

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра народних інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему: **ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СПАДКУ**
М. М. ПОНСЕ У РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА XX
СТОЛІТТЯ

Виконав: студент магістратури
Денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Донченко Іван Володимирович

Науковий керівник: доктор
мистецтвознавства, професор Рощенко О.Г.
Рецензент:

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ____
_ECTS _____

Голова комісії: _____

(підпис)

(фамілія та ініціали)

Члени комісії: _____

(підпис)

(фамілія та ініціали)

(підпис)

(фамілія та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ДОРОБОК М. ПОНСЕ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	7
Висновки до Розділу 1.....	10
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ГІТАРНОЇ СОНАТИ В ДОРОБКУ М. ПОНСЕ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	11
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. ГІТАРНІ ПРЕЛЮДІЇ М. ПОНСЕ ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	29
Висновки до Розділу 3.....	44
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49
ДОДАТКИ. Таблиця основних характеристик «24 прелюдій» М. Понсе.....	54

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Мануель Марія Понсе / Manuel María Ponce (1882 – 1948) – композитор, якому належить вагома роль у процесі академізації гітари, а саме в розбудові репертуару, побудованому не лише на андалузійському або мексиканському фольклорі, але й музиці класицизму, романтизму, бароко. В його доробку зустрічаються як перекладення (Прелюдія з першої віолончельної сюїти Й. С Баха), варіації на барокові або ренесансні теми («Фолія», А. Кабезон), так і оригінальні твори, написані за моделлю барокової (24 прелюдії), романтичної («Романтична соната»/ *Sonata Romantica*) або класичної музики («Класична соната» /*Sonata Classica*). Це дозволило розширити не тільки стилістичне, але й виражальне амплуа інструмента, яке на початку XX століття потребувало виходу за межі стандартизованого фламенкового звукообразу.

В плідній співпраці із Андреасом Сеговією, якому присвячено значну частину гітарних композицій М. Понсе, композиторові вдається створити не тільки оригінальні, але й яскраво віртуозні композиції, що враховують специфіку гітарної техніки.

Попри значущість внеску М. Понсе до світового гітарного мистецтва, існують одиничні джерела, в котрих висвітлюється композиторський доробок М. Понсе. І, якщо в США його окремі твори уже стали предметом дослідницького інтересу, зокрема «Романтична соната» розглядається в магістерські праці С. П. Скінти/ *S. Parker Scinta* [49], Соната № 3 – в роботі Джея Сміта /*Jay Smith* [50], то в україномовному просторі його постать майже не привертає уваги.

Аналіз доробку Мануеля Понсе в жанрі гітарної сонати може дати можливість не тільки оцінити і співвіднести різновиди жанрові моделі, але й прослідкувати певну еволюцію композиторського стилю, авторську інтерпретацію сонатного циклу, що й зумовлює **актуальність** заявленої теми.

Зв'язок роботи з науковими та учбовими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана згідно з планом науково-

дослідницьких робіт Харківської державної академії культури і узгоджена з комплексною темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження полягає у визначенні історичного значення художнього спадку М. М. Понсе у розвитку гітарного мистецтва XX століття, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- розглянути жанрово-стилістичну палітру творчості М. Понсе, визначити роль сонати для гітари соло в його доробку;
- розкрити специфіку виконавської інтерпретації сонати (№ 3, «Романтична») в музикознавчих дослідженнях;
- зробити композиційний аналіз *Sonata mexicana* (1923), *Sonata 3* (1927), *Sonata Classica* (1928), *Sonata Romantica* (1929), *Sonatina Meridional* (1939), а також 24 прелюдій М. Понсе (1929);
- визначити особливості тематизму, композиційної логіки кожного з обраних сонатних циклів;
- намітити шляхи виконавської інтерпретації 24 прелюдій і сонат *Sonata mexicana* (1923), *Sonata 3* (1927), *Sonata Classica* (1928), *Sonata Romantica* (1929), *Sonatina Meridional* (1939) М. Понсе;
- узагальнити спостереження щодо виконавської та композиторської трактовки жанрів сонати та прелюдії в творчості М. Понсе.

Об'єкт дослідження – творчий доробок М. Понсе.

Предмет дослідження – історичне значення творчості М. Понсе в гітарному мистецтві XX століття.

Матеріалом дослідження виступають нотний текст та відео-аудіозаписи *Sonata mexicana* (1923), *Sonata III* (1927), *Sonata Classica* (1928), *Sonata Romantica* (1929), *Sonatina Meridional* (1939), 24 прелюдій М. Понсе.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – дозволяє виявити специфічні історичні жанрові моделі сонати та прелюдії в доробку М. Понсе (необароко, неоромантизм, неокласицизм);
- *жанровий* – сприяє розкриттю сутності сонати як циклічної художньої цілісності; прелюдії – як мініатюри із різними жанровими витоками;
- *структурно-функціональний* – націлений на виявлення компонентів композиторського тексту (мелодика; ладо-гармонічні, фактурні засоби), трактовки форми та логіки побудови циклу;
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених жанрових моделей сонати та прелюдії;
- *порівняльний* – допомагає співвіднести різні композиторські підходи до тлумачення жанру сонати і гітарної прелюдії; співставити різні виконавські версії обраних творів.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *гітарного мистецтва* (П. Агафшин [1], В. Доценко [6, 7], О. Карташов [18, 19, 20], А. Кулік [25], М. Михайленко [30, 31], Є. Мошак, Е. Шарнассе [39]);
- *творчості М. Понсе* (Б. А. Корай/ *Barut Adil Koray*, Дж. Б. Корвера/ *Jorge Barron Corvera* [42], О. Коразон / *Otero Corazón* [47], П.С. Скінта / *Parker S. Scinta* [49], Джей Сміт / *Jay Smith* [50]);
- *творчої взаємодії М. Понсе та А. Сеговії* (М. Вайсборд [2], Р. Кнепп / *Richard Knepp* [44]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується аналіз «Класичної сонати» та «Південної сонатини» М. Понсе, а також їх виконавської інтерпретації.

Практичне значення отриманих результатів дослідження: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості М. Понсе та гітарній сонаті, у виконавській практиці гітаристів, а також у теоретичних курсах з «Історії зарубіжної музики»,

«Історії музики XX століття», «Аналізу музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі гітари. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів, які формують свій репертуар на основі музики XX століття.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків, Списку літератури, Додатків. У Вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Гітарна музика в доробку М. Понсе» присвячено аналізу гітарної спадщини композитора та її віддзеркалення в музикознавчих працях та сучасному гітарному виконавстві. В Розділі 2 – «Жанрові моделі сонати в творчості М. Понсе» представлено послідовний аналіз п'яти сонат композитора *Sonata Mexicana* (1923), *Sonata III* (1927), *Sonata Classica* (1928), *Sonata Romantica* (1929), *Sonatina Meridional* (1939). В Розділі 3 «Гітарні прелюдії М. Понсе та їх виконавська інтерпретація» розглядається цикл 24 прелюдій М. Понсе та їх виконавські особливості. У Висновках підсумовуються результати дослідження. Загальних обсяг магістерської роботи складає 55 сторінок, з них основного тексту – 46. Список використаних джерел включає 50 позицій, з яких 11 – англійською, 12 українською та 27 російською мовами.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ДОРОБОК М. ПОНСЕ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мануель Марія Понсе (1882 – 1948) – мексиканський композитор, чие ім'я пов'язане із традицією популярної пісні та мексиканського фольклору. Він отримав освіту в Національній музичній консерваторії і досяг значних успіхів як піаніст та композитор, а пізніше викладав в цьому навчальному закладі фортепіано та історію музику. Разом із тим, він став відомий завдяки своєму гітарному репертуару, зокрема Варіаціям на тему «Фолії» (1939) та «Південної сонатини» (1939). Окрім камерних творів, серед яких п'ять сонат для гітари соло, прелюдії, в М. М. Понсе також є автором гітарного концерту *Concierto del sur*, присвяченого його другу Андресу Сеговії, із плідної співпраці з яким розпочалася розбудова гітарного репертуару в доробку композитора.

Джей Сміт /*Jay Smith*, який аналізує композиційні та виконавські аспекти Сонати III М. Понсе для гітари, відзначає, що, хоча «Понсе не грав на гітарі, він розумів цей інструмент» [50, р. 5]. Захоплення гітарою розпочалося в 1923 році, коли композитор почув виступ А. Сеговії в Мехіко. Саме гітарист після знайомства запропонував М. Понсе створити композицію для гітари, якою стала *Sonata Mexicana*. Так розпочалося одно з найпродуктивніших партнерств в музичній історії, що вилилося в створення понад 80 творів (1923 – 1948). Більшість з них були написані М. Понсе протягом його восьмирічного перебування в Парижі.

Аналізуючи *Sonata III*, Джей Сміт вказує на впливи П. Дюка, у якого деякий час навчався М. Понсе. Незважаючи на досить традиційні форми, за думкою дослідника, *Sonata III* ілюструє «розширений гармонічний словник, що включає енгармонічні заміни провідних співзвуч, квартові гармонії та еліпсиси» [50, р. 9]. В той же час елементи фольклору та сентименталізм XIX століття майже не відчуються в його музичному стилі. Їх заміщають елементи імпресіонізму та активне застосування хроматизмів.

Паркер С. Скінта [49], в свою чергу, концентрується на аналізі «Романтичної сонати» з точки зору її наслідування шубертівській традиції. Дослідник ставить на меті виявити, як саме М. Понсе відтворює шубертівські принципи. Окрім аналізу Сонати, П. Скінта пропонує періодизацію творчості М. Понсе. Перший творчий період у творчому шляху композитора дослідник завершує 1925 роком, характеризується як «Ранні роки та творче становлення» [49, р. 19]. Так, відомо, що, народившись в музичній сім'ї, майбутній музикант рано розпочав навчатися грі на фортепіано, а в 1895 р. став помічником органіста в Сан Дієго. Пізніше, переїхавши до Мехіко, композитор починає вивчати фортепіано та гармонію із професійними викладачами. Незадоволений навчанням в консерваторії, М. М. Понсе відправився до Європи (1904), прагнучи отримати європейську музичну освіту. В легендарній Болонії він вивчав гармонію, контрапункт та оркестровку. Повернувшись в Мехіко (1907), він став викладати в Національній консерваторії. Одночасно з цим М. Понсе починає цікавитися музикою французьких імпресіоністів. Саме мексиканський композитор організував фестиваль, присвячений К. Дебюссі в 1912 р. В цей період було створено одну з найбільш популярних «фольклорних» композицій М. Понсе *Estrellita*, а його музику починають виконувати в США. Разом із тим, американські критики охарактеризували його твори як «неоригінальні та застарілі» [49, р. 8], після чого композитор вирішив не повертатися до цієї країни.

Протягом 1910 – 1920 тривала Мексиканська Революція, і М. Понсе працював переважно в фольклорному напрямку. Деякий час він проживав на Кубі, і це мало впливи на його композиторський стиль. Разом з тим, композитор виявив в своїй роботі ознаки традиції Ф. Ліста та Ф. Шопена. З 1917 році М. М. Понсе став диригентом Національного симфонічного оркестру Мехіко і розпочав свою музично-критичну роботу. В той час музикант припинив свою композиторську діяльність, відчувши певне невдоволення результатами своєї праці. В результаті М. Понсе відправився до Європи вдруге, щоб навчатися у П. Дюка та Н. Буланже. Під час навчання в

École Normale de Musique, він прагнув розширити свої композиційно-технічні можливості і усучаснити музичну мову. Разом із тим, композитор починає відчувати впливи класичної та романтичної традиції. На формування нових стилєвих пріоритетів М. М. Понсе вплинула музика І. Стравінського в стилістиці музичного неокласицизму.

П. Скінта відзначає, що більшість гітарного репертуару, на момент, коли М. Понсе приступив до роботи над ним, формувалася під романтичними впливами, в протилежність сучасній музичній мові творів для інших інструментів, що ілюструвала творчість таких провідних композиторів як Р. Штраус, І. Стравінський та А. Шенберг [49, р. 13]. Більшість гітарних композицій у той історичний час немовби «відставали» в стилістичному сенсі приблизно на 30 років від художніх відкриттів у творах для інших інструментів. Не випадково, А. Сеговія, один з провідних гітаристів того часу, був невдоволений гітарним репертуаром. Більш того, на момент початку співпраці М. Понсе та А. Сеговії, в школах та консерваторіях не було навіть навчальної програми для гітари. І, не в останню чергу, завдяки творчій співпраці цих музикантів, позиції гітари в академічному середовищі та на концертній естраді значно зміцнилися.

Нестаток гітарного репертуару в творчості авторитетних композиторів та перетворення фортепіано на провідний камерний та концертний інструмент ХІХ століття привело до того, що гітара довгий час не мала визнання. І саме гітарні сонати М. Понсе стали одним із найважливіших внесків в традицію гітарного виконавства.

