

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет музичного мистецтва

Кафедра народних інструментів

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ НА ГІТАРІ ТВОРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ
КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОГО ПЕРІОДУ НА ПРИКЛАДІ
СОНАТИ C-DUR ОП. 15 МАУРО ДЖУЛІАНІ**

Методичні рекомендації до самостійної роботи з навчальної дисципліни
«Спеціальний інструмент (гітара)»
для здобувачів вищої освіти
за спеціальністю В5 «Музичне мистецтво»

Харків, 2026

УДК 780.614.131.082.2.091(450)(073)

С71

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК
(протокол № від.)

Рецензенти:

Сташевський А. Я., заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

Данилюк М. М., доцент, доктор філософії, доцент кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Укладач:

Трянов М. А., викладач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

С71 **Специфіка виконання на гітарі творів великої форми класико-романтичного періоду на прикладі Сонати C-dur оп. 15 Мауро Джуліані** : метод. рек. до самостійної роботи з навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент (гітара)» для здобувачів вищої освіти, спец. В5 «Музичне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т музичного мистецтва, Каф. народних інструментів ; [уклад. М. А. Трянов]. Харків : ХДАК, 2026. 20 с.

У запропонованій методичній розробці містяться методичні рекомендації до самостійної роботи з навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент (гітара)» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Подано змістовний аналіз та виконавські рекомендації до Сонати C-dur, оп.15 Мауро Джуліані, як яскравого зразку великої форми класико-романтичного періоду.

УДК 780.614.131.082.2.091(450)(073)

© Харківська державна академія культури, 2026 р.

© Трянов М. А.

ЗМІСТ

1. ВСТУП.....	4
2. БІОГРАФІЧНІ ВІДОМОСТІ ПРО КОМПОЗИТОРА.....	5
3. СОНАТА С-DUR ОПУС 15 МАУРО ДЖУЛІАНІ.....	7
4. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОГО ПЕРІОДУ НА ГІТАРІ.....	13
5. ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТИ С-DUR ОП. 15 МАУРО ДЖУЛІАНІ.....	16
6. ПІСЛЯСЛОВО.....	19
7. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	20

1. ВСТУП

Курс «Спеціальний інструмент (гітара)» за спеціальністю «Музичне мистецтво» спеціалізацією «Народні інструменти» є обов'язковою дисципліною в комплексі дисциплін професійної підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за напрямом підготовки 02 – Культура і мистецтво, спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Метою курсу є професійна підготовка фахівців вищої кваліфікації – викладачів фахових дисциплін, артистів ансамблю (оркестру); формування виконавської компетентності та розвиток творчого потенціалу студента у процесі вивчення гітарного репертуару; підготовка студента до концертно-виконавської діяльності.

Відповідно до програми навчальної дисципліни, Розділ 3 курсу присвячений інтерпретації творів великої форми – обов'язкової для виконання у рамках програми курсу музичної форми. У контексті поглиблення знань зі специфіки виконання таких творів, для самостійної роботи студентів у класі гітари пропонується наступна методична робота, присвячена специфіці виконання творів великої форми класико-романтичного періоду на прикладі Сонати До мажор італійського композитора Мауро Джуліані.

Мета методичних рекомендацій полягає у наданні здобувачам освіти необхідних для успішного виконання зазначеного твору історіографічних, теоретичних та виконавських матеріалів. Також, метою рекомендацій є розкриття специфіки, що притаманна музиці класико-романтичної доби та сонатній формі зокрема. Особливістю цієї роботи є висвітлення універсального підходу до вивчення твору великої форми класико-романтичного періоду, що ґрунтується на комплексних методологічних засадах та поєднує теоретичний аналіз музичного твору з інтерпретаційним аналізом.

2. БІОГРАФІЧНІ ВІДОМОСТІ ПРО КОМПОЗИТОРА

Ранні роки та музичне становлення

Мауро Джуліані (Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani, 1781–1829) – видатний італійський гітарист-віртуоз, композитор і педагог, який відіграв ключову роль у становленні гітари як академічного концертного інструмента. Яскрава виконавська творчість, новаторство підходу до інструменту та багатий композиторський спадок зробили його одним із найвпливовіших гітаристів першої половини ХІХ століття.

Джуліані народився 27 липня 1781 року в містечку Бішельє, розташованому неподалік Барі (регіон Апулія, південна Італія). Про його родину збереглося не досить багато відомостей, але існують припущення, що Джуліані походив із заможної та освіченої сім'ї, що дозволило йому здобути ґрунтовну музичну освіту.

