєрідним *еталоном ансамблевого гітарного музикування* у свій час. Ансамбль І. Престі та А. Лагої не лише розширив можливості гітарного дуету, виконуючи технічно складні транскрипції та оригінальні твори, а й ініціював створення низки композицій, які нині стали так би мовити класикою гітарного ансамблевого репертуару. Завдяки діяльності Іди Престі та Александра Лагої до жанру гітарного дуету звернулись професійні композитори, як-от: М. Кастельнуво-Тедеско («Sonatina canonica», Op. 196, 1961 р., «Les Guitares bien tempérées», Op. 199, 1962 р. [192, с. 30], Концерт для двох гітар та оркестру, Op. 201, 1962 р., «Fuga elegiaca», 1967 р.), Жан-Ів

Даніель-Лесюр («Élégie», 1956 p.), П'єр Петі («Tarantelle», 1959 p., «Toccata», 1959 p.), Хоакін Родріго («Tonadilla», 1959 p., Концерт «Madrigal», 1966 p.), П'єр Віссмер («Prestilagozana» 1969 p.). Також сама Іда Престі є авторкою низки творів для гітарного дуєту: «Danse d'Avila», Étude No. 1, Prélude No. 1, «Sérénade», «Valse de l'an nouveau», «Danse gitane», «Berceuse à ma Mère», «Tarentelle», «La hongroise», «Espagne», «Étude fantasque», «Chanson et Jeux». Французький гітарист, спеціаліст з репертуару ХІХ ст. Ф. Зіганте став редактором та ініціатором видання близько 10 збірок з творами, що виконував ансамбль Іди Престі та Александра Лагої, які розширили репертуар професійних гітарних дуєтів та змодельювали жанрово-стилістичний розвиток сучасної ансамблевої гітарної музики [276].

Творчість Іди Престі та Александра Лагої утвердила гітару як повноцінного учасника професійного академічного камерного музикування, здатного до емоційної виразності та технічної віртуозності, що стало підґрунтям для подальшого розвитку ансамблевого репертуару, зокрема гітарного квартету.

Розгляд формування репертуару гітарного квартету пропонуємо розпочати з огляду творчого спадку легендарного Los Romeros Quartet. Перенісши традиції дуєтного виконавства на формат квартету, Los Romeros розпочали системне збагачення репертуару, який на момент початку професійної діяльності квартету (перша половина 1960-х років) був доволі одноманітним, і не відображав, на відміну від сольного репертуару, актуального рівня розвитку гітарного виконавства [220].

Сімейний квартет Ромеро вирізняється поєднанням академічної європейської традиції та іспанської національної музичної культури. У їхньому виконанні зіштовхуються два потужні стилістичні вектори: з одного боку – барокові та класичні твори, з іншого – яскраві зразки іспанської музики, з вираженим фольклорним началом. Це поєднання відображає не лише художній смак ансамблю, а й глибоку самоідентифікацію, у якій гітара

виступає як універсальний інструмент, спроможний до ретрансляції різноманітних стилістичних явищ.

Транскрипції, що лягли в основу репертуару квартету, охоплюють тривалий історичний період – від епохи бароко до модернізму. Вони демонструють здатність гітари відтворювати камерну фактуру та ясність форми музики Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, А. Вівальді, Д. Скарлатті [250, с. 17]. Водночас включення в репертуар жанрів варіацій, сюїт (та їх окремих частин), сонат, концертів засвідчує прагнення ансамблю адаптувати академічну спадщину до ансамблевого гітарного звучання. На початку творчого шляху концертні програми квартету склалися не тільки з творів для чотирьох гітар, а й включали дуети та сольні номери про що свідчить зазначене нижче.

Перший альбом квартету Los Romeros, що вийшов у 1963 році під назвою *The Royal Family of the Spanish Guitar* (Королівська сім'я іспанської гітари), став не лише фактом дебюту ансамблю у сфері звукозапису, а й граничним моментом у становленні жанру гітарного квартету. Його поява означала завершення підготовчого етапу індивідуалізації гітари в академічному ансамблевому контексті та відкривала перспективу для цілого напрямку виконавських і композиторських практик, які надалі формували та продовжують формувати естетику гітарного ансамблю другої половини ХХ століття. Сам факт, що назва платівки згодом трансформувалася в ідентичність ансамблю (*The Royal Family of the Spanish Guitar*), свідчить про символічне значення цього запису – він не лише документував, а й моделював нову виконавську реальність, у якій гітара переставала бути периферійним актором мережі.

Репертуар альбому представлений творами для квартету, дуету та соло, при цьому кожен жанр має власне функціональне навантаження. Соло – це утвердження індивідуального тембрового обличчя кожного з виконавців; дуети – це лабораторії діалогічної взаємодії; квартет – увиразнення ансамблевої єдності. Платівка *The Royal Family of the Spanish Guitar*

віддзеркалює естетику гітарного мистецтва того часу, і дає розуміння особливостей програмної логіки ранніх гітарних ансамблів. В ньому поєднуються авторські твори Селедоніо Ромеро, транскрипції відомих п'єс іспанських композиторів, гітарна спадщина класико-романтичної епохи та адаптації народної музики.

Програму відкриває «Nuit à Malaga» Селедоніо Ромеро – квартетна п'єса, яка має характерну рису раннього репертуару квартету Los Romeros – карнавальну яскравість. За нею звучить транскрипція «Danse espagnole №6» Енріке Гранадоса – одного із найвідоміших танців із сюїти «Danzas Españolas», у інтерпретації якого дует досягає виняткової артикуляційної чіткості. П'єса «Lágrima» Франсіско Таррегі – сольна гітарна мініатюра, де Селедоніо як виконавець акцентує ліричну сторону гітари. Авторська композиція Селедоніо Ромеро «Prélude Romantique» вирізняється помірним танцювальним рухом. Аранжування Allegretto de la Sonatina en La majeur Федеріко Морено Торроби та Prélude №3 Ейтора Вілла-Лобоса – соло у виконанні Селіна Ромеро. Другий бік платівки відкривається квартетним виконанням традиційної мелодії Sevillanas у обробці Селедоніо Ромеро – приклад того, як елементи народного танцю інтегруються в ансамблевий гітарний контекст. Intermezzo з циклу «Goyescas» Енріке Гранадоса додає до альбому момент ліричної емоційності – тут дует функціонує як єдиний дихаючий організм.

У «Llamada» Морено Торроби звучить заклик – ритмічно чіткий і фактурно насичений. «Sevilla» Ісаака Альбеніса – віртуозна частина з іспанської сюїти. В ній жанрова трансформація набуває рис реверсивності, адже фортепіанний оригінал імітував особливості гітарної фактури, які були повернуті до звукового праобразу у вигляді транскрипції для гітар. «Vidalita» Антоніо Сінополі – аранжування для дуету популярної латиноамериканської мелодії. «Recuerdos de la Alhambra» Франсіско Таррегі – довершене соло Пепа Ромеро. А завершує альбом «Obligato d'après l'Étude en Si mineur» Фернандо Сора – композиція, яка виконує функцію коди, але водночас

звертається до історичної основи гітарного репертуару. Аранжування для дуету цієї мініатюри – прояв шани до класичної гітарної традиції та прагнення до її оновлення.

The Royal Family of the Spanish Guitar квартету Los Romeros став знаковою подією в історії гітарного ансамблевого мистецтва, яка засвідчила статус класичної гітари як повноцінного камерного інструмента. Його програмна структура й добір репертуару моделюють нову естетику гітарного колективу, де кожен формат (соло, дует, квартет) виконує специфічну художню функцію. Поєднання авторських композицій, спадщини класичного періоду (Ф. Сор) та романтизму (Ф. Таррега), транскрипцій фольклору та оригінальних творів уособлює прагнення ансамблю синтезувати національну ідентичність з універсаліями академічного стилю. Альбом виступає як звуковий маніфест нового типу ансамблевого мислення – він не лише фіксує становлення гітарного квартету, а й окреслює основні напрями його подальшої еволюції у другій половині ХХ століття, серед яких: поєднання транскрипцій та оригінальних творів, збереження національної ідентичності та академічний універсалізм.

Вбачаємо, що саме переїзд з Іспанії до США у 1957 році родини, яка емігрувала, рятуючись від режиму Франко [96, с. 243], обумовив формування нової для Ромеро парадигми музичного буття, відображення якої знаходимо у репертуарній специфіці квартету. Швидкоплинна мода на іспанське в Америці середини ХХ століття, що виникла як «сентиментальне співчуття» до країни, що переживає кризу, змінилася новими тенденціями, до яких ансамбль з легкістю адаптувався.

З плином часу репертуар квартету зазнав змін. У більш пізніх концертних виступах та записах прослідковується звернення до творів бароко, які витісняють іспанську естетику та демонструють процеси академізації гітарного ансамблю. Визначними є альбоми з музикою Ж. Бізе, М. де Фальї та Ф. Морено Торроби (1984) та концертів А. Вівальді (1985).

Альбом Los Angeles Guitar Quartet *Guitar Heroes* (2004) – це вишукана подорож стильовими ландшафтами сучасного гітарного мистецтва. Ансамбль, до складу якого на момент запису входили Джон Дірман, Вільям Каненгайзер, Скотт Теннант і Ендрю Йорк, у цьому проєкті повертається до витоків – до персоналій, які колись надихнули кожного з них взяти до рук гітару. Альбом є одночасно колективною подякою та співавторською інтерпретацією широкого спектру музичних стилів: від джазу до блюграсу, від прог-року до фламенко.

Унікальний репертуар альбому побудований як серія присвят легендарним гітаристам. Відкриває збірку композиція «Icarus» Ральфа Таунера, аранжована В. Каненгайзером [189]. Вона занурює слухача у світ вишуканого міксу джазу та латиноамериканських ритмів, що кореспондує з творчістю Р. Таунера у його групі Oregon.

Далі звучить «V&V» – оригінальна композиція Е. Йорка, яка з тонким відтінком американського фольку вшановує флетпікінг-гітаристів Нормана Блейка і Девіда Бромберга. Аранжування вирізняється типовими для кантрі та блюграсу гітарними техніками *страмінгу* (акордовий акомпанемент).

Композиція «We Know You Know: Reverie for Mahavishnu», присвячена Джону Маклафліну, відзначається колористичністю арпеджованих гармоній.

«Pluck, Strum, and Hammer», створений Браяном Джонсоном як алюзія на Джимі Гендрікса, не прагне до прямого відтворення музики електрогітарного майстра, але передає дух його стилю через ритмічну чіткість, технічні прийоми (перкусивні ефекти, піцикато Бартока, гра на голівці грифу) та різкі динамічні контрасти. Це яскравий приклад того, як класичний квартет адаптує радикальні рокові ідеї в акустичний формат.

Піднесена і глибоко лірична «Letter from Home» Пета Метіні знаходить нову інкарнацію в акустичній інтерпретації квартету. Вдумливе аранжування джаз-балади апелює до музики імпресіонізму. У творі «Uarekena» Сержіо Ассада ритмічна пружність поєднується з експресивним мелодизмом.

«Mood for a Day» Стівена Гау у транскрипції В. Каненгайзера – розвиток ідей оригінальної композиції гітариста прогресив-рок групи Yes у стилістичному вимірі ансамблевого фламенко на кшталт Gipsy Kings [187, с. 76].

«Gypsy Flower» Меттью Данна є оригінальним омажем Джанго Рейнхардту і репрезентує традиційний свінг у постмодерній трактовці гітарного квартету.

Мініатюра «Pop» повертає слухача до яскравого авторського стилю Е. Йорка, а «El Baile de Luis Alonso», в аранжуванні Пепе Ромеро, з репертуару Los Romeros, – данина ансамблю, який в свій час сформував естетичні орієнтири для Los Angeles Guitar Quartet. Цей твір є певним поверненням до образу іспанської класичної гітари.

«Lament and Wake» Евана Гіршельмана є технічним викликом, що демонструє новаторський стиль Майкла Хеджеса для якого було характерним використання тейпінгу – гітарного прийому, при якому звукоутворення відбувається за рахунок удару пальця по струні на грифі та може виконуватись обома руками.

А у «Let's Be Frank» Браяна Йохансона можна знайти відлуння творчості Арнольда Шенберга, Френка Заппи та зразків популярної музики. Полістилістичний вектор твору гарно демонструє широту виконавських можливостей колективу.

Завершує альбом «Blue Echo / Country Gentleman», що об'єднує класичні мелодії Чета Аتكінса, створюючи враження педал-стіл гітари за допомогою акустичного слайду та дотепної гри з тембрами. Для досягнення ефекту ехо квартет використовує просторовий параметр ансамблевого виконавства, імітуючи звучання електрогітари, пропущене через ефект плівкової затримки [189].

Guitar Heroes отримав Греммі за найкращий класичний кросовер альбом. Особливість запису від лейблу Telarc додає ще одного виміру. Hybrid SACD-формат із багатоканальним міксом забезпечує глибоке занурення –

кожен гітарист займає своє місце на амбісонічному записі, створюючи ефект живої присутності.

Загалом, *Guitar Heroes* – це смілива спроба переосмислення гітарного канону через призму камерного ансамблю. Це альбом-діалог, музичне послання від одного покоління виконавців до іншого.

Продовжує репертуарне дослідження концертна програма *American Guitar Masters* у виконанні Los Angeles Guitar Quartet. Вона є зразком цілеспрямованої кураторської роботи з репертуаром, що орієнтований на поєднання академічної та неакадемічної (рок, джаз) традицій американського гітарного мистецтва. Структурно програму вибудовано як драматургічно збалансовану композицію, де чергуються транскрипції творів європейських класиків, адаптації зразків естрадної гітарної музики ХХ століття та оригінальні композиції сучасних авторів, створені спеціально для ансамблю.

Відкриває програму транскрипція увертюри до опери «Il barbiere di Siviglia» Джоаккіно Россіні, здійснена Джоном Дірманом. Адаптація оркестрової фактури до чотирьох гітар виконується з позицій «демократичного» розподілу функцій: тематичний матеріал розміщується в антифонній логіці, що дозволяє зберегти легкість та граційність оригіналу. Такий підхід демонструє глибоке розуміння ансамблевого балансу темброво-однорідного ансамблю та фактурної редукції оркестрового матеріалу до камерного складу.

Особливе місце в програмі посідає тричастинний цикл «Opals» австралійського композитора Філіпа Хоутона. Кожна з частин – «Black Opal», «Water Opal» і «White Opal» – є звуковим зображенням кольорових опалів. Відчувається вплив американської композиторської традиції та особливо мінімалізму Ф. Гласа та Т. Райлі.

У транскрипції першої частини «Місячної сонати» Л. Бетховена (Соната №14, до-дієз мінор, Op. 27 №2), виконаній Вільямом Каненгайзером, гітарний квартет прагне зберегти рельєфність фортепіанної фактури та звучність, притаманну фортепіанній педалізації. Особливість перенесення

фортепіанних творів на гітару полягає у вирішенні проблеми діапазону. У цьому сенсі твір постає як приклад інтерпретаційної транскрипції, що враховує органологічні обмеження інструмента.

Розділ «Three Guitar Heroes» є свого роду історіографією гітарного мистецтва XX століття, репрезентованою у стилях мінімалізму (Майкл Хеджес «Aerial Boundaries»), електричного блюзу (Джимі Гендрікс «The Wind Cries Mary») та постмодерного ф'южену (Френк Заппа «Reaches en Regalia»). Кожне з цих аранжувань виступає не лише як адаптація, а й як акт культурної інтеграції – переведення мови популярної музики у сферу академічного ансамблевого звучання. Характерною особливістю є збереження ідіоматичних ознак оригіналів: ритмічної пружності у М. Хеджеса, імпровізаційності у Дж. Гендрікса, рок-оркестрової патетики у Ф. Заппи.

Центральним твором програми є дві частини з циклу «Road to the Sun» Пета Метені – масштабної шестичастинної композиції, що написана на замовлення для квартету. Цей твір є унікальним прикладом авторської камерної музики для гітарного ансамблю. П. Метені залучає прийоми, ідентифіковані з його власним стилем, зокрема особливі гармонічні альтерації, джазову мову та темброву поліфонію. Твір демонструє приклад співпраці композитора-гітариста з ансамблем, у якому вибудовується особливий тип професійних відносин, що змінює сам процес створення музичної композиції. Виконавці корегують музичний матеріал та впливають на його особливості, стаючи фактично співавторами.

«Chorale» Фредеріка Ганда – приклад академічного осмислення жанру гітарного квартету як інтонуючого поліфонічного ансамблю. В основі – мотив з трьох звуків, що розгортається у стилістиці ранньої поліфонії з вкрапленням джазових гармоній. Композиція демонструє, наскільки гітара може наблизитися до фактури хорового співу, зберігаючи при цьому інтонаційну ясність. Твір стрімко розвивається, і у середньому розділі

матеріал набуває рис танцювальності, проте згодом знову повертається до хорального викладу.

Фінальний блок складають транскрипції з балету «El Amor Brujo» Мануеля де Фальї: «Pantomima», «Canción del fuego fatuo» та «Danza ritual del fuego». Ці транскрипції мають надзвичайно високу ступінь ідіоматичності, оскільки фламенкова ритміка органічно поєднується з виконанням акордів на расгеадо. Особливо показова «Danza ritual del fuego», у якій інтенсивність ритму та його синкопованість створюють ефект магічного екстазу.

Отже, Концертна програма *American Guitar Masters* розкриває трансформаційний потенціал гітарного квартету як ансамблю, здатного інтегрувати симфонічну спадщину, сучасну авторську музику, стильові елементи джазу та рок-музики у свій репертуар, розширюючи мережу взаємовпливів музично-мистецьких процесів.

Перейдемо до розгляду репертуару гітарних тріо. Репертуар Amsterdam Guitar Trio вирізняється концептуальною цілісністю та продовженням ліній пошуку розпочатими гітарними квартетами. Основа репертуару Amsterdam Guitar Trio, – масштабні транскрипції оркестрової та клавірної музики епох бароко, класицизму та імпресіонізму – передусім твори Й. С. Баха, А. Вівальді, Д. Скарлатті, К. Дебюссі, Ф. Шопена, Г. Форте. Такий вибір репертуару демонструє прагнення ансамблю залучити гітару до інтерпретації європейського музичного спадку. Репертуарна стратегія Amsterdam Guitar Trio базується на художньо вмотивованому переосмисленні європейської музичної класики, що дозволяє трактувати ансамбль як провідного інтерпретатора жанру транскрипції в академічному гітарному мистецтві другої половини ХХ століття. Можемо виділити європоцентричність та опору на класичні зразки, як головні ознаки репертуарної стратегії Amsterdam Guitar Trio. Серед записів ансамблю: *Vivaldi: The Four Seasons* (1983), *J.S. Bach: Brandenburg Concertos Nos. 2, 3, 5, 6* (1985), *Amsterdam Guitar Trio Plays Music by Debussy, Fauré, & Chopin* (1988), *Fandango* (1991), *Domenico Scarlatti: Sonatas for three Guitars* (1993).

Альбом *Juegos Del Viento* (1998) міжнародного гітарного тріо *Le Trio De Cologne* (Зоран Дукіч – Хорватія, Лаура Янг – Канада, Пабло Маркес – Аргентина) записаний у 1998 році в церкві Мон-Сен-Гібер (Бельгія) та є зразком концептуально побудованої програми. Особливу увагу в ній приділено саме транскрипціям, що постають як художній акт реконструкції.

Сюїтний цикл «*Eight Easy Pieces*» Ігоря Стравінського, що є зразком неокласицизму, у перекладенні для трьох гітар набуває нехарактерної для фортепіано камерної м'якості та пластичності.

В транскрипції «*Trois Morceaux en forme de Poire*» Еріка Саті, гітарне тріо виявляє спроможності до розкриття тонкощів імпрессионістичної гармонії.

Обробка «*Six Dances in Bulgarian Rhythms*» Бели Бартока походить із клавірного циклу *Мікрокосмос*. У перекладенні, складні поліметричні структури і народно-мелодична інтонаційність вимагають проявляються через синхронність ансамблевої єдності.

Поруч із транскрипціями у програмі представлено й оригінальні твори, серед яких «*Rondo*» Пауля Хіндеміта, «*Pastorale №1*» Душана Богдановича та «*Juegos del Viento*» Карло Доменіконі.

Отже, можна стверджувати, що брак оригінального репертуару для тріо викликає необхідність створення більшої кількості аранжувань, транскрипцій та перекладень.

Дослідження українського виміру репертуару гітарного ансамблю покликане виявити естетичні, жанрово-стильові та інтерпретаційні особливості творів, що формують національну складову цього явища. Воно спрямоване на осмислення способів взаємопроникнення національного та світового доробку для гітарних ансамблів.

Іншим вектором репертуарної спрямованості сучасного гітарного ансамблю виділяється український квартет «Київ», в програмах якого чітко простежується домінування іспанської та латиноамериканської музичної традиції. Тпака реертуарна спрямованість виступає в ролі центральної

стилістичної вісі більшості програм цього колективу. Серед найчастіше виконуваних ансамблем композиторів значаться такі астори, як: Ісаак Альбеніс («Asturias», «Sevilla», «Cordoba»), Херонімо Хіменес («La boda de Luis Alonso»), Агустін Лара («Granada»), Едуардо ді Капуа («Г'те вурріа васа»), Хорхе Кардосо («Poker de Ases»), Зекінья де Абреу («Tico-Tico»).

Також у концертних програмах цього колективу присутні й твори інших композиторів, які зверталися у своїй творчості до іспанської тематики або стилізації іспанського мелосу, наприклад, «La Paloma» Себастьяна Ірад'єра чи «Болеро Олени» з опери «Сицилійська вечірня» Дж. Верді. Цей репертуарний вибір не є випадковим, адже іспано-латиноамериканський вектор дозволяє квартету одночасно поєднувати академізм і віртуозну артистичність, демонструвати ансамблеву злагодженість і колоритну індивідуалізацію партій. Навіть серед репертуару європейської класики (А. Вівальді, Л. Боккеріні, Х. Родріго) ансамбль надає перевагу композиціям, що мають експресивну, ритмізовану або національно стилізовану природу.

Дебютний альбом *Quatrology* (2021) Харківського Гітарного Квартету – це не просто добірка творів для чотирьох гітар, а концептуальний маніфест, що є виразом контемпорального мислення ансамблю. Упродовж десятиріччя свого існування колектив сформував власну естетичну парадигму, яка ґрунтується на відкритості до експериментів, глибокому розумінні інструменту та готовності до ризику. Саме ці риси перетворюють *Quatrology* на значуще явище в українському контексті нової музики. Концептуальна основа альбому побудована на ідеї багатогранного дослідження сучасного гітарного квартету, носія та транслятора універсального культурного коду, здатного до семантизації навколишнього світу. Цей альбом – своєрідна «зміна оптики», спроба переосмислення традиції через призму експерименту. У цьому сенсі *Quatrology* можна розглядати як діалог із минулим, де засоби сучасної композиції (алеаторика, препаровані інструменти, імпровізація, розширені техніки) виступають інструментами ревізії й оновлення музичного дискурсу. Етимологія назви –

«*quatro*» – «чотири» та «*logos*» у значенні «розуміння», «логіки». Назва трактується як двосторонній процес – осягнення дійсності через спільність та вивчення впливів дійсності на цю спільність.

Відкриває альбом твір «*Reverberance*» американського композитора Денієла Кеснера, який вирізняється просторовістю гармонічного мислення і створює ефект занурення в акустичний космос. Автор зосереджується на глибині звучання, дозволяючи інструментам квартету «дихати» та взаємодіяти у просторі з неспішним, але внутрішньо напруженим розвитком.

Наступний твір – сюїта «Шість частин» українського композитора Дениса Бочарова, є своєрідною конструктивістською мозаїкою, що розкриває потенціал гітарного ансамблю через поліметрію, крихкість ритмічного балансу та складну звукову архітектоніку. Водночас твір звучить цілісно, демонструючи гармонію відношень між інтелектуальним задумом автора та його інтерпретацією.

Композиція «*Questionart IV*» Агустіна Кастілья-Авілі – квінтесенція експресії та звукового експерименту. Цей твір, що написаний спеціально для ХГК у 2016 році, став своєрідним каталізатором неочікуваних тембрових відкриттів: шумові ефекти, нетипові прийоми гри, звукові контрасти – усе це формує нову, химерну реальність. Його органічно доповнює інтерпретація графічної партитури Раяна Магвайра «*Orbits*», яка є навпаки, прозорою, майже медитативною, де тиша і пауза відіграють не меншу роль, ніж звучання.

Завершує альбом «*Literacy Path*» львівського композитора Андрія Андрушка – енергійний твір із виразним нахилом до рок-естетики. Такий фінал підкреслює гнучкість ансамблю та його здатність вільно інтерпретувати різноманітні жанри, не втрачаючи художньої глибини. Саме тут чітко проявляється те, про що говорить учасник ансамблю Андрій Брагін: «Я завжди уявляв Харківський Гітарний Квартет як кросжанровий колектив» [152], де критерієм якості є мистецька цінність, а не стильова приналежність.

Репертуар, представлений в альбомі *Quatrology*, є відображенням не лише пошуків Харківського Гітарного Квартету, але й ширших тенденцій розвитку сучасної гітарної музики.

Велику увагу учасники Kharkiv Guitar Quartet приділяють формуванню концертних програм. Випрацювавши за понад 10 років творчої діяльності досить обширний репертуар, ансамбль формує концептуальні добірки, пропонуючи слухачеві більш заглиблено сприймати той чи інший аспект гітарного ансамблевого мистецтва. Програми формуються за стилістичними, жанровими та художньо-естетичними параметрами.

Такі концертні серії, як «Вечір з композитором» представляють собою жанр концерту-портрету. Тематичні «вечори» відбуваються як поєднання творчої зустрічі з композитором, невеликої лекції про гітарно-ансамблеву музику та концертних виконань творів. Серед таких концертних портретів: «Вечір з Андрієм Андрушко», «Вечір з Річардом Кемероном-Вульфом», «Вечір з Костянтином Бліохом» та «Вечір з Агустіном Кастілья-Авілою». Естетична функція концертів такого формату поєднується з освітньою.

Прикладом створення тематичних програм є концерт «The shape of guitar to come», у якому ансамбль грав композиції, що на їх думку визначають майбутнє гітарного мистецтва.

У концерті «Orbital reverberance», назва якого утворена поєднанням назв творів «Orbits» Р. Магуаяра та «Reverberance» Д. Кеснера колектив робить спробу об'єднання творів, у яких композитори працюють з параметром музичного простору. В цьому контексті виявились особливо виразними твори Л. Брауера «Кубинський пейзаж з дощем» та «Кубинський пейзаж з румбою».

Пара-мозаїкою з чудернацького поєднання композиторів (американських, українських та американських з українським корінням) різних поколінь та напрямів став спільний концерт Харківського гітарного квартету та ансамблю сучасної музики «Sed Contra» «Пара-лелі, пара-дигми,

пара-докси» що відбувся у Малій залі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Визначальним і новаторським у досвіді Харківського гітарного квартету став виступ на фестивалі соціальних інновацій та нової музики Plan B, що пройшов за часів епідемії Covid-19, яка обумовила ситуацію карантинних обмежень. Виступи колективів відбувались у приміщенні без слухачів і транслювались наживо, відповідно до умов прямого ефіру була підібрана програма з творів А. Андрушка, Д. Кеснера, Ф. Гласа та інших.

В останні роки репертуар квартету почав тяжіти до музики, написаної у мікротонових строях, тож логічним продовженням такої творчої інтенції став концерт мікротонкової музики, що відбувся у м. Зальцбург в рамках міжнародного симпозіуму «Mikrotone: Small is beautiful». Головною метою створення цієї програми було прагнення продемонструвати ширину жанро-стилістичного спектру та можливості мікротонкового гітарного ансамблю. Твір композитора О. Щетинського «Три замальовки у чвертьтонах» представив український контекст гітарної мікротонковості у цій програмі.

Таким чином, репертуарна стратегія сучасного гітарного ансамблю постає як багатовекторна система, в якій перехрещуються художньо-естетичні, мистецько-технологічні, освітні, соціальні та загальнокультурні чинники.

3.2. Специфіка транскрипцій музичних творів для гітарного ансамблю

Одним із ключових векторів розвитку гітарного ансамблю в академічному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття став жанр *транскрипції*, яка виконує не лише функцію репертуарної адаптації, а й виступає інструментом культурного перекладу та художньої трансформації. В умовах обмеженого історичного репертуару для ансамблів гітар саме транскрипційна практика стала першоосновою формування естетичної самобутності колективів. Феномен транскрипції у гітарному ансамблевому

мистецтві відзначається широтою трактування – від буквального перенесення музичного тексту на гітарний інструментальний склад, до масштабної інтерпретації з елементами реконструкції, аранжування, редукції або навіть рекомпозиції.

У дослідженні Джанет Агостіно «Transcription as Cultural Translation: Transforming horizons for the classical guitar ensemble» [187], транскрипція постає як форма інтеркультурного діалогу, в якому гітарний ансамбль «переписує» канон європейської музики, інтегруючи в нього власну ідентичність. У репертуарі сучасних гітарних ансамблів вагоме місце займають твори, що зазнали адаптації до специфіки інструмента – перекладення, транскрипції, аранжування.

За Ю. Юцевичем транскрипція (від латинського transcription – переписування) – переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення; пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі, те ж, що фантазія або парафраза [181].

В. Кравчук, аналізуючи семантичне поле поняття «транскрипція» в музиці, зауважує, що це «процес <...> перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії або голосу на інші з метою адаптації твору до конкретного інструменту або голосу» [85, с. 299]. Автор наголошує на спільності змістовних рис понять перекладення та транскрипції.

М. Плющенко визначає перекладення як виконавсько-інтерпретаційний жанр вторинної творчості, натомість транскрипцію розглядає як різновид композиторської діяльності, яка вносить структурні та смислові зміни до першотвору [112]. У свою чергу, поняття аранжування, що семантично ототожнюється з поняттям перекладення на думку В. Кравчука виконує посередницьку функцію між транскрипцією та перекладенням [85, с. 300].

М. Борисенко пропонує розмежування транскрипцій на два типи – транскрипції-перекладення та транскрипції-обробки: у першому випадку провідною ознакою є зміна тембрового забарвлення, тоді як у другому –

трансформація фактури, що змінює внутрішню організацію музичного матеріалу [23, с. 15].

