

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв

**Кафедра, музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**«Жанр сонати в творчості Н. Паганіні (на прикладі Великої
сонати Ля мажор та сонат для гітари)»**

Студентки 2 курсу групи 2 МММ

Галузі знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітня програма 025 Музичне мистецтво

Буянкіної Надії Миколаївни

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

старший викладач Якимчук Олена Миколаївна

Національна шкала _____

Кількість балів _____ оцінка ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Вінниця – 2020

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1 Теоретико-концептуальні засади дослідження жанру сонати у творчості Н.Паганіні	8
1.1. Становлення й розвиток жанру сонати.....	8
1.2. Композиторська творчість для гітари кінця XVIII ст.– першої половини XX ст.	14
1.3. Сильові риси музики Паганіні для гітари	21
Розділ 2 Жанрово-стильові особливості сонат для гітари в творчості Н. Паганіні	28
2.1. Велика соната Ля мажор для гітари: особливості трактування жанру	28
2.2. Порівняльний аналіз виконання першої частини Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні Д. Брімом та Д. Уільямсом	36
Висновки	44
Список використаних джерел	49

ВСТУП

Ім'я Н. Паганіні займає особливе місце в історії європейської музичної культури. Серед видатних музикантів, на які багате ХІХ ст., цей артист посідає виключне місце. Протягом двох століть багато фахівців розгадують феномен італійського музиканта. Слова Ф. Ліста про генуезького віртуоза, написані ним у некролозі з приводу смерті Н. Паганіні стали пророчими: «Нічия слава не зрівняється з його славою, будь-яке ім'я не зрівняється з його іменем. І я впевнено стверджую: другого Паганіні не буде. Таке поєднання колосального таланту і особливих обставин життя, які підняли його на вершину слави, - це єдиний випадок в історії мистецтва». Ці слова характеризують не тільки завершення життя музиканта, а й ту історичну оцінку, якої удостоєний цей артист.

Творчість Н. Паганіні приваблювала до себе багатьох композиторів, прикладом чого є музичні опуси, створені на честь італійського віртуоза: Р. Шуман подав його музичний портрет у своєму фортепіанному циклі «Карнавал», де у вирі масок з'являється образ скрипаля-віртуоза, Ф. Ліст створив Етюди за Паганіні, фантазію на тему Кампанелли Паганіні, Й. Брамс – Варіації на тему Паганіні, С. Рахманінов – Рапсодію на тему Паганіні, М. Скорик – оркестрову версію 24 каприсів Паганіні.

Становлення виконавського генія Н. Паганіні припадає на початок ХІХ ст. Саме він проголосив початок нової ери – ери романтизму. Як провісник нового стилю він вплинув на весь дух мистецтва, сторони виконавського та композиторського мислення.

В історії інструментального виконавства Н. Паганіні підняв престиж артиста, надавши йому нової соціальної функції. Він почав грати не для вузького кола поціновувачів мистецтва й професіоналів, а для демократичної аудиторії, емоційно впливаючи на масового слухача. Орієнтація на публіку великої концертної зали визначила багато новаторських сторін виконавського стилю музиканта.

Про Н. Паганіні написано чимало книг та досліджень, багато з яких відтворюють творчий портрет митця, біографію, розкривають його виконавський «секрет». Ще за життя артиста було видано біографію Н. Паганіні у викладі Г. Ебера де Лафалека, Ю. Шотткі, Ф. Шютца, Г. Андерса. Так, монографія професора Празького університету Ю. Шотткі «Життя і діяльність Н. Паганіні як митця і людини» (1830), заснована на автобіографії та документальних матеріалах, наданих професору самим артистом, стала відправним пунктом для багатьох дослідників. Багата на цінні матеріали, отримані біографом із перших рук, вона містила й низку неточностей суб'єктивного плану, що спричинило багато помилок у наступних публікаціях.

У цей період виходять також видання й іншого характеру. Опис щоденного життя скрипаля, написаний його секретарем англійцем Г. Гаррісом «Паганіні у своїй кареті й кімнаті, у години дозвілля, у суспільстві та своїх концертах» (1830), «Фізіологічні замітки про Ніколо Паганіні» (1831), написані його лікарем Ф. Беннаті, «Про мистецтво гри на скрипці Паганіні» (1830) К. Гура, присвячена питанням його виконавського стилю та техніці гри на скрипці.

Першим фундаментальним дослідженням про виконавця і композитора стала книга італійського біографа Д. Конестабіле «Життя Н. Паганіні з Генуї» (1851). Монографія епістолярного жанру А. Кодиньола «Паганіні у приватному житті», у якій зібрано 287 листів, відкрила багато сторін його духовного образу.

Книга італійської письменниці М. Тібальді-Кьеза «Паганіні» (1940) поєднує у собі риси художнього твору з документальними матеріалами та листами Паганіні. Розкриваючи етапи біографії музиканта, зіставляючи факти й оцінки, авторка подає багатогранний образ митця – людини, виконавця, композитора.

Вагомим внеском до паганініани стала монографія І. Ямпольського «Ніколо Паганіні» (1961-1968) [61], у якій розкриті питання композиторської та виконавської творчості артиста.

Серед науково-популярних видань необхідно назвати книгу В. Григор'єва «Ніколо Паганіні. Життя і творчість» (1987) [12], в якій розкривається життя й творчість артиста, значення його мистецтва в історії музичної культури. Автор розглядає «секрет» Н. Паганіні з позиції сучасної науки, аналізує ті особливості гри музиканта, які допомогли йому досягнути віртуозного володіння інструментом.

Постать Н. Паганіні перебуває в колі зацікавлень і сучасних музикознавців, які досліджують його феномен у різних ракурсах. Найбільш ґрунтовним щодо визначення стильових джерел Н. Паганіні є праця російської музикознавчині Т. Берфорд «Стильові джерела творчості Н. Паганіні» (2000) [4], у якій авторка досліджує впливи на стильові орієнтири творчості Н. Паганіні, розглядаючи його, насамперед, як виконавця-композитора.

Як про гітарного композитора про Н. Паганіні згадується в наукових розвідках В. Доценка [16], О. Кулика [25], К. Чечені [56], А. Шевченка [59].

Як бачимо, предметом уваги науковців найчастіше є життя музиканта або його виконавська діяльність. Незважаючи на активізацію наукової думки у цій сфері, творчість Н. Паганіні як композитора й досі залишається недостатньо вивченою. Сучасним виконавцям бракує аналітичних досліджень творчості митця, зокрема, його гітарних творів. Поза зоною наукових робіт залишається чимало опусів гітарної музики композитора. Це створює невідповідність між виконавським запитом на висвітлення інтерпретаційних особливостей творів для гітари і тією фрагментарною інформацією, яка існує в науковій літературі.

Звернення до зазначеної теми обумовлене тим чинником, що у вітчизняному музикознавстві немає цілісного дослідження, яке б висвітлювало певною мірою творчість Н. Паганіні як автора творів для

гітари. Ураховуючи вищезазначені чинники вважаємо звернення до зазначеної теми **актуальним**.

Об'єкт дослідження – творчість Н. Паганіні для гітари.

Предмет дослідження – жанрові особливості сонат для гітари Н. Паганіні.

Метою дослідження є визначення жанрових особливостей сонат для гітари Н. Паганіні.

Для досягнення мети необхідною є постановка й реалізація таких **завдань**:

- охарактеризувати становлення й розвиток жанру сонати;
- охарактеризувати композиторську творчість для гітари кінця XVIII – першої половини XIX ст.;
- визначити стильові риси музики Н. Паганіні для гітари;
- проаналізувати Велику сонату для гітари Н. Паганіні щодо особливостей трактування жанру;
- проаналізувати виконання Великої сонати для гітари Ля мажор гітаристами Д.Брімом та Д.Уільямсом.

Методологічною базою дослідження є низка наукових робіт, присвячених:

- історії музики та музичній естетиці (В. Асмус, Л. Кириліна, Т. Ліванова, А. Михайлов, І. Солертинський);
- теорії музичних стилів та жанрів (І. Белза, Р. Грубер, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Д. Рабінович, С.Скребков);
- історії та теорії виконавства та музичної інтерпретації (М. Давидов, О. Лисенко, Я. Мильштейн, В. Москаленко, Л. Шаповалова);
- методології аналізу творів (Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В.Холопова);
- вивченню гітарного мистецтва (Т. Вольська, В. Ганєєв, В. Доценко, О. Жерздев, Т. Іванніков, О. Кулик, Т. Лачікова, Ю. Ніколаєвська, О. Петропавловський, К. Чеченя Е. Шарнассе, О. Шевченко);

- вивченню творчості Н. Паганіні (Т. Берфорд, О. Величко, В. Григорьев, О. Пальмін, І. Ямпольський);

Матеріалом дослідження є Велика соната Ля мажор для гітари.

Практичне значення роботи полягає у використанні результатів дослідження під час викладання студентам композиторської творчості для гітари кінця XVIII – першої половини XIX ст., зокрема стильових рис музики Н. Паганіні для гітари.

Апробація результатів роботи. Результати роботи були оприлюднені на студентській науковій конференції, а також у надрукованій статті: Буянкіна Н. Становлення жанру сонати в добу класицизму. *Матеріали науково-практичної конференції студентів і молодих вчених «Освіта в міждисциплінарному вимірі»*. Вінниця : Твори, 2020. С. 49-53.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (62 позицій). Загальний обсяг – 52 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Н. ПАГАНІНІ

1.1. Становлення й розвиток жанру сонати

Сонатна форма – одна з найбільш образно-ідейних музичних форм. Сонатні принципи відіграли велику роль не лише для сонатної форми, але й для музичної форми взагалі. Історія сонатного *allegro* є ключем в розумінні тенденцій еволюції сонатної форми загалом. Музикознавці історії сонатного жанру – О. Клаувель, В. Ньюмен, та ін., виділяють декілька етапів розвитку сонатної форми в передкласичну епоху:

1. Інструментальна форма першої половини XVII століття, яка стилістично пов'язана з хоровою поліфонією, але розвивається в інструментальному напрямку. О. Клаувель вказує початок цього етапу від творчості Дж. Габріелі.

2. Перше наближення до сонатного стилю та сонатної форми – скрипкова соната другої половини XVII століття.

3. Клавірні сонати, творчість – І. Кунау, Д. Скарлатті, Б. Паскуїні, Ф. Дуранте, Б. Марчелло, та ін.

4. Передкласична соната – Ф. Бах, П. Парадізі, Д. Рутіні, та ін. [цит. по 19, с. 98-99] .

Серед усіх класичних форм інструментальної музики, еволюція сонатної форми пройшла найбільш яскраво, динамічно та драматично. Соната подібна та дещо пов'язана з особливостями симфонії. Сонатна форма змінюється з часом, стилем та внутрішнім відчуттям композитора. Мистецтво інтонаційних принципів закладається саме в мисленні творця. Художні образи відтворюють період та історію культури, яка панує на даному етапі написання творів.

Найбільш яскраво представлена соната епохи класицизму, вона і стає взірцем стилю як жанру, так і часу. Для сонати XVII століття притаманний контраст, репризність та наскрізний розвиток. З кожним століттям сонатна форма змінюється за рахунок розгортання музичного матеріалу. Соната складається з трьох основних розділів – експозиції, розробки та репризи. Для експозиції характерні основні види контрастних зіставлень, які з'являються в тематизмі, тональному плані. Основні розділи експозиції – головна, зв'язуюча, побічна та заключна партія. В розробці – відбувається головний розвиток, накопичення головних елементів, які переростають в кульмінацію. Переважно в розробці найбільш напружені та драматичні моменти, які створюють основну кульмінацію цілого твору. Реприза – підсумок та завершення напруження, розв'язка конфлікту. Показниками сонатної форми слугують 3 основні елементи: тональний план, тематизм та розвиток.