Спершу М. Джуліані навчався гри на скрипці та флейті, що було типовим для молодих італійських музикантів того часу. Водночас він самостійно опанував гітару – інструмент, який у той період не вважався повноцінним концертним, а використовувався переважно для супроводу вокальних творів у домашньому музикуванні. Проте талант Джуліані дозволив йому швидко вдосконалити власну техніку та виробити унікальний стиль гри, що поєднував виразність, віртуозність та вирізнявся використанням поліфонічних можливостей шестиструнної гітари.

До 20-річного віку Джуліані вже здобув репутацію одного з найкращих гітаристів Італії, і його концерти привертали увагу широкої аудиторії.

Формування музичної особистості

Перші роки своєї професійної кар'єри Джуліані провів в Італії та Франції, де здобув популярність як виконавець і композитор. Проте справжній злет його творчого шляху розпочався у 1807 році, коли він переїхав до Відня. На початку ХІХ століття Відень був музичною столицею Європи. Це місто приваблювало найвидатніших композиторів і виконавців того часу, і саме тут Джуліані зміг

повністю розкрити свій талант. Його виступи викликали справжній фурор серед віденської аристократії, а критики одностайно визнали його найвидатнішим гітаристом Європи.

У Відні він встановив дружні стосунки з багатьма видатними музикантами того часу, зокрема Йозефом Гайдном, Людвігом ван Бетовеном, Йоганном Непомуком Гуммелем, Ігнацом Мошелесом, Луї Шпором та Антоном Діабеллі. Зокрема, відомо, що Джуліані був присутній на прем'єрі Сьомої симфонії Бетовена у 1813 році і навіть виконував у цьому концерті партію віолончелі.

Важливою віхою у творчості М. Джуліані стало написання та виконання його Концерту для гітари з оркестром оп. 30 (1808 р.), який став одним із перших зразків великої концертної форми для гітари з симфонічним оркестром. Цей твір довів, що гітара може бути рівноправним інструментом поруч зі скрипкою, віолончеллю та фортепіано.

Окрім концертної діяльності, М. Джуліані також займався викладанням та активно співпрацював із віденськими видавництвами, які друкували його твори. У 1812 році він став офіційним придворним гітаристом колишньої імператриці Марії-Луїзи, дружини Наполеона.

Концертна діяльність та творчі зв'язки.

Після кількох років тріумфальних виступів у Відні Джуліані вирушив у гастрольне турне Німеччиною. У 1816 році він із великим успіхом виступав у Лейпцигу, Дрездені та інших містах, що лише зміцнило його репутацію як одного з найкращих виконавців на гітарі.

У 1819 році він повернувся до Італії, де виступав у Римі разом із Джоаккіно Россіні та Ніколо Паганіні. Це був надзвичайно важливий момент для популяризації гітари: Джуліані довів, що цей інструмент може бути рівним за значенням із найпопулярнішими інструментами епохи – скрипкою та фортепіано. Проте в Італії його популярність поступово почала спадати, адже інтерес до гітари як сольного інструмента не був таким високим, як у Відні.

Пізній період творчості

У 1821 році Мауро Джуліані оселився в Римі, а згодом переїхав до Неаполя. Він продовжував викладати, писати музику та виступати, проте його здоров'я поступово погіршувалося. Джуліані помер 8 травня 1829 року в Неаполі у віці 47 років.

Попри те, що після смерті М. Джуліані гітара тимчасово втратила популярність як концертний інструмент, його спадщина стала основою для розвитку гітарного мистецтва ХХ століття.

Внесок у музичну культуру

Мауро Джуліані залишив по собі великий творчий доробок – близько 300 композицій. Серед його найвідоміших творів:

Три концерти для гітари з оркестром (оп. 30, 36, 70)

Сонати та сонатини для гітари

«Метод гри на гітарі» (Metodo per chitarra, оп. 1)

Етюдів, фантазій, варіацій, увертюри

Ансамблева музика для гітари у поєднанні з іншими інструментами

Окрім того, М. Джуліані зробив значний внесок у розвиток виконавської техніки гітари, запровадивши нові прийоми та розширивши її виразові можливості. Він також став винахідником терц-гітари – інструмента з вищим на терцію строем, який розширив діапазон класичної гітари і сприяв розвитку ансамблевого гітарного виконавства.