Аналізуючи «Романтичну сонату», П. Скінта вказує на ряд аналогій із музикою Ф. Шуберта. Так, остання частина *Sonata Romántica* в темпі *Allegro non troppo* «демонструє зв'язок із фінальним рухом останнього фортепіанного твору Шуберта – соната D. 960» [49, р. 24]. В свою чергу, *Allegro vivace* третьої частини, на думку дослідника, апелює до скерцо шубертівських пізніх сонат (D. 784, 845, 850, 959, 960). Тоді як розробка першої частини кореспондує з ранніми шубертівськими сонатами. Лірика другої частини, в поєднанні із

мажорно-мінорними співставленнями, викликає аналогії із шубертівською *Lied*. В трактовці третьої частини М. Понсе спирається на характерні для Ф. Шуберта метрику та гармонії. Що ж стосується фіналу, то він насичений інтонаційними зв'язками з останньою частиною сонати Шуберта B-dur (D. 960).

Одна з найбільш ранніх праць, присвячених музиці М. Понсе – монографія К. Отеро (Corazon Otero), вперше опублікована в Мехіко в 1980 р. [47]. Втім, вона не містить широких узагальнень. Монографія К. Отеро цінна тим, що в ній містяться фрагменти листування М. Понсе та А. Сеговія, автографи творів композитора, відгуки критики на концертні заходи.

Висновки до Розділу 1.

Незважаючи на велику роль М. Понсе, яку він відіграв в історії мексиканської музики та розбудові гітарного репертуару в ХХ столітті, його творчість і сьогодні лишається мало вивченою. За виключенням знакових праць Д. Сміта щодо Сонати III та П. Скінта, який надав аналіз Романтичної сонати, ґрунтовні дослідження музичних творів М. М. Понсе відсутні. Незважаючи на те, що гітарні твори М. М. Понсе становлять значний інтерес не тільки з точки зору гітарного виконавства, але й композиційних особливостей, ілюструючи різноманітну інтерпретацію сталих жанрових моделей, таких як соната, прелюдія. Це побуджує до аналізу гітарних творів композитора на основі застосування різних аналітичних підходів.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР ГІТАРНОЇ СОНАТИ В ДОРОБКУ М. ПОНСЕ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

В доробку М. Понсе 5 гітарних сонат, написаних в період з 1923 по 1939 рік. Кожній з них властиві своєрідні стилістичні орієнтири та, відповідно, специфічні вимоги до виконавцем.

«*Sonata mexicana*» – це перша з гітарних сонат, написана М. Понсе 1923 року. Показово, що творчість композитора для гітари відкривається саме з фольклорної лінії, що віддзеркалює загальний шлях стильової еволюції автора. Соната чотиричастинна, присвячена А. Сеговії.

I частина, *Allegro moderato*, *A-dur* відкривається поетичною ліричною темою пісенного характеру. Акордовий виклад, простота мелодії визначають загальний тон першої частини.

Друга тема, побічна, *E-dur*, продовжує образну лінію, сформовану в темі головної партії, відтінюючи властивий їй ліризм. Тема побічної партії так само проста за мелодичною лінію, однак їй властивий більш грайливий, граціозний характер. Відтінюється загальний ліризм акордами «вторгнення» в дусі фламенко – тут співставляються гармонії тризвуку *E-dur* та *C-dur* (тт. 45 – 50).

Другий розділ I частини розробка (тт. 58 – 86) відкривається проведенням першої теми в транспозиції (*Es-dur*). Гармонія насичується різноманітними барвами за рахунок септакордів, втім характер теми майже не змінюється.

Повернення основної тональності (від т. 87) знаменує початок репризи. В темі головної партії привертає увагу більш щільна акордова фактура. Друга тема проводиться в репризі в основній тональності, зміщуючись теситурно вниз. Завершує частину невелика кода (тт. 137 – 148) з фігуративним пасажом імпровізаційного характеру.

Таким чином, перша частина може бути визначена за формою як сонатна із спрощеною розробкою, в якій композитор замість мотивного розвитку дає новий варіант теми головної партії, представлений у траспозиції.

У Другій частини, *Andantino affetuoso*, 5/8, *h-moll*, у тричастинній репризній формі з серединою розвиваючого типу (тт. 21- 38), відбувається поглиблення ліризму. Основна тема II ч. має мрійливий, з відтінком меланхолійності, характер. Її синкопована ритміка нагадує побічну тему з першої частини. Втім, насичення гармонії хроматизмами, викликає асоціації із музикою романтизму, імпресіонізму та джазу.

Третя частина, *Allegretto quasi serenata*, 3/8, *a-moll*, відкривається розлогими гітарними арпеджіо, що виконують і функцію вступу, і основної теми, оскільки вся частина написана в *quasi*-імпровізаційній манері і нагадує вільне гітарне музикування. В ній можна бачити ознаки як тричастинної репризної форми, так і двочастинної куплетної із різними «приспіваними» (*aba¹c*).

Четверта частина, *Allegretto un poco vivace*, 6/8, *A-dur*, має підзаголовок «Рондо». Основна тема (рефрен) пісенно-танцювального характеру написана в *A-dur*. Епізоди не стільки контрастують темі рефрену, скільки розкривають нові грані пісенно-танцювальної образності та урізноманітнюють гармонічну мову. Тематизму IV частини Сонати властивий як зв'язок із мексиканською традицією (елементи фламенко, андалузський лад), так і з імпресіоністичною стилістикою. Форма частини складається з трьох проведення рефрену та трьох епізодів, при чому другий та третій з них розподілені варіантним проведенням рефрену, а перед кодою проводиться тема першого епізоду (тт. 107 – 120), неначе рефрен виявляється витісненим іншим тематичним матеріалом. Це надає композиції ознак мозаїчності, рапсодичності та імпровізаційності. Кода (тт. 121 – 138) побудована на домінантовому органному пункті, на фоні якого проходить низка співзвуч, що рухаються по хроматизмах униз. Після встановлення тоніки (тт. 129 – 138) з'являються елементи теми рефрену.

Таким чином, в сонатному циклі панують лірико-пісенні фольклорні образи, яким надано опоетизоване тлумачення. У чотиричастинному сонатному циклі друга та третя претендують на роль ліричного центру композиції. Жанрова танцювальність відчувається лише в фіналі. За

виключенням жанрової частини, тональний план і форми, якими користується композитор, досить традиційні. Більш того, тлумачення сонатності в першій частині циклу засвідчує тяжіння до певного спрощення формотворення. Підкресленій простоті I частини протистоїть досить розгорнуте фінальне рондо, де форма складніша, містить елемент дзеркальності, а вільне поєднання нового тематизму, в свою чергу, свідчить про риси мозаїчної композиції.

«Мексиканська соната» М. М. Понсе представлена у виконанні таких гітаристів, як А. Сеговія (запис 1967 року, Мадрид), Франк Бунгартен (Германія, запис 1982 року, Ганновер), Кадзухіто Ямасіта (Японія, запис 1995 р.).

Порівнюючи записи Андреса Сеговії та Франка Бунгартена, відзначимо властиві німецькому гітаристу м'якший гітарний тон та виразнішу регістровку. Це відчувається, зокрема, у викладі першої теми I частини. Якщо у Сеговії проступають скерцозні риси – він підкреслює окремі долі акцентами, виділяє синкопи, то Ф. Бунгартен значно обережніший із тематичним матеріалом. У японського гітариста Кадзухіто Ямасіта відразу ж привертає увагу жвавіший темп, відсутність в побудові думки вільного опоетизованого висловлювання. Кадзухіто Ямасіта активно просуває форму вперед, не поринаючи в атмосферу ліричного споглядання, завдяки чому сонатна форма набуває виразу активно-діючого змісту. Втім всі три інтерпретації першої частини достатньо переконливі.

Друга частина у кожного з трьох гітаристів різна за глибиною ліризму та віддзеркаленням поезії «вільного музикування». Якщо у Франка Бунгартена панує імпресіоністична естетика із занурюванням виконавця в звучання кожного співзвуччя, то Андрес Сеговія відтворює в II частині атмосферу філософського роздуму.

Sonata Classica М. М. Понсе являє собою чотиричастинний цикл, що відкривається початковим сонатним *Allegro, a-moll*, гармонічна мова якого наближується до докласичної моделі. Так, композитор широко використовує натуральний мінор в темі головної партії та однойменно-ладові співставлення

в темі сполучної партії. Друга частина (*Andante, C-dur*) характеризується жанровими рисами повільної ходи, що зближує її з повільними сарабандами барокових сюїти. Менует, *C-dur*, своїми різкуватими акцентами скоріше нагадує його «сільську» модель, ніж придворну. Фінальне *Allegro, A-dur*, жвавий фінал, пронизаний безперервною пульсацією вісімок, що надає йому більшого динамізму. За формою фінал наближується до рондо з чотирма проведеннями рефрену.

Перша частина, *Allegro, a-moll*, 4/4, показова цікавою побудовою експозиції. Експозиція відкривається темою головної партії (тт. 1 – 20), що охоплює тричастинну репризну форму, тоді як тема побічної партії, підготовлену тривалим органним пунктом G (тт. 24 – 32), що веде до паралельної тональності *C-dur*, невелика за обсягом (тт. 33 – 44). Рельєфний тематизм теми побічної партії представлений лише секвенцією (тт. 42 – 44), що дістане активного розвитку в розробці. Початкове зерно теми побічної партії мало продуктивне в подальшому розвитку. Зерно розпочинається з мотиву-розгойдування в низькому регістрі, якій піднімається вгору, де знаходить акордову підтримку. За побудовою така структура нагадує вокальне фразування. Поступовий підйом тематизму до високого регістру змінюється секвенцією, що низпадає по секундах.

Після лаконічної експозиції тема побічної партії немов би «перетікає» в тему заключної партії (тт. 44 – 56), котру вирізняє панування тріольної ритміки та фігурацій у вигляді загальних форм руху.

В розробці (т. 57 - 90) майстерно використовується принцип діалогу імітації на основі матеріалу заключної партії та (тт. 62 – 66) секвентний розвиток на основі тематизму побічної партії (тт. 67 – 90), на якому композитор вибудовує досить широку хвилю розвитку. Верхній голос секвенції низпадає по секундах, що надає йому скорботно-меланхолійного відтінку. В гармонії виникають цікаві акордові послідовності $b - C - f - F7 - f - B$, в яких відчувається вихід за межі обраної класичної гармонічної парадигми. Такі співставлення належать до сфери однойменного мажоро-

мінору і більше відповідають музиці епохи романтизму. Досить розгорнутим етапом розробки є домінантовий органний пункт на басу «е» (т. 91 – 101), що виконує функцію нагнітання перед репризою. Перехід до репризи здійснюється за допомогою відхилення в *e-moll* через подвійну домінанту.

В Репризі (від т. 102) відбувається повернення теми головної партії на хвилі кульмінації; тема побічної партії, проведена в *A-dur*, ладово наближується до теми головної партії.

Друга частина циклу, *Andante*, $\frac{3}{4}$, написана у тричастинній репризній формі з варійованою репризою (від т. 40), «наскрізь» пронизаною безперервним рухом шістнадцятих, що надають їй певного динамізму.

Написана в *C-dur*, II частина вирізняється ладотональними змінами. Наприклад, в межах перших двох тактів спостерігаються паралельно-ладові співставлення (відхилення в *a-moll*). Початкове зерно початкової теми викладено акордами з рухливим пунктирним басом, що надає музиці ознак ходи, а мінорне відтінення зумовлює ознаки скорботного тону. Пунктирна ритміка в другій фразі (тт. 4 – 8) поступається фігураціям шістнадцятих у верхньому голосі, що підтримуються на другій та третій долях такту акордами. Їх візерунковий малюнок асоціюється із виразною кантиленною арією. Це створює приховану синкопу на другій долі, яка надає темі ритмічних ознак сарабанди. В третій фразі теми відбувається своєрідна реприза. Отже, як і головна тема першої частини, тема другої охоплює контури тричастинної форми. Тема завершується тонально розімкнено – в домінантовій тональності (*G-dur*, т. 16), що свідчить про ознаки старовинної сонатної (двочастинної форми). І знову, як і в першій частині, гармонічний розвиток в центральному розділі, «видає» в композиторові приналежність до мислення іншої епохи (*As – B – As – E – G – c – Es – B – G*).

Менует, $\frac{3}{4}$, написаний в традиційній складній тричастинній формі *da Capo al Fine*. III частина розпочинається активною пружною темою, яка асоціюється із образністю сільського менуету. В центральній частині першого

розділу форми (тт. 9 – 26) бадьорий мажорний лад відтінюється мінором – *g-moll*, що є однойменною тональністю до *G-dur*, у який модулює тема.

Тріо починається в *C-dur*, а згодом виникають далекі тональні співставлення (*as – Es – c – As*). Після тріо точно повторюється перший розділ, про що свідчить позначка *Da capo al Fine*.

Фінальне Allegro, 2/4, A-dur, являє собою жваве рондо, пронизане безперервною ритмічною пульсацією та енергією початкової теми. Як і основні теми попередніх двох частин, вона викладена в тричастинній репризній формі (14+8+8), в якій реприза безпосередньо перетікає в епізод. На відміну від яскравого рефрену, епізод характеризується, перш за все, активним гармонічним рухом, і прихованою в нижньому голосі акордової пульсації мелодичною лінією. Після кадансової формули в рефрені проводиться секвенція з прихованим двоголоссям (тт. 47 – 53), після чого повертається рефрен.