У сучасному музикознавчому дискурсі транскрипція репрезентує різні рівні взаємодії з першоджерелом, від буквального переписування до глибокої інтерпретаційної трансформації, що може охоплювати зміну регістрів, інструментального складу, а подекуди – інтенції, закладеної автором.

Найбільш ґрунтовно змістовну сутність жанру транскрипції дослідив Карло Гільермо Фіеренс [216], який у своїх роботах окреслює п'ять основних функцій транскрипції, зокрема:

1. Педагогічна евристика транскрипцій. З найдавніших джерел відомо, що найкращі зразки світової музичної культури використовувалися для навчання, слугуючи зразками для учнів. Йоганн Себастьян Бах, наприклад, адаптував твори своїх сучасників, щоб створити навчальні п'єси для синів – це робили й багато інших композиторів. Аналогічно, уривки класичних творів, зведені до фортепіанної фактури, застосовувалися для викладання теорії музики. У новітні часи є безліч прикладів спрощених версій відомих творів (як класичних, так і популярних), які виконують дидактичну функцію. Іноді ця функція не передбачає спрощення: наприклад, аранжування етюдів Шопена Л. Годовським навпаки ускладнюють музичну мову оригіналу.

2. Репрезентативна доступність як мотиваційний чинник. В минулі часи одна з головних функцій транскрипції полягала у тому, щоб зробити музику доступною в умовах, коли оригінальна версія вимагає великих виконавських ресурсів. Це стосується симфоній, концертів та особливо опер, для виконання яких створювались клавіри, які дозволяли виконувати улюблені арії за участі лише фортепіано. Симфонії часто транскрибувалися для гри в чотири руки. Самі композитори нерідко переробляли власні твори для складів, які були у їхньому розпорядженні.

3. Транскрипція як акт композиторської або виконавської трансформації. У ряді випадків транскрипція набуває статусу художнього жесту, що відображує індивідуальний почерк транскрибувальника. Йдеться

про творчо-інтерпретаційний акт, у якому оновлюється і перетворюється сама сутність першоджерела. Такою є, зокрема, оркестрова версія фуґи Й. С. Баха з «Музичного приношення» у транскрипції А. Веберна – приклад тонкої гри з бароковим матеріалом, який демонструє віртуозне використання сучасного оркестру і виводить барокову п'єсу у новий вимір, роблячи її одночасно і твором Баха, і твором Веберна. Інший приклад – інтерпретація Дев'ятої симфонії Дворжака японським гітаристом Казухіто Ямашітою для соло-гітари, яка втілює принцип радикального інструментального перенесення, що межує з віртуозною реконструкцією.

4. *Рефлексивна й інтерпретаційна цінність.* Глибинний сенс транскрипції у тому, що вона є *рефлексією* оригіналу, його своєрідним коментарем. Таким чином, транскрипція не лише передає, а й переосмислює оригінальний твір, розширює його значення і навіть може підвищити його художню цінність. Саме в цьому є джерело постійного інтересу до транскрипцій навіть у добу, коли технічні засоби (механічне відтворення музики) знівелювали сутність пункту 2.

5. *Розширення репертуару.* Виконавці звертаються до транскрипцій, щоб поповнити репертуар творами визнаних композиторів. С. Брю зазначає, що у барокову, класичну та романтичну епохи репертуар не забезпечив гітару значною кількістю серйозних концертних творів. Тому не дивно, що гітаристи звертаються до транскрипцій і аранжувань, щоб збагатити свій репертуар [199, с. 2].

Композитор та аранжувальник Марк Гоутон [223] виділяє наступні принципи транскрибування для гітарного ансамблю:

1. Найпростішим видом транскрипції є адаптація творів для дуету. При цьому Гоутон радить починати з нескладних фортепіанних мініатюр що характеризуються чітким голосоведенням і простою гармонією.

2. Починаючи з тріо, відкривається більше можливостей для розподілу партій. Зростає кількість репертуару, придатного для аранжування. Зокрема, Гоутон звертає увагу на понад 100 тріо Йозефа Гайдна для баритона,

віолончелі та баса – ці твори мають яскраво виражену «концертантну» логіку, де кожен голос має функціональну і тематичну самостійність.

3. Квартетний склад потребує включення деталізованих динамічних позначень та розвинутого фразування. Особливо цінним для гітарного квартету є корпус хоралів Й. С. Баха, який Гоутон рекомендує перекладати для квартету гітар. Такі хорали, зокрема, слугують зразком матеріалу для практичних занять, наближаючи ансамблеве мислення виконавців до хорового.

4. Ансамблі з п'яти, шести й більше гітар дають змогу оперувати оркестровими принципами: групувати інструменти за регістрами, створювати модель квартету з солістом (гітарна версія концерту), організовувати текстурні контрасти. Наприклад, пара гітар, що виконує пасажі терціями у швидкому русі, може імітувати групу скрипок, тоді як одна гітара, що грає унісон у низькому регістрі з іншою, підсилює басову лінію. Можливе внутрішнє формування ансамблю як двох тріо, трьох дуєтів, секстету з внутрішнім розподілом або чергуванням. Розширення складу призводить до нового виклику – «ущільнення» регістру, коли багато голосів конкурують у тій самій теситурі. Гоутон пропонує уникати цього шляхом активного використання усього діапазону гітари [223].

Свідчення існування транскрипцій для щипкових інструментів сягають початку XVI століття – часу, коли іспанський композитор Луїс де Нарваес опублікував збірку «Los seys libros del Delphin». Ця колекція творів для віуели містить, зокрема, транскрипції меси Жоскена Дебре [252, с. 93].

Перші приклади транскрипцій творів для гітарного дуєту з'являються значно пізніше – в період так званого «золотого віку гітари» (приблизно 1800–1850 рр.). Хоча твори для дуєту не займали значної частини творчості композиторів-гітаристів, таких як Фернандо Сор (1778–1839), Мауро Джуліані (1781–1829) та Фердіنانдо Каруллі (1770–1841), вони створили декілька фантазій і варіацій на теми видатних композиторів, зокрема Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена [252]. Так, Ф. Каруллі здійснив транскрипцію першої частини «Лондонської» симфонії №104 Йозефа Гайдна

(1795 p.), а також варіацій «Andante varié et rondeau», Op. 155 на тему Л. Бетховена (1822 p.). М. Джуліані зосередився на транскрипціях увертюр, зокрема з опер Дж. Россіні («Севільський цирульник») та В. А. Моцарта («La Clemenza di Tito»). Більшість транскрипцій, як і у випадку з Ф. Каруллі та М. Джуліані, мали характер парафразу – тематичних варіацій чи переробки окремих епізодів оригінальних творів. Таке використання матеріалу сприяло зростанню популярності гітари.

Справжнім першопрохідцем у транскрипторській практиці та розширенні гітарного ансамблевого репертуару був Франсіско Таррега. Його адаптації фортепіанних творів Ісаака Альбеніса, зокрема циклу «Cantos de España», засвідчують не лише технічну майстерність, а й глибоке розуміння міжінструментального перекладу. На особливу увагу заслуговує яскрава транскрипція для гітарного дуету «Фарандоли», частини з сюїти №2 «Арлезіанка» Жоржа Бізе.

Мігель Льобет, учень Ф. Тарреги, створив декілька транскрипцій для гітарного дуету. До них належать обробки творів В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, а також сучасників М. Льобета – І. Альбеніса та Е. Гранадоса [192, с. 22]. Разом зі своєю ученицею Марією Луїзою Анідо він виконував ці транскрипції на концертах. Серед них «Lieder ohne Worte», Op. 62 №1 Ф. Мендельсона та «Evocación» з першого тому «Iberia» І. Альбеніса. Також М. Льобет здійснив транскрипції Менуету з Симфонії №39, К.543 В. А. Моцарта та Гуморески, Op.10 №2 П. Чайковського.

Історіографію транскрипцій для гітарного квартету можна розпочати з фігури Генріха Альберта, котрий, ставши учасником Мюнхенського гітарного квартету, сформував унікальний репертуар для свого ансамблю, зосередившись переважно на транскрипціях і аранжуваннях творів ХІХ століття для гітари-соло [250, с. 17]. Цей репертуар, хоч і здобув прихильність гітарної спільноти, проте не мав резонансу серед слухачів. Орієнтація на вузькоспеціалізовану аудиторію призвела до дистанціювання гітарного ансамблю від основних тенденцій музичного життя епохи.

У 1923 році, в повоєнній Іспанії, Франсіско Агілар заснував сімейний квартет лютень – Aguilar Lute Quartet, до складу входили четверо з шести його дітей. Подібно до Мюнхенського гітарного квартету, ансамбль Агіларів вирішив проблему обмеженого діапазону однорідного складу шляхом використання чотирьох іспанських лютень (*laúd*) різного розміру й теситури звучання [187, с. 20]. Завдяки цьому колективу вдалося досягти повноцінної фактурного розмаїття та колористичної виразності. Протягом одного концертного сезону квартет дав понад двісті виступів у країнах Європи та США, здобувши відомість серед слухачів і позитивну критику. Значну роль у цьому відіграло усвідомлення колективом важливості ретельного добору репертуару: до співпраці квартет запросив таких композиторів, як Ігор Стравінський, Ернесто Хальфтер та Хоакін Туріна, які писали або адаптували твори спеціально для ансамблю. Проте, громадянська війна в Іспанії (1936-1939) різко перервала творчу діяльність квартету, і родина Агіларів була змушена емігрувати до Аргентини [187, с. 21].

Слід зауважити, що на виховання слухацького смаку та формування певної моди на виконання транскрипції вплинула творча діяльність видатного гітариста ХХ ст. Андреаса Сеговії, котрий особисте (часом дуже специфічне) бачення розвитку гітари та її репертуару перетворив на певну естетичну норму, яка вплинула на подальшу долю інструменту.

У дослідженні О. Кригіна [86] транскрипторська діяльність Андреаса Сеговії постає як невід’ємний вияв його універсалістської інтерпретаційної концепції, в основі якої – глибока музично-інтонаційна робота, спрямована на естетичне переосмислення класичного репертуару для гітари. Твори епох бароко, класицизму й романтизму, зокрема прелюдії, фуґи, сюїти та арії Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, С. Л. Вайса, Й. С. Баха, а також пізніші зразки європейської камерної традиції у трактуванні А. Сеговії набували нової драматургії, розкривали регістрові, темброві й динамічні властивості гітари.

Окремої уваги заслуговує розроблена ним система перекладення, що базувалася на блискучому володінні формоутворенням, чутливому

оперуванні інтонаційно-артикуляційними можливостями інструмента, прагненні до орнаментального збагачення мелодичної лінії та підкреслення її виразності. Як зазначає О. Кригін, транскрипції Сеговії вирізняються збереженням поліфонічної структури, багатоголоссям, точним балансом між голосами й технічною зручністю, що не вступає у суперечність із художнім задумом [86, с. 115].

Показовим є підхід А. Сеговії до формальної організації матеріалу: у низці випадків маєстро не лише транскрибував окремі частини барокових циклів (наприклад, з партит і сюїт Й. С. Баха), а й формував з них авторські версії, зберігаючи логіку циклічного розгортання. Транскрипція в інтерпретації А. Сеговії набуває ознак композиційної реконструкції, в якій гітара не просто пристосовується до оригінального тексту, а стає засобом його нового прочитання – естетично цілісного, тембрально довершеного та інтонаційно виразного.

У середині ХХ століття Іда Престі та Александр Лагоя, вже відомі як сольні виконавці, заснували гітарний дует. А. Лагоя був талановитим аранжувальником, а його транскрипції творів Й. С. Баха, А. Вівальді, А. Солера, Д. Скарлатті, Й. Гайдна і К. Дебюссі досі виконуються сучасними дуетами. Транскрипції Іди Престі та Александра Лагої стали вагомим внеском у розвиток гітарного дуетного репертуару, значно розширивши його межі та вплинувши на подальший розвиток гітарного мистецтва. Тенденції репертуарної політики, закладені А. Сеговією, дует Престі-Лагоя розвивали у ансамблевому вимірі. Зіткнувшись із обмеженим репертуаром для гітарного дуету, І. Престі та А. Лагоя розпочали активну роботу над транскрипціями творів композиторів різних епох. Їхні адаптації відзначалися високою точністю та художньою вивіреністю, зберігаючи стилістичні особливості оригіналів і водночас розкриваючи нові виразові можливості гітарного дуету [192, с. 27]. Серед найвідоміших транскрипцій дуету «Chaconne in G Major» та «Fugue in G Major» Генделя, а також «Sonata in B Minor, K.173» Скарлатті, адаптована Лагойєю в тональність ре мінор.

І. Престі та А. Лагоя також активно популяризували іспанську та латиноамериканську музику, виконуючи транскрипції творів Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса та Мануеля де Фальї. Їхні інтерпретації «Asturias», «Granada» та «Danza Española» вирізнялися яскравою експресією та глибоким розумінням національного колориту. Завдяки цим транскрипціям, дует Престі–Лагоя не лише збагачував гітарний репертуар, але й сприяв визнанню гітари як повноцінного академічного інструмента, здатного передавати складні музичні ідеї та емоції. Їхня спадщина продовжує надихати сучасних гітаристів і композиторів, залишаючись еталоном дуетного виконавства.

І. Престі та А. Лагоя відкрили шлях наступним визначним гітарним дуетам – братам Абреу, братам Ассад та дуету SoloDuo (Маттео Мела і Лоренцо Мікелі). Серджіо та Одаїр Ассад почали навчатися у Моніни Тавори – учениці А. Сеговії. Їх міжнародна кар'єра стартувала після перемоги на Міжнародному форумі молодих виконавців у Братиславі (1979) [192, с. 40]. Вони створюють транскрипції творів композиторів різних епох – від барокових (Й. С. Бах, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті) до сучасних (Дж. Гершвін, А. Хінастера, К. Дебюссі). Дует SoloDuo, сформований на початку 2000-х років, також здобув міжнародне визнання. Особливої уваги заслуговує їхня транскрипція «Місячної сонати» Л. Бетховена, яка істотно підвищила рівень виконавських і аранжувальних стандартів у сфері гітарного дуету.

Історична роль квартету Los Romeros у процесі поповнення ансамблевого репертуару шляхом створення транскрипцій є показовою. Колектив, утворений у 1960-х роках, не лише популяризував жанр гітарного квартету, а й заклав основи інтерпретаційної стратегії ансамблевої транскрипції. Згодом їхній приклад надихнув інші ансамблі (Sydney Guitar Quartet, LAGQ, Guitar Trek, Tetra Quartet та інші) до формування концептуальних програм на основі транскрипцій симфонічних, фортепіанних, вокальних творів, що передбачало глибоку трансформацію оригінального матеріалу. Орієнтація на струнно-смічкові відповідники

привела до великої кількості транскрипцій струнних квартетів, фортепіанних тріо та інших камерно-інструментальних жанрів. У кожному з цих випадків відбувалося створення нової жанрової моделі.

У 1968 році квартет записав альбом *The Romeros: Vivaldi Guitar Concertos*, який містив чотири концерти А. Вівальді, транскрибовані для гітарного квартету. Серед інших транскрипцій колективу – Концерт ре мажор Г. Ф. Телемана та *Allegro* з Бранденбурзького концерту №4 BWV 1048 Й. С. Баха (1978), а також транскрипція Сюїти з опери «Кармен» Бізе (1984).

Пеппе Ромеро в інтерв'ю з Д. Агостіно зазначає, що «Завдяки транскрипції відкривається значно глибше розуміння можливостей як самого інструмента, так і виконавця у взаємодії з цим інструментом – під керівництвом композитора, чий твір ви адаптуєте. Ви обираєте музику, яку щиро любите, і маєте змусити її “працювати” на вашому інструменті. Це вимагає пошуку в собі, вивчення потенціалу гітари. На мою думку, транскрипція – один із найцінніших інструментів навчання: важливо не лише те, що ви отримуєте як результат, а й те, що здобуваєте в самому процесі» [187, с. 50].

Пеппе Ромеро зробив транскрипції зразків іспанської сарсуели, зокрема «Jota» з «*La Verbena de la Paloma*» Томаса Бретона, а також «*El Baile de Luis Alonso*» і «*La Voda de Luis Alonso*» Херонімо Хіменеса. Селедоніо Ромеро здійснив переосмислення стилю фламенко, адаптуючи його до академічного ансамблевого контексту, тоді як Селін Ромеро переклав концерт Г. Ф. Телемана для чотирьох скрипок на склад гітарного квартету.

Аналогічні практики втілювалися квартетом *Los Angeles Guitar Quartet* (LAGQ): Скотт Тенант здійснив адаптацію «*Consort Lessons*» Томаса Морлі, а Вільям Каненгайзер переклав для гітарного ансамблю балет Мануеля де Фальї «*El Amor Brujo*» та «*Corral Nocturne*» Аарона Копленда. Відомий приклад – спільне, свідомо вільне перекладення «*Canon in D*» Й. Пахельбеля, в якому кожен учасник квартету долучився до створення варіацій у стилі улюблених жанрів (*tumbao*, *regi*, диско, гранж, румба, блюграс).

Перший альбом квартету *Recital* включав транскрипції увертюри до опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Сюїти Святого Павла» Г. Холста та «Танго» І. Стравінського. На компакт-диску *An Evening in Granada* квартет представив власні транскрипції Гітарного квінтету №4 Л. Боккеріні та «Вечора в Гранаді» з циклу «Estampes» К. Дебюссі.

Вільям Каненгайзер, один із засновників квартету Los Angeles Guitar Quartet (LAGQ), відомий своїми нестандартними й амбітними підходами до транскрипцій як для гітарного ансамблю, так і для сольного виконавства. Його транскрипція фортепіанної сонати №11 В. А. Моцарта, в якій третя частина – знане «Rondo alla Turca», привернуло широку увагу завдяки використанню у фільмі «Crossroads» (1986), де цей твір прозвучав у сцені, що символічно позначає відхід головного героя від академічного шляху на користь блюзу.

У контексті ансамблевого репертуару В. Каненгайзер здійснив транскрипції визначних творів, таких як «Угорська рапсодія №2» Ф. Ліста, «Capriol Suite» П. Ворлока та «Іспанське каприччо» М. Римського-Корсакова. Його зацікавлення останнім з цих творів виникло ще під час навчання в класі оркестрування, де молодий В. Каненгайзер помітив спробу оркестру імітувати типово гітарну фактуру. Таким чином, його метою стало повернення цих образів до першоджерела – гітарного звучання.

В. Каненгайзер вважає, що успіх аранжування залежить від уважного добору матеріалу. Деякі твори, за його словами, не здатні органічно адаптуватися до гітарної природи, наприклад, «Адажіо» для струнного оркестру С. Барбера чи «Весна священна» І. Стравінського, які не відповідають динамічним і акустичним можливостям гітари. Ідеальним критерієм вдалого перекладення він вважає такий результат, коли слухач сприймає твір як первісно гітарний [189].

У своїй творчості В. Каненгайзер дотримується принципу збереження авторського задуму, пристосовуючи матеріал до реалій гітарного ансамблю. Водночас, у роботі над деякими творами він свідомо змінює стильову природу:

так, транскрипція «Icarus» Ральфа Таунера набула бразильського забарвлення, а «Mood for a Day» Стіва Гау було переосмислено в естетиці фламенко [189].

Особливістю транскрипцій LAGQ є дистрибуція функціональності між різними партіями, що є характерною ознакою сучасних ансамблевих творів. На відміну від струнного квартету, гітарні голоси в ансамблі не фіксуються за регістровою функцією – кожен учасник може виконувати мелодичну, ритмічну або басову роль. Це не лише збагачує музичну тканину, а й створює додаткову тембральну різноманітність.

LAGQ не цурається і гумористичних інтерпретацій. Так, «Loose Canon» на тему Й. Пахельбеля виник як імпровізаційна репетиційна гра, що поєднала регі, блюграс, румбу та стилістику ансамблю Gipsy Kings [189].

Квартет Sydney Guitar Quartet розширив межі транскрипційної практики, виконуючи аранжування Річарда Чарлтона («Eine kleine Nachtmusik» К. 525 В. А. Моцарта та концерт для двох мандолін RV 532 А. Вівальді), Роланда Чедвіка (фантазія «Greensleeves» Р. В. Вогана Вільямса), Рафаеле Агостіно («Бранденбурзький концерт №3» BWV 1048 Й. С. Баха), а також перекладення частин із збірки танців «Терпсихора» Міхаеля Преторіуса.

На початковому етапі викладацької діяльності в Канберрській консерваторії, Тім Кейн, учасник видатного австралійського квартету Guitar Trek зауважив, що класична гітара в Австралії сприймалася як інструмент із нижчим статусом, тому він вважав за доцільне з обережністю підходити до аранжування шедеврів світової класики [187, с. 54]. Проте вже на першому альбомі ансамблю були представлені перекладення творів Г. Ф. Генделя («Arrival of the Queen of Sheba»), Й. Брамса («Угорський танець №5»), В. А. Моцарта («Divertimento» К. 136) та Персі Грейнджера («Shepherd's Hey»).

До кола ансамблів, які розвинули мистецтво транскрипції варто віднести гітарний квартет Харківської філармонії, заснований Юрієм Стайком у 1983 році, нині знаний як Felix Blumenfeld Quartett. Колектив розпочав свою діяльність із виконання перекладень творів барокових майстрів, що від початку визначило стилістичний вектор ансамблю.

Унікальність колективу полягала не лише в обраній репертуарній стратегії (зосередженій на творах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Перселла, Дж. Б. Перголезі), а й в органологічній особливості: ансамбль використовував спеціально виготовлені інструменти (кварт-гітари, гітару-альт і гітару-бас), створені майстром Володимиром Олейніченком.

Цей інструментальний склад, наближений до струнного квартету, дозволив здійснювати транскрипції, зокрема жанру тріо-сонати, з високим ступенем фактурної відповідності. У класичній тріо-сонаті два солюючих голоси звучать над басовою лінією з гармонічним супроводом – це структура, яку квартет Стайка передав через діалог двох кварт-гітар у верхньому регістрі з підтримкою басового голосу і фактурного заповнення гітари-альт. Зразком такого підходу до репертуару став альбом 2007 року, в якому представлені перекладення шести тріо-сонат (твори Дж. Б. Перголезі, Г. Перселла, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта). Транскрипції квартету Ю. Стайка уможлилювали не лише виконання партитур, традиційно недоступних гітаристам, а й відновлення барокової логіки поліфонічного викладу засобами спеціального музичного інструментарію.

На пізнішому етапі, базуючись в Австрії, оновлений склад ансамблю використовував більш рідкісні історичні типи гітар – барочні гітари, гітару да браччо, гітару-чембало, гітару да гамба, що давало змогу не просто перекладати твори, а створювати ансамблеву модель, яка за тембровими й артикуляційними характеристиками відповідала бароковій традиції. Таким чином, у діяльності квартету Ю. Стайка транскрипція стала не лише засобом розширення репертуару, а й формою діалогу з історичними жанровими архетипами.

У репертуарі гітарного квартету «Київ» транскрипції класичних творів посідають важливе місце, виконуючи репертуароутворюючу функцію. Композиції А. Вівальді (зокрема Концерт D-dur для мандоліни з оркестром) та Л. Боккеріні («Інтродукція і Фанданго») у перекладенні Володимира Шаруєва демонструють можливість адаптації фактури барокового та класичного стилю до тембрових і динамічних можливостей гітарного

квартету. Крім того, у концертних програмах квартету зустрічаються перекладення творів Дж. Верді («Болеро» з опери «Сицилійська вечірня»), Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, П. Чайковського.

Освітня роль транскрипції активно реалізується у творчості сучасних гітаристів, таких як В. Панюс, Є. Седько, В. Ков'ях, А. Forrest, E. Thorlaksson, E. Форрест, А. Хірш та інших.

Розглянемо деякі характерні особливості ансамблевих транскрипцій на прикладі творів для гітарного ансамблю.

А. Солер Соната №85 d-moll, транскрипція Ф. Вера для дуета гітар.

Транскрипція Сонати №85 d-moll (в оригіналі fis-moll) Антоніо Солера, здійснена Фернандом Торібіо Вера, репрезентує цілісну концепцію адаптації клавірного твору для гітарного дуету, в якій поєднуються увага до мотивної організації та глибоке розуміння гітарної фактури. Автор свідомо уникає буквального перенесення клавірного тексту, натомість пропонує інструментально осмислене прочитання, в якому кожна партія має власну логіку розвитку, відповідну до технічних і акустичних можливостей гітари [272, с. 25]. Такий підхід суттєво відрізняється від відомих сольних транскрипцій сонат А. Солера у виконанні Еліота Фіска, який зосереджується переважно на віртуозній демонстративності, часто ущільнюючи або редукуючи голосоведення на користь ефектного звучання.

При транскрипції Сонати №85 Фернандо Торібіо Вера орієнтувався на реконструкцію оригінальної поліфонічної логіки А. Солера. В основі цього – дотримання оригінального голосоведення Сонати. Відмінною рисою транскрипції Ф. Вери є рівномірний розподіл тематичних елементів між двома гітарами: замість простого перенесення партії правої руки у першу партію гітари, а лівої руки – у другу, обидві гітари ведуть рівноправний поліфонічний діалог. Це помітно, наприклад, у тактах 31-38, де верхній голос переходить у партію другої гітари [272].

Для порівняння, транскрипції Е. Фіска сонат А. Солера підкреслюють мелодичну лінію, мінімізуючи вертикальний фактурний пласт. Хоча така

модель безумовно ефективна в сольному виконанні й відповідає естетиці концертного твору для гітари-соло, вона не враховує внутрішньо-ансамблевих якостей поліфонії А. Солера. Натомість Ф. Вера залишає фактуру більш насиченою [272, с. 26]. Підхід Ф. Вера близький до концепції камерного мислення, де ансамбль функціонує як цілісний, але багатоголосий суб'єкт. Голосоведення пасажів та риторичних фігур, характерних для бароко гітарно адаптовані завдяки продуманій аплікатурі. У сольних транскрипціях подібні місця адаптуються з огляду на зручність виконання.

Отже, перекладення Сонати №85 Антоніо Солера для гітарного дуету у версії Фернанда Торібіо Вери демонструє синтез інструментальної природи гітари та історичної стилістики. На відміну від сольних транскрипцій, що тяжіють до віртуозності, транскрипція Ф. Вери розкриває ансамблеву поліфонічну сутність твору, наближаючи інтерпретацію до першоджерельного досвіду барокового музикування.

Й. С. Бах Хорал «Jesus bleibet meine Freude», транскрипція Д. Вайлдера для гітарного тріо.

Транскрипція хоралу з кантати BWV 147 Йоганна Себастьяна Баха для гітарного тріо. Хорал «Jesus bleibet meine Freude», що завершує кантату Й. С. Баха BWV 147 («Herz und Mund und Tat und Leben»), є одним із найвідоміших прикладів бахівської духовної поліфонії. Його велична, але водночас зосереджена фактура неодноразово ставала об'єктом адаптацій для різних складів, зокрема фортепіанних (наприклад, транскрипція Майри Хесс), струнних, вокальних ансамблів та гітари соло. Перенесення цього твору до репертуару гітарного тріо є не лише технічним завданням адаптації музичного тексту до обмежених тембрових і динамічних можливостей гітари, але й високохудожнім процесом інтерпретаційної реконструкції.

До розгляду буде взято транскрипцію та коментар до неї Джеймса Вайлдера [274]. У своєму оригінальному вигляді хорал представлений як частина кантати для солістів, мішаного хору та оркестру за участю двох скрипок, альту, basso continuo та духових інструментів. Завдання

транскриптора тут – віднайти спосіб передачі багатоголосної вертикалі можливостями трьох гітар, не зруйнувавши цілісності музичного висловлювання.

Першим викликом постає питання метричної організації. Метрично хорал побудований на $3/4$, але рух відбувається у тріольній пульсації, ніби на $9/8$. Рішення про використання того чи іншого розміру при транскрипції має принципове значення: $3/4$ забезпечує зручнішу нотацію, тоді як $9/8$ точніше передає основний рух, проте загрожує зміщенням акцентів при виконанні. Вибір метру – стратегічне рішення, що безпосередньо впливає на артикуляцію, динаміку та інтонаційну співвіднесеність голосів [274, с. 114]. Нотуючи твір у $9/8$, Дж. Вайлдер відходить від авторського задуму Й. С. Баха. Враховуючи, що складність твору невелика, а педагогічний потенціал – навпаки, погодимося з прийнятим рішенням.

Інше ключове питання – темп. Значна частина сучасних транскрипцій цього хоралу тяжіє до повільного, майже медитативного прочитання, що походить від романтизованої традиції інтерпретації творів Й. С. Баха, у якій повільні частини виконуються повільніше, а швидкі, навпаки – ще швидше. Для історично інформованої інтерпретації, яка з'явилася у другій половині ХХ століття, характерний доволі жвавий, пульсуючий темп в межах 75–85 ударів, що краще відповідає структурі кантати як цілісної драматургічної форми. Це ж саме має бути враховано і в гітарному тріо – надмірне уповільнення веде до втрати зв'язності інтонування через швидке згасання звучання струни, у той час як темп у межах 80 ударів дозволяє зберегти як характер фіналу кантати, так і прозорість голосів [274, с. 117].

Розподіл партій у транскрипції хоралу для гітарного тріо базується на оркестровому принципі фактурного балансу. Найбільш активні голоси, які виконуються першою та другою скрипкою перекладаються на окремі гітарні партії (I і II), тоді як гітара III об'єднує басовий рух і гармонічну основу, виконуючи функції *basso continuo*. В окремих місцях ці функції гітар змінюються, наприклад, коли вступає хор. Така мобільність забезпечує

гнучкість ансамблю й дозволяє зберігати чистоту голосоведення навіть у насичених епізодах.

К. Сен-Санс «Танець смерті», транскрипція К. Адкінса для гітарного квартету.

«Танець смерті» («Danse Macabre», Op. 40) є одною із найвідоміших симфонічних поем Каміля Сен-Санса, що вирізняється багатством тембру, насиченою фактурою та драматичною динамікою. Транскрипція цього твору для гітарного квартету, що здійснена Крістофером Адкінсом, є прикладом досконалої реконструкції оркестрової фактури засобами камерного гітарного складу.