Творчість Мауро Джуліані мала значний вплив на наступні покоління гітаристів. По сьогодні твори композитора залишаються важливою частиною репертуару класичних гітаристів, а його внесок у розвиток інструмента є неоціненним.

3. СОНАТА C-DUR ОПУС 15 МАУРО ДЖУЛІАНІ

Соната C-dur опус 15 Мауро Джуліані вперше була видана у Відні в 1808 році та є єдиною класичною багаточастинною сонатою автора (М. Джуліані також написав 3 двочастинні сонати опус 96, вперше видані у 1818 році, проте вони фактично побудовані за принципом барочної двочастинної сонати). Опус

15 написаний у ранній віденський період творчості автора (1806-1817 р.), коли композитор зазнав впливів жанрових моделей класичної сонати Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетовена. Прибувши у місто в 1806 р., М. Джуліані заявив про себе яскравими сольними речителями, здобувши визнання публіки та підкоривши пресу. У 1808 р. він отримав славу одного з найвидатніший гітаристів Відня і знаходився в пантеоні місцевих музичних еліт. В цей час М. Джуліані активно створює оригінальну музику для гітари, видаючи Сонату C-dur опус 15, Серенаду для гітари, голоса та віолончелі опус 19, Три рондо для гітари опус 8, Шість варіацій опус 9 та ін.

Існує три оригінальні версії Сонати C-dur опус 15. А. Гліссе зазначає [3], що в першому виданні видавництва Imprimerie Chimique була дуже погана якість друку. Видавець використовував застарілий друкарський метод, який призвів до того, що на тепер не існує відомої вцілілої більш-менш непошкодженої копії цього видання. Проте, саме це перше видання було реконструйовано і перевидано Т. Хеком у 1971 році. Друге видання було надруковано S. A. Steiner & Co в 1812 році. Якість друку значно покращилась в новій редакції, яка налічувала багато виправлень. Третє видання побачило світ у Парижі в 1828 році, за рік після смерті М. Джуліані (видавництво Richaut). В подальшому ми спиратимемося саме на третю редакцію Richaut зі збірки А. Гліссе «Повне зібрання сонат Сора, Джуліані та Діабеллі: уртекст оригінальних версій кожної сонати з каденціями Агуадо, Джуліані, Діабеллі та сучасників». В цьому перевиданні Гліссе надає аплікатуру з третьої редакції, також зазначає динаміку та штрихи, взяті з першої та другої редакції Сонати C-dur опус 15.

Соната C-dur складається з трьох частин. *Перша частина Allegro Spiritoso* написана у формі класичного сонатного алегро, складається з *експозиції* 1-85 такти (головна партія – сполучна партія – побічна партія – заключна партія), *розробки* (такти 85-136), побудованої на розвитку побічної партії з додаванням епізодів та *репризи* (такти 136-191), у якій теми проводяться в основній тональності C-dur.

М. Джуліані починає Сонату опус 15 стримано, двонотною фігурою акомпанементу, яка готує вступ тихої, але жвавої головної партії в затакті до 3 такту. Головна тема сформована як період, що поступово розвивається. Перша фраза закінчується в такті 6, а експонування головної тональності завершується після заключного каданса в такті 12. Перші 16 тактів частини побудовані на декількох гармонічних послідовностях IV-V-I. Після цього слідує потужні паралельні октави в динаміці *f*. Музичний матеріал змінюється і транспонується у вищий регістр, який кульмінує автентичним кадансом у такті 16. Кінець головної партії позначається повнозвучними акордами такту 16.

Зв'язка починається новою мелодією в такті 17. Після кадансу в такті 21 музика поступово розвивається завдяки модулюючим пасажам. В такті 24 ля мінорний акорд з'являється як відхилення у паралельну тональність, що в подальшому модулює в ре мажор (такт 26). Перехід досягає своєї кульмінації, після чого настає тривалий розділ в тональності домінанти – соль мажор. Як і головна, побічна партія, що написана в соль мажорі, починається з акомпануючої фігури, схожої до початкового мотиву частини. М. Джуліані вводить нову ліричну тему, яка структурно є ідентичною до головної партії. Перше речення теми закінчується серединною каденцією. Друге речення розвиває та інтенсифікує музичний матеріал, що призводить до заключної кульмінації в такті 51. Гамоподібні пасажі наступних тактів ведуть до нової теми. На відміну від попередніх тем, пасаж, що розпочинається у такті 51, складається з двох майже ідентичних 4-тактних фраз та продовжується 7-тактовою структурою, яка кадансує на соль мажорі. Завершення експозиції досягається завдяки ефектним синкопованим акордам, які закріплюють панування домінантової тональності. Каданс такту 65 складається з акордової послідовності у тональності соль мажор I-II-I-V-I. На додаток синкопована мелодія поступово рухається вниз з V до I ступеня (V-IV-III-II-I), підкреслюючи тяжіння нового тонального центру. Рух мелодії підтримується виразною басовою лінією. Епізод досягає кульмінації та розв'язується досконалим кадансом, це підкреслено короткою цезурою за допомогою восьмої паузи. Заключна партія починається в такті 66. Ритмічний