Друге проведення рефрену (тт. 58 – 72) скорочене, в ньому майже не зустрічаються відхилення в мінорні тональності, за виключенням поодинокого переходу в *h-moll*. Це зумовлено тим, що наступний епізод написаний в однойменному мінорі і композитор прагне його контрастно відтінити. Одноименні мажоро-мінорні співставлення для класичної форми рондо в цілому характерні. Тут можна пригадати хоча б фінальне *Rondo alla turca* з моцартівської сонати № 11, *A-dur*.

Другий епізод (тт. 73 – 95) показовий не тільки ладовим контрастом, але й рельєфним матеріалом. Тут звучить нова тема, побудована на ритмоформулі



. В ній також виникає асоціація із співставленням різних оркестрових груп за рахунок регістрового контрасту, який задіяв композитор. Спочатку експонується ключове мотивне зерно, що складається з руху на висхідну малу сексту від III до I ступеня, затвердження тоніки вгорі і подальшого низхідного стрибка на сексту. Цей мотив секвентно повторюється на секунду вище (секстовий хід замінюється на квінту). Надалі мотив

модифікується – тепер це допоміжний хід від домінанти на IV[#] ступень, а сильна доля в такті пропускається. Чергування IV-V ступенів у верхньому голосі деякий час повторюється в високому регістрі, викликаючи асоціації з пронизливими зойками скрипок в концертах А. Вівальді або А. Кореллі. Подальше теситурне співставлення – той самий мотив звучить двома октавами нижче (т. 83 – 84) – посилює асоціації із концертно-оркестровою партитурою бароко. Отже, знову виникає враження, що називаючи сонату «Classica», композитор насправді апелює до пласту докласичної музики, а отже розуміння «класичного» скоріше треба інтерпретувати як «неокласичне», оскільки неокласицизм передбачає звернення не тільки (і не стільки) до епохи віденського класицизму, скільки до барокових моделей.

Надалі (т. 89) «скрипкові зітхання» знову повертаються в високий регістр, і композитор вибудовує тривалу секвенцію – поступове сходження по тонах, водночас із поверненням з зони домінанти до тоніки. Втім, *третє проведення рефрену* (від т. 96) зміщене тонально і проходить в C-dur, перетікаючи в останній епізод (тт. 115 – 140), який є варіантом першого, про що свідчить остінатна пульсація терцій в верхньому голосі, що поєднується з прихованою мелодією у нижньому голосі та активним гармонічним розвитком.

Коротка *quasi*-каденція, побудована на фігураціях шістнадцятих (тт. 141 – 144), приводить до останнього, *четвертого проведення рефрену* (тт. 145 – 181), цього разу в основній тональності. В коді (тт. 181 – 203) панує тонічний органний пункт, відтінений відхиленнями до II ступеню (т. 192 – 193), де багаторазово стверджується ключовий мотив рефрену.

Отже, композиція досить розгорнутого фіналу являє собою так зване семі-частинне рондо, в якому один епізод, подібно до деяких моцартівських рондо, повторюється двічі, а центральний написаний в однойменному ладі. Втім, *Sonata Classica* скоріше ілюструє тяжіння композитора до докласичної музики, про що свідчить експозиція сонатної форми з дуже лаконічною побічною, використання натурального мінору в I частині, що надає їй головній темі архаїчного колориту. Друга частина наближується до барокових

сарабанд, а в фінальному рондо, особливо в його центральному епізоді, виникають виразні асоціації з бароковою концертною музикою. Все зазначене свідчить, що М. Понсе втілює не «класичну», а «неокласичну» модель сонати, в якій поєднуються і власне класицистські, і барокові елементи.

«Класична соната» увійшла до репертуару різних гітаристів світового рівня, зокрема А. Сеговії, Джейсона Віо /Jason Vieaux (США), Кадзухіто Ямасіто (Японія).

Відмінності між виконавськими інтерпретаціями помітні уже в першій частині. Так, А. Сеговія та Джейсон Віо обирають однакові темпи (хронометраж 6:25), в той час як у японського гітариста темп значно. В Кадзухіто Ямасіто на перший план виходить енергія ритму, яка властива початковій темі, і стрижнем цілого стає ритмічне остінато вісімок, що супроводжує мелодію. Для Джейсона Віо на першому плані залишається виразність мелодики. А. Сеговія грає «сухіше» за Джейсона Віо, втім йому вдається знайти баланс між мелодичною і ритмічною складовими.

Sonatina meridional або «***Південна сонатина***» є найбільш зрілою з сонат М. Понсе (1939 р.), тоді як більшість сонат було створено в 20-ті роки. Звернення до фольклорних джерел і локального колориту відбилися в творах «Популярні мексиканські пісні» / Canciones populares mexicanas: La pajarera, Por ti mi corazón, La valentina (ca. 1925–1926) та «Мексиканська соната» (1923).

Звертаючись до фламенко в своїй останній сонаті для гітари соло, композитор підтверджує своє тяжіння до стихії іспанського гітарного музикування, попри культивування гітари як інструменту, здібного до виконання музики будь-яких стилів. Втім, він приходить до роботи над останньою сонатою достатньо зрілим композитором, і тому досвід минулого десятиріччя в сфері класичної, барокової стилістики відчувається в цьому зрілому творі.

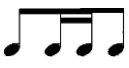
Лаконізм тричастинного циклу, на противагу розгорнутому чотиричастинному в «Романтичні сонаті», вочевидь, змусив композитора обрати найменування «сонатина», хоча, як правило, за ним стоїть відсутність

розробки в сонатній формі. У М. Понсе в I частині є розробка, а вся частина виступає найрозгорнутішою з трьох. Наведені ознаки дозволяють поставити під сумнів скромне жанрове авторське визначення.

Перша частина, *Allegretto*, має в російськомовному виданні назву «Поле». В оригіналі це «*Campo*», що перекладається як «сільська місцевість». Як відомо, картини сільського побуту, рустикального буття, як правило, втілюються в музичному жанрі пасторалі. Отже, «поле» здається дещо звуженою програмою і, скоріше за все, треба перекладати цю назву як «сільський пейзаж» або «пастораль». Частина написана в сонатній формі, *D-dur*. Початкова позначка в нотному тексті ймовірно вказує на необхідність налаштування в строї «ре».

Друга частина, *Andante, d-moll*, називається «Пісня», в оригіналі – «*Sorpla*». Насправді, це не пісня взагалі, а конкретний пісенний жанр, а саме «іспанська популярна пісня, що походить від *cuplé* та впливає упродовж XX століття на різні жанри, особливо на сферу популярної пісні та фламенко; тексти, часто трагічні, стосуються переважно життя, кохання та почуттів» [sorpla]. За формою вона наближується до простої тричастинної репризної.

Фінал, «Свято», а в оригіналі «*Fiesta*», втілює стихію фламенко. Форма Фіналу наближується до вільно побудованого рондо з кодою на органному пункті *D-dur*.

Перша частина, *Allgertto, 3/8*, відкривається темою головної партії в *D-dur*, що базується на поєднанні ознак барокової стилістики та фламенко. Від барокової музики – тут елементи імітаційної поліфонії, діалогічність викладу, а також гнучка структура фраз, що будуються на ритміці . Від фламенко – гармонічні співставлення – тоніки та тризвуку, розбудованого на II пониженому ступені (D – Es). Панування секвентного розвитку теми зумовлює плинність, відчуття безперервності розгортання думки, що апелює до бахівської поліфонії. Сполучна партія (тт. 21 – 51) представлена через контрастне співставлення по відношенню до головної. Вона розпочинається як одноголосна фігурація в низькому регістрі в тріольному ритмі, що

виконується *pizzicato* і нагадує своєрідний відіграш перед поверненням основної теми.

Побічна партія (тт. 52 – 77) з акордовою синкопованою пульсацією та простою мелодією в верхньому голосі ближче до стихії фольклору, ніж головна. Ця пісенно-танцювальна тема відкривається в традиційному *A-dur*, але незабаром відчуття тональності затьмарюється колористичними фламенковими співставленнями по типу *A – B – C – d* (тт. 66-69), в яких водночас відчувається тяжіння до *d-moll* та ознаки характерного для андалузського фольклору домінантового ладу. Поєднання цієї акордової послідовності із низхідним рухом басу викликає асоціації із характерною для фламенко фактурно-гармонічною формулою. Ритмічної енергії побічній темі надають пружкі репетиції на одному тоні. Експозиція повторюється двічі, на що вказує використання знаку репризи.

Розробка (тт. 79 – 140) за масштабами цілком врівноважує експозицію, що відповідає класичній трактовці сонатної форми. Щодо розвитку тематизму, то він досить гнучкий і природний. Так початок розробки продовжує розвивати побічну тему, на якій завершилась експозиція. На її окремих інтонаційних елементах будуються секвенції, що виводять музичний матеріал в достатньо далекі тональності – *Cis*, *Fis*. Композитор двічі чергує її початкову пісенно-танцювальну формулу із активними запальними репетиціями. Після закріплення дієзної сфери (тт. 94 – 96) відбувається зворотній гармонічний рух в тональності ближче до основної – *e-moll*, *a-moll*. Окрему фазу розробки становить домінантовий предикт (тт. 125 – 140), побудований на типово фламенковій формулі – бас – акорд – бас (або акорд – бас – акорд), викладений у тріольній ритміці. Гармонічні співставлення на зразок *A – B – F – A* закріплюють цю асоціацію. При цьому бас фіксується на домінанті *a*.

Реприза (тт. 141 – 226) динамізована – в межах теми головної партії зустрічаються розлогі арпеджіато, яких не було в експозиції, ширшають фрази з фігураціями 16-х, стирається межа між головною та сполучною партіями. Побічна (тт. 194 – 226) проводиться в основній тональності *D-dur*, що

відповідає традиційній логіці розгортання сонатної форми. Завершується ж частина виокремленим розлогим арпеджіато про звуках тонічного тризвуку.

Друга частина, *Andante*, зберігає начебто тріольну пульсацію попередньої частини. Але за рахунок повільного темпу та різноманітної ритмічної структури фраз (іноді з використанням геміоли) тріольний рух майже не відчувається. Повільне розгортання теми в поєднанні з мінорним ладом надає цій частині ознак сумної ліричної пісні, поряд із чим відчуються ознаки вільної інструментальної імпровізації. В основній темі вгадується ритмоформула з першої частини, втім в фактурі вже немає ознак імітаційності, які панували в першій частині. Тут верхній голос виконує роль мелодії, а нижній виступає в ролі супроводу та гармонічної підтримки. Ще одна риса, що зближує цю тему з матеріалом першої частини, – це використання гармонії II низького ступеня (Es), що викликає асоціації із фламенко. Тональна основа досить нестійка і постійно урізноманітнюється гармонічними співставленнями і хроматикою, що збалансовує простоту фактури і відсутність явної динаміки в розгортанні тематизму. Так, в межах першого розділу форми (тт. 1 – 8) композитор використовує однойменно-ладове співставлення, яке відкриває центральний розділ, це зустрічаються IV понижений та підвищений ступені, V понижений, які не виводять гармонію в інші тональності, а наче розширюють лад зсередини, насичуючи його хроматикою, завдяки чому композитор фактично охоплює всі 12 ступенів. В центральному розділі відбувається також емоційне урізноманітнення викладу за рахунок пожвавлення (*animando poco*), ремарок «гнучко» *flexible* та «виразно» (*espressivo*), в той час як в першій частині подібні вказівки відсутні. В другій фазі центрального розділу (тт. 12 – 21) панує стихія імпровізаційності – це широкі гамоподібні пасажі-фігурації в ритмі 16-х та 32-х, які тяжіють до бемольної сфери тональностей (f, As). Перехід до репризи (т. 20 – 21) має вигляд невеличкої *quasi*-каденції, де композитор поєднує рух 16-х та 32-х.

Початок репризи (т. 22) Характеризується зміною пульсу з тріольного на дводольний на початку. Підкреслення цього руху глибокими басами надає

музиці раптових ознак траурної ходи. Надалі ж тріольна пульсація повертається. В заключних тактах композитор дає цікаві темброві співставлення «завуальованої гучності» (*sonordidad velada*) та «металевої звучності» (*sonordidad metallica*) на секвентно повторюваній фразі, що символізує «модуляцію» образного змісту від скорботи до свята в останній частині циклу.