Сонатна форма з'являється у поліфонічній музиці, в різних жанрах – прелюдях, увертюрах, алемандах, курантах, жигах, концертах і старовинних сонатах. Значного розвитку для еволюції фортепіанних сонат зробив Скарлатті. Написав більше п'ятиста сонат. Більша частина з яких мають одночастинну форму, що є зразком стародавньої двочастинної форми. Творчість та майстерність Д. Скарлатті вплинула на багатьох композиторів та подальший розвиток сонати. Розвиток сонатної форми відбувався за рахунок зміни тональності та гармонії. У передкласичний період основою для головної партії була – Т (тоніка), а побічна – Д (домінанта) тональність, іноді використовували паралельний мажор або мінор. В написанні передкласичної сонати було 2 розділи – експозиція та реприза. Такі принципи та пошуки композиторів привели до симфонізму, що розвиває сонатну логіку та контрастне співставлення.

Ознаки старовинної сонатної форми в творчості Баха зустрічаються в таких танцях, як алеманда, куранта, жига, сюїта, партита. Тематичні контрасти в сонатних формах Баха обмежені. Композитор створює основні

розділи експозиції – головну, зв'язуючу та заключну партію, як логічну функцію музичного матеріалу.

На противагу складним поліфонічним лініям Баха, Скарлатті створює новий тематизм, який звільняє фактуру від поліфонії. В сонатах велика кількість цезур та кадансових формул. Також можна виділити структурні та гармонічні елементи в якості головних елементів розвитку.

В творчості Ф. Е. Баха лише пізні сонати наближаються до класичних норм. Створення сонатної форми припадає на кінець XVII – початок XVIII століття. Друга половина 18 століття є розквітом сонатної форми.

Творчість віденських композиторів представляє яскравий приклад класичної сонатної форми. Представниками є – Гайдн, Моцарт, і Бетховен. Але в кожного композитора сонатна форма цілком індивідуальна та різноманітна. Найбільш наближено в своїй творчості до старовинної сонатної форми підходить Й. Гайдн, особливо в ранніх творах до 1770 року. Притаманний гомофонний склад фактури, виразний тематизм, який відрізняє перо композитора від своїх попередників. В творах Гайдна яскраво відчутна класичність, чітка межа між експозицією, розробкою та репризою. Особливим для композитора є теми та їхній спосіб розвитку, також зв'язок тематизму з жанром і формою. Це головний елемент класичного стилю, який являється в музичній мові Гайдна. Сонатна форма набула класичних норм – тематичний розвиток, яскравий тематизм, чіткі та логічні градації тем.

Яскравим представником класичної сонатної форми є віденський композитор В. А. Моцарт. В сонатах – яскравий тематизм, внутрішня наповненість музики. Композитор звертається до різних видів сонат – сонатні форми з епізодом, без розробки, з дзеркальною репризою, без репризи, з подвійною експозицією, рондо-сонати. Класична сонатна форма Моцарта – теми-образи, в яких 3 дії – зав'язка, розвиток, розв'язка. Зміна характеру та настрою є головним критерієм в написанні сонат. Немає накладання мотивів, композитор опирався до написання почергового голосоведення, у вигляді діалогу, що нагадує розмову між людьми.

Творцем сонати в епоху класицизму є Бетховен. Всі твори композитора підпорядковуються логічному музичному мисленню. Фортепіанні сонати Бетховена мають велику популярність, які виконують як і в музичних школах так і на сцені різних масштабів. Сонати різнопланового характеру, кожна з них відображає творчий шлях композитора. Цикл з 32 сонат охоплює період від початку дев'яностих років 18 століття до 1822 року. Для музичної структури сонат притаманне зіставлення радості й суму, оркестрове трактування фортепіано. Пропагандисти музики Бетховена цінували його принципи та ідеї музичного мислення. Представники серед «Могучої кучки» – Балакіреєв, Бородин, Кюї, Мусорський, Римський-Корсаков, Лядов. Також цінували і письменники, поети – Панаєва, Толстой, Тургенєв, та ін.

Наступний період еволюції фортепіанних сонат визначає творчість композиторів-романтиків. Романтичні натяки від стилю Бетховена стають вже цілком чіткими та явними. Твори відрізняються один від одного по жанру, структурі та змісту. Сама структура сонатної форми підпорядковується програмними сюжетами або певними особливостями того чи іншого жанру. Особливості сонатної форми у композиторів-романтиків:

1. Сонатні форми наявні в таких творах, як програмні симфонії, балади, концерти, баркароли, скерцо, фантазії, токатах та симфонічних поемах. В сонатах Шуберта, розділи сонатної форми не містять в собі внутрішнього конфлікту, і не виконують функцію розвитку музичного творення. Шуберт відмовляється від динамічної розробки в зав'язці драматичного конфлікту та в самому матеріалі, формі. Для сонат романтичного типу притаманна певна замкнутість не тільки в темах головної та побічної партії але й на самих кульмінаційних хвилях розробки.

2. Сонатна форма для композиторів-романтиків – це образна завершеність тематизму. Тема часто слугує довершеним задумом, який не потребує розвитку художнього образу. Характер теми підноситься на перший план.

3. Метод розвитку музичного матеріалу. Завершена образна тема призводить до переосмислення тематизму. Проходити може в будь-якому розділі форми та на будь-якій частині музичного матеріалу. Такий метод може використовуватись на великих і маленьких структурах. Сонатна форма наповнена багатьма цезурами. Для розширення форми композитори доповнюють свій матеріал новими компонентами.

4. Відсутність наскрізного розгортання форми. Для того щоб соната не втратила свого значення та не перетворилась в стандартну схему, кожен композитор-романтик ніби щоразу винаходить нові логічні норми з даним твором. Це є надзвичайно цінним джерелом музичної мови, але нове формулювання не є чимось новим для подальшого розвитку та еволюції сонатної форми.

Сонатні форми Шумана наповнені імпровізацією, різноманітними вставками, які надають музичній тканині нових та цікавих забарвлень.

Шопен в сонатній формі зберігає найбільший зв'язок з класичними принципами розвитку форми. Шопен не тільки пропагандист класичних традицій, але й новатор.

В добу романтиків сонатна форма не тільки змінюється, але й породжує новий синтетичний жанр романтичної поеми. В інструментальній музиці – одночастинна соната, в симфонічній музиці – симфонічна поема, такі твори переважно пов'язані з програмністю. Відокремлення розділів і партій в сонатній формі призводить до сюїтних контрастів всередині форми, а розширення партій до збільшення масштабів партій та їх повної самостійності.

В творчості Шопена романтичні поеми мають назву «балада», «фантазія», «баркарола». Композитор прагне наповнити форму програмним розгортанням образів та намагається втілити в зміст філософську концепцію, яка охоплює людську ідею. Це призводить до монументальності, яка зумовлює поєднання циклічності та сонатності.

Якщо поглянути під іншим кутом, виникає потреба об'єднати частини в цикл. Спочатку такий принцип реалізують за допомогою написання меншої перерви між частинами (*attacca*), зняттям повного кадансу. Пізніше об'єднують частини лейтмотивами, образною тематикою, переходами, а в репризних формах – відсутність репризних розділів.

Відокремлення образів, і контрастність яскраво проявляється в сонаті *h-moll* Ліста (1857). В сонаті конкретна програмність з літературними асоціаціями, що подібно сюжетному розгортанню дій. Музичний текст написаний в експозиції великий по масштабу, він міг би слугувати як повноцінна сонатна форма. Головна партія (Г. П.) містить в собі риси сонатності, структура Г. П. може трактуватись як романтична сонатна форма. Ізольованість розділів з різноманітними темповими та фактурними змінами, конкретизують задум композитора (вступ – *lento assai*, головна партія – *allegro energico*, сполучна – *a tempo*, побічна партія – *grandioso*, заключна – *incalzando*, розробка – *a tempo*, *pesanto*, епізод в розробці – *andante sostenuto*, початок репризи – *allegro energico*, побічна партія в репризі – *in tempo*, заключна партія – *stretta quasi presto*, кода – *andante sostenuto*). Така конкретизація різних тем та партій надає музичній основі індивідуальність та наближення до того, як і що хотів сказати композитор в тому чи іншому місці. Таким чином, в творі виявляється певна індивідуальна романтична тенденція форми. Такі особливості нової концепції в мистецтві відкриває дуалістичну ідею твору. Кожен момент музичного тексту дає певний образ. Реприза – висновок, кода – оцінка автора, суб'єктивне в ідейно-образній концепції.

Такі тенденції надовго затвердились в сонатній формі композиторів-романтиків (середина і кінець XIX століття, і навіть в музиці XX століття). Відображались такі тенденції сонатної форми в симфонічних поемах Ц. Франка, К. Сен-Санса, Ф. Ліста, Р. Штрауса, в творах Г. Малера, Й. Брамса. Тенденції сонатності проникають і в російську класичну музику, але з об'єктивним змістом, конкретизацією різних життєвих обставин.

Романтичні тенденції в сонатній формі передаються композиторам ХХ століття – О. Скрябін, М. Метнер, М. Мясковський, А. Хачатурян.

1.2. Композиторська творчість для гітари кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст.

З ХVІІІ століття можна датувати етап становлення гітари, що мала вигляд подібний до сучасної. Зазначимо, що цей етап не став завершальним шляху конструктивних змін інструменту і на даний момент є чимало різновидів акустичної гітари. Існування певних модифікацій зумовлене низкою чинників, серед яких є багато таких, що здатні вплинути на виконавський процес. У цьому контексті варто згадати розвідки, які здійснював Д. Тейлор стосовно того, наскільки впливає якість звуку, що виникає унаслідок щипання струни від місця на якому це здійснюється та від самого принципу, за яким це робить виконавець.

За рахунок того, що при грі на гітарі вібрують два складники – і струни, і сам корпус інструменту, існує досить багато чинників, що залишаються мало прогнозованими. Тейлор вказує на те, що одна й та сама деталь, що є частиною інструменту, може відрізнитись, якщо її роблять на замовлення. Тобто, навіть коли аналізується, скажімо, одна конструкція гітари, наприклад шестиструнна, вона може мати принципово різне звучання (у тембровому, динамічному відношенні) при виконанні різними майстрами [62]. Тут буде враховуватися матеріал, з якого вироблений корпус, струни, спосіб збереження інструменту, сила натягування струн та багато інших чинників. А що ж тоді казати про можливості гітари, де змінюється розмір корпусу чи додається ще одна струна? Виникає необхідність прослідкувати наслідки подібних трансформацій. «Корпус гітари ще мало вивчений з боку акустики, однією з причини чого, на думку автора, є досить помітні відмінності деяких індивідуальних деталей різних гітар» [53, с. 67].

Гітарне мистецтво не раз переживало періоди підйому і занепаду. Перший період розквіту гри на класичній гітарі охоплює час з кінця ХVІІІ до

40-х років XIX століття. Цей період називають епохою розквіту класичної гітари, але він також збігається з бурхливим розвитком інструментальної музики, появою професіоналів-віртуозів: скрипалів, піаністів, віолончелістів, які широко розкрили можливості своїх інструментів. Гітарне мистецтво цього періоду було відзначене іменами відомих виконавців, педагогів і композиторів, які створили чимало оригінальних творів для гітари соло і камерних ансамблів за участю гітари.

