

25. «Українські народні жартівливі пісні» / Упорядник Г.Я. Гембера. – К.: Музична Україна, 1987. – 133 с. нот.
26. Бах Й.С. Вибрані п'єси з нотного зошита Анни Магдалени Бах для фортепіано / Упорядник Б. Мілич. – К.: Музична Україна, 1972. – 35 с., нот.
27. Бах И.С. Хорошо темперированный клавир. Ч.1 / Ред. Б. Муджолони. – М.: Музыка, 1977. – 116 с., нот.
28. Рабей В.О. Сонати и партиты И.С.Баха для скрипки соло. – М.: Музыка, 1970. – 212 с.
29. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. – К.: Музична Україна, 1974. – 162 с., нот.
30. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 784 с.
31. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Классика XXI, 2008. – 128с., ил.
32. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: МУЗГИЗ, 1963. – 369 с.
33. Роллан Р. Гейдель / Ред. В. Брянцовой. – М.: Музыка, 1984. – 256 с., нот.
34. Ямпольский И. Избранные исследования и статьи. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 278 с., нот.
35. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: ГМИ, 1958. – 79 с.
36. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах / Ред. Л.И. Ройзмана. – М.: Музыка, 1968. – 59 с., нот.
37. Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. – Л.: ГМИ, 1961. – 189 с., нот.
38. Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха. – М.: Сов. Композитор, 1968. – 30 с., нот., ил.
39. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь. – М.: Музыка, 1995. – 47 с., нот.
40. Роч П. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1962. – нот.
41. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1980. – нот.
42. Пухоль Е. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1980. – нот.
43. Шульпяков Е. Техническое развитие музыканта исполнителя. – Л.: Музыка, 1973.
44. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1980.
45. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
46. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с., нот.
47. Garas K. Olasz renezsansz portrek. – Corvina, 1965.
48. Vidal Robert J. Notes sur la Guitarre. Editions musicales Transatlantiques. – Paris, 1986.
49. Iznola Ricardo. A technical workout manual for all guitarists. – Mel Bay Publications inc., 1997. – 124 p.
50. Postlewete Charles. Right-hand Studies for Five Fingers. – Mel Bay Publications inc., 1999. – 56 p.
51. Azabagic Denis. On Competitions Dealing With Performance Stress. – Mel Bay Publications inc., 2003. – 32 p.
52. Bogdanovic Dusan. Counterpoint for Guitar. – Ancona, Italia: Berben Edizioni musikaly 1996. – 69 p.
53. Breid D. Play classical guitar. – New-York, 2001.
54. Hii Philip. The Art of Virtuosity for Guitar. – 2008. – 67 p.
55. Powrozniak Josef. Gitaren – Lexicon. – Berlin: Verlag Neue Musik, 1979, 1980, 1986.
56. Powrozniak Josef. J. S. Bach. Wybrane utwory. – Krakow: PWM, 1986.
57. Bach J. S. Wybrane utwory / Opr. F. Wiczorek. – Edition Modran, 2003.
58. Contreras Antonio de. La Técnica de David Russell. En 165 Consejos. I edicion. – Sevilla, 1978. – 82 p.
59. Ходаковський О. «Видатний співець гітари з Волині» // Матеріали Всеукраїнської науково-красназничої конференції, присвяченої 130-річчю Житомирської обласної наукової універсальної бібліотеки. – Житомир: ВКФ Поліграфіка, 1996.
60. Копоть І.Є, Ходаковський О.В. «Гітаріссімо»: Історія заснування класу гітари в Житомирському державному музичному училищі ім. В.С. Косенка. – Житомир: «Волинь», 2004. – 68 с., іл.
61. Ходаковський О. Майстер-клас гітари.– Житомир: Виднокола, 2000. – 35 с., нот.,

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ

КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кафедра мистецтв

ОЛЕКСАНДР ХОДАКОВСЬКИЙ

ВИБРАНІ НАУКОВІ СТАТТІ

**Роботи публікуються за виданнями рекомендованими до друку
Вченою радою Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського**

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА
ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Збірники наукових статей

Випуски № 31, 23.



ВИДНОКОЛА – 2011

Автор – фундатор (у 1981р.) і педагог класів класичної гітари в Житомирському музичному училищі ім. В.С. Косенка, Житомирському державному інституті культури та мистецтв Національної академії керівних кадрів. Заслужений діяч мистецтв України.

Запропоновані наукові статті адресовані викладачам, виконавцям, студентам вищих та середніх спеціальних навчальних закладів.

Рецензенти:

Остапенко А.Д., доцент Київської національної академії музики ім.

П.І. Чайковського, заслужений артист України.

Сидоренко В.Л., доцент Львівської національної академії музики

ім. М.В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

Бойко О.А., викладач гітари Чернігівського музичного училища

ім. Л.М. Ревуцького.

© „ВИДНОКОЛА”, 2011

© Ходаковський О.В., текст, упорядкування, 2011,

Літературний редактор – В.В. Білобровець

Технічний директор – М.П. Стадник

Всі назви творів, дизайн обкладинки являється зареєстрованим продуктом, торговою маркою, власністю шановних авторів.

Ніяка частина цього видання, в жодних цілях не може бути відтворена в будь-якій формі та будь-якими засобами (електронними чи механічними, фотокопія чи запис на магнітні носії) без письмового погодження з автором.

All rights reserved. No parts in this book may be reproduced or transmitted in any form by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any information storage retrieval system, without permission
From the PUBLISHER.

ЗМІСТ

1. УДК 78.03:[78.071.2:787.61]“312”**Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Презентації творів ЙО СПОРКА (Jo Sporck) та АНДРІЯ КРИЖАНІВСЬКОГО на сценах ЖИТОМИРА.3**

2. УДК 78.071.2: 787.61 «18» **Виконавське мистецтво віртуозів ХІХ століття. Гітарист Марк Соколовський (1818-1883).13**