Однією з основних особливостей транскрипції є збереження тембрової функціональності кожного оркестрового голосу. К. Адкінс додає до партитури гітарного квартету вказівки щодо інструментального походження окремих фрагментів – зокрема, зазначає, які саме оркестрові інструменти виконували їх в оригіналі [185, с. 77]. Ціль таких уточнень – знайти тембровий відповідник. Наприклад, мелодичні лінії, що в оркестровому оригіналі виконуються флейтою або скрипкою, пропонуються виконуватись з легким вібрато, тоді як ремарки про ксилофонні чи арфові епізоди вимагають від виконавця відповідної зміни характеру звукоутворення на більш чітке та гостре.

З метою збалансування голосів використовується принцип зміни теситури, при якій не всі чотири гітари грають одночасно. Це дозволяє уникнути перевантаження фактури та зберегти прозорість, характерну для оригінальної оркестровки. Наприклад, у тактах 33–40 К. Адкінс передає акомпанемент третій гітарі, а мелодію виконує друга. Подібний розподіл, коли крайні партії не задіяні, позитивно впливає на загальну динаміку та додає фактурно-просторового руху.

У фрагментах на *forte*, як-от у тактах 93–94, для передачі відчуття масштабності оркестру залучаються три гітари, що ведуть мелодію в різних регістрах, та одну – для акомпанементу. Потроєння мелодичних ліній в

октаву (гітари I, III та IV) дозволяє зберегти фактурну виразність в умовах камерного звучання.

Починаючи з такту 121, гітара IV грає мелодійну лінію, яку в оригіналі виконує ксилофон, а гітара III – акомпанемент. В оркестровці акомпанемент струнної секції чергується: контрабас, віолончелі й альти грають на першу долю, а скрипки I та II – на другу та третю. У транскрипції для квартету акомпанемент звучить лише на сильну долю [185, с. 46]. Це спрощує виконання, дозволяючи мелодії звучати чіткіше.

У такті 205, відбувається модуляція з соль мінору в сі мажор. Характер твору змінюється завдяки арпеджію арфи (у транскрипції його виконує гітара IV), акорду у віолончелей (грає гітара II) та мелодії у соло-скрипки (грає гітара I). Мелодія тут позначена ремаркою *appassionato*. Акорд гітари II записаний у вигляді половинної з крапкою та французької ліги. В оригіналі цей акорд утримується до зміни гармонії в такті 209. Оскільки гітара не може пролонгувати звук як струнно-смичкові інструменти, акорди гітари II не нотуються в транскрипції на весь цей відрізок, як в оригіналі.

Варто наголосити, що переосмислення оригінальної гармонічної вертикалі відбувається шляхом адаптації до можливостей гітари. У транскрипції ми знаходимо інвертовані акорди, перенесені у відкриті позиції за принципами логіки гітарного голосоведення, в основі якого – збереження функціональності гармонії [185, с. 52]. Це особливо актуально у фрагментах, де оркестрові акорди педалюються (наприклад, у тактах 205–208), а гітарна специфіка вимагає творчих рішень.

Транскрипція К. Адкінса демонструє високий рівень стилістичної відповідності, зберігаючи як формальну логіку, так і експресивні характеристики оригіналу. Його підхід ґрунтується на комплексному врахуванні інструментальних обмежень і потенціалу гітари, адаптуючи симфонічну мову К. Сен-Санса до камерного контексту без втрати ідентичності.

Отже, транскрипція в академічному гітарному ансамблі є не лише технічним перенесенням музичного тексту, а й інтерпретаційною практикою,

що вимагає творчого осмислення первинного джерела. Вона сприяє розширенню репертуару, відкриваючи доступ до творів різних епох і стилів, зокрема до тих, що традиційно не асоціюються з гітарним виконавством. У цьому контексті транскрипція виступає засобом міжжанрового діалогу.

3.3. Гітарний ансамбль у композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття

У сучасному музичному просторі гітарний ансамбль посідає вагоме місце як форма камерного виконавства, що поєднує широкі виразові можливості з гнучкістю інтерпретаційного підходу. З розвитком музичного мистецтва та збагаченням репертуарної бази, гітарні ансамблі вийшли за межі академічної традиції, інтегруючи різноманітні жанрово-стильові моделі – від класики до джазу, фольклору, року та експериментальної музики. Така багатогранність зумовлює потребу в ґрунтовному осмисленні жанрово-стильових аспектів функціонування гітарного ансамблю в контексті сучасної музичної культури.

Гітарний ансамбль другої половини ХХ – початку ХХІ століття постає як відкритий процес взаємодії, що розгортається в межах нестабільної мережі – сукупності людських і нелюдських акторів, які взаємно конституують одне одного. Мова тут йде не про фіксовану жанрову модель чи камерно-інструментальний тип, а про динамічну конфігурацію, що виникає внаслідок спільної взаємодії композитора, виконавців, музичних інструментів, нотного запису, простору виконання, допоміжних технологій тощо.

Акторно-мережева теорія дозволяє розглядати гітарний ансамбль не як готову структурну одиницю, а як подію – результат тимчасової стабілізації зв'язків між різнорідними елементами. Такий підхід зміщує акценти дослідження з фокусування на музичному тексті до вивчення процесів узгодження, координації та взаємного впливу, що роблять ансамблеве висловлювання можливим. У цьому контексті композиторська творчість

набуває статусу мережевої діяльності, в якій музичний твір є функцією множинних взаємодій, а не єдиної авторської волі.

Слід зауважити, що застосування акторно-мережевої теорії та ідей спільної агентності є лише допоміжними інструментами, що покликані надати додатковий ракурс до розгляду зразків сучасного гітарного ансамблевого репертуару у його розмаїтті.

Mario Castelnuovo-Tedesco 24 прелюдії та фуги для гітарного дуету «Les guitares bien tempérées» («Добре темперовані гітари»).

Завершення композитором Маріо Кастельнуово-Тедеско 3 червня 1962 року циклу з двадцяти чотирьох прелюдій і фуг для двох гітар, об'єднаних під назвою «Les guitares bien tempérées», стало знаковою подією в історії гітарного ансамблевого музикування [192, с. 30]. Попри іронічну алюзію на «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, твір вирізняється самобутньою логікою формотворення та ладотональною організацією, що по сьогодні забезпечило йому місце в репертуарі гітарних дуетів.

Цикл створювався упродовж весни 1962 року на тлі високого зацікавлення американської музичної публіки виступами дуету Іди Престі та Александра Лагої [192, с. 30]. Прелюдії та фуги стали кульмінацією пізнього періоду творчості М. Кастельнуово-Тедеско, доповнюючи такі дуетні твори, як «Sonatina Canonica» op. 196 (1961) та Концерт op. 201 (1962). Робота над партитурою, обсяг якої перевищує дві сотні сторінок, тривала менш як три місяці, що свідчить про надзвичайну інтенсивність композиторського процесу.

На відміну від бахівського циклу, послідовність тональностей у «Les guitares bien tempérées» побудована за квінтовым колом, з чергуванням мажорних і мінорних прелюдій і фуг. Структура симетрична: перші дванадцять номерів (зошити I–II) починаються з соль мінору і завершуються до мажором, тоді як другий цикл (зошити III–IV) відкриває прелюдія та фуга соль мажор, а завершується опус в до мінорі.

Прелюдії позначені жанровим розмаїттям – від танцювальних алюзій (румба, фурлана) до монотематичних поліфонічних мініатюр. Фуги ж

будуються як логічне продовження тематичних елементів відповідних прелюдій, або як цілком автономні поліфонічні твори. Частина фуг теж стилізована під танцювальні жанри (жига, буре, менует, гавот), деякі вирізняються ускладненою хроматикою та багатством модуляцій.

Особливістю циклу є його інтертекстуальна насиченість: зустрічаємо як музичні алюзії (на Л. Бетховена, Б. Сметану, Дж. Гершвіна, І. Піцетті), так і літературні (Прелюдія XV – омаж В. Вітмену, Прелюдія XXI – посилання на Теокріта та Р. Браунінга), звуконаслідування (зозуля, пташиний спів у Фузі XXI), самоцитування (Фуга VI – алюзія на твір для гітари та хору «Romancero Gitano») тощо.

Заключним акордом гітарної творчості М. Кастельнуово-Тедеско стала написана в пам'ять про Іду Престі «Fuga Elegiaca» (1967), що звучить у соль мінорі – тональності, з якої розпочинається весь цикл «Les guitares bien tempérées». Це символічне замикання ладотонального кола набуває значення не лише музичної, але й емоційної кульмінації в композиторському доробку.

Двадцять чотири прелюдії та фуґи для гітарного дуету «Les guitares bien tempérées» слід розглядати як взірець гітарного ансамблевого письма, в якому поєднано академічну глибину, поліфонічну майстерність і модерний стильовий синтез, характерний неobaroco. Цей цикл є цінним джерелом для дослідження специфіки гітарного дуету в академічному мистецтві другої половини ХХ століття.

Лео Брауер «Musica incidental campesina» для двох гітар.

Однією з найвизначніших композиторських постатей сучасної гітарної музики є Лео Брауер, який народився у 1939 р. на Кубі (м. Гавана). Дослідники виокремлюють три історичні фази розвитку його стилю: національний (неофольклористичний), авангардний та пізній («гіперромантичний», за визначенням самого композитора), що відзначений поверненням до більш традиційних способів музичного письма [250, с. 31-32].

Твір «Musica incidental campesina» написаний Л. Брауером для гітарного дуету у 1978 р. та являє собою зразок раннього стилю композитора.

Назву можна перекласти як «Музика сільської місцевості», або «Селянська музика». Термін «incidental» у назві означає музику до вистави. Окремі номери скомпонованого Л. Брауером супроводу до театральної постановки «El Fantasma» (1964) лягли в основу «Musica incidental campesina».

Твір структурно побудований у жанрі сюїти та складається з чотирьох частин: Прелюдія, Інтерлюдія, Танок, Фінал. Стилiстично матерiал твору глибоко укорiнюється у фольклорнiй традицiї латиноамериканської та кубинської музичної культури. Без використання цитат, але застосовуючи специфічні для латиноамериканської традиційної музики метроритмічні, мелодичні, гармонічні формули, Л. Брауер майстерно змальовує музичний побут кубинського сільського народу. Виокремлюються чіткі ознаки неофольклоризму, що характерні для раннього квазімодерністичного стилю композитора. Якщо неофольклорна складова проявляється на рівні зображальності та загальної художності твору, то структурно виявляються ознаки неокласицизму – це і загальна опора на жанр багаточастинної сюїти, і стилістичні ознаки окремих частин, де навіть їхні назви акцентують не фольклорне, а академічне походження музичного матеріалу.

Витримуючи сюїтну структуру твору, композитор вдається до класичного співвідношення частин за принципом контрасту: швидко, повільно, помірно, швидко. Вищеописані ознаки, позначаючись на призмi iндивiдуального композиторського стилю Л. Брауера, характеризують полістилістичний вимір «Селянської музики». Жанрові особливості твору проявляються у поєднанні двох типів ансамблевої взаємодії (за І. Польською) [118] – ансамблю інтегруючого типу, де обидві гітари утворюють одне ціле, фактурно нероздільне «сольне» звукове поле, та ансамблю діалогічного типу, що оснований на діалозі поліфонічно виокремлених, існуючих в узгодженні або конфлікті музичних ліній.

Починає цикл Прелюдія, що відразу відсилає до жанру барокової сюїти (див. Додаток Г, приклад 1). Поліметричність та поліритмічність має фольклорне походження, яке відображається у перемінному розмірі першого

розділу – 6/8 та 3/4. Характер частини веселий енергійний, піднесений, танцювальний. Перші три такти – це своєрідний заспів, що звучить у партії першої гітари. Друга гітара у четвертому такті вступає каноном. Проводячи паралель з українським обрядовим фольклором, вимальовується картина колективного робочого процесу селян, або активного відпочинку з танцями. Протягом частини гітари знаходяться у постійному діалозі, іноді об'єднуючись у ритмічні унісоми, як, наприклад, наприкінці фраз. Закінчується частина винахідливо – дві партії зливаються у однаковий ритм, що утворює двотактову формулу, яку за композиторською вказівкою слід повторювати довільну кількість разів. Це відсилає до патернової репетитивної техніки американських мінімалістів, вжитої тут задля створення яскравого колористичного ефекту (див. Додаток Г, приклад 2). Хоча в кінці частини не вказано динамічних відтінків на кшталт димінуендо, сольна тріоль в останньому такті першої гітари працює як відтяжка та пом'якшення, що картинно віддаляє образи першої частини, кінематографічно розмиваючи їх, та готує слухача до наступної, драматургічно нової, контрастної частини.

Друга частина – Інтерлюдія, являє собою мініатюру пісенного характеру. Тут яскраво виражена гомофонно-гармонічна ієрархічність партій та підпорядкованість акомпанементу мелодичній лінії. Брауер вдається до цікавої інверсії – мелодія повністю викладена у другій партії, але звуковисотно знаходиться нижче, аніж акомпанемент першої. Характер частини ліричний, інтимний, романсовий. Мелодична лінія кантиленна, хоча метроритмічно є ремінісценцією першої частини. Очевидним є вплив традиційної любовної лірики. Генеральна пауза у передостанньому такті створює особливий емоційний стан, підкреслює атмосферу інтимності, чуттєвості. Інтегруючий тип ансамблевої взаємодії постає тут як домінуючий.

У третій частині, що має назву Танок, композитор повертається до принципів організації музичного матеріалу, що характерні для першої частини. Неквадратний розмір 5/8 знов апелює до латино-африканських

витоків кубинської традиційної культури. Попри риси гомофонно-гармонічності та наявність акомпануючої партії, у Танку сольовання переважно відбувається поперемінно, інколи – одночасно.

Фінал є драматургічним апофеозом твору. Найнапруженіша емоційно, навіть войовнича за характером частина завершує цикл. Між двома основними розділами розташовується зв'язка, що має більш спокійний, споглядальний характер, створюючи контраст для різкого повернення основної теми – рвано-поліритмічної, нервової. Л. Брауер вдається до принципу монтажу, що відсилає нас до творчості видатних модерністів, таких як, наприклад, Б. Барток. Досягаючи передкульмінаційної висоти, войовнича темпераментна тема раптово завмирає, і твір закінчується мело-формулою першої частини, що подана у пасторальному характері. Така аркова структура створює відчуття завершеності форми. Отже, гітарний дует Л. Брауера «*Musica incidental campesina*», що стійко закріпився у репертуарі ансамблів по усьому світу, є втіленням неофольклорного мислення композитора, яке було притаманне ранньому періоду його творчості.

Астор П'яццола «Tango Suite» для двох гітар. Авторська стилістика аргентинського композитора Астора П'яццоли знаходиться у площині *Nuevo Tango* – специфічного явища, для якого характерним є синтез двох різнорідних музичних традицій: національної (*tango porteño* – «територіального» танго, що побутувало в Буенос-Айресі) та європейської – салонної, естрадної, академічної [201]. Саме цей дуалізм, як структурна ознака танго в цілому, став основою авторського стилю А. П'яццоли.

Nuevo Tango А. П'яццоли виникло на основі жанрово-стилістичного комплексу, сформованого у процесі історичного розвитку танго в ХХ столітті. Класичне танго початку століття, що втілювалося в музиці представників таких композиторів, як А. Вільйольдо, Р. Фірпо, та Ф. Канаро, мало чітко окреслені стилістичні засади, які були переосмислені та розширені А. П'яццолою. Композитор включив у традиційну жанрову модель елементи інших музичних естетик. Йдеться про злиття традиційно-

фольклорного начала з професійно-композиторським, академічним підходом. Аргентинська традиційна жанрова основа (кумбія, мілонга, танго) у творах А. П'яццолі поєднується з афроамериканським джазом, блюзом та імплементується у академічну жанрову структуру, що характерно для досвіду західноєвропейських композиторів так званої «третьої течії» (third stream), визначеної Гюнтером Шуллером [259].

Прикладом втілення цих принципів є «Tango Suite» (1983–1984) для двох гітар – знаковий твір А. П'яццолі, написаний для дуету братів Ассад, чия виконавська майстерність і новаторські аранжування справили на композитора глибоке враження. Саме після знайомства в Парижі та прослуховування аранжувань сюїти «Чотири пори року в Буенос-Айресі», створених для гітари Серджіо Ассадом, композитор вирішив написати оригінальний твір для гітарного дуету.

У тричастинній структурі «Tango Suite» поєднано традиційні риси аргентинського танго з елементами джазу та сучасної академічної музики. Композитор використовує жанр сюїти як багаточастинного твору, об'єднаного спільною ідеєю та побудованого за принципом контрастного співставлення частин.

Перша частина (Allegro) – ритмічно імпульсивна й структурно складна. Вона розгортається на основі контрастів між перкусивністю, імпровізаційними фразами та щільною поліфонічною фактурою, що потребує досконалої ансамблевої злагодженості. Твір починається енергійним танго з яскравою ритмічною структурою, яку підтримує перкусійна партія першої гітари, як звукова імітація латиноамериканських ударних інструментів. Після контрастного розділу з флажолетами та хроматичним акордовим рухом на педальованому басі, тема проводиться у тональності на кварту вище. Загалом для частини характерна модуляція як засіб формотворення. Гамоподібні пасажі на фоні чіткої ритмічної пульсації повнозвучних гітарних акордів призводять до контрастної середини, що є типовою для багатьох творів композитора. Після неї настає реприза, розвиток матеріалу якої призводить

до ефектної коди, що завершує частину. Один із музичних епізодів, який композитор почув від С. Ассادا (дисонантне секвенційоване арпеджіо), став основою коди [192, с. 41], що свідчить про творчий взаємовплив і розділену агунтність композитора і виконавця.

Друга частина (Andante) – емоційна, прониклива, з ліричними діалогами між гітарами. Для неї характерна імпровізаційність. Тут домінує гармонічна м'якість, повільний темп, багата нюансуванням фактура. Написана у формі рондо АВАСА.

Третя частина (Allegro) – стрімкий, експресивний фінал, що поєднує елементи танцю, поліфонії й ритмічної віртуозності. Це кульмінація всієї сюїти, де яскравість танго зливається з академічною глибиною композиційної думки. Написана у тричастинній формі АВА. В ній відчувається вплив джазу, що проявляється у специфічності синкопованого ритму та поліритмічними взаємодіями між партіями гітар.

Твір «Tango Suite» відіграв важливу роль у популяризації творчості А. П'яццолі серед академічних гітаристів і утвердив Nuevo Tango як повноправну частину репертуару камерної музики для гітари.

Роман Гаубеншток-Раматі «Hexachord 2» для гітарного дуету. Роман Гаубеншток-Раматі (Roman Haubenstock-Ramati) народився 27 лютого 1919 року в Кракові. Його родина мала єврейське походження. У ранньому дитинстві Р. Гаубеншток-Раматі переїхав до Львова, де розпочалося його професійне знайомство з музикою: він вивчав композицію, диригування та музичну теорію у Львівській консерваторії. У 1939-1941 р. удосконалював свої композиторські навички під орудою знаного українського модерніста Йозефа Кофлера. У 1957 році Хаубеншток-Раматі переїхав до Відня, де остаточно утвердився як композитор світового рівня. У 1950–1960-х роках його творчість здобула широке визнання в Європі. Він був тісно пов'язаний із Дармштадтськими літніми курсами нової музики, де викладав і представляв свої твори. У Відні композитор викладав у Музичній академії, де з 1973 року обіймав посаду професора композиції. Його творчість

вирізняється інноваційним використанням графічної нотації, експериментальними структурами та пошуками нових форм музичного висловлення. Серед відомих творів: «Рекомендації» для інструментального ансамблю (1960), «Мобіль для Шекспіра» для голосу і шести інструменталістів (1960), «Послідовності» для скрипки з оркестром (1958).

Твір Романа Гаубенштока-Раматі «Hexachord 2» для гітарного дуету є знаковим зразком авангардної музики другої половини ХХ століття, що демонструє кардинальний злам у підходах до форми, нотації та виконавської інтерпретації. Саме в цьому творі композитор реалізує ідеї мобільної форми, графічного запису та глибокої деструкції традиційних музичних структур. Назва «Hexachord 2» вказує на використання шестизвукових структур як вихідного матеріалу, однак у цьому випадку вони не підпорядковуються серіальній логіці, а радше функціонують як темброві осередки, що розгортаються у звуковому просторі з максимальною свободою.

Особливістю твору є застосування графічної нотації, яка замінює традиційний нотний запис візуальними структурами (див. Додаток Г, приклад 3). Ці графеми не мають однозначного тлумачення й передбачають активну участь виконавця у процесі творення звучання. Таким чином, партитура стає радше пропозицією для інтерпретації, ніж фіксованим текстом. Форма твору є алеаторичною: кількість повторів окремого патерну може варіюватись, що робить кожне виконання унікальним актом музичної творчості.

Партитуру твору «Hexachord 2» розділено на 64 поля (8×8) і записано на одній сторінці на манер шахової дошки, де ідентифікація патернів композиції відбувається: горизонтально – 1-8, вертикально – від А до Н. Ряди можуть прочитуватись зліва направо, справа наліво, зверху вниз або знизу вгору. Кожен патерн записаний у вигляді табулатури, що вказує на дії правої руки, тоді як апплікатура лівої руки позначається у вигляді апплікатурної схеми шестизвучного акорду (гексакорду) [231, с. 94].

У анотації до твору композитор зазначає, що партитура може виконуватись у двох варіантах – як сольний гітарний твір («Hexachord 1») та

як гітарний дует («Hexachord 2»). При виконанні варіанту для дуету один з виконавців грає версію «Hexachord 1» для гітари соло, тоді як інший виконує її інверсію, починаючи з поля Н 1; вертикальний порядок – знизу вгору, порядок рядів – зліва направо (ряд 1, 2, 3 ... 8).

В репризі порядок виконання патернів змінюється на протилежний, автор також пропонує змінити темп, динаміку, штрихові та артикуляційні прийоми за принципом контрасту. Останні 8-10 патернів мають інтерпретуватись як своєрідне стретто. У цьому епізоді динамічна та темпова інтенсивність зростає, а паузи стають коротшими, або ж зовсім зникають. Інший виконавець, не залежно від того у якому місці партитури він перебуває, переходить на стретто, орієнтуючись на партію першої гітари.

В порівнянні з сольною версією, у дуетній тривалість кожного патерну трактується вільніше, щоб надати виконанню більшої свободи та пластичності. Загальна тривалість «Hexachord 2» становить близько 7 хвилин.

Звукова мова «Hexachord 2» побудована на тембрових контрастах, акустичних текстурах, динамічних сплесках і тиші. Традиційні параметри музики (мелодія, гармонія, ритм) поступаються місцем феномену звучання як процесу. Виникає відчуття звукової інсталяції, яка розгортається у часі й просторі, спонукаючи слухача до нової форми сприйняття. У цьому сенсі твір знаходиться на межі музики, візуального мистецтва та перформансу.

Таким чином, «Hexachord 2» не лише уособлює ключові тенденції європейського музичного постмодернізму, а й пропонує нову модель взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем. Р. Гаубеншток-Раматі виступає не як автор завершеного тексту, а як конструктор відкритого звукового середовища. Твір можна інтерпретувати також у герменевтичному або семіотичному ключі – як знак, що реалізується через комунікативний акт інтерпретації.

Олександр Щетинський «Три замальовки у чвертьтонах» для двох гітар.
Олександр Щетинський (нар. 1960 р.) – один з найактивніших українських композиторів сучасності, представник харківської композиторської школи, творчий здобуток якого налічує понад 100 опусів, а жанрове розмаїття

простирається від опер та симфонічних творів до камерної музики та сольних композицій. У доробку автора два гітарні твори: сюїта «П'ять мініатюр» (2000-2001 р.) для гітари соло, присвячена відомому шведському гітаристу, популяризатору сучасної академічної гітарної музики Магнусу Андерссону та «Три замальовки у чвертьтонах» (1992 р.) для двох гітар.

Твір «Три замальовки у чвертьтонах» для дуету гітар є експериментальним зразком камерної музики, в якому реалізовано ідею розширення мелодико-гармонічного простору за рахунок мікроінтервальних засобів. Основна концепція композиції полягає в дослідженні нових звукових можливостей двох гітар шляхом введення чвертьтонової інтервальної системи. Незважаючи на традиційну аплікатуру, автор досягає мікроінтервального ефекту завдяки налаштуванню другої гітари на чверть тону нижче відносно першої. У такий спосіб створюється своєрідний єдиний інструмент – умовна «подвійна гітара», чий сумарний лад охоплює як стандартну хроматику, так і додаткові мікротонові ступені.

За характером твір вирізняється делікатністю звучання, камерною інтонаційністю та специфічною гармонійною пікантністю, що виникає внаслідок мікротонної взаємодії. Композиція поєднує легкість слухового сприйняття з інтелектуальною новизною, пропонуючи виконавцям і слухачам занурення у нові акустичні горизонти, позначені тонкою чуттєвістю й естетичною витонченістю.

Три частини циклу контрастують між собою як за емоційним настроєм, так і за фактурою. Перша частина (*Andante*) вирізняється спокійним врівноваженим характером (див. Додаток Г, приклад 4). Вона ґрунтується на дисонантній грі мікротонових співзвучь, у яких розв'язання гармонічної напруги стає основою музичної драматургії. Звучання напружене, але не агресивне, воно постійно коливається між тональною нестабільністю та крихкими моментами рівноваги.

Друга частина (*Adagio*) контрастує з першою завдяки повільнішому темпу, м'якій фактурі та акценту на колористичному аспекті гармонії.

Основу складає поступовий рух акордів, що формують химерний мікротоновий спектр, насичений нюансами й акустичними «півтонами». Тут мікроінтерваліка виконує не стільки структурну, скільки експресивно-колеристичну функцію, створюючи ілюзію розмитого звукового поля.

Третя частина (*Moderato*) завершує цикл яскравим фіналом (див. Додаток Г, приклад 5). Вона вирізняється енергійністю, поліфонічною логікою, що наближає її до стилізованої фуґи. Саме тут найбільш повно реалізується ідея «подвійної гітари» як інтегрального інструменту з власною логікою розвитку.

«Подвійна гітара», як авторський концепт, проявляє риси розділеної агентності інструменту, і що не менш важливо – виконавців, що виявляють у собі здатність мислити розділену мікротоновість як ціле, а отже, і стати цим цілим.

Таким чином, «Три замальовки у чвертьтонах» О. Щетинського є не лише експериментом з інструментальним ладом, а й вишуканою формою камерного висловлення, в якому мікротони функціонують як засіб інтонаційного збагачення.

Стівен Пакстон «Автоматон-варіації» для гітарного тріо. Твір «Автоматон-варіації» написаний композитором, педагогом та диригентом Стівеном Пакстоном для ансамблю трьох гітар у 2011 році. С. Пакстон народився у 1951 році у США. Працює на факультеті сучасної музики університету культури та дизайну Санта-Фе, де викладає ряд теоретичних та практичних дисциплін. Також С. Пакстон – голова хорової спілки міста Лос Аламос. Написав велику кількість творів, переважно у камерно-інструментальних та хорових жанрах.

«Автоматон-варіації» написані на тему славетного однофамільця Стефана Пакстона. Стефан Пакстон (1735-1787) був відомим у свій час англійським композитором та виконавцем на віолончелі, для котрої написав велику кількість сольної та ансамблевої музики. Цитата, що лягла в основу твору, взята з віолончельної сонати Стефана Пакстона. У світлі сучасної теорії

інтерекстуальності цитування розглядається «як спосіб актуалізації попередніх знань, механізм "просування тексту в часі", діалогування авторського тексту з універсумом культури, як маркер звернення до традиції та збереження її тяглості на всіх етапах становлення і розвитку мови у її часопросторових і жанрових різновидах» [144, с. 10]. Тож саме як актор історичного виміру музичної культури цитата постає у творі Стівена Пакстона.

Автоматони – це продукт інженерного розвитку людства, механізми антропоморфної природи, що подібно до маріонеток мали деякі кінетичні властивості. Це прообрази роботів, відомості про яких сягають своєї давнини. Так, наприклад, перші згадки про автоматони знаходимо у книзі «Пневматика» Філона Візантійського (III століття до н. е.). У контексті варіацій Пакстона, «автоматон» відсилає до певної циклічності рухів, механістичності розвитку матеріалу та його інтонаційних конструктів, репетитивності як одного з формоутворюючих принципів. Форма твору варіаційна, складається з рефрену та чотирьох варіацій. Монотематична, репетитивна природа композиторського матеріалу стилістично наближає «Автоматон-варіації» до американського мінімалізму, яскравими представниками якого є Ф. Гласс, С. Райх, Т. Райлі та ін. В той самий час цитування теми епохи класицизму створює внутрішній драматургічний конфлікт між цитатою та її розвитком, який нагадує семплювання – типовий спосіб створення електронної музики. Продовжуючи паралелі з електронною музикою, що виявляються в таких спільних рисах, як опора на ритмічність, зациклення матеріалу, монотонність фактури, цитування, можна вдатись до терміну «рекомпозиція». Яскравими прикладами рекомпозиції як творчого методу слугують роботи М. Ріхтера «Recomposing Vivaldi», К. Феннеша «Mahler Remix» та ін.

Сергій Радзецький «Річеркар» для гітарного тріо. Гітарне тріо «Річеркар» Сергія Радзецького є знаковим прикладом сучасної української камерної музики, в якому старовинні поліфонічні форми переосмислюються в контексті актуальної виконавської практики та тембрового експерименту.

Композиція написана для сімейного гітарного тріо Юрія, Сергія та Дмитра Радзецьких. «Річеркар» належить до раннього, студентського періоду творчості автора. Назва твору апелює до жанрового інваріанту річеркару – поліфонічної композиції з імітаційним розвитком, що бере початок у добу Ренесансу. Для С. Радзецького ця назва має декілька символічних значень: як ідея пошуку власної творчої ідентичності, що характерно для молодого митця (*ricercare* – з італійської «дослідження», «пошук») та як вияв пошани старовинній музиці.

Твір має тричастинну форму з арочною драматургією: після розгортання центрального контрастного розділу відбувається повернення до початкового матеріалу. Перша частина характеризується незалежністю мелодичних ліній, щільністю фактури та енергійністю характеру. Хроматизований паралельний рух голосів призводить до нової теми на фоні виразних басових інтонацій. Саме тут формується основне тематичне ядро, яке поступово набуває танцювального характеру. Середній розділ – блюзрокове солювання басу на статичній побудові рифової структури (що не дивно, адже композитор – бас-гітарист). Третя частина є дзеркальною репризою з епізодом, у якому хроматичні інтонації першого розділу проходять у діатонічному варіанті, тим самим розв'язуючи певний смисловий конфлікт.