Концертна форма виконання на гітарі, що висувається в XVIII-XIX століттях, представлена у творчості плеяди видатних гітаристів-композиторів, які значною мірою збагатили сам образ гітари як сольного інструменту, що дозволило гітарі стати інструментом класичної традиції. Для нас ці композитори – незаперечні авторитети, що поклали початок відомих нині гітарних шкіл: іспанської: Фернандо Сор, Діонісіо Агуадо, італійської: Мауро Джуліані, Рінальдо Луїджі Леньяні, Фердіنانдо Каруллі, Маттео Каркассі, французької: Наполеон Кост, німецької: Іохан Каспар Мертц [8, с. 22-30]. Вони створюють музичну літературу для цього інструменту, починаючи від дрібних п'єс і завершуючи сонатами і концертами з оркестром. Найбільш відомими композиторами тієї пори, що творили також і для гітари, були Луїджі Боккеріні (1743-1805), Антоніо Діабеллі (1781-1858) і Ніколо Паганіні (1782-1840).

Нова тенденція в гітарному мистецтві з'явилась завдяки діяльності їх сучасника і співвітчизника Мауро Джуліані (1781-1828) – засновника італійської гітарної школи [9, с. 34]. Він був блискучим гітаристом, а також досконало володів віолончеллю. Його сонати, концерти з оркестром і зараз виконуються сучасними гітаристами. Джуліані довів можливість появи гітари на великій естраді як сольного інструменту, рівноправного зі скрипкою і фортепіано. Подібно до того, як у грі на скрипці Паганіні зробив грандіозний стрибок в сторону віртуозного оволодіння інструментом, менший, але все ж дуже помітний зсув в гітарній грі справив Мауро Джуліані. Ним були створені концерти для гітари у супроводі струнних

квартетів. Одночасно з ним з'явилася плеяда блискучих виконавців-італійців, які на багато років залишили в тіні представників гітарного мистецтва інших країн. Завдяки діяльності Мауро Джуліані та його співвітчизників – Р. Л. Леньяні, Ф. Каруллі, М. Каркассі – в гітарному мистецтві Італії початку ХІХ ст. утвердився особливий виконавський стиль, який сучасники називали «блискучим» [5].

Окремо слід сказати і про Ніколо Паганіні як гітариста-виконавця. Один з найбільш яскравих виконавців-віртуозів у західноєвропейській музиці, він був не лише прославленим скрипалем, але й блискучим гітаристом. Граючи на цих двох музичних інструментах, він багато гітарних прийомів переніс на скрипку, а скрипкових – на гітару. Гітарні прийоми позначилися, перш за все, в техніці піцикато і подвійних флажолетів, у зв'язній грі акордами. У спадщині Паганіні – безліч творів для гітари: сонати, варіації, сонати для струнних та гітари, шістдесят варіацій на народну тему. У 1922 році були видані, за редакцією гітариста М. Шульца, 26 п'єс Паганіні для гітари соло і Велика соната для гітари і скрипки Ля мажор.

Гітарна спадщина Паганіні, опублікована лише частково, все ж виявилася такою значною, що спонукала більш уважно ознайомитися з його діяльністю як гітариста. У самій Італії сольна гра на гітарі була поширена в народі, і особи, які обирали професію музиканта-гітариста, дивилися на неї, як і на інші музичні інструменти, які вимагали певної вишколи. Оволодівши технікою гри на гітарі і володіючи достатніми даними для музичної кар'єри, італійський гітарист, не знаходячи на батьківщині необхідних умов для широкої концертної та педагогічної діяльності, прагнув поїхати туди, де його мистецтво цінувалося більше і краще оплачувалося. Загальноприйнятими центрами європейського музичного життя початку ХІХ століття були Відень і Париж, куди їхали концертувати артисти [5].

Отримавши там визнання, вони могли вже як «знаменитості» роз'їжджати по інших містах і країнах. Залучав концертантів і Петербург, де вже з віддавна італійські співаки і музиканти були улюбленцями

імператорського двору і знаті, і де навіть скромний музикант-іноземець міг розраховувати на забезпечений заробіток. Певною мірою представляв інтерес для виконавців і такий великий торгово-промисловий центр, як Лондон. Швидкому визнанню гітари в Англії сприяли традиції англійських лютністів і аматорське музикування на цитрі. Названі чотири міста були основними майданчиками, на яких у першій половині XIX століття змагалися найбільші відомі виконавці-гітаристи, де створювалася і друкувалася нова гітарна література й інтенсивно протікала педагогічна діяльність гітаристів [5].

Видатним гітаристом початку XIX століття, автором творів для гітари був іспанець Фернандо Сор (1778-1839) – один з фундаторів іспанської гітарної школи, автор багатьох опер і балетів, які ставилися в Парижі, Лондоні та Москві. Так, його балетом «Сандрильйона» у 1825 році відкрився Великий театр в Москві. Фернандо Сор з величезним успіхом концертував містами Західної Європи та Росії. Це – освічений музикант-композитор, віртуоз-гітарист, що приголомшував майстерністю свого виконання і блиском техніки. Його твори міцно увійшли до репертуару гітаристів [5].

На відміну від творів Джуліані та інших італійців, сучасників Сора, його гітарні п'єси не розраховані на чисто зовнішній ефект. Написані в манері віденських класиків, вони привертають увагу різноманітністю засобів виразності, великою майстерністю і прекрасним знанням особливостей інструменту. Гітару Сор трактує як поліфонічний інструмент і не обмежується викладом мелодії і акомпанементу [5].

Серед багатьох створених ним гітарних дуетів і сольних п'єс (фантазій, сонат, рондо, варіацій, етюдів та ін.) найбільш повно демонструють його контрапунктичну майстерність і технічну винахідливість варіації на теми Кореллі, Моцарта, Паїзієлло і на оригінальні теми. Вони особливо виграють порівняно з варіаціями інших композиторів-гітаристів, що складали їх за усталеним трафаретами. Сор – прихильник гри переважно м'якоттю пальця. Ніготь він застосовував лише

у вигляді виключення, коли прагнув отримати звук металевого відтінку. Сор написав також «Трактат о гітарі» (1827 р.), який пізніше був перероблений Н. Костом і поширений під назвою «Гітарна школа Сора» [5].

Співвітчизник Ф. Сора, Діонісіо Агуадо, відомий гітарист-віртуоз, вніс багато нового у прийоми гри на цьому інструменті; зокрема, він був першим виконавцем, який широко популяризував нігтьовий спосіб звуковидобування на гітарі. Агуадо складав концертні п'єси для гітари, але більшу цінність мали його дидактичні твори. У 1819 році в Мадриді було опубліковано його «Збірник етюдів» для гітари. Він був перевиданий там же в 1825 році як Школа під назвою «Новий метод». Школа Агуадо перевидавалася в багатьох країнах і на даний час прийнята як основний навчальний посібник у класах гітари Мадридської консерваторії, консерваторій Мексики, Перу («Інститут Баха») та ін. [5].

Захоплення гітарою знайшло відображення у творчості композиторів-романтиків: Карла Марія Вебера, Франца Шуберта, Людвіга Шпора та інших. Гектор Берліоз (1803-1869) у своєму трактаті з інструментування говорив про гітару як про інструмент, що має неповторну чарівність і придатний для передачі складних багатоголосих творів. Цей трактат з'явився у той час, коли гітарне мистецтво майже у всіх європейських країнах занепадало, а провідними інструментами на концертній естраді ставали скрипка і фортепіано. Треба зауважити, що у рецензіях того часу писалося про гітару, що вона «...по незначності тону і обмеженості технічних засобів, належить до неблагогородних і незначних інструментів...» [5].

Період підйому гітарного мистецтва перших десятиріч XIX століття змінився тривалим періодом занепаду. Про сутінки гітари, що почалися у кінці 30-х – в 40-х роках говорить, насамперед, гітарна література, що створювалася в цей період. Оригінальних п'єс для гітари з'являлося мало, а ті, що друкувалися, не могли претендувати на значну художню цінність.

Переважно це – салонні п'єси, побутові танці, всілякі фантазії і попури з модних опер. Авторами п'єс були гітаристи-дилетанти, музично-теоретичні знання яких нерідко не виходили за межі елементарної грамотності. Основним репертуаром гітаристів були перекладення популярної музики, головним чином – п'єс фортепіанної літератури. Якщо на початку ХІХ століття гітара ще могла в якійсь мірі змагатися з фортепіано, то подальше удосконалення рояля і пов'язаний з цим розвиток техніки гри на інструменті, поява чудових піаністів-віртуозів і композиторів, які створювали для нього першокласну музику, – все це відсунуло гітару на задній план [5].

Слід зазначити, що гітара того часу мала дещо інакшу будову корпусу (менше за розміром), використовувалися жильні струни з нижчим строем і тихим звуком, а виконавці ще не знали нігтьового способу звукоутворення. Також застосовувалися гітари з додатковим грифом, з резонансними струнами. Все це визначало методи виконання на інструменті, що відповідно впливало на структуру творів того часу. Ці твори мали типові риси «класичної форми», тобто будова творів ґрунтувалася на тоніко-домінантних співвідношеннях, структурі «питання-відповідь», що ясно виражалось в гармонійному розвитку, співвідношенні динамічних відтінків і методах розвитку музичного матеріалу. Слабкий звук гітари перешкоджав використанню її в повнозвучному оркестрі Берліоза і Вагнера; її було погано чути у великих залах при сольній і ансамблевій грі. Труднощі професійного застосування гри на гітарі і збіднення її репертуару перешкоджали відкриттю класів гітари в музичних навчальних закладах. Справа гітарної педагогіки зосередилася в приватних руках, нерідко у людей недостатньої музичної культури, що часом переслідували чисто комерційні цілі. Переставши бути модною, гітара не перейшла на позиції дедалі зростаючої професіоналізації, як це трапилося з такими інструментами, як скрипка чи фортепіано, а стала інструментом аматорського музикування. У мистецькому середовищі переважало зневажливе ставлення до гітари як до міщанського інструмента.

Концерти гітаристів влаштовувалися рідко, і публіки вони збирали все менше [5].

У 1852 році російський гітарист-любитель М. П. Макаров, бажаючи ознайомитися зі станом гітарного мистецтва в Європі, вирушив у поїздку по Німеччині, Бельгії, Англії, Франції та Австрії. Він побував у столицях і великих містах цих країн, де познайомився з найбільш відомими гітаристами, слухав їх гру, збирав рукописи гітарних п'єс, створених у останній час. Макаров писав, що в галузі гітарної музики після Джуліані в Європі не з'явилося жодного талановитого композитора. З почутих їм гітаристів-виконавців він зазначив Цані ді Ферранте, що на той час вже залишив гітару, Н. Коста, який займався переважно музично-видавничою діяльністю, М. Каркассі, німецького гітариста Й. К. Мерца і австрійського – Леонарда Шульца (1814-1860) [5].

У 1856 році Н. П. Макаров організував у Брюсселі міжнародний конкурс на кращий твір для гітари і на кращий інструмент. Переможцями у конкурсі стали композитори Й. К. Мерц і Н. Кост, з майстрів отримали премії: першу – Г. Шерцер у Відні, другу – І. Архузен у Петербурзі. Композитор і гітарист Іохан Каспар Мертц (1806-1856) – вважається головним представником німецької гітарної школи. Виступав з концертами в містах Німеччини, Австрії і в Польщі, граючи на десятиструнній гітарі з чотирма додатковими басами. Його гітарні п'єси («Концертино», яке отримало першу премію на конкурсі, «Романтична фантазія» та ін.) користувалися деякою популярністю у гітаристів другої половини ХІХ і початку ХХ століття. Однак, у цілому, творчість Мертца, розрахована на не надто вимогливий смак, говорить скоріше про зниження художніх вимог до гітарного репертуару [5].

Французький гітарист Наполеон Кост (1806-1888), за відгуками Макарова – гарний педагог і соліст, який грав на семиструнній гітарі квартового ладу, виступав у гітарних дуетах з гітаристом італійцем Луїджі Сагріні. Виконавську діяльність Кост припинив через ушкодження руки.