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с., ил.
2. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. Композитор, 1986.– 207 с., нот.
3. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Пер. с англ. – М.: Музыка,1980. – 207 с., ил.
4. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессiana – М.: Музыка,1987. – 208 с., ил., нот.
5. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н., Антон Веберн – Жизнь и творчество. – М.: Сов. Композитор, 1984.– 320 с., нот.
6. Житомирский В.Д., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка,1989. – 303 с.
7. Guitar Review. – New-York, 1993. – No. 95.
8. Schoenberg A. Fundamentals of music composition. – London: Faber&faber, 1967. – 125 p.
9. Russel D. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. –New-York: Concept publishing Co., 1958. – 257 p.
10. Шаповалова Л.В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Х.: «Скорпион», 2007. – 292 с.
11. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Пер с фр. – М.: Музыка, 1991.– 87 с., нот., ил.
12. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. – М.: Музыка, 1984.– 176 с., нот.
13. «Гитаристъ» 1998–2007 гг. Журнал. – Москва.
14. Вольман Б. Гитара.– 2-е изд. – М.: Музыка, 1980. – 59 с., ил.
15. Мартынов И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 192 с., 8 л. ил.
16. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. – М.: Сов. Композитор, 1977. – 376 с., ил.
17. Большой театр СССР/ Редактор-составитель М. Чурова – М.: Сов. Композитор, 1973. – 272 с., ил.
18. Григорьев В. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1987.–144 с., ил.
19. Музыкальный альманах «Гитара». – М.: Музыка, вып.1986–1990.
20. Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. – М.: Музыка,1990. – 304 с., ил., нот.
21. Виноградова Н.А. Искусство Китая.– М.: Изобразительное искусство, 1988.
22. Каптерева Т.П. Искусство Испании: Средние века. Эпоха Возрождения. – М.: Изобраз. искусство, 1988. – 388 с., ил.
23. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чешс. – М.: Музыка,1976. – 364 с., ил., нот.
24. Українка Л. Зібрання творів в 12 т., т. 9 – К.: Наукова думка, 1977.

Після одного з концертів А. Контський, найвідоміший в той час польський скрипаль, учень Паганіні, подарував йому свою фотокартку з таким підписом: „Відомому артисту М. Соколовському, як знак нашого захоплення і любові. Аполлінарій Контський, Мінськ, 2\14 жовтня 1858 року!” Виступи М. Соколовського продовжувались майже до 1871 р., але вони ставали дедалі рідшими у зв'язку з хворобою артиста. Фінальний публічний концерт майстра відбувся у Петербурзі у 1871 р. у залі Придворної співочої капели. Останні роки життя М. Соколовський провів у Вільно (нині – Вільнюс), де 25 грудня 1883 р. помер. На могилі знаходиться скромний витончений пам'ятник з бронзовим зображенням артиста і написом: „Марк Соколовський – відомий європейський гітарист, 25 грудня 1883, 65 років від народження”.

«Згасло життєве полум'я... Разом з ним зникло те чудесне явище, що в області мистецтва народжується один лише раз, єдиний раз! Висота цього недосяжного й ніким не перевершеного генія виключає можливість наслідування йому. Нічий славі не зрівнятися з його славою, не зрівняється й ім'я будь-кого з його ім'ям». Ці слова, написані Ф. Лістом у некролозі пам'яті Паганіні, напевно, можна віднести не тільки до вшанування пам'яті великого віртуоза, але й до тієї історичної оцінки, якою визнані гідними всі видатні музиканти епохи, і чий імена навечно внесені в історію Європи музичної XIX століття.

Справжнє значення творчості митця точніше за все перевіряється часом. І тепер, коли сторінки життя гітариста Марка Соколовського, і насамперед, свідчення європейського рівня його виконавського мистецтва займають почесне місце серед визнаних документів світового музикознавства, мистецька спільнота України зможе зрозуміти велич його постаті в історії вітчизняної музики.

* Докладніше цей матеріал подано в роботі О.В. Ходаковського «Виднокола гітари». Див. книгу «Гітаріссімо». – Житомир, 2005. – с. 18-30.

УДК 78.03:[78.071.2:787.61]“312”

Олександр Ходаковський

Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Презентації творів ЙО СПОРКА (Jo Sporck) та АНДРІЯ КРИЖАНІВСЬКОГО на сценах ЖИТОМИРА.

Стаття присвячена осмисленню творчого пошуку в сучасній музичній композиції для гітари. Розглядається його відображення у творах Йо Спорка (Jo Sporck) та А. Крижанівського. Для коментарів обрані композиції, які були презентовані авторами на концертних сценах Житомира у 2010 році.

Лише шість струн – і цілий Всесвіт Звуків...

Спроба вказати в історичному, мабуть, єдиному спадкоємному процесі музичної композиції будь-які рубежі, «борозни та межі», а тим більше переломні пункти – справа дуже ризикована, сповнена можливих здивувань та дорікань. Чи може так бути, щоб якомусь віянню або напрямку музичної композиції не знайшлося аналога, не відшукалося в минулому прямих родичів? Це питання постає перед мистецтвознавцем і в сфері дослідження композиції для гітари. Спробуй він тільки визначити специфіку сучасної гітарної музики, як виявиться, що її настанови, тенденції, мотиви проходять пунктиром через усе поле світової композиторської думки.

І все ж-таки... Те, що надає нашій увазі мистецька самосвідомість XXI століття, – у найширшому розумінні цього слова, виражає певний перелом в основних традиціях композиторського мислення. Тому завдання цієї статті – прокоментувати деякі явища в сучасній музичній композиції та композиціях для гітари зокрема.

Предметом дослідження є діяльність окремих авторів, чия творчість може бути означена словами «традиції та авангард».

У статті навмисно обмежено коло розглянутих творів; поле зору дослідника зосереджено, головним чином, на окремих аспектах, тенденціях та процесах в музичній творчості митців, які писали та пишуть для гітари. У музиці цих авторів ми зупиняємося лише на окремих типових прикладах. Разом з тим вважаємо

потрібним прокоментувати ті загально музичні ідеї, які стимулювали еволюцію стилевих напрямків та техніки композиції для гітари останніх десятиліть (наприклад: неофольклоризм, винахід додекафонії, алеаторика, модальні експерименти.).

До цього часу накопичено багато теоретичних досліджень, в яких розглядаються окремі творчі прагнення визначних майстрів композиції, фундаторів стилів та напрямків у музиці ХХ століття. І саме на основі знань про творчість Дебюссі, Малера, Штрауса, Стравінського, Бартока, Хіндемита, Шенберга, Веберна, Месіана та їх послідовників, вирішуються питання подальшого розвитку музичного мистецтва, його естетичної сутності у ХХІ столітті. Намагання осмислити дану проблематику відзначені, зокрема, в монографіях Ц. Когоутка, Е. Денисова, А. Шнітке, В.Н. та Ю.Н. Холопових, К.Н. Мелік-Пашасвої. До цієї групи визнаних корифеїв можна також віднести окремі дослідження нової генерації мистецтвознавців, у чиїх роботах даний аспект, тією чи іншою мірою, знаходить своє новітнє відображення.

З другої половини ХХ століття в композиторській творчості формується «специфічний гітарний стиль інструментального мислення» (Л. Шаповалова)*. В ряду фундаторів цього напрямку: Е. Вілла-Лобос, Х. Родріго, М. де Фалья, Х. Туріна, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торроба, Е. Пухоль, М. Понсе, А. Барріос... Їх сучасні послідовники: Л. Брауер, В. Уолтон, Р. Дієнс та інші – успішно розвивають обраний стиль.