Серед прийомів звуковидобування, що застосовуються у творі, особливої уваги заслуговує техніка слеп (*slap*). Нетипова для класичної гітари, тут вона звучить доцільно, підкреслюючи виразність нижнього голосу. Цей специфічний прийом додає музиці ритмічної енергії. Він контрастує з більш ліричним та прозорим матеріалом, який вирізняється арпеджованістю, тональною гармонією та тембровою, суто гітарною, колористикою. В таких епізодах С. Радзецький фокусується на резонансних властивостях гітари, створюючи ефект майже медитативного споглядання.

Особливість звукового образу твору апелює до ренесансних зразків гітарного репертуару. Вплив творчості Л. де Нарваеса, Г. Санза, В. Галілея,

Л. де Мілано на С. Радзецького проявляється у особливостях фактури та ладо-тонального плану «Річеркару». Це створює полістилістичну ситуацію в якій академічне гітарне мислення «модулюється» проявами догітарної та позаакадемічної естетики.

Паулу Беллінаті «Baião de Gude» для тріо гітар. Твір «Baião de Gude» є яскравим прикладом композиторської манери Паулу Беллінаті, що вирізняється синтезом елементів бразильської традиції та сучасного композиторського мислення. У центрі твору – ритмічна модель *baião*, характерна для північно-східного регіону Бразилії [53, с. 222], який є колицкою багатьох народних жанрів, зокрема *forró*, *repente* та *coco (embolada)*. Ці жанрові моделі характерні для творчості таких музикантів, як Луїс Гонзага, Сельма до Коко, Кармелія Альвез та Жілберту Жіл. Назва твору «Baião de Gude» вказує на гру дітей у кульки («*bolos de gude*»), що не лише надає програмного підтексту, а й підкреслює його ігровий, легкий та віртуозний характер.

«Baião de Gude» – це яскравий концертний твір, побудований на варіативному розвитку головного мотиву, який подається вже на початку. В основі руху – синкопована пульсація басу, притаманна *baião*, на фоні якої відбуваються мелодичні фігурації. У творі поєднуються елементи імпровізаційної свободи з чіткою внутрішньою логікою побудови – кожна фраза логічно розгортається з попередньої, поступово готуючи кульмінацію.

Технічна складність твору вимагає від виконавця високого рівня володіння інструментом: тут присутні швидкі пасажі, складні поліметричні поєднання, а мелодико-гармонічні особливості зобов'язують до використання нетипових аплікатур. Водночас твір не втрачає емоційної виразності – він створює життєрадісну, грайливу атмосферу, що відсилає до дитячих спогадів і народних свят.

Жюльєн Малауссена «Introduction au timbre et à l'énergie» для гітарного тріо. П'ятичастинний цикл «Introduction au timbre et à l'énergie» для гітарного тріо французького композитора Жюльєна Малауссена створено у 2014 році з чітко окресленою педагогічною метою, однак його зміст і

концепція виходять далеко за межі навчального репертуару. Це серія невеликих п'єс для гітарного ансамблю, у яких композитор свідомо відмовляється від прийомів традиційного гітарного звуковидобування, натомість спрямовуючи увагу виконавця на поглиблене дослідження сонористичних можливостей інструменту та ансамблевої взаємодії.

У центрі авторської концепції – тембр як головний носій музичної думки. Кожна п'єса вимагає від виконавців не стільки технічного рівня, скільки внутрішньої зосередженості, уважності до деталей, пластичності жесту, вміння вслуховуватись у своє звучання та звучання партнерів.

Нестандартне звуковидобування – ключова особливість цього твору. Автор мислить класичну гітару як експериментальний простір. Акторна мережа твору розширюється новими учасниками – для звуковидобування використовуються пластикові виделки, ребристі поверхні монет, олівці, плектри та металеві слайдери.

Партитура твору теж є нетрадиційною (див. Додаток Г, приклад 6 – 7), в ній схематично зображуються дії кожного виконавця, сповнена деталей та авторських ремарок, вона тим не менш якомога найкраще підходить для фіксації та передачі музичного матеріалу.

Таким чином, «Introduction au timbre et à l'énergie» – це не просто збірка навчальних п'єс, а своєрідний вступ до філософії нової гітарної ансамблевості, де тембр і ансамблева синергія замінюють собою мелодику та віртуозність, а виконавський жест набуває статусу композиційного інструменту.

Володимир Богатирьов «Colours of noise» для гітарного квартету. У творі композитора Володимира Богатирьова «Colours of noise» («Кольори шуму»), написаного у 2018 р. та присвяченого 10-річному ювілею Харківського гітарного квартету, сама назва свідчить про головну ідею – колористичне відтворення таких фізичних явищ, як кольорові шуми (шумові сигнали, що диференціюються своєю спектральною насиченістю). Твір написаний у колажній техніці, з чітко відокремленими розділами та рефреном.

Кожен розділ зображує певний колір шуму, білий шум є рефреном (див. Додаток Г, приклад 8). У рефрені матеріал рівномірно розподіляється між партіями гітар, його складна атональна звуковисотна структура зображує базовий колір шуму – білий, спектрально-динамічний баланс якого є повним та рівномірним у порівнянні з іншими кольорами. Насичене тремоляндю другої гітари тут змальовує хаотичну поведінку звукових частот.

Наступним після рефрену є синій шум (вид сигналу, спектральна насиченість якого збільшується зі зростанням частоти кожні 3 дБ на октаву). У цьому розділі композитор використовує майже пуантилістичну манеру викладення. Первинно, звуковисотний матеріал частини – це цілісна мелодична побудова, що колажується між партіями та октавно транспонується для досягнення ефекту розширення простору. Інспірований вокальними роботами майстрів школи Нотр-Дам (Ж. Дебре та О. Лассо) В. Богатирьов працює з фактурним простором композиції, розширюючи його за допомогою додавання партій. Тут виявляються колористичні особливості фактури. Динаміка є індивідуальною для кожного звука та варіюється від *pppp* до *mf*, зображуючи глибинний вимір музичного простору. Частина змальовує образ мозаїки, зібраної в чудернацькій манері.

У сірому шумі (різновиді білого шуму, який відфільтрований під нелінійність частотного сприйняття людським слухом та сприймається як рівний за спектром) В. Богатирьов досягає колористичного ефекту рівності звучання, рівномірно розподіляючи звуковий матеріал між партіями, які вступають каноном. Відокремленість у єдності – важлива примітка композитора щодо виконання частини.

Рожевий шум – дзеркально паралельний синьому. Його спектральна насиченість поступово спадає відносно частотної шкали. Якщо в синьому шумі ми можемо знайти елементи модальної поліфонії, то рожевий ґрунтується на додекафонній техніці композиції. Для створення колористичного ефекту глибини простору автор вдається до старовинної техніки гокету (від франц. «гикавка») у способі викладення серії (див. Додаток Г, приклад 9). Тембральна

насиченість досягається зіставленням в одному патерні різноманітних типів артикуляції (стакато, вібрато, піцкато, флажолет).

Чорний шум, який передує завершенню твору, є антиподом білого шуму – це феномен відсутності звука, тобто тиша. З музичних елементів автор залишає тільки короткі піцкато Бартока без чіткої звуковисотності, які зображують простір, що максимально стиснувся. Епіграма Л. Сенеки про плинність часу та неминучість смерті, яку по черзі цитують виконавці, накладається на музичний матеріал рефрену. Таким чином зображується космологічна сингулярність.

Агустін Кастілья-Авіла «Caged music IV» для гітарного квартету.

Гітарна ансамблева творчість А. Кастілья-Авіли багатогранна та концептуальна. В ній домінує мікротоновість як об'єднуюче поле, що вбирає в себе інші композиторські техніки та авторські концепції.

Народжений у 1974 р. в іспанському місті, яке відоме своєю традицією фламенко, Херес-де-ла-Фронтера, Агустін Кастілья-Авіла здобув блискучу музичну освіту, закінчивши як гітарист місцеву консерваторію, а також консерваторію Севільї, згодом продовживши навчання в Англії, США та Австрії. Композицію А. Кастілья-Авіла опановував у зальцбурзькому Моцартеумі під орудою А. Хельські та Р. Фебеля, а також у Люксембурзькій консерваторії у класі професора А. Мюленбаха [204]. Незважаючи на високу виконавську майстерність, А. Кастілья-Авіла сконцентрований переважно на композиторській діяльності та є одним з найактивніших гітарних композиторів сьогодення. У доробку митця — 5 камерних опер, низка оркестрових творів та музика для театру, але саме в мікротонових творах для гітарного ансамблю магістральні творчі ідеї А. Кастілья-Авіли розкриваються у всій своїй повноті. У 1996 р., під час навчання у Севільській консерваторії, А. Кастілья-Авіла вперше відкрив для себе явище мікротонкової гітарної музики, прочитавши про нього в книзі Дж. Шнайдера «The contemporary guitar» [258]. Знаковим моментом є те, що в сучасних редакціях цієї, без перебільшення фундаментальної праці Шнайдера, твори

А. Кастілья-Авілі долучені до відповідного розділу, присвяченого мікротоновій гітарі. Уже тоді митець формулює наступні проблеми, які слід подолати: погана доступність спеціальних мікротонових гітар та сумнівна доцільність затрати часу на опанування спеціальної техніки.

У подальші роки А. Кастілья-Авіла починає експериментувати з мікрохроматичними переналаштуваннями струн. Так народжується по-своєму захопливий спосіб застосування 36-частинного рівномірного розподілу октави (36edo). Кожен звук у цій системі є шостою частиною від цілого тону, а найменша відстань від одного звука до іншого дорівнює 33 центам. «Я використовую шість струн «Соль», налаштовуючи їх у такий спосіб: 1) соль; 2) соль -33; 3) соль -66; 4) фа-дієз; 5) фа-дієз -33; 6) фа-дієз -66» [203, с. 3]. Слід зауважити, що складність застосування такої системи полягає передусім в особливостях зміни строю, який у цьому випадку вимагає встановлення спеціального комплекту струн.

Суттєвим недоліком використання такої скордатури, на наш погляд, є значне обмеження діапазону, адже додаючи мікроінтервалів ми не додаємо кількості ладів на грифі. Замість стандартного діапазону в 3,5 октави, ледь досягаємо 1,5 у мікротоновому варіанті. Цього замало для тривалого використання системи, і А. Кастілья-Авіла вирішує цю проблему використовуючи такий мікротоновий стрій у контексті гітарного ансамблю. У 2005 р. митець створив твір для гітарного дуєту «Das klingt sehr mikrotonalisch», у якому одна з гітар використовує описане вище налаштування із шістьма струнами «Соль», водночас інша використовує шість перших струн з 36edo від «Мі» [203, с. 5-6]. Композитор також використовує природний тембральний контраст між партіями – так гітара «Мі» звучить набагато яскравіше від гітари «Соль». Саме застосувавши ансамблеве поєднання, А. Кастілья-Авілі вдається зробити авторську систему налаштування в 36edo по-справжньому функціональною.

Логічним завершенням цієї лінії пошуків стала композиція для секстету мікротонowo налаштованих гітар «Rubaiyats» (2008 р.), де кожна гітара

настроєна за тим самим принципом, що і в попередніх творах (перша гітара – струни мі, друга гітара – сі, третя – соль, черверта – ре, п'ята – ля, шоста – мі).

У п'єсі 2007 року «Caged music IV», що відсилає до творчості американського композитора Дж. Кейджа, використано принцип алеаторичної мікротоновості. Номер після назви тут (як і у інших творах А. Кастілья Авіли) означає кількісний склад гітарного ансамблю. Створюючи ще одну композицію з такою ж назвою для іншого складу, автор екстраполює та розвиває певний комплекс ідей. Таким чином утворюється мета-цикл за принципом: соло-дует-тріо-квартет.

Партія четвертої гітари настроюється довільно в низькому регістрі та декілька разів змінює стрій протягом звучання твору (довільні перестройки створюють глісандуючі звукові ефекти). Препарація першої, другої та третьої гітари тут є своєрідним омажем Дж. Кейджу – піонерові препарування акустичних інструментів. Для препарації використовується тканина, що приглушує звучання та злегка змінює звуковисотність, пластилін на струнах, який впливає на коливання струни, змінюючи її тембр, та каподастр на Х ладу у третьої гітари, що розбиває гриф на дві частини – полегшуючи виконання бі-тонів з іншої сторони каподастра, на грифі. У цьому творі мікротоновість досягається, зокрема, бендінгом – підтяжками струни.

У подальших експериментах А. Кастілья-Авіла почав відходити від ідеї зміни струн гітари як такої, що не є практичною та потребує часу на підготовку інструмента. Він почав шукати способи втілення тих самих концепцій за допомогою використання стандартного комплекту струн та їх переналаштування. Так, наприклад, для твору «Tres tristes trio» (2012) для трьох гітар, А. Кастілья-Авіла знову використовує 3bedo, але розподіляє систему між інструментами, не вдаючись до заміни струн [203, с. 10].

Агустін Кастілья-Авіла «Harmless IV» для гітарного квартету. Твір Агустіна Кастілья-Авіли «Harmless IV» написано у 2018 р. на замовлення Харківського Гітарного Квартету (див. Додаток Г, приклад 10). Використовуючи скордатуру, автор досягає звуковисотної зміни натуральних

флажолетів, які разом з бітонами, грою «*hammer-on*» (коли звукодобування виконується лише лівою рукою) та іншими розширеними техніками гри на гітарі утворюють унікальну мікротонову фактуру.

Композитор використовує неординарний прийом виконання терцового натурального флажолету (на IX ладу шостої струни), коли цей флажолет виконується з притиснутим четвертим ладом та без затискання. Незмінні за висотою звука, ці флажолети відрізняються суто тембрально, що, зважаючи на доволі прозору фактуру, насичує музичну тканину новими кольорами. Прийоми тамбора в кульмінації твору підкреслюють його танцювальну природу, нагадуючи звучання радше балінезійського гамелану, ніж традиційного квартету гітар. Наприкінці твору перша та друга гітари грають тризвуки на арпеджіато, одночасно імітуючи слайдером біля підставки електрогітарний ефект «вау-вау» (див. Додаток Г, приклад 11). Таке тембральне розмаїття, колористичність та яскравість прийомів робить твір «Harmless IV» одним із найцікавіших прикладів того, якою новітня музика для ансамблю гітар може бути. Слід зазначити, що колористичність – характерна ознака багатогранної творчості А. Кастілья-Авіли. Так, в Україні відбувалася виставка графічних партитур композитора, на якій А. Кастілья-Авіла поставав вже з іншого боку – як візуальний артист.

Агустін Кастілья-Авіла «Novem» для трьох гітар. У творі «Novem», що написаний у 2015 р., А. Кастілья-Авіла не вдається до застосування мікротонкової скордатури. Натомість переналаштування першої гітари (шоста струна у мі-бемоль), другої (перша струна в мі-бемоль, четверта у до-дієз, шоста у ре) та третьої гітари (друга струна у сі-бемоль, третя у фа-дієз, п'ята у соль-дієз) спрямована на утворення необхідного автору комплексу натуральних флажолетів та бі-тонів. У творі відсутні епізоди, де б звукодобування відбувалось традиційним способом, а флажолети, теппінг, бі-тони в комбінації з прийомом легато, тамбуріном, піцикато та їх різновидами формують унікальний за звучанням, тендітно-чудернацький простір композиції.

«Мені потрібно повернути потаємну щирість у музику... я komponую подібні потаємні звучання за допомогою особливих скордатур, все це заради того, щоб змінити резонанс інструменту та досягти у своїй музиці більшої інтимності, певного стану темної пейзажності» [204]. І дійсно, глибинна сутність композицій автора заломлюється через призму мікротоновості, формуючи нові яскраві образи, що відсилають слухача то до традиційних культур минулого, то до сучасного абстрактного звукового мистецтва.

Агустін Кастілья-Авіла «Cuestionart IV» для гітарного квартету. Виособлюючись в окремий композиторський період, звернення до бі-тону, як основного будівельного елементу музичної композиції, продовжується у творі «Cuestionart IV» (2016 р.). П'єса представляє собою квазі-рондову компактну форму, з рефреном, обрамленим мелодичною лінією у партії другої гітари, тембральна мутація якої реалізується за допомогою препарації струни канцелярською клейкою масою «Blue Task».

Перкусивність звучання особливо підкреслюється поліритмічною складовою, яка має яскравий народний колорит. А. Кастілья-Авіла стверджує: «Я впевнений, що музика фламенко має значний, але опосередкований вплив на мою творчість... гадаю, що можу бути зарахований до когорти композиторів народної музики. Пульс – неабияк важливий елемент для мене, всі ідеї приходять до мене під час руху» [188].

А. Кастілья-Авіла – активний композитор, котрий в останні роки звертається до електрогітари та продовжує свої пошуки, пишучи нові твори як для соло електрогітари, так і для ансамблів цих інструментів. Електрогітарна специфіка унеможливує використання деяких, уже традиційних, прийомів, зокрема виконання бі-тонів у зв'язку зі специфікою магнітного звукознімача електрогітари стає неефективним. Натомість, завдяки ампліфікації та гітарних педалей ефектів, відкриваються нові творчі перспективи. Яскравим прикладом слугує мікротоновий твір «The sun of the first day» для електрогітарного дуету, в якому використання скрипкових смичків наділяє електрогітару раніше недоступними якостями, вкотре розширюючи акторну мережу гітарного

ансамблю новими елементами. Це підводить до ще однієї важливої теми в новаторській творчості А. Кастілья-Авіли – Інструментальної Техніки Взаємозаміни (Instrumental Techniques Interchange), авторської методики запозичення специфічної виконавської техніки в одного інструмента та аплікація цієї техніки на інший. Безумовно, особливості використання цієї техніки, зокрема в площині ансамблевого доробку композитора, складають перспективу подальших наукових досліджень.

Андрій Андрушко «Гуцульська вечірка» для гітарного квартету. Твір українського композитора та гітариста Андрія Андрушка «Гуцульська вечірка» – яскравий приклад застосування колористичних засобів музичної виразності для створення етнічного традиційного колориту. Широке використання квартових та секундових надбудов у вступних акордах на тремоляndo змальовує яскравий пасторальний образ – гори та полонину. Колористичність гармонії – ознака, притаманна стилю А. Андрушка. І. Годіна визначає колористичну гармонію як предтечу сонорного мислення [29]. Властивість такої гармонії – збереження чіткості відчуття ладотональних гармонічних відносин за певної завуальованості окремих елементів звучання. Флажолетна мелодія у вступі, яка базується на обертоновому звукоряді ноти мі – образ трембіти, що звучить «ген десь там далеко». Доповнюється картина звуком дрімби – обертонового самозвучного інструмента, притаманного гуцульському побуту, партію якої виконує 4-й гітарист. Характерні ритмічні рисунки в акомпанементі (перемінний розмір) та секундові акордові співставлення – все колористично сприяє створенню яскравого образу свята в Карпатах. Пружна ритмічна пульсація та танцювальність підтримуються цілим набором яскравих перкусійних елементів, що імітують бубон – невід’ємний елемент ансамблю троїстих музик (див. Додаток Г, приклад 12). Партія дрімби з’являється періодично та слугує своєрідним колористичним лейтмотивом твору (див. Додаток Г, приклад 13).

Відхилення в тональності третього (хроматичного) ступеня спорідненості зумовлюють кульмінацію. Поряд з квазіфольклорними

елементами в «Гуцульській вечірці» можемо спостерігати також виразні елементи рок-музики, що характерно для композиторського стилю А. Андрушка. Рифова структура, почергове сольовання на фоні остинатного акомпанементу та пентатонічний звуковисотний склад соло перетворюють пейзажну замальовку з українським колоритом на справжній яскравий сучасний музичний твір.

Kira Майденберг-Тодорова «Novillero» для чотирьох гітар. Твір «Novillero», написаний композитorkoю К. Майденберг-Тодоровою, відрізняється глибокою емоційністю, потужністю образів та яскравістю колористичних прийомів. Новільєро – молодий тореадор, досвід якого ще не дозволяє йому стати справжнім матадором. Змалювання образу юнака, повного енергії, але який водночас за браком досвіду чогось не знає та не вміє, як художня задача, реалізується в партитурі за допомогою колористичних засобів. Фактурний, інтонаційний та гармонічний розвиток твору підпорядкований ідеї глибинного розкриття емоційного стану героя – страху, переживанню та хоробрості водночас, сумнівам та рішучості, намірам до дії та повному заціпенінню.

Твір починається мотивом з трьох звуків, який, варіюючись, слугує основою для розділу, на яку накладається хроматизована мелодична лінія, короткі глісандо та двонотні акцентовані інтонації. Усе це створює яскравий колористичний образ тривоги та неврівноваженості. Цей стан перериває гострий унісонний удар по приглушеним струнам, неначе різкий ляпас. Цікавого колористичного ефекту авторка досягає за допомогою різного розташування місця для приглушення звука. Так, у першій гітарі – це X лад, у другій – VI, третьої – VIII, четвертої – VII. Таке врізноманітнення шумових елементів створює додатковий об'єм фактурного простору. Два епізоди, що викладені піцикато та штучними флажолетами, є прикладом просторової роботи з матеріалом – «стрибаючі» двонотні мотиви передаються з партії в партію, а потім нашаровуються, створюючи яскравий колористичний ефект.

Наступний розділ твору – *energico*. Якщо в попередньому розділі можна було спостерігати лише психологічне налаштування, то тепер відчутно сам поєдинок. Акордові лінії третьої та четвертої гітари колористично зображують бика – інтонація «бас-акорд» яскраво змальовує розлюченого велетня. Перша та друга партії – образ новільєро, який нещадно «жалить» акцентованими стакато дисонуючих акордів. Моменти мовчазного споглядання суперників – безумовно найтяжчі та найнапруженіші, зображені К. Майденберг-Годоровою ще одним колористично ефективним способом. Канон з ритмічних приглушених (за допомогою недотискання струни у високих позиціях) арпеджованих фігур, які редуковані до двонотного потріскування, нагадує рівномірний рух стрілки годинника. Усе це еволюціонує в драматичний фінал, в якому елементи попередніх частин подаються одночасно. На фоні нагнітаючого напруження гострого стакатного басу ми чуємо не менш гострі акорди з глісандо. Вони зумовлюють шумову кульмінацію на матеріалі попередніх розділів. Арпеджіато приглушених акордів створюють ефект шквалу, що, стихаючи, стає схожим чи то на вищезгаданий звук секундної стрілки, чи то на серцебиття. Наприкінці чутно вже знайому інтонацію з трьох нот, але звучить вона на приглушених струнах, немов з потойбіччя.

Таким чином К. Майденберг-Годорова створює комплексну психологічну драму, в якій мережа образів виявляє себе та взаємодіє з слухачем через застосування колористичних можливостей гітарного квартету.

Роланд Дієнс сюїта «Hamsa» для гітарного квартету. Творчість французького композитора та гітариста-віртуоза Роланда Дієнса є репрезентативною для гітарного мистецтва другої половини двадцятого століття. Полістилістика в творчості Роланда Дієнса є певним «фундаментом» для яскравого авторського стилю та проявляється на декількох рівнях: як естетична категорія та як своєрідна композиторська техніка.

Як естетична категорія полістилістичність Р. Дієнса є певним способом *універсалізації* культурно-філософського та мистецького досвіду (за

В. Пенюком) [111], та дає можливість автору за допомогою взаємодії певних жанрово-стильових знаків віднайти власну, яскраво самобутню інтонаційність. Таке протиставлення «свого» та «чужого» голосів реактуалізує важливі для сучасного гітарного мистецтва явища поліфонічності, класико-романтичного стилю, фольклорні прояви (латиноамериканські стилі, орієнталізм), джаз та рок. Одеська музикологиня Ю. Грібіненко у своєму дослідженні «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» [35] виводить типологію полістилістичного методу, згідно якої творчість Р. Діенса тяжіє до полістилістики відцентрового типу, яка відбувається не тільки як діалог стилів, а і як певна їх реінтерпретація. Водночас на рівні композиторської техніки Дієнс є своєрідною «людиною тисячі і одного стилю», шанобливо осмислюючи спадок класичної гітари (один з улюблених композиторів Р. Діенса – Фернандо Сор), її фактурні, динамічні, темброві можливості. Автор використовує колористичні засоби музичної виразності та винаходить свої власні прийоми гри, майстерно вплітаючи елементи джазового стилю та традиційної музики у свої композиції.

Сюїта «Hamsa» була написана у 1998 році як твір, що може виконуватись квінтетом гітар або ж гітарним ансамблем (оркестром) будь-якої кількості учасників (для цього є спеціальні позначки у партитурі). Таке «вільне» трактування складу зазвичай не є типовим рішенням для подібних гітарних ансамблевих творів, але у такий спосіб проявляється одна з головних ознак авторського стилю Р. Діенса – його універсальність (перекладення твору для гітари соло «Tango en Skaï» ефектно звучить на акордеоні, та у виконанні народно-інструментального ансамблю).

Hamsa – з арабської означає «п'ять», що відповідає кількості частин, а ще це назва знаку-оберегу, «Руки Фатіми», або долоні з п'ятьма пальцями, яка захищає від злих сил та розповсюджена у юдео-арабській культурній традиції [53, с. 219]. Цей символ ми бачимо на обкладинці партитури. За визначенням автора, що знаходимо у передмові до твору, «Hamsa» – це збірка п'яти історій, п'яти радикально різних настроїв. І хоча сам автор

вказує на незалежність частин циклу та звертає увагу на можливість їх виконання окремо, на нашу думку саме повне виконання сюїти дає можливість повноцінного художнього досвіду та більш повно розкриває частини твору, як елементи сформованої мережі у їх протиставленні та взаємодії. Кожна з частин присвячена одному з визначних гітаристів-композиторів, сучасників самого Діенса.

Перша частина – «Premiere Nouvelle», що присвячена французькому композитору Френсісу Кленьянсу, має святковий, урочистий характер. Рухлива та грайлива, головна інтонація починається з октавних портаменто, які своїм стрибком задають характер усій частині. Один з яскравих аспектів – гумор та життєрадісність, якими просякнута частина. Цікавим є гармонічний план – наявність прохідних звуків у середніх голосах, їх джазова природа, відсилають до фортепіанного стилю Біла Еванса. Але на противагу гармонічному розвитку, мелодія залишається простою та навіть в мінорному викладенні у середньому розділі, транслює світлі, радісні почуття.

Друга частина – «Ballade en Faure». Ніжна та меланхолійна балада, що є омажем відразу двом творчим постатям – Нікіті Кошкіну та Габрієлю Форє. Вірець переосмислення пізньоромантичної традиції Діенсом, де прозорість фактури немов оголює «душу» твору – тендітну мелодію. Типова для романтизму хвилеподібна динаміка, драматизм кульмінації та хорально побудована кода роблять частину ліричним центром сюїти.

У третій частині «La Romposa», присвяченій Арно Дюмонду, автор вдається до яскравого та неочікуваного прийому – елементів музичного театру, що вплітаються у виконання. Починається вона яскраво, злагоджено. Енергетики додає синхронне плескання у долоні виконавців другої та третьої партії. Втім, вже на восьмому такті Р. Дієнс навмисне виписує розходження на малу секунду між тими ж виконавцями другої та третьої гітари. Далі звуковий «конфлікт» загострюється. Партитура перетворюється на текстову інструкцію, де детально пояснюється «сценарій» сварки ансамблів та щасливе його вирішення у останніх двох тактах.

Четверта частина *Sol Lassitude* – замальовка в латиноамериканському стилі, присвячена бразильському композитору та гітаристу Сержіо Ассаду. Починаючи дуетом четвертої та першої гітари, Р. Дієнс робить дружній шарж на гру дуету братів Ассад, одному з яких присвячено твір. Друга і третя гітари, вступаючи у ритмічний унісон, розвіюють усі сумніви, що посіяні у попередній частині, тепер це єдиний злагоджений механізм, який ритмічно підтримує латиноамериканський грув, що задається розвинутими лініями мелодії (у першій партії) та басу (у четвертій).

Сюїта закінчується яскравою присвятою Душану Богдановичу, американському гітаристу сербського походження. «*Tunis, Tunisie*» також є і певним творчим автопортретом, оскільки сам Роланд Дієнс має туніське коріння, і цей глибинний зв'язок з культурою пращурів є важливим для віднайдення автором свого «я». Відомий музикознавець та гітарист Т. Іванніков [53] знаходить відповідність у музичній традиції Тунісу до особливостей музичного матеріалу п'ятої частини Хамси. Насамперед це дотримання певної остинатної ритмічної формули – *усулі* та певного ладу (*таба* чи *макама*). Октавним дублюванням мелодичної лінії композитор імітує звучання традиційних інструментів *аль уд* та *рабаб*. Перкусійні прийоми відтворюють звучання *дарбуки* та інших традиційних перкусійних інструментів. Навіть мікротонові особливості традиційного музикування Тунісу імітуються Р. Дієнсом у підтягуванні струни упродовж виконання партії. Аналіз форми виявляє як традиційні східні риси (остинатна модель з прискоренням наприкінці, що характерно для індійської раги та мугаму Близького Сходу), так і суто європейські (подібність до рондо) [53, с. 220]. Найбільш яскрава, фінальна частина стала найпопулярнішою з циклу як у слухачів, так і у виконавців, про що свідчать окремі виконання цього концертного номеру багатьма гітарними ансамблями по всьому світу.

Отже, сюїта «*Hamsa*» є яскравим зразком «мультикультуралізму Дієнса», який проявляється у полістилістичному мисленні композитора, яке базується на синтезі академічного музичного мистецтва, традиційних

музичних культур (Європа, Латинська Америка, Африка та Схід) та сучасних неакадемічних музичних течій (джаз).

Костянтин Бліох сюїта «Хоровод» для гітарного квартету. Композитор та науковець Костянтин Бліох народився у Харкові в 1976 році. Будучи представником відомої династії фізиків-теоретиків, К. Бліох продовжив заняття точними науками, закінчив з відзнакою фізичний факультет Харківського державного університету та захистив у 2001 році дисертацію на тему «Взаємодія хвиль в пасивних та активних середовищах». Проявляючи інтерес до музики з раннього дитинства, К. Бліох зацікавився композицією, яку опановував на заняттях з Г. Фроловим – відомим харківським театральним композитором.