Тісно співпрацював з гітаристами, які з жили одночасно з ним в Парижі – Каруллі, Каркассі, Агуадо і Сором. Будучи музично-освіченою людиною, Н. Кост успішно займався творенням п'єс для гітари і обробками. Його власна творчість порівняно невелика, але свідчить про неабиякий талант Коста як композитора і поліфонічну спрямованість його музичного мислення. Деякі його мініатюри (14 п'єс для гітари, видані в Парижі під редакцією і з аплікатурою Альфреда Коттона), а також його етюдів (25 етюдів, соч. 38, видані у Відні) і тепер не втратили своєї навчальної та художньої цінності. Вони часто використовуються в педагогічній практиці (в Школі П. С. Агафошина та ін.). Деякі етюдів Н. Коста, наприклад – № 19, достатньо складні для виконання, а Етюд Ля мажор № 23 був робочим етюдом відомого гітариста ХХ ст. А. Сеговії [5].

1.3. Стельові риси музики Паганіні для гітари

Формування певних рис стилью кожного митця є складним й багатогранним процесом і залежить від багатьох чинників, основними серед яких є: вплив епохи, в якій живе й творить митець, школа, в межах якої відбувається його формування, вчителі, з якими займається музикант.

Розглянемо чинники формування стильових рис музики Н. Паганіні для гітари саме з таких позицій.

Творчість італійського музиканта-віртуоза припадає на порубіжжя ХVIII-ХІХ ст., яке позначене зміною стильів класицизму і романтизму. Кордони історичних стильів досить часто є нестабільними – вони можуть співпадати і деякий час існувати паралельно. Як зауважує Л. Кириліна, «розуміння епохи й стилью в музиці є різними поняттями. Перше поняття ширше, ніж друге, оскільки охоплює в собі кілька модифікацій домінуючого стилью (якщо такий присутній) та протилежних стильів, які запізнилися або поспішили з'явитись, а також інших явищ. Можна сказати і протилежно:

стиль буває довшим за епоху і живе своїм життям, коли епоха вже закінчилась [*переклад мій – Н. Б.*]» [24, с. 72].

Так відбулося й з гітарною музикою й творчістю Н.Паганіні зокрема. Творчість композиторів-гітаристів Ф.Сора, Д.Агуадо, М.Каруллі, Ф.Каркассі, Н.Паганіні припадає на кінець XVIII – 40-і роки XIX ст. й орієнтована на естетику класицистських норм. Це пояснюється еволюцією самого інструменту, яка дозволяла створювати репертуар для гітари, або відмовлятися від сольної та ансамблевої практики. Так, протягом XVII-XVIII ст. основною функцією гітари був акомпанемент. Наприкінці XVIII ст. зміни у конструкції гітари покращили її акустичні можливості, що дозволило створити для неї певний репертуар й залучити до концертної практики як сольний та ансамблевий інструмент.

У зазначений період гітарні композитори розширили жанровий репертуар для свого інструменту, ніби наздоганяючи віденський класицизм. Серед їхніх опусів з'являються сонати, сонатини, варіації, фантазії, дивертисменти. Перебуваючи певний період свого життя у Відні, гітаристи-композитори так чи інакше потрапляли під вплив естетики віденської музичної культури, розширюючи тим самим межі стилю класицизму. Перші в історії музики концерти для гітари з оркестром М.Джуліані, Ф.Каруллі були написані саме у Відні. Таким чином віденський класицизм став певною мірою орієнтиром для гітарного класицизму.

Джерела стильових рис інструментальної музики Н.Паганіні детально досліджує музикознавчиня Т. Берфорд. Ретельно вивчивши автобіографію музиканта, праці біографів Н. Паганіні, Т. Берфорд деміфологізує постать італійського віртуоза щодо його геніальності віртуоза-романтика. У своїй дисертації дослідниця називає два основних джерела інструментального стилю Н. Паганіні: італійський інструменталізм пізнього бароко та творчість композиторів французької класичної школи.

Коло італійських впливів на творчість Паганіні є дуже вузьким, - зазначає Т. Берфорд [4, с. 7]. Воно представлене лише двома

іменами – скрипалем Л. Локателлі, який опосередковано вплинув на мистецтво Паганіні своїми Каприсами та викладачем Г. Гіретті, який передав своєму учневі знання з композиції та поліфонії. Ім'я останнього музиканта фігурує у двох останніх версіях автобіографії як викладача контрапункту. Так, поліфонічну майстерність Паганіні демонструє не лише у своєму скрипковому концерті. Блискучим зразком контрапункту, - за словами дослідниці, - є канони-менуети з квартетів з гітарою, що підтверджує спогади музиканта щодо занять з Г. Гіретті [4, с. 8]. Не викликає сумнівів, - робить висновок Т. Берфорд, - що ці заняття з Г. Гіретті дійсно відбувались. Спілкування з цим майстром, результатом чого стало створення 24 фуг для фортепіано в чотири руки, мало вплив на Паганіні-композитора [4, с. 8].

У знайомстві Н. Паганіні з Каприсами свого попередника, цитуванні у паганінієвських каприсах тематизму Л. Локателлі, надання переваги короткій артикуляції, Т. Берфорд вбачає зв'язок його мистецтва з мистецтвом пізнього бароко. Характерною ознакою барочної естетики є також використання композитором каденції з хроматичною гамою – звукорядом, відкритим в епоху бароко, яке зайняло в барочній естетичній системі особливе місце, що було зумовлено його інструментальним генезисом. У хроматичних гамах Н. Паганіні, які призначені для виконання на різних інструментах (гітара, скрипка, фортепіано) помітним є намагання представити їх як конструкції, часто ускладнені подвійними симетричними відповідностями [4, с. 9]. Наприклад, його хроматичні прелюдії, присвячені М. Вієльгорському та Ж.-П. Дантану, взагалі не можуть бути виконані на жодному інструменті і є співзвучними естетичним установам бароко щодо втілення ідеї інструментальності, - зазначає Берфорд [4, с. 12].

Аналізуючи вплив італійського інструменталізму на стильові риси музики Н. Паганіні дослідниця підсумовує, що особливості інструментального стилю Н. Паганіні, зумовлені його індивідуальними психофізіологічними особливостями, виявляють барочний генезис. Т. Берфорд не береться стверджувати наскільки свідомо музикант

орієнтувався на установки барочної естетики на ранніх етапах своєї творчості. Можливо, схильність артиста до звуконаслідування та короткої стрибучої артикуляції зумовлена його психофізіологічними особливостями, а пізніше зазначені особливості він органічно додав до системи своєї творчості. Звернення віртуоза до Каприсів Л. Локателлі, як моделі для власних творів аналогічного жанру, пошуки композитора у зрілий період творчості доводять про його свідоме наслідування барочним естетичним принципам [4, с. 13]. У гітарній музиці естетика бароко визначається у наявності кількох версій одного твору, орнаментики, прихованого двоголосся.

Другим чинником впливу на інструментальний стиль музики Н. Паганіні Т. Берфорд називає французьку класичну школу. Проаналізувавши програми виступів музиканта, дослідниця приходять до висновку, що крім його власних концерти композиторів французької класичної школи (Рода, Віотті, Крейцера) складала основну частину його концертного репертуару. Т. Берфорд проводить паралелі щодо музичного тематизму, які підтверджують знайомство Н. Паганіні з музикою концертів Дж. Віотті. Так, про вплив концертів французів свідчить факт використання Н. Паганіні теми фіналу Концерту № 13 Дж. Віотті у сонаті для скрипки і гітари №5 ля мажор. Знайомство Н. Паганіні з музикою фіналу Концерту № 25 Дж. Віотті Т. Берфорд підтверджує тим, що тему рефрену, відому як швейцарську народну мелодію, генуезький музикант майже точно відтворив у фіналі своєї сонати для скрипки і гітари №4 ля мінор.

Із скрипковими концертами Н. Паганіні можна встановити і зв'язок, щодо трактування музикантом класичної форми. Скрипкові концерти Н. Паганіні, написані під впливом класичних концертів Дж. Віотті, мають однакову схему. Перша частина являє собою сонатну форму з повною оркестровою експозицією, яка включає в себе повернення головної теми як функцію заключної і скороченою репризою, у якій головна тема відсутня.

У цьому пункті ми можемо знайти паралель з Великою сонатою для гітари Н. Паганіні. У ній перша частина написана в сонатній формі, в експозиції якої повторюється не головна, а побічна тема. Реприза скорочена, починається з побічної теми, а головна тема відсутня. Побічна партія скрипкових концертів Н. Паганіні зазвичай кантиленного характеру, яке можна інтерпретувати як втілення ідеалу романтичної епохи. Аналогічно й у Великій сонаті для гітари побічна партія проводиться найбільшу кількість разів, висвітлюючи тим самим ліричну сферу, притаманну для доби романтизму.

Довгий час гітарна музика Паганіні залишалась зовсім невідомою. Лише з двадцятих років ХХ ст. почалась публікація його гітарних творів М. Шульцем та Е. Шварц-Рейфлінгером. У рукописному варіанті Паганіні 140 п'єс для гітари соло, 28 – для гітари з супроводом скрипки, 4 тріо і 21 кuartет за участю гітари.

У сучасній гітарній літературі творчість Н. Паганіні складає одну з найбільш цікавих і змістовних сторінок. Головною особливістю композиторської творчості є нерозривний зв'язок з виконавством. Ім'я Н. Паганіні більше відомо як виконавця, насамперед, скрипаля-віртуоза. Тим не менше його гітарним творам властиво блискуче застосування специфічних гітарних прийомів (штрихів), що повністю відповідає природі інструмента. Н. Паганіні виводить гітару на високий рівень технічних можливостей інструмента.

З самого початку гітара сприяла зміцненню зв'язків Паганіні з фольклором. Про це свідчать його гітарні твори. Творчість Паганіні у цій галузі різноманітна за жанрами. Багато п'єс мають характер імпровізацій. Вони виникли як експромт, безпосередньо в процесі музикування. Тому композитор називає їх «chribizzi» (примхи, капризи). Це мініатюри, обсягом 15-20 тактів, або невеликі жанрові п'єси, переважно танцювальної форми (вальс, менует, марш), що культивувалися сучасними гітаристами.

Більшість таких п'єс написано в тональності Ля мажор, що надає можливості використовувати басові струни гітари як основу головних акордів тональності. Вони технічно невибагливі й доступні для виконання аматорами. У багатьох з цих п'єс виявлені народні елементи. Показовою у цьому відношенні є п'єса «Перигольдіно» - обробка завзятої танцювальної мелодії, яку виконували на пифферо. Паганіні дуже уважно підслухав типові гармонічні звороти, притаманні волинці, які надають мелодії неповторну виразність.

У зовсім іншій манері Н. Паганіні писав для гітари твори великої форми, квартетні партії гітари. У творах великої форми розкривається віртуозна майстерність Паганіні, його досконале знання інструмента. За своїм художнім рівнем виділяється Велика соната Ля мажор для гітари у супроводі скрипки.

У квартетах, поряд з першою скрипкою, Н. Паганіні часто виділяє як сольний інструмент і гітару. Її партія за різноманітністю віртуозних прийомів гри іноді змагається з партією скрипки. Нехтуючи труднощами, музикант сміливо використовує увесь гриф, застосовуючи пасажну гру з відкритою струною (подібно скрипкового баріолажу), а також гру legato. Ці новаторські прийоми гітарної техніки хоч і зустрічаються у сольних п'єсах М. Джуліані, але розроблені Н. Паганіні з більшою винахідливістю та блиском.