Серед основних мотиваційних пружин композиційного процесу ми виокремлюємо «внутрішнє покликання» та, за думкою Е. Денисова, «систему замовлень». Доволі складно провести чітку межу між цими стартовими факторами, але саме вони формують визначення та розуміння певного стилю твору, його інструментальний склад і т.д. Відомим замовником та ініціатором створення сучасного репертуару гітариста був А. Сеговія. Саме його творчість стала каталізатором еволюційних процесів у академічній музиці для гітари. Доречним буде навести висловлювання сучасного композитора С. Жукова (Москва). «...Можу тільки сказати, що для мене цей інструмент є одним із найзагадковіших (дотепер я нічого для нього не написав, за виключенням, може, декількох соло у фортепіанному концерті).» «...Гітара дуже "живий" інструмент, практично, у буквальному значенні цього слова, – продовжує С. Жуков – вона, як ніякий інший, реагує на виконавця. Дуже сенситивна. Реагує на людину, що доторкнулась до неї – ну просто, як жінка, і в поганому настрої

«Концерти якого на своєму інструменті у великих містах де він виступав, створили сенсацію. Ось що пише в газеті музикознавець Є.М. Датінгер: “Під його майстерною рукою цей капризний та гонористий інструмент отримав повноту та звук вишуканого тону, якій нагадує чари арфи. Це навіть не гра, складається враження, що ми чуємо спів.»

Публіка Відня, одного з найбільших центрів музичної культури Європи, із захопленням сприйняла гру артиста: ще жоден з гітаристів не отримав такого гарячого прийому. Преса писала про його концерти як про диво.

№97, 12 квітня, 1858 р.

WIENER ZEITUNGSHALLE

Віденський газетний зал

Концерт М. Соколовського.

«Позавчора в залі спільноти любителів музики ми мали насолоду слухати гітариста Соколовського, який і на цей раз, як і недавно в Карловому театрі, довів, що на своєму інструменті він відноситься до найкращих митців. Шалені оплески були заслуженими і так довго продовжувались, що маестро ще раз взяв інструмент і грав “на біс”.»

Тріумфальні виступи М. Соколовського у Вісбадені, Парижі, Лондоні, Берліні, Брюсселі, Дрездені, Мілані, Кракові, Варшаві в 1863–1868 роках принесли йому славу одного з найчудовіших майстрів гри на гітарі.

Лондон 18 квітня 1865 р.

THE MORNING POST

Ранкова пошта. Концерт місіс Тенет.

«...Серед відомих артистів, які брали участь, були місс Палмер, мадам Флоренс Ланція, гер Хале, гер Штраус і М. Соколовський.

...Але те, що викликало здивування та задоволення, була чудова майстерність проявлена Соколовським на гітарі. Настільки фантазією із “Іль Пірата” Соколовський “наелектризував” своїх слухачів. Коротше кажучи, М. Соколовський мав блискучий успіх і безумовно стане одним

гітарист, європейська репутація якого була блискуче закріплена в Лондоні, 17 червня ц.р. дав музичний ранок в "Panover-Square Rooms", який був одним з найблисучіших в сезоні. Програма, підбір артистів, а найбільш, ім'я Соколовського створили надзвичайну привабливість, тому вже з самого ранку зал був захоплений елегантною аристократією. Триумф виконавця був повним, несамовитими оплесками були прийняті всі виконані ним твори, які виконувались "на біс". "Венеціанський карнавал" був вершиною для публіки, який приніс Соколовському одну з тих овацій, яка являє епоху в кар'єрі артиста.»

Січень, 1864 р.

REVUE CRITIQUE. Критичний огляд. Вишукана спільнота та салони.

«В першому ряду вибраних артистів ми назвемо М. Соколовського, який вперше 18.01.1864 р. виступав у Парижі. М.Соколовський прибув до нас зі славою. Його успіх в Німеччині, Росії, Польщі мав величезний резонанс. В його майстерних руках гітара піддається різноманітним нюансам і надзвичайно виразній, граціозній та пристрасній мелодії. У виконаних ним фантазії з "Піратів" і "Рондо аля полакка" його чудовий талант перевершив все те, що можна було передбачити.»

Відомий німецький критик Е. Датінгер називав Соколовського "Байроном гітари", відмічаючи, що його виконавська майстерність "втільє життя навіть у камінь". Успіх окрилив артиста, який написав у листі до матері, що тепер він вже зобов'язаний здобути першість у Європі.

№72, Познань, 26 березня 1867 р.

OSTDEUTSCHZEITUNG

Східно-німецька газета

Концерт віртуоза гітари пана Марка Соколовського з Волині.

до неї краще не підходити... Та й обсяг тембрів, емоційних градацій у неї величезний. Думаю, що попереду у неї велике майбутнє, вона ще не до кінця освоєна сучасними композиторами».

З розвитком музичних навчальних закладів всіх рівнів, академічного статусу гітари, відмічається значне розширення кола композиторів, які писали та пишуть для цього інструмента. Наведемо лише кілька прикладів: Концертний цикл для гітари «Diagio» В. Кучери (1971); Сонати для гітари Е. Денисова(1981); І. Рехіна (1983); В. Кікти (1983); Концерт для шестиструнної гітари та симфонічного оркестру І. Рехіна (1983); Соната для флейти та гітари; "In Deo speravit cor meum" для скрипки, гітари та органу; Концерт для флейти та гітари Е. Денисова; сюїти та твори малої форми Н. Кошкіна. В кінці минулого століття до створення національного репертуару для гітари долучились: Л. Грабовський, Л. Колодуб, Я. Лапинський, Є. Милка, М. Стецюн. А. Андрушко. «Проба пера» відбулася і у гітаристів-педагогів серед яких: В. Козлов, О. Копенков, А. Бойко, К. Чеченя, П. Гордієнко, А. Крижанівський та ін.