пружній розділ переривається серією потужних акордів. Цей матеріал повторюється і призводить до яскраво виражених кадансів у тактах 73-77. Експозиція закінчується зменшеним акордом.

Після точної репризи експозиції зменшений акорд веде до розробки, яка починається в тональності ля мінор. Потужний мі мажорний тризвук на початку 85 такту у динаміці *ff* різко контрастує з попереднім матеріалом. Блискучі тріольні арпеджіо, що йдуть після, є основним будівним елементом розділу. Епізод закінчується голосним мі мажорним акордом в такті 95 і четвертною паузою, позначеною ферматою, що є смисловою цезурою та передвіщає вступ нової теми в тональності ля мінор. Тема, що починається в такті 96, є контрастом до напруженого та енергійного початку розробки, вона побудована на матеріалі побічної партії.

В тактах 104-107 пасаж зв'язує першу тему з її повтором в ля мажорі. Нова тема виникає раптово після ля мінорного автентичного кадансу в такті 115. Такі драматичні тональні коливання однойменного мажору та мінору створюють напругу та своєрідну гру світла та тіні. З 123 такту мотивність нижнього та верхнього голосу має діалогічну природу. Ці переклички кульмінують у 127 такті, а тональний план зміщується до домінанти. Перехід на репризу, що починається в такті 131 D2 в тональності до мажор, не є підготовленим, але в такий спосіб відбувається рух до наступного розділу. Саме з модуляції квазі кадансового пасажу впливає початкова акомпануюча фігурація.

Реприза експонує головну партію з певними видозмінами. На відміну від автентичного кадансу в завершенні експозиційного проведення, у репризі головна партія продовжує свій розвиток. В тактах 144-145 висхідна мелодична секвенція призводить до появи D в такті 148. Пасаж закінчується потужним домінантовим акордом. В репризі головна партія не відділена чітко від зв'язуючої, а скоріше поступово перетікає у неї. Розвиток пасажної структури зв'язуючої партії у репризі не призводить до модуляції у домінантову тональність, а залишається в основній тональності сонати. Проведення побічної партії в тональності до мажор починається в такті 159. Перша частина побічної

партії є ідентичною транспозицією варіанту розробки. Друга частина партії включає мінімальні відхилення від експозиційного варіанту. Інтонаційна видозміна матеріалу відбувається на тлі збереження загальної фразової структури та гармонічного розвитку тем.

Заключна партія починає кадансувати у такті 190. Відчувається наближення кінця великої форми. В такті 202 низхідні паралельні октави створюють сильне тяжіння до двох мажорних тризвуків, які енергійно завершують першу частину.

2 частина Adagio

Друга частина сонати написана в тональності домінанти – соль мажорі та є контрастним розділом до крайніх швидких частин форми. Музикознавці Гепокоскі та Дарсі вбачають у такому тональному плані «жест посилення гармонічної напруги» [7, с. 324]. Вибудовуючись у тій же тональності, що і побічна партія першої частини, друга частина є своєрідним масштабуванням драматизму тональних співвідношень сонатного алєгро та передвіщає появу заключної частини форми в основній тональності, як певного розв'язання. Водночас це урізноманітнює тональний план, перетворюючи минулу тоніку на теперішню субдомінанту, зміщуючи таким чином акцент з головної тональності, як центру музичного мікрокосмосу.

Форма розділу має тричастинну будову: перша тема, зв'язка, друга тема, звязка, реприза першої теми з кодою.

Після потужного завершення першої частини, повільна друга частина починається зі спокійної, ліричної теми. Кантиленна за природою, це квазі-арія, що наслідує традиції *bel canto* з його інтонаційною виразністю та мелізматичним багатством. Перший розділ *Adagio* побудований на двох контрастних темах (такти 1-24). Перша тема, що триває до 16 такту має бінарну структуру. Другий розділ теми – октавна транспозиція матеріалу вверх, що дозволяє демонструвати красу та витонченість гітарного тембру. За кадансом у 16 такті з ферматою на субдомінантовій гармонії слідує галантний виписаний мелізм з позначкою *a piacere*. Друга тема, що починається у 17 такті, є тематично відмінною від

попередньої та відсилає до побічної партії першої частини. Кульмінує тема у 24 такті, після чого пасажі зв'язки модулюють до наступного розділу.