Фінальне «Свято», *Allegro con brio*, написано в тональності І частини – *D-dur*. Розмір $\frac{3}{4}$ продовжує панівну тріольну пульсацію, характерну для всього циклу, але тут вона подається в «розширеному» вигляді. Якщо в перших двох частинах спостерігалось панування дрібної техніки, то тут від гітариста вимагається блискуча акордова техніка, яка дозволить озвучити всі шести або п'ятизвучні арпеджіато, якими рясніє основна тема та часті *rasgueado*. Нагадаємо, що *расгеадо* «(від ісп. *Rasgueado, Rasgeo* – «удар») — прийом гри на гітарі та деяких інших музичних інструментах, який виник у напрямку фламенко. Виконується пальцями правої руки, коли гітарист по черзі виконує прийом арпеджіо кожним пальцем відтворюючи більш глибоке, пролонговане звучання акорду». Він має вигляд удару по струнах або більш швидкого виконання арпеджіо, арпеджіато. Для зручності виконання великий палець правої руки знаходиться на 6 струні виконуючи роль опори, при умові що вона не використовується в акорді. Може виконуватися будь-яким пальцем, але основна відмінність від інших прийомів полягає у виконанні декількома пальцями синхронно, нагадуючи розкриття віяла. Направлення руху пальців може бути як вниз, так і вгору.

В порівнянні з першими двома частинами, тут іще ширша емоційна палітра. Так, композитор використовує ремарки *violento* (агресивно, т. 13), *con humor* (з гумором, жартівливо, т. 31), *con dulzurd* («з солодкістю», «солодко», т. 40), *ironica* (іронічно, т. 49), *con color* (з кольором, барвисто, т. 57), *lejano y humorissimo* (далеко і жартівливо, т. 136), *apasionado* (т. 144), *metalico* (т. 156), *ligero* (т. 160). Особливо рясніє різноманітними позначками кода (тт. 147 – 171), яка може розглядатися як кульмінація фіналу і усього циклу. Побудована

начебто на тонічному органному пункті, вона водночас ілюструє колористичні гармонічні співставлення, де звучать гармонії *Es*, *V[#]* ступеню у складі домінантової гармонії. З точки зору тематизму в ній чергуються мотиви і акорди-арпеджіато з основної теми фіналу.

Фінал досить вільний за формою, хоча в ньому можна простежити певні ознаки рондальності. Неоднозначність композиції III частини обумовлена тим, що початкова тема жодного разу не проводиться точно повторюючись, тому виникає відчуття безперервного розвитку. Більш того, в середині частини до тематизму підключається матеріал головної теми I частини, який переплітається з темою фіналу. В основі рефрену лежить поспівка на другій долі такту із допоміжним рухом IV – III – IV, з подальшим рухом до V ступеня, і її «відповідь» – хід від VI ступеня до III в такому самому ритмі. В завершенні речення композитор дає ще одну поспівку, вже в протилежному русі IV – V – IV – III в ритмі тріолей, яка потім відразу секвентно повторюється. Весь цей мелодичний матеріал чергується із акордами расгеадо або арпеджіато.

Перший епізод (тт. 26 – 48) позначений ладовим (ознаки *d*), фактурним і теситурним контрастом – мелодія в басу рухається з акордами правої руки, а потім (від т. 31) вони обмінюються ролями. Втім, говорити про те, що це нова контрастна тема ми однозначно не можемо.

Повернення теми рефрену (т. 49 – 79) позначене тональним зсувом, упущені також яскраві щільні акордові співзвуччя. Від теми зберігається лише ритміка мелодичних поспівок, в процесі викладу тема «розсіюється» в загальних формах руху, а деякі мотиви нагадують про перший епізод

Другий епізод (т. 80 – 88) є варіантом теми головної партії першої частини, після чого звучить новий варіант теми фіналу (від т. 88) – тут повертаються арпеджіато та расгеадо, втім мелодичний і гармонічний рух представлений переважно повторами-остінато. Водночас в процесі викладу поступово втрачається відчуття контрасту між темою фіналу та головної партії першої частини завдяки близькості ритмоформул – чверть – дві восьмих – чверть (в розмірі $\frac{3}{4}$) фактично дорівнює  в розмірі $\frac{3}{8}$. Завершується частина

кодою, що підкреслює святковий характер фіналу. Отже драматургія сонати розгортається від строгої, майже класичної сонатної форми, з бароковими елементами у вигляді імітаційної фактури та плинності розгортання тематизму через скорботну другу частину, де відчувається і колорит старовинної пісенної традиції і ознаки інструментальної імпровізації до радісного фіналу, що наближується до вільно побудованої форми і втілює стихію фламенкового музикування, що відбилося в активному застосуванні акордової техніки і расгеадо. Щодо гармонічної мови, то в кожній із частин спостерігаються ознаки фламенко, завдяки співставленню паралельних тризвуків тонічного та II пониженого ступеня або більш розгорнутих послідовностей. В результаті в Сонаті утворюється своєрідна стилістична модуляція, або сучасною мовою – кроссовер¹, завдяки чому вона може розглядатися як синтетична жанрова модель.

Sonata Romantica була написана М. Понсе 1929 року. В магістерській дисертації Паркера Скінта [49] здійснюється розгорнутий аналіз *Sonata Romantica* М. Понсе, з акцентом на тому, що композитор використовує шубертівську модель циклу. Окрему увагу приділяє М. Понсе шубертівським впливам в гітарному репертуарі. П. Скінта відзначає, що в гітарній музиці на початку XX століття панував певного роду реакціонізм – гітара не сприймалася як інструмент з широкою емоційною та стилістичною палітрою, а, перш за все, як фольклорний тембр для втілення стихії «пристрастного андалузійського фольклору», в той час як класичний та сучасна музична стилістика вважалися для неї неприйнятною. Як зазначає дослідник, на час знайомства М. Понсе із А. Сеговією «не існувало освітніх програм для гітари» [Scinta, p. 14].

Одним із центральних естетичних і просвітницьких завдань, котрі М. Понсе втілює в своїх композиціях, можна вважати розбудову оригінального репертуару для гітари, що включав би різноманітні стилістичні моделі.

¹ Нагадаємо що кросовер (от crossover с англ. — «переходить») — музика, в якій відбувається змішування двох (або більш) стилей (або тем).

Звернення до шубертівської стилістики може бути обґрунтоване впливом композиторської освіти М. Понсе, отриманої в Германії. Хоча саме там йому докоряли в тому, що він ілюструє «застарілий» для композиції ХХ століття стиль [49. р. 17].

На основі співставлення темпової логіки П. Скінт приходить до висновку, що чотири-частинна модель фортепіанної сонати, яку Ф. Шуберт опановує в 1828 році, є аналогічною до трактовки жанру в творчості М. Понсе. Хоча, описана дослідником модель зі швидкого сонатного *Allegro*, *Adagio* чи *Andante* у другій частині, Скерцо або Менуету в третій, і стрімкого фіналу, - присутня лише в одній з трьох останніх сонат (№ 19, *c-moll*)², тоді як в *B-dur* 'ній на першій позиції в циклі опиняється сонатне *Moderato*. В Сонаті *A-dur* теж не все так однозначно із темповою логікою – найшвидші частини – це перша та третя (*Allegro/Allegro vivace*), тоді як у другій та четвертій Ф. Шуберт використовує «усереднені» темпи – *Andantino*, *Allegretto*. Контрастує також і підхід до жанрової частини, яка Сонаті № 20 представлена менуетом, а в № 19 та 21 – скерцо. Отже, висновок П. Скінта щодо «моделі» в чотири-частинних сонатах Ф. Шуберта нівелює різні концепції і різні типи композиційної логіки в зазначених творах, а отже представляється доволі спрощеним і умовним.

Надалі дослідник наводить паралелі між темповими ремарками *Sonata Romantica* та окремими частинами сонат Ф. Шуберта [див, р. 24], хоча складно сказати, що це дає в плані розуміння змісту сонат М. Понсе та принципів його роботи з музичним твором.

Третю частину дослідник називає «музичним моментом», що має сенс з точки зору репрезентативності цього жанру для творчості Ф. Шуберта. Найбільші впливи музики австрійського романтика П. Скінт вбачає в першій частині циклу, котрій, на думку дослідника, характерно проникнення в сонатну форму «відчуття безцільності»/ *sense of aimlessness* [49, р. 26] мотивного розвитку і мотивної розробки при збереженні формальної

² Соната № 19 для фортепіано складається з чотирьох частин: *Allegro-Adagio* – *Menuetto*. *Allegro* – *Allegro*. Соната № 21, *B-dur*: *Molto moderato* – *Andante sostenuto* – *Scherzo* - *Trio* – *Allegro ma non troppo*.

структури сонатної форми. Отже, цілепокладання, що лежить в основі традиційної сонатності, у Ф. Шуберта поступається вільному розвитку, що підпорядковується фантазії. Крім того, є характерним нівелювання тональних співставлень на користь мотивної розробки.

Перша частина Сонати М. Понсе, на думку П. Скінта, кореспондує з сонатою D.664 Ф. Шуберта [49, р. 30]. Хоча цей твір три-частинний, але переважають спільні риси між творами: в сонаті М. Понсе «забагато співпадінь із сонатою A-dur, щоб їх ігнорувати» [Scinta, р. 30]. Окрім початкового мотиву, такі співпадіння спостерігаються, зокрема, у медіантових співвідношеннях між першою та другою темами A – cis.

Другу частину Сонати М. Понсе дослідник розглядає як інтерпретацію традиції шубертівської *Lied*. В третій частині, яку вчений характеризує як *Allegro vivace* (в нашому виданні *Allegro vivo*), простежується зв'язок із Музичними моментами № 5 і № 6 Ф. Шуберта. Важливим є визначення жанрову природу частини як музичного моменту. П'яти-частинна структура, яку дослідник схематично зображує як ABCAB, дослідник визначає як рондальну, хоча в музикознавстві такі форми до рондо відношення не мають, оскільки рефрен повинен проходити щонайменше тричі. Умовний рефрен асоціюються в роботі П. Скінта з Музичним моментом № 2. В результаті дослідник приходить до висновку, що не тільки музичні моменти, але й шубертівські скерцо теж мали вплив на форму цієї частини [49, р. 71].

Щодо фіналу, то, на думку П. Скінта, він апелює до моделі пізніх сонат Ф. Шуберта, зокрема до сонати D. 960, з якою його поєднує темпове визначення – *Allegro ma non troppo*, тривале ствердження безупинного руху шістнадцятими, схожість у структурних елементах поряд із відмінністю у сфері тональних співвідношень [49, р. 76]. Окрім цього, П. Скінта знаходить характерні для Ф. Шуберта медіантові гармонічні співвідношення. Втім, зважаючи на те, що австрійський романтик вільно комбінує сонатну форму, рондо, варіаційність та фантазійність у фіналах циклічних форм,

безпосередньо фінал Сонати М. Понсе зі структурою останньої частини сонат Ф. Шуберта дослідникові доволі важко.

Безсумнівно глибокий і ґрунтовний аналіз композиції «Романтичної сонати» все ж лишає певні питання – а чи є щось, в чому М. Понсе виходить за межі обраної моделі, і як це впливає на стилістичне відчуття цілої композиції? Наскільки М. Понсе вдається бути вірним одній стильовій моделі чи він все ж таки прагне досягти не ідеальної стилізації, а бути «вірним собі»? Відповіді на ці питання можна знайти лише в процесі аналізу, що й зумовлює необхідність повернення до музичного тексту цього твору.

Висновки до Розділу 2.

П'ять сонат М. Понсе ілюструють різні підходи до трактовки жанру. Найбільш рання, «Мексиканська» соната, ілюструє спрощену модель циклу, побудовану на основі пісенного та пісенно-танцювального тематизму. Найбільш показова в цьому плані розробка, в котрій тема головної партії проводиться в новому тональному варіанті без значних змін. Обидві ж центральні частини є ліричними і жодна з них не претендує на роль скерцо. До схожої моделі композитор повернеться в найпізніший – «Південній сонатині», де знову виявиться тяжіння до фольклору, зокрема гітарного фламенко. В протизагальному чотири-частинній побудові більшості сонат, композитор обирає тут досить лаконічний три-частинний цикл без скерцо. Разом із тим, перша частина твору ілюструє використання розгорнутої розробки, застосування елементів імітаційного викладу, що свідчить про зрілість композиторської техніки. В свою чергу, «Класична» та «Романтична» сонати побудовані як розгорнуті чотири-частинні цикли та ілюструють тяжіння до загальноєвропейської лексики – необарокової в «Класичній» та шубертівської – в «Романтичній» сонатах.

З точки зору виконавської інтерпретації, сонати містять широкий спектр стилістичних та образних можливостей. Навіть, найбільш проста, дещо меланхолійна «Мексиканська» соната може інтерпретуватися по-різному. Так, у А. Сеговії відчувається, перш за все, пріоритет фольклорних образів, тоді як

у Франка Бунгартена – майже імпресіоністична палітра барв із пануванням тихої динаміки, м'якого туше. Досить часто в репертуарі гітаристів зустрічається і «Класична соната». Тут дають себе знати ознаки складно викладеного з фактурної точки зору тематизму, в котрому А. Сеговії вдається віднайти ідеальний баланс між ритмічною та мелодичною складовими. В той же час, не менш переконливими повстають інтерпретації Кадзухі Ямасіти та Джейсона Віо.. Кадзухі Ямасіта в обирає швидший темп і висуває на перший план енергію ритму, а у Джейсона Віо, навпаки, на першому плані опиняється виразна мелодична лінія. Все це свідчить про широкі виразові можливості, що їх містять твори М. Понсе, та багатогранність їх змісту.