Потужний, безжалісний до традицій, струмись новаторства починає пробиватися з того часу, коли осмислення світу «пригнічується ірраціональною волею» (Шопенгауер). Настанови на розуміння музики підмінюються директивами на вольове ставлення до музики. Стиль попередньої музичної епохи здебільшого заперечується новою епохою. Так Одоєвський в середині XIX ст. "нешадно" «радить всім нашим молодим артистам залишити цю стару Крейцерову й Родеву школу, здатну в нашій столітті породжувати самих лише посередніх артистів для оркестру...». У XX ст. використовуються, але на вищому рівні елементи стилю більш ранніх періодів розвитку музики (свідченням можуть бути, наприклад, твори для гітари: Х. Родріго «Далека сарабанда – присвята Л. Мілану»; Б. Бріттена «Ноктюрн» (Ноктюрналь). У цьому творі автор звертається до творчості видатного лютиря й композитора XVI-XVII століть Джона Доуленда, використовуючи тему його арії "Come Heavy Sleep". Відмічається звернення композиторів до класичних поліфонічних форм: І. Рехін «24 Прелюдії та Фуги для гітари соло»; В. Кікта «Поліфонічні метаморфози на тему російської пісні «Эй, Ухнем!» Л. Брауер «Фуга». І взагалі відрізок еволюційної послідовності: вокальна поліфонія → монодія бароко → поліфонія розквіту бароко → класична гомофонія → романтизм → необароко, → неокласицизм і т.п. – маніфестує постійні імпульси «кругообігу»

композиторських пошуків.

Дуже цікавим, як приклад особистої еволюції композиторської творчості, є висловлювання одного з корифеїв сучасного гітарного мистецтва Л. Брауера: «...Шлях, що я пройшов, нагадує мою улюблену аркову конструкцію: спочатку фольклор, національне коріння, потім – рух у бік абстракціонізму, і в сімдесяті прихід до повної абстракції. А потім знову повернення до національного коріння, але вже з витонченим романтичним відчуттям.»

Відносно еволюції музичного устрою та стильових періодів Ц. Когоутек відмічає таку послідовність: одноголосся (монофонія) → багатоголосся (полімелодика, епоха ars antiqua XIII ст.) → музика, яка керується функціональною гармонією (в рамках мажору та мінору) → відступ від строгої діатоніки і тональності (близько 1700 р.) → техніка еліпсиса (Elisionstechnik, гармонія у Шумана, Шопена, Вагнера) → квартова гармонічна система → гармонія Скрябіна (із різних видів кварт) → остаточний підрив володарювання мажору та мінору (А. Шенберг, І. Стравінський).

«...у Середньовіччі використовували неповні акорди – тільки октави й квінти (Л. Брауер). Ренесанс запропонував велику й малу терції. Потім прийшло Бароко зі своєю септимою. Розвиток продовжила цілотонна гама у Дебюссі і так далі. **Тепер працюють із високими обертонами та мікротонами** (виділено мною – О. Х.)». Лео Брауер, для характеристики творчості якого може слугувати влучна думка Л. Шаповалової про музичний авангард загалом – «новатор не по букві, по духу вільної творчості», допомагає зрозуміти авангардистські напрямки пошуку в сучасній композиції.

Друга половина XX ст. – початок XXI позначені впливами соціо-культурних подій, східної, латиноамериканської музики, джазу, науково-технічних досягнень, візуалізації звуку, 3D технологій і т.д. Всі музичні тенденції цього часу можна узагальнити за двома основними ознаками: музика тематична, музика атематична.

Розвиток громадянського суспільства XXI століття супроводжується певними змінами не тільки у стосунках між людьми, але й у їх мисленні, а отже, у всіх сферах культури та мистецтва. Безупинно та закономірно розвивається і музика. Зокрема, це проявляється в постійному збагаченні, в сучасній організації та використанні її компонентів: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форми, інструментування й т.д.

но для нас составляет новость. Перед нами целая груда газет разных стран, воспевающих похвалы г. Соколовскому, но по известному уже читателю правилу мы не даём выписок – к чему же? Г. Соколовский приехал в Петербург, вероятно, мы его услышим, и тогда сами увидим, какое значение он имеет в артистическом мире. После всевозможных инструментов, которыми нас угощают каждый день, почему же не послушать гитары, в особенности, когда на ней играет артист.»

Вторник, 5 февраля 1863 года, №28.

Московские Ведомости

«Нашим артистам прошлогодние концерты не удавались, по крайней мере, не удавались как прежде. Только г. Соколовский представляет исключение. На его концертах и в последние годы было много слушателей. Когда г. Соколовский играет публично, концертная зала всегда наполняется публикой. Что же влечёт её? Вероятно, эта тайна не для всех остаётся загадкой...»

Лондон, неділя, 15 квітня 1856 р.

THE TIMES

Ст. Джеймс Холл.

... Відомий гітарист Соколовський дає свій перший концерт в Англії.

Субота, 21 січня 1865 р.

LE MONDE ARTISTE. Світ мистецтв. Театри, музика, образотворче мистецтво, література.

«В неділю на вечорі ІІ Імператорської Високості Принцеси Матільди, Марк Соколовський, відомий гітарист, здобув великий та заслужений успіх, виконуючи свою фантазію із “Еліксиру кохання”. Відомо, що ці вечори збирають еліту всіх аристократій. Вдячна аудиторія жваво аплодувала артисту, який на завтра отримав від ІІ Імператорської Високості власноручного листа, вітання та вдячність.»

Субота, 1 липня 1865 р.

LE MONDE ARTISTE. Світ мистецтв. Театри, музика, образотворче мистецтво, література.

«Марк Соколовський, який немає собі суперника, відомий

«Попурри» Нейланда. Звуки фортепиано сочетаются очень хорошо с гитарой, но здесь много зависит и от пианиста, и нельзя не похвалить игры г. Плотницкаго. Г. Владиславлев спел романс из «Марты» и «Хуторок» при громких и единодушных рукоплесканиях. В концерте принимали участие г. Рубинштейн и Гербер, прекрасные таланты, которые хорошо известны нашей публике.»

3 марта 1862 года. №47

Наше время. Газета политическая и литературная.

«Музыкальное известие»

Концерт Г-на Соколовскаго

«6-го марта, в зале Благородного собрания, назначен концерт г-на Соколовскаго на 10-струнной гитаре, с участием многих артистов: г.г. Рубинштейна, Гербера, Вивгена, кн. Туркестанова, Ильина и др. Московской публике уже известна мастерская, полная выразительности, чувства игра г-на Соколовскаго. Талант его уже оценён давно людьми, которым нельзя отказать в знании музыки; стоит прочесть только отзывы о нём многих членов Венской консерватории, по поводу его концертов в Вене, чтобы убедиться, как оценён был ими наш талантливый артист и как высоко стоит он в их мнении. Он сумел сделать то, что гитара в его руках несколько не уступает скрипке, виолончели по густоте и мелодичности звука.»

Среда, 14 марта 1862 года, № 68

Сын Отечества. Газета политическая, учёная, литературная.