Костянтин Бліох був учасником харківських рок-гуртів як електрогітарист, що подарувало йому безцінний досвід та розширило музичний кругозір, вплинувши на формування авторського стилю, якому притаманний синтез академічної та естрадної музичної естетики. Творчий доробок К. Бліоха налічує близько п'яти десятків опусів, серед яких переважає музика для гітари соло.

Особливої уваги заслуговують сонати для гітари, яких на сьогодні вже шість. Сучасна інструментальна соната переосмислюється композитором на багатьох рівнях – від наслідування класичному сонатному алегро, до більш вільних трактовок цього жанру, що реалізуються як багаторічне дослідження можливостей форми та яскраво проявляються у нових опусах, таких як, наприклад, соната №6 «Kharkiv», чотири частини якої є авторською реакцією на болючі події української визвольної боротьби.

Особливе місце в творчому доробку композитора займає ансамблева музика, яку можна розподілити на дві категорії. До першої входять камерні твори для гітари з іншими інструментами. Це такі опуси, як тріо «Мобі Дік» для гітари дзвонів та трикутника, п'єси для гітари та скрипки «Асіна пісня» та «Christmas Carol», «Різдвяні пісні» для голосу та двох гітар. Друга категорія – це твори для суто гітарних складів. Тут переважає саме

квартетний жанр, в першу чергу завдяки багаторічній співпраці з Харківським гітарним квартетом. Знайшовши одноступів серед учасників квартету, К. Бліох створив низку творів для цього складу, серед яких: сюїта «Хоровод», «Квартет», «Сувенір» та «4You».

У тісній творчій взаємодії з ансамблем у 2009 році з'явилися сюїта «Хоровод» (як нова редакція однойменного концерту для гітари та камерного оркестру). Написана на основі східно-слов'янського фольклорного матеріалу, ця сюїта справила неабияке враження на слухачів під час прем'єрного виконання, яке відбулось у великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського взимку 2009 року.

Вже під час прем'єрного виконання сюїта справила враження на слухачів завдяки своїй емоційній силі, цікавій композиційній структурі та багатогранності стилістичних підходів. Твір надовго увійшов до репертуару Харківського гітарного квартету та з успіхом виконувався на філармонічних сценах Харкова, Дніпра, Одеси, Житомира, Івано-Франківська та Ужгорода.

П'ять різнохарактерних частин цього циклу демонструють типові композиційні техніки, притаманні неофольклоризму, з ускладненням гармоній, модальними співставленнями та тембровою колористикою. Характерні для рок-музики елементи є відчутними у другій частині твору, де рифова структура та репетитивність патернів накладається на квінтову основу, що створює потужний полістилістичний образ. Характерна квазіцитатність мотивів, що відсилають до східно-слов'янської пісенної традиції, у ліричних частинах сюїти контрастує з рухливими другою та четвертою, в яких діатонічні ритмізовані побудови повторюються репетитивно, на манер американського мінімалізму. «Стихія ритму, як першооснова в засобах виразності неофольклористичної стилістики, породжує новий тип мелодичних утворень» [164, с. 80], таким чином, в сюїті на рівні з квазі-традиційними інтонаційними моделями присутні і модернові інтонації.

Сюїта «Хоровод» складається з п'яти частин: «Ранок», «Трійка», «Пісня», «Вітер» та «Хоровод», кожна з яких різниться за характером.

Мрійливий «Ранок» змінюється моторною «Трійкою», лірична «Пісня» є смисловим центром сюїти, на зміну якій вривається стрімкий «Вітер» і на завершення звучить медитативно-екзальтований «Хоровод».

Однією з головних особливостей твору є поєднання традиційних квазі-народних мотивів із сучасними способами розробки музичного матеріалу. При створенні сюїти автор надихався стародавнім слов'янським фольклором, що надає твору особливої культурної значимості, а також дозволяє відчутти своєрідний зв'язок між минулим та сучасним у музиці. Сюїта містить у собі як типові прийоми академічної композиції, так і новітні підходи, зокрема модальні співставлення, розширено-тональні гармонії та застосування спеціальних технік звуковидобування та прийомів (*tremolando*, натуральні та штучні флажолети, *sul ponticello*, *sul tasto*), які слугують задля збагачення тембральних можливостей класичної гітари. У другій частині твору чітко відчувається вплив рок-музики, зокрема завдяки використанню рифової структури та репетитивних патернів. Квінтова основа, на якій будується ця частина, надає композиції потужного імпульсу, що є характерним для багатьох сучасних музичних напрямків.

Сюїта також містить елементи мінімалізму, зокрема в парних частинах твору, де неодноразово повторюються ритмізовані діатонічні побудови. Це дозволяє створити відчуття циклічності та статичності, що є характерною рисою стилю мінімалізм, а також підкреслює контраст між більш рухливими і спокійнішими, ліричними частинами.

Важливим для композитора є комунікативне значення хороводу-дійства, де ансамблевість пронизана «відчуттям рятівної сумісності» (за І. Польською) [117, с. 13]. Для К. Бліоха велике значення має ідея активного спільного протистояння сучасним негараздам, яку автор транслює через музичний матеріал сюїти. *Хоровод* є однією з прадавніх форм синкретичного мистецтва, в якому ідея ансамблевої єдності постає у первісному значенні, як інтенції «до активного спільного протистояння черствості, бездуховності,

негуманності сучасної доби, наростанню в світі зла, жорстокості та руйнування» [117, с. 13], що яскраво реактуалізується у творі К. Бліоха.

Сюїта «Хоровод» символізує спільну боротьбу людей за збереження моральних та етичних цінностей у світі, що все більше піддається деструкції та дегуманізації. Ритм, як основа виразності, стає метафорою «сили єдності», яка може протистояти злу, що загрожує суспільству.

Отже, сюїта Костянтина Бліоха «Хоровод» є яскравим прикладом поєднання традиційних елементів фольклору з техніками сучасної композиції. Жанрово базуючись на засадах неофольклоризму, сюїта не лише дарує естетичне задоволення, а й несе глибоке етичне та філософське послання. Твір став важливою віхою у розвитку українського гітарного ансамблевого мистецтва. Демонструючи злиття минулого і сучасного, фольклорного та акамічного, «Хоровод» є закликом до спільної боротьби за збереження духовних цінностей у сучасному світі.

Костянтин Бліох «Квартет» оп. 31 для чотирьох гітар. Написаний у 2010 році, цей твір присвячено Харківському гітарному квартету, що відображається не лише формально, але і семантично, а саме у особливостях нотного тексту. Жанрово типова назва твору акцентує ансамблеву специфіку, квартетність, як спосіб реалізації задуму і як його єдино можливу форму існування. Протиставляючи поверхневій програмності, програмність психологічну, композитор звертається до класичної традиції у назві твору. Назва-жанр, як концепція, характеризує універсалізм музичного мислення К. Бліоха та його базованість на академічній музичній традиції.

Твір складається з трьох частин з наскрізною драматургією. Крайні розділи утворюють тематичну арку, що є характерною рисою класико-романтичного формоутворення. А. Ялоза у своєму дисертаційному дослідженні «Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва» наголошує, що трійковість мислення є характерною саме для європейського типу мислення, водночас двійковість-четвертовість притаманна

позаєвропейському типу [182, с. 112]. Цікавим є виявлення цих ознак у творі, беручи до уваги багаторічне вивчення К. Бліохом культури сходу.

Водночас, простежується відхід від мислення жанровим стереотипом, який сформувався внаслідок розвитку поліфонічного мистецтва та еволюціонував до класичного сонатного алегро. К. Бліоха цікавлять перш за все не історичні конотації, а сучасні виразові можливості квартету, в якому автор вбачає чотири індивідуальних голоси, об'єднані загальною ідеєю. Твір починається медитативно, м'яким дисонансом секунди ре-дієз – мі, у партії другої гітари. Секунда повторюється тричі, протягом перших двох тактів. У третьому такті вступає третя гітара – це ламентозна інтонація велика терція-чиста кварта (до-дієз – до-бекар у верхньому голосі, ля – соль у нижньому). У п'ятому такті із затакту вступає більш розвинена четверта партія. На *espressivo*, більш гучна, вона контрастує зі статичним світом початкових звучань. Друге проведення теми четвертої партії мотивно розвиває попередню інтонацію ля – соль-дієз – ля. Нарешті у восьмому такті звучить перша партія, регістр якої сягає краю можливостей класичної гітари. Зменшена квінта мі – сі-бемоль «обертається» у чисту кварту на флажолетах сі-бекар – мі. Таким чином до десятого такту відбувається експозиція чотирьох контрастних тем, чотирьох індивідуальностей, що за драматургією твору представлені у задумі автора як розрізнені непеоднані елементи.

Звернемося до більш детального аналізу тем як будівельного матеріалу, з якого виростає композиція. Якщо йти у порядку появи у творі, то перша тема – це партія другої гітари, яка є найстатичнішою в розділі. Мала секунда продовжує з'являтися не утворюючи стабільного метроритмічного малюнку. Автор метафоризує тут краплі дощу, подих вітру, стихію, що є тлом для композиції. Також слід відзначити структуруючу роль цієї теми – вона немов розставляє розділові знаки протягом полілогу інших голосів. Другою вступає партія третьої гітари – і це жалісні зітхання. Фемінна ніжність відтіняється середнім діапазоном звучання. Знаходячись нижче за теситурою, ніж попередня тема, вона вступає з нею в інтонаційний конфлікт. Тема четвертої

гітари – це низький речитатив, фрази якого розвиваються градуально. Беручи інтонаційну основу в оспівуванні малої секунди, вона демонструє спорідненість з темою другої гітари, таким чином ніби горизонтуючи гармонічне викладення дисонуючого інтервалу. Нарешті, перша гітара виконує тему, що, навпаки, інтонаційно близька до партії третьої гітари. Інтервальні рухи у вкрай високому регістрі мають власний розвиток, але повертаються наприкінці частини до свого першостану.

Характер теми першої гітари потойбічний та неприродний. Вимальовується чітка взаємодія елементів: перша тема смислово близька третій, друга – четвертій. Проте близькість ця ніяк не розробляється у першій частині, радше це є даністю, певною характеристикою музичного матеріалу. Композитор втілює ідею частини – зображення чотирьох тем, що хоча і звучать разом, але знаходяться у певній ізоляції одна від одної. Стилiстично частина синтезує риси пуантилізму Антона Веберна з протомінімалізмом Мортонa Фелдмана, вона наповнена повітрям, фактура її прозора, однак велика кількість пауз створює особливе відчуття напруги, що пронизує розділ.

Драматургічно друга частина є контрастом до попередньої. В ній автор зображує поєднання ізольованих тем першої частини. Поєднання це відбувається диктатом метроритму, який немов насильницьки підкорює собі «волю» тем. Токатний характер середнього розділу відображається в темпі *Allegro con moto*. Інтонація секунди стає матеріалом для основної теми розділу, вона звучить у партії першої гітари та складається з двох елементів: одного пасажного, іншого – зі стрибками на терцію вниз та кварту вверх (відповідно перший та другий такт частини). Друге проведення теми відбувається під гострий акомпанемент четвертої партії. Це різкі арпеджіато шестизвучних акордів, які стилістично належать джаз-роковій естетиці. У другій партії звучить протиставлення темі, що поліфонізує фактуру та надає їй більшого об'єму. Третя партія підтримує акомпанемент, чергуючи секунди у високому та низькому регістрах.

В наступному проведенні друга партія починає вторити першій у терцію та сексту, відбувається гомогенізація звукового матеріалу з подальшою кульмінацією розділу. Наступний розділ другої частини є репризою попереднього матеріалу та відрізняється лише більш розвиненою кульмінацією, в якій проявляється початкова секунда ре-дієз – мі у третій партії. У частині відчутні впливи стилю Дмитра Шостаковича, композиторів французької «Шістки» та музичного модернізму загалом.

Третя частина *Adagio religioso*. Вона є смисловим підсумком твору, в якому автор демонструє другий, найбажаніший тип музичної комунікації. Відмовившись від диктату метроритму, матеріал об'єднується за новими принципами. Вперше всі елементи фактури співіснують у природній взаємодії, підкорені вищому сенсу музичного буття – мелодії. Починаючись як і перша частина, з самотньої секунди, розділ розвивається на педалі четвертої партії – басі соль. Розвиток гармонічної послідовності у партії третьої гітари призводить до появи квазітональності. Переломний момент твору – 92-й такт, у якому партія другої гітари полишає свою незмінну секунду ре-дієз – мі та починає тріольне арпеджіо від до-мажору. Це кульмінація гуманізму, світла та добра, тернистий шлях героя, що сягнув зірок. В музиці відчувається «подих» Л. Бетовена та Ф. Шуберта. Але повноцінного розв'язання в тоніку класико-романтичного кшталту ми не отримаємо, виною тому є та ж секунда, з якої все починалось, хоча і трансформована у енгармонічний еквівалент мі-бемоль – мі. Філософська глибина твору сягає одвічного питання людської природи. Проявлена через ансамблеву взаємодію відповідь радше ставить наступні запитання, аніж щось однозначно стверджує.

За Ф. Бернатом «звуковий образ гітари сьогодення є поліфонічним, поліфункціональним та полістилістичним» [12, с. 176]. Тож гітарна творчість Костянтина Бліюха є яскравим прикладом полістилізму, проявленому у розмаїтті творчого доробку. Сформований під естетично різноманітними

впливами, композитор залучає увесь арсенал стильових засобів задля глибинного розкриття художніх образів.

Можемо стверджувати, що твір «Квартет» оп. 31 є продовженням композиторського пошуку, розпочатого у сюїті «Хоровод». Для тричастинного «Квартету» характерні типові риси полістилістики, притаманні усій творчості К. Бліоха – це поєднання академічних та неакадемічних гітарних естетик. Водночас «Квартет» демонструє ряд унікальних полістилістичних рис, а саме зіткнення в одному творі різних світоглядно-мистецьких бачень. Так, семантичне розгортання трьох частин твору можна охарактеризувати як подорож від модернізму до метамодернізму. «Метамодерністи <...> проникливо бачать і досить тверезо оцінюють дивний, суперечливий, непередбачуваний сучасний світ, який дедалі ускладнюється, технізується, дегуманізується, продовжує балансувати на межі самознищення. Але, попри все намагаються вижити у цьому світі, зберегти людяність, самоствердитись і навіть сягнути щастя...» [110, с. 4].

З розвитком жанру гітарного квартету, у світлі сучасних жанрово-стилістичних симбіозів почав виокремлюватись композиторський підхід, що характеризується трактовкою колективу, як єдиного інструменту, цілісного актора музично-семантичного поля твору. Увиразнення цих тенденцій відображене у наступних творах.

Річард Кемерон-Вульф кантата «Breathless» для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квартету та п'ятиголосної мадригальної групи. На сучасному етапі розвитку академічного музичного мистецтва особливо гостро постає питання жанрової ідентичності, актуальним проявом якої є явище жанрового синтезу як однієї з історично визначених причин постійної еволюції жанрової системи. Основною тенденцією жанроутворення музики ХХ-ХХІ століть є саме жанрове змішування, яке стає одним з інструментів подолання класико-романтичної кризи та на думку американської дослідниці П. Леві є наслідком процесів глобалізації та спровокованого нею багатовекторного культурного взаємообміну [230, с. 132].

Яскравим зразком міжкультурної комунікації є кантата на старовинні містичні тексти «Breathless» сучасного американського композитора Річарда Кемерона-Вульфа. Твір, що видозмінювався у декількох авторських редакціях впродовж семи років (з 2012 по 2018), написано для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квартету та п'ятиголосної мадригальної групи. Кантату присвячено українському колективу, Харківському гітарному квартету, який безпосередньо брав участь у створенні музики на рівні редагування матеріалу. Кантата «Breathless» – музичний твір, в якому автору на високому художньому рівні вдалось порушити ряд філософсько-етичних та духовних питань, серед яких вічні теми кохання, добра і зла, життя та смерті, митця та суспільства, та, попри релігійно-містичну тематику, вийти на загальнолюдський гуманістичний рівень. Тяжіння композитора до такої універсальності змісту обумовлює універсальність жанрову, яка проявляється у принципі синтезу жанрів, що є характерною ознакою авторського стилю Р. Кемерона-Вульфа.

Історія написання кантати на містичні тексти «Breathless» є типовим зразком міжнародної взаємодії виконавців та композитора, об'єднаних жагою до нових творчих відкриттів. Познайомившись на фестивалі «Житомирська музична весна» у 2012 році, учасники Харківського гітарного квартету та американський композитор Річард Кемерон-Вульф домовились про написання твору, в якому б гітарний квартет, як камерний ансамбль, зміг постати у досить незвичному ракурсі та був би доповнений іншими інструментами, або голосом. Вже невдовзі, через комунікацію онлайн, ідея набула чіткіших рис, композитор почав працювати над кантатою на стародавні тексти містиків, а прибувши наступного року до Харкова з далекого Таосу (штат Нью-Мехіко, США), ініціював перші репетиції з виконавцями. В подальшому до партитури додавались нові частини, викристалізовувалась загальна концепція твору.

Прем'єра кантати «Breathless» відбулась у Харкові на початку 2015 року. Окрім партій чотирьох гітар, виконаних Харківським гітарним

квартетом, партію віолончелі зіграв композитор та віолончеліст Золтан Алмаші, а партію мецо-сопрано блискуче заспівала Ганна Бичкова. Після концерту автор, окрилений успіхом прем'єрного виконання, зауважив, що композиторська робота над кантатою буде продовжена, тож в наступних редакціях була додана партія баритона та вокального квінтету, а також ще одна частина. Загалом написання кантати «Breathless» тривало сім років та налічує три офіційні редакції, дві з яких опубліковані видавництвом Асоціації композиторів Америки (American Composers Alliance).

Композиторська інтерпретація жанру кантати відсилає до першоджерел – жанрового інваріанту кантати та її раннього різновиду, італійської соло кантати. Зародившись у першій чверті XVII століття, соло кантата, на думку Р. Морріса, має те ж саме коріння, що і опера та ораторія і є наступницею довершеного мистецтва мадригалів XVI ст. [238, с. 7]. Вже наприкінці століття стало звичним використовувати акомпануючий інструментальний склад, що вторив вокальним голосам. Пізніше тільки одна з вокальних партій використовувалась разом з інструментальним супроводом. Цей момент і став народженням соло кантати, що репрезентована творами Л. Россі, Дж. Каррісімі, А. Страделла, А. Скарлатті та іншими. За Е. Шмітцом, трансформація мадригалу у флорентійську монодію та поява кантати є наслідком відмови від поліфонії як актуальної техніки звукотворчості та зростання інтересу до поетичної основи вокальної музики того часу. Більшій театралізації та акцентуації літературної складової сприяло використання речитативів в ранніх кантатах [257, с. 45]. М. Букофцер наголошує на важливому соціокультурному аспекті, справедливому і для кантати «Breathless» – історично камерні кантати не писались у розрахунку на легку популярність, натомість цільовою аудиторією були високоосвічені інтелектуали своєї доби [200, с. 245].

Органологічно кантата Р. Кемерона-Вульфа теж спирається на ранні жанрові інваріанти. Так, Дж. Каччіні стверджував, що чітароне, інструмент з сімейства лютні та один з пращурів сучасної класичної гітари, є

найзручнішим для акомпанементу голосу [210]. Е. Шмітц зазначав, що популярність барокової гітари в складі бассо континуо була пов'язана зі зручністю читання табулатурного запису, в якому складні партії континуо записувались відносно просто [257, с. 35]. В той же час віолончель регулярно використовувалась в неаполітанській кантаті [213, с. 82].

Творчий доробок Р. Кемерона-Вульфа налічує чотири кантати. Перше звернення до жанру відбулось у 1969 році з кантатою «In the Dark Cycle» (для мецо-сопрано, камерного ансамблю та хору басів), потім, у 1974 році композитор створив «Through a Glass, Darkly» (для сопрано, баритона та камерного ансамблю) та, для такого ж складу, «A Measure of Love and Silence», датовану 2006 роком. Будучи четвертою кантатою автора, «Breathless» відноситься до зрілого творчого періоду Р. Кемерона-Вульфа та демонструє підходи, що склались у композитора протягом десятиліть. Поетичною основою кантати «In the Dark Cycle» став вірш А. Арто «Плач», «Through a Glass, Darkly» написана на біблійський текст, а саме на Перше послання до Коринтян 13, а «Measure of Love and Silence» – на вірш Т. Апраксіної «...of Love and Silence». У кантаті «Breathless» автор об'єднує у цикл містичні тексти різних епох та жанрів, тобто жанровий синтез відбувається на літературному рівні. Переїнявши досвід суфізму від Вілайята Інайята Хана, сина видатного індійського музиканта та містика Хазрата Інайята Хан, Річард Кемерон-Вульф вирішив віднайти спільне у старовинних містичних текстах, що належать до різних релігій, культур та епох. Ідея, що всі релігії говорять про одне стає магістральною для кантати, визначає її музично, надає підґрунтя для жанрово-стильового симбіозу та плюралізму музичної мови. Важливо проаналізувати ще одну особливість кантат Р. Кемерона-Вульфа, а саме назви.

Якщо назви першої та третьої кантати – це осмислення авторської поезії та композиторська рефлексія на неї, то у назв другої та четвертої знаходяться неочікувані відповідники – шедеври ігрового кіно шестидесятих. «Through a Glass, Darkly», або «Крізь скло тьмяно» – драма шведського

класика кінематографу І. Бергмана, а «Breathless» («На останньому подиху») – режисерський дебют представника Нової хвилі французького кіно Ж. Годара. Хоча сюжет картин не має прямого відношення до тематики кантат, а скоріше представлений на рівні символу, такі відсилки утворюють багатосаровість смислового поля кантат американського композитора.

Довгі роки плідної взаємодії пов'язують Р. Кемерона-Вульфа з українськими композиторами та виконавцями. Щиро захоплений традицією української музики, її вокальною природою, композитор обрав для колаборації саме той жанр, в якому ця традиція могла бути ним переосмислена. Звичайно на звернення до експериментів з жанром кантати спонукала й українська сучасна музика, яку Р. Кемерон-Вульф чув наживо та у записах. Композитор цілеспрямовано знайомився з камерними кантатами К. Цепколенко, В. Рунчака, Ю. Гомельської та інших. Хоча кантати Р. Кемерона-Вульфа опираються на головний жанровий інваріант – класичну модель циклічного вокального жанру, яка має функції стійкої узагальнюючої категорії, «Breathless» притаманні характерні риси камерно-вокального циклу – композитор об'єднує сім вокально-інструментальних номерів у єдиний мета-наратив, з кульмінацією у останній частині. У анотації автор вказує на можливість окремого виконання першої та п'ятої частин кантати як самостійних вокально-інструментальних творів. Зокрема, це зумовлено специфікою інструментування, яка буде розглянута нижче.

Цикл відкриває Інтродукція «O minstrel...» («О, менестрелю...»). Автор тексту – суфійський містик перського походження Фахр ад-Дін Іракі, який жив у XIII столітті. Найбільш відомі його твори: «Ламаат», що поєднує в собі прозу з поезією та є взірцем екстатичного суфізму та поема «Книга закоханих» – один з перших перських поетичних трактатів про містичне кохання. Гітарний шеститактовий вступ складається з двох контрастних елементів: басово-фігуративної лінії та м'яких акордових *tambora*. Вокальна партія, що виконується мецо-сопрано, неквапливо розгортається на репетиціях одного звуку та секундних висхідних інтонаціях, зриваючись у

кульмінаціях на *sprechstimme*. Гітарні перкусивні ефекти імітують серцебиття. Яскраві вокалізи-юбіляції, що слідують за перкусивними елементами, імітуються гітарою та зображають екстатичне кохання до трансцендентного образу, який в тексті іменується Другом.

Партії гітари та голосу є дуже схожими за побудовою та інтонаціями, завдяки цьому відсутнє типове для ансамблю такого складу відчуття соло та акомпанементу. Це скоріше вокально-інструментальний дует, екстатична суфійська пісня, концентровано-екзальтована та медитативно-статична водночас. Рівноправність тут досягається помірним використанням поліфонічних можливостей гітари, акорди звучать епізодично, значно частіше залишається лиш педальований бас та мелодична лінія, яка відтіняє вокальну партію. Окремого розгляду потребує сольний епізод у партії гітари, в середині частини (такти 44-47), де тихі фігурації шістнадцятих тривалостей при детальному аналізі постають як варіанти серії у мелодичному її вигляді, що поступово редукується мотивно. Така відсилка до додекафонії не тільки стилістично увиразнює музичну тканину, але й створює особливий контекст – інтонаційний матеріал частини береться композитором саме з цього гітарного епізоду.

Вступ другої частини – це інструментальне *tutti*. Квартет та віолончель створюють пружній пульс, в якому мікротонові відхилення у тріолях гітар досягаються підтяжкою струни – *бендом*. «On fire is all the world» («Увесь світ у вогні») – промовиста назва тексту, авторкою якого є буддистська монахиня VI ст. до н.е. Сісупакала, сестра учня Будди Шаріпутти. Гітарні фігурації тритоново-квартового складу та тремоляndo на фоні солуючої віолончелі створюють яскраве інструментальне обрамлення для секундних інтонацій вокалу. Драматично змінюється музична тканина, коли голос починає співати про Будду, темп поступово сповільнюється, а гітарні флажолетні співзвуччя символізують тибетські дзвони, повторюваний акорд, побудований на чистих квінтах, створює атмосферу ритуальності. Тріоль проти дуолі, як поліритмічна формула, є основним будівельним матеріалом

наступного розділу, який кульмінує на словах «...Зло має бути покаране». В цей час гітарний квартет переходить до шумових прийомів на напівпритиснутих струнах; елемент музичного театру закінчує частину: виконавці чітко в унісон починають шипіти «Тсссссс», а потім, вступаючи каноном до мецо-сопрано, промовляють «Destroyer, you shall not prevail!» («Руйнівнику, ти не переможеш!»). Таким чином проявляються риси кантати-перфомансу, або театралізованої кантати.

Третя частина у пізніх редакціях кантати виконується баритоном. Вона має назву «Touch ultimate emptiness» («Торкнись абсолютної порожнечі»). Літературною основою послужив фрагмент тексту Лао-Дзи (VI ст до н.е.) – легендарного китайського філософа, автора Дао де Дзін. На фоні плавної вокальної мелодичної лінії відбуваються переклички гітарних акордів та віолончельного піцикато квінт. Це найменша за тривалістю частина, вона має концентричну форму, у центрі якої – швидкий гітарний пасаж, контрастний до характеру крайніх розділів (див. Додаток Г, приклад 14). Проходячи у чотирьох гітар у різних транспозиціях, і утворюючи рухливий кластер («звукову хмару» за виразом самого композитора), матеріал задає інтонаційну основу частини. Редукція звуковисотного матеріалу відбувається по аналогії з сольним гітарним епізодом першої частини, але цього разу найбільш розвинений мотив знаходиться у центрі побудови. Закінчується частина словами «Коли твоє тіло помре, дух продовжить існування».

Четверта частина кантати «Set me a fire» («Запали мене») динамічно контрастна до попередньої і продовжує розвиток матеріалу другої частини. Вона починається каноном у гітар, який своєю секундово-тритоновою конструкцією відсилає до арт-рокових експериментів гурту King Crimson (див. Додаток Г, приклад 15). Написана на текст християнської монахині XIII ст. Матильди Магдебургської, частина має насичену ритмізовану фактуру у партіях гітар та віолончелі, завдяки чому у кантаті проявляється риса інструментальної сюїти. І це є логічним, адже більшість музичних ідей кантати була народжена саме як скетчі для гітарного квартету. Вкраплення

нерегульованого звуковисотно алеаторичного матеріалу забезпечують яскравий контраст до більш медитативних епізодів.

П'ята частина кантати «Gazelle in my Garden» («Газель в моєму саду») була додана пізніше задля певного врівноваження частин циклу. Вона виконується дуєтом гітар і мецо-сопрано та має лірико-пісенний характер. Витончена фактура твору, наявність перкусивних прийомів та поліритмії змальовує образ молодої спритної газелі. Мелодичний матеріал базується на рекомбінаціях тон-півтонових сполук, які наближені до звучання зменшеного ладу. Пасажі гітар хоч і синхронні, йдуть в протилежних напрямках, що символізує протиставлення героїні, яка знаходиться в неволі, до так схожої на неї, але вільної газелі, яку вона споглядає через вікно. Авторкою тексту є поетеса єврейського походження Касмуна бінт Ісмаїл (XI ст.).

У Шостій частині «My Beloved» («Мій коханий») повертається повний інструментальний склад, а солює баритон. Вокальний ансамбль (за визначенням композитора – п'ятиголосна мадригальна група) вступає епізодично, розширюючи фактуру твору та збагачуючи загальне звучання. Завдяки поліфонічному викладенню голосів вокального ансамблю, проявляється ще одна особливість жанрового синтезу – поліфонія жанрів, де кантатність нашаровується на мадригальність. Зважаючи на жанрову специфіку надзвичайно природньо звучить поетична складова. Її авторка – Тереза Авільська, католицька свята, що жила у XVI столітті, за часів становлення мадригалу. Як і у третій частині, кода – це соло квартету, гітарний пасаж *presto possibile*, побудований за подібним принципом (розширення-стиснення), цього разу ще більш сонористично забарвлений – кожен гітарист має грати у своєму темпі незалежно від інших.

Сьома частина «This is the music...» («Це музика...») – фінал кантати «Breathless». Потужне завершення циклу розпочинається як і перша частина, з короткого соло першої гітари, утворюючи смислову арку до Інтродукції. Баритон та мецо-сопрано співають поперемінно. Вперше за увесь цикл ми чуємо обидвох солістів в одній частині. Контрапунктом до величної

вокальної лінії проходять соло квартету гітар, віолончелі та гітарного дуету. Таким чином, використовуючи матеріал попередніх частин, композитор провокує появу інструментальної полілогічності, що відсилає до жанру концерту. Кульмінація частини відбувається на *tutti*, до виконання залучений вокальний ансамбль, виникає політекстуальність – різні частини вірша індійського середньовічного містика Кабіра звучать одночасно, що наділяє розділ жанровими рисами подвійного мотету. Голоси солістів теж об'єднуються в ансамбль, викликаючи відчуття великого фіналу. Закінчується кантата тихим розділом. Інтонації запитання та відповіді на слові «*music*», що проходять каноном у солістів, звучать як висновок усього духовного пошуку героїв циклу. Під перкусійне пуантилістичне обрамлення у гітар, солісти вокалізують висхідну та низхідну секундову інтонацію – образ вдиху та видиху (див. Додаток Г, приклад 16).