РОЗДІЛ 3. ГІТАРНІ ПРЕЛЮДІЇ М. ПОНСЕ ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

24 прелюдії для гітари були написані М. Понсе в 1929 році. На цей час він вже був автором трьох гітарних сонат – «Мексиканської» (1925), «Класичної» (1928), «Романтичної» (1929). Можна сказати, що після опанування фольклорної та класико-романтичної ідіоми, в цей період композитор звертається до барокової стильової моделі. Про це свідчить ряд творів, написаних паралельно з гітарними прелюдіями, зокрема «Варіації на тему Фолії» (1929), «Старовинна сюїта» (1931), Меланхолійна жига (1931).

Гітарні прелюдії М. Понсе не користуються такою популярністю серед дослідників та виконавців, як його сонати. Так, короткий коментар до циклу дає Блейр Джонстон [43]. Він відзначає, що рукописи композитора були, переважно, не готові до публікації, і в результаті темпи, динаміка та артикуляція полишені на вибір видавника та виконавця. Поруч з тим, відсутність авторських коментарів у прелюдіях дозволяє провести паралелі з бахівським Ur-text і зробити висновок щодо значної ролі виконавської інтерпретації, тлумачення ролі гітариста як спів-автора композитора. Лише 12 прелюдій були видані в 1930 році, а повна публікація циклу відбулася 1981 року за допомогою гітариста Мігеля Альказара (Miguel Alcázar), який працював з архівом композитора.

В жанрі гітарної прелюдії композитор майже не має попередників, хоча саме прелюдії для щипкових інструментів, зокрема лютні, як свідчать джерела [34], стояли у витоків цієї інструментальної форми для інструменту, що вивчається в пропонованій роботі. Першим композитором, який використав найменування «прелюдія» для творів інструментальної музики, став Луї Куперен, створивши клавесинні п'єси. Найбільш впливовим в музичній історії вважається цикл «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, хоча тут прелюдія поєднується в міні-цикл з фугою, а власне цикл прелюдії був створений в період романтизму Ф. Шопеном. Фортепіанні прелюдії ор. 28 спираються на бахівську традицію, однак польський композитор використовує інший

принцип тональної організації циклу. Якщо у Й. С. Баха він побудований за хроматичною логікою (C-c-Cis-cis-D-d тощо), то у Ф. Шопена – за квінтовым колом з дієзної до бемольної сфери по парах паралельних тональностей (C-a-G-e-D-h-A-fis-E-cis-H-gis-Fis-es-Des-b-As-f-Es-c-B-g-F-d). В 14 прелюдії відбувається енгармонічна заміна *dis-moll* на *es-moll*, і з цього моменту починається рух через бемольні тональності з великою кількістю знаків.

Визначним для Ф. Шопена є і те, що поряд із п'єсами імпровізаційного характеру, що властивий для традиційної прелюдії, у нього зустрічаються різноманітні жанрові витоки цих творів, в тому числі гомофонної музики, зокрема вокальних жанрів (Прелюдії № 4, № 21), мазурки (Прелюдія № 7) траурного маршу (Прелюдія № 20). Окрім цього, багатьом мініатюрам притаманна віртуозність, характерна для шопенівських етюдів.

Саме за шопенівським принципом будує свій цикл і М. Понсе, хоча енгармонічна заміна у нього відбувається пізніше – в 15 прелюдії, а № 14 написана в *dis-moll*. Не в останню чергу це обумовлено тим, що дієзні тональності більш природні і зручні для гітаристів, ніж бемольні. Втім, Б. Джонсон зауважує, що така «шопенівська» послідовність мініатюр була обрана не М. Понсе, а М. Альказаром, а отже композитор міг взагалі не планувати такої логіки розгорнення циклу. Якщо це є не припущенням дослідника, а реальним фактом, виникає питання, наскільки ці прелюдії можуть сприйматися як цикл. Для того, щоб відповісти на це питання і виявити ключові особливості мініатюр М. Понсе, розглянемо кожен з прелюдій детальніше.

У циклі гітарних прелюдій М. Понсе спостерігається переосмислена взаємодія як бахівського, та і шопенівського взірців щодо композиторської інтерпретації жанру.

Прелюдія № 1, *Moderato*, C-dur, $\frac{3}{4}$, виконує функцію своєрідної інтродукції до всього циклу. Як у Й. С. Баха та Ф. Шопена, в ній панує вільне висловлення з рисами імпровізації та пануванням загальних форм руху, переважно, фігуративним. Водночас поєднання фігурацій та лінії витриманих

басів апелює скоріше до досвіду бахівської прелюдії (№ 1, WTK I). В той же час спостерігається активний модуляційний рух, де переважно панують споріднені тональності – *G-dur*, *e-moll*, *D-dur* та еліптичні звороти. На кульмінації (тт. 24 – 25) з'являються риси домінантового ладу (андалузький лад), що відтінює новими барвами тональну організацію п'єси. За формою вона наближується до репризної три-частинної, де експозиція охоплює лише 8 тактів, де викладається початкове зерно – низхідний поступеневий мелодичний рух від тоніки, що дублюється в терцію верхнім голосом в другому такті, гармонічний рух до паралельного мінору, підкреслений домінантовою гармонією (т. 3), яка енгармонічно замінюється тризвуком *f-moll* – мінорне співзвуччя VI ступеня для *a-moll*, яке асоціюється із музикою Ф. Шуберта («шубертівська субдомінанта»). Завершується перше речення домінантою до основної тональності *C-dur*, після чого встановлюється фігуративно-ламаний рух восьмих, який буде панувати протягом решти прелюдії. Тут закріплюється тональність *C-dur*.

В центральному розділі фігурації насичуються стрибками на першій долі такту, завдяки чому формуються ознаки прихованої поліфонії. Водночас, велика відстань між басом та фігураціями надає фактурі об'єму.

Повернення основної теми Прелюдії (т. 31) носить характер короткої репризи і коди, що базується на розлоному кадансі (тт. 38 – 42), в якому мелодичний голос рухається по звуках пентатоніки.

Отже, за формою, перша Прелюдія близька до бахівського зразка (№ 1, BWV, I том), втім гармонічна мова ілюструє своєрідний «фьюжн» з традиційної тональності та модальності (домінантовий лад, пентатоніка), який відповідає композиторській манері М. Понсе. Фактурні особливості апелюють до барокових принципів. Про це свідчить початковий діалог-імітація, використання двоголосся та прихованої поліфонії.

З точки зору гітарно-виконавських особливостей, п'єса висуває вимоги рівної ритмічної гри – як вісімок у мелодії, так і в басовому голосі, що має резонувати тривалий час, водночас із цим не змішуючись із верхнім голосом.

Прелюдія № 2, *a-moll*, *Agitato*, $\frac{3}{4}$, апелює до другої з прелюдій Й. С. Баха (№ 2, BWV, I), оскільки спирається на безперервний рух шістнадцятих, притаманний жанру токати. Токатність тут підкреслюється остінатними речитаціями – повторами одного тону, які виконуються верхнім голосом. Їм протистоїть бас, де нерідко використовується органний пункт (тт. 1-3; 14- 17). Ще одна паралель із Й. С. Бахом – завершення прелюдії акордом в однойменному мажорі (A-dur). За формою, як і перша прелюдія, п'єса в *a – moll* будується за ознаками простої репризної три-частинної форми. Гранично лаконічна, прелюдія охоплює всього 19 тактів (триває приблизно 25 секунд). У центральному розділі не спостерігається відхід до далеких тональностей, в наслідок чого майже скрізь зберігається основна тональність *a-moll*. Реприза (від т. 16), як і в першій прелюдії, супроводжується модифікованим кадансом.

Разом із тим, композитор шукає інших шляхів урізноманітнення чергування тонічної гармонії із гармонією II низького ступеня (т. 3), апелюючи до національної традиції, так само, як і у випадку чергування із IV[#] ступенем (т. 8, т. 14).

Окрім жанрових ознак токати, такий рівний рух шістнадцятих виявляє ознаки етюдності. Тут перед гітаристом повстають завдання рівної гри із аплікатурним чергуванням на повторюваних тонах. Вони вимагають ясності артикуляції і водночас збереження відчуття безперервного руху вперед, до сильної долі.

Прелюдія № 3, *Allegretto espressivo*, *G-dur*, дещо нагадує першу прелюдію аналізованої збірки за фактурою та початковою імітацією в двох голосах. Втім, поліфонічні ознаки тут значно яскравіші, оскільки вся прелюдія побудована як канон в октаву. Розпочинає його верхній голос, і протягом перших п'яти тактів голоси точно імітують один одного. Другий етап (тт. 6 - 12) також відкривається проведенням теми у верхньому голосі. Фрагмент завершується в паралельному *e-moll*. Третій етап (тт. 12 -16) побудований так само і завершується поверненням в основну тональність. Четвертий (тт. 16 – 20) оснований на варіантному канонічному повторі короткого мотиву.

Останній (тт. 20 – 25), котрому властива роль коди, зберігає принцип варіювання.

Зважаючи на досить жвавий темп в умовах розміру $\frac{3}{4}$, чверті, скоріше, сприймаються як вісімки, що, в поєднанні із ключовою ритмо-формулою , надає прелюдії ознаки жиги. Втім, за умови обрання дещо більш помірнього темпу, ця прелюдія буде скоріше нагадувати сициліану.

Так виникає своєрідна дво-жанровість щодо визначення прообразів прелюдії. При чому вибір пріоритетного жанру припадає тут на виконавця, що має обрати домінуючу жанрову модель.

Так, Хорст Клеє (*Horst Klee*) грає її досить повільно (хронометраж – 50 секунд). У такому темпі прелюдія дійсно нагадує барокову, можливо, навіть лютневу музику в жанрі сициліани. Інший підхід ілюструє Кристофер Руд. Його виконання характеризує значно жвавіший темп (35 секунд), в наслідок чого прелюдія більшою мірою схожа на жигу. В такому темпі (це, скоріше, *Allegro*, ніж вказане композитором *Allegretto*), нівелюється пунктирний ритм: гітарист фактично грає , або навіть  протягом всієї п'єси, не акцентуючи увагу на її поліфонічну природу. Отже, так стрімке виконання є досить суперечливим.

Майже вся прелюдія побудована як однотональна без підключення додаткових альтерацій, а отже наслідування бароковій традиції тут набуває характеру стилізації, хоча форма канону не дуже притаманна бароковій прелюдії.

Прелюдія № 4, *Allegro, e-moll, 4/4*, є однією з найлаконічніших в циклі. Вона охоплює всього 13 тактів і за формою являє собою період, що складається з двох, варіантно повторених речень (тт. 1 – 6 та тт. 7 -13). В ній панує хвилеподібний арпеджований рух, що поєднується з басом. Отже за жанровими ознаками вона найбільше близька прелюдії як імпровізаційній формі. Водночас, гармонічна мова ілюструє співставлення акордів, що ілюструють приналежність до національної традиції. Так, відкривається

прелюдія чергуванням тоніки та гармонії II низького мінорного ступеня (тризвук *f-moll*). Пізніше (тт. 7 – 8) композитор використовує секвенцію, де основна ланка має гармонічну основу E-f, що варіантно повторюється на тон вище – *g –gis* (т. 8). Такі гармонічні послідовності викликають асоціації із музикою фламенко. Також композитор застосовує гамоподібний рух по звуках домінантового/андалузського ладу (тт. 9 – 10), що посилює аналогії з іспанською музикою. Завершенню п'єси на тонічному акорді (*e-moll*), в свою чергу, передують тризвуки II низького та домінантового ступенів.

З точки зору гітарної техніки, від виконавця при виконанні даної прелюдії вимагається вибір зручного темпу, що дозволить виявити всі гармонічні барви четвертої мініатюри. Як і в першій прелюдії, тут також потрібно добре озвучувати бас, щоб він резонував протягом половини або й усього такту.

Прелюдія № 5, D-dur, 4/4, Vivo, побудована на ламаних фігураціях у русі вісімками, яким протистоять глибокі баси. Початкове тематичне утворення являє собою обігравання тонічного тризвуку, де верхній голос остінатно повторює V ступінь, а фігурації у нижньому голосі рухаються по ступеням вниз, утворюючи виклад, властивий прихованій поліфонії. Це нагадує різні бахівські теми, зокрема фуги d-moll (з органної Токати та фуги), прелюдії B-dur (WTK I) тощо. Як і попередня, Прелюдія № 5 за формою близька до періоду (16 тактів) із варіантним повтором речень. Якщо в першій половині прелюдії панує діатоніка з поступовим відходом від *D-dur*, то в другій половині активно залучаються гармонії II, VI, III низького ступеня, що надають ознак мінорного ладу.

Як і попередня прелюдія, П'ята досить по-різному інтерпретується гітаристами. Деякі виконавці, як, наприклад, Хорст Клеє, Макс Корадуща (Max Coraduzza) обирають тем, що наближується, скоріше, до *Andante*. Як наслідок, втрачається токатність, а на перший план виходить прелюдійність.