Як зазначає І. Ямпольський, Н. Паганіні вважав можливим виконувати на гітарі все те, що можна зіграти на скрипці. У цьому випадку характерна гра по черзі скрипки і гітари, наприклад, у першій варіації з другої частини Першого квартету ор.5, коли гітара повторює текст соло скрипки. Можливо, у таких епізодах квартету, італійський віртуоз по черзі виконував обидві партії. Іноді композитор доручав гітарі самостійні, розгорнуті сольні епізоди, не пов'язані з партією скрипки. Подібна ансамблева партитура надає музиці особливого блиску й колориту звучання.

У квартетах Н. Паганіні зустрічаються вказівки щодо зміни строю струн гітари на півтону вище. Так, у Третньому квартеті ор.5 у другій частині

в партії гітари є така ремарка: «настроїти в си-бемоль або на півтону вище». Це перша вказівка на зміну строю гітарних струн, яку знаходять у Н. Паганіні. Квартети ор.5 були написані у 1802-1805 рр. У скрипкових творах зміна строю струн на півтону вище уперше була застосована у Першому концерті, написаному пізніше, що свідчить про гітарне походження цього прийому.

Впливи гітари позначились також і у квартетах для струнних інструментів. Так, гітарний вплив можна знайти у Менуеті з квартету Мі-мажор, який побудований на використанні прийому *pizzicato*.

Таким чином, Н. Паганіні є реформатором у гітарному мистецтві – у використанні різноманітних нових прийомів гри, у тембровому колориті і створенню іміджу гітари як сольного віртуозного інструменту.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБИВОСТІ СОНАТ ДЛЯ ГІТАРИ В ТВОРЧОСТІ Н.ПАГАНІНІ

2.1. Велика соната Ля мажор для гітари: особливості трактування жанру

Велика соната для гітари Ля мажор складається з трьох частин, розташованих за принципом контрасту (швидка – повільна – швидка), де друга частина виконує функцію ліричного центру циклу.

Цікаво, що тема головної партії, з якої починається перша частина звучить лише в експозиції. Написана у формі періоду, вона проводиться двічі (8+8 т. - другий раз вище на октаву). Загальний характер головної партії пісенний, а поєднання різних тривалостей надає їй активного й жвавого характеру. Тема головної партії вимагає від виконавця кантиленного звуковедіння основної мелодії, підголосків та інших елементів фактури. Крім цього необхідно вибудувати баланс між мелодією, басом, акомпанементом та надати різного тембрального звучання фактурним елементам.

У останньому реченні головної партії (цифра 1) змінюється ритмічна формула: тріолі вимагають чіткого й рівного ритмічного виконання.

Зв'язуюча партія починається рухом в октаву, характерним ритмом половинна-чотири восьмих, на якому буде побудований цілий розділ розробки. Тут також необхідна ритмічна й звукова рівність, а також вибудовування двох звуків в октавах. Певні технічні складнощі мають 8-10 такти другої цифри, пов'язані з виконанням мелодії секстами в шостій позиції за сьомим ладом. Кисть лівої руки має випередити рух пальців по грифу, при цьому великий палець опускається до торця грифа, що дає можливість іншим пальцям залишатись у правильному положенні відносно грифа і паралельно щодо порожків. Невиконання цих умов може призвести до складнощів під час виконання, гнучкості мелодії і можливих призвуків, тобто нечистого звуку. Подвійний форшлаг (10 т.) виконується за рахунок

технічного легато. Це досить складний прийом гри, в якому три звука з'єднуються лігою, права рука видобуває тільки перший звук, інші звучать за рахунок лівої, тобто за рахунок падіння пальців лівої руки на струну, в даному випадку, на першу.

Побічна партія (цифра 3) проводиться в тональності домінанти E-dur двічі (8+8 тт.) з невеликими змінами в мелодії та фактурі. На відміну від теми головної партії основними тривалостями є восьмі, які надають їй врівноваженого характеру висловлювання.

Подвійний форшлаг у низхідному легато виконується лівою рукою після видобування першого звуку пальцями лівої руки за рахунок технічного легато в лівій руці. Значне розтяжіння пальців лівої руки (5+6 тт.) ускладнює утримання барре на першому ладу. У цей момент всі звуки мають бути витримані і звучати чисто і чітко. Далі йде скачок на другу струну з першої. Складність полягає у тому, що потрібно точно потрапити на визначений лад, зберігаючи при цьому цілісність фрази у ритмічній організації, а також в тембральній однорідності.

У 14-15 тт. при переході з однієї струни на іншу в середині фрази, необхідно зберегти єдність тембрального забарвлення та ритмічну структуру.

Заключна партія (цифра 4) віртуозного характеру. Поєднання різних технічних формул (арпеджіо, пасажі, ламані інтервали) вимагають від виконавця технічної стабільності у виконанні, швидкого перелаштування позиції руки на інший вид техніки, ритмічної рівності. Протягом усього матеріалу заключної партії ліва рука має робити постійні стрибки з першої позиції на шосту, що ототожнене з необхідністю точного попадання на *ля-дієз* першим пальцем.

Після заключної партії проводиться ще раз тема побічної партії (цифра 5) з восьми тактів, а останні чотири виконують функцію доповнення й ствердження нової тональності (E-dur).

Розробка (цифра 6), як і зазвичай, тонально нестійка, складається з трьох розділів. Невеликий вступ, з якого починається розробка побудований

на низхідному русі в октаву. Так, у другому проведенні двотактного мотиву (3-4 тт. шостої цифри) відбувається відхилення, а у третьому – ритмічне дроблення. Перший розділ (цифра 7), що походить з третього елементу зв'язуючої партії, проходить низку відхилень (fis-moll, D-dur, h-moll, G-dur, e-moll). Другий розділ (цифра 8) ритмічно походить з другого, має затактний характер, продовжує низку відхилень (C-dur, a-moll). Третій розділ (цифра 9) складається з невеликих гамоподібних пасажів та акордів, які пізніше переходять в ламані октави. Рух октав по півтонах свідчить про завершення розробки й наближення репризи.

Реприза (цифра 10) починається одразу побічною партією в основній тональності. Структура й викладення фактури зберігається як у експозиції.

Заключна партія (цифра 11) як і в експозиції має віртуозний характер та поєднання різних технічних формул.

Після цього аналогічно експозиції ще раз проводиться побічна партія в основній тональності, яка стверджує загальний пісенно-піднесений характер першої частини сонатного циклу.

Друга частина є ліричним центром циклу, за традицією написаним за принципом контрасту крайнім частинам.

Одноійменна тональність (Ля мінор), повільний темп, жанрові зміни (лірична сфера романсу) роблять другу частину контрастною по відношенню до першої та третьої. Вказівка «романс» визначає жанрову особливість – пісенна лірика, що вимагає від виконавця кантиленного звуковидобування.

Розмір 6/8, м'який пунктирний ритм, вказівка *dolce* надають основній темі характер сициліани. Повільний темп, наявність чверток и восьмих потребує від виконавця внутрішнього інтонування, щоб не утворювалось відчуття статичності.

Друга частина написана у простій тричастинній репризній формі А В А₁. Перша частина А написана в простій двочастинній формі повторної будови. Обидва періоди закінчуються на домінанті (Мі мажор). Якщо другий період відокремлюється від першого невеликою цезурою, то в кінці першої

частини цезура буде більшою. Допоможуть цьому невелике *ritenuto* та фермата на останній ноті *mi*.

Середня частина починається співставленням (тональним та фактурним). Наявність акомпанементу з тридцять других порівняно з довгими тривалостями першої частини додає більшого руху й жвавості. А паралельний мажор (До мажор) надає оптимізму та світлого тону висловлюванню. На м'який та прозорий акомпанемент накладається мелодія, яку необхідно виразно проінтонувати. Загостренню інтонації сприяють прохідні хроматизми *cis-d*, які виникають на фоні діатонічної мелодії. Вони ніби підсилюють стремління до верху, висвітлюють мелодію. Як відповідь прохідному висхідному хроматизму з'являється нисхідний рух у короткому пасажі-зв'язці, який необхідно артикуляційно проговорити. Мелодія середньої частини має таку структуру: 4+4 такти, кожен з яких розбивається на фрази по два такти.

Другий період (25-36 тт.) змінено. Тут короткі мотиви мелодії перегукуються з короткими пасажами-зв'язками, які мають імпровізований характер. У 25-27 тт. чітка мелодична лінія майже відсутня – зберігаються лише повтори звуків *до-до* (25 т.), *ля-ля* (26 т.). У 28-30 тт. як передвісник репризи з'являється початковий мотив першої частини з характерним пунктирним ритмом. Після триразового повторення з 31 т. починаються пасажі загального руху, які виконують функцію каденції. Від виконавця тут необхідна чітка артикуляція, прослуховування усіх пластів фактури – басу, фігурацій у верхньому регістрі, співставлення повторів у різних октавах, зміни гармонії, артикуляції (підкреслити короткі ліги у восьмих тріолях (35 т.)). Останній пасаж висхідної гами хроматичної переходить у репризу. Невелике *ritenuto* допомагає відокремити одну частину від другої і підготувати слухача до репризи.

У репризі порівняно з експозицією зберігається лише один період (37-44 тт.), після чого йде низка доповнень, які виконують функцію заключення, що стверджує основну тональність. Композитор використовує формули:

нисхідні й висхідні хроматичні гами (44-46, 48-49 тт.), ломані пасажі (47 т.), повторення м.2 в октаву (50-51 тт.). Побудовані на Д і Т, у вигляді каденції, доповнення закріплюють і стверджують основну тональність середньої частини.

Отже, у другій частині перед виконавцем стоїть завдання кантиленоого, плавного звуковидобування основних тем крайніх та середньої частин і більш артикульоване проговорення дрібних тривалостей (пасажів, акомпанементу в середній частині).

Третя частина написана в основній тональності А-dur. Вона складається з теми та п'яти варіацій. Танцювальний характер теми цієї частини підкреслює примхливий пунктирний ритм, форшлаги. Усі варіації за винятком останньої зберігають структуру теми, написаної у простій двочастинній репрізній формі. У кінці п'ятої варіації після двох періодів по 8 тактів кожний є доповнення.

Необхідно звернути увагу на позначення темпу в першій і третій частинах. Якщо в першій частині є вказівка *Allegro risoluto* при розмірі 4/4, то у третій частині темп позначений як *Moderato* при розмірі *alla breve*. Це необхідно враховувати при виконанні усього циклу. Сама наявність пунктирного ритму, восьмих, затактної побудови теми сприяє відтворенню легкого, танцювального руху, що вимагає від виконавця легкої та чіткої артикуляції. А у першій частині основна тема починається з сильної долі з половинної і двох чверток, що створює рішучий характер усієї частини.

Отже, розглянемо більш детально тему третьої частини. Тема написана в простій двочастинній репрізній формі А (a+a₁) + В (b+a₂), де кожне речення складається з чотирьох тактів. Урізноманітнити єдину вказівку динаміки *mf* допоможе інтонування мелодичної лінії та прослуховування гармонії. Так, композитор використовує основні функції ладу – тоніку і домінанту (найчастіше), подвійну домінанту (для відхилення в домінантну) і один раз субдомінанту в останній довершенній каденції (S-K-D-T). Тому

потрібно звернути увагу на більш напружене звучання подвійної доміанти (3, 11 тт.) і наявність усіх функцій у останній каденції теми (15 т.).

При інтонуванні мелодії звертаємо увагу на рух мелодичного малюнку: діатонічний звукоряд (висхідний або нисхідний), діатонічний звукоряд, наявність прохідних хроматизмів, діапазон усього речення (перше речення - *e* малої октави- a^2 (2,5 октави); друге речення – a^1 - a^2 (одна октава); третє речення – gis^1 - cis^3 – (1,5 октави); четверте речення - gis^1 - a^3 – (одна октава). Так, бачимо, що звуковисотна кульмінація знаходиться в третьому реченні (11 т.), а смислова – у четвертому (15-16 тт.).