Кантата «Breathless» була з успіхом виконана на сценах Харківської обласної філармонії, Харківського національного академічного театру опери та балету, Національної спілки композиторів України (м. Київ), Музею космонавтики ім. С. П. Корольова (м. Житомир).

Кантата «Breathless» займає особливе місце у творчому доробку Р. Кемерона-Вульфа. За допомогою виразових можливостей вокально-інструментального ансамблю, автор передає глибинний філософський зміст духовних текстів. Аналізуючи літературну основу кантати, можна стверджувати, що композитору вдалось об'єднати різножанрові тексти в цільне лібрето, яке проявляється у контексті твору як синтетичний полікультурний наратив. У ході дослідження жанрової природи твору виявлена глибинна подібність кантати до ранньокласичного жанрового інваріанту. Водночас, можливість виконання першої та п'ятої частин кантати як вокально-інструментальних мініатюр, їх художня автономність та лірико-пісенний характер дозволяють говорити про риси вокального циклу. Залучення вокальної групи у двох останніх частинах привносить риси

мадригалу та подвійного мотету, а у акценті на інструментальному розвитку музичного матеріалу вбачаємо ознаки сюїти та концерту.

Отже, у творі Річарда Кемерона-Вульфа особливим чином виявляються ознаки циклічних жанрів вокальної та інструментальної музики. Використовуючи модель систематизації виявів синтезу жанрових форм, розроблену А. Сташевським [137] відносимо жанр кантати Р. Кемерона-Вульфа «Breathless» до полікомпонентного типу, у якому синтезуються виявлені за допомогою цілісного аналізу твору риси традиційного кантатного жанру, соло кантати, кантати-перфомансу, вокального циклу, мадригалу, подвійного мотету, інструментальної сюїти та концерту. Мережа взаємодії у гітарному квартеті постає як «об'єднаний музичний інструмент», єдиний актор кантати, і навпаки – «сам актор також є результатом взаємодії різнорідних об'єктів та сил, а отже, й собі мережею» [88, с. 199].

«*Mirage d'esprit*» («Міраж духу»), написаний Р. Кемероном-Вульфом у 2019 році для чотирьох мікротонно налаштованих гітар та присвячений десятирічному ювілею творчої активності Харківського гітарного квартету. У примітках до партитури автор вказує на дві концепції, що лягли основу твору: перша – бажання вшанувати свого вчителя, відомого мікротонного композитора Джона Ітона; друга – глибинне усвідомлення розбіжності між чуттєвим сприйняттям та природою реальності. Чи існує тільки одна «реальність» – центральне філософське питання твору. У анотації до твору автор розмірковує: «Можливо реальностей декілька, можливо вони перетинаються час від часу, чи це відбувається постійно? Ми в праві обирати – бути чутливими до цієї ідеї, чи продовжувати нехтувати нею, називаючи видимі прояви таких пересічень міражем». Як метафору реальності, автор використовує темперовану дванадцятитонову систему, а мікрохроматизми в цьому контексті створюють образ міражу, чогось примарного та мінливого. Епіграфом твору Р. Кемерон-Вульф обирає рядок з вірша «Вино Коханців» Шарля Бодлера: «...в слід за міражем полинем в далину...».

Прем'єра твору відбулась на ювілейному концерті Харківського гітарного квартету (камерна зала Харківського національного академічного театру опери та балету, 2019 р.). «Mirage d'esprit» звучав у авторському концерті композитора, що відбувся у стінах Національної музичної академії України (м. Київ, 2019 р.), також квартет було представлено на Міжнародному симпозіумі мікротонавої музики «Mikrotone: small is beautiful» (м. Зальцбург, університет Моцартеум, 2021 рік).

Інтерес Р. Кемерона-Вульфа до жанру гітарного ансамблю та його багатогранності втілюється у твір для секстету гітар «Arcturus» (2023), що створений на замовлення унікального ансамблю шести гітар – CRAS Ensemble (Данія). Твір написаний в мікротонавій техніці, де кожна гітара налаштовується з різницею в 1/6 тону. «Arcturus» присвячений Україні, на що вказує ремарка автора «to my beloved Ukraine». Семантично автор порівнює Україну з найяскравішим небесним тілом сузір'я Волопас – зіркою Арктур, що не зважаючи на далечінь космічного простору, вказує правильний шлях навіть в найтемнішу ніч.

Отже, стабільність вибудованих соціальних зав'язків між ансамблем та композитором, дозволяє говорити і про стабільність їх творчості, адже, як відомо, соціальна взаємодія музикантів між собою перш за все відбувається у творчому вимірі. Л. Фосс у своїй статті «Зміни відносин між композитором і виконавцем: монолог і діалог» [217] зазначає, що сучасним композиторам більше не притаманна гордовита відстороненість, подібна до знаменитої позиції Бетховена: «Невже він думає, що я зважаю на його скрипку, коли до мене промовляє дух?». Сьогодні композитори дедалі активніше залучені до процесу інтерпретації та вступають у творчу взаємодію з виконавцями. Більше того, ця взаємодія часто вибудовується зі спеціально обраними музикантами задля досягнення спільного художнього результату.[217, с. 46]

Бернхард Ланг «The Cold Trip I» для голосу та гітарного квартету.
«The Cold Trip» Бернхарда Ланга належить до мета-циклу *Monadologies*, що складається з більш ніж 30 творів, які являють собою композиції (у свою

чергу теж циклічні), створені на основі оригінальних творів минулого та сучасності (від 900 року до сьогодні) [195].

У той час як у творах, написаних до *Monadologies XXVIII*, застосовувалися алгоритмічні процеси комп'ютерної обробки первинного матеріалу для виокремлення звукових елементів, у наступних композиціях метациклу Б. Ланг відмовляється від автоматизації цих процесів, контролюючи параметри семплювання власноруч. Для Б. Ланга подібні методи пре-композиційної та композиційної роботи з музичним матеріалом є продовженням його світогляду, що сформувався під впливом філософії Жюльєн Дельоза та Готфріда Лейбніца, взаємопроникнення ідейного поля яких відбувається на сторінках книги «Згортка: Лейбніц і бароко» [212]. У циклі *Monadologie* Б. Ланг звертається до сформульованої Лейбніцем концепції *монад* – елементарних, неподільних одиниць буття. Загальновизначальним поняттям для творчості Ланга є *повторення*. У тріо для флейти, саксофону та фортепіано «*Differenz/Wiederholung*» (від нім. «Різниця/Повторення») він досліджує ідеї Ж. Дельоза, викладені в однойменній праці. Думка, що кожне повторення не є ідентичним, а містить у собі різницю, є дуже важливою для Б. Ланга. Автор втілює її в своїй музиці, використовуючи *loops* (зациклені музичні фрагменти) та різноманітні маніпуляції з ними (пришвидшення, уповільнення, програвання у зворотному напрямі, гранулярний синтез).

Характерним є звернення Б. Ланга до творчості певних композиторів. Так, *Monadologies XX* та *XXI* скомпоновані на матеріалі тріо Шуберта, тоді як *The Cold Trip (Monadologies XXXII)* побудовано на шубертівському «*Winterreise*» (пісенному циклі «Зимовий шлях»).

Перша половина циклу складається з 12 номерів для сопрано та гітарного квартету і була написана у тісній співпраці з *Aleph Guitar Quartet* – визначним колективом сучасного гітарного ансамблевого мистецтва. Вокальна партія не відтворює шубертівський праобраз буквально, а натомість «простежує» інтонаційні лінії немов віднаходить оригінал у фрагментованій культурній пам'яті епохи. У цьому вбачається певна

інтимність: голос стає археологом спогадів, який через темброву взаємодію з ансамблем витягує з тиші ехо втраченого. Саме гітарний ансамбль відіграє тут принципово нову роль – він не акомпанує, а формує акустичне середовище, в якому відбувається ця реконструкція. Замість вертикально-гармонійного мислення – текстурна взаємодія, замість класичної ритмічної структури – пульсації, петлі, деструкція метричного часу. У другій половині циклу, де композитор використовує принципово інакшу інструментовку (голос, препароване фортепіано та електроніку), опрацьовано пісні з 13 по 24. Таким чином, сама ідея музичного «переходу» (trip) набуває не тільки метафоричного, а й структурного значення: слухач долає звукову подорож крізь історію, пам'ять і звук.

Техніку Б. Ланга можна порівняти з концептами відеоарту, зокрема з роботами Ортіса та Арнольда та їх монтажним принципом. Композитор уважно підходить до вибору типів гітар, так партія четвертої гітари має виконуватись виключно на шестиструнній гітарі-контрабас, яка має стрій на октаву нижче від стандартного строю. Партія ж третьої гітари за задумом композитора повинна виконуватись на гітарі з металевими струнами, перша та друга ж гітари мають бути класичними.

Зображений в партитурі над кожною гітарною партією трьохлінійний стан допомагає композитору детальніше занотувати зміни положення правої руки – від *sul tasto* до *sul ponticello*, а відповідно і тембрально-артикуляційні зміни, що є авторським нововведенням в гітарній нотації (див. Додаток Г, приклад 17–18). Слід відмітити мікротонову природу твору, друга та третя гітари мають бути налаштовані на чверть тону нижче від стандартного строю. Варто підкреслити фактурну та ритмічну монолітність гітарного квартету, який Б. Ланг мислить радше як цілісний супер-інструмент, ніж як співзвуччя розрізнених голосів.

Наведений нижче опис демонструє гнучкий підхід до інструментовки та глибоке знання звукових можливостей гітари. У багатьох частинах циклу, попри традицію пальцевої техніки на класичній гітарі, Б. Ланг наполягає на

застосуванні медіатора, що здається дивним, але трансформує артикуляційно гітарне звучання, надаючи йому притаманних рок-музиці рис.

Деякі частини циклу доводиться грати в типовій для блюзу манері, притискаючи лівою рукою лади лише трьома пальцями, тримаючи слайд на четвертому. Чвертьтонові підтяжки струни, гру на недотиснутих струнах (див. Додаток Г, приклад 19–20), гру за поріжком та препарациі гітари металевими спицями автор застосовує вдумливо, ці прийоми не деконструюють звук гітарного квартету, а лише надають нових тембрових забарвлень, залишаючи фактуру прозорою та створюючи сприятливі умови для розгортання виразної вокальної партії.

Циклічна структура, багатошаровість фактури, дестабілізація тональності та ритмічного пульсу, гіпертрофія спогаду і недовомовленості – усе це робить «The Cold Trip» ключовим прикладом постмодерного ансамблевого мислення. Жанрова опора на пісенний цикл, постає у постмодерному деконструйованому вигляді. Б.Ланг не цурається бути на стилістично-жанровій межі, проводячи звукові паралелі до рок-музики, поставангарду та експериментальної електроніки. Гітарний ансамбль тут виходить далеко за межі традиційної камерної ролі, перетворюючись на темброву лабораторію, де відбувається дослідження звуку як матеріалу. У цьому контексті твір Ланга можемо інтерпретувати як своєрідний маніфест сучасної гітарної ансамблевості: гітара вже не лише «грає», вона продукує семіотичні шари, конструює структури часу, організовує простір сприйняття. «The Cold Trip» постає не тільки як композиція, а як комплексна художня ситуація, в якій гітарний ансамбль функціонує як медіум нової музичної філософії.

Висновки до розділу

Дослідження репертуару академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття виявляє певні трансформації

виконавського та композиторського мислення, що є характерними для зазначеного періоду.

Аналіз репертуарних стратегій ансамблів другої половини ХХ – початку ХХІ століття дозволяє окреслити кілька провідних тенденцій:

по-перше, спостерігається активне звернення до класичної спадщини: твори Й. С. Баха, А. Вівальді, Л. Бетховена, Д. Скарлатті поповнюють репертуар гітарних ансамблів у вигляді транскрипцій, часто з переосмисленням окремих інструментальних виразових засобів, таких як: фактура, гармонія, фразування й ін.;

по-друге, відбувається інтенсивна взаємодія з національними гітарними школами, де інтонаційні моделі фольклору певного етносу (латиноамериканського, іспанського, українського, балканського, арабського) включаються до репертуару у вигляді обробок, стилізацій, парафразів й ін.;

по-третє, відчутним є вплив постмодерної музичної культури, що сприяє стиранню стильових меж між академічним і популярним мистецтвом.

Діяльність дуету Іди Престі та Александра Лагої визначила своєрідний жанровий *еталон* гітарного ансамблевого виконавства у середині ХХ століття. Репертуар цього ансамблю став основою для подальших виконавських інтерпретацій і композиторських звернень до жанру гітарного дуету, зокрема завдяки творчій співпраці музикантів з такими відомими композиторами, як М. Кастельнуво-Тедеско, Х. Родріго, та ін. Водночас, репертуар дуету поповнився власними транскрипціями А. Лагої музичних творів епохи бароко, класико-романтичного періоду та авторськими композиціями І. Престі. Таким чином виконавська творчість гітарного дуету І. Престі – А. Лагої демонструє всі три шляхи формування оригінального репертуару для цього ансамблевого виду (а саме: замовлення творів у професійних композиторів; створення власних композицій, створення транскрипцій творів інструментальної музики) та формує сталі репертуарні тенденції гітарного ансамблю в зазначений період часу.

У розвитку жанру гітарного квартету знаковим явищем постає діяльність ансамблю Los Romeros. Їхній перший запис «The Royal Family of the Spanish Guitar» (1963) виконав функцію не лише презентації колективу, а й моделювання нової виконавської парадигми, у межах якої гітара постає як повноцінний камерний інструмент із власною репертуарною ідентичністю. Симбіоз *академізму* та *національної традиції*, притаманний інтерпретаціям квартету, відображає глибоку самоідентифікацію колективу, сформовану під впливом історичних обставин. Зміна культурного середовища зумовила відкритість ансамблю до генерації нових художніх тенденцій та жанрових моделей. У подальшому, в творчості Los Romeros дедалі активніше артикулюється академізація репертуару, що виявляється в посиленні уваги до музики бароко, класики та модернізму. Отже, поєднання в одній програмі (альбомі) колективу творів класичної та романтичної доби, обробок іспанського музичного фольклору, авторських композицій і оригінальних транскрипцій, характеризують основні напрямки подальшого розвитку гітарного ансамблевого виконавського стилю.

Творчість Los Angeles Guitar Quartet є прикладом репертуарної стратегії, зорієнтованої на жанровий синтез, полістилістичні пошуки та критичне осмислення академічного статусу гітарного ансамблю. Розмаїття жанрово-стильових джерел, на які спирається колектив (а саме – фламенко, кантрі, джаз, рок), формує багатопланову сім'ю сфер, у якій означені явища культивуються на ґрунті академічної гітарної традиції, підкреслюючи американську музично-культурну ідентичність Los Angeles Guitar Quartet.

У розглянутих репертуарних програмах гітарних *тріо* виявляється переважання творів жанру транскрипції, що пов'язано з більш повільнішим розвитком цього ансамблевого виду в культурно-історичному контексті, і як наслідок – певним дефіцитом оригінального композиторського доробку для нього. Amsterdam Guitar Trio системно реалізує *європоцентричну* стратегію, зорієнтовану на відтворення масштабних форм оркестрової та клавірної

музики, доводячи здатність складу до ретрансляції образів та змісту оригінальних композицій.

Дослідження репертуарного шару в площині *українського* гітарно-ансамблевого мистецтва зосереджене на виявленні жанрово-стильових та інтерпретаційних його особливостей, що формують національну складову цього явища. Так, у репертуарі гітарного квартету «Київ» простежується домінування іспансько-латиноамериканської традиції, яка поєднує академічну строгість із віртуозною виразністю. Переважання в репертуарі цього колективу творів таких композиторів, як І. Альбеніс, Х. Кардосо, Х. Хіменес, З. де Абреу, а також обробок популярної музики постає одним з факторів побудови успішної соціальної й мистецької комунікації ансамблю зі слухачем.

Відмінною від традиційної постає репертуарна політика Харківського гітарного квартету, що виявляється здебільшого у розбудові музикантами колективу сучасного оригінального академічного репертуару для чотирьох гітар. Яскравим взірцем такого тренду постає альбом колективу *Quatrology*, який відверто демонструє новий етап художнього самовизначення ансамблю в цьому напрямі. Музичні твори Д. Кеснера, Д. Бочарова, А. Кастілья-Авілі, Р. Магвайра, А. Андрушка в інтерпретації музикантів квартету демонструють зразки музики ХХІ століття, для якої здебільшого характерними є відкрита форма, імпровізаційність, застосування розширених технік звуковидобування тощо. Колектив у своїй творчості реалізує широкий спектр програмних стратегій: від концертів-портретів сучасних композиторів до тематичних добірок, що висвітлюють певні музичні та позамузичні аспекти (простір, майбутнє, мікротоновість, кросжанровість й ін.).

Узагальнюючи особливості репертуару сучасних гітарних ансамблів, слід виділити чотири основні його властивості:

1. *Грунтованість на академічних зразках* – опора на європейську композиторську традицію, включення до репертуару перекладень творів композиторів епохи бароко, класицизму та романтизму, що забезпечує зв'язок із академічною традицією.

2. *Грунтованість на національних проявах* – активне використання стилістичних (інтонаційних, ладових, ритмічних, гармонічних, фактурних й ін.) елементів фольклору, етнонаціональної тематики, традиційного мелосу та характерного фонізму, що сприяє формуванню національно ідентифікованого звучання ансамблю.

3. *Тяжіння до міжстильового синтезу* – поєднання академічної, народної, популярної, джазової, театральної, кіно-музики та новітніх тенденцій музичної естетики в межах одного твору або однієї програмної добірки, що зумовлює стильову гнучкість і репертуарний плюралізм сучасного гітарного ансамблю.

4. *Відкритість до сучасної композиторської творчості* – включення до власного репертуару творів, що віддзеркалюють новітні тенденції композиторського мислення і композиторських технологій.

Жанр *транскрипції*, що в репертуарі сучасних гітарних ансамблів посідає значне місце, додатково сприяє посиленню процесів академізації гітарного мистецтва, й надалі залучаючи його у ширший жанрово-стильовий контекст. Історична перспектива формування транскрипційної практики простежується від віуельних збірок Л. де Нарваеса, через гітарні обробки доби романтизму в творчості Ф. Каруллі, М. Джуліані, Ф. Сора, до зразків гітарного осмислення жанру тріо-сонати у Felix Blumenfeld Quartett та адаптацій кантрі у репертуарі Los Angeles Guitar Quartet.

Визначні інтерпретатори-виконавці (М. Льобет, І. Престі, А. Лагоя, брати Ассад та дует SoloDuo) перетворили гітарну інструментальну транскрипцію на повноцінний жанр академічної ансамблевої творчості. На рубежі ХХ–ХХІ ст. значного розвитку набули ансамблеві транскрипції для гітарного квартету, які віддзеркалені у репертуарі Los Romeros, Los Angeles Guitar Quartet, Sydney Guitar Quartet, Guitar Trek, Felix Blumenfeld Quartett, квартет «Київ». Таким чином, *транскрипція* стала одним з провідних інструментів розбудови гітарного ансамблевого репертуару, засобом його культурно-історичної та естетичної легітимації в академічному музичному просторі.

У процесі осягнення явища гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття виявлено визначні твори, що зумовили його стрімкий розвиток, формуючи основу оригінального репертуару. Водночас, з метою багатогранного й системного дослідження в нашій роботі було залучено до розгляду й композиції, які являють собою «*terra incognita*» для сучасного музикознавства.

Твори для гітарного дуету.

Твір для гітарного дуету М. Кастельнуово-Тедеско «*Les guitares bien tempérées*» – поліфонічний цикл з відсилкою до творчості Й. С. Баха у якому сплітаються жанрові риси необароко та неофольклоризму. Дослідження виявляє інтертекстуальні риси циклу, встановлюючи відсилки до музичних (Л. Бетховен, Б. Сметана, Дж. Гершвін, І. Піцетті) та позамузичних (В. Вітмен, Теокрит, Р. Браунінг) акторів семантичної мережі твору.

«*Musica incidental campesina*» Л. Брауера – це чотиричастинна сюїта, в якій поєднуються неофольклорна образність, риси неокласицизму та театральна зображальність, що реалізується через ансамблеву діалогічну та інтегруючу взаємодію, з опорою на образну експресію кубинської традиції.

Твір Астора П'яццолі «*Tango Suite*» – це тричастинний цикл, що присвячено видатному гітарному дуету братів Ассад. В ньому реалізовано концепцію Nuevo Tango як синтезу традиційного аргентинського танго, джазових гармонічних й інтонаційних елементів та класичної форми. У дослідженні з позиції ідей спільної агентності простежується взаємовплив композитора та виконавців.

Твір Романа Гаубенштока-Раматі «*Hexachord 2*» – це концептуальна авангардна графічна партитура для гітарного дуету, що демонструє можливості мобільної форми та детермінованої алеаторики. Його двочастинна структура апелює до ігрового ракурсу інтрерпретації, де правила гри (анотація) визначають процес формотворення.

Твір Олександра Щетинського «*Три замальовки у чвертьтонах*» – це цикл з трьох мініатюр для гітарного дуету, заснований на концепті

«подвійної гітари», в якому чвертьтоновий стрій інструментів (за рахунок об'єднання двох, налаштованих в чвертьтонову різницю гітар) утворює об'єднане ладово-інтонаційне поле. Виконання композиції вимагає тонкого слухового узгодження, мислення в режимі розділеної агентності та спільного формування акустичної цілісності.

Твори для гітарного тріо

Твір Стівена Пакстона «*Автоматон-варіації*» демонструє поєднання мінімалістичної репетитивності з елементами історичної рефлексії через цитату з віолончельної сонати XVIII століття.

«*Річеркар*» Сергія Радзецького переосмислює жанрову модель ренесансного річеркару в сучасному контексті. Наявність рифової структури, яскравих сольовань, техніки *slap* та орієнтація на рок-музику, визначають полістилістичний модус твору.

Композиція Паулу Беллінаті «*Baião de Gude*» являє собою синтез афробразильської традиції з засобами академічного письма. Структурно побудована на варіативному розвитку, вона поєднує імпровізаційні ознаки з чіткою формою, а за характером наближається до віртуозного концертного твору з яскравою фольклорною колористикою та дитячо-ігровим підтекстом.

Сюїту Жюльєна Малауссени «*Introduction au timbre et à l'énergie*», що складається з п'яти невеликих п'єс, можна розглядати як зразок нової парадигми ансамблевого музикування, де гітара постає як об'єкт акустичного дослідження. Відмова від традиційного звуковидобування, використання сторонніх предметів (пластикові ножі, монети) і фокус на тембрових трансформаціях актуалізують тілесність і сенсорну присутність виконавця. Партитура вимагає особливої точності жесту, перетворюючи ансамбль на акторно-медіальну систему.

Твори для гітарного квартету

Твір Володимира Богатирьова «*Colours of Noise*» написаний у формі рондо, концептуалізованого тематикою твору – метафоричним зображенням

кольорових шумів, де епізоди та рефрен означені використанням різних композиторських технік (від гокету та канону, до алеаторики і колажу).

«*Caged music IV*» Агустіна Кастілья-Авілі – зразок алеаторичної мікротоновості, що вирізняється препарацією гітари та скордатурою. Пошанування Дж. Кейджа в ансамблевому контексті.

«*Harmless IV*» Агустіна Кастілья-Авілі – мінімалістичний тричастинний концертний твір, в якому композитор робить наголос на нестандартному звуковидобуванні.

«*Гуцульська вечірка*» Андрія Андрушко моделює уявний простір традиційного музичного дійства через симуляцію звучання народних інструментів та характерність ладу (мінор з підвищеним четвертим та шостим ступенем). Ритмічний шар формують остинатні синкоповані структури.

«*Novillero*» Кіри Майденберг-Тодорової – концертна п'єса, що вибудовується як звукова метафора психоемоційного стану персонажа в момент внутрішнього зламу. Твір демонструє можливості гітарного ансамблю як виразника мікродраматургії, в основі якої – колористика гармоній та ритмічна пружність.

Сюїта «*Hamsa*» Роланда Діенса є зразком полістилістичного та мультикультурного мислення в гітарному мистецтві кінця ХХ століття. Вона багата на позаакадемічні запозичення (орієнталізм, джаз, латиноамериканська музика). Твір розкриває потенціал гітарного ансамблю як мережі взаємодії стилів.

П'ятичастинна сюїта «*Хоровод*» Костянтина Бліоха – цикл, в якому поєднуються квазі-народні інтонації та сучасні композиторські техніки. Структура твору («Ранок», «Трійка», «Пісня», «Вітер», «Хоровод») побудована контрастно. Сюїта вирізняється застосуванням модальних зіставлень, розширеної тональності, спеціальних прийомів (*tremolando*, флажолети, *sul ponticello* тощо), а також виявляє впливи рок-музики й мінімалізму. У творі осмислено ідею хороводу як синкретичного ритуалу спільного опору злу, що надає сюїті не лише художньої, а й етичної ваги.

«Квартет» *op. 31* Костянтина Бліоха – це дослідження агентності, що означене рамками квартету як групи людей. Тричастинний твір віддзеркалює три основні стадії, що на думку композитора проходить колектив у своєму розвитку. Перша частина символізує автономність кожного виконавця, що проявляється у розрізненості тем та їх артикуляції, друга частина – примусове об'єднання, що відбувається під диктатом ритму, третя – об'єднання природне, ідейне. Тут тематичний матеріал першої та другої частини набуває своєї сутнісної цільності.

На початку XXI століття жанр квартету стає *домінантним*. Широта спектру його виражальних можливостей, поява чималої кількості професійних колективів та трансформаційні процеси сучасної академічної музики, обумовлюють появу творів, в яких гітарний квартет трактується як «*моноінструмент*» та поєднується з іншими у камерно-інструментальні та камерно-вокальні симбіози.

Кантата «*Breathless*» для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квартету та п'ятиголосної мадригальної групи Річарда Кемерон-Вульфа є семичастинним поліжанровим вокально-інструментальним циклом, що поєднує класичну кантату, камерний вокальний цикл, мадригал, подвійний мотет та інструментальну сюїту. Використовуючи тексти містиків різних культур і епох композитор вибудовує мультикультурний мета-наратив духовного пошуку, у якому кожна частина постає як окрема стадія трансцендентного досвіду.

«*The Cold Trip I*» (*Monadologies XXXII*) Бернхарда Ланга для голосу та гітарного квартету є прикладом концептуально вивіреного звернення до шубертівського вокального циклу «Зимовий шлях» крізь призму філософії повторення (Ж. Дельоз) і монадології (Г. Лейбніц). Твір реалізує ідею реконструкції пам'яті через фрагментованість та зациклення музичного матеріалу.

Жанрово-стильова характеристика проаналізованих творів для гітарного дуету, тріо та квартету означена в *Таблиці 1*.

	<i>Автор, назва твору</i>	<i>Жанрове поле</i>	<i>Стильова атрибутика</i>
дует	М. Кастельнуово-Тедеско 24 прелюдії та фуги для дуету гітар «Les guitares bien tempérées»	Цикл, прелюдія, фуга	необароко, неокласицизм,
	Л. Брауер «Musica incidental campesina»	Сюїта, прелюдія, інтерлюдія, танок, театральна музика	неофольклоризм, неокласицизм
	А. П'яццола «Tango Suite»	Сюїта, танго,	nuevo tango, джазовий вплив
	Р. Гаубеншток-Раматі «Hexachord 2»	Концертний твір	Серіалізм, алеаторика, графічна партитура
	О. Щетинський «Три замальовки у чвертьтонах»	Цикл, мініатюра	Мікротоновість
	тріо	С. Пакстон «Автоматон-варіації»	Варіації
С. Радзецький «Річеркар»		Річеркар	Неоренесанс, рок-музика
П. Беллінаті «Baïão de Gude»		Байяо, танець	Неофольклоризм, джаз
Ж. Малауссена «Introduction au timbre et à l'énergie»		Цикл, мініатюра	Інструментальна конкретна музика
квартет	В. Богатирьов «Colours of noise»	Цикл, Рондо	Колористика, модульна форма
	А. Кастілья-Авіла «Caged music IV»	Частина циклу, п'єса	Алеаторична мікротоновість, препарована гітара, мінімалізм, розширені техніки звуковидобування
	А. Кастілья-Авіли «Harmless IV»	Частина циклу, п'єса	Мінімалізм, репетитивність, колористика, розширені техніки звуковидобування
	А. Андрушка «Гуцульська вечірка»	Концертний твір	Неофольклоризм, рок-музика
	К. Майденберг-Тодорова «Novillero»	Концертна твір	Експресіонізм, мікродрама, програмність
	Р. Дієнс Сюїта «Hamsa»	Сюїта, балада, танець	Неоімпресіонізм, музичний театр, афро-бразильська стилістика, орієнталізм
	К. Бліох сюїта «Хоровод»	Сюїта, пісня, хоровод, танець	Неофольклоризм, мінімалізм, колористика, рок-музика
	К. Бліох «Квартет» оп. 31	Квартет	Неокласицизм, нова простота
квартет	Р. Кемерон-Вульф Кантата «Breathless»	Кантата, вокальний цикл	Експресіонізм, політекстуальність
	Б. Ланг «The Cold Trip I»	Вокальний цикл	Мінімалізм, репетитивність, декомпозиція

ВИСНОВКИ

Загальним підсумком дисертаційного дослідження є концептуалізація гітарного ансамблю як явища академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Концептуалізацію гітарного ансамблю здійснено у світлі сучасних наукових уявлень про камерно-інструментальний ансамбль із залученням значного емпіричного матеріалу, напрацювань у сфері камерного гітарного виконавства, а також із використанням джерельної бази, що охоплює надбання, як українського, так і зарубіжного музикознавства.

Дослідження проведено із застосуванням інтегративної методології, яка поєднує системний, історичний та інтердисциплінарний підходи, а також низку загальнонаукових та музикознавчих методів, що уможливили осягнення явища гітарного ансамблю у теоретичному, історичному, культурологічному, виконавсько-інтерпретаційному та жанрово-стилістичному вимірах.