В деяких джерелах відзначається, що оригінальне темпове позначення – «не жваво» (*not Vivo*). Однак в доступному нам нотному тексті використано

Vivo і підкреслено, що саме це – оригінальна версія. У виконанні Адама Хольцмана прелюдія виконуються у дещо більш жвавому темпі, втім від *Vivo* він досить далекий. Крім того, виконавець активно застосовує *tempo rubato*, що майже не властиво іншим гітаристам. Отже, перед гітаристом знову постає проблема вибору – в якому саме темпі грати цю прелюдію.

Прелюдія № 6, *Lento, h-moll*, базована на пісенності. За рахунок використання імітаційного викладу вона сприймається як пісенний дует (або дует вокаліста з інструментом). Фрази цього дуету рухаються дзеркально: у верхньому голосі панує низхідний рух, а нижній голос відповідає йому висхідним. Як і перша прелюдія, шоста розпочинається з імітації-переклички. За формою прелюдія нагадує період з варіантним повтором речень (тт. 1 – 8; 9 -16). Хоча друге з них не співпадає точно ані гармонічно, ані фактурно із першим. Діалог в другому реченні майже зникає, і тільки повтор ключового мотиву верхнього голосу, що розвивається секвентно, свідчить про ознаки репризності.

Від гітариста тут вимагається виразне інтонування діалогу, озвучення обох голосів. Деякі виконавці, граючи Прелюдії № 5 та № 6, обирають майже ідентичні темпи, в наслідок чого мініатюри сприймаються як продовження одна одної. Але Адам Хольцман, у виконання якого цей цикл став відомим, взагалі виключає цю прелюдію з інтерпретаційного процесу. Це не дивно, оскільки за умов досить помірного темпу, обраного в попередній прелюдії, шоста прелюдія не буде складати контрасту до попередньої, уповільнюючи загальну динаміку.

З точки зору музичної мови, тут панує тональна основа з ознаками перемінного ладу. Причому, мажор нерідко домінує над основною тональністю. Простота музичної мови обумовлена вибором пісенних жанрових орієнтирів. Деякі дослідники вказують на зв'язок цієї музики з популярною мексиканською пісенністю.

Прелюдія № 7, *A-dur, Vivo, 3/8* повертає до енергійних образів із танцювальною основою. Його можна порівняти із сальтареллою або

андалузькою качучею [21]. Відомо, що качуча – це сольний танець в розмірі $\frac{3}{4}$ або $\frac{4}{4}$. Подібні ознаки також має хота. Його можуть танцювати жінки або чоловіки, зазвичай він супроводжується стуком кастаньєт та притоптуваннями підборів. За композицією тут є ознаки три-частинної репризності, хоча повторюється тільки ключовий мотив в ритмі 16-х (т. 31). Панування діатоніки, паралельно-ладових співставлень характерні для першого речення цієї п'єси (тт. 1-8). Другий розділ (тт. 31 - 46) позначений своєрідним «топтанням» на одній інтонації при зміні гармонії та остінатним повтором ритмічної формули з пунктиром, що посилює відчуття танцювальності. Як і в попередніх прелюдях, гармонія в репризі урізноманітнюється. Також змінюється фактура – замість активної пульсації восьмих, тут короткі фігуративні мотиви чергуються з акордами в широкому викладенні, що обумовлює уповільнення руху, і водночас – посилення асоціацій з іспанською гітарною музикою. Чергування тризвуку VI ступеня із VI пониженням (fis – F) надає гармонії ознак фламенко.

З точки зору гітарної техніки, п'єса є досить віртуозною, особливо в першому фрагменті, і вимагає ясної артикуляції. Якщо в п'єсах прелюдійного плану виконавські темпи варіювалися, то тут панує певна єдність щодо трактовки твору.

Прелюдія № 8, *Tranquillo, fis-moll, 4/4*, за фактурою та мелодикою (ламані арпеджіо з прихованим поліфонічним двоголоссям) нагадує Прелюдію № 6, а за одним з мотивів (жваві фігурації шістнадцятих), який народжується в другому реченні (т. 4) – Прелюдію № 7. За формою Прелюдія № 8 являє собою дво-частинну репризну, де кожний з розділів (тт. 1 – 12; тт. 12 – 26) умовна можна поділити на повільний куплет та жвавий приспів. Деякі дослідники розглядають її як три-частинну репризну з кодою. Втім ідентичність матеріалу «приспіву» і коди скоріше свідчить не про розширення кадансової зони, як це спостерігалось в деяких прелюдях, а про повтор матеріалу. В репризі, як і в інших мініатюрах, відбувається варіювання; втім, змін тут зазнає не гармонічна мова, а фактура. Вона ущільнюється від

двоголосся до триголосся, в якому верхній виконує роль мелодизованої фігурації, що ущільнюється другим голосом в терції або кварта, тобто як нижній зберігає функцію басу. Єдина відмінність – в першому куплеті басы були витримані, а тут панує прохідний рух на кожен чверть такту.

В гармонічній мові відчувуються ознаки старовинної музики, завдяки використанню діатоніки та натурально-ладових зворотів в мінорі. Втім деякі співставлення, як наприклад, *F-dur* на початку II речення нагадують іспанську музику. За жанровими ознаками її можна порівняти з паваною [32]. Про це свідчить повільний темп, елементи ритмоформульності, щільна, навіть акордова фактура, та дво-частинна форма.

Зважаючи на те, що павана формується в XVI столітті та набуває популярності в різних країнах Європи, можна говорити, що М. Понсе вдається гнучко поєднати стилізацію старовинної музики національної традиції. Деякі дослідники визначають паралелі із музикою К. Дебюссі, втім конкретних зразків не називають, хоча композитору властивий інтерес до старовинних танців (Прелюдія «Перервана серенада», тарантелла в «Холмах Анакапрі» тощо, Пасп'є njoj). Водночас, жанр павани привертає іншого представника імпресіонізму – М. Равеля («Павана на смерть інфанти»)

З точки зору гітарних труднощів, тут особливу увагу необхідно приділити фактурі, особливо щільній в другій частині п'єси, щоб кожен з голосів був повнозвучним і при цьому виділялася мелодична лінія.

Прелюдія № 9, E-dur, Allegretto, 2/4, належить до п'єс етюдного плану, де панує активний рух 16-х. Водночас ритмічна синкопа (бас на слабкій долі) надає їй ознак танцювальності. Тут панують ознаки три-частинної репризної форми, хоча, як і в попередній п'єсі, елементи центрального розділу проникають і в репризу. Початок центрального розділу (т. 10) позначений появою IV[#] ступеня, який не розв'язується в домінанту, що надає звуковисотній організації ознак лідійського ладу. З точки зору тематизму, в композитор продовжує розвивати ламані фігурації першої частини. Пізніше з'являється новий тематичний елемент – репетиції із подальшим стрибком, які

посилюють відчуття «пританцьовування» і відповідно ознаки танцювальності. Цей елемент буде звучати в невеличкій коді (тт. 30 - 34). Повернення початкового матеріалу відбувається в т. 17, хоча тональність E-dur встановлюється дещо пізніше. Втім цей момент можна розглядати як репризу, адже фігуративний рух на початку п'єси теж не відкривався з тонічного тризвуку (III ступень), тільки бас підкреслював ключовий тон.

Від гітариста ця мініатюра вимагає володіння технікою руху ламаними фігураціями в досить жвавому темпі.

Прелюдія № 10, *cis-moll*, *Moderato*, 4/4, тема якої побудована на секвентному повторі однієї й тієї ж мотивної формули, асоціюється з пісенною музикою. Фактура являє собою двоголосся, де мелодизована лінія басу поєднується з мелодичною фігурацією верхнього голосу, що надає їй ознак контрастної поліфонії. Серед цікавих гармонічних прийомів тут можна зустріти мажорну субдомінанту вже в межах першого такту (Fis). Пізніше (тт. 5 – 8) з'являються ознаки паралельного мажору. За формою прелюдія тричастинна репризна. Центральний розділ розвиваючого типу (тт. 5 – 11). Реприза (тт. 12 – 15) позначена переміщенням основної теми на октаву вгору, переходить у коду (тт. 16 – 19), де панує акордова фактура. Цікаво, що завершується прелюдія не тонікою, а домінантовою гармонією.

Від гітариста тут вимагається виразне інтонування двоголосся, в якому лінія басу не менш важлива з мелодичної точки зору, ніж мелодія фігуративного плану. І, навпаки, фігурації верхнього голосу не повинні звучати настирливо, одноманітно повторюючись. Їх треба вистроїти динамічно, вибудовуючи у більш розлогі логічні побудови. Це завдання ускладняється тим, що фігурації розділені паузами.

Прелюдія № 11, *H-dur*, *Vivo*, 3/8, ілюструє чергове звернення до танцювальної стихії стрімкого танцю на зразок хоти або качучі. Подібні жанрові орієнтири ми спостерігаємо в Прелюдії № 11 Ф. Шопена (6/8, *Vivace*) також проникненій духом стрімкого танцю або скачки. У Ф. Шопена подібні ознаки має Прелюдія № 19.

Панування акордового викладу, що чергується із короткими мелодичними мотивами, в свою чергу, відсилає до традиції гітарного фламенко. За формою вона наближується до три-частинної репризної, де центральний розділ (тт. 24 – 49) приносить урізноманітнення ритмічних і мелодичних формул. Якщо в крайніх частинах панує триольний рух, то в центральному з'являються групи з шістнадцятими та фрагмент, побудований на пунктирних ритмах (тт. 36 – 42), що нагадує тематизм Прелюдії № 7. І це не дивно, оскільки обидві мають схожі жанрові орієнтири. Втім, на відміну від попередньої, іспанський колорит тут виявляється значно гостріше. Цьому сприяють постійні мажоро-мінорні співставлення – мінорна субдомінанта (т. 2, 4), ходи від II низького ступеня до I (тт. 6-7) в основній темі. Характерним є модуляція в *G-dur* в центральному розділі. Завершує прелюдію невелика кода, де панують чергування гармоній *G* та *C*, в результаті чого фінальний акорд *H* звучить як черговий колористичний зсув, а не як власне тоніка, закріплена кадансом.

Тут від гітариста вимагається володіння акордовою технікою, причому в умовах досить швидкого темпу та пошук вірного образного плану, подібного до стихії фламенко.

Прелюдія № 12, *gis-moll, Un poco animando, 2/4* є п'єсою етюдного плану, де верхній голос – це тріольні арпеджовані фігурації, а нижній виконує функцію мелодизованого басу. Форма – три-частинна репризна. Ритмічна формула не змінюється протягом мініатюри, тільки в центральному розділі (тт. 12 – 27) активізується гармонічний план. Дослідники вказують на впливи імпресіонізму, хоча, на наш погляд, колористична гармонія тут виявляється не надто яскраво.

Прелюдія досить віртуозна і вимагає володіння дрібною технікою та арпеджіо, які повинні звучати суцільним током, принаймні до репризи. Тільки перед репризою (тт. 28 -39) гітаристи дозволяють собі робити невелике *tempo rubato* та цезуру, хоча на це не вказано в нотному тексті.

Прелюдія № 13, *Fis-dur, Andante, 4/4*, як і деякі інші, відкривається канонічною імітацією в двох голосах, втім, на відміну від № 3, канонічний виклад не витримується протягом всієї п'єси. В початковому мелодичному зерні є ознаки пентатоніки, які зберігаються і надалі. В п'єсі чергуються дві теми – пісенного характеру, що викладається в канонічній імітації, завершуючись витриманим акордом та монодією імпровізаційного типу. Чергуючись двічі, вони утворюють куплетно-строфічну форму. Специфіка фактури цієї прелюдії та натурально-ладові пентатонні звороти викликають асоціації із старовинною музикою, зокрема баладою. В той же час дослідники вказують на спорідненість мелодики Прелюдії із іспанським фольклором та музикою імпресіонізму.

Проблемними моментами у виконанні тут можуть стати плавне двоголосся, що переходить в акордовий каданс, а також виразна лінія монодії – одноголосся, що чергуються з багатоголосним викладом. Деякі акорди потрібно взяти на *arpeggiato*, яке повинне звучати м'яко та невимушено.

Прелюдія № 14, *dis-moll, Andantino, 2/4*, стилістично нагадує барокову клавесинну музику. Цьому сприяє насичення мелодії допоміжним рухом у вигляді тріолей шістнадцятих, яка в умовах вказаного темпу сприймаються як численні мелізми, нагадуючи стилістику сонат Д. Скарлатті. В свою чергу імітаційна фактура зближує її з бароковою традицією в цілому. Короткі мотиви з тріолями повторюються секвентно, викликаючи враження чергування голосів. Не випадково композитор використовує дво-частинну форму, де другий період розпочинається з тієї ж теми, розвиваючись варіантно, що нагадує спрощену старовинну дво-частинну форму.

Тут гітаристові треба опанувати тріолі шістнадцятих, що виступають у занченні мелодизованих мелізмів. Вони повинні звучати легко і водночас дзвінко, не як прохідні тони, а як частина розгорнутої мелодичної лінії.