Перша варіація. Структура варіації зберігається аналогічно темі. Змінюється фактура та її ритмічне наповнення. Так, основна ритмічна формула – тріоль восьмими – наближує першу варіацію за жанровими ознаками до тарантели. Композитор зберігає від теми лише початок (пунктир затактів) та закінчення (чверті, або чверті з крапкою і восьма, або половинна і чвертка) кожного речення, чітко визначаючи таким чином межі речень. Як бачимо, діапазон тріольних фігурацій достатньо широкий, і виконавцю необхідно встигнути про інтонувати широкі інтервали у швидкому темпі.

Наявність таких широких інтервалів з самого початку варіації (1 т.) надає їй досить активного й стрімкого характеру. Саме тому перша половина такту більш активна, ніж друга – широким інтервалам співставлено нисхідний поступовий рух пасажу. Тут же (1 т.) відбувається й завоювання верхньої ноти cis^3 , яка переходить у h^2 (2 т.), а потім в a^2 (3 т.).

Аналогічно до першого побудовано й другий такт. А в третьому такті активну ініцію скорочено до однієї (першої) долі, де відстань між трьома звуками тріолі сягає двох октав. Завоювання діапазону вимагає й відповідного інтонування – чим більший діапазон, тим напруженіше відчуття його розширення. У другому реченні мелодична фігурація завойовує ще більший діапазон, досягаючи *e* третьої октави (7 т.).

Третє речення починається більш спокійно - діапазон тріолей тут у межах ч.4-м.6, триває це 2,5 такти, після чого відбувається прорив до кульмінації (11-12 тт.).

Четверте речення повторює друге за виключенням 15-16 тт. Тут, як і в темі, звертаємо увагу на наявність усіх функцій у каденційному звороті й стремління до половинної домінанти з розв'язанням у тоніку (16 т.).

Друга варіація аналогічно першій зберігає структуру відповідно до теми. Тут відбувається подрібнення тривалостей – основною стає шістнадцята. Як і в першій варіації композитор зберігає з теми початок – затакт-пунктир і робить зупинку в кінці речень у вигляді чверток. Цими обома чинниками він визначає межі структурних одиниць – речень.

Основним засобом виразності у другій варіації стає артикуляція – чергування коротких ліг, *staccato*, - яка надає музичній тканині граціозності, легкості. Для виконавця постає завдання – у швидкому русі шістнадцятих встигнути виконати артикуляційні вказівки – короткі ліги, - що з'єднують дві шістнадцяті спочатку у вигляді фігурацій, які нагадують групетто (1-2 тт.), а потім у низхідному пасажі (3 т.). Таке «артикуляційне» завдання зберігається протягом усієї варіації. Так, у другому реченні короткі ліги, «вмонтовані» у більш довгий пасаж (7-8 тт.) Таким чином, у другій варіації стоїть завдання інтонування шістнадцятих у швидкому темпі. Пам'ятаючи, що всі форми руху (гами, арпеджіо) у творах великої форми необхідно сприймати як мелодичний малюнок, відповідно, й інтонуємо їх як мелодію.

Третя варіація є ліричним центром циклу. На це вказують зміна темпу (*Andante*), розміру (4/4 замість *alla breve*), рівномірний рух восьмих, плавна мелодична лінія організована поступово висхідним або низхідним рухом восьмих та прохідними хроматизмами. Усі зазначені чинники сприяють урівноваженому руху в спокійному темпі, плавному звуковедінню, однорідному темпо-ритму.

Для виконавця у третій варіації постає завдання кантиленного, плавного звуковедіння, висвітлення мелодичної лінії верхнього голосу,

вибудовуваності подвійних нот, гостроти інтонування прохідних хроматизмів.

Четверта варіація. У четвертій варіації знову повертається жвавий характер, це підкреслюю авторська вказівка щодо швидкості темпу *Allegro*. Жвавості сприяє й пунктирний затакт на початку речень, а також рух шістнадцятих. Ритмічна формула ще більше подрібнюється - основною тривалістю стає шістнадцята (вона відсутня лише в кінці речень, які закінчуються четвертними). Якщо у попередніх варіаціях фактура складалася з лінії басу і мелодії (одноголосної або подвійними нотами), то у четвертій варіації бачимо скрите двоголосся. Мелодію обрамляє рух шістнадцятих у вигляді репетицій, ломаних широких інтервалів та арпеджіо. Таким чином виконавець має продемонструвати виразне інтонування мелодії у поєднанні з артикуляційною у виконанні технічних формул.

П'ята варіація виконує функцію фінального розділу у третій частині й у сонатному циклі. На це вказує позначення характеру виконання *Energico*, акорди імперативного характеру, поєднання різних видів техніки. У цій варіації відсутній пунктирний затакт теми, який зберігається у 1-3 варіаціях, але використовуються усі види техніки, задіяні у попередніх варіаціях: висхідні й низхідні гамоподібні і хроматичні пасажи, елементи групетто, ламані арпеджіо.

Перше речення починається активно – VII ст. у затакті тяжіє до тоніки, а перший такт починається з трьох акордів. Такий елемент виникає уперше у третій частині, що необхідно підкреслити відповідною чіткою артикуляцією, характером проговорення цих вертикалей, підкресленням нижнього голосу.

Як і у першій варіації звуковисотна кульмінація знаходиться у першому такті (мі третьої октави), тому активність, закладену в перших акордах необхідно також зберегти й в пасажі. Другий такт будується аналогічно першому, але на домінантовій гармонії. Третій і четвертий такти об'єднані, тому структура першого речення 1+1+2 (підсумовування). У пасажі та групетто (3-4 тт.) необхідно зберегти ритмічну та артикуляційну

рівність під час зміни позицій, більш енергійно проінтонувати підйом по звуках Т3/5 і економно витратити енергію на низхідні хроматичні гами.

Друге речення має аналогічно будову й вирішує відповідні виконавські задачі. Тут також необхідно звернути увагу на короткі ліги (7-8 тт.). У третьому реченні змінюється технічна формула з'являються ламані інтервали). У 9-10 тт. композитор створює невеликий діалог між верхнім і нижнім голосами, де артикуляційно потрібно перейти на короткі ліги. Четверте речення повторює друге. З 16 т. починається низка повторень. Спочатку по одному такту (17-19 тт.), потім по півтакту – ритмоформула з шістнадцятих повторюється на тоніці і домінанті (20-21 тт.) і на тоніці (22-23 тт.). Під час повторень відбувається загальне заспокоєння, згасання динаміки.

Таким чином Велика соната для гітари Ля мажор написана за класичними традиціями:

- має три частини, розташованих за принципом контрасту (швидка – повільна – швидка, де друга частина постає ліричним центром сонатного циклу);

- крайні частини написані в основній тональності (А-dur), середня – в однойменній (a-moll);

- третя частина написана у формі класичних варіацій, у яких зберігається тональність, гармонічна будова, структура теми.

2.2. Порівняльний аналіз виконання першої частини Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні Д. Брімом та Д. Уільямсом

У цьому параграфі ми порівняємо виконання першої частини Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні двома британськими гітаристами – Джуліаном Брімом та Джоном Уільямсом. Цікавим є той факт, що певний час ці музиканти розвивались незалежно один від одного, тяжіючи до різних музичних вподобань. А з початку 1970-х років у них почалась спільна творча діяльність, результатом якої стало нагородження у 1973 р. їхнього дуету

премією «Греммі» за найкраще класичне камерне виконання (альбом «Джуліан і Джон»).

Джуліан Брім (род. 1933 р., Лондон) – гітарист, лютніст, тяжіє до класичного типу виконання. У переліку записів його виконання значаться як гітарні, так й твори для лютні.

Охарактеризуємо інтерпретацію Д. Брімом Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні.

Першу частину музикант грає у стійкому, помірному темпі з характером спокійного висловлювання. У своєму виконанні Д. Брім проявляє кілька характерних особливостей: організовує темпоритм відповідно до структурних змін частини, застосовує арпеджування на деякі вертикалі, тембрально розцвічує музичну фактуру твору. У першій частині (в експозиції і репризі) гітарист дуже рельєфно виокремлює тему побічної партії. Після загальних рухів шістнадцятими у зв'язуючій та заключній партіях (тема побічної партії звучить ще раз у кінці експозиції), виконавець ніби входить не лише у новий характер, а й новий темпоритм висловлювання.

Тему головної партії музикант виконує майже рівно. Невеликі агогічні прояви з'являються в моменти гармонічних відхилень (14 т.). Д. Брім досить уважно ставиться до фактури, прослуховуючи усі її пласти.

Чергування основних партій сонати позначено зміною не лише тематичного матеріалу, а й ритмічним забарвленням. Виконавець підкреслює ці структурні межі між партіями невеликими люфтами. Так, в останньому реченні головної партії (цифра 1) з'являється нова ритмічна формула – тріолі. Д. Брім дограє першу долю – тоніку (розв'язання каденції) і, наче через кому, починає грати пасаж з другої восьмої тріолі. Те саме повторює й у вісімнадцятому такті.

При виконанні деяких вертикалей (переважно акордових) гітарист застосовує арпеджіато, підкреслюючи тим самим нову гармонію, або накопичення напруження у розвитку. Так, у сьомому такті першої цифри

Д. Брім акорд на сильну долю грає арпеджіато, підкреслюючи нову тоніку *фа-дієз*, до якої було відхилення у попередньому такті.

У другій цифрі починається невеликий розвиток, побудований на повторі (1-3 тт., 4-6 тт. другої цифри). *Соль*, що повторюється в мелодії, супроводжується зміною різних гармоній (До мажор-мі мінор-зм.^{vii} 7). Ці вертикалі, які співпадають з сильними долями тактів музикант грає арпеджіато, підсилюючи зростання напруження.

У 4-8 тт. другої цифри відбувається швидка зміна коротких ритмічних формул, у вирі яких гітарист встигає змінювати їхнє тембральне забарвлення, а 7-9 тт. ще й динаміку. Сьомий такт грає *f*, короткою артикуляцією, наче лютневим тембром. Восьмий такт – *sP* трьохзвучні акорди у високому регістрі.

У третій цифрі відбувається структурна межа - початок побічної партії. Після швидкого руху шістнадцятих зв'язуючої партії Д. Брім входить до нового темпоритму з восьмих і чвертей, наче не було перед цим стрімкого руху шістнадцятих. Музикант презентує тему побічної партії у поміркованому, розважливому темпі розповідного характеру, розмірковуючи над життям.

У побічній партії, як і у попередніх темах ніколи не повторює однаково однаковий музичний матеріал. Н. Паганіні проводить тему побічної партії двічі (8+8 тактів). Більш дзвінко і прозоро виконавець вдається до повторного проведення теми побічної партії у третій октаві. Легка агогічна організація компліментарного ритму створює атмосферу невимушеного виконання, намагання музиканта щиро спілкуватися із співрозмовником.

Динамічним нюансом *pp* і заповільненням на *фа-дубль-дієзі* у дванадцятому такті, Д. Брім підкреслює хроматичний хід по півтонах перед новою домінантою *Соль-дієз*.

У четвертій цифрі (заклучна партія) виконавець у спокійному русі повертається до шістнадцятих, ледве пришвидшуючи темп у дев'ятому

такті. Імпровізаційність виявляє гітарист при виконанні флажолетів у 18-19 тт.