Досягнення мети дослідження, що полягає у визначенні та концептуалізації явища академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття у світовому музичному мистецтві, а також вирішення низки поставлених у дослідженні завдань, підпорядкованих цій меті, відображено в наступних положеннях:

1. Проведений історіографічно-джерелознавчий аналіз сучасного музикознавчого доробку з питань гітарного ансамблю виявив основні вектори наукових досліджень, які знаходяться здебільшого у тематичній площині сольного гітарного мистецтва, висвітлюючи культурно-історичні, художньо-виконавські та теоретичні аспекти його функціонування. Виявлена фрагментарність українського національного та світового наукового доробку за проблемою вивчення гітарного ансамблю дозволила увиразнити актуальність тематики обраного музикознавчого дослідження та окреслила необхідність актуалізації та визначення цілої низки основоположних понять.

2. В роботі проведено термінологічне уточнення понять і термінів, пов'язаних з тематикою дослідження (зокрема: «академічне музичне мистецтво», «камерна музика», «ансамбль» й ін.) та запропоновано визначення гітарного ансамблю, як *темброво-однорідного колективу гітаристів*. Обґрунтовано необхідність розмежування в музикознавчій практиці понять «гітарного ансамблю» (тобто темброво-однорідного) та «ансамблю із залученням гітари».

3. Розроблено методологію дослідження, що базується на поєднанні системного, історико-культурного, інтерпретологічного, порівняльно-типологічного та джерелознавчого підходів, які дозволяють комплексно осмислити гітарний ансамбль як багатовимірне мистецьке явище. Залучено акторно-мережеву теорію (АМТ), що зумовлено потребою розгляду ансамблю як динамічної мережі взаємодій між акторами, а також концепцію розділеної агентності, яка дозволяє виявити координаційні механізми спільної комунікації в музично-творчому процесі.

4. Виявлено специфіку генези і становлення гітарного ансамблю як музично-виконавського жанру. Простежено основні етапи його еволюції. Охарактеризовано жанрово-стильові моделі, що склалися в межах сучасної гітарної ансамблевої практики. Окрему увагу приділено українському досвіду, в якому відображено як загальносвітові тенденції, так і локальні національні особливості.

Виявлено *предтечі* виникнення гітарного ансамблю від перших іконографічних знахідок часів Середньовіччя, до лютневих консортів XVI-XVII ст. Простежено й висвітлено перші згадки про гітарне ансамблеве виконавство, що належать до першої половини XVII століття та пов'язані з практикою придворного музикування. Констатовано, що саме в цей час з'являються початкові зразки ансамблевої гри на гітарах які характеризуються варіативністю складів, розмірів і строїв інструментів, що завсідчує початок процесу формування цього музично-виконавського жанру.

Розвиток нотодрукарства, поява шостої струни та розквіт камерного музикування у Західній Європі XVIII ст. обумовлюють сталий інтерес до гітарного ансамблевого музикування, яке, зародившись відпочатку в аматорських колах, отримало свій розвиток вже у вигляді професійної музично-виконавської діяльності. Завдяки таким композиторам як Ф. Карулли, Ф. Сор, М. Джуліані, Й. Мерц у XIX столітті відбувається значне накопичення оригінальної літератури для гітарного ансамблю, що засвідчує процес розвитку і стабілізації цього жанру. XX століття позначене виникненням перших професійних гітарних ансамблів і значним розширенням репертуару.

Виявлено і охарактеризовано перші професійні гітарні колективи, серед яких виділяється Мюнхенський гітарний квартет (1907 р.). Це один з перших гітарних колективів, що вирізнявся високою виконавською культурою та органологічною специфічністю (ансамбль складався з класичної гітари, двох терц-гітар та квінтбас-гітари) та здійснив істотний художній вплив на формування подібних ансамблів у Німеччині, Австрії та Чехії.

5. Діяльність гітарних дуетів Престі–Лагоя, братів Ассад, колективів Los Romeros та Los Angeles Guitar Quartet визначила формування традиції *гітарного ансамблю академічного типу*. Італійське гітарне тріо, створене 1970 року, стало першим професійним ансамблем такого складу.

У другій половині XX – на початку XXI ст. Академічний гітарний ансамбль набуває глобального виміру: формуються національні виконавські школи (США, Китай, Україна), з'являються нові й принципово відмінні різновиди камерного гітарного ансамблю, зокрема *електрогітарний квартет* (Zwerm, Dither), що розширює межі функціонування жанру в бік медіа-мистецтва.

6. Запропоновано періодизацію розвитку жанру гітарного ансамблю, що у своєму хронологічному русі являє собою шість періодів. Перший період (XIII–XVII ст.) охоплює догітарний етап формування засад струнно-

щипкової ансамблевості в межах консьортів. Другий період (середина XVII – перша половина XVIII ст.) характеризується появою перших зразків ансамблевої гри на гітарах в аристократичному середовищі Франції, Італії та Іспанії. Третій період (друга половина XVIII – кінець XIX ст.) позначений активним розвитком видавничої діяльності та становленням жанрової моделі гітарного ансамблю в контексті класико-романтичної традиції. Четвертий період (1900–1950 рр.) визначається кристалізацією жанру й виникненням перших постійно діючих гітарних ансамблів. П'ятий період (1950–2000 рр.) охоплює процеси академізації гітарного ансамблю, формування міжнародної сцени та збагачення репертуару. Нарешті, шостий період (від 2000 р. до сьогодення) репрезентує етап подальших трансформацій, пов'язаних із стильовою гібридизацією, інтеграцією електрогітар та експериментальними форматами виконавства. Така періодизація дає змогу простежити й охарактеризувати художні якості гітарного ансамблю у відповідності до культурно-стильових домінант різних історичних епох розвитку музичного мистецтва та виявити механізми адаптації його до нових естетичних, соціокультурних і технологічних умов.

7. В дослідженні виявлено, що українська традиція гітарного ансамблевого музикування бере свій початок з аматорських ініціатив межі XIX-XX століть, серед яких такі колективи, як: Київський гурток Д. Лободи, харківські ансамблі Г. Черножукова, одеські оркестри мандолоністів та гітаристів та дует Мазурів. Згодом, у XX столітті, формується розгалужена мережа колективів (квартет Ю. Стайка, дует Іваннікових, Ardor Fuerte, Одеський гітарний дует, квартет «Київ», Харківський гітарний квартет), що репрезентує регіональну модель розвитку ансамблевого виконавства, інтегровану в загальносвітові тенденції. Сучасні українські гітарні ансамблі, зокрема Харківський гітарний квартет, сьогодні демонструють стійку взаємодію з відомими українськими і зарубіжними композиторами, активно формують новий оригінальний репертуар, ведуть енергійну міжнародну концертну діяльність, утверджуючи тим самим національне гітарне

мистецтво в якості повноцінного учасника глобального культурного процесу сьогодення.

8. В результаті дисертаційного дослідження було визначено, що репертуар академічного гітарного ансамблю другої половини ХХ – початку ХХІ століття формувався за чотирма ключовими стратегіями: а) ґрунтованість на жанрових зразках академічної музичної творчості; б) ґрунтованість на національно-стильових проявах і властивостях; в) тяжіння до міжстильового синтезу; г) відкритість до прогресивної композиторської творчості. Сучасні гітарні ансамблі реалізують у своїй творчості різні репертуарні моделі: від традиційного європоцентризму (Amsterdam Guitar Trio) й до полістилістичної ідентичності (LAGQ) і локалізованих художніх стратегій (квартет «Київ», Харківський гітарний квартет).

9. У ході дослідження визначено, що оригінальна транскрипція у репертуарі гітарних ансамблів стала не лише важливим *засобом академізації* цього виду інструменталізму, а й потужним стимулом до *розширення виразових можливостей* гітарного ансамблю як форми концертного музикування, сприяючи його інтеграції у різноманітні музичні стилі та жанри. Крім того, сучасна гітарна транскрипція не лише збагачує ансамблевий репертуар, а й спонукає до розвитку виконавської техніки. Завдяки діяльності провідних виконавців-гітаристів (М. Льобета, І. Престі, А. Лагої, братів Ассад та дуету SoloDuo) транскрипція виокремилася й закріпилася як самостійний жанр ансамблевої творчості. Специфіка транскрипції для гітарного ансамблю характеризується поєднанням необхідності адаптації музичного матеріалу до технічних, тембрових та виконавських можливостей гітарного ансамблю з одночасним прагненням максимально зберегти характер звучання та художні деталі тексту оригінального твору.

10. Здійснений в дисертації аналіз обраних творів для гітарного ансамблю дає підстави стверджувати, що в композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття гітарний ансамбль зазнав сутнісного

переосмислення, яке проявляється у низці характерних ознак, що відображають *комплексну трансформацію жанру*, а саме:

Жанрова гнучкість – гітарний ансамбль функціонує в межах широкого спектра жанрових моделей: від традиційних (сюїта, варіації, квартет) до трансформованих (вокально-інструментальні цикли, театралізовані кантати, перформанси), демонструючи здатність до жанрового синтезу з іншими видами мистецтва.

Стильова полівекторність – активне поєднання академічної традиції з елементами джазу, рок-музики, глибинного фольклору, інструментальної конкретної музики, новітніх й експериментальних течій;

Розширення спектру виражальних засобів, зокрема тембрової палітри – використання розмаїття прийомів звуковидобування (*tambora, rasgueado, bitones, Bartok pizzicato, slap*, шумові ефекти), препарация, мікротонові переналаштування, використання гітар з різним строем, конструкцією та модифікацією (гітара-контрабас, естрадна гітара, препаровані гітари).

Асиметричність ансамблевої взаємодії – відмова від традиційного поділу музичних партій за фактурним принципом; концептуалізація ансамблю як цілісного поліфонічного інструменту («супер-інструмент»).

Текстурна та фактурна автономність – композитори мислять ансамбль як багатошарову структуру, де кожен голос виконує незалежну функцію, часто з власним тембровим, ритмовим або мікротональним модусом.

Інтермедіальність – гітарний ансамбль часто поєднується з іншими медіа (електроніка, відео, сценічна дія), що сприяє формуванню нових типів музично-жанрових ситуацій – від камерної опери до звукового театру.

Агентність та співавторство виконавця – зростає роль виконавця як інтерпретатора, імпровізатора, співтворця. У багатьох творах композитори свідомо враховують індивідуальні особливості конкретного ансамблю або виконавців.

Ансамблева чутливість та координація – підвищення рівня мікрокоординації, жестової взаємодії, спільної артикуляції, що актуалізує поняття спільної агентності (*shared agency*).

Підводячи підсумки проведеного дослідження, констатуємо, що за своїм художньо-виражальним потенціалом, творчими надбаннями та ступенем поширеності й функціонування у сучасній концертній практиці гітарний ансамбль сьогодні безапеляційно і справедливо посідає своє почесне місце в когорті камерно-інструментальних жанрів світового академічного музичного мистецтва. Здійснене дисертаційне дослідження створює міцне підґрунтя для подальшого більш глибого вивчення інших важливих аспектів функціонування гітарного ансамблю в окресленому науковому полі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 46. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. С. 154–165.
2. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2002. 207 с.
3. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
5. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
6. Афоніна О.С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 161-172.
7. Барзишена В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів А. Шевченка). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2017, Випуск № 4. URL: Режим доступу: <http://musikology.com.ua/program/82/> (дата звернення: 17.04.2021).
8. Берегова О. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. Харків, 2010. Вип. 8. С. 24–35.

9. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
10. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. № 8. С. 150–155.
11. Бернат Ф. Перекладення класичних творів для оркестру «100 гітар»: від аналізу до інтерпретації. *Вісник ХДАДМ*. 2018. № 4. С. 69–77. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1476838> (дата звернення: 12.06.2025).
12. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 205 с.
13. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
14. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. Колодуба). Київ–Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 140 с.
15. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 107-111.
16. Білик О. Просторово-часові аспекти формоутворення у камерно-інструментальній музиці Валентина Сильвестрова. *Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка*. Том ССХХVI : Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 152–161.
17. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*. Київ-Полтава, 2017. Вип. 15. С. 107–115.
18. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.

- 19.Бодак Я. Історія західноєвропейської музики (від найдавніших часів до XVII століття). Дрогобич : Коло. 2017. 279 с.
- 20.Боднарчук Т. В. Постмодерністські тенденції в сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівс. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
- 21.Большакова Т. В. Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини XIX — початку XX століть). *Культура України. Харків, 2022. № 76. С. 126–138.*
- 22.Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 74-82.*
- 23.Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2005. 17 с.
- 24.Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Музична Україна, 1968. 207 с.
- 25.Брагін А., Половинка І., Трянов М. До 10-річчя Харківського Гітарного Квартету. *Гітара в Україні. Київ, 2019. №12. С. 12-13.*
- 26.Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики XX століття : навч. посіб. Київ : «Освіта України», 2008. 268 с.
Виконавське музикознавство, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239-245.
27. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі; пер. з нім. Л. Мельник. Львів. : БаК, 2006. 284 с.
28. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.*
- 29.Годіна І. В. Типологія сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 17 с.

- 30.Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16-31.
- 31.Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 223 с.
- 32.Гриненко С. М. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.
- 33.Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.:теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 178–184.
- 34.Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів : автореф. Дис ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2003. 23 с.
- 35.Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.
- 36.Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
- 37.Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
- 38.Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2005. 23 с.
39. Дика Н. Камерний простір музикування: Квартет імені Лисенка. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2015. Вип. 34. С. 379–390.

40. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960 – 1980 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
41. Добров С. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство : традиції та новації. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2015. № 5. С. 97–100.
42. Дорофєєва В. Формування сучасного музичного стильового простору на прикладі творчості українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 23. Київ, 2016. С. 260 –268.
43. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця. Харків : ПДФО, 2005. 164 с.
44. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
45. Дроздова О О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. 16 с.
46. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 360 с.
47. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К., 1994. 25 с.
48. Жданов М. Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 37, т. 2. С. 11–15.
49. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.

50. Жовнір С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. 2(30). С. 414-428.
51. Жовнір С. Презентація латиноамериканської музики для гітари українськими виконавцями. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2020. № 7(28). С. 141–145/
52. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.
53. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволенко Д.Г., 2018. 392 с.
54. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03. Київ, 2018. 498 с.
55. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
56. Івко А.В. Подієві аспекти музичної форми ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
57. Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витoki музичного семіозису. *Культура і сучасність : альманах*. 2010. № 1. С. 19–23.
58. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
59. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217.
60. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект. : автореферат дис... канд.

- наук: 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 19 с.
61. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність* : зб. ст. Львів : Вищий держ. муз. інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.
62. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 17 с.
63. Коваленко А. С. Виникнення гітарних оркестрів: історичний аспект. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Умань, 24 жовт. 2014 р.). Умань: ФОП Жовтий О. О., 2014. С. 33–36.
64. Коваленко А. С. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Умань, 2019. 265 с.
65. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
66. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 ; 14.03.26. Київ, 1996. 32 с.
67. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
68. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.
69. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика : сучасний вимір* : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. Вип. 3. / Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 120–141.

70. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
71. Косинець І. І. Репертуар виконавця-гітариста в ігровій комунікативній системі музики. Одеса: Гельветика, 2022. Вип. 34 Кн. 2. С. 146-152
72. Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості : наукове обґрунтування ... д-ра мистецтва. Одеса, 2022. 137 с.
73. Косинець І. Музична еволюція гітари: від конструкції до виразності. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 97–105. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-14>(дата звернення: 12.06.2025).
74. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
75. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І.*
76. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. 9. Мелітополь, 2002. С. 70–82.
77. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
78. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 29. Київ, 2003. С. 181–189.
79. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 216 с.

- 80.Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208905>
- 81.Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>
- 82.Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 138–144.
- 83.Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ : НАККіМ, 2020. 300 с.
- 84.Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 428 с.
- 85.Кравчук В. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 293–305.
86. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ, 2015. 228 с.

87. Кужелева О.О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поезики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
88. Куровська Г. Застосування засад акторно-мережевого підходу в соціології професій. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2022. 1. С. 196-206.
89. Кушч Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор культури : монографія. Київ : НАККіМ, 2015. 160 с.
90. Лисенко О. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти) : монографія. Київ : НАККіМ, 2017. 318 с.
91. Ліва Н. Сакральне кризь призму європейської музичної ментальності ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 130–139.
92. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
93. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ, 2018. 218 с.
94. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. К., 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 223-232.
95. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
96. Михайленко М. П. Про гітару та гітаристів. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 368 с.
97. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.

98. Моїсєєва М. А. Ансамбль. *Енциклопедія Сучасної України, Том 1*. URL: <https://esu.com.ua/article-44387> (дата звернення: 13.06.2025).
99. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 18с.
100. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст.* К., 2001. Вип. 7. С. 3–10 .
101. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
102. Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час : монографічний нарис. Харків : Факт, 2017. 108 с.
103. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
104. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
105. Олійник В. В. Відродження та розвиток сучасного гітарного мистецтва південного регіону України. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін: зб. матеріалів наук.-метод. конф.* Умань : АЛМІ, 2019. С 82-84.
106. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 16–21.
107. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
108. Паламарчук В. Київський гурток гітаристів Д. Г. Лободи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник*

- наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич : Посвіт, 2017. С. 110–116. Також доступний за посиланням: http://aphn-journal.in.ua/archive/17_2017/18.pdf
109. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03. Львів, 2023. 298 с.
110. Пахаренко В. Метамодернізм як мистецький напрям. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/728820/1/Метамодернізм.pdf> (дата звернення: 20.05.2025).
111. Пенюк В. Б. Полістилізм як новий спосіб універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка* : збірник наукових праць. 2016. № 3 (48). С. 51–57.
112. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 290 с.
113. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 15. С. 358–366.
114. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 479 с.
115. Польська І. І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України : зб. наук. пр.* Харків, 2017. Вип. 57. С. 119–128.

116. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
117. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* : зб. ст. Львів, 2010. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
118. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 61. С. 167–178.
119. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. Київ, 2001 Вип. 7. С. 37-41.
120. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ ім. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.
121. Рогоза О. 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.
122. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ - ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2004. 20 с.
123. Рябуха Н. О. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 73-82.
124. Савицька Н. Хронос композиторської творчості : монографія. Львів : Споплм, 2008. 230 с.

125. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККиМ, 2007. 200 с.
126. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтв. Київ, 2003. 36 с.
127. Самойленко О. Естетико-культурологічні виміри композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 186–189.
128. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Проблеми музичної інтерпретації*: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 3–11.
129. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 94-104.
130. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
131. Сідлецька Т. І. Народно-інструментальне мистецтво України як явище музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. №3. С. 338342.
132. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII-XIX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 213 с.

133. Сологуб В. Д. До проблеми академізації класичної гітари в системі української освіти: школи, репертуар та виконавські традиції. *Інноваційна педагогіка*. 2019. С. 145-149.
134. Сологуб В. Д. До проблеми утвердження академічного статусу класичної гітари в Україні. *Гілея: науковий вісник*. 2019. Вип. 146 (2). С. 114–117.
135. Сологуб В. Д. Методичні аспекти виконання барокових ансамблевих творів на класичній гітарі. *Педагогічні науки: реалії та перспективи* : зб. наук. праць. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 61. С. 270-273.
136. Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 2017. Вип. 49. С. 277–279.
137. Сташевський А. Жанрова система сучасної музики для баяна українських композиторів: тенденції еволюції та інновації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 34. С. 278–285.
138. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с
139. Стрижиборода П. В. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. № 42. С. 141–147.
140. Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського*. № 110. Київ, 2014. С. 7–22.
141. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. Музика вчора, сьогодні і завтра. Кн. 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.

142. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138–159.
143. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Вип. 5. Київ, 2019. С. 188–195.
144. Сюта Г. Лінгвокогнітивні механізми цитації в сучасному поетичному тексті. *Українська мова*. 2014. № 1(49). С. 9–22.
145. Тихонравова А. В. Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
146. Ткаченко А. Інтертекст як світ. *Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 31–40.
147. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Харків, 2013. 16 с.
148. Трянов М. А. Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України : зб. наук. пр.* Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 166–176.
149. Трянов М. А. Жанр гітарного квартету у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 333–334.
150. Трянов М. А. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. *Культура України*. 2023. №80. С. 110–117.
151. Трянов М. А. Мюнхенський гітарний квартет як основоположник жанру. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2021. С. 286–288.
152. Трянов М. А. Презентація CD диску «Quatrology» Харківського гітарного квартету. *Гітара в Україні*. 2021. №14. С. 49

153. Трянов М. А. «Гітарне тріо. Становлення та еволюція» *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2022. С. 96–97.
154. Трянов М. А. Неофольклоризм у творчості Лео Брауера (на прикладі гітарного дуету «Селянська музика»). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2022. С. 323-324
155. Трянов М. А. Жанр тріо-сонати в інтерпретації гітарного квартету харківської філармонії під керівництвом Юрія Стайка. *World trends, realities and accompanying problems of development : proceedings of the XIV International Scientific and Practical Conference*. Copenhagen, Denmark. 2023. P. 55–57.
156. Трянов М. А. Полістилістичні особливості квартету «Hamsa» Роланда Діенса. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2024. С. 211–213.
157. Трянов М. А. Полістилістичні виміри «Квартету» Костянтина Бліоха. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. Вип. 41. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 61–65.
158. Трянов М. А. Жанровий синтез в кантаті Річарда Кемерона-Вульфа «BREATHLESS». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73. Дрогобич : ДДПУ, 2024. С.145–151.
159. Трянов М. А. Синтез традицій та інновацій: музичний та етичний зміст сюїти «Хоровод» Костянтина Бліоха. *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості* : матеріали наук. конф. Дніпро: ДАМ, 2025. С. 109–110.
160. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 2 (11). Київ, 2009. С. 213–218.

161. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
162. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 20 с.
163. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
164. Фецак Н. М. Специфіка виконавського трактування Квартету № 1 Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 122. С. 79–87.
165. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 16 с.
166. Хорошавіна О. А. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Виконавське музикознавство : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 61–68.
167. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : друга редакція. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. 512 с.
168. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2010. 32 с.
169. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одесв : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
170. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини ХVІ – середини ХVІІІ століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2008. 224 с.

171. Чеченя К. А. Про гітару в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 9–13.
172. Чеченя К. Мій острів – гітара. Київ: Музична Україна, 2015. 192 с.
173. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
174. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2002. Вип. 16. С. 154–177.
175. Штирбул В. АНТ як метод дослідження соціальної ролі мистецтва. *Докса*. 2023. №2 (40). С. 65–72.
176. Щепакін В. Західноєвропейські народні музичні інструменти (гітара, цитра, мандоліна) на культурних теренах України середини ХІХ – початку ХХ століття. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. II (1). С. 211–216.
177. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ — початку ХХ століть: європейські виміри : монографія. Харків : Панов А.М., 2017. 479 с.
178. Щербакова О. Камерно-інструментальний ансамбль у науковому просторі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 539–545.
179. Юний гітарист. 4 клас. Навчальний посібник Павло Іванников. *Нотний магазин видавництва «Музична Україна»*. URL: <https://muzukr.com/noty-quotyuniy-gitaristquot-4-klas-navchalniy-posibnik-193.html>(дата звернення: 17.04.2025).
180. Юцевич Ю. Є. Ансамбль. URL : <http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%90%D0%9C%D0%91%D0%9B%D0%AC> (дата звернення : 04.07.2021).

181. Юцевич Ю. Є. Транскрипція. URL : <http://term.in.ua/indeks.html?term=ТРАНСКРИПЦІЯ> (дата звернення : 04.02.2023).
182. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Одеса, 2023. 178 с.
183. Ярмо М. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 160 с.
184. Abert H. W. A. Mozart. Yale university press, 2007. 1515 p.
185. Adkins C. N. The art of transcription: original transcriptions of Erik Satie's Five nocturnes for two guitars Camille Saint-Saens' Danse Macabre, op. 40 for four guitars: thesis ... doctor of the music. Florida state university, 2015. 109 p.
186. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. 224 p.
187. Agostino J. «Transcription» as Cultural Translation: Transforming horizons for the classical guitar ensemble: thesis ... doctor of philosophy. Sydney, 2022. 363 p.
188. Aguzzi A. Interview with Agustín Castilla-Ávila. *Neuguitars*. URL : <https://neuguitars.com/2017/07/07/interview-with-agustin-castilla-avila-july-2017-on-neuguitars-blog/> (date of access: 14.02.2023).
189. Artful Arrangement: Carlos Barbosa-Lima, Manuel Barrueco, Bill Kanengiser, and David Russell On Translating Pieces to the Guitar. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/artful-arrangement-carlos-barbosa-lima-manuel-barrueco-bill-kanengiser-and-david-russell-on-translating-pieces-to-the-guitar/> (date of access: 14.02.2025).
190. Banks Z. The electric guitar in contemporary art music : thesis ... doctor of philosophy. Sydney, 2013. 399 p.

191. Baron J. Chamber music : a research and information guide. New York : Routledge, 2010. 797 p.
192. Batstone A. The guitar duo: Interaction and Group Creativity : thesis ... doctor of musical arts. Toronto, 2020. 152 p.
193. Bashford C. Chamber music. Grove Music Online URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379> (date of access : 03.07.2023).
194. Bellow A. The Illustrated History of the Guitar. New York : Franco Colombo publications, 1970. 215 p.
195. Bernhard Lang: Monadology XXXII 'The Cold Trip' pt.1 and pt.2. Bernhard Lang | Musiker, Komponist. URL: https://www.bernhardlang.at/blang_english/on_cold_trip.php (date of access: 27.05.2025).
196. Boetticher W. Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Munich : Henle Munich, 1978. 374 p.
197. Bone P.L. The Guitar and mandolin. London : Schott&Co, 1914. 315 p.
198. Bratman M. E. Shared Agency: A Planning Theory of Acting Together. Oxford University Press, Incorporated, 2014. 240 p.
199. Brew S. S. Jazz standards arranged for classical guitar in the style of Art Tatum : dissertaition ... doctor of music. Bloomington, 2018. 118 p.
200. Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 489 p.
201. Burdurlu I. S. Cultural globalization: tango nuevo as a hybrid genre. *The Journal of Academic Social Sciences*. 2023. №144. P. 461–478
202. Cadwallader A., Gagné D. Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach. 3rd ed. Oxford University Press, 2011. 432 p.
203. Castilla-Avila A. Microtonal scordatura in the guitar works of A. Castilla-Avila (1996-2021). *Revista Vortex*. 2021. V.9, №3. P. 1–16.

204. Castilla-Avila A. Agustín Castilla-Ávila on his music. *Collegiummusicum*. URL : <https://collegiummusicum.com.ua/en/stattichasopys-a/english-agustin-castilla-avila-on-his-music> (date of access: 27.05.2023).
205. Cobbet W. W. Cobbet's cyclopedic survey of chamber music 2nd edition. London, 1987. 1447 p.
206. Cuzzucoli G., Garrone M. Classical guitar design. Cham : Springer, 2020. 323 p.
207. Dahlhaus C. Musikästhetik. Köln : Musikverlag Hans Gerig, 1976. 152 p.
208. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley : University of California Press, 1989. 417 p.
209. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. 2nd ed. Kassel : Bärenreiter, 1988. 298 p.
210. Damiani A. Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva. *Il Flauto dolce*. 1985. №13. P. 3–14
211. Danaher W. F. The making of a cultural icon: the electric guitar. *Music and Arts in Action*. 2014. Vol. 4. Issue 2. P. 74–93.
212. Deleuze G. The Fold: Leibniz and the Baroque. University of Minnesota Press. 1993. 168 p.
213. Dent E. Alessandro Scarlatti: his life and works. London : E. Arnold, 1977. 252 p.
214. Eggebrecht H. H. Understanding Music : The Nature and Limits of Musical Cognition. London : Routledge, 2024. 174 p.
215. Emilio Pujol. *Flamencas por derecho*. URL: <https://www.flamencasporderecho.com/tag/emilio-pujol/> (date of access: 13.05.2025).
216. Fierens C. G. Transcribing for classical guitar: history and examples from literature, with three essays from different styles and instruments : dissertation ... doctor of music. Bloomington, 2019. 76 p.

217. Foss L. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*. 1963. Vol. 1, №2. P. 45-53.
218. French R. Technology of the guitar. New York : Springer, 2012. 345 p.
219. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (date of access: 10.03.2025).
220. Historical Perspectives on the Guitar Ensemble. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/historical-perspectives-on-the-guitar-ensemble/> (date of access: 16.01.2025).
221. Houghton M. Thailand & Vietnam are Fast Becoming Classical Guitar Hot Spots. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/thailand-vietnam-are-fast-becoming-classical-guitar-hot-spots/> (date of access: 09.03.2025).
222. Huber K. Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900: Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre. Augsburg: Lisardo, 1995. 309 p.
223. Jackson B. Power in Numbers: Tips on Writing for Guitar Ensembles. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/power-in-numbers-tips-on-writing-for-guitar-ensembles/> (date of access: 08.03.2025).
224. Jankelevitch. La Musique et l'Ineffable. Points, 2015. 192 p.
225. Josel S., Tsao M. The Techniques of Guitar Playing. Kassel : Bärenreiter, 2023. 233 p.
226. Karatjeva N. Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Biedermeier. Sudwestdeutscher Verlag Fur Hochschulschriften AG, 2015. 268 p.
227. Kramer L. Classical music and postmodern knowledge. Berkeley : University of California Press, 1996. 316 p.

228. Lane T. The Lute quartets in the Thysius Lute Book. *Journal of the Lute Society of America, Inc.* Calgary, 1992. Vol. XXII. P. 28–59.
229. Latour B. Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory. Oxford : Oxford university press, 2005. 312 p.
230. Leavy P. Method meets art: Art based Research Practice. Third edition. New York : Guilford Press, 2020. 344 p.
231. Lehner-Wieternik A. Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre. Wien : Doblinger, 2002. 110 p.
232. Marrington M. Recording the Classical Guitar. Taylor & Francis Group, 2021. 432 p.
233. Martin-Gil D. The classical guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. General approach to its history. Madrid, 2023. 293 p.
234. McCalla J. Twentieth-century chamber music. New York : Routledge, 2003. 289 p.
235. Mersenne M. Harmonie universelle. Paris, 1636. 800 p.
236. MGG Online. *MGG Online*. URL: <https://www.mgg-online.com> (date of access: 10.05.2025).
237. Morris A. Heinrich Albert and the first guitar quartet. URL : <http://theguitar-blog.com/?p=2757> (last access : 03.07.2021).
238. Morris R. A Study of the Italian Solo Cantata before 1750 : dissertation ... Doctor of Philosophy. Discipline “Music Education”. Indiana : Indiana University, 1955. 197 p.
239. Niibori guitar orchestra. *Derek Hasted - Classical Guitarist, Arranger, Teacher - Buy your Ensemble Music here = 300+ titles!*. URL: <https://www.derek-hasted.co.uk/hago/definitions/niibori-2.php> (date of access: 07.04.2025).
240. Noad F. The Baroque Guitar. Amsco Publications, 1974. 128 p.
241. Noonan J. J. Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age. University Press of Mississippi, 2010. 248 p.