Прелюдія № 15, *Des-dur, Moderato, 5/4*, ілюструє опору на пісенність, викладену двоголосно. Верхній голос на початку твору представляє собою мелодію поспівково-кантиленної структури, а нижні – бас. В другій фазі

форми (тт. 5 – 10) голоси обмінюються функціями, в наслідок чого мелодична функція переходить до нижнього голосу, що нагадує вертикальний контрапункт. В репризі (тт. 10 – 16) початковий матеріал та розподіл ролей повертаються, тільки мелодія звучить на октаву нижче. Отже, тут поєднуються елементи гомофонного та поліфонічного викладу. Паралельно-змінні гармонічні співставлення (т. 2 – b-moll, т. 4 – f-moll) надають музиці архаїчного тону, і, вона, як і в попередньому творі, викликає певні аналогії з баладою. В той же час, дослідники вказують на спорідненість із популярною музикою, іспанською та імпресіонізмом.

Іспанський колорит виявляється в другому реченні (середина форми), де відбувається співставлення руху по пентахорду в es-moll та гармонія тризвуків C-dur, F-dur. В репризі гармонія також відтінюється елементами гармонічного мажору (т. 15), що виявилось в використанні VI пониженого ступеня.

Від гітариста тут вимагається виразне інтонування мелодичної лінії. В певній мірі, виконання ускладняється досить незручною тональністю з великою кількістю бемолів.

Прелюдія № 16, b-moll, Allegretto, 2/4 за музичним матеріалом може бути віднесена до мініатюр власне прелюдійного типу. Тут панують арпеджовані фігурації, які на сильній долі паузують і чергуються з басом. За формою близька до тричастинної репризної.

Прелюдія нагадує романтичні п'єси, хоча її гармонічна мова значно ускладнена. Окрім елементів мелодичного мінору, тут зустрічаються II понижений ступінь (т. 11), еліптичні побудови, що розв'язуються тільки в репризі (т. 25). Отже, за музичною мовою вона – одна з найбільш «сучасних у циклі».

Як і попередня п'єса, 16 Прелюдія не дуже зручна для виконання з огляду на використання бемольної тональності із великою кількістю знаків. Від гітариста тут вимагається пошук вірного темпу, який відповідає вільному розгортанню арпеджіо.

Прелюдія № 17, *As-dur, Andantino mosso, 9/8*, цікава своїм початковим викладом теми, характерної для фуги. Короткий мотив-зерно, що поступово розгортається, міждольові синкопи, які зупиняють рівний біг тріолей вісімками, неначе в очікуванні комплементарного доповнення іншим голосом у протискладенні – все це нагадує теми деяких бахівських фуг (WTK II: № 18, № 6, № 4).

Втім, в Прелюдії надалі не використовується поліфонічний виклад, а звучить акордовий каданс. Друга фраза (тт. 5 – 7) являє собою проведення того ж зерна на октаву нижче, що сприймається як проведення теми в іншому голосі. Що ж до другого розділу (тт. 7-20), то він відкривається транспозицією теми в *b-moll* (тт. 7 – 8), тобто тональністю субдомінантової сфери, після чого звучить своєрідна інтермедія (тт. 11 -20), що нагадує матеріал попередньої прелюдії, де секвентно розвивається один мотив, проходячи через далекі тональні співставлення – *A-dur, E-dur, C-dur* тощо. В репризі (тт. 21- 22) тема проводиться в «нижньому голосі» та завершується співставленням із далекою гармонією *A-dur* (тт. 23), що виступає енгармонічною заміною альтерованого тризвуку II ступеня, після чого, завдяки півтоновим «ковзанням», повертається тоніка (т. 24).

Прелюдія № 18, *f-moll, Andante, 4/4*, за гармонічною мовою нагадує Прелюдію № 16, а за ритмічною організацією (постійні міждольові синкопки) – № 17. Фігуративний мелодичний або арпеджований рух верхнього голосу Прелюдії № 18 поєднується із басовим тоном на опорних долях. Форма – тричастинна репризна. В центральному розділі широко використовуються еліпсиси, енгармонічні заміни, що надає музиці спорідненості із пізньоромантичною стилістикою.

Прелюдія № 19, *Es-dur, Allegretto, 6/8*, вносить значний стилістичний контраст до циклу. Якщо попередні три неначе заглиблювали гітариста в стилістику сучасної музики, відводячи щодалі від бароко, то дана мініатюра приносить спрощення музичної мови. Вона має підзаголовок «Популярна мексиканська пісня»; простота мелодики, гармонії та фактури свідчать про

пісенність як провідну рису. Повністю побудована на діатоніці, вона наче повертає до первинної простоти. Разом із тим, в умовах жвавого темпу, діатоніки та відповідного розміру, виникають аналогії із жанром сициліани на зразок моцартівської (Соната для клавіру № 11, I частина).

Прелюдія № 20, *c-moll, Allegro vivo, 2/4*, танцювального характеру. В

основі ключової теми лежить ритмоформула , на якій будуються закличні фрази із квартами та квінтами. Цей активний, запальний характер асоціюється з образами кориди та фламенко. «Порожні» квінти водночас зумовлюють екзотичний колорит п'єси, який дозволяє співставляти її із зразками музичного імпресіонізму. За формою композиція цієї прелюдії наближується до три-частинної репризної. Досить віртуозна прелюдія потребує швидкого виконання шістнадцятих.

Прелюдія № 21, *Moderato, B-dur, 2/4*, на відміну від *quasi*-фуги № 17, має ознаки власне фуги. Її тема, що розгортається в межах тонічної терції, нагадує пісенну. Протискладення (тт. 4 – 6) заповнює слабкі вісімки на кожній з долей, комплементарно доповнюючи ритмічну структуру теми. Після двох проведень теми (від I ступеня та від V) звучить інтермедія (тт. 7 – 10), потім проведення в основній тональності (тт. 11-12), на октаву вище від початкового, після чого відразу уводиться друга інтермедія (тт. 14 -20), в якій відбувається модуляція в тональність *d-moll*. Саме в ній відбувається четверте проведення теми (тт. 21 -23). Після останньої, четвертої інтермедії, звучить кода (тт. 36 – 40), де фрагмент теми підтримується акордовими співзвуччями. В результаті утворюється дво-частинна форма фуги з 5-ма проведеннями теми. Це дозволяє розглядати прелюдію як прагнення повернутися до барокової стилістики, від якої композитор відходить в центрі циклу.

Прелюдія № 22, *g-moll Agitado, 4/4*, наче повертає до початку циклу та Прелюдії № 2. Безперевний рух 16-х, який ми в ній спостерігаємо, асоціюється із токатністю та етюдністю, лінія нижнього голосу, що складається з ламаних фігурацій шістнадцятих, створює приховану поліфонію. Разом із тим,

гармонічна мова виходить за межі барокової естетики. За формою вона нагадує період «єдиного розгортання».

Прелюдія № 23, *F-dur (мел), Allegro, 4/4*, із використанням імітаційного викладу, знову асоціюється з бароковою поліфонією та ширше – клавірною музикою. Використання мелодичної формули в різних регістрах імітує співставлення голосів ансамблево-оркестрової музики. Прелюдія побудована на одній мотивній ланці – фігурації-оспівуванні в ритмі 16-х. Тут є ознаки репризності (тт. 15 -16).

Прелюдія № 24, *d-moll/A, Moderato espressivo, 2/4*, ще одна прелюдія із підзаголовком. Цього разу композитор звертається до «Популярної іспанської пісні». Відкривається вона «арфовими» арпеджіато, що служать вступом до основної пісенної теми. Тема відразу ілюструє ознаки домінантового ладу. Поєднання ладової структури із акордами арпеджіато викликає образи музики фламенко.

Композитор своєрідно підводить підсумок усього циклу, який при всій свої стилістичній розмаїтості, навіть еклектичності виявляє ознаки єдності (єдність у різноманітності). Останні чотири прелюдії підсумовують ключові стилістичні орієнтири циклу, оскільки містять ознаки найвищу форму поліфонічної музики епохи бароко – фугу, токатність та етюдність. Прелюдії № 22 представляють своєрідний синтез барокового та романтичного, фінальна іспанська пісня стає своєрідним концентратом національного завдяки яскраво виявленій ладовій основі, що служила лише допоміжним засобом конструювання звуковистоності в інших мініатюрах.

Висновки до Розділу 3. Таким чином, в циклі 24 прелюдії для сольної гітари М. Понсе ілюструє широкий жанрово-стилістичний зріз – від старовинної музики до сучасності, комбінуючи їх ознаки із лексикою іспанської, мексиканської музики та гітарного фламенко.

Барокова та старовинна моделі прелюдії відбилися в аналогіях з музикою Й. С. Баха:

- Прелюдії № 1-2 ілюструють близькість до перших двох зразків з I тому BWV барокового майстра у фактурних і гармонічних особливостях;
- Початок значної кількості прелюдій з канонічної імітації (Прелюдії №№ 1, 3, 6, 13) також дозволяє провести аналогії до багатьох прелюдій WTK Й. С. Баха;
- Імітаційний виклад деяких мініатюр (№ 14) теж асоціюється з бахівською поліфонією;
- Тема Прелюдії № 17 у свою чергу викликає аналогії із бахівськими фугами, хоча у М. Понсе формується *quasi*-фуга, де міститься ілюзія проведення теми в різних голосах без відповідного протискладення;
- Використання прихованої поліфонії в Прелюдях № 1, 5, 8 викликає аналогії із рядом бахівських тем;

Ширше зв'язок із старовинною музикою відбився у застосуванні техніки канону. Частково канон представлений у Прелюдії № 13, де початкова тема викладається у вигляді канону. В той же час Прелюдія № 3 повністю побудована на канонічній техніці.

Окрім бахівської стилістичної моделі, в циклі гітарних прелюдій М. Понсе виникають асоціації із клавесинною музикою епохи бароко з численним використанням вишуканих мелодизованих мелізмів на зразок п'єс Л. Куперена та сонат Д. Скарлатті (Прелюдія № 14, яка навіть виявляє ознаки двочастинної форми як спрощеної версії старовинної двочастинної сонатності).

Окрім суто стилістичних елементів, М. Понсе залучає жанрові: Прелюдія № 2 виявляє ознаки токатності, № 13 та № 15 – старовинної балади, № 8 – павани, № 2 та № 19 – сициліани.

Все це дозволяє говорити про необароко як домінантний стилістичний зріз 24 прелюдій М. Понсе.

Національний колорит відбився у цитуванні фольклору: Прелюдія № 19 має підзаголовок «Популярна мексиканська пісня», а Прелюдія № 24 – «Популярна іспанська пісня»; в багатьох прелюдях використаний

домінантовий/андалузський лад, залучена гармонія II пониженого ступеня; уведені ознаки танцювальних жанрів – хоти, качучі (Прелюдії №№ 8, 11).

До сучасності із виходом за межі тональної гармонії М. Понсе наближується в центральних прелюдях циклу – №№ 16, 17, 18, втім ніде не переходить до 12-тоновості. В циклі відбувається своєрідна стилістична модуляція в «сучасність», після чого відбувається її миттєве «зняття» цитатою популярної мексиканської пісні, що повертає до простоти музичної мови.

З точки зору інтерпретації, гітарні прелюдії є менш привабливим, ніж сонати. Це обумовлено тим, що прелюдії надто лаконічні, щоб їх можна було виконувати як самостійні концертні або конкурсні п'єси, містять не так багато труднощів, щоб виконувати їх як мініатюри інструктивного плану. В той же час, виконання всього циклу може дати гітаристові можливість розкрити тонке відчуття стилю і виявити різноманітні аспекти віртуозності.

Власне з позицій гітарної техніки вибагливими здаються прелюдії №№ 2, 9, 12, які наближуються до етюдів. Певні труднощі становлять прелюдії, написані в бемольних тональностях з великою кількістю знаків – №№ 14, 15 та ті, що ілюструють поліфонічну техніку – № 3. З точки зору образного змісту та вибору відповідного темпу, найскладнішими є п'єси прелюдійного плану, де гітаристи ілюструють різні підходу до темпу, що нерідко не збігається з авторськими вказівками, як, наприклад в Прелюдії № 5. Значні розходження в темпі в Прелюдії № 3, побудованій як канон, в свою чергу, приводять до нівелювання поліфонії та наявного в ній пунктирного ритму, а також жанровій модуляції з сициліани до жиги, як це відбувається в інтерпретації Кристофера Руда.

ВИСНОВКИ

Гітарна музика М. Понсе відіграла важливу роль в гітарному мистецтві межі XIX та XX століття, коли провідним концертним інструментом було фортепіано, і гітарі бракувало оригінального сучасного репертуару. Завдяки плідній співпраці із А. Сеговією, композиторові вдалося створити твори, що стали канонічними для гітарної музики, і водночас ілюструють різноманітні стилістичні моделі, виділяючись на фоні переважно романтичної репертуару того часу. Серед традиційних жанрів в доробку композитора представлені п'ять гітарних сонат, серед яких дві орієнтуються на фольклорну лексику («Мексиканська» та «Південна»), а дві – на європейську. При чому «Романтична» була створена за стилістичною моделлю сонат Ф. Шуберта, а «Класична», чи, точніше, неокласична, включає більш широкий стильовий зріз – і барокові, і класицистські елементи. Тим самим композиторові вдається охопити майже весь стилістичний спектр існуючого гітарного репертуару і таким чином підготувати більш радикальні композиційні явища в гітарному репертуарі XX століття. Він також став одним з перших авторів гітарних прелюдій, які за допомогою гітариста Мігеля Альказара в 1980-х роках було перетворено на цикл з 24 мініатюр. Вони включають всі стилістичні здобутки композитора і готують появу в майбутньому циклів К. Доменіконі (1985) В. Харісова (2007), Є. Сєдих тощо.