Другий розділ *Adagio*, що написаний в тональності D-dur, починається у такті 29. Він є мелодично, ритмічно, фактурно та за характером контрастним до попереднього. Триольні переклички нижнього та верхнього голосів звучать голосно та яскраво. М. Джуліані зберігає чотиритактову структуру, на якій побудовані два проведення теми з кульмінацією у такті 40, що є драматичним центром розділу. У зв'язці (такти 41-48) відбувається відхилення у тональність ре мінор, що ще більш драматизує та посилює напругу частини перед поверненням до тоніки.

Перша тема повертається у такті 49 і вона є майже ідентичною до першого проведення. Композитор розширює її завдяки трикратному повтору мотиву у такті 71. Подальше крещендо призводить до акордів у 74 такті та ферматі на мі мінорному тризвуку. З такту 77 починається маленька кода, яка представляє собою тему з акомпанементом на матеріалі головної партії першої частини.

3 частина Фінал.

Яскравий та швидкий фінал у розмірі 3/8 повертає до мажор як головну тональність сонати. Темпова позначка автора – *Allegro vivace*, говорить про повернення піднесеного за духом настрою першої частини.

Фінал написаний у формі нетипового за класичними ознаками рондо (AB-AC-AD-AB-A+Coda). Для класичного періоду характерне використання двох типових різновидів рондо: класичного п'ятичастинного та рондо-сонати. Семичастинне рондо можна знайти у Й. Гайдна та В. Моцарта, але подібне дев'ятичастинне рондо є дуже рідкісним для класичної доби.

Рефрен фіналу – ритмічна енергійна тема зі сфорцандо на арпеджованому акорді. Довжина рефрену – 16 тактів. Типова гітарна арпеджована фактура є другим розділом рефрену, вона розвиває висхідні інтонації першого розділу.

Перший епізод написаний у тональності домінанти – соль мажорі, який поступово проявляється як тональний центр та стає відчутним після такту 24, в якому відбуваються послідовні зміни соль мажорного тризвуку та ре

домінантового септакорду. У розвитку матеріалу відбувається накопичення енергії, що призводить до кульмінаційного кадансу у 34 такті. Двонотна інтонація акомпанементу є характерною для усієї сонати, на ній побудований і перший епізод.

Другий епізод складається з двох тем: ля мінорної та контрастної фа мажорної, побудованої на мотивній ідеї акомпанементу, запозиченої з головної партії першої частини. Наступний рефрен постає у дещо видозміненому виді. Такти 120-125 представляють собою перехід до наступного епізоду.

Третій епізод контрастний за розміром (2/4) та тональністю (паралельний мінор з відхиленням у його домінанту). В ньому автор звертається до матеріалу попередніх частин, наприклад, в такті 143 він використовує синкоповані елементи з першої частини, а фігури акомпанементу в тактах 144-149 походять з другої частини сонати.

Після кадансу у такті 150, відбувається перехід до домінантової гармонії, що призводить до появи першої теми третього епізоду у такті 154. Завершується епізод на кульмінаційному кадансі такту 170, в якому повертається тональність соль мажор, готуючи останнє проведення рефрену.

Кода (такти 232-259) побудована як продовження матеріалу першого епізоду, який слідує за рефреном. Розвинута з переклички між високими та низькими голосами, кульмінація завершується трьома тонічними акордами, що ставлять яскраву крапку у творі.

4. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОГО ПЕРІОДУ НА ГІТАРІ.

Виконавська практика класико-романтичної доби сформувала сталі традиції та правила щодо втілення музичних ідей та застосування певних виконавських технік. Ця сформована традиція та її естетика має вирішальне значення при інтерпретації Сонати До мажор оп.15 М. Джуліані. Цінні вказівки знаходимо в «Фундаментальній школі скрипкової гри» Леопольда Моцарта, важливої методичної праці, що стала узагальненням здобутків барокового

музичного мистецтва та сформувала естетичне підґрунтя для розбудови класичного стилю. Л. Моцарт звертає увагу на важливість динаміки та мелізматики — ключових елементів формування музичної фрази у сонаті. Стиль *Empfindsamer Stil* (Чутливий Стиль) класичної доби вирізнявся драматичними динамічними співставленнями. Прикраси, згадані у трактаті Л. Моцарта, як невід’ємна частина виконавського стилю – це трелі, морденти, форшлаги та аподжіатури, правильне застосування яких значно збагачує виконання твору. М. Джуліані інтегрував мелізматику в свою сонату, підкреслюючи нею синкопи, кульмінації та інші драматургічно важливі епізоди твору.