У п'ятій цифрі повторюється тема побічної партії, повертаючись до характеру її першого проведення як нагадування про основний настрій першої частини сонати. Застосовуючи різні тембри, музикант розцвічує фактуру побічної партії. Уникаючи однакових повторів, Д. Брім розхитує секстолі, надаючи примхливість цій ритмічній фігурі. Аналогічно він розширює час і в каденції (8 т.), прослуховуючи різне гармонічне наповнення кожної чверті – К-ДД-Д-Д₇-Т. А у дев'ятому такті наздоганяє вкрадений час у попередніх тактах. Шістнадцяті одразу починає грати швидко. Повтори і прискорений темп визначають, що це закінчуються експозиція. Заключні акорди, як і в двадцятому такті звучать просто, акуратно і лаконічно, подібно до лютневого виконання.

Розробку Д. Брім починає без додаткового люфту (крім паузи), вибудовуючи її з трьох розділів.

У шостій цифрі повтори двох мотивів відтіняє один від одного динамічним контрастом. Так, у 5-7 тактах октави чверті та восьмі знову грає короткою артикуляцією, як і в останньому такті експозиції.

Сьома цифра - перший розділ розробки, який музикант виконує в одному темпі, без темпо-ритмічних відхилень. Виконавець трохи відтягує сильну долю у другому та четвертому тактах, а також шістнадцяті у мелодичній лінії у 2, 4, 12, 16 тактах. У загальних формах руху гітарист виразно підкреслює зміни гармонії, які відбуваються протягом сьомої цифри.

Восьма цифра – другий розділ розробки. Д. Брім трохи прискорює темп. Це стає відчутно вже у перших низхідних пасажах, які стали довшими на відміну від коротких мотивів першого розділу розробки. Вони ніби силяться зверху донизу до сильної долі (3 т.). Після сильної долі виконавець підхоплює коротке дихання й з новою силою, як відповідь першому пасажу, починає другий пасаж (3-4 тт.). Висхідним фразам (5-8 тт.) музикант додає ще більшого напруження. У обох фрази, починаючись однаково з-за такту, у

наступному такті на сильній долі змінюється гармонія, яку тонко підкреслює гітарист. Так, *re-dies* у контексті гармонії $\text{ДДум}_{\text{VII}7}$ звучить дуже гостро і напружено.

Цифра дев'ята – третій розділ розробки, у якому стрімкість і напруженість виконання Д. Бріма стає ще більшою, ніж у двох попередніх розділах. Виконавець ще раз прискорює темп, легко і струмко виконуючи висхідні пасажі. Ще стрімкіше і стисліше за часом звучать три останнім вертикалі восьмих. Так музикант накопичує напруження у перших тактах розділу, у 5-8 тактах утримує його, а у 8-12 на хроматичних ламаних октавах поступово відпускає його і остаточно заспокоюється на останній октаві *mi-mi* (13 т.). Четвертна пауза виконує функцію переключення з напруженого стану розробки на спокійний, врівноважений стан побічної партії репризи.

Десята цифра – початок репризи. У репризі теплим і прикритим тембром Д. Брім підкреслює теситуру першої октави, в якій проводиться побічна партія. У своєму виконання музикант зберігає принципи, що були актуальними й в експозиції.

У поміркованому темпі, роздумливо звучить тема побічної партії в основній тональності, що стає відчутно у затакті з сексто лей. Знову алогічно виразно звучать хроматизми і відхилення (4,12 тт.). Виконавець висвітлює тембр у другому реченні побічної партії (9-15 тт.), яке звучить у другій і третій октавах.

У одинадцятій цифрі мрійлива, плавна тема побічної партії змінюється активною короткою артикуляцією шістнадцятих заключної партії. У кульмінаційній зоні (8-9 тт.) Д. Брім висвітлює високий регістр, а восьмі (9-10 тт.) грає дуже чітко ритмічно, інтонаційно підкреслюючи найвищу теситуру третьої октави і низхідний рух по півтонах. У 18 такті музикант уповільнює рух у флажолетах, даючи час прослухати ще один, зовсім інший тембр музичного інструмента. Як відповідь на таку гру з часом з флажолетами, імпровізаційно-концертно звучить каденція як ствердження виконавської волі досвідченого музиканта (19-20 тт.).

У останньому проведенні побічної партії Д. Брім закріплює створену ним виконавську атмосферу цієї теми – повертається до спокійного темпу, дозволяючи собі останні агогічні відхилення у секстолях. У 9-13 тт. прискорює темп (як і в експозиції), що дозволяє йому надати каденції завершального характеру не лише репризи, а й усієї першої частини сонати.

Тепер розглянемо виконання першої частини цієї ж сонати іншим британським гітаристом Джоном Уільямсом.

На відміну від Д. Бріма загальний темп виконання Д. Уільямса більш швидкий. Його темпоритм умовно можна розподілити на дві сфери. Перша – основний темп – стабільний, відносно рівний, у якому звучать основні теми сонати - головна партія в експозиції, та побічна партія в експозиції та репризі. Друга сфера темпоритму трохи спокійніша на відміну від основного темпу і пов'язана з загальними формами руху. У ньому музикант виконує зв'язуючу і заключну партію в експозиції, перші два розділи розробки та заключну партію в репризі.

Виконавець часто вдається до виконання арпеджіато вертикалей як всередині побудови (фрази, речення), так і в заключних акордах.

Головну партію першої частини сонати Д. Уільямс виконує в одному темпі. Невеликими агогічними відхиленнями підкреслює гармонічні відхилення (14 т.). Музикант уважно прослуховує усі пласти музичної фактури, вибудовуючи баланс між мелодією, акомпанементом та басовою лінією. У повторенні теми головної партії (9-15 тт.) гітарист висвітлює теситуру верхнього регістру, надаючи гітарі світлого дзвінкого тембру.

Рух тріолей у першій цифрі починає грати *p*, поступово зростаючи в динаміці й набираючи швидкість до кінця пасажу. Рельєфно інтонуючи висхідні й низхідні ділянки тріольного руху, виконавець стрімко йде до заключних тонічних акордів (5 т.).

Перед другою цифрою Д. Уільямс уповільнює рух, починаючи другу цифру у більш спокійному темпі. У зв'язуючій партії коливання темпоритму стають більш помітними. Так у повільному темпі виконавець прослуховує

зміну гармонії (1-3 тт.), тоді як у четвертому такті прискорює висхідний рух шістнадцятих і низхідний рух восьмих, відображаючи швидку зміну тривалостей – шістнадцятих і восьмих (4-6 тт.). У 7-8 тактах в акордах виконавець вдається до тембрального контрасту теситур, а у 9-му такті одноголосну мелодію дограє у досить вільному темпоритмі, балансуючи між рівними вісімками та пунктирним ритмом.

У побічній партії (цифра 3) Д. Уільямс повертається до основного темпу, презентуючи ліричну сферу побічної партії з більшою агогікою, ніж у головній. Як і у попередньому матеріалі гітарист дозволяє собі агогічні коливання у межах гармонічних відхилень (4,12 тт.), затакту з трьох восьмих (5,6,9,10,13 тт.).

У заключній партії (цифра 4) швидкість темпу виконавця відповідає зв'язуючій партії (цифра 2) і зберігається протягом перших чотирьох тактів. Незначне стремління, пов'язане із висхідним рухом шістнадцятих, відбувається у 5-6 тт. У 8-9 тактах Д. Уільямс наче через кому переінтонує рельєф мелодії з шістнадцятих, підкреслюючи найвищу гітарну теситуру.

Повторення теми заключної партії (11 т.) відбувається у спокійному русі, з інтонуванням висхідного і низхідного руху шістнадцятих. Каденцію заключної партії музикант подає достатньо імпровізовано й урочисто, передбачаючи останній акорд каденції – D_7 , що звучить цілий такт у вигляді трелі.

При повторенні побічної партії (цифра 5) Д. Уільямс повертається до темпу першого проведення цієї теми (цифра 3) з невеликими агогічними коливаннями. У затакті з трьох восьмих (1,2,6 тт.) та секстолях (3, 5, 7 тт.). Чотири останні такти виконавець, як і Д. Брім, вдається до прискорення темпу, підкреслюючи каденційний характер заключного звороту. Три останні акорди гітарист арпеджує піднесено, стверджуючи нову мажорну тоніку.

Розробку музикант починає активно, на *f*, яке зберігається й у другому мотиві при повторенні (3-4 тт.). Третє повторення (5-6 тт.) подає контрастом на *p*, а у сьомій цифрі уповільнює темп (як у другій та четвертій цифрах),

надаючи тематизму розробки розповідного характеру. Порівняно з Д. Брімом розробка у виконанні Д. Уільямса не видається такою напруженою. Саме завдяки м'якості акомпанементу і легкості мелодичних мотивів, він досягає у звучанні спокійного і врівноваженого стану.

Напруження збільшується лише у другій половині другого розділу (5-8 тт.), а незначне стиснення часу стає відчутним у третьому розділі розробки (2-4 тт.). Повтори музичного матеріалу виконавець відтіняє *pp* (3-4 тт.). Висхідні пасажі виконує більш стрімко, збільшуючи напруження й тримаючи його майже до самого кінця. Точка переключення від розробки до репризи відбувається у останній октаві *mi-mi* (13 т.).

У репризі співвідношення темпів відбувається аналогічно експозиції. У побічній партії репризи Д. Уільямс повертається до основного темпу, ліричного її висловлювання. Він організовує темпоритм побічної партії аналогічно експозиції: алогічно виразно звучать примхливі тріолі, гармонічні відхилення, затакти з трьох восьмих. Найбільше заповільнення темпу гітарист використовує у високій теситурі на найвищих нотах (14 т.).

Заключна партія як й у експозиції звучить у повільному темпі, а останнє проведення побічної – душевно, розмірковуючи, імпровізаційно. Як і в експозиції у каденційному звороті (9-12 тт.) виконавець прискорює темп, що надає каденції стверджувального характеру. Останні акорди арпеджіато надають урочистості й завершеності першій частині сонатного циклу.

ВИСНОВКИ

У роботі приділено увагу проблемі становлення жанру сонати в творчості Н. Паганіні.

У першому розділі роботи охарактеризовано й узагальнено становлення й розвиток жанру сонати як такого. Було з'ясовано, що соната подібна та дещо пов'язана з особливостями симфонії, а сонатна форма змінюється з часом, стилем та внутрішнім відчуттям композитора. Яскраво представлено сонату епохи класицизму, де вона стає взірцем стилю як жанру, так і часу. Для сонати XVII століття притаманний контраст, репризність та наскрізний розвиток. Сонатна форма з'являється у поліфонічній музиці, в різних жанрах – прелюдіях, увертюрах, алемандах, курантах, жигах, концертах і старовинних сонатах. Значного розвитку для еволюції фортепіанних сонат зробив Скарлатті, який написав більше п'ятиста сонат, більша частина з яких має одночастинну форму. На противагу складним поліфонічним лініям Баха, Скарлатті створює новий тематизм, який звільняє фактуру від поліфонії. В сонатах велика кількість цезур та кадансових формул. Натомість у творчості Ф. Е. Баха лише пізні сонати наближаються до класичних норм. Створення сонатної форми припадає на кінець XVII – початок XVIII століття, а друга половина 18 століття є розквітом сонатної форми. Яскравий приклад класичної сонатної форми представляє творчість віденських композиторів – Гайдна, Моцарта й Бетховена. Але в кожного композитора сонатна форма цілком індивідуальна та різноманітна.

Особливими для Гайдна є теми та їхній спосіб розвитку, також зв'язок тематизму з жанром і формою, що є головним елементом класичного стилю. Класична сонатна форма Моцарта – теми-образи, в яких 3 дії (зав'язка, розвиток, розв'язка); зміна характеру та настрою є головним критерієм в написанні його сонат, натомість відсутнє накладання мотивів, композитор спирався на написання почергового голосоведення, у вигляді діалогу, що

нагадує розмову між людьми. Для музичної структури сонат Бетховена притаманне зіставлення радості й суму, оркестрове трактування фортепіано.