Твори М. Понсе досить складні для гітарного виконання. Не випадково Карташов зазначає, що вони стали одними з найтрудніших в репертуарі А. Сеговії. Це зумовлено тим, що композиторові природньо властиве фортепіанне мислення з відповідним розшаруванням фактури, її насченістю. В поєднанні з необароковими тенденціями творчості М. Понсе, які виявилися, в тому числі, в тяжінням до поліфонічних форм – ми зустрічаємо їх навіть в мініатюрах, наприклад в Прелюдії № 3 з каноном, Прелюдії № 21, що написана у вигляді фуги – композиції стають досить вимогливими для гітаристів і передбачають добре володіння інструментом. Не випадково, деякі з них не так часто попадають в репертуар гітаристів. Найменше пощастило гітарним

прелюдій, оскільки мала форма не достатньо затребувана в академічній та конкурсній програмі. Втім, прелюдії відкривають перед музикантом широкий стилістичний спектр, своєрідний фьюжн, у якому можна почути відголоски і клавесинного бароко (сонати Скарлатті, мініатюри Куперена), і бахівського «Добре темперованого клавіру», і старовинної балади, павани, а також пізніші історично-стилістичні шари музичної культури – романтизм, імпресіонізм. Більше пощастило сонатам. Починаючи з першої, «Мексиканської», яка стала початковою віхою співпраці композитора з А. Сеговією (1923), композитор вдосконалює свою творчу манеру, і уже в «Класичній сонаті» (1928) можна відчутти урізноманітнення образів та стилістичного спектру. Це й дозволяє гітаристам виявляти різні підходи до трактовки його творів – так, у А. Сеговії відчувається класицистський баланс між мелодичною та ритмічною виразністю тем, у Джейсона Віо – пріоритет мелодичного начала, що дає право говорити про романтизовану версію сонати. В свою чергу у Кадзухі Ямасіти на перший план виходить ритмічне остінато, безупинний рух, що зближує його з моторикою барокових творів, водночас відчувається і сучасність із захопленням механістичністю та залізним римом.

Зазначене дозволяє зробити висновок, що М. Понсе вдалося стати фундатором гітарного репертуару на межі XIX та XX століття, оновити його лексику, підвисити вимоги щодо фактурних можливостей гітарного виконання, створити канонічні зразки традиційних жанрів і тим самим створити міцне підґрунтя для радикальних новацій в сфері гітарної техніки II половини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафшин, П.С. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Е. Ларичева. М.: Музыка, 1990. 206 с.
2. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1989. 208 с.
3. Видадь, Р.Ж. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией. М.: Музыка, 1990. 32 с.
4. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Л., 1966. 67 с.
5. Доминантовый лад URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Доминантовый_лад (дата звернення: 10.06.2020)
6. Доценко В. Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста (на прикладі концерту для гітари з оркестром № 3 «Елегійний» Лео Брауера). К., 2005. 167 с.
7. Доценко В. І. Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів Міністерства культури і туризму України III-IV рівнів акредитації. Київ, 2005. 166 с.
8. Дункан, Ч. Искусство игры на классической гитаре. Красноярск: Офсет плюс, 2004. 72 с.
9. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
10. Жесткова О. В. Эклектика в музыке: трактовка явления и перспективы исследования. *Инженерные технологии и системы*. 2001. С. 102–104.
11. Иванников Т. Гитарная музыка эпохи постмодерна: интерпретирующее мышление как целевая установка творчества. *Проблеми музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* / упоряд. В. Г. Москаленко. К., 2011. Вип. 95. С. 81–89. (дата звернення: 4.11.2020).

- 12.Іванніков Т. Інтенції сучасних класичних гітарних шкіл: досягнення британських виконавців. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 28. К. : Міленіум, 2015. С. 58– 65.
- 13.Иванников Т. П. Современная гитарная музыка в контексте социодинамики культуры. *Культура і сучасність*. Мистецтвознавство, 2015, № 1. С. 134–141.
- 14.Иванов-Крамской, А.М. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Музыка, 1989. 51 с.
- 15.Каминик, В.А. Искусство игры на гитаре. СПб., 2008. 119 с.
- 16.Каржавин, С.П. Секреты гитары фламенко. М.: Изд. С. П. Каржавин, 2002. Тетр. 1. 2002. 196 с. : ил., нот. ; Тетр. 2. 2002. 128 с. ; Тетр. 3. 2003. 128 с.
- 17.Карпов, Л.В. Звукообразование на гитаре. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. *Научный журнал, аспирантские тетради*. СПб., 2008. Вып. 23(54). С. 93– 98.
- 18.Карташов А. П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: дис. канд. искусствоведения 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2015. 246 с.
- 19.Карташов, А.П. Кризис гитары во второй половине XIX века и его преодоление. *Сборник научных трудов ОГИИ*. Оренбург, 2014. – Вып. 15. С. 188–199.
- 20.Карташов, А.П. Основные этапы становления классической гитары в Испании и их воздействие на репертуар. *Музыковедение*. 2013. №7. С. 29–34.
- 21.Качуча URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Качуча> (дата звернення: 4.11.2020)
- 22.Кириянов, Н.Г. Основные приемы игры на шестиструнной гитаре: учеб.пособие. М.: ЗНУИ, 1985. 56 с.

23. Кузнецов, В.А. Как научиться играть на гитаре. М.: Классика-XXI, 2006. 200 с.
24. Кулик А. Жанрово-стилевая специфика гитарной музыки рубежа XVIII – XIX веков: к вопросу аутентичности исполнения. *Проблеми взаємодії*, 2014. С. 558–567.
25. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
26. Кузьмич І. О. Еволюція композиторсько-виконавського стилю в гітарному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2018. С. 168–177.
27. Мартынов, И. Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 1977. 359 с.
28. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Советский композитор, 1983.
29. Михайленко, Н. П., Фан Динь Тан. Справочник гитариста. Киев: FAN'S COMPANY, 1998. 247 с.
30. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2011. 19 с.
31. Мошак Е. Гитарная музыка как объект современного музыкознания. *Проблеми взаємодії*, 2012. Вип. 34. С. 259–268.
32. Павана URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Павана> (дата звернення: 4.11.2020)
33. Петкус Н. В. На стыке эпох и стилей: «стилевая модуляция» в раннем творчестве О. Эйгеса. *Проблемы музыкальной науки / Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова*. Уфа, 2011. С. 136–140.
34. Прелюдія URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Прелюдія> (дата звернення: 4.11.2020)
35. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наукових праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип.

23. Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука». 232 с.
- 36.Расгеадо URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Расгеадо> (дата звернення: 4.11.2020)
- 37.Роч, П. Школа игры на шестиструнной гитаре/ М.: Музгиз, 1962. 103 с.
- 38.Ходаковський О. Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Презентації творів Йо Спорка та Андрія Крижанівського на сценах Житомира. С. 107 – 118.
- 39.Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней). М. : Музыка, 1991. 87 с.
- 40.Barut Adil Koray, Tonella Tüzün Lilian Maria. “Investigation of The Use of The Fandango in Ponce’s Guitar Works”. Ulakbilge, 34 (2019 March): s. 225- 237.
- 41.Copla URL: <https://www.lexico.com/es/definicion/copla> (дата звернення: 4.11.2020)
- 42.Corvera, Jorge Barrón Manuel María Ponce: A Bio-bibliography Westport, CT: Praeger, 2004. 310 p.
- 43.Johnston Blair. Preludes (24) for Guitar URL: <https://www.allmusic.com/composition/preludes-24-for-guitar-mc0002462700> (дата звернення: 4.11.2020)
44. Knepp Richard R. Tracing the Segovia style: collaboration and composition in the guitar sonatinas of Manuel Maria Ponce: a document submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts /Under the direction of Davis Haas. Athens, Georgia State university, 2011. 73 p.
- 45.Learn & Watch: Sonata Meridional (Ponce) with Manuel Barrueco, Andres Segovia & Marco Tamayo URL: <https://medium.com/tonebase/learn-watch-sonata-meridional-ponce-with-manuel-barrueco-andres-segovia-marco-tamayo-4541ed0cd87b> (дата звернення: 10.06.2020)

46. Manuel Ponce URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Ponce (дата звернення: 10.06.2020)
47. Otero, Corazón. Manuel M. Ponce and the Guitar / Translated by J. D. Roberts, Bold Strummer Ltd, 1994. 86 p.
48. Santos, Arnaldo Garcia. The Influence of Folk Music in Guitar Compositions by Manuel Ponce URL: https://repository.asu.edu/attachments/134856/content/GarciaSantos_asu_0010E_13688.pdf (дата звернення 4.11.2020)
49. Scinta, Parker S. A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantic, University of Louisville, 2014. 113 p.
50. Smith, Jay. An overview and performance guide to Manuel Ponce's Sonata III for solo guitar: dissertation prepared for the Degree of Doctor of Musical arts. University of North Texas, 2006. 47 p.

ДОДАТОК

Таблиця 1. М. Понсе 24 прелюдії для гітари solo (1929)

Номер прелюдії	Тональність/темپ розмір	Жанрові ознаки	Стилістичні орієнтири
Preludio I	C-dur, Moderato, 3/4	прелюдія	Бароко (фактура)+національні витоки (лад)
Preludio II	a-moll, Agitado, 3/4	Токата, етюд	Бароко (жанр) +національні витоки (лад)
Preludio II	G-dur, Allegretto espressivo, 3/4	Сициліана /жиги	Бароко (жанр+форма канону)
Preludio IV	e-moll, Allegro, 4/4	прелюдія	Національні витоки (лад)
Preludio V	D-dur, 4/4, Vivo (?),	прелюдія	Національні витоки (лад)
Preludio VI	h-moll, Lento	Пісенність (вокальний дует)	Національні витоки (популярна пісенність)
Preludio VII	A-dur, Vivo, 3/8	Качуча або хота (танець)	Національні витоки (жанр, лад)
Preludio VIII	fis-moll Tranquillo, , 4/4	павана	старовинна музика (жанр)+ національні витоки (гармонія, лад)
Preludio IX	E-dur, Allegretto, 2/4,	етюд	Романтизм, Дебюссі
Preludio X	cis-moll, Moderato, 4/4	Пісенність	Старовинна музика + нац. витоки (жанр)
Preludio XI	H-dur, Vivo,. 3/8,	Качуча або хота	Національна традиція, фламенко
Preludio XII	gis-moll, Un poco animando, 2/4	етюд	Популярна іспанська музика, імпресіонізм
Preludio XIII	Fis-dur, Andante, 4/4,	Пісенність, балада	Старовинна музика (монодія, канонічна імітація, балада)+іспанська музика та імпресіоназм
Preludio XIV	dis-moll, Andantino, 2/4	Інструментальна клавесинна музика	Бароко (фактура та мелізматика клавірних сонат Скарлатті, імітації)
Preludio XV	Des-dur, Moderato 5/4,	Пісенність, балада	Старовинна музика, популярна, іспанський фольклор
PreludioXVI	b-moll, Allegretto, 2/4	прелюдія	Сучасність, імпресіонізм (еліпсиси)
Preludio XVII	As-dur, Andantino mosso, 9/8,	Quasi-фуга	Бароко (тема нагадує бахівські фуги, проводиться в різних

			«голосах»); роматизм, сучасність (еліпсиси, енгармонічні заміни)
Preludio XVIII	f-moll, Andante, 4/4,	прелюдія	Пізньоромантична стилістика (еліпсиси, складна ритміка з вуалюванням опорних долей, енгармонізми)
Preludio XIX (Популярна мексиканська пісня)	Es-dur Allegretto, 6/8,	Пісня, сициліана	Фольклор (пісня) та класицизм (функційна гармонія, «моцартівська» сициліана)
Preludio XX	c-moll, Allegro vivo, 2/4,	танцювальність	Фламенко (ритміка, запальний характер, імпресіонізм (колористична інтерваліка)
Preludio XXI	B-dur, Moderato, 2/4,	фуга	Бароко (фуга)
Preludio XXII	g-moll, Agitado, 4/4	Токата, етюд	Бароко, романтизм
Preludio XXIII	F-dur (мел), Allegro, 4/4	Танцювальність, інструментальна клавірна (клавесинна) музика	Імітаційна фактура – бароко Гармонія – мексиканська музика
Preludio XXIV (Популярна іспанська пісня)	d-moll/A домінантовий лад Moderato espressivo, 2/4	Пісенність, хоральність	Іспанський фольклор