М. Джуліані створює Сонату оп. 15 *відповідно* до традиції класичної сонати, закладеної його попередниками. Естетика *Empfindsamer Stil* відчувається у всіх трьох частинах твору.

Перша частина містить прості мелодії у супроводі альбертієвих басів, що звучать елегантно та легко. Вона нагадує витончену паркову музику Вольфганга Амадея Моцарта у галантному стилі.

Друга частина побудована на кантиленних мелодіях з меланхолічним відтінком на тлі гомофонно-гармонічного акомпанементу.

Третя частина є відображенням *Empfindsamer Stil* через несподівані сфорцандо та помірний характер розділу *grazioso*.

Важливою засадою виконання гітарних творів класико-романтичної епохи є розуміння специфіки нотації того часу. М. Джуліані зробив великий внесок у розвиток гітарної нотації, наблизивши її до стандартів запису фортепіанних творів, які відзначались більш деталізованою інформацією щодо звучання окремих голосів, застосуванням пауз для відокремлення розділів та точно виписаною мелізматиною.

Питання музичних тривалостей та їх запису є надзвичайно важливим. Як стверджує дослідник Т. Хек: «Джуліані не відчуває потреби деталізувати тривалості...» [5, с. 60]. З одного боку це загальна традиція нотного запису того часу, з іншого – це традиція, що притаманна саме гітарі – залишати на розсуд виконавця тривалості басів, окремих нот гармонії та підголосків, які завдяки

специфіці аплікатури та застосуванню відкритих струн можуть по-різному бути інтерпретовані. Для гітари, як інструменту з досить коротким сустейном, але при цьому з розвиненими поліфонічними можливостями, характерне використання педалізованих звучань як своєрідної компенсації скромних динамічних характеристик. Це є характерною особливістю гітарної фактури, і в нотах класико-романтичного періоду ці особливості майже не відображені. Правильність педалізації та накладення голосів завжди залишаються на розсуд виконавця, а в творах з чітким гармонічним планом, таких як класична соната, завжди важливо дотримуватись такої педалізації, яка б *не завадила* гармонічному розвитку і не створювала б непотрібних дисонуючих співзвуч. Саме вивчення та детальний аналіз гармонії твору має бути основою виконавської стратегії педалізації.

Однією з найважливіших особливостей гітарного виконання є аплікатура. Мауро Джуліані, як і його сучасники В. А. Моцарт, М. Клементі та інші, не вважав за необхідність деталізувати аплікатуру твору. Навіть у дидактичних 120-ти вправах для правої руки М. Джуліані не зазначає аплікатури, як, наприклад, це робить у своїх вправах інший відомий італійський гітарист М. Каркассі. Тільки в пізніх романтичних творах таких гітаристів як Й. Мерц ми знаходимо більш ретельні аплікатурні позначки. Слід зазначити, що на аплікатурні рішення у творах М. Джуліані впливали органологічні особливості гітари того часу, яка значно відрізнялась від сучасної класичної гітари. Відомо, що інструменти того часу звучали досить нерівномірно динамічно. Перші позиції були значно гучнішими за більш високі, тому аплікатурно твори фокусувались саме на них, використовуючи високі позиції лише там, де була потреба у розширенні звуковисотного діапазону. Тож при виборі аплікатури, в основі якої часто лежать типові аплікатурні форми акордів та гам, слід віддавати перевагу першим позиціям (за можливості) та відкритим струнам, що буде більш відповідати оригіналу, проте, безумовно, індивідуальність аплікатурного мислення є характерною особливістю інтерпретації гітарного твору та є *творчим* параметром. Розуміння логіки побудови твору, особливостей гармонії та

фактури, стильових ознак та органологічних особливостей інструменту, дає змогу ефективно розробити індивідуальну аплікатурну стратегію.