242. Old and New Meet at Altamira Hong Kong Guitar Fest: A Report. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/old-and-new-meet-at-altamira-hong-kong-guitar-fest-a-report/> (date of access: 09.03.2025).
243. Page C. The guitar in Stuart England: A Social and Musical History. Cambridge University Press, 2017. 288 p.
244. Page, C., Paul S., James W. The Great Vogue for the Guitar in Western Europe: 1800-1840. Boydell & Brewer, 2023. 288 p.
245. Payne Management: Lester Payne's Endless Ensembles. *Harpsguitar*. URL: <https://www.harpguitars.net/2013/07/08/payne-management/> (date of access: 11.05.2025).
246. Piekut B. A. Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth-Century Music*. Cambridge, 2014. №11 (2). P. 191–215.
247. Poirier J.-M. The Lost Tradition of Lute Quartets. *Lute society of America*. 2017. Spring. P. 17–25.
248. Powrozniak J. Gitarren-Lexikon. Berlin : Neue Music, 1988. 192 p.
249. Prat D. Dictionario biografico-bibliografico-historico-critico de guitarras. Buenos Aires : Romero y Fernandez Edition, 1934. 468 p.
250. Puerta J. L. A performance guide to latin-american guitar quartets: The quartets of Ernesto Cordero, Leo Brouwer, and Sergio Assad : dissertation ... doctor of musical arts. Tucson, 2016. 59 p.
251. Radice M. Chamber music. An essential history. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2012. 384 p.
252. Radole G. Liuto, chitarra e vihuela. Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1997. 208 p.
253. Roland Dyens, 1955-2016: Tributes and Links to Some 'CG' Interviews and Performances. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/roland-dyens-1955-2016-tributes-and->

- links-to-some-cg-interviews-and-performances/ (date of access: 14.05.2025).
254. Rondo von Paul Hindemith | im Stretta Noten Shop kaufen. *Stretta Music | Noten Shop - Musiknoten online kaufen*. URL: <https://www.stretta-music.de/hindemith-rondo-nr-617545.html>(date of access: 17.01.2023).
255. Rosen C. The classical style : Haydn, Mozart, Beethoven. New York–London : W.W. Norton&Company, 1998. 533 p.
256. Schiavio A. By Myself but Not Alone. Agency, Creativity and Extended Musical Historicity. *Journal of the Royal Musical Association*. 2022. Vol. 147, no. 2.P.533–556. URL: <https://doi.org/10.1017/rma.2022.22> (date of access: 08.06.2025).
257. Schmitz E. Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts: Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914. 327 p.
258. Schneider J. The contemporary guitar. Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 360 p.
259. Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. Martlesham : Boydell & Brewer, 2011. 666 p.
260. Seth Weeks. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Seth_Weeks (date of access: 11.05.2025).
261. Spotlight: Dither’s Taylor Levine–Part I | guitar moderne. guitar moderne | The Zine for Adventurous Guitarists. URL: <http://guitarmoderne-com.stackstaging.com/artists/spotlight-dithers-taylor-levine> (date of access: 08.04.2025).
262. The adventurous Vivaldi Guitar Trio has no fear of modernity. *Classical Guitar*. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/the-adventurous-vivaldi-guitar-trio-has-no-fear-of-modernity/> (date of access: 22.01.2023).
263. The beautiful Boissart mandore, part 1 of 3: The pre-history of the mandore. *Early Music Muse*.

- URL: <https://earlymusicmuse.com/mandorellof3/>(date of access: 16.06.2024).
264. The Early Guitar and Important Guitarists in Japan – Digital Guitar Archive. URL: <https://www.digitalguitararchive.com/2012/02/the-early-guitar-and-important-guitarists-in-japan/> (date of access: 11.05.2025).
265. The Legend of Niibori Guitars. *Hwa Chong Guitar Ensemble*. URL: <https://hcguitar.blogspot.com/2011/05/legend-of-niibori-guitars.html> (date of access: 10.04.2025).
266. Tomaro R. Contemporary compositional techniques for the electric guitar in United States concert music. *Journal of New Music Research*. 1994. Vol. 23, P. 349–367.
267. Tovey D. Chamber music. Selections from essays in musical analysis. New York : Dover Publications, 2015. 224 p.
268. Traube C. An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar. Montreal : McGill University, 2004. 237 p.
269. Trianov M. The guitar duo in worldwide musical culture. *Progressive research in the modern world* : proceedings of V International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2023. P. 467–470.
270. Tyler J. The early guitar: A History and Handbook. London : Oxford university press, 1980. 176 p.
271. Tyler J., Sparks P. The guitar and its music from the Renaissance to the Classical era. New York : Oxford university press, 2007. 322 p.
272. Vera F. T. Selected harpsichord sonatas by Antonio Soler: Analysis and transcription for classical guitar duo : dissertation ... doctor of musical arts. University of North Texas, 2008. 55 p.
273. Wade G. A concise history of the classic guitar. St. Louis : Mel Bay, 2001. 224 p.
274. Wilder J. Arrangements for guitar trio with commentary dissertation ... doctor of philosophy. The university of Texas at Dallas, 2023. 237 p.

275. Zhang Y. Retrospect and Prospect—Exploration of the Development History of Chinese Guitar Making. *Journal of Cultural and Religious Studies*. 2024. Vol. 12, no. 9. URL: <https://doi.org/10.17265/2328-2177/2024.09.006> (date of access: 10.05.2025)
276. Zigante Frédéric. *Frédéric Zigante*. URL: <https://www.fredericzigante.com/biografia/> (date of access: 10.04.2025).
277. Zuth J. Handbuch der Laute und Gitarre. Vienna : Wollzeile, 1926. 296 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Трянов М. А. Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 166–176.
2. Трянов М. А. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук.ст. Вип. 22. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. С. 150–165.
3. Трянов М. А. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 80. Харків : ХДАК, 2023. С. 110–117.
4. Трянов М. А. Жанровий синтез в кантаті Річарда Кемерона-Вульфа «BREATHLESS». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73. Дрогобич : ДДПУ, 2024. С.145–151.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Трянов М. А. Колористичні засоби виразності в творі для чотирьох гітар «Gutsul Party» А. Андрушка. V Міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects» Харків, 2020. С. 591–593.
6. Трянов М.А. Жанр гітарного квартету у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологія та соціальні комунікації*:

інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 333–334.

7. Трянов М. А. Мюнхенський гітарний квартет як основоположник жанру. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2021. С. 286–288.

8. Трянов М. А. «Гітарне тріо. Становлення та еволюція» *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2022. С. 96–97.

9. Трянов М. А. Неофольклоризм у творчості Лео Брауера (на прикладі гітарного дуету «Селянська музика»). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2022. С. 323–324

10. Trianov M. The guitar duo in worldwide musical culture. *Progressive research in the modern world* : proceedings of V International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2023. P. 467–470.

11. Трянов М. А. Гітарний ансамбль у творчості Річарда Кемерона-Вульфа. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 333–335.

12. Трянов М. А. Дармштадтські літні курси нової музики: досвід учасника. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. Т. 2. Харків : ХДАК, 2023. С. 148–150.

13. Трянов М. А. Жанр тріо-сонати в інтерпретації гітарного квартету харківської філармонії під керівництвом Юрія Стайка. *World trends, realities and accompanying problems of development* : proceedings of the XIV International Scientific and Practical Conference. Copenhagen, Denmark. 2023. P. 55–57.

14. Трянов М. А. Полістилістичні особливості квартету «Hamsa» Роланда Діенса. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* :

матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2024. С. 211–213.

15. Трянов М. А. Творча ідентичність Лос-Анджелеського гітарного квартету. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2024. С. 189–190.

16. Трянов М. А. Полістилістичні виміри «Квартету» Костянтина Бліоха. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. Вип. 41. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 61–65.

17. Трянов М. А. Синтез традицій та інновацій: музичний та етичний зміст сюїти «Хоровод» Костянтина Бліоха. *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості* : матеріали наук. конф. Дніпро: ДАМ, 2025. С. 109–110.

Історичні

Додаток Б
джерела

Приклад 1. зображення з манускрипту Cantigas de Santa Maria



Приклад 2. Анґіоло Гадді «Коронація Богородиці шістьома

янголами» (бл. 1385 р.)



Приклад 3. Фрагмент з Лютневої книги Тізія (Thysius Lute Book)

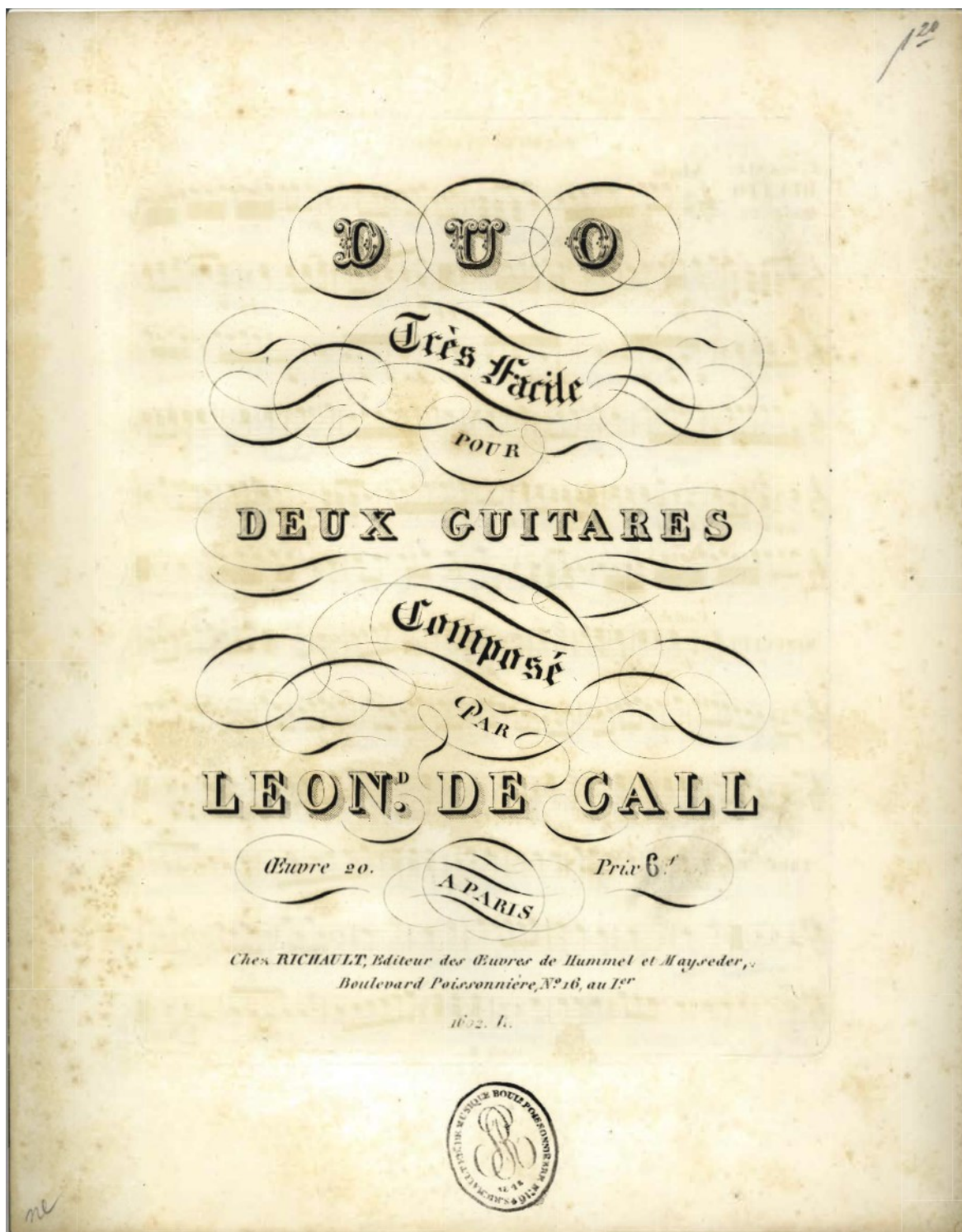


Приклад 4. І. Лапорта «Dúo de Guitarras»



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Приклад 5. Livre de Guitarre Contenant Plusieurs Pièces.

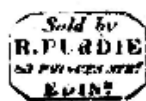


Приклад 6. Титульна сторінка видання дуету Л. фон Каля.

DUO
 Pour
 Piano & Guitare
 COMPOSÉ
 Par
 FERDINANDO CARULLI.
 Opéra. Prix 6#

A PARIS

*Chez Nadermann Editeur de Musique et Facteur de Harpes, Rue de Richelieu.
 Passage de l'ancien Café de Foi, à la Clef d'Or.*



1512



Приклад 7. Титульна сторінка видання дуету для гітари та фортепіано
 Ф. Каруллі.

TROIS DUOS
Faciles et progressifs
Pour deux Guitares
 — Composées —
Et soigneusement corrigées
 PAR
FERDINAND SOR.

Œuvre 55.

	PRIX	1 ^{re} 4 2 ^e 4 3 ^e 3 Ensemble 11
--	------	--

A PARIS

Chez L'AUTEUR, Marché St Honoré N° 34.
Et chez PACINI Boulevard des Italiens N° 11

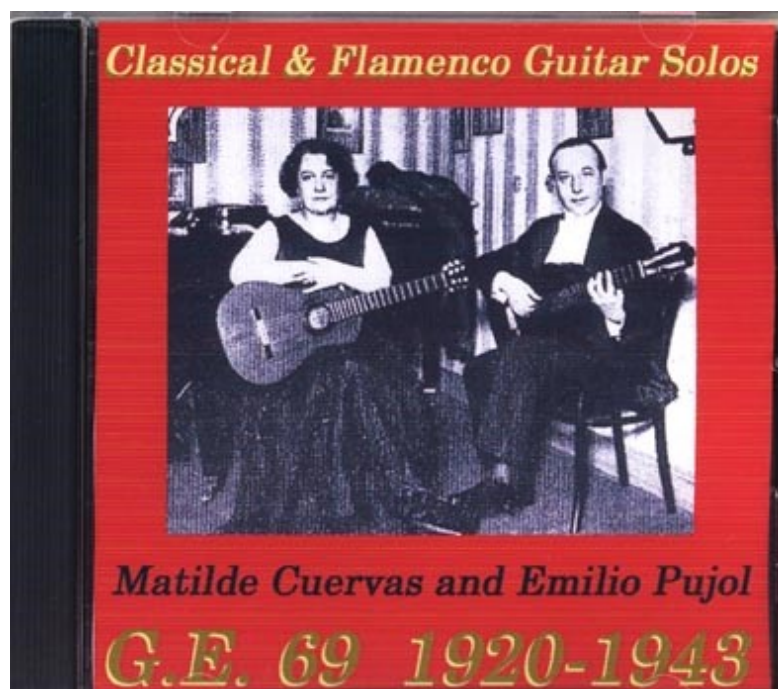
Приклад 8. Титульна сторінка видання трьох дуетів Ф. Сора.



Приклад 9. Зображення салонного ансамблевого музикування (з нотної збірки Charles de Marescot «La Guitaromanie», 1829).

Фотоматеріали

Дует Е. Пухоля та М. Куєрвас



Дует М. Льобета та М. Л. Анідо



Дует І. Престі та А. Лагої





Мюнхенський гітарний квартет



Квартет «Los Romeros»



Los Angeles Guitar Quartet



LOS ANGELES GUITAR QUARTET

"...AN ADVENTURE IN ALTERED PERCEPTIONS AND AN OBJECT LESSON IN ADAPTABILITY. BACH BEGAT LED ZEPPELIN BEGAT CHILLEAN FOLK MUSIC ALL IN AN EVENING'S WORK."
THE LOS ANGELES TIMES

"FOR THE FIRST TIME IN THE BRIEF HISTORY OF THE GUITAR QUARTET, THERE IS AN ENSEMBLE WHICH CAN COMPETE WITH THE GREAT STRING QUARTETS."
TERRY ZITWELL, HUNTER

"THE SUBTLETY OF THE QUARTET'S WORK WAS AN IMPRESSIVE AS ITS SHEER POWER, ACCURACY AND DEXTERITY."
DILLON MURPHY, NEWS

"LISTEN AND MARVEL."
GUITAR PLAYER

SONY CLASSICAL
TELARC
ASAP! SUNDAY, APRIL 11, 2010 8:00 PM
CLASSICAL MUSIC CENTER
1200 WEST 6TH STREET
LOS ANGELES, CA 90015
SEE THE LINEUP AT WWW.LASO.COM

LASO

Los Angeles Guitar Quartet

"If you haven't heard a classical guitar quartet before, this one won't just show you what you've been missing—they'll blow you away!"
Guitar Player Magazine



TELARC

LAGQ's guitar heroes

Квартет гітаристів «Київ»




 НАЦІОНАЛЬНА ФІЛАРМОНІЯ
 УКРАЇНИ

20.01.2021
 157-й сезон



**ВОГОНЬ
 СЕРЦЯ**

Online concert

КВАРТЕТ ГІТАРИСТІВ «КИЇВ»
 Керівник – ВОЛОДИМИР ШАРУЄВ
 Солоїст – РОМАН СМОЛЯР (бас)

Бронювання та довідки за телефонами:
 (044) 278-16-97, (044) 270-59-04

Квитки online:
philarmonia.com.ua



БАРОКО

11/07
 :00
 ИЙ САЛОН

церт веде
 ОЛЬГА
 РЕМЕНКО




01/08
 17:00
МУЗИЧНИЙ САЛОН

У ПОЛОНІ ПРИСТРАСТІ



КВАРТЕТ ГІТАРИСТІВ «КИЇВ»

ВОЛОДИМИР ШПУДЕЙКО
 (СТЕП-ТАНЕЦЬ)

PHILARMONIA.COM.UA

11 вересня
18:30
 Черкаський Художній музей

Національна філармонія України
 Черкаське обласна організація
 Національної всеукраїнської музичної спілки


ЧЕРКАСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ

ВЕЧІР РОМАНТИЧНОЇ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ

Квартет гітаристів "Київ"
 Національної філармонії України з концертною програмою

"Гітара, ритми і осінній релакс"

У програмі твори В. Гомеса, Л. Алана, Л. Брауера, І. Альбеніса, А. Барріоса, Х. Хіменеса, К. Веласкеса, С. Абреу, К. Монті, поезія і сюрприз

Володимир ШАРУЄВ (керівник)
Марія ШАРУЄВА
Олег ГРИГОРОВИЧ
Руслан ЧЕРЕМНИХ

Бере участь: Танцювальний дует "Арт-Данс"

Телефон для довідок: (067) 141-38-09
 Адреса: вул. Хрещатик, 47

Квитки продаються у касі Черкаського Художнього музею та касі Буковинського театру
 Вартість квитка: 50 – 100 грн. Увага! Кількість квитків обмежена!

Харківський гітарний квартет



**Urban
Music
Hall**



**09.06
21:30**

**Харківський
гітарний
квартет**
Orbital reverberance





Додаток Г

Нотні Приклади

Leo Brayer «Musica incidental campesina» для двох гітар

Приклад 1.

LEO BROUWER

$\text{♩} = 104$

I *mp grazioso*

II *mp grazioso*

Приклад 2.

Repetir ad lib.

Роман

Гаубенисток-Рамати «Hexachord 2» для гітарного дуету

Приклад 3.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
	IX	IV	VII	XI	XIII	X	III	V
(A) V								
(B) II								
(C) III								
(D) IV								
(E) IX							HEXACHORD 1 und 2 für Gitarre solo und 2 Gitarren	
(F) X						roman haubenstock- ramati (1973)		
(G) VIII								
(H) XI								
	V	II	III	IV	IX	X	VIII	XI

Олександр Щетинський «Три замальовки у чвертьтонах» для двох гітар

Приклад 4.

I

Andante

Chit. I

Chit. II

4

8

11

...

Приклад 5.

III

Moderato

4

7

10

13

16

Жюльен Малауссена «Introduction au timbre et à l'énergie» для гітарного тріо.

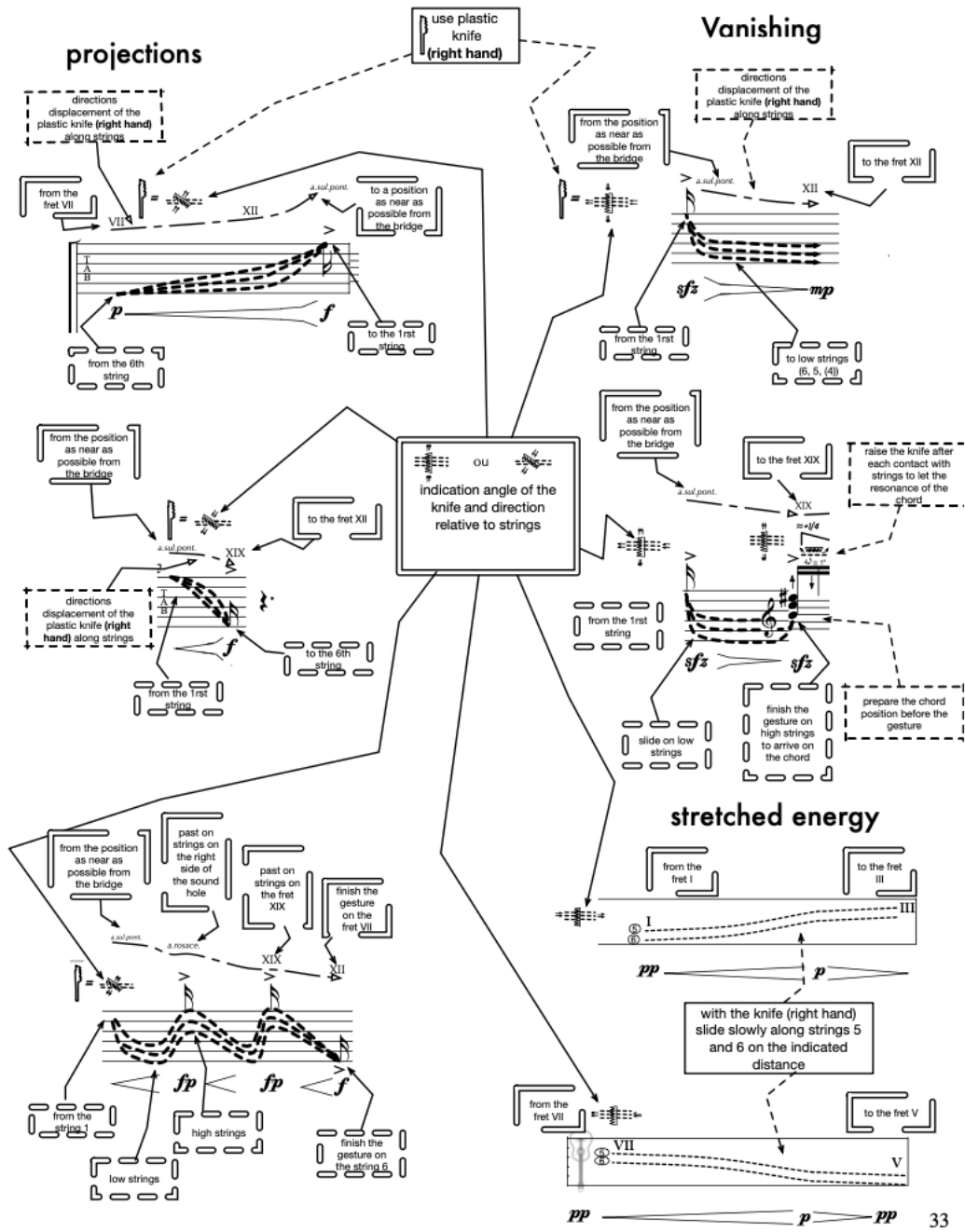
Приклад 6.

Julien Malaussena

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Guitar 1, Guitar 2, and Guitar 3. Guitar 1 starts with a triplet of three notes at the 12th fret, marked with *sfz* and a slur of approximately 1 inch. This is followed by a *moderato* section with a slur of approximately 2 inches. Guitar 2 also begins with a triplet at the 12th fret, marked with *sfz* and a slur of approximately 1 inch, then continues with a slur of approximately 5 inches. Guitar 3 starts with a triplet at the 12th fret, marked with *sfz* and a slur of approximately 1 inch, followed by a *moderato* section with a slur of approximately 3 inches. The second system continues the patterns for Gtr. 1, Gtr. 2, and Gtr. 3, with slurs of approximately 1 inch, 7 inches, and 3 inches respectively. Dynamics include *sfz*, *mp*, and *mf*. Articulation includes *sul.pont.* and *rosace*. Performance instructions include *moderato*.

Приклад 7.

situations encountered:



Приклад 8.

2 Refren $\text{♩} = 95$ norm. metal. 3

Chitarra I

Chitarra II

Chitarra III

Chitarra IV

norm. arp. ppp

mp³

pp

p

Приклад 9.

Pink

I

II

III

IV

$\text{♩} = 60$ accel. $\text{♩} = 100$

pizz. I II I II ad lib.

Tutti $\frac{3}{2}$

III IV III IV

pp fff

Агустін Кастілья-Авіла «Harmless IV» для гітарного квартету.

Приклад 10.

Harmless IV

For Kharkov Guitar Quartet

A. Castilla-Ávila

Calmo ♩ = 55 ca.

Pluck with right hand
between the two left-hand fingers

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

Harm. 9 ⑥ *sempre lasciar vibrare*

p (No finger on fret 4)
(Finger on fret 4)

p Pluck with right hand
between the two left-hand fingers

Index Tambora at bridge nut.

Приклад 11.

Hold glass slide next to the bridge.
Move it slightly back and forward
at the bridge nut imitating the wah-wah effect.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

p

Hold glass slide next to the bridge.
Move it slightly back and forward
at the bridge nut imitating the wah-wah effect.

BE-210223

Андрій Андрушко «Гуцульська вечірка» для гітарного квартету.

Приклад 12.

Hutsul Party

Andriy M. Andrushko

Calmo

The score consists of five staves:

- Guitar 1:** Treble clef, S/M (Sustained Mute) technique, VII fret, *pp* dynamics.
- Guitar 2:** Treble clef, XII fret, *p* dynamics, followed by VII, IX, XII, XII, VII, XII, VII, IX, XII, V frets.
- Guitar 3:** Treble clef, II fret, *pp* dynamics.
- Guitar 4:** Treble clef, rests throughout.
- Drymba:** Bass clef, *pp* dynamics, *ritmo ad lib.* (ritmo ad libitum) marking.

Приклад 13.

114

The score consists of four staves:

- Gtr.1:** Treble clef, 4/4 time, rhythmic pattern with 'x' marks.
- Gtr.2:** Treble clef, 4/4 time, rhythmic pattern with 'x' marks.
- Gtr.3:** Treble clef, 4/4 time, melodic line with trills (*tr*) and tremolos (*tr*).
- Gtr.4:** Treble clef, 4/4 time, rhythmic pattern with 'x' marks.

Річард Кемерон-Вульф кантата «Breathless» для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квартету та п'ятиголосної мадригальної групи.

Приклад 14.

14 **III: "Touch ultimate emptiness"**
(Lao Tsu)

[Voice: Emphases within the measures are not bound to quarter-note beats; instead, emphases are based on the accented words and stressed syllables of the text.]

Moderato (♩ = 66)
cool and matter-of-fact

107 Bar. Solo *mf* Touch ul - ti - mate em - pti - ness; hold stea - dy and still; for all things fit to - ge - ther. *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Moderato (♩ = 66)

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf*

110 Bar. Solo *mf* I have watched them re - ver - ting and have seen how they flou - rish and re - turn, a gain each to its roots.

Vc. *mf*

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf*

113 Gtr. I *ppp*

Gtr. II *ppp*

Gtr. III *ppp*

Gtr. IV *ppp*

*** Tempo must be maintained, in the service of the guitar cluster - even if absolute pitch accuracy is sacrificed.

Приклад 15.

IV: "Set me afire"
(Mechtild of Magdeburg)

17

Allegro agitato ($\text{♩} = 100+$)

130

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mp* *mf*

Gtr. IV *p* *mp* *mf*

131

Vc. arco SOLO *estatico* *f*

Gtr. I *mf*

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Приклад 16.

355

S. *ppp* *mmm* (project) *mmm*

Vc. thumb pizz. *mp*

Gtr. I *mp*

Gtr. II *sss*

Gtr. III *pp* *sss* *3*

Gtr. IV *sss*

Приклад 19.

Partitur #11 Dreams

The Cold Trip MXXXII

Bernhard Lang

A musical score for 'The Cold Trip' by Bernhard Lang. The score is in 8/8 time and consists of five staves. The top staff is for the voice (Stimme), which is mostly silent. The second staff is for guitar G1 (1/4 tiefer), featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes with a 'Hammering, nur Aufschlag der Finger auf Griffbrett' instruction and a 'hit Corpus with R.H.' annotation. The third staff is for guitar G2 (1/4 tiefer), mirroring the G1 part. The fourth staff is for SteelGuit, also mirroring the G1 and G2 parts. The fifth staff is for Baßgitarre (bass), which is mostly silent with a few notes at the end marked 'mf' and 'sul A'.

Приклад 20.

The Cold Trip

93

A musical score for 'The Cold Trip' by Bernhard Lang, page 93. The score is in 4/16 time and consists of five staves. The top staff is for the voice (St.), with lyrics 'in the Si lent Cold But in the Si lent Cold But in the Si lent Cold But in the Si lent Cold But' and 'inhalando' markings. The second staff is for guitar G1, featuring a 'Brush with Fingertips across open strings between III and VII' instruction and a 'pp' dynamic marking. The third staff is for guitar G2, mirroring the G1 part. The fourth staff is for guitar G3, also mirroring the G1 part. The fifth staff is for the bass (B.), which is mostly silent.