У процесі роботи також було визначено особливості сонатної форми у композиторів-романтиків, зокрема для сонат романтичного типу притаманна певна замкнутість не тільки в темах головної та побічної партії але й на самих кульмінаційних хвилях розробки. Сонатна форма для композиторів-романтиків є образною завершеністю тематизму, тобто характер теми підноситься на перший план (тема часто слугує довершеним задумом, який не потребує розвитку художнього образу). Завершена образна тема призводить до переосмислення тематизму, який може бути наявним у будь-якому розділі форми та на будь-якій частині музичного матеріалу як у великих, так і маленьких структурах, тому сонатна форма наповнена багатьма цезурами. Композитор-романтик ніби щоразу винаходить нові логічні норми з даним твором, що є надзвичайно цінним джерелом музичної мови, але нове формулювання не є чимось новим для подальшого розвитку та еволюції сонатної форми.

У результаті аналізу сонатної форми доби романтиків доходимо висновку, що вона не лише змінюється, але й породжує новий синтетичний жанр романтичної поеми (в інструментальній музиці – одночастинна соната, в симфонічній музиці – симфонічна поема), такі твори переважно пов'язані з програмністю. Відокремлення розділів і партій в сонатній формі призводить до сютних контрастів всередині форми, а розширення партій до збільшення масштабів партій та їх повної самостійності. Таким чином, у творі виявляється певна індивідуальна романтична тенденція форми. Такі особливості нової концепції в мистецтві відкриває дуалістичну ідею твору. Кожен момент музичного тексту дає певний образ. Реприза – висновок, кода – оцінка автора, суб'єктивне в ідейно-образній концепції.

Охарактеризовано й узагальнено композиторську творчість для гітари кінця XVIII – першої половини XIX ст. Варто відзначити, що перший період розквіту гри на класичній гітарі охоплює час з кінця XVIII до 40-х років XIX

століття. Цей період називають епохою розквіту класичної гітари, але він також збігається з бурхливим розвитком інструментальної музики, появою професіоналів-віртуозів. Концертна форма виконання на гітарі, що висувається в XVIII-XIX століттях, представлена у творчості плеяди видатних гітаристів-композиторів, які значною мірою збагатили сам образ гітари як сольного інструменту, що дозволило гітарі стати інструментом класичної традиції. Ці композитори – незаперечні авторитети, що поклали початок відомих нині гітарних шкіл іспанської: Фернандо Сор, Діонісіо Агуадо, італійської: Мауро Джуліані, Рінальдо Луїджі Леньяні, Фердіنانдо Каруллі, Маттео Каркассі, французької: Наполеон Кост, німецької: Іохан Каспар Мертц.

Отже, можемо стверджувати, що Відень і Париж, Петербург і Лондон були основними майданчиками, на яких у першій половині XIX століття змагалися найбільші відомі виконавці-гітаристи, де створювалася і друкувалася нова гітарна література й інтенсивно протікала педагогічна діяльність гітаристів. Слід зазначити, що гітара того часу мала дещо інакшу будову корпусу (менше за розміром), використовувалися жильні струни з нижчим строем і тихим звуком, а виконавці ще не знали нігтьового способу звукоутворення. Також застосовувалися гітари з додатковим грифом, з резонансними струнами. Все це визначало методи виконання на інструменті, що відповідно впливало на структуру творів того часу. Ці твори мали типові риси «класичної форми», тобто будова творів ґрунтувалася на тоніко-домінантних співвідношеннях, структурі «питання-відповідь», що ясно виражалося в гармонійному розвитку, співвідношенні динамічних відтінків і методах розвитку музичного матеріалу. Слабкий звук гітари перешкоджав використанню її в повнозвучному оркестрі Берліоза і Вагнера; її була погано чути у великих залах при сольній і ансамблевій грі.

Все це визначало методи виконання на інструменті, що відповідно впливало на структуру творів того часу. Ці твори мали типові риси «класичної форми», тобто будова творів ґрунтувалася на тоніко-домінантних

співвідношеннях, структурі «питання-відповідь», що ясно виражалось в гармонійному розвитку, співвідношенні динамічних відтінків і методах розвитку музичного матеріалу. Слабкий звук гітари перешкоджав використанню її в повнозвучному оркестрі Берліоза і Вагнера; її була погано чути у великих залах при сольній і ансамблевій грі.

У третьому підрозділі першого розділу визначено й конкретизовано стильові риси музики Н. Паганіні для гітари. Висвітлено новаторські риси у виконавській творчості Ніколо Паганіні та простежено за впливом його генія на виконавців-віртуозів епохи романтизму. Досліджено факти, які підтверджують його геніальність: виняткову технічну біглисть, чистоту інтонації, володіння даром проникати в саму сутність музики. Ніколо Паганіні у світлі свого генія є для нас універсальним митцем, який проникав у саму сутність музики, особливо в сутність виконавського процесу, він знайшов нову форму спілкування з музикою і скрипкою. Ніколо Паганіні виступав не тільки як великий скрипаль, але і як вдумливий режисер залу, вмів розставляв смислові акценти, формував слухацьке сприймання. У цьому геніальність, за словами його сучасників «диявольського» виконавця. Власне досягнення органічної єдності залишається найбільшим секретом творчості геніального скрипаля. Таким чином, Н. Паганіні є реформатором у гітарному мистецтві – у використанні різноманітних нових прийомів гри, у тембровому колориті і створенню іміджу гітари як сольного віртуозного інструменту.

У першому підрозділі другого розділу проаналізовано Велику сонату для гітари Н. Паганіні й конкретизовано жанрові особливості його стилю. З'ясовано, що Велика соната для гітари Ля мажор написана за класичними традиціями: має три частини, розташованих за принципом контрасту (швидка – повільна – швидка, де друга частина постає ліричним центром сонатного циклу); крайні частини написані в основній тональності (A-dur), середня – в однойменній (a-moll); третя частина написана у формі класичних варіацій, у яких зберігається тональність, гармонічна будова, структура теми.

У другому підрозділі другого розділу проаналізовано виконання Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні гітаристами Д. Брімом та Д. Уільямсом. Джуліан Брім тяжіє до класичного типу виконання. На відміну від Д. Бріма загальний темп виконання Д. Уільямса більш швидкий. Його темпоритм умовно можна розподілити на дві сфери. Перша – основний темп – стабільний, відносно рівний, у якому звучать основні теми сонати - головна партія в експозиції, та побічна партія в експозиції та репризі. Друга сфера темпоритму трохи спокійніша на відміну від основного темпу і пов'язана з загальними формами руху. У ньому музикант виконує зв'язуючу і заключну партію в експозиції, перші два розділи розробки та заключну партію в репризі.

Представлена магістерська робота не вичерпує питання, пов'язані з інтерпретацією музики для гітари Н. Паганіні. Гітарна спадщина італійського віртуоза чекає на її дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Башмакова Н. В. Становление и эволюция жанра сонаты в мандолинной музыке второй половины XVII–XIX веков. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 111-121.
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии : монографія. Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1973. 567 с.
4. Берфорд Т. В. Стилиевые истоки творчества Н. Паганини : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». СПб., 2000. 32 с.
5. Биографии гитаристов-композиторов (классиков). URL: <http://teslov-music.ru/biography-htm/biography> (дата обращения: 10.01.2020).
6. Бочаров Ю.С. Увертюра в эпоху барокко : дисс. ... доктора искусств. Москва, 2000. 36 с.
7. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыки : очерки. М. : Музыка, 1985. 200 с.
8. Вольман Б. Гітара. Москва : Музыка, 1972. 62 с.
9. Вольман Б. Гітара і гітаристи: нарис історії шестиструнної гітари. Л. : Музыка, 1968. 187 с.
10. Вольская Т. И. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте струнных народных инструментов в современном мире. *Народник*. 2006. № 1. С. 14–16.
11. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2006. 185 с.
12. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. М. : Музыка, 1987. 112 с.
13. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1 : исследование. М. : Музгиз, 1965. 368 с.
14. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
15. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопед. довід. Київ : НМАУ, 2010. 400 с.
16. Доценко В. І. Традиції та новаторство в гітарному мистецтві (на прикладі твору Лео Брауера «Хвала танцю»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 70–76.
17. Жерздев А. В. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления. *Проблеми сучасності: культура,*

- мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 14, ч. 1. С. 11-127.
18. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
 19. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в передклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы*. Вып.2. М., 1972. С. 98-138.
 20. Зарубіжна філософія ХХст. / Зарубіжна філософія: курс лекцій : Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти III – IV рівня акредитації. 5-те видання, стереотипне. Львів : Новий світ – 2000, 2007. С. 178-213.
 21. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство* : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2016. Вип. 2 (7). С. 146-154.
 22. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. 367 с.
 23. Итальянская клавирная музыка : [Для ф.-п.] / Ред.-сост. О. Брыкова и А. Парсаданова. Вып. 6. Москва : Музыка, 1978. С. 42–47.
 24. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
 25. Кулик А. Парадоксальность и закономерность явления «гитарного классицизма». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 64–73.
 26. Ливанова Т. Л. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 1. По XVIII век : учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 696 с.
 27. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.
 28. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М. : Совет. композитор, 1978. 350 с.
 29. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.
 30. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. М. : Совет. композитор, 1959. 370 с.
 31. Майбурова К. В. Музичні жанри. Київ, 1959. 49 с.
 32. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. М. : Совет. композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.

33. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. М. : Совет. композитор, 1983. 266 с.
34. Михайлов А. В. Эстетика немецких романтиков : сборник. М. : Искусство, 1987. 734 с. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
35. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, 1981. 264 с. : ноты.
36. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 23–32.
37. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3 кн. Кн. 1 : исследование / под общ. ред. Т. Э. Цытович. М. : Музыка, 1975. 512 с.
38. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с. : ноты.
39. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции : монография. М. : Музыка, 1982. 319 с.
40. Николаевская Ю. Гитара как образ мира (о скрытых символических смыслах). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 14-20.
41. Пальмин А. Никколо Паганини : краткий очерк жизни и творчества. Л. : Музыка, 1968. 119 с.
42. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Н. Новгород, 2006. 26 с.
43. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы. *Избранные исследования и статьи*. Москва, 1983. С. 168-175.
44. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики : избр. ст. М. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
45. Ренессанс. Барокко. Классицизм : проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII века : сб. ст. / отв. ред.: Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. М. : Наука, 1966. 348 с.
46. Сакало О. «Каприси» Нікколо Паганіні – Мирослава Скорика : романтичні рефлексії сучасності. *Музика*. 2012. № 3. С. 16–21.
47. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
48. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Исторические этюды*. Л., 1963. С. 90-113.
49. Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. / отв. ред. Л. С. Неболюбова. Киев : Киев. гос. консерватория, 1989. 212 с.
50. Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової / Харків. держ.

- ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 459-476.
51. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
 52. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
 53. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 61-68.
 54. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма. М., 1974. 137 с.
 55. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. 128 с.
 56. Чеченя К. А. Про гітару в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 9-13.
 57. Шаповалова Л. В. Владимир Доценко – homo ludens : інтерпретологический комментарий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 157-165.
 58. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней : пер. с фр. Москва : Музыка, 1991. 87 с.
 59. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 5–9.
 60. Ямпольский И. М. Паганини-гитарист. Избранные исследования и статьи / сост. П. В. Баскакова ; вступ. ст. и общ. ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1985. С. 165-172.
 61. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Изд. 2-е, доп. М. : Музыка, 1968. 448 с.
 62. Taylor J. Tone production on classical guitar. London: Musical News Services Ltd, 1978. 80 p.