Т. Хек наголошує на важливості точного виконання техніки *sforzando*, що є типовою для класичних творів та присутня у Фіналі Сонати оп.15 [5, 70-72]. Слід відразу зазначити, що такі сфорцандо у гітарному контексті є скоріше артикуляційним прийомом, аніж динамічним. Для правильного виконання сфорцандо праву руку слід розташувати ближче до підставки, що дозволить зробити звук більш різким, точним та сфокусованим. Ця техніка має багато спільного з особливостями гри на струнно-смичкових інструментах, так, наприклад, на скрипці гра ближче до підставки створює схожий ефект і, відповідно, застосовується у подібних ситуаціях. Водночас зміщення правої руки до грифу, або гра *sul tasto*, пом'якшує характер звуку та робить тембр гітари більш округлим. Застосування *sul tasto* стане доцільним у другій частині Сонати C-dur оп.15, де кантиленні мелодії мають авторське позначення *dolce*. Загалом зміна планів правої руки є необхідним виконавським аспектом і підкреслює динамічні співставлення, характерні для класико-романтичних сонат.

5. ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТИ C-DUR ОП. 15

МАУРО ДЖУЛІАНІ

Соната C-dur оп. 15 Мауро Джуліані є перлиною гітарного репертуару та одним з найпопулярніших творів, який постійно звучить у концертах найкращих гітаристів світу. Вона надає прекрасні можливості демонстрації музичного потенціалу виконавця. Водночас видавець Гліссе зазначає, що Соната не потребує надто високого рівня володіння інструментом та є дуже зручною для виконання, навіть для учнів [3, с. 17]. Композитор утримується від надто віртуозного письма, що притаманне іншим його творам, а вдало використовує типові гітарні фактурні моделі. Можливо саме естетика простоти, декларована епохою Просвітництва мала вплив на специфіку даного твору.

1 частина Allegro Spiritoso

Оскільки твір починається з обережного вступу акомпанементу, перша тема твору має виконуватись більш м'яко, з потенціалом до подальшого динамічного розвитку у такті 10. Апогею енергійності та яскравості розділ набуває після кадансу у тактах 12-16.

Слід зазначити, що часто новому смисловою розділу у першій частині передує одноступовий мелодична лінія. Вступ побічної партії, початок розробки та реприза ознаменовані такими пасажами. Агогічна свобода буде доцільною при виконанні таких місць. Але варто обережно та стримано використовувати темпові рубато, оскільки вони можуть негативно вплинути на розвиток форми твору у процесі виконання.

Початок розробки є нетиповим для класичної сонатної форми та відразу експонує новий тематичний матеріал. Цей виразний композиційний прийом вимагає особливої уваги з боку виконавця – динамічний контраст між завершенням експозиції та початком розробки слід підкреслити драматично.

Зміна ля мінору (такт 98) на одноіменний мажор (такт 108) має додатково відтінятись тембрально – від більш темного до більш світлого звучання. Подібні тональні зміни слід завжди додатково відтінити за допомогою тембру, динаміки та артикуляції.

Реприза майже повністю ідентична до експозиції, та все ж одна відмінність заслуговує уваги виконавця. Головна партія закінчується не так як в експозиції, натомість структурно пролонгується на затриманому домінантовому звучанні. Таким чином відбувається накопичення напруги, яке слід підтримати динамічним підйомом. В сонатній формі взаємодія партій та тональний розвиток є сильними драматургічними рушіями, тож ретельне вивчення цих особливостей дає змогу виконавцю глибше зрозуміти композиторський задум.

2 частина Adagio

Делікатний початок другої частини значно контрастує з яскравим закінченням першої. Відповідно до тендітного характеру Adagio, зв'язність звуковедення, легатність інтонацій, вокальність мелодичних ліній та насичений матовий тембр є ключовими якостями виконання.

Необхідність диференціації голосів постає у цій частині як актуальна задача. Акомпанемент, котрий підіймається часом доволі високо по теситурі, має тенденцію до маскуванню мелодії. Щоб цього уникнути, слід приділяти увагу різноманітності артикуляційних прийомів при індивідуальному звуковидобуванні кожного з чотирьох задіяних пальців правої руки. Звуковий образ має вказати правильний динамічний баланс між нижніми та верхніми голосами – ніколи мелодія не має звучати тихіше за фігурації акомпанементу.

Серйозна технічна проблема знаходиться у тактах 16-20. Розвинена мелодія на фоні статичного акомпанементу не зовсім зручна та потребує уваги як до правої, так і до лівої руки. Навіть при детально продуманій аплікатурі це місце доволі складне та потребує відпрацювання у повільному темпі. Тут слід пам'ятати про обов'язкову умову виконання – недопущення розривів голосоведення у мелодії та забезпечення правильного розгортання музичної фрази.