«Г. Венявский исполнил концерт Виотти с большим совершенством, к которому он нас давно приучил; «каденца», сочинённая им, удачно подходила к стилю концерта. Читателям нашим, вероятно, не безызвестно имя г. Соколовскаго, прославившегося игрою на гитаре «испанскаго строя» и пользующегося известностью во всех главнейших столицах Европы. Гитара под пальцами г. Соколовскаго обращается, по уверению газет, в совершенно новый увлекательный и звуками своими производящий впечатление инструмент. В руках Соколовскаго гитару нельзя назвать инструментом не благодарным, это инструмент полный, совершенный. Виртуоз, о котором мы говорим, известен в России, имел большой успех в Москве,

Сучасному змісту відповідають сучасні форми музичного відтворення. Це необхідно враховувати, щоб не піддатися спокусі споглядати музичні явища як випадок або результат свавілля авторів. У творчих експериментах, проведених начебто з метою знищити будь-які традиції, можна знайти нехай замасковані, але завжди логічні зв'язки з процесом суспільного розвитку. Творчість сучасних митців пов'язана з демонстрацією нових ідей в напрямках форми, змісту, автентичності виконавства. Вона направлена і на виховання естетичних смаків публіки та виконавців, пошуку нових форм самого існування сучасного мистецтва, неординарних дизайнерських рішень, пропаганди таких нових синтетичних видів мистецтва, що утвердилися в сьогочасному світі, як перформанс – поєднання музичної ідеї з символічно закодованою пластикою акторського руху, інсталяція – сполучення візуальних та акустичних ідей з життєвою та соціальною дією, відеоінсталяція – зіткнення різноманітних форм відеоряду з музикою тощо. Розмаїття принципів та методів, які пропонуються композиторами для нового нотного та графічного оформлення, трансформації, впорядкування музичного матеріалу виводять дослідження на нові рівні. Тут і розширенотональна музика з використанням нових ладів (модальна); музика атональна (з використанням окремих серій та серій кількох параметрів); музика, в якій окремих тон або інтервал бере на себе завдання, що виконувалися раніше мотивом, темою, музичною фразою (пуантилістична); музика електронна, технічна, комп'ютерна; музика керованої випадковості (алеаторна), музика тембрів; музика екстремістська та ін.

З розвитком музики на першому плані все більше поставали проблеми її нотації. За допомогою традиційного нотного запису дуже складно відтворити всі сучасні структури, блоки, немозичні звуки, тембри навіть тому, що виконуваний твір дуже часто стає відмінним від первісного задуму-запису. Партитура «Diario» (1971) знайомить з поєднанням традиційних та нових засобів фіксації нотного тексту. Автор – чеський композитор В. Кучера, вихованець Московської консерваторії (клас В. Шебаліна), намагається графічно зафіксувати імпровізаційні моменти цього концертного циклу для гітари. Ідеї новітнього підходу до нотної графіки знаходимо у партитурах С. Жукова. Деякі з них були створені на основі карт знаків зодіаку зоряного неба. Твори цього автора були презентовані на фестивалі сучасної академічної музики «Житомирська музична весна 2010». П'єса "Ніч" – це фрагмент із музики до спектаклю "Король Матіуш I" до однойменної повісті Я.

Корчака. Виконавці – дитячий хор, джазове тріо, окремі солісти, співаки. В інструментуванні передбачена варіантність: замість флейти автор дозволяє використовувати кларнет або гобой, замість віолончелі – контрабас, замість гітари – арфу або цитру, замість сольного жіночого голосу – дитячий, замість дзвіночків – вібрафон або челесту. При різних наборах інструментів характер музики буде і повинен змінюватися. Ця ідея теж була вкладена у твір. Серед новаторських прийомів автор застосовує незвичний стрій гітари: шоста струна – мі-бемоль. Подібне явище зустрічається в гітарній музиці ще у Паганіні, Барріоса, Брауера та ін. Зміна строю гітари – часто використовуваний композиторами ефект. З його допомогою розширюються сонорні можливості інструмента, з'являються нові фарби, стає можливим застосування методів виконання, властивих іншим струнним інструментам, наприклад, **арфі**. Так, цей прийом використовує, зокрема, Доменікюні у своїй сюїті «Коюнбаба» та інші.

Цікаві композиційні системи використовує А. Загайкевич у творі "Не відриваючись від землі" (1994). Твір написано спеціально для тріо сучасної музики "САТ", з яким автор працювала на початку 90-их над музикою до фільмів Н. Пасічник "Сховок" (1991), "Тисьмениця" (1993). Назва твору "Не відриваючись від землі" розкриває головний принцип структури твору – "балансування" між нотованим структурованим матеріалом (композиція) та вільним варіюванням фактурних модусів (імпровізація). Умовна композиційна "опора" ("земля") базується на несерійній 12-тоновій ладовій основі, де кластери мають як сонорне, так і гармонічне навантаження. Один з важливих принципів мелодичної побудови в "структурованих" розділах – Klangfarbenmelodie, коли гітара (М. Стрельніков), баян (А. Клименко) та скрипка (С. Охрімчук) по чергово вибудовують єдину мелодичну лінію. В імпровізаційних фрагментах переважає гетерофонний принцип організації фактури, коли один і той самий синтаксичний матеріал (короткі мелодичні побудови) має проходити в усіх інструментальних лініях. Партія гітари по чергово інтегрується зі скрипкою (наприклад: зі скрипковими pizz. col legno, flageolet, подвійними нотами) та баяном (короткі мелодичні побудови у баяна, або тремоло обох інструментів, флажолети у гітари та високі світлі звучання баяна).

Грунтовне вивчення творчості Л. Брауера, (повне ім'я **Хуан Леовигильдо Брауер Мескида**, ісп. Juan Leovigildo Brouwer

стороні ж класицистів – високе право суворої класичної розумності, що вимагала художнього виправдання кожної інтонаційної миті, звіту й обліку кожної краплі звуку в континіумі музики. По суті, цей шлях був обраний Федеріком Шопеном з його естетикою піанізму, культом фортепіанно-раціонального голосоведіння, що виходить не від показної пишності салону, не від феєрверків педально-комплексної гри, а, – за характеристикою Асаф'єва, – від емоційно чутливої й внутрішньо змістовної інтонаційної сфери, яка далеко вже відійшла від простодушної мрійності.

Марк Соколовський.* Його виступи з величезним успіхом проходили у найбільших музичних центрах Європи, у Москві, Петербурзі, Лондоні, Парижі, Відні... В Німеччині його називали "великим артистом", у Франції – "Паганіні гітари", в Англії – "королем гітари".

Соколовський народився 25 квітня 1818 року у містечку Погребище (тепер Вінницької області). 26 травня 1841р. М.Соколовський дебютує в Житомирі з концертом мі-мінор Ф. Каруллі. Молодий гітарист був тепло зустрінутий публікою. Окрилений успіхом, він дає концерти в різних містах. У 1846 році М. Соколовський дав свій перший концерт у Москві, який пройшов з великим успіхом і зміцнив віру артиста в правильність свого вибору, в свій талант. З кожним роком збільшується популярність гітариста у Москві. 8 березня 1857 р. він дає концерти у найбільшому залі Москви – залі Благородного зібрання. "Московські відомості" (№ 2.–1857–1 березня) відзначили, що на концерті Соколовського були присутні більше тисячі слухачів. Про успіх гітариста з Волині писали і в інших російських газетах:

Марта 21, 1857 года, № 35

Московская городская хроника

«Г-н Соколовский умел привлечь к залу Благородного Собранія с лишком тысячу слушателей; концерт был очень оживлен и разнообразен; концертант принят прекрасно, громкими bravo. Прелестная увертюра Мендельсона-Бартольди, «Рондо аля полакка», из концерта Джульяни, водворила тишину в зале и публика прослушала, как и всё, что играл наш талантливый гитарист, с большим вниманием и участием. Он играл с квинтетом, он играл с фортепиано, те же рукоплескания. Нам особенно понравилась

Фільда була часто смілива, примхлива й різноманітна, але він не спотворював мистецтва шарлатанством і не рубав пальцями котлет, подібно більшій частині новітніх модних піаністів». Надзвичайно цікавий і по своєму влучному полемічному випадку, і по своїй спрямованості словесний «пасаж» – за думкою Б. Асаф'єва, – яскраве свідчення багатовекторності розуміння віртуозності. Саме тепер, на відстані майже в сто шістьдесят років від критичних відгуків Глінки (свої «Нотатки» він писав в 1854–1855 рр.), в ньому необхідно об'єктивно розібратися. До того ж і В.В. Стасов вказував, що Ліст, який концертував у Петербурзі (1842, 1843, 1847рр.), дійсно дозволяв собі захоплювати «шикарну публіку» на концертах зовнішнім «шаленим пафосом», феєрверком рулад і взагалі фортепіанною «італьянщиною».

З юнацьких років Ліст гнітився сприйняттям своєї творчості суто, як гри віртуоза й, незважаючи на захоплення публіки, нерідко відчував після своїх виступів повне незадоволення через недостатнє розуміння й обмеженість слухача. Часто, щоб догодити слухачеві, Лісту доводилося виконувати беззмістовні, але ефектні п'єси, а його пропаганда серйозної класичної музики й творів передових сучасних композиторів далеко не завжди зустрічала підтримку: «Я часто виконував, – признається Ліст у спогадах, – як привселюдно, так і в салонах твори Бетховена, Вебера й Гуммеля, причому завжди було достатньо зауважень, що мої п'єси «дуже погано обрані». На сором собі я повинен зізнатися: щоб заслужити вигуки «браво!» у публіки, яка завжди повільно сприймає піднесену красу в прекрасному, я без усякого каяття змінював темп і ідею; моя легковажність доходила до того, що я додавав чимало пасажів і подвоєнь, які, звичайно, забезпечували мені схвалення невігласів...». Хоча це свідчення відноситься до років юності, Ліст гірко шкодує «про зроблені в ті часи поступки поганому смаку», йому і згодом не раз доводилося підкорятися вимогам публіки. Сюди, очевидно, як свідчить Б. Асаф'єв і спрямований випад Глінки. Адже справді піанізм Ліста, будучи в свій час явищем прогресивним у своїй еволюції, приходив-таки до «котлетного» стилю гри, над яким насміхається Глінка, відштовхуючись від інтонаційно-раціоналістичної естетики виконання. Її тонко відчув Глінка в стилі гри Фільда й протиставив реалістичне в ній – романтичному «безладдю» і пафосу «звукових шумів» лістіанства, в чому певною мірою був винний сам фундатор напрямку – Ференц Ліст. Але на стороні Ліста була важлива перевага: динамізм і завоювання піанізмом симфонічної думки. На

Mezquida), яка ще недавно вважалася супротивницею усяких традицій, підтвердило його власні висловлювання про свою композиторську діяльність, що «...базується на екстенсивному використанні спектра звуку, – так само, як це робив і Равель, і Дебюссі». Тихе звучання гітари для Брауера – природна властивість. Інструмент захоплює композитора розмаїттям тембрів, здатністю говорити про найінтимніше. Сьогодні гітара здатна говорити сучасною мовою, а спадщина її простирається від епохи Ренесансу до наших днів. «Ми воістину мільйонери, що володіють небаченим багатством репертуару, тембрових фарб, виразності!» (Л. Брауер). В 1967–1969-х Брауер створює оркестрову п'єсу «Катастрофа традиції». Це, за словами автора, «...божевільна музика! Не колаж, а якесь **об'єднання сучасної мови й цитат із усього світу** (виділено мною – О.Х.)...» Сам автор називає цей період своєї творчості «надромантизмом». Це не стилізація, а нове бачення стилю. Брауер вважає, що абстракціонізм замкнутий, його мова не сприяє спілкуванню. «...музика повинна бути для всіх. Для публіки. І для вишуканої, і для тієї, що простіше, але, звичайно, з розумінням і культурою».

Наш екскурс до творчого пошуку в сучасній композиції наближається до завершення, і ми переходимо до коментарів композицій А. Крижанівського та Йо Спорка.

Андрій Крижанівський – вихованець класу гітари Житомирського музичного училища ім. В. Косенка. Закінчив Київську національну музичну академію ім. П. Чайковського та є асистентом-стажистом в аспірантурі цього закладу. (Наукові керівники: професор Алексік Ю.Ю. та в. о. доцента Остапенко А.Д.)

На початку 2009 року Андрій, який мріяв про реалізацію власних музичних ідей, відроджує проект «Виднокола». В цій назві закодований своєрідний ключ до розуміння музичних уподобань музиканта, широту його естетичних горизонтів. Від строгих класичних форм до неокласицизму, від імпресіоністичного прелюдування до джазових імпровізацій. Більшість композицій та аранжувань виконав А. Крижанівський – музикант, який постійно піклується про логіку музичних побудов та баланс пропорцій музичної форми. Адже можна побудувати цілий світ з повної абстракції й, скажімо, національних традицій. Але побудувати не як колаж або протиставлення. Абстракцію можна віднайти у елементах національної музики. Та чи буде вона життєздатною? Адже сутнісні елементи національного в будь-якій країні

абсолютно абстрактні. Але якщо звернутися до українського фольклору й простежити його мелодику, то виявляться елементи спільні з багатьма культурами: з візантійським або григоріанським співом, кадансами й ритмікою. Саме тут, відкидаючи хаотичне та віддаючи перевагу закономірностям, Крижанівський знаходить свій власний стиль, що має ознаки неофольклоризму. Його виконання пронизують спалахи пасажів (Купальська), розмаїття гармоній (Новий Гопак), шквали вивільненої звукової енергії (Танок Мавки, Аркан). Відчувається, що виконавець будує свою творчість, використовуючи традиції українського мелосу в поєднанні з досягненнями сучасної композиторської думки. Привабливість музики Андрія, можливо, і є в тому, що вона захоплює слухача поринути в музичну мандрівку до найвіддаленіших горизонтів віртуозності, форми та жанру.