3 частина Final

Остання частина циклу – дев'ятичастинне рондо, що відновлює енергійний характер першої частини та основну тональність Сонати. Попри швидкий темп, Фінал є не досить складним, а всі аплікатурні форми – цілком логічні.

Арпеджоване *Sforzando*, що повторюється в рефрені, Т. Хек пропонує грати ударом одного пальця, а не розкладено *p-i-m-a*. У своїй монографії «Мауро Джуліані: віртуозний гітарист та композитор» автор зазначає, що Джуліані дуже рідко використовує арпеджіато боєм і залишає цей прийом лише для спеціальних місць, таких як *sforzando* в третій частині Сонати оп.15. [4, с. 151]. Погоджуючись з Т. Хеком, слід зауважити що для арпеджіато не зовсім підходить палець *i*, через те що у такому випадку арпеджіато починатиметься з верхнього голосу, натомість палець *p* дозволить арпеджувати від нижнього звуку вверх, що є більш прийнятним.

Перший епізод починається з 17 такту. Характер епізоду ліричний, він контрастує з рефреном. Цей контраст має бути посиленним за допомогою зміни тембру, динаміки та характеру звукоутворення.

Другий епізод складається з двох тем – ля мінорної, що має яскравий голосний характер та пружню ритміку, і більш тихої фа мажорної, контрастність якої слід підкреслити зміною місця звуковидобування правої руки.

Третій епізод вступає раптово, у новому розмірі. Це ще один драматичний поворот, що має бути підкреслений виконавцем. У цьому епізоді використовується матеріал з першої та другої частини твору. Задача виконавця – зробити попередній матеріал більш впізнаваним, граючи його в тій самій манері, що й при першій появі. З 166 по 169 такт відбувається *rallentando poco*, що натякає на м'яке закінчення частини, але рефрен неочікувано вривається у такті 170 з новою силою. Це потребує від виконавця компенсаторного пришвидшення темпу, що стане імпульсом, необхідним для закінчення Сонати C-dur оп. 15 невеликою, але яскравою кодою.

6. ПІСЛЯСЛОВО

Дана навчально-методична розробка ставить за мету допомогти виконавцю глибше зрозуміти як конкретний твір (тричастинну Сонату C-dur оп. 15 італійського композитора Мауро Джуліані), так і естетику класико-романтичного виконавства загалом.

Історичні відомості, знання яких надає контексту, теоретичний та виконавський аналізи, що містяться в роботі, будуть корисними у підготовці твору великої форми до концертної презентації. Методи цього дослідження можуть бути застосовані не тільки в гітарній практиці, і покликані заохотити виконавця на будь-якому академічному інструменті до глибшого розуміння комплексних явищ музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
2. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. ... д-ра філософії : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська нац. музична академія ім. А.В. Нежданової, Одеса, 2023. 178 с.
3. Glise A. Complete Sonatas of Sor, Giuliani & Diabelli: an urtext of all original versions of each sonata with additional cadenzas by Aguado, Giuliani, Diabelli and contemporary experts. Missouri : Melbey Publications, INC., 2000. 304 p.
4. Heck T. Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer. Ohio: Editions Orphee, Inc., 1995. 289 p.
5. Heck, T. Mauro Giuliani: A Life for the Guitar. New York: Guitar Foundation of America, 2013. 474 p.
6. Heck T. The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829). New Haven: Dissertation: Thesis, Yale University, Yale, 1970. 286 p.
7. Hepokoski, James and Warren Darcy. Elements of Sonata Theory. New York : Oxford University Press, 2006. 680 p.
8. Mozart L. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
9. Prat D. Dictionario biografico-bibliografico-historico-critico de guitarras. Buenos Aires : Romero y Fernandez Edition, 1934. 468 p.

НАВЧАЛЬНЕ ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

**Специфіка виконання на гітарі творів великої форми
класико-романтичного періоду на прикладі
Сонати C-dur оп. 15
Мауро Джуліані**

Методичні рекомендації для самостійної роботи з навчальної дисципліни
«Спеціальний інструмент» (домра) для здобувачів вищої освіти спеціальності В5
«Музичне мистецтво»

Укладач:

Трянов М. А.

викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури

Друкується в авторській редакції

План 2026

Адреса видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057)731-13-85. e-mail: nmr-academy@xdak.ukr.education