Репертуар гітариста постійно розширюється. Це транскрипції творів українських класиків: Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Василя Барвінського, і, звичайно ж, авторські роботи А. Крижанівського, який, віддаючи данину жанровим течіям, все більше уваги приділяє особистим творчим намірам, що ґрунтуються на синтезі елементів сучасної камерної музики та фольклору. Звернення музиканта до популярних українських мелодій звучить не як дидактична демонстрація того чи іншого стилю, а, скоріше, як данина поваги вічним темам, які служать для сучасних виконавців креативним імпульсом, що народжує оригінальні ансамблеві композиції. Можливо тому для музики, яку пише Крижанівський, характерна полістилістика. В ній вільно поєднуються ладові принципи та сувора логіка функціональної гармонії, ритми рок-музики і музика Бароко. В композиціях Андрія постає вся палітра технічних гітарних прийомів: акордова техніка, широкі глісандо, флажолети, виконання перкусійних ефектів, різноманітні вібрато, темброве розмаїття. Важливо відмітити, що Андрій є активним послідовником натурального звучання гітари. Різноманітні модні електронні приставки, безумовно, розширюють можливості гітариста. Але важливо не перейти ту межу, за якою звук гітари змінюється до невпізнанності і тоді стає незрозумілим, навіщо музикант взяв в руки саме цей інструмент. Тому гітарист не тільки зберігає вірність ідеалам, але й стверджує своєю творчістю, що класична гітара приховує в собі багатство можливостей. На разі вийшов аудіо-диск «ВИДНОКОЛА», записаний на одній з київських студій звукозапису. Географія концертів А. Крижанівського поки що невелика: фестивалі «ГІТАРИССІМО» і

Булль, будучи в Римі, «імпровізував у Колізеї, і там, уночі, при місяці, у вікових руїнах лунали звуки натхненного артиста, і тіні великих римлян, здавалося, слухали його північні пісні». Творчість багатьох музикантів цілком належала цьому напрямку, приймаючи як всі його переваги, так і певну однобічність. Навіть видатні митці часом жертвували глибиною музики заради ефектності, їх захоплювала сама блискуча віртуозність. Віртуозність імпонувала й слухачам. Розкіш, барвистість і бравурність інструменталізму були не стільки модою, скільки потребою.

Терниста дорога віртуозів. В історії світової музики небагато знайдеться таких митців, чий життя й виконавське мистецтво вставали б перед здивованими нащадками, як сліпучі гірські вершини, оточені ореолом неприступності. Якщо вже шукати порівняння, то поряд зі скрипалем Паганіні (1782–1840), піаністами Лістом (1811–1886) та Шопеном (1810–1849), так само загадково височіють вершини мистецтва, наприклад, гітариста Марка Соколовського (1818–1883), який, з легендарною пристрасною вдивляючись у несподівані зигзаги музичного виконавства й людського духу, шукав рішення нових задач. Крайності в оцінках постатей гігантів музики, що існували ще за їх життя, багатократно посилились після їх смерті. Але саме такі полярні судження й підкреслюють думку, що багато доріг до вершин заводили дослідників у глухий кут. Виконавство митців, яке відділяють від нас уже два сторіччя, зовсім неможливо зрозуміти поза історичними умовами Європи XIX століття, складним контекстом розвитку суспільної, філософської й художньо-естетичної думки тієї далекої епохи. Багато спрощених і перебільшених оцінок творчого пошуку віртуозів обумовлені небажанням або нездатністю побачити митців саме в контексті їх епохи, в умовах саме тієї Європи, у якій вони жили і творили своє мистецтво.

Тридцять і сорокові роки XIX століття – розквіт творчості віртуозів. Їх свідчення розкривають шляхи взаємної дифузії культур, виконавського мистецтва, музичних концепцій, стилів, форм. В „Нотатках” Михайла Глінки, іноді надзвичайно критичних, відчувається намагання не тільки фіксувати події, але й зрозуміти їх. «...я вчився грати на фортепіано у знаменитого Фільда... Здавалося, що не він ударяв по клавішах, а самі пальці падали на них, подібно великим краплям дощу, і розсипалися перлами по оксамиті. Ні я, ні інший щирий аматор музичного мистецтва не погодиться з думкою Ліста, який сказав при мені, що Фільд грає в'яло (endormi) – ні, гра

Бетховена, Шуберта, Ліста, Шопена, Паганіні, Джуліані, Сора, Карулли, Соколовського... Ці уславлені майстри пройшли великий шлях розвитку від прийомів музикування в душі Баха, Генделя, Гайдна та Моцарта до власного розуміння інструмента та віртуозності виконання. Про музикантів тих часів писали: «...звуки його так магічно діють на душу, що цього артиста не можна наслухатися...», «у його манері виконання, що поєднувала в собі вогонь, захоплення поляка з елегантністю й смаком француза, – щира індивідуальність, найцікавіша геніальна артистична натура... Його гра підкоряла серця слухачів».

Небувалої віртуозності досягає скрипкова, фортепіанна та гітарна техніки, різко загострюються контрасти оцінок та критика технічної досконалості, розуміння і сприйняття довершеності в музиці. Романтичні пошуки Паганіні, Ліста, Шопена відкрили зовсім новий світ, в який композитори лише зрідка заглядали раніше: світ блискучих прийомів звуковидобування, яскравих інструментальних фарб. Ці майстри знайшли невідомі раніше ефекти в звучанні давно знайомих інструментів.

В період творчих баталій романтиків із класицистами, захищаючи молоде, романтичне мистецтво, Одоєвський писав: «Автор цієї статті може по справедливості назвати себе істориком критики... Він багато витримав суперечок за мистецтво, ним палко улюблене, і тепер у справі того ж мистецтва подає свій голос і, лишаючи всяке упередження, радить всім нашим молодим артистам залишити цю стару Крейцерову й Родеву школу, здатну в нашій столітті породжувати самих лише посередніх артистів для оркестру... Вони зібрали справедливу данину з свого століття – і цього досить. Тепер у нас є свої віртуози із блискучими пасажами, жагучим співом, різноманітними ефектами. Нехай наші рецензенти називають це шарлатанством! Публіка й люди, що розуміються на мистецтві, вшанують їх бідне судження лише іронічною посмішкою».

Фантастичність, норавлива імпровізаційність, блискучі й різноманітні ефекти, гаряча емоційність – якості, що вирізняли романтичне виконавство. Цими якостями воно протистояло суворим канонам класичної школи. «Здається, звуки самі собою випурхують, – продовжує Одоєвський, – потім летить фантастична рулада, й швидкий перелив її закінчується рішучими акордами й хроматичними трилерами. Здається, вільний птах піднісся в піднебесся й розкинув у повітрі свої строкаті крила...». Поетизувався навіть антураж виконання. Норвезький скрипаль Уле

«ВИДНОКОЛА ГІТАРИ» (Житомир), музей космонавтики ім. Корольова (Житомир) музей ім. М. Лисенка (Київ), школа мистецтв (м. Малин), зал мистецьких прем'єр (м. Біла Церква), великий зал музичного училища ім. В. Косенка (м. Житомир). Важливою презентацією був концерт-іспит в Київській національній академії музики ім. П. Чайковського з темою: «Сучасні інтерпретації українського мелосу для гітари» (2009). Серйозність підходу А. Крижанівського до композиції, схвальні відгуки музикантів (М. Скорик) беззаперечно є головною запорукою успіху. Хочеться побажати цьому молодому, талановитому музиканту творчих злетів і підкорення нових горизонтів досконалості.

Творчість одного з провідних композиторів Голандії Йо Спорка характеризується як «захоплююча» (Fascinating – Денисов), та «надзвичайно хвилюючий! світ» (An extremely exciting world – Лютославський). Йо Спорку належать камерні твори “Gimme to the night” (1985), Three nocturnes (1987), String quartet I (1988) та інші твори для фортепіано, струнних, квартету саксофонів та ін. Презентація твору “The Sandman” (voor gitaar en tape/tweede gitaar – для гітари та запису або другої гітари) відбулася в Житомирі на фестивалі «Житомирська музична весна – 2010». Виконавці С. Горкуша та А. Крижанівський продемонстрували, за висловом самого автора, прекрасне розуміння композиторського задуму. У надзвичайно складній партитурі твору знайшли своє відображення характерні риси музики ХХІ століття.

Атональна композиція починається з сонорних колористичних ефектів “quasi percussion” (crossed strings). Для експозиції (Guitar 2) автор використовує співзвуччя квартової структури чергуючи їх з перкусійними ударами (on frontside) з характерною пульсацією.

Під час виконання твору музиканти розташовуються на відстані один від одного, що створює ефект «відлуння». Тому старт партії (Guitar 1) досить завуальований. Соло (Guitar 1) починається тріольними побудовами tempo rubato. Автор вимагає стабільного звукового потоку з мінімумом цезур та затримок (т. 16-21). Ефектним прийомом є арпеджіато (т. 24-28). Концентрація звукової енергії посилюється, і потік завмирає на ферматі (т. 36). Наступна тріольна побудова meno presto ma veloce починається в нижньому регістрі гітари. Широкі глісандо чергуються з флажолетами, що викликають ефект далеких двіночків. Тремоло застосовується з динамікою (pp) cresc. (sf). Надзвичайно висока деталізація у партитурі вимагає від гітариста граничної концентрації для

виконання цього твору. До того ж партія (Guitar 1) іноді записується на двох нотоносцях. У т.95 відновлюється партія (Guitar 2) з трансформованим експозиційним матеріалом, який звучить «остінато» до кінця твору. Твір закінчується “pizz. alla Bartok”, що поступово розчиняються в тиші. Композиція написана Йо Спорком у 2000 р. В Україні виконана вперше. Твір справляє незабутнє враження і може сміливо претендувати на чільне місце у сучасному репертуарі гітариста.

Багато новацій у музиці так і залишаться експериментом, «пробою пера», цікавою тільки для самого композитора. «Мистецтву загрожують два чудовиська: майстер, який не являється художником і художник, що не є майстром» (А. Франс). «Досконалість світу завжди адекватна досконалості духу, який споглядає цей світ» (Г. Гейне). «Не завжди необхідно, щоб істинне віднайшло своє втілення, достатньо, якщо його дух витає навкруги і творить згоду» (Гете). Можливо цих висловлювань видатних митців буде достатньо для відчуття фінальних речень дослідження. Автор запропонованої статті не намагався дати ґрунтовний опис творчого пошуку у сучасній музичній композиції або класифікувати його теоретичні побудови й технічні прийоми. Сподіваємося, що поєднання у дослідженні фактології (головним чином, на початку), постановки деяких загальних проблем і описових фрагментів надасть читачеві уявлення про предмет коментарів і про мету, що поставив перед собою автор. Саме тому ми розглядаємо нашу статтю, як участь у дискусії про традиції і авангард у сучасних композиціях для гітари.

*Див. «Джерела та література», № 67, с. 162.

УДК 78.071.2: 787.61 «18»

Олександр Ходаковський

Виконавське мистецтво віртуозів XIX століття. Гітарист Марк Соколовський (1818-1883).

Запропонована робота є результатом ґрунтовного опрацювання пам'яток музичної думки, епістолярної спадщини, публікацій та спогадів сучасників гітариста М. Соколовського. Матеріал подає постать митця в двох аспектах дослідження: видатний музикант з Волині як явище в музичному житті Європи XIX ст. та соціокультурне середовище, як „мистецький фон” для становлення творчої особистості віртуоза.

This article is a results of a thorough research of M. Sokolovsky's epistolary legacy, publications and memoirs of contemporaries about this famous virtuoso-guitarist an outstanding phenomenon in the music life of XIXth century Europe.

XIX століття. Музична освіта. Як відомо, перші консерваторії виникли в Італії ще в XVI столітті. Але якщо XVIII століття могло пишатися заснуванням Паризької консерваторії (1795), то в XIX столітті заклади музичної освіти створюються один за одним: у Мілані (1807), Празі (1811), Флоренції (1811), Відні (1817), Варшаві (1821), Лондоні (Королівська музична академія, 1822), Мадриді (1830), Брюсселі (1832), Будапешті (1834), Женеві (1835), Лісабоні (1835), Берліні (1850), Петербурзі (1862), Москві (1866).

Виконавське мистецтво. В XIX столітті музика ставала невпізнанною. Її нові форми творили владні руки видатних митців та композиторів. Далекі від сліпого наслідування традицій, вони сміливо ставили перед собою все складніші художні та технічні завдання. XIX століття в історії інструментальної музики починають імена видатних піаністів, скрипалів, гітаристів: