

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПАЛАМАРЧУК ВІКТОР АРКАДІЙОВИЧ

УДК 780.614.131.071.03(477)"18/19":930.2

ДИСЕРТАЦІЯ
УКРАЇНСЬКА ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ ТА ВИКОНАВСТВО
СЕРЕДИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ
ТА ТВОРЧО-ОСОБИСТІСНИЙ АНАЛІЗ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня **доктора філософії**

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

_____ В. А. Паламарчук
(підпис)

Науковий керівник
доктор мистецтвознавства, професор

Медведик Юрій Євгенович

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Паламарчук В. А. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Львівський національний університет імені І. Франка. Львів, 2023.

Дисертація є першим в українському музикознавстві системним дослідженням, що присвячене професійному становленню української гітарної традиції середини XIX – початку XX століття. Особлива увага зосереджена на феномені особистості митця, визначальній його ролі у історичному процесі формування традиції професійного гітарного мистецтва та створенні національної виконавської традиції.

З точки зору методології сучасної музикознавчої науки в дисертації враховано історіографічні і джерельні матеріали та акцентовано новітні підходи, зокрема, *феноменологічний*. Під феноменологією творчої особистості в дисертації, що присвячена українській творчості та виконавству, маємо на увазі сукупний творчо-особистісний доробок діячів, репрезентований як система композиторсько-виконавських та методико-педагогічних надбань професійної діяльності гітаристів, яка призвела до становлення національної української гілки загальноєвропейської традиції гітарного мистецтва. Відтак проакцентовано роль особистості музикантів як творців історії гітарного виконавства на теренах України середини XIX – початку XX століть.

У дисертації *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

– запропоновано історико-феноменологічну концепцію професійного становлення української національної гітарної традиції;

– надано системний аналіз розвитку гітарної творчості та виконавства на українських теренах другої половини XIX – початку XX століть;

– обґрунтовано актуальну переоцінку ролі українських композиторів-гітаристів у становленні національної гітарної традиції;

– висвітлено історико-культурний контекст зародження гітарного мистецтва в Україні XIX ст. на прикладі життєдіяльності окремих видатних постатей музикантів М. Вербицького, І. Хандошка, Г. Рачинського, О. Петрова, М. Соколовського;

– на джерелознавчому ґрунті запропоновано матеріали (певний «компендіум»), що розкривають роль провідних представників української традиції гітарного виконавства (М. Вербицький, Д. Лобода, З. Кіпченко, О. Немеровський, М. Полупаєнко, М. Соколовський) та музикантів, які мали значний вплив на нього (Я.-Н. Бобровіч, І. Деккер-Шенк, В. Русанов, С. Щепановський та ін.); їхню діяльність структуровано за часом, регіоном; впорядковано їхні біографічні дані;

– залучено до наукового обігу першоджерела (зокрема, рукописи Р. Вілуана, С. Галіна, В. Машкевича, М. Папченка), які раніше ніколи не були дослідженими; а також журнали і першодруки творів українських гітаристів (З. Кіпченка, О. Немеровського, М. Полупаєнка, М. Соколовського);

– простежено виконавську специфіку творчості українських гітаристів через системно-порівняльний аналіз складових гітарного виконавства.

Мета дисертації – обґрунтувати концепцію професійного становлення української національної гітарної традиції як складової культурно-мистецьких процесів середини XIX – початку XX століть.

Об’єкт дослідження – гітарне мистецтво як вид аматорського та професійного музикування європейської традиції.

Предмет дослідження – творчість та виконавство носіїв української гітарної традиції на етапі її становлення (середина XIX – початок XX століть).

Джерельну базу дослідження складають:

1) публікації у періодичних виданнях: зокрема, журнали початку XX століття *«Гітарист»*, *«Музика гітариста»*, *«Акорд»*; польська преса XIX століття; українська преса початку XX століття;

2) рукописи (Р. Вілуан, С. Галін, В. Машкевич, М. Папченко, F. Meyer), що зберігаються у приватних колекціях та архівах;

3) опубліковані ноти гітарних композицій українських авторів (З. Кіпченко, О. Немеровський, М. Полупаєнко, М. Соколовський), що є бібліографічною рідкістю;

4) дидактичні праці й ноти творів для гітари інших авторів XIX–XX століть.

Структура представленої роботи обумовлена поставленими завданнями та логічними зв'язками між її розділами. Розділ 1 «Історична генеза гітарного виконавства в Україні як складової західноєвропейської музики» висвітлює історико-культурні передумови формування традиції гітарного виконавства у Європі та різних регіонах України. Він складається з двох підрозділів на принципі історико-культурного порівняння західноєвропейської та української мистецько-виконавської традиції музикування на гітарі. Визначаються чинники та передумови становлення і подальшого розвитку українського гітарного мистецтва як «гілки» європейської виконавської традиції, а саме:

- наявність на теренах певного національно-регіонального осередка інструменту з його матеріально-духовною «ментальністю» (інструментальне «тіло» – предмет органології) і митців-виконавців, які розкривають «душу» гітари (цей аспект вивчає феноменологія творчості/особистості митця);

- соціокультурне середовище, підготовлене до поширення та росту «популяції» інструменталістів-гітаристів, які входять в інші виконавські склади, впливаючи на «ауру» аматорського музикування (Бідермайер).

Зокрема, виявлено зумовлені географічним положенням України впливи з Європи. Особливу увагу зосереджено на діяльності видатного «Сина України» – гітариста-віртуоза М. Соколовського, творчість якого стала невід'ємною складовою європейської музичної культури XIX ст.

Розділ 2 «Етап становлення гітарної традиції на теренах України: феноменологія особистості» продовжує розкриття джерелознавчої сутності дослідження, яка в свою чергу містить регіональний, творчо-особистісний та феноменологічний дискурси. Він присвячений етапу становлення професійної гітарної традиції на теренах України кінця XIX – початку XX століття, а саме

діяльності яскравих постатей цього періоду: Д. Лободи та його послідовників на Київщині, О. Немеровського, Г. Черножукова на Слобожанщині, В. Хадумоглу, В. Крихацького на Одещині, учнів І. Деккер-Шенка у різних регіонах (З. Кіпченко, Г. Клодт, В. Костильов, Н. Палтов, М. Полупаєнко) та інших. У цьому ж розділі розглянуто доробок гітаристів, які лише певний час мешкали на українських теренах або мали значний вплив на становлення тут традиції гітарного виконавства, виявлено жанрово-стильові пріоритети у репертуарі провідних українських гітаристів, досліджено соціокультурну роль гітарних журналів та різноманітні аспекти існування гітарних об'єднань в Україні (Київ, Харків, Одеса).

У Розділі 3 «Особливості органології та виконавської техніки на етапі становлення гітарного виконавства в Україні» розглянуто низку важливих аспектів гітарної техніки та органології (конструкція гітари, стрій, історія і технологія виробництва струн в Україні та за її межами), впорядковано віднайдені дані про українських винахідників та лют'єрів, які виготовляли гітари. На підставі аналізу нотних текстів З. Кіпченка з'ясовано стрій гітари, для якого були призначені його композиції, що є ключем до виконавської стратегії З. Кіпченка: поєднання у репертуарі творів для шестиструнної і семиструнної гітари без змін у тексті чи скордатури. Аналіз фото М. Полупаєнка та інших джерел дозволив виявити деякі специфічні риси його гітарної техніки і висунути гіпотези щодо аплікатурних принципів, яких тримався цей гітарист. Особлива увага привернута до конструктивних особливостей його гітари, розглянуто гіпотези щодо авторства цього інструмента. На ґрунті отриманої інформації доводиться приналежність М. Полупаєнка виконавській школі гітариста австрійського походження І. Деккер-Шенка, виявлено деякі специфічні риси цієї школи. У цьому ж розділі досліджується проблематика техніки звуковидобування в контексті становлення української гітарної школи.

Розділ 4 «Музичні та гітарно-дидактичні твори українських композиторів-гітаристів» містить джерелознавчий та порівняльний аналіз праць дидактичного

змісту, а також знакових композицій українських композиторів-гітаристів на етапі становлення національної традиції гітарного виконавства. На ґрунті аналізу продовжено розкриття змісту виконавської специфіки українських гітаристів досліджуваного періоду у різних аспектах (виконавська техніка, версійність позначень у нотному тексті, гітарна термінологія, методична складова). Частина праць дидактичного змісту була орієнтована на неவிбагливих аматорів і домашнє музикування, виконувала розважальну функцію, інша частина – на професійне опанування гітари.

Досліджено інструментальну композицію «Етюд» та програмну мініатюру «Пошта», які були опубліковані під авторством М. Соколовського на початку ХХ ст. Вперше проведено порівняльний аналіз різних видань «Етюд» (ще відомий під назвою «Етюд М. Соколовського») та віднайденого рукопису С. Галіна «Романс “Послухайте, що я Вам скажу”». На ґрунті вивчення різних джерел, зокрема гітарних посібників досліджуваного періоду, інтерпретовано низку наявних у віднайденому рукописі графічних символів. За результатами проведеного аналізу, з урахуванням фактів біографії М. Соколовського, його авторство щодо «Етюд» і музичної картинки «Пошта» обґрунтовано **заперечується**. Автором музики «Етюд», ймовірно, є вказаний у рукописі С. Галіна А. К. Голіков.

На ґрунті порівняльного аналізу виданого нотного тексту «*Fantaisie brillante*» («Блискуча фантазія») для гітари соло авторства М. Полупаєнка та партитури опери «Норма» В. Белліні *транскрипція постає як інтерпретація* тем оперного першоджерела. «*Fantaisie brillante*» виправдовує свою назву: це віртуозний твір, який висуває високі вимоги до майстерності гітариста і заслуговує на включення до сучасного концертного репертуару поряд з творами композиторів-романтиків ХІХ ст., що витримали перевірку часом.

Таким чином, у дисертації створено історико-феноменологічну концепцію професійного становлення української національної гітарної традиції як складової культурно-мистецьких процесів середини ХІХ – початку ХХ століть.

Розкрито зміст **виконавської специфіки** українських гітаристів середини XIX – початку XX століття через системний аналіз складових гри на гітарі, а саме:

- *органологія* інструменту: конструкція гітар, струни, стрій;
- *техніка гри*: постава, звуковидобування, застосування нігтів, аплікатура, специфічні прийоми;
- авторська *версійність позначень у нотному тексті*;
- *жанрово-стильові пріоритети* у репертуарі;
- *транскрипція* як інтерпретація першоджерела;
- *методи навчання* (на які посібники спиралися);
- *позаукраїнські впливи* на становлення української гітарної традиції.

В процесі дослідження віднайдено рукописи композицій українських гітаристів, місце зберігання яких було невідоме, першодруки творів, які навіть не фігурували у списках композицій автора. Також виявлено, що у репертуарі гітаристів XIX – поч. XX століть, навіть тих, які не мешкали на українських теренах, вельми поширеними були обробки українських пісень і танців (початковий перелік розміщено у додатках). З огляду на досить значний об'єм матеріалу, цей напрям досліджень є актуальним, проте виходить за рамки теми цієї дисертації. У Висновках дисертації також окреслено перспективу подальшої розробки теми.

Ключові слова: музична культура, європейська гітарна творчість, українські осередки гітарного мистецтва, виконавець-віртуоз, гітаристи-композитори, стиль, домашнє музикування, композиторська творчість, інструментальні жанри, виконавська діяльність, освіта, виконавська школа, транскрипція як інтерпретація, нотні альбоми, знаки і символи нотного тексту, розшифровка, національна традиція гітарного виконавства.

ABSTRACT

Palamarchuk V. A. Ukrainian Guitar Art and Performance of the mid-19th - early 20th Century: Its History, Genesis and Figures in a Creative Aspect. – Qualifying scientific work presented as a manuscript.

Ph.D. thesis undertaken in research specialization 025 «Musical Art». Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 2023.

The dissertation is the first systematic study in Ukrainian musicology devoted to the professional development of the Ukrainian guitar tradition of the mid-19th – early 20th centuries. Special attention is focused on the phenomenon of the artist's personality and his defining role in the historical process of forming the tradition of professional guitar art and creating the national performance tradition.

From the point of view of the methodology of modern musicological science, the dissertation takes into account all historiographical and source materials and emphasizes the latest approaches, in particular, phenomenological. When we are talking about the phenomenology of the creative personality in the dissertation, which is devoted to Ukrainian creativity and performance, we mean the collective creative and personal development of actors, represented as a system of compositional-performing and methodical-pedagogical assets of the professional activity of guitarists, which led to the formation of the national Ukrainian branch of the pan-European tradition of guitar art. Therefore, the role of the personality of musicians as creators of the history of guitar performance on the territory of Ukraine in the middle of the 19th and early 20th centuries is emphasized.

In the dissertation, for the first time in national musicology:

- A historical and phenomenological concept of the professional formation of the Ukrainian national guitar tradition is proposed;
- A systematic analysis of the development of guitar creativity and performance in the Ukrainian territories of the second half of the 19th and the beginning of the 20th centuries is provided;
- The actual reassessment of the role of Ukrainian composers-guitarists in the formation of the national guitar tradition is substantiated;

– The historical and cultural context of the origin of guitar art in Ukraine in the 19th century is highlighted on the example of the life activities of some outstanding musicians M. Verbytskyi, I. Khandoshko, G. Rachynskyi, O. Petrov, M. Sokolovskyi;

– Based on source studies, materials (a specific "compendium") are offered that reveal the role of leading representatives of the Ukrainian tradition of guitar performance (M. Verbytskyi, D. Loboda, Z. Kipchenko, O. Nemerovskyi, M. Polupaienko, M. Sokolovskyi) and musicians, who had a significant influence on him (Y.-N. Bobrowicz, I. Decker-Shenk, V. Rusanov, S. Szczepanowski, etc.); their activities are structured by time and region; their biographical data is organized;

– Involved in the scientific circulation of primary sources (in particular, the manuscripts of R. Villuan, S. Galin, V. Mashkevich, M. Papchenko), which had never been studied before, as well as magazines and first editions of works by Ukrainian guitarists (Z. Kipchenko, O. Nemerovskyi, M. Polupaienko, M. Sokolovskyi);

– Performance specifics of the Ukrainian guitarists are traced through a systematic and comparative analysis of the components of guitar performance.

The dissertation aims to substantiate the concept of the professional formation of the Ukrainian national guitar tradition as a component of the cultural and artistic processes of the mid-19th – early 20th centuries.

The research object is guitar art as a type of an amateur and professional music-making of the European tradition.

The subject of the study is the creativity and performance of the bearers of the Ukrainian guitar tradition at the stage of its formation (mid-19th – early 20th centuries).

The source base of the research consists of:

1) publications in periodicals: in particular, magazines of the early 20th century "Guitarist", "Music of the Guitarist", "Accord"; the Polish press of the 19th century; the Ukrainian press of the beginning of the 20th century;

2) manuscripts (R. Villuan, S. Galin, V. Mashkevich, M. Papchenko, F. Meyer) stored in private collections and archives;

3) published sheet music of guitar compositions by Ukrainian authors (Z. Kipchenko, O. Nemerovskyi, M. Polupaienko, M. Sokolovskyi), which is a bibliographic rarity;

4) didactic works and sheet music for guitar by other authors of the 19th–20th centuries.

The structure of the presented work is determined by the tasks and logical connections between its sections. Chapter 1 "Historical Genesis of Guitar Art in Ukraine as a Component of Western European music" highlights the historical and cultural prerequisites for the formation of the tradition of guitar performance in Europe and various regions of Ukraine. It consists of two subdivisions based on the principle of historical and cultural comparison of the Western European and Ukrainian artistic and performing traditions of making music on the guitar. The factors and prerequisites for the formation and further development of Ukrainian guitar art as a "branch" of the European performing tradition are determined, such as:

- The presence on the territory of a particular national-regional center of the instrument with its material-spiritual "mentality" (instrumental "body" is a subject of organology) and performing artists who reveal the "soul" of the guitar (this aspect is studied by the phenomenology of the artist's creativity/personality);

- A socio-cultural environment prepared for the spread and growth of the "population" of instrumentalists-guitarists who are part of other performing groups, influencing the "aura" of amateur music-making (Biedermeier).

In particular, influences from Europe determined by the geographical position of Ukraine were revealed. Special attention is focused on the activities of the outstanding "Son of Ukraine" – virtuoso guitarist M. Sokolovskyi, whose work became an integral part of the European musical culture of the 19th century.

Chapter 2 "The stage of formation of the guitar tradition on the territory of Ukraine: phenomenology of the individual" continues the disclosure of the source-scientific essence of the study, which in turn contains regional, creative-personal, and phenomenological discourses. It is dedicated to the stage of the formation of the professional guitar tradition in Ukraine in the late 19th – early 20th century, such as

the activities of the bright figures of this period: D. Loboda and his followers in the Kyiv region, O. Nemerovskyi, G. Chernozhukov in the Slobozhan region, V. Khadumoglu, V. Krykhatskyi in Odesa, students of I. Decker-Schenk in various regions (Z. Kipchenko, G. Klodt, V. Kostylov, N. Paltov, M. Polupaienko) and others. In the same section, the works of guitarists who have only lived in Ukraine for a particular time or had a significant influence on the formation of the tradition of guitar performance here are considered, and genre and style priorities in the repertoire of leading Ukrainian guitarists are identified, the socio-cultural role of guitar magazines and various aspects of the existence of guitar associations in Ukraine (in Kyiv, Kharkiv, Odesa) are examined.

In Section 3 "Peculiarities of organology and performance technique at the stage of formation of guitar performance in Ukraine" several essential aspects of guitar technique and organology (guitar construction, strings, history and technology of string production in Ukraine and abroad) are considered, and data on Ukrainian inventors are systematically found and luthiers who made guitars. Based on the analysis of Z. Kipchenko's music texts, the guitar tuning for which his compositions were intended was found out, which is the key to Z. Kipchenko's performance strategy: a combination of works for six-string and seven-string guitar in the repertoire without changes in the text or scordatura. The analysis of M. Polupaienko's photo and other sources made it possible to reveal some specific features of his guitar technique and put forward hypotheses regarding the application principles that this guitarist adhered to. Special attention is drawn to the structural features of his guitar, and hypotheses regarding the authorship of this instrument are considered. Based on the received information, it is proved that M. Polupaienko belongs to the performing school of the guitarist of Austrian origin I. Decker-Schenk, and some specific features of this school are revealed. In the same section, the problems of sound production techniques are investigated in the context of the formation of the Ukrainian guitar school.

Chapter 4 "Musical and guitar-didactic works of Ukrainian composers-guitarists" contains a source-scientific and comparative analysis of works of didactic

content, as well as iconic compositions of Ukrainian composers-guitarists at the stage of formation of the national tradition of guitar performance. Based on the analysis, the content of performance specifics of Ukrainian guitarists of the studied period was continued in various aspects (performance technique, versioning of notations in the sheet music, guitar terminology, methodical component). Part of the works of didactic content was aimed at undemanding amateurs and home music-making, performing an entertainment function, and the other part – at professional guitar mastering.

The instrumental composition "Etude" and the program miniature "Post", which were published under the authorship of M. Sokolovsky at the beginning of the 20th century, were studied. For the first time, a comparative analysis of various editions of the "Etude" (also known as "Etude of M. Sokolovsky") and the found manuscript of S. Galin «Romance "Listen to what I will tell you"» was carried out. Based on the study of various sources, particularly guitar manuals of the studied period, some graphic symbols present in the discovered manuscript were interpreted. According to the analysis results, considering the facts of M. Sokolovsky's biography, his authorship of the "Etude" and the musical picture "Post" is reasonably denied. The author of the music of "Etude" is probably A. K. Golikov, indicated in the S. Galin's manuscript.

Based on a comparative analysis of the published musical text "Fantaisie brillante" for solo guitar by M. Polupaenko and the score of the opera "Norma" by V. Bellini, the transcription appears as an interpretation of the themes of the original opera. "Fantaisie brillante" justifies its name: it is a virtuoso piece that makes high demands on the guitarist's skill and deserves to be included in the modern concert repertoire alongside the works of romantic composers of the 19th century that have stood the test of time.

Thus, the dissertation created a historical and phenomenological concept of the professional formation of the Ukrainian national guitar tradition as a component of the cultural and artistic processes of the middle of the 19th - early 20th centuries.

The content of performance specifics of Ukrainian guitarists of the mid-19th - early 20th centuries is revealed through a systematic analysis of the components of guitar playing, namely:

- Organology of the instrument: construction of guitars, strings, tuning;
- Playing technique: posture, sound production, using of the nails, fingering, specific techniques;
- Author's versioning of notations in the musical text;
- Genre and style priorities in the repertoire;
- Transcription as an interpretation of the primary source;
- Teaching methods (on which manuals were based);
- Non-Ukrainian influences on the formation of the Ukrainian guitar tradition.

In the research process, manuscripts of compositions by Ukrainian guitarists were found, the storage location of which was unknown, and first editions of works that did not even appear in the lists of the author's compositions. It was also found that in the repertoire of guitarists of the 19th - early 20th centuries, even those who did not live on Ukrainian territory, arrangements of Ukrainian songs and dances were common (the initial list is placed in the appendices). Considering the rather significant amount of material, this research direction is relevant, but it goes beyond the scope of the topic of our dissertation. The Dissertation Conclusions also outline the perspective of further development of the topic.

Key words: Musical culture, European guitar creativity, Ukrainian centers of guitar art, Virtuoso performer, Guitarists-composers, Style, Home music performing, Composer's creativity, Instrumental genres, Performing activity, Education, Performing school, Transcription as interpretation, Music albums, Signs and symbols of musical notation, Decoding, National tradition of guitar playing.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Статті у наукових фахових виданнях України

1. Паламарчук В. Скордатура как средство раскрытия потенциала классической шестиструнной гитары. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 42. С. 358–371.

2. Паламарчук В. Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінця XVIII–XIX століть). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2016. Вип. 17. С. 177–184.

3. Паламарчук В. «Етюд М. Д. Соколовського» та «Рукопис С. М. Галіна». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 81–94.

4. Паламарчук В. «Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари» О. Немеровського. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 109–116.

5. Паламарчук В. Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупаєнка. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 44. Музикознавчий універсум*: збірник статей. Львів, 2019. С. 130–142. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.130.142>

2. Статті у закордонних фахових виданнях

6. Паламарчук В. «Fantaisie brillante» Михаїла Полупаєнка (1848–1902) для семиструнної гітари // *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2021. №2. С. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-2-40-45>

3. Статті в інших наукових виданнях України

7. Паламарчук В. Київський гурток гітаристів Д. Г. Лободи. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих

вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Посвіт, 2017. Вип. 17. С. 110–116.

8. Паламарчук В. Український віртуоз Захарій Кіпченко, його одинадцятиструнна гітара та композиції. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe, nr 6*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. P. 122–133.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Паламарчук В. Творчість видатного українського гітариста Марка Соколовського у контексті наукових зацікавлень сучасного італійського дослідника Марко Баззотті (джерелознавчо-культурологічні аспекти). *Фундаментальні та прикладні дослідження : сучасні науково-практичні рішення і підходи: збірник матеріалів III-ї міжнародної науково-практичної конференції* / ред.-упор. А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря. Баку – Ужгород – Дрогобич : Посвіт, 2017. С. 121-123.

2. Паламарчук В. Обласний конкурс гітаристів Львівщини: деякі замітки члена журі. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть : збірник матеріалів XII-ї міжнародної науково-практичної конференції* (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2018, м. Дрогобич) / редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2018. С. 222-225.

3. Паламарчук В. «Школа гамм, арпеджіо та акордів» О. Немеровського. *«Молоді музикознавці»: збірник тез XIX-ї міжнародної науково-практичної конференції* (КІМ ім. Р. Глієра, 09-11.01.2019, м. Київ) / упорядники Л. Мудрецька, Д. Менделенко. Київ, 2019. С. 154-156.

4. Паламарчук В. Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупасенка (1848 – 1902). *Збірник тез міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих»* (ЛНМА ім.Лисенка, 28.02.2019-1.03.2019, м. Львів) / Відповідальні за випуск О. Катрич, А. Чубак. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 51-52.

5. Паламарчук В. Гітарна навчально-методична література на українських теренах кінця XIX – поч. XX ст. ст. *Тези III Міжнародної науково-практичної*

конференції «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти» (22-23 вересня 2022 р.). Умань. С. 51-56.

6. Паламарчук В. Нігтьове звуковидобування у виконавській і педагогічній практиці гітаристів кінця XIX – початку XX ст. ст. *Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: Самореалізація особистості і професійна підготовка вчителя музики (електронне видання)* (Львів, 12 травня 2023 року) / Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра музичного мистецтва ; відп. за вип. С. Салдан. Львів : ЛНУ ім. І. Франка. 2023. С. 49-51.

ЗМІСТ

| | |
|--|------------|
| ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ | 19 |
| ВСТУП..... | 20 |
| РОЗДІЛ 1 | |
| ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ ЯК СКЛАДОВОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ | 33 |
| 1.1 Традиція гітарного виконавства у Західній Європі до початку XIX ст. | 33 |
| 1.2 Гітарне мистецтво на теренах України у XIX ст. | 41 |
| Висновки до Розділу 1 | 68 |
| РОЗДІЛ 2 | |
| ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ | 71 |
| 2.1 Загальні тенденції гітарного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.; | |
| гітарні журнали | 71 |
| 2.2 Гітара на Київщині | 78 |
| 2.3 Гітара на сході України | 89 |
| 2.4 Гітара на півдні України..... | 101 |
| 2.5 Учні З. Кіпченка. Деякі постаті гітарного мистецтва на теренах України та за її межами..... | 113 |
| 2.6 Творчі зв’язки між гітаристами: спроба унаочнення | 119 |
| Висновки до Розділу 2 | 120 |
| РОЗДІЛ 3 | |
| ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ НА ЕТАПІ СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ..... | 124 |
| 3.1 Інструмент З. Кіпченка | 124 |
| 3.2 Інструмент і техніка М. Полупаєнка | 137 |
| 3.3 Гітарні струни у XIX-XX століттях, лют’ери та винахідники | 142 |
| 3.4 Застосування нігтів для видобування звуку | 155 |
| Висновки до Розділу 3 | 158 |
| РОЗДІЛ 4 | |
| МУЗИЧНІ ТА ГІТАРНО-ДИДАКТИЧНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ..... | 160 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 Школи і самоучителі гри на гітарі | 160 |
| 4.2 Композиції, що відомі під авторством М. Соколовського | 189 |
| 4.3 Композиції М. Полупаєнка | 208 |
| Висновки до Розділу 4 | 216 |
| ВИСНОВКИ | 219 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 219 |
| ДОДАТКИ..... | 252 |
| ДОДАТОК А..... | 252 |
| ДОДАТОК Б | 257 |
| ДОДАТОК В | 272 |
| ДОДАТОК Г | 280 |
| ДОДАТОК Д..... | 283 |
| ДОДАТОК Е | 284 |
| ДОДАТОК Є | 295 |

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

У тексті прийнято такі принципи позначення:

- струни – арабською цифрою в кружечку з нумерацією від найвищої за звучанням (найтоншої): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ;

- лади – римськими цифрами, від голівки грифа: I II III IV V ... ;

- пальці правої руки – латинськими літерами напівжирним курсивом (***p i m a***);

- пальці лівої руки – цифрами напівжирним курсивом (***1 2 3 4***) ;

- ноти – латинськими літерами напівжирним шрифтом із зазначенням октави;

- позначення нот, так, як вони насправді звучать, адже гітара – транспонуючий інструмент. Наприклад: **d¹** – за написанням, **d** – за звучанням, тож має бути вказано **d**;

- стрій гітари вказується згідно порядку нумерації струн (від найвищої за звучанням), наприклад: **e¹-h-g-d-A-E** .

ВСТУП

Обґрунтування теми. Гітара – музичний інструмент з великим історичним минулим, за століття існування якого накопичився різноманітний концертний та педагогічний досвід в усіх провідних музичних центрах Європи. Цей інструмент має чималу популярність і в наш час: гітара продовжує інтенсивно розвиватись в усіх напрямках виконавського мистецтва (сольному, ансамблевому, оркестровому) та музичної науки (органологічному, жанрово-стильовому, виконавсько-інтерпретативному).

Покладений в основу пропонованого дослідження *історико-феноменологічний* підхід дозволяє розглядати еволюцію української «гілки» гітарної творчості та виконавства в загальноєвропейському контексті. Існує думка, що в обраний період (середина XIX – початок XX століть) української гітарної школи не існувало. Так, бо не існувало суверенної держави! Однак *існував творчий процес – композиторський, виконавський, слухацький*; сформувалися історичні передумови для розвитку феномену гітарного виконавства в його національно-стильовій та жанрово-стильовій визначеності та ціннісних пріоритетах. Нарешті, існувало мистецьке середовище, насамперед, соціокультурні інституції, які підтримували гітарне мистецтво: приватні школи, друкарні, концертні та аматорські товариства; а також попит на гітарне виконавство в усіх його проявах (зв'язки виконавців з композиторами та становлення оригінального репертуару тощо).

Оскільки значна частина сучасної України входила до складу Російської імперії, а потім СРСР, то опубліковані за межами нинішніх її кордонів посібники і видання, присвячені гітарі, знаходили своїх читачів і в Україні, мали тут вплив на гітарне життя, отже, потребують розгляду в контексті дослідження із заявленою проблематикою *становлення національної української гітарної традиції*. Серед гітаристів були такі, що мешкали в Україні лише певний період свого життя (С. Галін, П. Кладовщиков, В. Машкевич); інші підтримували постійні зв'язки з українськими гітаристами

(І. Деккер-Шенк, В. Русанов). Отже, їхня діяльність і вплив теж мають бути висвітленими під новим кутом історично правдивого погляду.

Істотний внесок до сучасної світової гітаристики зробили українські науковці-гітаристи (у жанрі дисертації): В. Козлін (1996) [66], В. Грищенко (2003) [30], В. Сидоренко (2009) [156], О. Рогоза (2010) [131], О. Жерздев (2011) [43], М. Михайленко (2011) [89], Т. Іванніков (2012, 2018) [53; 54], Є. Мошак (2012) [93], В. Сологуб (2012) [171], В. Ткаченко (2013) [178], А. Тихонравова (2014) [177], О. Кригін (2015) [71], О. Хорошавіна (2017) [183], Ф. Бернат (2019) [5], А. Коваленко (2019) [65], О. Дроздова (2020) [37], С. Гриненко (2021) [29]. Дослідження окремих аспектів історії гітарного мистецтва в Україні представлено у статтях Т. Большакової [10], В. Доценка [36], М. Михайленка [88], А. Суботи та С. Тихонравова [174], у статті та монографії В. Щепакіна [193; 194].

Вплив іспанського віртуоза А. Сеговії на становлення українського академічного гітарного мистецтва (зокрема харківської гітарної школи) дослідив О. Кригін у своїй дисертації *«Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи»* [71]. А. Сеговія тричі гастролював у СРСР, виступав в українських містах Києві, Одесі, Харкові. Виступи А. Сеговії мали надзвичайний успіх, його концерти і спілкування з гітаристами спровокували у багатьох з них переосмислення різних аспектів виконавства, відкрили нові репертуарні орієнтири, викликали значний резонанс у музичній спільноті. З означених причин приїзд А. Сеговії можна розглядати як поворотний момент у розвитку гітарного мистецтва в Україні, саме через це умовною часовою межею у нашому дослідженні обрано 1926 рік – рік перших гастролей А. Сеговії у СРСР.

Дисертація А. Коваленка присвячена вивченню розвитку інструментальної гітарної освіти в Україні у другій половині ХХ століття, а у його ж монографії хронологічні рамки досліджуваного процесу суттєво розширено (середина ХІХ ст. – початок ХХІ ст.) [64; 65].

Перший досвід створення української регіоналістики в межах гітаристики (науки про гітарну творчість та виконавство) маємо у наукових розвідках В. Сидоренко. У кандидатській дисертації *«Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України»* і статтях *«Особливості формування гітарної традиції в західних областях України»*, *«Галицька гітарна традиція XIX століття (Виконавство та творчість)»*, *«Збірка “Гітара №16” М. Вербицького в контексті становлення жанрів камерної музики в Галичині»* дослідниця у різних аспектах висвітлила становлення гітарного мистецтва західних регіонів України [155–158]. У працях В. Сидоренко розглянуто гітарний доробок багатьох українських музикантів, зокрема XIX – початку XX століть: С. Абрисовського (1874–1900), М. Вербицького (1815–1870), С. Воробкевича (1836–1903) та інших.

Цінним у контексті дослідження української традиції гітарного виконавства є ґрунтовний монографічний нарис Ю. Ніколаєвської *«Харківська гітарна школа: таланти і час»* [105]. Ця праця охоплює більш пізній проміжок часу, ніж той, що заявлений в темі пропонованої дисертації (XX – початок XXI ст.), однак підходи та визначення авторки приймаємо до уваги з точки зору методології вивчення гітарної школи. У пропонованій дисертації отримають подальший розвиток такі мало висвітлені аспекти національного українського гітарного виконавства, як феноменологія творчої особистості митця (у розвиток ідеї Ю. Ніколаєвської [106]), органологічні питання, семантика нотного тексту та порівняльний аналіз.

Гітарному мистецтву Миколаївщини у новітній період (кінець XX – початок XXI ст.) присвятила свою дисертацію С. Гриненко, яка розглядає компоненти гітарної регіоналістики: творчість та виконавство, техніку гри, органологію, методично-педагогічну та музикознавчу рефлексію, концертно-фестивальну діяльність. На цій основі «визначено специфіку миколаївської гітарної школи XXI ст. з актуалізацією західноєвропейської манери музикування на класичній гітарі та ініціацією нового для України формату виконавських колективів – гітарного оркестру та гітарного ансамблю» [29].

Вагомий внесок у створення панорами світової гітаристики зробив у своїх наукових розвідках Т. Іванніков. Вчений надав дефініції, висвітлив різні національні (регіональні) школи (країн Європи та Латинської Америки), запровадив нові методи і підходи до вивчення специфіки гітарної творчості (зокрема, феноменологічний). Втім *історія українського гітарного виконавства крізь призму феномена особистості музиканта-гітариста досі системно не висвітлена*. Попри наявність ґрунтовної праці Т. Іваннікова [52] та стан сучасного виконавства, репертуарна складова як *предмет гітаристики* також поки що *не отримала відповідного аналізу в контексті становлення регіональних явищ, які належать до української гітарної традиції*.

Особливий жанр являє собою книга «*Cantabile e ritmico. Мистецтво гри на гітарі*» професора гітари в Університеті музики у м. Грац почесного професора ЛНМА ім. Лисенка Л. Вітошинського. У ній сконцентровано багатий життєвий, виконавський і педагогічний досвід автора, зокрема у галузі філософії музики й щодо вирішення репертуарних, інтерпретаційних і технічних проблем. Опублікована українською у перекладі Л. Мельник ця книга стала цінною підмогою для українських гітаристів, підсилила теоретичне підґрунтя гітарної творчості [17].

Серед **зарубіжних науковців**, що розпрацьовують проблематику гітарного мистецтва у контексті національної музичної культури, можна назвати Фан Дінь Тана (В'єтнам), О. Тимофєєва (США), М. Плеш (Австралія), Дж. Філі (Ірландія), В. Гургула (Польща). Так, Фан Дінь Тан, автор дисертації «*Гітарне мистецтво В'єтнаму (у контексті світового гітарного мистецтва)*» досліджує специфіку творчості в'єтнамських гітаристів-виконавців та композиторів, які пишуть для цього інструмента, становлення гітарної освіти та побутування різних видів гітари у цій країні [182].

Ґрунтовна розвідка М. Плеш [244] на підставі глибинного аналізу історичних, музикознавчих, літературних та інших джерел висвітлює процес набуття у ХІХ ст. гітарою статусу національного інструмента Аргентини, зв'язок гітари з культурою гаучо, протиставлення класичної гітари народній

гітарі. Дисертація М. Плеш також містить біографії видатних аргентинських гітаристів та аналіз творів гітаристів-композиторів цієї країни. Науковець Дж. Філі дослідив гітарний доробок композиторів Ірландії [225].

Англомовна праця О. Тимофєєва [265] є першим ґрунтовним дослідженням у жанрі дисертації, що присвячене одному з різновидів гітари, який став широко відомим під назвою «російська семиструнна гітара». Вчений дослідив походження інструмента, його органологічні особливості та соціокультурну роль, охарактеризував доробок фундаторів, видатних послідовників, яскраві взірці композиторської творчості.

У галузі історичної гітаристики зосереджені наукові зацікавлення польського дослідника В. Гургула. Його стаття, присвячена українським впливам на гітарне мистецтво Польщі, є також цінною в контексті дослідження української гітарної традиції. Особливу увагу слід звернути на розміщену у ній цитату з краківського часопису «Czas» від 2 березня 1858 року: видатний гітарист XIX століття М. Соколовський названий «**Синоном України**», який «взявся за гітару і своїм талантом та музичною майстерністю перетворив її на концертний інструмент» [227, с. 31]! Діяльність цього видатного музиканта буде досліджена у дисертації в різних аспектах.

Зауважимо, що теоретичне осмислення такого багатогранного і складного явища як *національна традиція гітарного виконавства* стає можливим лише за умови системного аналізу сукупності усіх його складових. Стрій і конструкція інструменту, концертний та педагогічний репертуар, виконавські стратегії та історичне значення гітарного мистецтва – всі ці складові необхідно розглядати системно, в органічному взаємозв'язку творчої діяльності українських гітаристів та соціокультурних чинників. Лише в цьому випадку ми зможемо впевнено говорити про українську національну гітарну традицію як самобутнє усталене самодостатнє явище.

Стратегічно важливо усвідомити роль особистості митця-виконавця. Однак **гітарна творчість** охоплює не тільки виконавську діяльність, а й усіх носіїв традиції, супутніх суб'єктів мистецько-культурної інфраструктури,

дотичних до вироблення інструментів, поширення та друку нотної літератури, відкриття навчальних закладів освіти тощо. Хтось з них, на перший погляд, не був видатним; їх імена навіть були забутими. Втім їхній внесок до скарбниці гітарного виконавства є *непересічним!* Отже, у світлі **феноменології творчої особистості** маємо забезпечити історичне переосмислення широкого кола історичних та культурних питань національної традиції гітарного виконавства.

Констатуємо, що на сьогодні музикознавцями ще не створено цілісної картини історичного розвитку гітарного мистецтва в Україні. З огляду на відсутність інтегративної оцінки (в сукупності усіх аспектів функціонування цього визначного явища) постає потреба його всебічного аналізу як усталеної системи композиторсько-виконавських та освітянсько-педагогічних надбань на історико-генетичному етапі (середина XIX – початок XX століть).

Таким чином, сучасний культуротворчий процес в Україні зумовлює **актуальність теми**, яку доводять:

- *необхідність опрацювання джерелознавчого підґрунтя* творчості українських гітаристів минулого з проблем органології гітари та феноменології особистості;

- *нагальна потреба в історичній переоцінці* діяльності багатьох виконавців та композиторів українського походження на основі оновлених даних;

- *брак цілісної теорії української традиції гітарного виконавства* на етапі її становлення як складової сучасної вітчизняної гітаристики.

Уточнення біографічних даних, повернення з безвісті імен гітаристів і композиторів, які свого часу відіграли ключову роль у становленні української гітарної традиції, – і як наслідок, *уведення отриманих матеріалів в науковий обіг новітнього музикознавства* дозволить відновити історичну справедливість стосовно цих діячів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. Її тема відповідає комплексній темі «Сучасний дискурс українського музикознавства: історія, традиції,

інновації наукових та музично-педагогічних студій» (державний реєстраційний номер № 0117U001314) і тематичному плану науково-дослідної діяльності кафедри 2017-2019 р. р. Тему дисертації затверджено (протокол № 27/10 від 26 жовтня 2016 року) та уточнено (протокол №2/12 від 29 грудня 2020 року) рішенням Вченої ради Львівського національного університету імені І. Франка.

Мета дисертації – обґрунтувати концепцію професійного становлення української національної гітарної традиції як складової культурно-мистецьких процесів середини ХІХ – початку ХХ століть.

Мета передбачає виконання таких **завдань**:

- *скласти джерельну базу* для оцінки діяльності провідних представників українського гітарного мистецтва (М. Вербицький, З. Кіпченко, Д. Лобода, О. Немеровський, М. Полупаєнко, М. Соколовський), а також музикантів, які мали значний вплив на нього (Я.-Н. Бобровіч, І. Деккер-Шенк, В. Русанов, С. Щепановський та ін.);

- *структурувати діяльність гітаристів-виконавців та композиторів за часом, регіоном і впорядкувати їхні біографічні дані;*

- *окреслити тенденції розвитку гітари у Західній Європі як історико-культурну передумову становлення українського гітарного мистецтва ХІХ ст.;*

- *охарактеризувати творчо-особистісний доробок гітаристів середини ХІХ – початку ХХ ст., як підґрунтя української «гілки» професійного гітарного виконавства;*

- *визначити репертуарні пріоритети концертуючих гітаристів в означений період;*

- *простежити виконавську специфіку українських гітаристів через системно-порівняльний аналіз складових гітарного виконавства.*

Об'єкт дослідження – гітарне мистецтво як вид аматорського та професійного музикування європейської традиції.

Предмет дослідження – творчість та виконавство носіїв української гітарної традиції на етапі її становлення (середина ХІХ – початок ХХ століть).

Джерельну базу дослідження складають:

1) публікації у періодичних виданнях: зокрема, журнали початку ХХ століття «Гітарист», «Музика гітариста», «Акорд»; польська преса ХІХ століття; українська преса початку ХХ століття;

2) рукописи (Р. Вілуан, С. Галін, В. Машкевич, М. Папченко, F. Meyer), що зберігаються у приватних колекціях та архівах;

3) опубліковані ноти гітарних композицій українських авторів (З. Кіпченко, О. Немеровський, М. Полупаєнко, М. Соколовський), що є бібліографічною рідкістю;

4) дидактичні праці й ноти творів для гітари інших авторів ХІХ–ХХ століть.

Теоретична база. Фундаментальні наукові розвідки світової та української гітаристики представлені за такими напрямками з урахуванням загальних проблем музикознавства на сучасному етапі:

- *історія гітари та гітарної творчості* (Т. Большакова [10], В. Доценко [36], Т. Іванніков [52–54], А. Коваленко [64; 65], О. Кригін [71], М. Михайленко [88], А. Субота та С. Тихонравов [174], Ю. Ніколаєвська [105], Ю. Ніпрокін [104], В. Сидоренко [155–158], О. Тимофєєв [265], В. Щепакін [193; 194], V. Blaha [209], Ph. J. Bone [213], F. Buek [214], H. Charnassé [217], A. Power [246], D. Prat [247], E. Pujol [249; 250], A. P. Sharpe [257], J. Tyler, P. Sparks [267], J. Zuth [272]);

- *органологія* (Г. Берліоз [208], А. Тихонравова (Субота) [175; 177], Г. Хоткевич [184], І. Шрамко [192], Я. Ящук [197], W. L. F. von Lütgendorff [231], G. Miner [235; 236], A. Power [246], E. Pujol [249], W. Sethares [255], J. Zuth [272]);

- *техніка гітарного виконавства* (Л. Вітошинський [17], В. Бобрі [210], Н. Käppel [228], J. Tyler [266], J. Tyler, P. Sparks [267], E. Pujol [249; 250], P. Romero [252], D. Tanenbaum [261], S. Tennant [263]);

- *регіональні осередки розвитку гітарного виконавства* (С. Гриненко [29], В. Доценко [36], М. Михайленко [88], Т. Іванніков, Т. Філатова [50; 51], Ю. Ніколаєвська [105], В. Сидоренко [155–158]);

• *історія і теорія музичної культури та виконавства* (О. Величко [14; 15], О. Величко, І. Маковецька [12; 16], О. Величко, С. Салдан, І. Маковецька [13], Л. Вітошинський [17], І. Довгалюк [34; 35], Б. Сюта, І. Довгалюк та ін. [258], Т. Дубровний [38–41], Т. Іванніков [52; 53], Т. Мазепа [78], Ю. Медведик [84; 85], Ю. Ніколаєвська [106]).

Методи дослідження. Історико-феноменологічна концепція дисертації спирається на взаємодію загальних підходів, що склалися в сучасній гуманітаристиці, та спеціально-музикознавчих методів дослідження:

• *історико-генетичний* – для аналізу гітарної творчості та виконавства носіїв української гітарної традиції на етапі її зародження;

• *джерелознавчий* – для систематизації письмових документів та друкованих видань, що висвітлюють вказаний період розвитку гітарного мистецтва;

• *біографічний* – для розкриття ролі діячів гітарного мистецтва у контексті становленні української традиції;

• *жанрово-стильовий* – задіяний для аналізу музичних творів в системі жанрів та композиторського мислення;

• *компаративний* – залучений для порівняльного аналізу нотних текстів гітарних композицій;

• *феноменологічний* – для вивчення феномену творчої особистості гітаристів, чия професійна діяльність призвела до становлення української традиції;

• *системний* – для теоретичного моделювання історичних процесів становлення національної гітарної традиції.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

• запропоновано історико-феноменологічну концепцію професійного становлення української національної гітарної традиції;

• надано системний аналіз розвитку гітарної творчості та виконавства на українських теренах другої половини XIX – початку XX століть;

- обґрунтовано актуальну переоцінку ролі українських композиторів-гітаристів у становленні національної гітарної традиції;

- висвітлено історико-культурний контекст зародження гітарного мистецтва в Україні XIX ст. на прикладі життєдіяльності окремих видатних постатей музикантів М. Вербицького, І. Хандошка, Г. Рачинського, О. Петрова, М. Соколовського;

- на джерелознавчому ґрунті запропоновано матеріали (певний «компендіум»), що розкривають роль провідних представників української традиції гітарного виконавства (М. Вербицький, Д. Лобода, З. Кіпченко, О. Немеровський, М. Полупаєнко, М. Соколовський) та музикантів, які мали значний вплив на нього (Я.-Н. Бобровіч, І. Деккер-Шенк, В. Русанов, С. Щепановський та ін.); їхню діяльність структуровано за часом, регіоном; впорядковано їхні біографічні дані;

- залучено до наукового обігу першоджерела (зокрема, рукописи Р. Вілуана, С. Галіна, В. Машкевича, М. Папченка), які раніше ніколи не були дослідженими; а також журнали і першодруки творів українських гітаристів (З. Кіпченка, О. Немеровського, М. Полупаєнка, М. Соколовського);

- простежено виконавську специфіку творчості українських гітаристів через системно-порівняльний аналіз складових гітарного виконавства.

Практичне значення отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації, джерелознавчі матеріали можуть бути використані при розробці навчальних підручників, посібників з таких дисциплін: «Історія гітарного мистецтва», «Методологія музичного виконавства», «Історія української музики», для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України; вибіркової дисципліни у ЛНУ імені І. Франка «Гітара: історія, теорія, практика». Віднайдені та досліджені твори українських композиторів-гітаристів минулого збагатять концертний та педагогічний репертуар сучасних гітаристів.

Апробація роботи. Положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного

університету імені І. Франка й були апробовані на 3-х всеукраїнських та 9 міжнародних науково-практичних конференціях:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 10 лютого 2014 р.);

2. III міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (м. Дрогобич, 26-27 березня 2015 р.);

3. Міжнародний науково-практичний круглий стіл «Творці національного і державного Гімну України М. Вербицький та П. Чубинський» (Львів, 7 червня 2017 р.);

4. III міжнародна науково-практична конференція «Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи» (м. Дрогобич, 17 листопада 2017 р.)

5. XII міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть» (м. Дрогобич, 07-09 грудня 2018 р.);

6. XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 09-11 січня 2019 р.);

7. V міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 28 лютого – 1 березня 2019 р.);

8. Перша міжнародна науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти» (м. Умань, 25 вересня 2020 р.)

9. Перша всеукраїнська науково-практична конференція «Перспективи розвитку гітарного виконавства в умовах вітчизняної мистецької освіти» (Боярка, 16-17 грудня 2021 р.);

10. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти» (м. Умань, 22-23 вересня 2022 р.);

11. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (м. Харків, 11-12 жовтня 2022 р.);

12. Всеукраїнська науково-практична конференція «Самореалізація особистості і професійна підготовка вчителя музики» (м. Львів, 12 травня 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у **14** одноосібних публікаціях, з яких **5** статей – опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України; **1** стаття – у зарубіжному виданні; **2** статті – у інших спеціалізованих виданнях; а також тези **6** доповідей на міжнародних наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох основних розділів (15 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (273 покажчики; з них 85 – іноземними мовами) та додатків. Повний обсяг дисертації складає 298 сторінок; з них основного тексту – 204 сторінки.

Розділ 1 складається з двох підрозділів на принципі історико-культурного порівняння західноєвропейської та української мистецько-виконавської традиції музикування на гітарі. Визначаються чинники та передумови становлення і подальшого розвитку українського гітарного мистецтва як «гілки» європейської виконавської традиції, а саме:

- наявність на теренах певного національно-регіонального осередка інструменту з його матеріально-духовною «ментальністю» (інструментальне «тіло» – предмет органології) і митців-виконавців, які розкривають «душу» гітари (цей аспект вивчає феноменологія творчості/особистості митця);

- соціокультурне середовище, підготовлене до поширення та росту «популяції» інструменталістів-гітаристів, які входять в інші виконавські склади, впливаючи на «ауру» аматорського музикування (бідермайер).

Визначальними ознаками приналежності артиста до української гітарної традиції є:

- національно-географічна ознака – проживання чи тривале перебування, творча діяльність митця на теренах сучасної України, зокрема, на етапі його творчого становлення;

- особистісна ознака – тісна творча співпраця, навчання або перебування під впливом певного представника української гітарної традиції.

Розділ 2 продовжує розкриття джерелознавчої сутності дослідження, яка в свою чергу містить регіональний, творчо-особистісний та феноменологічний дискурси.

Розділ 3 присвячений особливостям органології та виконавської техніки на етапі становлення гітарного виконавства в Україні.

Розділ 4 містить джерелознавчий та порівняльний аналіз праць дидактичного змісту, а також знакових композицій українських композиторів-гітаристів на етапі становлення національної традиції гітарного виконавства.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ ЯК СКЛАДОВОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ

1.1 Традиція гітарного виконавства у Західній Європі до початку XIX ст.

У статті про гітару свого «Бібліографічного і термінологічного словника гітаристів» Домінго Прат стверджує, що гітара походить з арабських країн, де вона була чотириструнною [247, с. 407]. На його думку, шлях гітари в Європу пролягав через персів і турків до маврів, а від них – в Іспанію.

Французька дослідниця історії гітари Елен Шарнассе відмічає брак достовірних даних щодо появи інструментів, які були безпосередніми попередниками гітари в античності і середньовічній Європі, що не дозволяє простежити подальшу їх еволюцію впродовж перших віків християнської ери. Десять інструментів, які вже безсумнівно названі гітарами, можна побачити на мініатюрах у Штутгартському Псалтирі (бл. 830 – 860 р.р.). «Латинське слово *cithara*, яким названі інструменти у цьому Псалтирі, походить від грецького слова *κίθαρα* (*κίθαρα*) і ще задовго до середньовіччя використовується для позначення різновидів гітари. Від цієї назви утворені такі французькі його варіанти, як *kitaire*, *quitaire*, *quitarre*, що введені до обігу після 1250 року» [217, с. 9–11].

Спираючись на іконографічні документи та літературні джерела Е. Шарнассе вказує на значне поширення гітари різних видів і форм вже у XIII – XIV ст. в Іспанії, Франції, Англії, германських країнах. Її використовували у різних ансамблях та для супроводу співу. З початку XIV ст. гітара фігурує у працях теоретиків (Хуан де Грохео, Філіп де Вітрі та ін.). Е. Шарнассе пише про захоплення гітарою в усіх верствах суспільства аж до коронованих осіб і духовенства і наводить імена професійних гітаристів Жана Отеме (латинська гітара) і Рішара Лаббе (мавританська гітара), які служили при дворі герцога Нормандського у 1350 році. Отже, вже у XIV ст. гітара в Європі була професійним музичним інструментом.

До XVI століття гітара займала почесне, але не першочергове місце поряд з віолою, ребеком, арфою, лютнею і псалтеріоном, а близько 1540 року вона несподівано висувається на перший план. Цей період в історії розвитку гітари Е. Шарнассе називає Першим золотим віком. Винятково популярною в ті часи була гітара у Франції, мода на неї захопила також Фландрію, Англію, Італію. Гітара була найпопулярнішим інструментом у колах любителів, з'явилося багато професійних виконавців, більшість лютнистів освоїли гітару¹.

В 1535 році у Валенсії (Іспанія) був виданий трактат «*El Maestro*» віуеліста Луїса Мілана². Віуела була настільки близьким гітарі інструментом, що іспанський теоретик Хуан Бермудо у своєму трактаті «*Declaración de instrumentos musicales*» (1555 р.) відмітив: «Якщо хочете перетворити віуелу на гітару, видаліть у неї першу і шосту струни. Для перетворення гітари на віуелу додайте першу і шосту струни» [21, с. 12].

У XVI ст. для всієї Європи було характерним використання гітари з 7 струнами, які розділені на чотири ряди або «хори» (за аналогією з голосами). Три низькі ряди склалися з подвійних струн. Найвищий – з одинарної струни, «chanterelle» («співунки»), що отримала таку назву відповідно до її призначення. У XVII ст. повсюдно поширився п'ятихорний різновид гітари.

Системою запису музики для гітари, як для усіх струнних щипкових інструментів (арфи, цистри) того часу, слугувала табулатура, прототипом якої була табулатура для лютні. Техніка гри правою рукою допускала застосування зазвичай тільки великого, вказівного і середнього пальців. Примізинний спирався на деку або на верхній край підставки. При виконанні рухливих мелодичних пасажів використовували чергування великого і вказівного пальців. З появою п'ятихорної гітари в значній частині Європи розповсюдився запозичений з Іспанії стиль расгеадо³. Д. Тайлер зазначає, що характер звучання расгеадо на бароковій і на сучасній класичній гітарах дуже відрізняється. Це викликано, насамперед, більшою силою натягіння струн на сучасних

¹ Багато в чому завдяки схожій техніці гри і принципам строю.

² У XX ст. твори для віуели Л. Мілана та інших авторів увійшли до концертного і педагогічного репертуару виконавців на класичній гітарі.

³ Расгеадо – прийом гри, при виконанні якого пальці правої руки вдаряють по струнах гітари.

інструментах, і, відповідно, більш інтенсивними ударами пальців по струнах при виконанні цього прийому [266, с. 13]. Для акомпанементу часто використовували *гітару-баттенте*, звуковидобування на якій здійснювалося за допомогою плектру.

У XVII ст. з'являється ціла низка блискучих віртуозів і композиторів-гітаристів: Франческо Корбетта (бл. 1620 – 1681 рр.); Робер де Візе (бл. 1658 – 1725 рр.)⁴; Франсуа Кампійон (бл. 1688 – 1748 рр.). З усіх трактатів XVII ст. найбільш значною стала видана вперше у Сарагосі (1674 р.) праця «*Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*» Гаспара Санца (1640 – 1710 рр.). Вона містить багато арій і танців в іспанському, італійському, французькому і англійському стилях і практичне керівництво з акомпанементу на гітарі, арфі й органі, а також музично-теоретичні правила, що стосуються написання музики, гармонії, транспозиції, практичні поради гітаристам (зокрема опис застосування прийому барре⁵). Це найповніший з тогочасних трактатів про гру на гітарі, який підсумував усі попередні.

Після кризи гітарного мистецтва в середині XVIII ст. гітара стає популярною у аматорському середовищі, використовується переважно для супроводу співу. Публікується значна кількість творів для гітари соло, дуетів (гітара і скрипка, гітара і фортепіано, дві гітари), тріо. Для гітари перекладають романси, арії та арієтти з відомих опер. У 1762 році в Парижі було видано працю Мішеля Коррета «*Les Dons d'Apollon, méthode de guitare par musique et tablature*»⁶. На заміну табулатурі приходять нотний запис творів для гітари, який стає загальноприйнятим. Автори вводять в практику найбільш вживаний ключ Соль, розташований на другій лінійці нотоносця. Для того, щоб уникнути великої кількості додаткових лінійок, нотний текст для гітари пишуть октавою вище реального звучання.

Кінець XVIII ст. характеризується появою численних трактатів та посібників, де музиканти викладають і детально роз'яснюють свою систему

⁴ Р. де Візе обіймав посаду «королівського вчителя гри на гітарі» при дворі Людовика XIV.

⁵ Технічний прийом, при виконанні якого один з пальців (як правило, вказівний) лівої руки затискає одночасно всі або декілька струн.

⁶ Дари Аполлона.

технічних прийомів. Предметом вивчення стають різні аспекти гри на гітарі: поза виконавця і положення інструменту, техніка обох рук. Окремі автори, як наприклад, Шарль Дуазі (близько 1801 р.), приділяють увагу тембральним нюансам звучання. У цей період в різних країнах Європи все частіше практикується оснащення гітари одинарними струнами. Для того, щоб зробити звучання повноціннішим, деякі майстри, як наприклад Франсуа Люпо (1725 – 1804), додають шосту струну, утворивши стрій, що зберігся до нині і став класичним: **e¹-h-g-d-A-E**.

П. Спаркс вказує на опублікований у Мексиці 1776 році посібник авторства Х. А. Варгас і Гузман «*Explicacion para tocar la guitarra de punteado, por musica o cifra y reglas utiles para acompanar la parte del bajo dividida en dos tratados*» як на перший посібник для гітари з шістьма хорами [267, с. 214]. Отже, народження сучасної шестиструнної гітари європейської традиції можна віднести приблизно до 1775 року. Втім слід зауважити, що конструкція тогочасної гітари досить сильно відрізнялася від сучасної.

У 1792 році в Італії побачили світ «*Principios de Guitarra*⁷» Федеріко Моретті. Їхнє перероблене видання (вийшло друком в Мадриді у 1799 р.) Д. Прат назвав «монументом дидактики, першою суттєвою спробою піднести гітару до рангу величного і виразного інструменту» [247, с. 216]. Ідеями Ф. Моретті в подальшому скористалися у своїх дидактичних творах Ф. Сор і Д. Агуадо.

У перші десятиліття XIX ст. гітара стає предметом загальноєвропейського захоплення. У цей період вона знову піднімається до професійного рівня і стверджується як *концертний інструмент*, завдячуючи діяльності таких віртуозів, як Фернандо Сор, Діонісіо Агуадо, Фердінандо Каруллі, Мауро Джуліані, Луїджі Леньяні, Маттео Каркассі. Усі вони komponують для гітари, вчать любителів і професіоналів; як наслідок, з'являється значна кількість шкіл, методичних посібників, збірок вправ, теоретичних праць. Як правило, кожен

⁷ Принципи гри на гітарі.

яскравий концертант вважав за необхідне створити власний метод опанування інструмента.

Іспанія стає першою країною, де гітара відновлює статус інструмента музикантів-професіоналів. Зокрема, Луїджі Боккеріні (1743-1805), який жив у Іспанії, до шістьох своїх квінтетів вводить гітару, а також пише першу симфонію з партією облігатної гітари. Чималий внесок до справи формування першого покоління великих віртуозів вніс органіст Мадридського монастиря Мігель Гарсія⁸. Він розробив свій власний метод навчання, який широко застосовувався на практиці як ним самим, так і згодом його учнями, найвидатнішим з яких став Діонісіо Агуадо (1784-1849).

Значна частина творчої спадщини Д. Агуадо представлена композиціями методичного характеру. Проживаючи до 1825 року в Іспанії, він видав у Мадриді «Збірку етюдів для гітари» (1820) і «Школу для гітари» (1825), а потім емігрував до Парижа, де набув слави блискучого віртуоза і почав концертувати Європою. У 1838 році він повернувся до Іспанії і до кінця свого життя займався педагогічною роботою у Мадриді. У «Школі» ретельно розроблені різні види гітарної техніки, аспекти теорії музики стосовно гітари. Також приділена увага способам відтворення на гітарі звуків інших музичних інструментів (труби, арфи, барабана), проте не усі експериментаторські знахідки Агуадо отримали широке практичне застосування⁹. У Парижі Д. Агуадо підтримував дружні контакти з відомими музикантами (Дж. Россіні¹⁰, В. Белліні, Н. Паганіні), зі співвітчизником Ф. Сором.

Фернандо Сор (1778 – 1839) отримав музичну освіту у католицькому монастирі Монтсеррат поблизу Барселони. У ранньому віці він опанував гру на гітарі, скрипці, віолончелі і композицію. У 1812 році Сор поїхав до Парижа, де через кілька років став відомим як гітарист і композитор оркестрових творів. Успіх супроводжував його в Лондоні та Росії, де він

⁸ Мігель Гарсія відомий під прізвиськом «падре Базиліо».

⁹ Серед них, наприклад, використання мізинця правої руки, винахід для підтримки гітари – *tripodison*.

¹⁰ Дж. Россіні та його дружина були гітаристами [257, с. 10].

провів 3 роки¹¹. Географія концертних турне Ф. Сора після повернення до Парижа охопила багато країн Європи. Він був також плідним композитором і займався педагогікою. Серед гітаристів, які жили в той час у Парижі (Д. Агуадо, М. Каркассі, Н. Кост, Л.Леньяні), Ф. Сор мав величезний авторитет. Його гітарний доробок (соло і дуети) складає 63 опуси, разом понад 250 п'єс. Ф. Сор є автором симфоній, квартетів, балетів, оперної і фортепіанної музики, вокальних дуетів і терцетів, величезної кількості пісень. До нашого часу збереглася, за невеликим винятком, лише гітарна спадщина композитора. Твори Сора для гітари написані з великою майстерністю і глибоким знанням особливостей інструменту. На відміну від інших Сор у гітарних творах не обмежується викладом мелодії і акомпанементу, часто використовує поліфонічну фактуру, навіть у п'єсах, розрахованих на початківців. «Школа гри на гітарі» Ф. Сора видана французькою, а пізніше перевидана англійською.

Батьківщиною багатьох значних гітарних діячів XIX ст. була **Італія**. Фердінандо Каруллі (1770 – 1841) у 1818 році емігрував з Італії до Парижа, де продовжив свою плідну виконавську та педагогічну діяльність. У його творчій спадщині – понад трьохсот творів: п'єси для гітари (соло та дуети), концерт для гітари з оркестром, камерні твори. Зокрема, він є автором «*Méthode complète pour guitare*», а також «*L'Harmonie appliquée à la guitare*», яка присвячена проблемам гітарного акомпанементу.

Автором «*Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra compost colla mascima semplicita e chiarezza*¹²» оп. 250 є видатний гітарист-віртуоз, співак та гітарний майстер Луїджі Леньяні (1790 – 1877), який до 1828 року жив у Равенні, Італія, а згодом декілька разів об'їхав Європу з концертами. Він був почесним членом філармонічних спілок Флоренції, Риму, Верони, Феррари і Мюнхена. Тісна дружба зв'язувала Л. Леньяні з Н. Паганіні¹³, в дуєті з яким він концертував. Л. Леньяні залишив після себе понад двісті п'ятдесят

¹¹ Балетом Ф. Сора «Сандрільона» у 1825 році в Москві відкрився Великий театр, згодом цей балет зі значним успіхом обійшов усі театри Європи

¹² Метод для знайомства і освоєння музики та гри на гітарі, максимально зрозумілий і короткий.

¹³ Паганіні добре володів гітарою і доволі багато для неї написав. Зокрема, значним є вклад Паганіні до камерного гітарного репертуару. Б. Вольман відносить його до числа «засновників оригінальної літератури для гітарних ансамблів» [21, с. 28].

виданих у різних країнах творів, серед яких концерти, варіації, фантазії, етюди, попури. Однак, на думку Д. Прата, найбільш цінним з його творчого спадку є 36 каприсів (Етюдів) оп. 20 [247, с. 176–177] – винахідливо написані п'єси, у яких Леньяні використав, поряд зі звичними для гітари тональностями, такі, як As-dur, f-moll, Des-dur, b-moll, H-dur, gis-moll, Fis-dur, es-moll, що було нехарактерним для його сучасників. 36 каприсів Л. Леньяні до нашого часу широко використовуються у концертній та педагогічній практиці.

Близько трьохсот творів для гітари написав італійський гітарист Маттео Каркассі (1792-1853). До нашого часу зберегли свою педагогічну цінність його «*Méthode complète pour la guitare*» оп. 59 в трьох частинах та два цикли Етюдів оп. 26 та оп. 60. Як і його співвітчизник Ф. Каруллі, М. Каркассі з 1820 року жив і працював у Парижі. Він гастролював у багатьох містах Італії, здійснив численні концертні подорожі до Англії, Німеччини та інших країн Європи.

Надзвичайно яскравою постаттю в історії гітари є італієць Мауро Джуліані (1781 – 1829). Опанувавши в юному віці флейту та скрипку, він захопився гітарою і швидко отримав репутацію першокласного виконавця-гітариста. Близько 1806 року Джуліані емігрував до Австрії і оселився у Відні, де став провідним віртуозом при дворі імператриці Марії-Луїзи, концертував і займався педагогічною діяльністю. Його перебування у Відні істотно вплинуло на виконавські стратегії австрійських гітаристів. Шумним успіхом супроводжувалися концерти італійського віртуоза, які проходили в Австрії, Німеччині, Польщі, Англії, Італії. Джуліані був винятково популярним музикантом свого часу: цінителі його творчості навіть випускали журнал «*The Giulianiad*» [247, с. 149]. Видатного італійця високо цінували такі музичні авторитети, як Й. Гайдн і Л. Бетховен¹⁴, він близько спілкувався і виступав зі скрипалями Л. Шпором та І. Майзедером, піаністами І. Гуммелем, І. Мошелесом та А. Діабеллі. На думку Б. Вольмана, «своїми концертами для гітари Джуліані показав можливість появи гітари на великій естраді як

¹⁴ Б. Вольман вказує на те, що Джуліані в якості скрипаля приймав участь у прем'єрі 7-ї симфонії Л. Бетховена під керівництвом автора у Відні в 1813 р. [21, с. 34–35], а А. П. Шарп цитує слова Бетховена, адресовані Джуліані: «У ваших руках гітара – маленький оркестр» [257, с. 28].

рівноправного зі скрипкою і фортепіано інструменту» [21, с. 36]. Цікавим фактом є те, що оркестрування Концерту для гітари з оркестром №3 М. Джуліані було виконано І. Гуммелем, а пізніше цей же концерт був перероблений Карлом Черні на концерт для фортепіано з оркестром і в такому вигляді виконаний в Лондоні [257, с. 10]. У 1819 році Джуліані остаточно повернувся до Італії і продовжив свою діяльність в Римі та Неаполі.

Творча спадщина Джуліані налічує більше 200 творів: для гітари соло (етюди, варіації, сонати, сонатіни, «*Велика увертюра*»), камерні ансамблі за участю гітари (зокрема, дуети) і 3 концерти для гітари з оркестром. Д. Прат вказує на те, що «Школа» авторства Джуліані видавалася 101 раз [247, с. 149]. Підтвердженням ефективності методичних ідей Джуліані є те, що такі відомі сучасні гітаристи як Пепе Ромеро і Скотт Теннан використали його систему вправ оп. 1 у своїх посібниках «*Pepe Romero's Guitar Style & Technique*» та «*Pumping Nylon*», що присвячені технічному розвитку гітаристів [252; 263].

Б. Вольман так окреслив виконавську стратегію М. Джуліані: «Гітарні твори Джуліані дозволяють розглядати його як найбільш видатного представника італійської школи гри на інструменті, в якій на перше місце ставиться віртуозність і використання одиночної струни на гітарі. Джуліані цікавить не стільки забарвлення звуку, скільки динаміка, застосування різних градацій сили. Він часто використовує відкриті струни гітари, зрідка вживає барре, для звуковидобування використовує тільки м'якоть пальця» [21, с. 37]. Щодо техніки звуковидобування мусимо вказати, що Е. Пухоль на відміну від Б. Вольмана, назвав М. Джуліані у переліку гітаристів, які рекомендували защипувати струни нігтями [250, с. 42].

Великою є кількість учнів Мауро Джуліані: окрім численних любителів з числа аристократів, серед них син Міхаїл Джуліані (1801 – 1867), який виступав у концертах разом з батьком як гітарист¹⁵, і донька Емілія, яка в заміжжі змінила прізвище на Гул'ельмі¹⁶ [21, с. 38], а також знані польські гітаристи

¹⁵ Він був також співаком і вокальним педагогом, працював учителем співу в Паризькій консерваторії.

¹⁶ Д. Прат припускає, що прізвище Гул'ельмі закріпилося за Емілією Джуліані випадково, завдяки присвяті одного з її творів [247, с. 148].

Фелікс Горецький і Ян Бобровіч, діяльність яких, в свою чергу, вплинула на розвиток гітари на Заході України.

Резюме. Наведених фактів достатньо, щоб зробити узагальнення щодо історичної ролі європейської традиції гітарного виконавства, яка глобально вплинула на становлення інших осередків музикування на цьому інструментів, в тому числі у слов'янських регіонах.

Перейдемо до джерелознавчого підрозділу, присвяченого безпосередньо становленню української «гілки», як складової європейського гітарного мистецтва. Уточнюємо, що компендіум з імен провідних гітаристів будемо диференціювати на когорту музикантів українського походження та іноземців, які мали значний вплив на гітарну творчість та виконавство в Україні.

1.2 Гітарне мистецтво на теренах України у ХІХ ст.

Г. Хоткевич у своїй праці «Музичні інструменти українського народу» звертає увагу на опис волинської оселі ХVІ ст. у оповіданні О. Левицького «Ганна Монтовт», де вказано, що на стіні в спальні українського шляхтича, зазвичай, висіли «квінтарна й кобза турецькая» [184, с. 224]. Він пише, що *квінтарна* – це один з невеликих видів лютні, втім у О. Фамінцина знаходимо твердження про те, що у середньовіччі французи словами *guintern, quinterne* називали гітару, а зображений у М. Преторіуса інструмент *quinterna* можна ідентифікувати як шестихорову¹⁷ гітару [181, с. 187–188] [див. Додаток Б. 1]. Отже, на українських теренах стародавні різновиди гітари можна було зустріти вже у ХVІ ст.

Герої народних картин «Козак Мамай» тримають у руках різні за формою і кількістю струн інструменти; серед них є і гітара (а також гітароподібні інструменти, поширені в Україні, які називалися бандурками [див. Додаток Б. 2]). Чималу увагу дослідженню бандурки присвятив І. Шрамко [192]. Складне й запутане питання походження цього інструмента ретельно і з урахуванням різних аспектів дослідив Я. Ящук. Він вважає, що бандуркою стали називати мандору, яка потрапила до України приблизно у ХVІ ст.

¹⁷ Одинадцять струн, з яких п'ять подвоєних і одна одинарна. М. Преторіус наводить два варіанти строю чотирехорової квінтерни і пише, що іноді квінтерна має п'ять хорів.

Я. Ящук звертає увагу на те, що у наведених Г. Хоткевичем найдавніших писемних згадках про бандуристів вказана не *бандура*, а *бандурка* і попри відсутність бандури у Галичині, саме бандурка у галицьому фольклорі згадується [197].

У середині XVIII століття значна частина сучасної України входила до складу Російської імперії. На її теренах, за твердженням А. Тихонравової, європейська гітара з'явилася саме у цей період. Як зазначає дослідниця, це пов'язано з «міграцією людей (видатних музикантів, військових та інших освічених фахівців) – носіїв різних типів європейської традиції в російській культурі XVIII ст. – та відповідною міграцією різновидів інструмента (п'ятиструнної гітари з Італії, шестиструнної – з Німеччини, Франції, так званої «англійської гітари» зі строем *C-dur* – з Польщі)» [177, с. 7].

Документальні підтвердження великої популярності гітари в Польщі датуються 1609 роком. Оскільки тогочасна Галичина належала до польських теренів, можна припустити, що галичани грали на гітарі вже у XVII ст. В. Сидоренко зазначає, що за часів Габсбурзької імперії австрійські, німецькі та чеські музиканти брали участь у функціонуванні численних громадсько-культурних організацій Галичини. Професійні виконавці грали й надавали приватні уроки. Гітарні традиції західних регіонів України початку XIX ст. зазнавали європейських впливів через концерти зарубіжних гастролерів: зокрема у Львові італійського гітариста Андріо (1824), Юліуса Плейснера¹⁸ (1828), у наступні десятиліття – Станіслава Щепановського [158].

Гітарист, віолончеліст, композитор і педагог **Станіслав Щепановський** (1811, Вроцержиж – 1877, Львів) навчався гри на гітарі в Единбурзі у Фелікса Горецького, а згодом – в Парижі у Ф. Сора. Великий концертний тур, який здійснив Щепановський у 1840 році, охопив Францію, Англію, Німеччину, Росію, Туреччину, Іспанію¹⁹ та Польщу, а після переїзду до Львова у 1852 році музикант гастролював містами Галичини як гітарист і віолончеліст. На гітарі

¹⁸ У Т. Мазепи вказано Юліус Плеснер (Julius Plessner) [78, с. 450].

¹⁹ На гастролях в Іспанії С. Щепановський був разом з Ф. Лістом та Л. Моро-Готтшалком [156, с. 47].

С. Щепановський використовував для звуковидобування нігті²⁰. Серед гітарних композицій С. Щепановського є фантазії і варіації, а також твори в іспанському стилі («*Арагонська хота*») [156, с. 47; 213, с. 270–272].

У 1826 році у Львові видавництвом Ф. Піллера був виданий перший твір гітариста-віртуоза **Яна Непомуцена Бобровіча** (1805 – 1881). Він був не тільки музикантом, а лінгвістом-літератором. Сучасники високо цінували його майстерність гітариста: Ф. Ліст назвав його «Шопеном гітари». Я.-Н. Бобровіч виступав з сольними концертами, а також у ансамблі з іншими видатними виконавцями, зокрема, зі скрипалем Каролем Ліпінським, піаністкою Кларою Вік. За Ф. Боне, Д. Пратом та Й. Цутом Я. Н. Бобровіч народився у Кракові та був учнем М. Джуліані [213, с. 45–47; 247, с. 59; 272, с. 44]. Натомість В. Русанов пише, що Я. Н. Бобровіч народився в Україні, а гри на гітарі навчався у Й. К. Мерца [136, с. 175]. Версія навчання у М. Джуліані виглядає більш переконливою вже через те, що Й. Мерц був на рік молодший за Я. Н. Бобровіча і був лиш двадцятирічного віку на момент львівської публікації твору Бобровіча. Окрім понад сорока композицій, у доробку Я. Н. Бобровіча переклад фортепіанного концерту Клари Вік, транскрипції чотирьох мазурок Ф. Шопена для двох гітар, «*Великі варіації*» за дуетом з опери В. А. Моцарта «*Дон Жуан*» та перероблена версія Школи Ф. Каруллі, яка вийшла у 1834 році французькою і німецькою мовами [156, с. 47; 272, с. 44].

У ХІХ столітті прихильники гітари чи певного народного інструменту об'єднувалися, створюючи у західноукраїнських містах гуртки та товариства, при яких було організовано навчання і ансамблеве музикування. Гітара була поширеним інструментом у колі духовенства, зокрема, серед вихованців Львівської греко-католицької семінарії: багато хто з них добре грав на гітарі сольні інструментальні композиції, співав під власний гітарний акомпанемент. Асортимент гітар був доволі різноманітним, зустрічалися навіть інструменти фабрики видатного лют'єра²¹ І. Штауфера (м. Відень) [76, с. 45]. Саме у

²⁰ Відомо, що Ф. Сор, у якого вчився С. Щепановський, упереджено ставився до використання нігтів.

²¹ *Luthier* – слово французького походження, яким спершу (у ХVІ ст.) називали майстрів з виготовлення лютні [272, с. 183]. Нині це слово означає людину, яка виготовляє або ремонтує струнні музичні інструменти з грифом

Львівській духовній семінарії отримав освіту визначний діяч української культури, фундатор «Перемиської» композиторської школи, за висловом В. Сидоренко, «найвизначніший представник галицького гітарного мистецтва, позначеного стилістикою бідермаєру» **Михайло Вербицький** (1815–1870) [155]. Гру на гітарі М. Вербицький вивчав, користуючись порадами свого приятеля Іоана Хризостома Сінкевича, який також був вихованцем Львівської духовної семінарії. Згодом М. Вербицький не тільки грав і компонував для гітари, а й викладав гру на ній, створив невеликий гітарний посібник під назвою «*Поученію Хитари. Правила обція въ короткости*»²², очевидно, адресований початківцям: він містить тлумачення музичних термінів, базові відомості з нотної грамоти і пояснення щодо основних прийомів гри на гітарі. До практичної частини посібника увійшли різні за формою та жанрами вправи для засвоєння різних видів техніки [158]. Затребуваність М. Вербицького у якості викладача гітари свідчить про популярність цього інструмента серед тогочасних галичан.

За твердженням В. Сидоренко рукописна збірка «*Guitarre №16*» «на сьогодні є єдиним збереженим авторизованим свідченням камерного (зокрема гітарного) стилю М. Вербицького» [156, с. 57]. Вона складається з 32 п'єс, з яких 14 – інструментальних і 18 – для голосу в супроводі гітари [176]. У збірці М. Вербицький не цурається запозичення тем для адаптації їх за своїм задумом. Наприклад, «*Серенаду*» Ф. Шуберта для голосу з акомпанементом гітари з українським текстом «*Чулим серцем тя благаю*». У перших двох розділах твору №4 з цієї збірки під назвою «*Variazioni*» добре знайомий з творчістю Л. Леньяні впізнає ор. 10 цього видатного італійського гітариста. Однак М. Вербицький не просто запозичив, він переосмислив оригінал: узявши тему (Scherzo) та першу варіацію він розвинув їх абсолютно по-іншому. Зауважимо, він лишає першу варіацію практично недоторканою, а тему викладає у доволі зміненому варіанті. Можливо, Вербицький не знав, що Скерцо з варіаціями – це кунштюк,

(щипкові, смичкові), зокрема гітари. В Україні у побутовому спілкуванні таких спеціалістів зазвичай називають музичними або гітарними майстрами, що, на нашу думку, є дещо громіздким. До того ж гітарні майстри часто не обмежуються суто гітарою. Вважаємо доречним застосування української версії слова – *лют'єр*.

²² Орфографія оригіналу збережена. Цей посібник залишився у вигляді рукопису.

адже автором передбачалося виконання твору з використанням лише одного пальця лівої руки. Це пояснює відсутність у оригінальному творі Л. Леньяні акордів, що вимагали хоча б двох пальців для їх притискання. Вербицький збагачує звучання теми, гармонізуючи мелодію більш вишукано.

Про те, що гітара користувалася попитом у одеситів ще на початку XIX століття може свідчити публікація чотирьох номерів «*Le Troubadour d'Odessa*», про яку згадує у своїй монографії В. Щепакін. У цьому музичному журналі, який видавався Сейтцем з 1 червня по 22 грудня 1822 р. є композиції для гітари. Першою відомою звісткою про уроки гри на гітарі в Одесі є опубліковане у 1832 році на сторінках «*Одесского вестника*» оголошення із пропозицією послуг викладача гри на фортепіано та гітарі **Станкевича** [193, с. 72].

На значущу роль іноземців у музичному житті дореволюційної Одеси вказують В. Щепакін і Б. Вольман. Посилаючись на дослідника Я. Кацанова, В. Щепакін пише про значний попит на гітарні уроки викладачів-іноземців, одним з яких був гітарист **Ф. Фріше**, який, починаючи з весни 1835 року кілька років жив і приватно викладав в Одесі [193, с. 72]. У 1840-х роках тут концертував гітарист **Адам Мутчлер**. Б. Вольман пише, що навіть збереглися надруковані одеською літографією Бігатті ноти «*Kanpica*» його авторства [21, с. 165–166]. У 1841 році на теренах сучасної України відбулися виступи іспанської танцювальної трупи у супроводі гітариста на прізвище **Гонсалес**. Цей колектив спершу виступав у Криму та містах півдня материкової частини України, зокрема кілька раз в Одесі, а згодом, після восьми успішних виступів у Києві, вирушив до Харкова та Москви [193, с. 73]. Іноземні гастролери поєднували гітару в ансамблі з мандоліною. Так, у 1870 році в Одесі та Києві концертував **квартет Валенті**: дві мандоліни і дві гітари. Колектив п. Валенті виступав в Одесі також у 1871 році. Високу оцінку отримали одеські концерти 1870 року сліпого музиканта **Вайлатті**, який, крім творів на мандоліні, виконував «*Венеціанський карнавал*» на однострунній гітарі [193, с. 74].

На українських землях, які були у складі царської Росії, як і на теренах усїєї імперії, співіснували два різновиди гітари: шестиструнна зі строем **e¹-h-g-d-A-E** і семиструнна зі строем **d¹-h-g-d-H-G-D**. Другий різновид відомий як «російська семиструнна гітара», хоча питання його походження ще залишається відкритим. Визначальними органологічними особливостями цього різновиду є: «кузов іспанської гітари у вигляді цифри 8, радіусований (опуклий) гриф англійської гітари, число ладів від 17 до 24, сім одинарних жильних струн, стрій за тризвуком G-dug із нижнім басом **D**» [177, с. 8]. Т. Большакова називає ці два різновиди гітари західноєвропейською шестиструнною та східнослов'янською семиструнною відповідно [10, с. 129]. Науковиця вказує на значне поширення східнослов'янської гітари в ХІХ ст. в аматорському середовищі, де вона застосовувалася переважно для супроводу романсів, і на застосування західноєвропейської гітари на українських теренах переважно в ансамблевому поєднанні з мандоліною. Надалі будемо називати ці два різновиди гітари коротко: *шестиструнною* і *семиструнною*.

Семиструнною гітарою володів видатний скрипаль-віртуоз, українець за походженням, **Іван Євстафійович Хандошко** (у російській версії Хандошкін) (1747–1804). М. Стахович так висловився про музику, яку написав І. Хандошко для семиструнної гітари: «гітарні ноти Хандошкіна вдалося мені бачити один тільки раз, років дванадцять тому, в Малоросії у м. Пирятині у п. штатного доглядача тамтешнього училища²³, який грав раніше на гітарі; це одні з кращих творів, які коли-небудь були написані для нашого інструменту» [173, с. 4].

Майстерно грав на семиструнній гітарі український скрипаль, композитор, диригент і педагог **Гаврило Андрійович Рачинський** (1777–1843). Г. Рачинський народився в Новгороді-Сіверському (нині Чернігівська область), де оволодів основами музичної теорії, грою на скрипці та інших інструментах під керівництвом свого батька – композитора Андрія Андрійовича Рачинського, який свого часу був регентом капели єпископа львівського Л. Мелецького та регентом Придворної капели гетьмана К. Разумовського. У 1789–1795 роках

²³ Ймовірно, Феодора Івановича Любіцина. Він був штатним доглядачем повітового училища м. Пирятин у 1828 – 1842 роках [121, с. 2-3 (виноска 24)].

Г. Рачинський отримав освіту у Києво-Могилянській Академії, після чого переїхав жити до Москви, де навчався у Московській університетській гімназії і згодом працював учителем вищих музичних класів.

Окрім Москви, Г. Рачинський виступав з концертами в Калузі, Твері, Орлі, Курську, Нижньому Новгороді і деяких інших великих містах, а 20 травня 1828 року вперше виступив у філармонічному залі Санкт-Петербурга. Він був одним із перших українських інструменталістів, які концертували не лише в таких великих містах (Київ, Полтава, Харків), але й у провінційних містах України. Особливий успіх мало виконання Г. Рачинським власних варіацій на українські, російські та польські народні пісні.

В. Машкевич стверджує, що десять творів, серед яких пісня «*Я по квіточках ходила*» з варіаціями, пісня «*Молодка, молодая*» з варіаціями, вальс, марш, фантазія та п'ять полонезів, Г. Рачинський мав намір видати у 1817 році і опублікував оголошення про передплату на них. Однак вказані твори не були видані. Усі ці композиції, а також фантазія «*На березі Десни*» та варіації на тему «*Вечір я був на поштовому на дворі*», що теж написані для семиструнної гітари, вважаються втраченими [63, с. 1464–1465]. У 1839 році музикант повернувся на батьківщину до Новгород-Сіверського, де й провів останні роки життя.

Г. Рачинський та І. Хандошко були особисто знайомі з гітаристом-семиструнником чеського походження **Андрієм Осиповичем Сихрою** (1773²⁴ – 1850) [63, с. 1692]. У своєму Бібліографічному і термінологічному словнику гітаристів Д. Прат стверджує, що І. Хандошко вивчав гітару під його керівництвом [247, с. 138]. Це твердження виглядає дискусійним. Відповідно до однієї з версій походження семиструнної гітари, її винайшов саме А. Сихра 1793 року у Вільно. Якщо прийняти цю версію за основну і врахувати, що А. Сихра переїхав до Москви близько 1795 року, а І. Хандошко помер у 1804 році, то можна зробити висновок, що А. Сихра справді міг вчити його грі на цьому інструменті. Щоправда, після 1787 року і вже до самої смерті він жив у

²⁴ Щодо дати народження А. Сихри є суперечливі відомості.

Петербурзі, а переїзд А. Сихри з Москви на постійно до Петербурга відбувся пізніше²⁵. Отже, спираючись на наявну інформацію, не можна ані підтвердити, ані спростувати факт навчання І. Хандошка гри на гітарі А. Сихрою. Якщо ж відштовхуватися від того, що цей історичний факт мав місце, можна висунути дві гіпотези: І. Хандошко грав на гітарі не більше, ніж останні 9 років свого життя; або А. Сихра допомагав І. Хандошку освоїти саме семиструнний різновид гітари. *Це питання потребує подальшого дослідження.*

Натомість навчання гри на гітарі видатного співака **Осипа (Йосипа) Афанасійовича Петрова** (3.11.1806²⁶ – 27.02.1878) є підтвердженим фактом: він брав уроки у А. Сихри, коли переїхав до Петербурга з рідного Єлисаветграда (нині м. Кропивницький Кіровоградської області). У своїй *«Теоретичній і практичній школі для семиструнної гітари»* А. Сихра розмістив²⁷ не лише авторські композиції та аранжування, а й твори своїх учнів: С. Аксьонова, В. Саренка, В. Моркова, Ф. Цимермана. Серед них є також етюд авторства Е. Габербіра²⁸ транскрибований О. Петровим для гітари соло.

Осип Афанасійович Петров народився у Єлисаветграді, виховувався у родині матері. Відомості про його батька відсутні, прізвище Осипа Афанасійовича – від матері, яка за походженням була гречанкою, проте чудово говорила українською мовою. Надзвичайні успіхи О. Петров зробив у підлітковому віці, розпочавши вивчення гітари під орудою купця **Павла Григоровича Кладовщикова** (дата народження невідома, помер у 1880-х роках), коли той приїздив до Єлисаветграда по своїх комерційних справах²⁹. Після занять з П. Кладовщиковим О. Петров став найкращим гітаристом у Єлисаветграді, співав під власний гітарний супровід. Під керівництвом військового капелмейстера, який жив у домі К. С. Петрова (дядка О. Петрова),

²⁵ Час переїзду А. Сихри до Петербурга точно не відомий, але не пізніше 1813 року, про що свідчить оголошення про продаж його нот із зазначенням його петербурзької адреси. У 1811 році Петербурзькою фірмою Пеца був виданий *«Nouvel Journal»* А. Сихри [63, с. 1690].

²⁶ За іншими даними О. Петров народився у 1805 році [63, с. 1387]. У В. Русанова вказаний 1807 рік [143, с. 4].

²⁷ В. Русанов писав, що репертуарний додаток *«Школи»* А. Сихри впорядкований видавцем Ф. Стелловським [152, с. 6].

²⁸ *«Etude de Salon par E. Haberbier»*. Ernst Haberbier (1813–1869).

²⁹ О. Петров допомагав своєму дядькові Костянтину Савовичу Петрову, який тримав винний погреб, а П. Кладовщиков привозив до Єлисаветграда вина. За свідченням М. Чернікова, він також був власником шахт. Серед відомих гітаристів учнем П. Кладовщикова був також С. Галін [63, с. 819].

опанував кларнет і флейту. Згодом, ймовірно вже після того як залишив рідне місто, О. Петров навчився гри на скрипці. У серпні 1830 року він приїхав до Петербурга, де 10 жовтня 1830 року успішно дебютував з партією Зарастро у опері В. А. Моцарта «*Чарівна флейта*» під керівництвом К. Кавоса. Завдяки таланту, вдумливості та надзвичайній працьовитості О. Петрова заняття з К. Кавосом принесли свої плоди: своєю майстерністю він перевершив найкращих іноземних співаків. О. Петров був першим виконавцем партій у операх М. Глінки: Івана Сусаніна у одноіменній опері³⁰, Руслана у опері «*Руслан і Людмила*»³¹. Можна впевнено стверджувати, що успіх цих опер значною мірою ґрунтувався на вдалому виконанні О. Петровим своєї партії. Ровесники М. Глінка та О. Петров були друзями, за свідченням О. Дюбюка (1812 – 1898): «М. Глінка частенько подовгу слухав гру О. Петрова, а бувало, сам брав гітару і підбирав на ній різні акорди» [143, с. 5]. У 1876 р. на момент 50-річного ювілею сценічної діяльності О. Петрова кількість виконаних ним оперних партій сягнула 107.

Дружні взаємини зв'язували О. Петрова з учнями А. Сихри гітаристами **Володимиром Морковим** (1801 – 1864) та **Василем Саренком** (1814 – 1881). В. Саренко присвятив О. Петрову свою Фантазію³², а В. Морков – своє аранжування для гітари «*Урочистого марша*» з опери «*Осада Гента*» Дж. Мейєрбера. Дружині О. Петрова оперній співачці Анні Яковлевні Петровій-Воробйовій (виконавиці партії Ратміра у опері М. Глінки «*Руслан і Людмила*») В. Морков присвятив аранжування для дуету гітар каватини «*О, мій Ратмир!*» [63, с. 1396]. Фантазію d-moll присвятив О. Петрову Ф. Циммерман³³.

Видавництвами Гутхейля, Стелловського були неодноразово опубліковані дві транскрипції О. Петрова: аранжований О. Петровим для гітари-соло *Етюд* Е. Габербіра і «*Арія знаменитого співака Страдели*»³⁴ для дуету великої та

³⁰ 27 листопада 1836 року.

³¹ Пізніше О. Петров виконував партію Фарлафа.

³² Опублікована Ф. Стелловським під №12 у переліку творів В. Саренка.

³³ У рукописній копії Ю. Ленівцева зазначено «Фантазія присвячена О. А. Петрову», в опублікованих нотах за редакцією В. Юр'єва присвята не вказана [186].

³⁴ Музика цього дуету співпадає з відомою арією «*Pietà, Signore*», яка звучала у виконанні багатьох відомих співаків. У В. Машкевича вказано «муз. Флотова», проте в опері Ф. Флотова «*Страделла*» така арія відсутня. У

кварт-гітари [63, с. 1396]. В. Машкевич вказує, що у рукописах збереглися аранжування О. Петрова для двох гітар, наводить перелік з восьми пунктів. Джерело цієї інформації чи місце зберігання рукописів не вказані. Два пункти, а саме – *Вальс G-dur* Ф. Циммермана і *Три вальси* – розшукати не вдалося. Решта шість пунктів вдалося віднайти у рукописних збірках дуетів великої і кварт-гітари Івана Олександровича Плєскова³⁵ (1827 – 1905) [див. Додаток Е. 4]. Вказуємо номер у збірці:

1. О. Варламов, романс «*Янгол*» №15 [94, с. 41; 95, с. 34].
2. «*Молитва знаменитого Страдела*»³⁶ №23 [94, с. 54; 95, с. 45].
3. Г. Доніцетті, романс з опери «*Донька полка*» №174 [90, с. 126; 91, с. 183].
4. П'єса³⁷ №175 [90, с. 128; 91, с. 185].
5. Фантазія з опери Ф. фон Флотова «*Страдела*» №177³⁸ [90, с. 130].
6. Попурі з мотивів опери А.-Ш. Адама (1803 – 1856) «*Нюрнберзька лялька*» №176 [90, с. 205; 91, с. 195].

Чи не найяскравішою фігурою в усій історії українського гітарного мистецтва є видатний гітарист-концертант **Марко Данилович Соколовський**, творчість якого стала невід'ємною складовою європейської культури [див. Додаток Б. 3, Б. 4]. Його гра викликала непідробний подив і серйозний інтерес до гітари найосвіченіших музикантів і критиків. По суті, він – перший гітарист не тільки України, а й усієї Російської імперії, ім'я якого стало відомим за кордоном. Інформація про нього збереглася переважно у вигляді захоплених відгуків та рецензій на його концерти. Присвячений М. Соколовському біографічний нарис авторства В. О. Русанова був опублікований у книзі «*Інтернаціональний Союз Гітаристів*» [142]. Дещо більше інформації знаходимо серед матеріалів архіву В. Машкевича, опублікованих М. Яблоковим

різних джерелах автором цієї арії зазначені Луї Нідермейер (27.04.1802-14.03.1861), Дж. Россіні та й, зрештою, сам А. Страделла (1639-1682). Питання авторства цього твору залишається відкритим.

³⁵ Гітарист, учень А. Сихри, був другом В. Моркова, М. Александрова. Про бібліотеку І. Плєскова див. [63, с. 147, 1715; 90, с. 157; 94, с. 83].

³⁶ У рукописі написано «*Молитва знаменитого Страдела*».

³⁷ У рукописі фігурує під назвою «*П'єса, перед. О. А. Петровымъ*».

³⁸ Партія великої гітари відсутня у збірці.

[63]. Цінним джерелом є посмертний спогад про митця у варшавському художньо-літературному тижневику «*Echo muzyczne i teatralne*» [268; 269]. Дотичні джерела – публікації про концертну діяльність М. Соколовського у тогочасній пресі, стисла біографічна довідка у «Словнику» В. Совінського, стаття про М. Соколовського авторства О. Ходецького [218; 260, с. 343]. Можна зустріти різні варіанти імені цього видатного музиканта: Марк, Марко, Марек, у Д. Прата вказаний як Marcus Danilowitsch; є згадки про нього з ім'ям Конрад³⁹.

Марко Данилович Соколовський народився 25 квітня 1818 року близько Житомира у селищі Погребище Київської губернії⁴⁰. У переліку джерел нарису В. Русанова вказаний «Посімейний список 1834 р., квітня 3-го дня, дворянина Даніеля Іванова сина, Соколовського» (переклад В. П.). Нам не вдалося віднайти цей документ, втім вже з його назви слідує, що сім'я Соколовських була знатною, а батька видатного музиканта звали Даніелем Івановичем. Матір Марка Юзефа – родом з Перховських. Згодом сім'я переїхала до Бердичева. У подружжя Соколовських були ще діти, однак вони померли; залишився лише наймолодший – Марко. Не зовсім зрозуміло, що означає згадане у біографії Соколовського носіння ним у дитинстві монашої рясни [268, с. 257]. Можливо, за вимогою матері, яка дуже тривожилася за його здоров'я і прагнула вберегти його, Марко був послушником при церкві.

Першим музичним інструментом Марка було фортепіано, однак він швидко його полишив, коли на горищі знайшов забуту гітару. Саме цей інструмент став його справжньою пристрастю. Захоплення гітарою сприймалося сім'єю з осудом, тому паралельно з нею Соколовський опанував віолончель, яку остаточно відклав на тридцятому році життя. В. Русанов вказує, що він також грав на скрипці.

Дані про те, що М. Соколовський навчався гри на гітарі під чиїмось керівництвом відсутні. Від початку Марко не знав нот, стосовно гри на гітарі

³⁹ Зокрема у тижневику «*Echo muzyczne i teatralne*» він вказаний як Марек Конрад Соколовський [268; 269].

⁴⁰ У багатьох джерелах, зокрема у газеті «*Kurjer Warszawski*» №46 за 6 лютого 1853 р. вказано Волинської губернії [229, с. 2]. У В. Русанова та у часописі «*Kłosy*» написано «близько Житомира у Волинській губернії» [218]. У виданні *Echo Muzyczne i Teatralne* вказано маєток Погребище під Житомиром [268, с. 257]. Згідно мапи 1821 року, Погребище знаходилося на території Київської губернії. Нині м. Погребище Вінницької області.

був повним автодидактом. У статті з варшавського часопису «*Tygodnik Ilustrowany*» зазначено, що він спирався суто на власний смак і навіть не чув когось, хто добре грав на гітарі [271]. За гіпотезою В. Русанова, М. Соколовський оволодів гітарою самотужки, послуговуючись творчими методами М. Джуліані, Л. Леньяні, Й. К. Мерца. Без зазначення джерела Д. Прат вказує, що М. Соколовський у ранньому віці опановував гітару самостійно, втім додає, що у подальшому він орієнтувався на «Школу» Сихри [247, с. 298].

Вважаємо доречним навести цікаві свідчення вчительки-пенсіонерки Андрушівської неповної середньої школи Юхимени Іванівни Сажок, прадід якої на прізвище Качуровський служив у Соколовських. За розповідями Качуровського значний вплив на М. Соколовського справила гра на гітарі, яку він чув від заїжджих циган. Молодий Марко музикував з ними, багато місцевих збиралося послухати ці імпровізовані концерти. Через конфлікт з батьками він навіть на якийсь час залишив рідний дім і жив біля села Паріївки Погребищенського району з мандрівними циганами, від яких дечого навчився у грі на гітарі [82]. Стаття, у якій наведені ці відомості, вельми багата на помилки, втім, якщо свідчення Ю. Сажок правдиві, це додає цікавий штрих до відомостей про період творчого становлення славетного артиста.

26 травня 1841 року у віці 23 років М. Соколовський успішно дебютував у Житомирі, виконавши концерт e-moll op. 140 Ф. Каруллі та Варіації М. Джуліані на тему з опери «*Отелло*»⁴¹ [268, с. 258]. Після виступів у Житомирі, Вільно (тепер Вільнюс) та Києві, він у 1846 році виступив у Москві.

Розквіт таланту М. Соколовського припав на часи, коли блиск гітари встиг померкнути і у концертному середовищі вона не сприймалася як достойний сцени інструмент, тому звістка про його концерт на гітарі здивувала сучасників. У рецензії на його московський концерт 1847 року читаємо образне пояснення занепаду гітари: «часи пройшли, семиструнна гітара загинула в суспільній думці за те, що під звуки її біля воріт дівчата стали гризти горіхи. На щастя,

⁴¹ Ймовірно, йдеться про Варіації op. 101 на тему «*Deh calma ah ciel*» для гітари у супроводі струнного квартета.

гітара Соколовського однією струною менша, а це вже багато в музичному значенні цього інструмента» [63, с. 1775; 142, с. 196]. З наведеного вислову можна зробити висновок, що надзвичайно популярна на початку XVIII століття семиструнна гітара у 1847 році вже стала знаряддям дилетантів. На той момент у концертному середовищі Москви гітара вже була настільки забутою, що у рецензії на концерт М. Соколовського 1852 року навіть додано: «гітара Соколовського іспанського строю дотепер ще не була у використанні у Росії» [142, с. 198]. Отже, виступ М. Соколовського в ті роки з концертом на гітарі виглядав як справжній подвиг. Проте рецензенти одностайно із захопленням висловлювалися про гру видатного артиста, барвисто описуючи його надзвичайну майстерність і теплий прийом його слухачами.

Автори посмертного спогаду вказують вражаючі дані: «На довший час завжди [М. Соколовський] повертався до Москви, де йому чудово оплачували лекції, і де щорічний концерт приносив немалі доходи. У 1854 році його скромна гітара притягнула до концертного залу значну цифру слухачів – 4000!» [268, с. 258]. Щоправда, з цього вислову не зрозуміло, чи йдеться про слухачів одного концерту. Виглядає сумнівним, що у 1854 році знайшлося концертне приміщення, здатне одночасно вмістити таку кількість людей. Вбачається більш ймовірним, що вказана сумарна кількість слухачів московських концертів М. Соколовського у 1854 році.

Мусимо опонувати О. Кригіну, який стверджував, що першим гітаристом, який виступив у залі на 1000 місць був А. Сеговія [71]. 8 березня 1857 року відбувся концерт на сцені Шляхетного зібрання, – у той час найбільшого концертного залу Москви. На цьому концерті було понад тисяча слухачів [130, с. 12]. Згодом М. Соколовський багато разів виступав на цій сцені.

Важливу роль відіграла короткотривала поїздка М. Соколовського на лікування до Бад-Гаштайну. Під час цієї подорожі у Відні він побачив новостворену Іоганном Шерцером десятиструнну гітару з двома грифами і подвійним дном, що стала відома під назвою арфо-гітари. Вражений можливостями нового інструмента, М. Соколовський зосередився на його

опануванні; результатом цього стала гастрольна діяльність за кордоном, яку він розпочав у 1858 році.

Невдалі виступи С. Щепановського, зокрема у Відні, перед приїздом М. Соколовського підкріпили упереджене ставлення до гітари як концертного інструмента, що ускладнило Соколовському шлях до віденської публіки. Важливу підтримку йому забезпечили Кесслер⁴² і Хельмесбергер⁴³, завдяки чому він зміг спершу безкоштовно виступити на концерті капельмейстера Біндера⁴⁴, а 10 квітня 1858 року вже дати власний концерт у залі Віденської консерваторії [268, с. 258].

Концерти М. Соколовського у залі Віденської консерваторії були схвалені найсуворішими цінителями музики. Відомий німецький критик Е. Етінгер називав його «Байроном гітари» і писав, що його гра «вселить життя навіть в камінь» [130, с. 12]. Після Відня М. Соколовський виступав у Варшаві, Вільно, Ковно (тепер Каунас), Мінську, інших литовських і білоруських містах. Кульмінацією артистичної діяльності М. Соколовського стала розпочата ним у 1860 році поїздка Європою. У 1863–1868 роках він з тріумфом виступав у Вісбадені, Парижі, Лондоні, Берліні, Брюсселі, Дрездені, Мілані, Кракові, Варшаві. Ці концерти принесли йому славу одного з найвидатніших майстрів гри на гітарі. У Німеччині його називали «великим артистом», у Франції – «Паганіні гітари», в Англії – «королем гітари», у Польщі «Костюшко гітаристів». 25 січня 1869 року М. Соколовський дав концерт у Москві у переповненому залі Великого театру.

Як можна бачити з анонсів концертів, зазвичай М. Соколовський виступав у «мішаних» концертах зі співаками, віолончелістами, скрипалями тощо. Наведемо приклад однієї з таких збірних концертних програм за участю М. Соколовського [63, с. 1788]:

Частина I.

⁴² Йозеф Крістоф Кесслер (1800–1872) – німецький піаніст та композитор.

⁴³ Найбільш ймовірно, австрійський скрипаль, диригент і композитор Георг Хельмесбергер (1800–1873), його син скрипаль, диригент і композитор Йозеф Хельмесбергер (1828–1893) на той момент був молодий.

⁴⁴ Можливо, австрійський композитор і диригент Карл Біндер (1816–1860).

1. Гербер, Вільшау, Фіцнер та Гебель⁴⁵ виконують: Л. Бетховен, Квартет №6 B-dur.
2. М. Соколовський у супроводі квартета виконує: М. Джуліані, Вариації на тему⁴⁶ з опери Дж. Россіні «Отелло».
3. Князь Туркестанов (віолончель) у супроводі фортепіано⁴⁷ виконує: Г. Гольтерман, Романс.
4. Ільїн⁴⁸ виконує: С. Меркаданте, арія з опери «*Il Giuramento*»⁴⁹.
5. М. Соколовський виконує на гітарі:
 - а) Ф. Шопен Мазурка; б) Польський з «Роберта», в) «Російський романс» та «Етюд» (аранжовані виконавцем).

Частина II.

1. Гербер, Вільшау, Фіцнер та Гебель виконують: Ф. Мендельсон, Квартет D-dur.
2. М. Соколовський з акомпанементом квартета виконує:
 - а) Етюд з віолончелью, б) *Allegro*. «Печера Фінгала».
3. Ільїн виконує: О. Аляб'єв, Романс «Чорні очі».
4. Конюс⁵⁰ виконує на фортепіано: Фантазію з опери «Гугеноти» авторства Пріода.
5. М. Соколовський з акомпанементом фортепіано виконує:
 - а) «*Fantasia romantique*»; б) Романс «Осідлаю коня».

У програмі цього концерту зазначено, що М. Соколовський гратиме на десятиструнній гітарі, а концерт у залі Шляхетного зібрання запланований на середу 20 лютого, без зазначення року. За Юліанським календарем 20 лютого припадало на середу у 1863 році.

Невідомі твори криються під вказаними у програмі, як аранжовані виконавцем «Російський романс» та «Етюд». У програмі також не вказаний

⁴⁵ Ініціали не вказані. Ймовірно, скрипаль Юлій Густавович Гербер (1831 – 1883), ім'я якого досить часто зустрічається у афішах та відгуках на концерти М. Соколовського, скрипаль Роберт Фрідріх Вільшау (? – 1903). Імена музикантів з прізвищем Фіцнер та Гебель не вдалося встановити.

⁴⁶ «*Deh calma ah ciel*».

⁴⁷ Очевидно, акомпаніатором був піаніст на прізвище Вів'єн, адже тільки він був заявлений серед виконавців, втім у програмі концерту його прізвище відсутнє.

⁴⁸ Ініціали відсутні.

⁴⁹ «*Клятва*».

⁵⁰ Ініціали не вказані, ймовірно Едуард Конюс (1827 – 1902).

автор твору *Allegro*. «Печера Фінгала». Можливо, це композиція Й. К. Мерца «*Fingals-Höhle*»⁵¹ з циклу «*Barden-Klänge*»⁵² оп. 13, №5 з дописаним М. Соколовським супроводом струнного квартету або аранжування увертюри Ф. Мендельсона «*Гебриди, чи Фінгалова печера*» оп. 26. З близькою до вказаної у програмі «*Fantasie romantique*» назвою серед гітарних творів XIX століття відомі зокрема композиція «*Fantasie romantique*» І. Деккер-Шенка та *Grande Fantasie «Le Romantique»* Й. К. Мерца, яку В. Русанов у переліку творів з репертуару вказував саме як «*Fantasie romantique*». Схиляємося до авторства Й. К. Мерца.

Концерти М. Соколовського в Москві були майже щорічними і супроводжувалися незмінним успіхом. Учасниками його концертів були видатні музиканти, зокрема відомий співак і композитор С. С. Гулак-Артемівський та одинадцятирічний Микола Рубінштейн [21, с. 53]. Втім саме виступи М. Соколовського викликали надзвичайний ентузіазм у слухачів. Часто артист на вимогу публіки повторював виконані композиції, грав на біс. Автор⁵³ одного з відгуків на концерт М. Соколовського⁵⁴, писав, що впродовж вечора публіка викликала його загалом *до тридцяти разів!* [63, с. 1786].

У 1866 році у Лондоні відбулася зустріч М. Соколовського зі знаменитим віртуозом Джуліо Регонді, який присвятив йому свою композицію «*Capriccio scherzoso*» і подарував пакунок своїх найскладніших творів зі словами: «я вже старий, а гіднішого від тебе наступника не знайду». Цей вислів Дж. Регонді знаходимо у багатьох джерелах, зокрема його цитують О. Фамінцин та В. Русанов, який слідом за автором некролога у «Газеті Гатцука» навіть пише «престарелый Регонди». Вважаємо за потрібне додати свій коментар. За наявними даними Дж. Регонді народився у 1822 році, тобто був на чотири роки молодший за 48-річного на той момент М. Соколовського. Дж. Регонді був вундеркіндом, розпочав свою блискучу кар'єру концертанта у надзвичайно

⁵¹ «Фінгалова печера».

⁵² «Лісні барда».

⁵³ Підписано «Н. П-ий». Цей критик був автором низки присвячених концертам М. Соколовського відгуків на шпальтах видання «*Московские ведомости*».

⁵⁴ Концерт відбувся у Москві 14 березня 1860 року.

ранньому віці; тож, якщо він справді так висловився, фраза могла нести дещо гумористичний відтінок. Крім того, Дж. Регонді захоплювався мелофоном (англійською концертиною), грав на ньому у концертах, писав музику для цього інструмента. Можливо, він справді з певних причин хотів обмежити свою концертну діяльність, а у особі М. Соколовського побачив достойного виконавця своїх віртуозних гітарних композицій. Втім, причина того, що Дж. Регонді вирішив рано залишити сцену могла бути й дуже сумною. Дж. Регонді захворів на рак і пішов з життя 6 травня 1873 року. Тобто за шість років до цього під час зустрічі з М. Соколовським він міг відчувати певні ознаки хвороби [247, с. 260].

М. Соколовський товаришував з іншими гітаристами, зокрема з представниками семиструнної гітари В. Морковим⁵⁵, Ф. Цицерманом, І. Ляховим [63, с. 1018]. Загалом до семиструнної гітари терцієвого строю М. Соколовський ставився упереджено. Це матиме особливе значення в процесі аналізу відомих під його авторством творів у Розділі 4.

Після повернення М. Соколовський продовжував концертувати і займався педагогічною роботою. За твердженням автора некролога⁵⁶, і за кордоном і у Росії видатний артист неодноразово виступав перед сановними, зокрема, коронованими особами. Великі суми, отримані від концертів, він витрачав на підтримку інших музикантів, здебільшого на їхню освіту. Навіть в останні роки життя, припинивши концертну діяльність і відчуваючи брак коштів, він фінансово забезпечував одного з вихованців консерваторії.

Через ревматичну хворобу і погіршення зору за сім років до своєї смерті М. Соколовський змушений був припинити концертну діяльність [269, с. 271]. Надзвичайний емоційний вплив артиста був таким, що на його останніх концертах можна було почути ридання слухачів, у яких іноді траплялися навіть істеричні випадки [63, с. 1789].

⁵⁵ В. Морков присвятив М. Соколовському своє «Попурі з національних російських пісень» для гітари і фортепіано [63, с. 1154].

⁵⁶ Автором некролога вказаний «Н. Горелкин», його ім'я та по-батькові невідомі.

Вже за тих часів далекоглядний музикант М. Соколовський відчував потребу академізації професійного гітарного виконавства і наполегливо клопотав про відкриття класу гітари в Московській консерваторії. Але цю пропозицію тодішній її директор М. Рубінштейн відхилив. Залишається лише припускати, як склалася б історія гітари, якби М. Рубінштейн прийняв тоді інше рішення. Відмова у відкритті класу була дуже болісною для М. Соколовського, і він до самої смерті не зміг з цим змиритися. Однак згодом, у 1883 році (рік смерті М. Соколовського) за підтримки того ж М. Рубінштейна, клас гітари було відкрито при музичних класах Курського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства, де безоплатно взяв на себе викладання Юлій Михайлович Штокман (1839–1905). Учні Ю. Штокмана неодноразово з успіхом виступали публічно на обов'язкових музичних вечорах і концертах, але похилий вік і слабке здоров'я змусили Ю. Штокмана залишити ці заняття і клас було закрито [137, с. 101].

На надгробному пам'ятнику видатного музиканта на Віленському кладовищі Расу написано: «Марко Соколовський. Знаменитий європейський гітарист. 25 грудня 1883 р. 65 років від народження» [див. Додаток Б. 5].

За ініціалами авторів посмертного спогаду «К. U. — J. K1.» можна зрозуміти, що один з них – редактор видання Jan Kleczyński, чиє ж ім'я криється за «К. U.» – невідомо. Зі змісту спогаду, з наведених подробиць життя М. Соколовського складається враження, що автори знали його особисто, навіть розглядалася такою, що ймовірна, передача спадщини померлого у розпорядження редакції. З огляду на це, наведені авторами оцінки особистісних рис М. Соколовського можуть бути важливими: несміливий за своєю природою, сповнений ніжних почуттів, мало не з пташиною тривожністю замкнений у собі. Автори спогаду відмічають поетичність душі М. Соколовського, його витончений смак, примхливість рубато, зворушливість, яка переходить у грайливість, те, що він покохав гітару саме через її специфічний неголосний звук [268, с. 257]. Можливо, саме завдяки цим своїм особистим якостям він досконало розумів музику Ф. Шопена, хоч і міг грати на

гітарі лише деякі з його творів: Мазурки, Ноктюрн Es-dur. Виконанням М. Соколовського музики Ф. Шопена захоплювався О. І. Дюбюк (1812 – 1897): «Ви б послушали як виконував він Шопена! Ви б подумали, що Шопен писав і грав винятково на гітарі!» [142, с. 204]. Важко не згадати тут вислів, відомий під авторством Ф. Шопена: «Немає нічого красивішого, ніж гітара. Хіба якщо це дві гітари».

Репертуар, із яким М. Соколовський виступав у концертах, був досить різноманітним і охоплював, зокрема, твори європейських гітаристів-композиторів. «Як інтерпретатор кращих творів великих композиторів Соколовський не мав собі рівних. М. Джуліані, Л. Леньяні, Й. Мерц, Д. Регонді, Ф. Каруллі знаходили в ньому блискучого виконавця своїх творів» зазначив В. Русанов [142, с. 205]. Іноді він, вбачаючи можливість вдосконалення творів інших авторів, вносив до них деякі зміни, писав варіації, дописував партії додаткових інструментів, у результаті чого з'являлися дуети, тріо, квартети, твори для гітари з оркестром. Русанов наводить такий перелік композицій, що найчастіше зустрічалися у афішах М. Соколовського: «*Fantasia romantique*» («Слов'янська думка»), «*Pianto dell'amanto*», «*Souvenir de Varsovie*», «Мазурка Шульгофа», «*Les adieux*», «*Gondoliera*» Й. Мерца, варіації з опери «Отелло» (з аккомпанементом квартета і квінтета), три концерта М. Джуліані, концерти Л. Леньяні, власні фантазії та твори: фантазія на романс Варламова «*Осідлаю коня*», Мазурки, Польський, Етюд з пісні «*На дворі заметіль і завірюха*» та маленька фантазія «*Пошта*» [142, с. 206].

Автор⁵⁷ статті про М. Соколовського у часописі *Tygodnik Ilustrowany* стверджує що він багато komponував для гітари, втім взагалі не видавав свої твори друком через їхній легкий зміст [271]. У А. Мухи вказано, що серед творів М. Соколовського: «полонези, мазурки, вальси, Фантазія на романс О. Варламова, аранжування, обр. та ін.» [101, с. 277]. Італійський музикознавець Марко Баззотті, який досліджував біографію М. Соколовського, надав нам перелік оригінальних творів видатного гітариста та зроблених ним

⁵⁷ Вказані ініціали автора А. Ж.

аранжувань, згадку про які він зустрічав. Наводимо цей перелік у додатках [див. Додаток В. 1].

У різних джерелах зустрічаємо згадування про оригінальні твори та аранжування/оркестрування, що виконані Соколовським. Звертає на себе увагу, що певні твори точно або з великою ймовірністю зустрічаються у різних програмах М. Соколовського, проте фігурують у концертних програмах під *різною* назвою.

М. Соколовський був блискучим інтерпретатором: у творах видатних гітарних композиторів він розвиваючи головну ідею, відкривав нові, невідомі до того сенси і виміри. Іноді він брав за основу певну композицію і розвивав авторську ідею у власних варіаціях, або навіть додавав до неї партії інших інструментів, в результаті чого створювалася нова композиція [142, с. 206]. Так композицію Й. Мерца «*Fantasie Romantique*» М. Соколовський переробив для виконання з акомпанементом фортепіано, у афішах вона фігурувала під назвою «*Слов'янська думка*» [63, с. 1963]. Узявши тему Варламова «*Осідлаю коня*» у аранжуванні В. Моркова (для семиструнної гітари), М. Соколовський доповнив її власними варіаціями [63, с. 1777, 1779; 94, с. 74; 95, с. 63]. Доречним буде тут згадати про наведені нами приклади аналогічних творчих переосмислень у композиціях М. Вербицького.

У рецензії на концерт Соколовського від 1 березня 1847 року, можемо бачити репертуар, з яким Соколовський виступив: з акомпанементом фортепіано: Варіації М. Джуліані, Рондо з опери «*Пуритани*», власна композиція «*Польський*» (полонез?) [63, с. 1776].

Фамінцин наводить вислів рецензента зі згадуванням виконаного М. Соколовським «*Венеціанського карнавалу*» [181, с. 214]. Невідомо чи виконував М. Соколовський у концертах присвячене йому «*Попуррі з національних російських пісень*» В. Моркова для гітари і фортепіано⁵⁸ [63, с. 1154, 1777]. М. Макаров присвятив йому свою композицію «*Fleurs du Nord*»,

⁵⁸ Ця композиція була у рукописі. Існує також авторська версія цього попури для двох гітар.

підписавши «моєму другові Соколовському» проте згодом їхні стосунки погіршилися.

Гітарист-дилетант, активний гітарний діяч та педагог **Олександр Якович Ларін** (1907 – 1987) стверджував, що мав у своїй бібліотеці рукописні ноти різних гітаристів, зокрема М. Соколовського, З. Кіпченка [63, с. 932]. Навесні 1936 року Л. Девятов разом з однодумцями придбав у Вороніна⁵⁹ з м. Сімферополь нотну бібліотеку, що залишилася після Ю. Дьякова. У листі до В. Мусатова він згадує про присутність у цій бібліотеці 11 п'єс, що є справжніми рукописами М. Соколовського [63, с. 1205]. Втім у В. Машкевича вказані тільки п'ять рукописів композицій М. Соколовського, які зберігалися у Л. Девятова: 1) Mazur, 2) Etude, 3) Fantasia sur «*Le Carnaval de Venise*», 4) Вальс, 5) «*Послухайте, що скажу*»⁶⁰ [63, с. 1792].

В укладеному В. І. Поповим переліку творів репертуару Л. Андронова під номером 33 знаходимо п'єсу «*Прелюдія*», автором якої вказаний Соколовський. На жаль, ініціали автора чи хоча б тональність твору відсутні, отже за браком даних не можемо встановити приналежність її до М. Соколовського [63, с. 122].

Як взірць доброго смаку композицій М. Соколовського, Б. Вольман вказує «*Три Прелюдії*», а особливо «*Прелюдію h-moll*». Однак фрагмент цього твору, який міститься у тексті монографії, насправді є загальновідомим «*Етюдом М. Соколовського*»⁶¹. Б. Вольман не вказує джерело, однак у акорді на другу долю т. 2 бачимо відмінність з текстом публікацій *Етюд*. Вказана аплікатура, хоч і містить певні помилки, очевидно розрахована на класичну шестиструнну гітару [20, с. 130].

Однією з особливостей, що зумовили надзвичайний успіх М. Соколовського, було *вміння видобувати з інструмента насичений повнокровний звук*. За відгуками віденських критиків на його виступи у 1858 році, гітара у його руках мала «дуже сильний і чистий звук навіть у величезному залі» [63, с. 1790]. В. Русанов цитував вислів одного з рецензентів:

⁵⁹ Воронін був учнем П. С. Агафошина.

⁶⁰ Докладніше про цю композицію див. підрозділ 4.2 цієї дисертації.

⁶¹ Докладніше про «*Етюд М. Соколовського*» див. підрозділ 4.2 цієї дисертації.

«він видобуває з гітари такі повні звуки, що вони досягають найвіддаленіших просторів величезної зали Шляхетного зібрання, анітрохи не втрачаючи своєї внутрішньої пружності та круглоти» [144, с. 106]. Втім, слід з обережністю сприймати такі твердження⁶². Можливо, оцінка гри М. Соколовського надавалася у порівнянні з іншими гітаристами, які суттєво поступалися йому у техніці й силі звуковидобування. Зокрема, причиною насиченого звучання могло бути ефективне застосування М. Соколовським нігтів для защипування струн на відміну від відомих рецензенту гітаристів-концертантів. «Головне, що дає нашому артисту право на високе місце серед дуже небагатьох відмінних гітаристів, полягає в його *вмінні співати на своєму складному інструменті*» підсумовував рецензент [144, с. 106].

Співуча манера гри як специфічна риса виконавського стилю М. Соколовського має підтвердження у замітках багатьох рецензентів. Оцінюючи гру М. Соколовського з точки зору техніки, один з критиків писав: «звук у грі Соколовського сильний, м'який, чистий і швидкість рухів дивовижна, відтінки розумно застосовані і чудово виконані; фразування вирізняється прекрасним смаком, словом, навряд чи можливо довести до більшої досконалості гри на гітарі» [63, с. 1786]. Зустрічаємо такі епітети як «акорди, що говорять», а також розгорнуту оцінку «сила і пружність арпеджіо спричиняли ілюзію, принаймні, арфи, чарівні флажолети, звичайно винятково гарні на цьому інструменті, стогони і портаменто, які й на цитрі зустрічаємо, використані з поміркованістю, запал нарешті, що охоплював артиста, його вмлі і поетичні відтінки, не раз змушували забути про скромне звучання інструменту. Навіть з оркестром інколи його гітара вмліла поєднуватися – щоправда, вимагаючи від акомпанементу особливої тактовності» [63, с. 1783; 269, с. 271].

Про учнів М. Соколовського мало відомостей. Найвідоміший з них – **Михайло Васильович Полупаєнко** (1848–1902) [46, с. 84]. Нарис В. Русанова

⁶² Той же В. Русанов у іншому джерелі посилався на особисті контакти зі слухачами концертів М. Соколовського, які свідчили, що на останніх рядах залу майже нічого не було чути [147, с. 114].

містить також згадку про гітариста-любителя **Н. М. Губарєва**⁶³, який навчався у М. Соколовського і мав у своїй нотній бібліотеці рукопис його аранжування композиції Й. К. Мерца «*Fantasia Romantique*» під назвою «Слов'янська думка» [142, с. 205 (виноска)]. У програмі концерту 1871 р. фігурує його учень **М. Ф. Шохін**, у дуеті з яким М. Соколовський виконував Фантазію оп. 63⁶⁴ Ф. Сора [63, с. 1789].

Збереглася згадка С. Заяїцкого про учня М. Соколовського на прізвище Ніколаєв, який за його твердженням був інспектором Ніколаєвського інститута у Москві. Від С. Заяїцкого дізнаємося, що для Ніколаєва М. Соколовський під час свого перебування у Відні замовив І. Шерцеру десятиструнну гітару шестиструнного строю. Гітара була виготовлена у 1862 році і позначена №99⁶⁵. Після смерті Ніколаєва гітару придбав головний лікар Імператорського Виховного Будинку М. Ф. Міллер, а у нього в 1897 році – С. Заяїckий. Згодом на замовлення С. Заяїцкого майстер Р. Архузен переробив її гриф для семи струн [46, с. 12]. У історичному нарисі Ніколаєвського Сирітського Інститута за 1837 – 1887 р. р. відсутні згадки про інспектора на прізвище Ніколаєв, проте помічником інспектора класів з 1874 р. є укладач цього нарису **Ніколаєв Петро Олексійович** – статський радник, кандидат фізико-математичного факультету Московського університету [103, с. 22]. За некрологом П. О. Ніколаєв закінчив курс навчання у Московському університеті на початку 1860 років, помер 25 березня 1894 р. у Москві. Отже, поза сумнівом, учнем М. Соколовського був саме П. О. Ніколаєв.

Певний час уроки у М. Соколовського брав військовий генерал **Вячеслав Михайлович**⁶⁶ Дудіckий-Лішин (1840 – 1913). Спершу він самостійно оволодів семиструнною гітарою, спілкувався з видатними представниками цього інструмента, а згодом під впливом В. Макарова переключив свою увагу на

⁶³ Повне ім'я по-батькові не відоме.

⁶⁴ «*Souvenir de Russie*», у програмі концерту ця композиція вказана як «Дует на російські мотиви («Чим я тебе засмутила») та фінал «По вулиці мостовій» авт. Сора».

⁶⁵ Номера, що вказані на етикетках гітар І. Шерцера означають не порядковий номер серед виготовлених майстром інструментів, а номер будинку, у якому він мешкав на момент виготовлення інструмента. Так під №99, крім вказаної гітари, відомі ще, як мінімум, дві гітари [118].

⁶⁶ У журналі «*Акорд*» В. Русанов вказує «Вячеслав Измайлович», В. Машкевич виправляє цю помилку [63, с. 477].

шестиструнну гітару⁶⁷. У листі до В. Русанова В. Дудічкій-Лішин розповідав, що на момент початку занять з М. Соколовським він вже мав у своєму репертуарі вельми складні композиції, втім змушений був зосередитися на етюдах М. Каркассі. На цьому матеріалі М. Соколовський працював з ним над вдосконаленням техніки правої руки та усуненням недоліків постави [48, с. 3]. В. Дудічкій-Лішин не уточнює які саме етюди М. Каркассі він опрацював під керівництвом М. Соколовського, однак у іншому місці свого листа вказує, що колись грав Етюд №7 М. Каркассі. Найімовірніше, мається на увазі Етюд №7 з ор. 60, який донині знаходиться у «золотому фонді» педагогічного репертуару гітаристів⁶⁸.

Крім М. Соколовського В. Дудічкій-Лішин користувався порадами його друга А. Голікова. Як він пише, під впливом А. Голікова, В. Макарова чи М. Соколовського привчав себе тримати мізинець на деці гітари під час гри і експериментував з положенням інструмента: від горизонтального до вертикального. Згодом В. Дудічкій-Лішин відмовився від опори мізинця і повернувся до положення гітари з нахилом вліво. Слова В. Дудічкого-Лішина можна інтерпретувати по-різному, адже з його формулювання незрозуміло, чи усі троє згаданих гітаристів, чи хтось один з них тримався вказаної техніки опори мізинця на деку.

Опора мізинця та/або примізинного пальця правої руки на деку гітари була звичною практикою ще з часів лютнистів доби Ренесансу. Гітаристи користувалися цим прийомом аж до XIX ст., однак авторитетні педагоги і виконавці, зокрема Ф. Сор, рекомендували відмовитись від цієї практики, тож стандартне положення правої руки поступово змінилося. На гітарах XVIII століття струни були розташовані значно ближче до деки, а висока підставка гітар пізнішого періоду (як і сучасних гітар) робить опору мізинця на деку гітари вкрай незручною [267, с. 260]. Проти опори мізинця на деку висловлювалися, зокрема, С. Галін та В. Русанов, а гітаристи О. Ветров,

⁶⁷ Для вирішення проблеми вибору строю у пізньому періоді свого життя В. Дудічкій-Лішин замовив лют'єру Архузєну спеціальну гітару з висувним поріжком та додатковим кілком [63, с. 480].

⁶⁸ Найбільш відомою є редакція 25 етюдів ор. 60 М. Каркассі, що виконана М. Льобетом. Д. Таненбаум опублікував змістовні коментарі до цих етюдів [261].

М. Макаров, і ще раніше Д. Кушенов-Дмитревський та Д. Агуадо, використовували мізинець для защипування струн [22, с. 12; 74, с. 4; 152, с. 26–27].

Детальну інформацію про особливості гітарної техніки М. Соколовського знайти не вдалося, нам невідомі портрети, де він тримав би гітару в ігровій позиції, тож не можемо знати якого положення гітари та правої руки він тримався. Так само, не можемо стверджувати, що саме за його настановою В. Дудічкій-Лішин привчався до опори мізинця на деку гітари. Відомо, що під впливом М. Соколовського згаданий В. Дудічкім-Лішиним А. Голіков переключив свої творчі сили з семиструнної на шестиструнну гітару⁶⁹. Цей вплив міг виражатися й у галузі виконавської техніки, у специфіці застосування певних виконавських прийомів, іншими словами у певній спорідненості між виконавськими методами М. Соколовського та А. Голікова: якщо авторитетний музикант М. Соколовський застосовував опору мізинця на деку – з великою ймовірністю А. Голіков також користався цим прийомом.

В. Макаров пропагував використання для звуковидобування усіх п'яти пальців правої руки, з чого можна було б зробити висновок, що він не застосовував опору мізинця правої руки, а, отже, В. Дудічкій-Лішин переймав цей прийом від М. Соколовського чи А. Голікова. Втім наведене фото В. Макарова [див. Додаток Б. 7] свідчить про те, що техніку опори мізинця він все ж використовував, через що не можна однозначно ані підтвердити, ані спростувати застосування М. Соколовським опори мізинця на деку.

Фанатичним прихильником М. Соколовського був **Володимир Миколайович Анічков**. Відомостей про нього вкрай мало, В. Русанов, який був особисто знайомий з В. Анічковим, описав його у своєму оповіданні «*Дикий барін*»⁷⁰ [139–141]. Попри певну фейлетонність оповідання, «*Дикий барін*» містить важливі у контексті нашого дослідження деталі. В. Русанов

⁶⁹ Раніше А. Голіков опановував семиструнну гітару під керівництвом Павла Феодосійовича Белошеїна (? – 1869), який в свою чергу був учнем М. Висотського та А. Сихри [63, с. 409]. Певний період часу учнем П. Белошеїна був і В. Дудічкій-Лішин.

⁷⁰ В оповіданні В. Русанова усі прізвища реальних людей змінені, головний герой фігурує під ім'ям Володимир Миколайович Танічков.

високо оцінив виконавський рівень В. Анічкова, відмітив, його віртуозність. Характерно, що Анічков грав зокрема усі 25 етюдів ор. 60 М. Каркассі: нагадаємо ще про їх опрацювання В. Дудіцкім-Лішиним під керівництвом М. Соколовського. Як пише Русанов, у В. Анічкова «гітара звучала чисто, звучно, але дещо сухо, трохи подряпуючи». Причину цього Русанов вбачав у використанні ним нігтів для видобування звуку. Особливу увагу привертає до себе зауваження Русанова про опору В. Анічковим мізинця правої руки на деку [139, с. 6].

В. М. Анічков дуже пишався тим, що чув М. Соколовського і особисто спілкувався з ним, надзвичайно високо цинив його гру і саме під його впливом перейшов на шестиструнну гітару. Зазвичай палкі прихильники намагаються наслідувати особливості своїх кумирів, тож, на нашу думку, кумир В. Анічкова М. Соколовський цілком міг застосовувати нігтьовий спосіб звуковидобування і найімовірніше, під час гри спирав мізинець правої руки на деку гітари, а В. Анічков перейняв прийоми з його технічного арсеналу. Аргументом «за» твердження про застосування Соколовським опори мізинця може слугувати помітна світла пляма на деці гітари⁷¹ М. Соколовського трохи нижче і вздовж ① струни, яку можна бачити на розміщеному в нарисі В. Русанова фото [див. Додаток Б. 4]. Ця пляма, якщо вона не є дефектом фотознімка, могла з'явитися саме від контакту з мізинцем гітариста [142, с. 199]. Аналогічну пляму можна бачити на деці сімнадцятиструнної гітари М. Соколовського [142, с. 205]. Втім фото цієї гітари, очевидно, зроблене значно пізніше, коли вона була вже у власності О. Соловйова, тож пляма могла бути наслідком використання гітари пізнішими власниками [див. Додаток Б. 6].

О. Фамінцин згадував, що М. Соколовський замовляв гітари видатному люг'єру І. Краснощоківу [181, с. 218]. Автор замітки 1860 року, присвяченої М. Соколовському, пише про його повернення після трьохрічної закордонної поїздки з інструментом іншої конструкції. Йдеться про десятиструнну

⁷¹ Гітара виготовлена І. Шерцером.

двогрифну гітару з додатковою декою. У концертному житті міста такий інструмент з'явився вперше⁷² [63, с. 1785].

Схильність М. Соколовського до експериментів проявилася і в його прагненні до вдосконалення інструменту: за його ідеєю видатний австрійський майстер І. Шерцер виготовив сімнадцятиструнну гітару, що мала 6 струн у класичному строї і 11 додаткових струн на другому грифі, які можна було використовувати тільки відкритими [див. Додаток Б. 6]. Ф. Бюк писав, що під час митного досмотру на кордоні митники не знали назви⁷³ гітари М. Соколовського, адже таких інструментів не існувало. Вважаючи її перехідним інструментом між арфою та гітарою, назвали «арф-гітарою» [214, с. 150]. Зі слів О. Ходецького можна зрозуміти, що автором назви «арфо-гітара» – інструмента з додатковим грифом, на якому грав М. Соколовський, є критик Етінгер [218]. Втім, відомо, що цей термін виник суттєво раніше [236].

Автор статті «*З сучасного семиструнної гітари*» п. Пололін вважав, що ця гітара М. Соколовського була інструментом О. Соловйова, про який він розповідав у інтерв'ю для газети⁷⁴ [120, с. 76–78]. О. Соловйов стверджував, що придбав свій унікальний інструмент у вдови полковника на Амурі разом зі значною кількістю нот за 300 карбованців. Не називаючи свого джерела, п. Пололін повідомляє історію цієї гітари. Він пише, що цей інструмент був замовлений І. Шерцеру і оплачений⁷⁵ п. Давидовим з Курська. Давидов був прихильником М. Соколовського і у такий спосіб вирішив виразити свою прихильність видатному музиканту. М. Соколовський зізнався А. Голікову, що сподівання, які він покладав на цей інструмент, не виправдалися, що він не знайшов практичної користі з такої конструкції. За свідченням М. Соколовського, ця сімнадцятиструнна гітара звучала непогано, проте його концертна десятиструнна гітара, яка також була виготовлена І. Шерцером, звучала краще, тому експериментальна гітара була відкладена [120, с. 78].

⁷² Вважаємо доречним відмітити, що Й. Мерц (1806–1856), твори якого М. Соколовський виконував у концертах, писав композиції для десятиструнної гітари раніше, а десятиструнна гітара І. Шерцера виграла першу премію на організованому М. Макаровим у Брюсселі конкурсі у 1856 році.

⁷³ У Ф. Бюка помилково вказано, що гітара Соколовського мала п'ятнадцять басів.

⁷⁴ «Голос Москвы» №141 від 21 червня 1909 року сторінка 4 [63, с. 1829].

⁷⁵ У сумі 400 карбованців разом вартістю футляра та поштовими витратами.

А. Голіков був власником аналогічного концертній гітарі М. Соколовського десятиструнного інструмента.

Сучасник М. Соколовського М. П. Макаров (1810–1890) також був власником виготовленої І. Шерцером гітари. Ця гітара здобула першість на організованому М. Макаровим у Брюсселі конкурсі. Вона мала таку ж конструкцію, що і гітара М. Соколовського: 6 струн у класичному квартовому строї і 4 додаткових басових на другому грифі. У своїх опублікованих у 1874 році правилах вищої гітарної гри М. Макаров пише про стрій десятиструнної гітари: «чотири баса, додані до шестиструнної гітари, значно збільшили гармонічні засоби цього інструмента. Однак стрій доданих струн був найбільш нераціональний, а саме: контр **D**, контр **C**, контр **H** та контр **A**; тому що не кількість струн, а система їх строю становить гармонічне багатство інструменту: чим більше відкритих нот, особливо в басах, тим стрій повніше» [79, с. 15]. Префікс «контр» перед **D** та **C** вказаний автором цитованого фрагменту помилково, адже стрій додаткових басових струн знижувався діатонічно, такі «стрибки» у строї були б не виправданими. Далі М. Макаров пропонує свій варіант строю, проте у творах Й. Мерца, зокрема тих, що були у репертуарі М. Соколовського, ми спостерігаємо необхідність вказаних у наведеній цитаті нот. З цього робимо висновок, що стрій додаткових басових струн десятиструнної гітари М. Соколовського був таким: **D - C - H₁ - A₁**.

Висновки до Розділу 1

1. Історія традицій виконавства на гітароподібних інструментах на українських теренах сягає XVI ст. Власне гітарна традиція в Україні під час свого становлення зазнавала впливів як із Західної Європи, так і з Росії, що зумовлено, зокрема, географічним положенням українських земель. Обидва різновиди гітари, що співіснували в Україні – шестиструнна та семиструнна – західноєвропейського походження. Значну роль у розвитку гітари на заході та півдні України відігравала діяльність європейських музикантів, зокрема учнів М. Джуліані та Ф. Сора у Галичині, де гітара була поширеною у побуті та в межах гуртків гуртки і товариств. Помітним носієм гітарної виконавсько-

педагогічної традиції у Галичині та композитором творів для шестиструнної гітари був М. Вербицький.

2. Серед вихідців з України найбільш яскравими представниками семиструнної гітари кінця XVIII – XIX столітті були І. Хандошко, Г. Рачинський та О. Петров, які грали на цьому інструменті й komponували для нього. Відомо, що у репертуарі І. Хандошка та Г. Рачинського значне місце посідали інструментальні обробки народних пісень. На жаль, нотний матеріал їхніх композицій для гітари віднайти не вдалося. О. Петров мав тісні творчі зв'язки з багатьма видатними музикантами, зокрема гри на гітарі він навчався під керівництвом П. Кладовщикова та А. Сихри. Крім опублікованих вдалося віднайти рукописні ноти шести композицій, у яких О. Петров вказаний як аранжувальник. Відомості про творчі зв'язки І. Хандошка та А. Сихри виявилися дещо суперечливими, це питання потребує подальшого дослідження.

3. Уточнено низку біографічних відомостей про видатного «Сина України» – гітариста-концертанта М. Соколовського, зокрема таких, які є хибними, проте раз по раз з'являються у різних публікаціях про нього. У процесі становлення цей виконавець-віртуоз спирався на європейські гітарні традиції та репертуар, прагнув академізації гітарного мистецтва та створення потужної школи, професійної гітарної освіти. Його виконавська стратегія була скерована на утвердження гітари як концертного інструмента. Це суперечило суспільній думці про гітару, яка склалася на той момент: гітару вважали інструментом, що придатний хіба для акомпанементу і салонного музикування.

Завдяки віднайденим у процесі дослідження даним вдалося актуалізувати перелік безпосередніх учнів та послідовників М. Соколовського, уточнити деякі особистісні риси Соколовського-музиканта, специфіку його виконавського стилю. Наявні відгуки про гру Соколовського засвідчують надзвичайну технічну майстерність артиста, але відомості про важливі аспекти його техніки є дуже обмеженими. Достеменно відомо, що він використовував шестиструнну гітару квартового строю з додатковими басовими струнами. Вважаємо, що

Соколовський застосовував техніку опори мізинця на деку гітари та робимо обережне припущення щодо застосовування ним нігтів для видобування звуку.

РОЗДІЛ 2

ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ

2.1 Загальні тенденції гітарного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.; гітарні журнали

Наприкінці XIX століття великі українські міста були осередками музичної культури. У 1898 році, збираючи матеріали для своїх гітарних розвідок, знавець гітари і активний діяч **Валеріан Олексійович Русанов** (1866 – 1918) мав намір відвідати музичні центри, серед яких називає Київ, Одесу, Харків [63, с. 543]. Отже, ці українські міста були не тільки музичними, а й, власне, гітарними осередками кінця XIX – поч. XX ст. Стан гітарних справ у царській Росії наприкінці XIX століття він красномовно описує в спогадах про знайомство зі своїм вчителем О. П. Соловйовим (травень 1892 р.). За словами В. Русанова, О. П. Соловйов навіть стидався гітари і одного дня запропонував йому після уроку залишити гітару у себе, адже якось ніяково йти з нею по вулиці. На запит нот для гітари у магазині Гутхейль Русанову відповіли «Помилуйте!? Хто ж тепер друкує щось для гітари?.. Мертвий інструмент!» [63, с. 1799]. Гітару можна було почути на сцені лише у циганських концертах та деяких п'єсах Островського. Лише дехто згадував про концерти М. Соколовського. Добрі гітаристи були, втім вони залишалися у безвісті, проявляючи себе лише в обмеженому колі друзів та прихильників. Великою рідкістю було зустріти доброго «нотного» виконавця. Більшість, не володіючи нотною грамотою, грала зі слуху. Циферні самоучителі Б. Любавіна⁷⁶ та І. Деккер-Шенка В. Русанов відверто називав безглуздими [138, с. 49].

Як показує історія, любов до гітари об'єднує: прихильники цього інструмента у різні часи створювали різноманітні гуртки та товариства. Так характерною ознакою гітарного мистецтва кінця XIX – початку XX століття стало створення гуртків гітаристів та любителів гри на народних музичних

⁷⁶ Справжнє ім'я автора першої частини цього самоучителя – В. Трусов, авторами решти п'ятнадцяти частин були різні гітаристи [6].

інструментах, зокрема в українських містах Києві, Одесі та Харкові⁷⁷. Значущою подією було створення у вересні 1899 року на міжнародному конгресі гітаристів в Мюнхені Міжнародної Асоціації Гітаристів⁷⁸, членами якої стали деякі українські гітаристи. Так до Асоціації згодом приєднався Київський гурток гітаристів, який став її Київським відділенням⁷⁹.

На базі гуртків, як правило, існували ансамблі чи оркестри, які виступали у публічних концертах, одним з організаторів такого оркестру⁸⁰ став В. Русанов. Він був авторитетною і впливовою у тогочасному гітарному світі особистістю, підтримував зв'язки з гітаристами інших, зокрема українських, міст. Факт тісного спілкування українських гітаристів з Русановим певною мірою підтверджується тим, що він був в курсі гітарних справ не тільки у великих містах, а й у провінції, до того ж з подробицями. В листі до В. Машкевича він навіть згадує, що одному з гітаристів Волинської губернії потрібні чоботи, адже його зарплата лише десять карбованців [63, с. 1560]. Підсумовуючи власну діяльність, Русанов стверджував, що має «листи від гітаристів майже з усіх міст, усіх верств, звань, статків. <...> в них уся історія сучасної гітари та невичерпне джерело тем та питань. <...> на кожний лист є відповідь, іноді у вигляді цілої статті» [63, с. 1562].

У 1898 – 1918 роках надзвичайними масштабами вирізнялася кипуча діяльність **Олексія Максимовича Афромєєва**. О. Афромєєв мешкав у Тюмені, втім його численні нотні збірки та заочні уроки гри на семиструнній гітарі, які до 1917 року витримали двадцять два видання, знайшли своїх споживачів в усіх куточках імперії, зокрема, й серед українських гітаристів.

У 1904 – 1905 роках В. Русанов був видавцем журналу «Гітарист», з 1906 року видавцем журналу став О. М. Афромєєв. У 1907 – 1910 роках цей журнал виходив під назвою «Музика гітариста», а з січня 1911 року (з перервою у 1912 році) і до припинення свого існування у 1914 році виходив під назвою

⁷⁷ Загальну характеристику функціонування різних об'єднань любителів гітарного виконавства того періоду можна прочитати у Б. Вольмана [21, с. 55].

⁷⁸ Internationalen Guitarristen-Verbands.

⁷⁹ Про діяльність Київського гуртка гітаристів див. у підрозділі 2.2.

⁸⁰ При Товаристві любителів гри на народних інструментах та світського співу (м. Москва).

«Акорд». На сторінках видань «Гітарист», «Музика гітариста», «Акорд» провадилася активна робота з просвіти гітаристів як у галузі гітарної техніки, історії інструмента, критеріїв підбору репертуару, так і в аспекті загальномузичної ерудиції⁸¹ та розвитку музичного слуху. Прикладами такої роботи є зокрема цикли статей В. Русанова «У школі», «Що грати» тощо, а також наведені ним у цих виданнях матеріали інших авторів.

У журналах публікувалися статті з різних питань музичного життя, бібліографічні огляди новітніх публікацій, некрологи, хроніка, рецензії на концерти та інші мистецькі заходи, біографічні нариси, переклади статей музичної тематики зарубіжних авторів, а також художні літературні твори: поезія, повісті та оповідання, у яких фігурувала гітара. Нотно-музичний відділ містив композиції для гітари соло (різного строю), ансамблі, твори для гітари у поєднанні з іншими інструментами (скрипка, мандоліна, флейта, фортепіано), вокальні твори з акомпанементом гітари, дидактичні матеріали. Читачі листувалися з редакцією, отримували роз'яснення з різних питань щодо свого інструмента. З преїскуранту на шпальтах журналу «Музика гітариста» дізнаємося про широкий асортимент інструментів різної конструкції, які можна було придбати за індивідуальним замовленням у тюменському музично-торговому підприємстві «Сибірська ліра», власником якого був О. Афромеев⁸² [124].

«Гітарист», «Музика гітариста», «Акорд» містять зокрема відомості про гітарну культуру України тих часів. Наприклад зі статті «Гітара на Волині (від нашого кореспондента)», що була опублікована у в 1914 році в журналі «Акорд» дізнаємося про стан гітарних справ на північному заході України. За свідченням автора⁸³ статті, який мешкав у вказаному регіоні, в цій місцевості було чимало любителів гітари, існувала можливість придбати інструмент і виписати⁸⁴ добрі «Школи» для навчання гри на гітарі. В одному з волинських

⁸¹ Музичним відділом журналу «Музика гітариста» завідував композитор і теоретик А. Г. Чесноков, про що зазначено на зворотньому боці обкладинки журналу [26].

⁸² Підприємство було засноване О. Афромеевим сумісно з Ю. Маркусенном.

⁸³ Автор підписався «Ст. Сорочинській».

⁸⁴ Тобто замовити поштою .

містечок⁸⁵, на той момент він нарахував п'ятьдесят гітаристів і любителів цього інструмента [172, с. 14]. Однак серед волинських гітаристів не було таких, що знайомі з теорією музики, грають по нотах чи добре володіють гітарою. Кореспондент відмічає панування дилетантського підходу у вивченні гітари, викладачів з низькопробним репертуаром, що не прагнуть розширення власного професійного кругозору, навчають за цифровою системою і відмовляють своїх учнів від вивчення нотної грамоти, допомагають їм придбати гітару, спираючись суто на ефектність її зовнішнього вигляду. Спираючись на це свідчення можемо констатувати, що на початку ХХ століття у північно-західному регіоні України існував чималий попит на гітарне мистецтво, втім стійкої гітарної виконавсько-педагогічної традиції ще не було сформовано. У наступних підрозділах нашого дослідження означені журнали слугуватимуть вагомим джерелом даних про регіональне гітарне мистецтво тогочасної України.

Чимало мешканців різних регіонів України згадується у переліку гітаристів, що наведений у №1 журналу «Акорд» за 1913 рік. Як зазначено, вони почали вивчення гітари за нотним методом з серпня 1913 року: Д. А. Шейбе з Кирилівки⁸⁶, Василь Олексійович Босенко з Дебальцева, Іван Мойсейович Сітченко з с. Катеринівки Катеринославської губернії, Нікіфор Олександрович Григор'єв з Ялти, Данііл Іванович Крутько з Харкова, Н. А. Чекмотаєв з селища Амур Катеринославської губернії, Олександр Григорович Литвишко та Іосіф Михайлович Якубовський з Юзівки Катеринославської губернії, Ємеліан Матвійович Прочаковський ст. «Паташ» м. Київ, Михайло Агапович Колесов з Бахмута Катеринославської губернії, Філіпп Микитович Гребеніков з Києва, Володимир Феодорович Попов з Олександрівська⁸⁷, Іосіф Лазаревич Донда зі ст. «Запоріжжя-Кам'янське» [107, с. 18–20]. У 1914 році у аналогічному переліку фігурують Олексій Григорович Москаленко з Юр'ївського заводу⁸⁸,

⁸⁵ Вказано «містечко К.». Ковель, Костопіль, Кременець?

⁸⁶ Не уточнено губернію, тож достеменно не відомо, чи йдеться саме про українську Кирилівку. На даний момент на території України існує дев'ять населених пунктів з такою назвою.

⁸⁷ Нині м. Запоріжжя.

⁸⁸ Нині місто Алчевськ.

Ілля Андрійович Боголюбський з Зіньківа, В. А. Савин з Пеньківки, Володимир Петрович Трофіменко та Філіп Карпович Павлов з Севастополя, Євлампія Василівна Под'якова з Успенівки⁸⁹, Ілля Трифонович Демченко з Симферополя, Емануїл Григорович Хора з Купянська, Микола Миколайович Скобунов з Луганська, Михайло Іванович Хоменко з Ворожби, Фома Іванович Грановський з містечка Багачни⁹⁰, Костянтин Олексійович Годовіков з Бірзули⁹¹ [108].

Редактор-видавець журналу «Акорд» О. Афромеєв закликав читачів журналу надсилати інформацію про себе для розміщення її у рубриці «*Портретна галерея гітаристів*». Одним з тих, хто відгукнувся, був гітарист-аматор зі слободи Веселі-Терни⁹² Катеринославської губернії Олександр Олександрович Маркін [122, с. 18]. Наведені дані можуть певною мірою слугувати джерелом оцінки географії поширення цих журналів на українських теренах.

Крім репертуарного додатку журнали містили рекламу новітніх нотних та дидактичних видань, зокрема тих, що опубліковані за кордоном. За допомогою редакції можна було придбати означені видання. У журналах також розміщалася реклама музичних фірм, що торгували музичними інструментами і приватні оголошення про продаж музичних інструментів, послуги з виготовлення струн тощо. Як можна бачити, названі журнали були дуже вагомим підмогою в оволодінні гітарою не тільки для мешканців великих міст України, а й для гітаристів з провінції. Вони допомагали втамувати інформаційний голод, виконували функцію зв'язуючої ланки між однодумцями та майданчиком для дискусій актуальної навкологітарної і загальномузичної тематики.

Навіть коли В. Русанов вже не був видавцем журналу, він брав активну участь у ньому. Він нещадно критикував сучасних йому гітаристів за вузькість музичних поглядів, зацикленість на гітарі, меркантильність та безпринципність.

⁸⁹ На початку ХХ століття село Олександрівського повіту Катеринославської губернії, нині існує ще шість українських сіл із такою назвою.

⁹⁰ Ймовірно йдеться про селище Багачка. З 1925 року Велика Багачка у Полтавській області.

⁹¹ Нині місто Подільськ Одеської області.

⁹² Нині адміністративний район міста Кривий Ріг.

Так у листах до Машкевича він звинувачував Афромеєва в тому, що він у своєму журналі «*Акорд*» публікує низькопробні музичні та літературні твори, агітує підписчиків до купівлі металевих струн, якими сам торгує, і в той же час видав «*Школу*» Русанова, рекламує її як «найкращу в Росії», а у ній стверджується, що використання металевих струн на гітарі є ознакою несмаку, є неприпустимим [63, с. 1557]. Проте, у судженнях Русанова можна іноді зустріти протиріччя. Зокрема, аналізуючи доробок О. П. Соловйова, Русанов суперечить сам собі: у одному місці він натхненно вихваляє виконання й аранжування «*Місячної сонати*» Л. ван Бетховена Соловйовим, а в іншому жорстоко і обурено критикує це аранжування [63, с. 1810, 1820]. Подібний до широковідомих «*Життєвих правил для музикантів*» Р. Шумана «*Катехізіс гітариста*» В. Русанова зосереджує у собі життєві й творчі переконання автора [63, с. 1489].

Опонуючи Б. Вольману, який вважав, що занепад гітари розпочався у 30-х роках XIX століття і тривав аж до 1917 року, учень В. Русанова **Володимир Павлович Машкевич** позначив кінець XIX – початок XX століття як блискучий період гітари у Західній Європі і в Росії, який перервала Перша світова війна 1914 – 1918 р.р. [63, с. 41, 289]. Суголосно думці В. Машкевича В. Щепакін пише: «починаючи з останнього двадцятиріччя XIX ст., гітара починає відвойовувати втрачені позиції і поступово ставати ознакою музично-культурного буття мешканців півдня Росії (України), особливо завдяки використанню її в ансамблях із її частою концертною супутницею тих часів – мандоліною» [193, с. 69].

У перші роки XX століття майбутній ерудит-гітарознавець В. Машкевич, тоді ще зовсім юний мешканець Оренбурга, прагнув здобувати вищу освіту і паралельно вдосконалювати свою гру на гітарі під орудою викладача. При цьому він обирав між двома містами: Києвом, де на той час існував гурток Д. Лободи, і Москвою, де відбувалася діяльність В. Русанова та О. Соловйова [63, с. 150]. Отже, зокрема завдяки діяльності Д. Лободи, *на той час українська столиця була одним з центрів гітарного мистецтва.*

В. П. Машкевич так описував свій творчий старт, який відбувся о 1900 році: «Вибір ліг на гітару. А далі трафарет: гра зі слуху, цифрова нотна система Любавіна, гра у невеликих ансамблях народних інструментів (балалайки, мандоліни, гітари), заочні уроки гри на гітарі Афромєєва, школи Сирцова (2 ч.), Сихри, Моркова, журнал *«Гітарист»* 1904, 1905 і 1906 рр., книга *«Інтернаціональний Союз Гітаристів»* С. С. Заяїцкого, *«Нарис історії семиструнної гітари»* М. О. Стаховіча, праці Русанова з історії гітари» [63, с. 1087]. Вражений працями і гітарними композиціями В. Русанова В. Машкевич вирішив стати його учнем, саме тому здобував освіту в Москві (за основною освітою він був гірничим інженером). О. М. Афромєєв також рекомендував В. Машкевичу зупинити вибір на особі В. Русанова.

Хоча перші кроки в опануванні гітари Машкевичем пройшли в Оренбурзі, можна стверджувати, що цей шлях був «трафаретним» для багатьох гітаристів означеного періоду в усій тогочасній Російській імперії і в Україні зокрема. Щоправда, далеко не усі любителі йшли далі системи Любавіна або *«Школи»* Чекригіна, задовольняючись невимогливим музикуванням. Або ж, розчарувавшись у гітарі як у музичному інструменті, залишали її зовсім.

Згодом доля все ж зв'язала В. Машкевича з Україною: з 1915 року тут він працював упродовж 13 років. Під час свого перебування на Донбасі він самотужки, а пізніше із допомогою М. П. Папченко, який жив на Північному Кавказі, видавав журнал *«Гітара і гітаристи»*. Замовленими бандеролями спочатку безоплатно, а пізніше із невеликою підписною платою В. Машкевич розповсюджував цей журнал серед підписчиків до 1926 року. Нині цей журнал є надзвичайним раритетом. У липні 1925 року на шахті «Дружній Провіданс», де тоді працював Машкевич на Донбасі, відбулася перша зустріч наживо цих двох діячів, яку вони жартома називали «Першим Всесоюзним з'їздом гітаристів». До цієї зустрічі вони спілкувалися винятково за допомогою листування [63, с. 1089]. До українського періоду життя В. Машкевича належить його нарис *«Спогади про В. О. Русанова»*⁹³. Підзаголовком *«Гітара і*

⁹³ Нарис датований 6 грудня 1922 року. Цікава деталь: у передньому слові цього нарису В. Машкевич цитує рядок з вірша І. Франка, тож був знайомий з його творчістю.

гітаристи» В. Машкевич ніби підкреслює, що ця праця продовжує низку присвячених гітарній історії нарисів самого В. Русанова. У наявному авторському рукописі виконаної В. Машкевичем редакції збірки творів В. Русанова, помічено «Харків. 26 лютого 1925 р.» вказана також адреса «Харьков, Усовский (Усовская?) д.№15 В. П. Машкевичу» [див. Додаток Б. 33]. Цікаво, що у цьому рукописі вказано аплікатуру В. Машкевича без використання великого пальця лівої руки. Як зазначає сам В. Машкевич, він відмовився від застосування цього прийому в 1923 році, ще до приїзду А. Сеговії [63, с. 1095]. Діяльність невтомного дослідника гітарної історії та техніки гітарного виконавства В. П. Машкевича заслуговує на окреме ретельне вивчення.

2.2 Гітара на Київщині

Одним з найбільш помітних представників української традиції гітарного виконавства початку ХХ століття був Данило Григорович Лобода, який зі своїми учнями і послідовниками зробив вагомий внесок у його розвиток, отже, заслуговує на відповідне місце у літописі української гітарної культури. Зважаючи на те, що на початку ХХ століття в Україні була відсутня система гітарної освіти і Д. Г. Лободу у цій сфері можна вважати попередником М. М. Геліса, прикрий той факт, що у розвідках українських дослідників ми не знаходимо матеріалів про нього. Навіть у статті «*Київська школа гри на гітарі*» немає й побіжної згадки про Д. Г. Лободу та його учнів і послідовників [88]. При спробі пошуку в мережі інтернет будь-якої інформації про Д. Г. Лободу різні пошукові системи, зокрема популярна система Google, не дають практично ніяких результатів. На даний момент єдиним серед виданих пошуковиком результатів, який висвітлює діяльність Д. Г. Лободи, є посилання на опубліковану за результатами нашого дослідження статтю [112]. Найбільше інформації про діяльність Д. Г. Лободи знаходимо серед зібраних В. П. Машкевичем матеріалів, які опубліковані М. С. Яблоковим. Завдяки автобіографічним спогадам В. Мазура відомі певні деталі діяльності Д. Лободи, його учнів та інших членів заснованих за його ініціативою об'єднань, зокрема

відомості про репертуар та програми їхніх концертів [63, с. 1019]. Стисла автобіографічна замітка Д. Г. Лободи, що розміщена в одному з випусків журналу «Музика гітариста», датована 6 серпня 1904 року [162].

Наприкінці 1903 року у Києві **Данилом Григоровичем Лободою** (11.12.1859 – 05.1931) було засновано *Київський гурток гітаристів* [див. Додаток Б. 17]. З цього періоду і до кінця свого життя Д. Г. Лобода був фактично єдиним вчителем гри на гітарі у Києві. Цей гурток був відомий не тільки в Україні, а й поза її межами, зокрема згадки про нього можна знайти у спогадах тогочасних гітаристів, на сторінках журналу «Гітарист». Відомий він був також під назвою «гурток Лободи».

Зі статті В. К. Каменецького⁹⁴ дізнаємося деякі цікаві деталі заснування гуртка. В. М. Окуліч, який із Заочних лекцій Афромеєва дізнався про відкриття у Мюнхені Міжнародної Асоціації Гітаристів, зайнявся приєднанням Київського гуртка гітаристів до цієї організації. Так Д. Г. Лобода став головою Київського відділення Міжнародної Асоціації Гітаристів. А 28 вересня 1903 року з нагоди Дня конгресу гітаристів відбулося урочисте засідання гуртка із музичною частиною та святковою вечерею. Присутні також отримали екземпляри книги С. С. Заяїцького «*Інтернаціональний Союз Гітаристів*». Члени гуртка Лободи, як члени Асоціації, отримували журнал «*Der Gitarrefreund*» з нотним додатком, який вона видавала [185]. Члени цієї організації мали право користуватися нотами з бібліотеки Асоціації. Для цього за попереднім замовленням ноти відправлялися навіть у різні країни. Правила користування цією бібліотекою розміщені у книзі С. С. Заяїцького [46, с. 170].

У журналі «Гітарист», головним редактором якого був В. Русанов, учні Д. Г. Лободи **Валентин Кузьмич Каменецький** (04.04.1883 – ?) та **Венедикт Миколайович Окуліч** вказані у списку тих, що «беруть участь у журналі» [11]. Відомо, що сам Д. Г. Лобода публікувався у журналі «Акорд» під псевдонімом «Вавила Б.» [63, с. 817].

⁹⁴ Стаття підписана «В. К...ій».

З 13 років Д. Лобода навчався кухарського мистецтва у французького шеф-кухаря Масью, який суворо забороняв йому заняття гітарою. Пізніше самовіддано закоханий у гітару та педагогічну справу він все ж зосередився на музичній професії. Служіння гітарі та мізерний заробіток від уроків навіть стали причиною драми у особистому житті Данила Григоровича [63, с. 1002; 162]. Серйозно займатись гітарою Д. Г. Лобода почав досить пізно – у віці 25 років, до того ж, керуючись «Школою» А. Сихри, навчався самостійно. Попри це, він розвинув у себе добру техніку, міг грати з нот одразу у потрібному темпі та опанував значний репертуар, що складався з творів А. Сихри, М. Александрова, В. Саренка, М. Висотського та інших авторів. Учні та члени гуртка любили й поважали Данила Григоровича.

Зі своїх учнів Д. Г. Лобода формував ансамблі [див. Додаток Б. 18]. Наприкінці XIX ст. поширені були такі різновиди семиструнної гітари:

- Велика гітара зі строем **d¹-h-g-d-H-G-D**;
- Концертна гітара зі строем як у великої гітари, але більша за розміром і мензурою;
- Терц-гітара, яка настроювалася на малу терцію вище від великої гітари;
- Кварт-гітара, яка настроювалася на чисту кварту вище від великої гітари.

У складі ансамблю Київського гуртка гітаристів застосовувалися такі інструменти:

- Гітара-контрабас, що мала чотири струни, які настроювалися на октаву нижче басових струн семиструнної гітари (великої), тобто **D-H₁-G₁-D₁**;
- Велика гітара;
- Кварт-гітара;
- Гітара-пікколо, яка настроювалася на октаву вище кварт-гітари.

У додатку наводимо ілюстрацію з рецензії В. Русанова на опубліковану видавництвом П. В. Дука у Києві партитуру для ансамблю з 5 гітар аранжованого Д. Г. Лободою «*Індійського марша*»⁹⁵ французького

⁹⁵ «*Marche Indienne*». Вказану у рецензії В. Русанова назву «*Индійский марш*». Муз. Селеника» у М. Яблокова читаємо як «*Индийский марш Селеника*» [63, с. 1002].

композитора Адольфа Селеніка⁹⁶ [див. Додаток Б. 19]. Як можна бачити, повний діапазон ансамблю – майже сім октав. В. Русанов високо оцінив майстерність Д. Г. Лободи-аранжувальника і діяльність гуртка загалом [7].

Кількість та комбінація інструментів залежали від композиції, що виконувалася: по одній гітарі кожного розміру або дві великих гітари, дві кварт-гітари, одна контрабас і одна гітара-пікколо; для дитячих ансамблів – одна велика, дві кварт-гітари і одна гітара-пікколо. Часто дуети склалися з великої гітари та кварт-гітари, доволі значний репертуар для такого складу створений зусиллями А. Сихри, В. Моркова, О. Соловйова та інших. Зокрема таким був дует В. Каменецького⁹⁷ (кварт-гітара) та В. Окуліча (велика гітара) [див. Додаток Б. 21]. Якщо для створення дуету комусь з учнів не знаходилося партнера з відповідним технічним рівнем, Данило Григорович сам виконував партію великої гітари. Ймовірно, саме ідея ансамблевої гри стала основним чинником створення гуртка, адже *заради можливості виконувати гітарні дуети* В. І. Моркова Данило Григорович навчив гри на гітарі свого молодшого брата Григорія Григоровича Лободу та декількох товаришів.

Для свого ансамблю Д. Г. Лобода аранжував такі твори: Гімн А. Львова; «Індійський марш» А. Селеніка; Попуррі з опери М. І. Глінки «Іван Сусанін»; Серенада «Колібрі» авторства Дезорма⁹⁸; «Вальс Копорського полка»⁹⁹; Вальс «Над хвилями»¹⁰⁰; Марш «Веселий коваль» авторства Карла Петера¹⁰¹; «Український козачок» О. Даргомижського; Марш, інтермеццо і скерцо з музичної драми Ф. Мендельсона Бартольдї «*Ein Sommernachtstraum*»¹⁰²; Allegretto з Симфонії №7 Л. Бетховена; «Малоросійська пляска» В. С. Саренка.

Як приклад подаємо концертну програму музичного вечора, проведеного гуртком 29 лютого 1904 року [див. Додаток Г. 1].

⁹⁶ Adolphe-Valentin Sellenik (1826 – 1893).

⁹⁷ Взагалі, В. Каменецький у ансамблях гуртка зазвичай грав на кварт-гітарі, втім у дуеті з Т. Азбукіною – на великій гітарі [63, с. 803, 1020].

⁹⁸ Ініціали відсутні, ймовірно Луї Дезорм (1841 – 1898)

⁹⁹ Ймовірно, «Копорський вальс» Е. В. Грінеберга, присвячений офіцерам 4-го Піхотного Копорського полка.

¹⁰⁰ Автор не вказаний, ймовірно Хувентино Росас (1868 – 1894).

¹⁰¹ Вказано «Марш «*Весёлые кузнецы*». Муз. Петр.» [63, с. 1002].

¹⁰² «Сон у літню ніч».

Кращим гітаристом гуртка до свого вибуття у 1906 році¹⁰³ був **П. С. Ульянов**. Він грав на кварт-гітарі, зокрема, у дуеті з **Олександром Івановичем Васильченком** (1884 – ?), який виконував партію великої гітари [див. Додаток Б. 20]. Цей дует мав напрацьований багатий репертуар, надзвичайний успіх мала у їхньому виконанні у музичній школі у січні 1906 року фантазія В. Моркова на теми з опери Дж. Россіні «Семіраміда». О. Васильченко спершу навчався у Г. Г. Лободи, пізніше у Д. Г. Лободи. Три композиції В. Саренка, а саме: Романс «Юнака, гірко ридуючи ...» О. Даргомижського, Етюд¹⁰⁴, Варіації на пісню «Ох, болить ...», які до того не виходили друком, були опубліковані у журналі «Гітарист» з наданого О. Васильченком рукопису [133, с. 248].

Після виходу П. Ульянова з числа гуртківців О. Васильченко зосередився на сольному виконавстві. У 1947 – 1950 р.р. він багато komponував, згодом займався укладанням школи для семиструнної гітари та збірок своїх композицій. Доля композицій та школи О. Васильченка невідома [63, с. 61, 241]. Також невідома доля значної кількості аранжувань і фантазій, виконаних членом гуртка Д. Лободи **Олексієм Микитовичем Костенком** (народ. близько 1857 – помер 30.03.1917 р.). О. Костенко грав у ансамблі на великій та кварт-гітарі [63, с. 873].

Одним з кращих виконавців серед членів гуртка був **Сергій Петрович Кучеров** (народ. близько 1872 – помер влітку 1917 рр.), до того ж він не тільки грав соло, в дуетах та більших складах ансамблів гуртка, а й виготовляв якісні гітари. Зазвичай він грав на одинадцятиструнній кварт-гітарі власного виготовлення, втім за необхідності завжди був готовий замінити когось з ансамблістів на будь-якому з різновидів інструменту [63, с. 904]. У концертних програмах організованих Д. Лободою об'єднань згадуються такі імена інших членів – гітаристів: Т. Азбукіна, В. Мазур, Е. Азбукіна, Е. Жданова, А. Бородуліна, А. Ільяшевіч¹⁰⁵, П. Ільяшевіч, П. Володкевич, І. Спорніков,

¹⁰³ У зв'язку зі вступом до класу віолончелі музичного училища.

¹⁰⁴ Насправді це аранжування етюду №11 ор. 100 М. Джуліані у тональності g-moll.

¹⁰⁵ Повні імена Е. Азбукіної, Е. Жданової, А. Бородуліної, А. Ільяшевіч уточнити не вдалося, вказуємо ініціали за російськомовним джерелом.

П. Суходубовський, І. О. Черкасцев, В. І. Лобода, Ф. Межібор, Л. Флегер. В. Машкевич припускає, що автор автор виданої у 1910 році в Києві брошури «*Коротка історична довідка про гітару*» **Павло Якович Чебодько** також був причетним до гуртка Д. Лободи. П. Чебодько листувався з В. Русановим [63, с. 1943; 187].

Теорію музики, гармонію та композицію Д. Г. Лобода вивчав під керівництвом композитора **Алоїза Івановича Сокола (Соколя)**, який викладав теоретичні дисципліни і для його учнів. Ближче познайомившись з гітарою, А. Соколь зробив декілька вдалих аранжувань для ансамблю гуртка: Вальс з балету «*Спляча красуня*» П. Чайковського, Піцicato з балету «*Сільвія*» Л. Деліба, Менует В. А. Моцарта та інші.

Д. Лобода користувався також порадами і вказівками **Юрія Іллїча Дьякова** (1840 – 1920), який певний час жив у Києві, відвідував гурток, забезпечував членів гуртка рідкісними нотами. Зокрема, за ініціативою і під керівництвом Ю. Дьякова учениця Д. Лободи **Таїсія Федорівна Азбукіна** (1888 – 8.02.1956) підготувала Концерт №3 М. Джуліані, який виконала у супроводі струнно-смичкового квартету на концерті у Київському музичному училищі, отримавши овації [див. Додаток Б. 22]. В опублікованому біографічному нарисі В. Русанова від 1905 року вказується, що Ю. Дьяков на той час проживав у Києві, жив активним гітарним життям, зокрема брав участь у підготовці матеріалів для журналу «*Гітарист*», пропозиція щодо підготовки концерту М. Джуліані з Т. Азбукіною датована кінцем 1907 року, а робота над концертом під керівництвом Ю. Дьякова тривала кілька місяців [63, с. 61; 146, с. 214]. Отже, Ю. Дьяков жив у Києві як мінімум у період 1905 – 1908 років і, схоже, впродовж усього цього періоду контактував з Д. Лободою та його учнями.

В 1905 – 1907 роках у заснованій М. Іконніковим Київській музичній школі працював клас гітари, викладачем якого був Д. Лобода. У 1907 році випускницею цього класу була одна з найактивніших учасниць гуртка та одна з

кращих учнів Д. Лободи Т. Азбукіна. Крім гітари, учні вивчали теоретичні предмети та історію музики [8, с. 145; 63, с. 61].

Там само у 1906 – 1907 роках навчався **Володимир Терентійович Мазур** (22.06.1888 – ?) [див. Додаток Б.22] [63, с. 1020]. Як згадує В. Мазур, Д. Г. Лобода навчав його гри на гітарі, *спираючись на школу О. П. Соловйова*¹⁰⁶. Заняття Д. Лободи з Т. Азбукіною та іншими учнями також ґрунтувалися *на школі О. Соловйова* [8, с. 146; 63, с. 61].

У вересні 1906 року гурток розширився відкриттям гітарних курсів, на яких гітару викладав Д. Г. Лобода. Як і у музичній школі, теоретичні предмети: теорію, гармонію та історію музики, на курсах викладав А. І. Соколь. У 1907 році курси припинили свою роботу.

Брати Данила Григоровича Лободи, старший – **Іван Григорович Лобода** (1857 – 1892 рр.) і молодший – **Григорій Григорович Лобода** (помер у 1935 р.) теж були гітаристами. Григорій Григорович не брав участі у ансамблі та концертах Київського гуртка гітаристів, а концертував¹⁰⁷ переважно дуєтом з Данилом Григоровичем або з Володимиром Францевичем Яворським¹⁰⁸ [див. Додаток Б. 25, Б. 26]. Наприклад, за участю Г. Г. Лободи 27 грудня 1903 року у концерті, влаштованому Київським товариством сприяння народній освіті, були виконані:

1. Ф. Шуберт «*Adieu*» (аранж. В. Моркова) Дуєт гітари з фортепіано
2. «*Їхав козак за Дунай*» Дуєт гітари зі скрипкою (партія скрипки – В. С. Рослов)
3. «*Біля річки*» (аранж. В. Русанова) Гітара соло [96].

Іван Григорович грав на шести та семиструнній гітарах, концертував, був композитором¹⁰⁹ та педагогом. Його син **Василь Іванович Лобода** був учнем Данила Григоровича, грав у його ансамблі у 1903 – 1904 р. р. на контрабас-гітарі, а у 1910 – 1911 р. р. допомагав йому з організацією концертів Київського товариства гітаристів поблизу Києва [63, с. 1001–1002].

¹⁰⁶ з грудня 1905 року [63, с. 1019].

¹⁰⁷ Він грав на великій гітарі.

¹⁰⁸ На фото з В. Т. Мазуром та П. С. Пешковим вказано «В. Ф. Яворовский» [див. Додаток Б. 25, А. 16].

¹⁰⁹ Композиції І. Г. Лободи залишилися неопублікованими.

Слід зауважити, що Д. Лобода займався також благочинністю, а з учнями, які не мали коштів для оплати навчання, він займався безоплатно.

Інші гітаристи зверталися до Д. Лободи за консультацією з питань організації гітарних ансамблів. Наприклад, він листувався з організаторами гуртка гітаристів м. Вятка, що розпочав свою роботу 8 жовтня 1905 року і налічував 60 членів. Вятський гурток гітаристів виписував гітарну літературу з Києва та Москви, планував придбання верстата для навивання гітарних струн, підготував адресований до Києва лист про замовлення цінної гітари¹¹⁰ [63, с. 741].

Київське товариство гітаристів було засноване влітку 1909 року і займалося організацією гітарних концертів у Києві та поблизу міста (у 1910 році – у Переяславі¹¹¹). Упродовж трьох місяців по неділях товариство влаштовувало «Музичні ранки» для усіх бажаючих. У цих концертах, зокрема, брав участь створений у 1908 році дует учнів Д. Г. Лободи – Т. Ф. Азбукіной та В. Т. Мазура, який у серпні 1910 року став сімейним дуєтом. У репертуарі дуєту були аранжування В. Моркова: «Камаринська» М. Глінки, 2 фантазії на російські пісні, фантазії з опер. З метою розширення власного музичного кругозору та у пошуках шляхів розширення репертуару, крім роботи над готовими аранжуваннями та оригінальними творами, дует опрацював багато творів з нот для фортепіано, зокрема сонати Л. Бетховена, В. Моцарта, Антракт до 4 дії опери «Кармен» Ж. Бізе, увертюри та фрагменти з опер тощо. При цьому Т. Азбукіна на кварт-гітарі грала верхній рядок фортепіанних нот, а В. Мазур на великій гітарі – нижній.

17 жовтня 1913 року було зареєстровано статут створеного за ініціативою Д. Г. Лободи *Київського товариства любителів гри на гітарі*. Його засновниками були А. Ф. Плятер, А. І. Соколь, М. І. Єверський, В. Т. Мазур, І. О. Черкасцев, Д. Г. Лобода та Л. О. Флегер [81, с. 15]. 2 лютого 1914 року на відкритті цього товариства було обрано Правління та склад музичної комісії, до

¹¹⁰ Нам невідомо який саме майстер мав виконати це замовлення, лист залишився невідправленим через припинення діяльності Вятського гуртка у лютому 1907 року. Загалом відбулося 54 засідання.

¹¹¹ Вказано «в Переяславе» [63, с. 1002].

якого увійшли Д. Г. Лобода, А. І. Соколь, В. Т. Мазур та Петро Петрович Володкевич. Київське товариство любителів гри на гітарі організовувало не тільки концерти, а й займалося просвітницькою діяльністю: на тематичних музичних вечорах виголошували доповіді, що були присвячені гітарі та відомим виконавцям.

У додатках наводимо дві програми Київського товариства любителів гри на гітарі: програму тематичного вечора гітарної музики 9 травня 1914 року і програму концерту 21 червня 1914 р. (вул. Миколаївська, 4) [див. Додатки Г. 2; Г. 3].

Останній концерт Київського товариства любителів гри на гітарі відбувся 11 липня 1914 року. На цьому концерті А. Соколь виступив з доповіддю про гітариста-композитора М. Джуліані та виконав на фісгармонії супровід Концерту №3 М. Джуліані. Гітарну партію Т. Мазур (Азбукіна) виконала на терц-гітарі роботи Архузена¹¹². Дуже важливим був соціально-просвітницький аспект діяльності товариства, адже значна частина суспільства ставилася до гітари вельми зверхньо, цей інструмент вважався «несерйозним» і не придатним для справжнього мистецтва. Натомість концерти товариства дуже тепло приймалися публікою і сприяли підняттю суспільної думки про гітару.

Діяльність Київського товариства любителів гри на гітарі було припинено у зв'язку з початком війни з Німеччиною у 1914 р. Проте п'ятеро колишніх членів товариства об'єдналися у ансамбль: І. Спорніков¹¹³ – гітара-піколо, Т. Мазур (Азбукіна) – перша кварт-гітара, Л. Флегер – друга кварт-гітара, Д. Лобода – велика гітара, В. Мазур – велика гітара, І. Черкасцев – контрабас-гітара. У 1914 – 1916 роках учасники цього ансамблю повним складом, а також утвореними з нього дуетами та тріо, концертували у шпиталях для поранених.

У концертах, які в Народній аудиторії влаштовувало Київське товариство сприяння народній освіті у 1916 – 1917 роках¹¹⁴, цей колектив виступав у

¹¹² Відомі майстри Іван Федорович Архузен (близько 1795-1870) та двоє його синів Роберт Іванович (4.10.1844-21.02.1920) та Федір Іванович (роки життя невідомі), які займалися виготовленням гітар. У джерелі не вказано, який саме з майстрів мається на увазі [63, с. 1021].

¹¹³ Іван Северинович Спорніков (1867 – 1946).

¹¹⁴ В. Мазур вказав, що ансамбль оновився восени 1916 р., дати концертів не уточнені. У біографії Т. Мазур (Азбукіної) її виступи у Київській народній аудиторії позначені 1916 – 1917 роками [63, с. 62].

оновленому складі: Л. Флегера на другій кварт-гітарі замінив учень В. Мазура П. І. Назаренко. У кожному з концертів учасники колективу виконували щонайменше: два дуети, два тріо та квінтет. **Пантелеймон Ігнатійович Назаренко** (народ. близько 1889 – помер 17.06.1951) мешкав у Фастові, був членом Київського товариства любителів гри на гітарі з 2 лютого 1914 року, перед тим грав зі слуху значну кількість пісень і танців. Грав на семиструнній гітарі. В. Мазур відмічає добрі виконавські якості П. Назаренка: міцну техніку, м'яке туше. Після участі у ансамблі, у 1920 році він зосередився на сольному виконавстві. Був відмічений на обласному конкурсі самодіяльності та скерований до Москви. В 1947 р. П. Назаренко виступав у радіоконцертах соло та у складі дуэта: виконував партію кварт-гітари [63, с. 1215–1216].

Свою дочку **Ольгу Володимирівну Мазур** (11.07.1911 – ?) (у заміжжі Кожуховська) подружжя Мазурів почало навчати гри на гітарі, коли їй виповнилося лише 5 років. Продовжуючи традиції свого вчителя Д. Лободи, Мазури навчали її за школою О. Соловійова. Грала юна гітаристка на кварт-гітарі. Вже у семирічному віці Ольга успішно виступила для сирітського притулку, а невдовзі у дуєті з батьком брала участь у концерті Київського технічного залізничного училища. Дуєт виконав «Українську шумку» авторства М. Завадського, Польку О. Соловійова¹¹⁵ та Мазурку¹¹⁶ [63, с. 840].

З весни 1919 року сімейний дуєт В. Мазура та Т. Мазур (Азбукіной) грав у складі оркестру членів інструментальної секції новоствореного Комітета мистецтв Київського залізничного вузла. В. Мазур був секретарем інструментальної секції, займався пошуком музикантів для оркестру, розписував гітарні партії. О. Мазур також брала участь у концертах секції. Окрім концертних виступів, цей оркестр обслуговував оперну та драматичну секції. Керував оркестром скрипаль, віолончеліст та колишній диригент салонного оркестра В. В. Станкевич. Д. Лобода та І. Спорніков були запрошені до Фастова, де брали участь у аналогічному оркестрі.

¹¹⁵ Ініціали Завадського та Соловійова у джерелі не вказані, на нашу думку, тут вони вельми очевидні.

¹¹⁶ Автор Мазурки не вказаний, можливо це Мазурка (1916) авторства В. Мазура..

При виконанні написаної В. Станкевичем «Слов'янської рапсодії» супровід на кварт-гітарах виконував сімейний квартет гітаристів: Т. Мазур (Азбукіна), В. Мазур, їхня дочка О. Мазур та сестра М. М. Мазур. Згодом на основі цього квартета виникли два дуети: Т. Мазур (Азбукіна) – кварт-гітара і М. Мазур – велика гітара, О. Мазур – кварт-гітара і В. Мазур – велика гітара.

Ольга Мазур віртуозно володіла гітарою, її виступи у дуєті з батьком В. Мазуром, зокрема виконані ними «Попурі з українських пісень», «Perpetuum mobile» авторства Бома¹¹⁷, Угорський танець №5 Й. Брамса, Чардаш В. Монті, мали значний успіх у концертах. Крім цих творів у складі дуєту вона грала ще один Угорський танець Й. Брамса, дві фантазії на українські та російські пісні¹¹⁸, дві Українські шумки М. Завадського, Романс авторства Юнгмана тощо. З сольних композицій: «Малоросійська пляска» В. Саренка, Етюд та Вальс М. Александрова, «Казка» В. Русанова тощо. Крім гітари О. Мазур навчалася гри на фортепіано [63, с. 940]. О. В. Мазур (Кожуховська) грала на гітарі з чотирма додатковими басовими струнами [63, с. 1019].

В. Мазур грав у Київському драматичному театрі у складі квартета зі скрипкою, гобоєм та мандоліною, акомпанував скрипалеві Францу Мар'яновичу Слотвінському¹¹⁹. У 1932 – 1941 роках він грав у оркестрі народних інструментів Українського радіо¹²⁰, у дуєті з дочкою виступав на радіо, де акомпанував співакам та інструменталістам, грав у театрах та на кінофабриці. Зокрема, він виконував партію гітари у квартетах Ф. Шуберта¹²¹ та Н. Паганіні¹²². Згодом О. Мазур (Кожуховська) також виконувала ці квартети.

¹¹⁷ Ймовірно Карл Бом (1844–1920).

¹¹⁸ Автори фантазій не вказані.

¹¹⁹ **Франц Мар'янович Слотвінський** (1902 – 1963) народився у Бердичеві, грав у симфонічному оркестрі Уккрандіоцентра, викладав скрипку в Київській музичній школі. За свідченням В. Мазура Ф. Слотвінський добре володів гітарою, гри на якій навчався у Г. С. Лотоцького, мав великий і складний репертуар [63, с. 1764]. Його батько Мар'ян Слотвінський був добрим лютераном – виготовляв скрипки та гітари [63, с. 1022].

¹²⁰ Т. Азбукіна (Мазур) також виступала у складі оркестру народних інструментів Українського радіо у проміжку з 1933 року до 9 січня 1941 року, коли крововилив до мозку спричинив параліч правої половини її тіла. Рухливість пальців правої руки після цього так і не відновилася [63, с. 62]. Ймовірно, у цьому ж оркестрі народних інструментів працювала від грудня 1930 р. (з перервою червень 1941 р. – листопад 1943 р.) О. Мазур (Кожуховська) [63, с. 940].

¹²¹ Вперше наприкінці 1935 року разом із солістами симфонічного оркестру Українського радіо Г. Диновим (флейта), Трахтенбергом (альт) та Піттецьким (віолончель), востаннє на радіо – у липні 1945 р. з Г. Диновим (флейта), В. Ципоріним (альт) та З. Диновим (віолончель).

¹²² Зокрема 29 липня 1937 року з Морейко (скрипка), Боршевським (альт) та Піттецьким (віолончель).

Пізній період діяльності В. Мазура виходить за визначені темою нашого дослідження часові рамки, тому обмежимося згадуванням того, що у 1947 – 1951 роках він розробив гітароподібний інструмент – *альтобас* з метою об'єднати у ньому діапазони великої та кварт-гітари, згодом займався його вдосконаленням і виконував на ньому зокрема Вальс №2 Годара¹²³, Вальс з опери «*Фауст*»¹²⁴, «*Осінню пісню*» П. Чайковського, «*Пряха*» та «*Ах-ті, матуся, голова болить*» М. Висотського, Вальс-елегію Ф. Циммермана, Ревері №2 та «*Етюд e-moll*»¹²⁵ М. Александрова [63, с. 1024].

В. Мазур був автором аранжувань для ансамблів і композицій для семиструнної гітари з чотирма додатковими басовими струнами, чи виходили ці твори друком – не відомо [63, с. 1023].

2.3 Гітара на сході України

Значний авторитет серед українських гітаристів мав уродженець Відня Іван (Іоганн) Федорович Деккер-Шенк (1825 – 1899), який з 1861 року й до кінця свого життя мешкав у Петербурзі. Його учнями були зокрема українські гітаристи З. Кіпченко, М. Полупаєнко, В. Костильов, Н. Палтов. За твердженням Ф. Боне, гри на гітарі І. Деккер-Шенка навчав батько – лют'єр Фрідріх Шенк, який спершу працював у майстерні видатного віденського лют'єра Штауфера, а у 1849 році створив власний бізнес з виготовлення гітар [213, с. 262]. І. Деккер-Шенк був надзвичайно різнобічним музикантом: професійним співаком (закінчив Віденську консерваторію), концертуючим гітаристом і викладачем гри на гітарі, композитором (сольні інструментальні твори, дуети, романси, оперети), диригентом, керівником тірольської капелли, опублікував декілька посібників з гри на шести- і семиструнній гітарі, домрі, мандоліні, школу-самовчитель гри на балалайці.

Відомо, що І. Деккер-Шенк гастролював в Україні. Зокрема здійснення ним постановок своїх творів у Харкові та Житомирі підтверджується спогадами сучасників та замітками у пресі. Під час перебування І. Деккер-Шенка у

¹²³ Ймовірно Бенжамен Луї Поль Годар (1849 – 1895).

¹²⁴ Ймовірно авторства Ш. Гуно.

¹²⁵ У тональності a-moll з додаванням акомпанементу.

Житомирі актор і режисер М. М. Синельников (1855 – 1939) вдосконалював під його керівництвом свою вокальну майстерність і брав участь у його музичному спектаклі. У своїх спогадах М. Синельников навіть називає І. Деккер-Шенка піаністом. Кипуча діяльність І. Деккер-Шенка була надзвичайно багатогранною.

У концертному та педагогічному репертуарі І. Деккер-Шенка чимало українських пісень і танців. Зокрема, у його «Школі для шестиструнної гітари», крім мелодій з Іспанії, Англії, Грузії є й українські – №58, 75, 96.

25 листопада 1907 року у залі Громадської бібліотеки Харкова зі значним успіхом відбувся виступ одного з найкращих учнів І. Деккер-Шенка Василя Васильовича Костильова¹²⁶ та його учня В. М. Фумелі. Автор рецензії на цей виступ відмітив високий рівень майстерності виконавців, яких вдячна публіка двічі викликала на біс, а від харківських гітаристів був піднесений букет квітів. Рецензент також підкреслював, що виступ В. Костильова і В. Фумелі вигідно відрізнявся від концерту ансамблю харківських¹²⁷ гітаристів під керівництвом Г. Черножукова, який відбувся рік тому у цьому ж залі. Окремо відмічені такі властивості музикантів, як «чистота виконання, повнота тону, чіткість, вміння виділяти мелодію, блискуча техніка, арфоподібні арпеджіо». Лише одним недоліком вказане дуже різке звучання металевої квінти [162, с. 15]. Очевидно, йдеться про металеву ① струну, яка порівняно з кишковою звучить гостро¹²⁸. Серед творів, що прозвучали, названі «*Duo concertanto*» авторства І. Деккер-Шенка з ефектним тремоло та флажолетами, «*L'aveu d'amour*»¹²⁹ і Вальс авторства І. Деккер-Шенка, які були виконані на біс.

Зі спогадів О. Варфоломєєва відомо, що у 1909 році В. Костильов зі своїм учнем виконав «*Концертний вальс*» І. Деккер-Шенка. Згодом блискучу гру В. Костильова О. Варфоломєєв порівнював тільки з майстерністю А. Сеговії, а харківський гітарист Г. Черножуков навіть ставив гру В. Костильова вище сеговієвської [63, с. 239, 1953].

¹²⁶ В. Костильов був студентом фізико-математичного факультета Харківського університета [63, с. 239].

¹²⁷ У Яблокова у цитаті цього відгуку помилково вказано «московських гітаристів» [63, с. 873].

¹²⁸ Найвищу за звучанням струну, ① за сучасним принципом нумерації, було прийнято називати квінтою, ② – секундою, ③ – терцією [168, с. 16].

¹²⁹ «Зізнання у коханні».

Згаданий у розділі 1 серед учнів славетного українського гітариста М. Соколовського помітний представник українського гітарного мистецтва кінця XIX століття **Михайло Васильович Полупаєнко** був також учнем І. Деккер-Шенка. Попри те, що він був широко відомим у гітарній спільноті свого часу, провадив активну концертну діяльність, сьогодні внесок М. Полупаєнка у розвиток гітарного мистецтва не досліджений, а ім'я і твори невідомі гітаристам і музикознавцям.

Наявні біографічні дані про Михайла Васильовича Полупаєнка вельми обмежені. Основним їх джерелом є датована 3 квітня 1902 року стисла автобіографія, що була надіслана М. Полупаєнком незадовго до своєї смерті С. Заяїцкому і опублікована у книзі *«Інтернаціональний Союз Гітаристів»*. Окрім біографічних даних про Михайла Васильовича та переліку його композицій і аранжувань, знаходимо у книзі його фотографію з гітарою в руках [46, с. 84]. Розміщена у В. Машкевича стаття про М. Полупаєнка дублює відомості з книги С. Заяїцкого за винятком такого підсумку: «Композиції М. В. Полупаєнка носять характер легкої музики і давно забуті» [63, с. 1412].

З книги С. Заяїцкого відомо, що М. Полупаєнко народився у 1848 р. Автор газетної статті про М. Полупаєнка стверджує, що він народився у Харкові, адже батько гітариста Василь Андрійович Полупаєнко фігурує у сімейному переліку харківських міщан за 1869 рік [25]. У 1873 р. в університеті Св. Володимира у Києві М. Полупаєнко отримав лікарську освіту. Під час навчання у Харківському університеті він опановував гру на гітарі під керівництвом харківського гітариста Бірюкова та М. Соколовського. На початку 1870-х років М. Полупаєнко виступав у Києві, а згодом, встановивши дружні зв'язки з І. Деккер-Шенком та Петербурзьким гуртком гітаристів і мандоліністів, яким І. Деккер-Шенк тоді керував, щорічно концертував разом з ним у Петербурзі, Воронежі, Юзівці (нині м. Донецьк) та інших містах. Ці спільні концерти припинилися у 1898 році через смерть І. Деккер-Шенка. М. Полупаєнко був почесним членом харківського гуртка гітаристів та мандоліністів [46, с. 84].

М. Полупаєнко був практикуючим лікарем. Про це свідчать і записи у Російському медичному списку: ім'я М. В. Полупаєнка з'являється у випусках починаючи від 1875 року без зазначення міста, у випусках на 1890-1901 роки місцем медичної практики М. В. Полупаєнка вказана Юзівка, а у випуску на 1902 рік – м. Бахмут [132]. Отже, достеменно відомо, що не пізніше як з 1890 року він жив у Юзівці, а останній рік свого життя у м. Бахмут. Збереглися свідчення М. Полупаєнка у якості доктора під час слідства над учасниками кривавого холерного бунту в Юзівці у серпні 1892 року [42]. З Юзівки він привозив свою дочку, щоб послухати гру С. Галіна, коли той жив у Харкові. Точні дані про час цієї зустрічі відсутні, проте відомо, що майбутній учень С. Галіна П. М. Парфьонов вперше почув свого вчителя саме у Харкові приблизно у 1885 році [63, с. 1368]. Тобто, цілком можливо, що у Юзівці Полупаєнко жив ще раніше 1890 року.

Лист С. Галіна до В. Русанова зі спогадом про зустріч з М. Полупаєнком у Харкові датований листопадом 1903 року. У цьому ж листі С. Галін не надто високо оцінював гру М. Полупаєнка, зазначав, що завдяки І. Деккер-Шенкові він покращив свою виконавську майстерність і вказував: «*Раніше* він грав на семиструнній гітарі» [63, с. 372].

Вислів С. Галіна можна зрозуміти по-різному: або М. В. Полупаєнко до моменту їхньої харківської зустрічі відійшов від семиструнної гітари, або він взагалі раніше, й зокрема на момент зустрічі з С. Галіним, грав на семиструнній гітарі, проте згодом переключився на шестиструнну гітару.

У своєму нарисі В. Русанов назвав М. Полупаєнка (поряд з В. П. Лебєдєвим) одним з найкращих учнів І. Деккер-Шенка. Водночас, Русанов вважав його вплив на М. Полупаєнка згубним, писав, що І. Деккер-Шенк «любив гітару, не поважаючи її», засуджував розважальність його репертуару, оцінював його творчість як поверхневу, несерйозну, таку, що принижує інструмент. І. Деккер-Шенкові В. Русанов протиставляв М. Соколовського, В. Макарова, А. Голікова, І. Клінгера та інших, вважаючи їх, на відміну від І. Деккер-Шенка, серйозними гітаристами того часу [63, с. 460].

М. Полупаєнко й сам вважав І. Деккер-Шенка своїм вчителем, мав намір написати докладну його біографію [46, с. 85]. Відомо, що М. Соколовський упереджено ставився до семиструнної гітари¹³⁰, тому вважаємо, що навчання М. Полупаєнка у нього мало або консультативний характер, або відбувалося на шестиструнній гітарі. Згодом М. Полупаєнко перейшов на семиструнну гітару, а вже пізніше під впливом І. Деккер-Шенка знову зосередив свою увагу на шестиструнній гітарі.

Надіслана С. Заяїцкому автобіографія М. Полупаєнка датована 3 квітня 1902 року, невдовзі життєвий шлях музиканта обірвався. Останній концерт гітариста, що був організований Бахмутським музично-драматичним товариством у залі Громадських зборів, відбувся 17 березня 1902 року. У цьому концерті М. Полупаєнко виконав такі твори:

- «Російська фантазія» авторства І. Деккер-Шенка та М. Полупаєнка,
- «Віденьський вальс» авторства І. Деккер-Шенка,
- «Українська картинка» авторства М. Полупаєнка [46, с. 84].

З автобіографії відомо, що М. Полупаєнко написав значну кількість оригінальних творів для гітари, які звучали з концертної сцени у виконанні різних гітаристів, зокрема у авторському виконанні, проте вони **неопубліковані**. Серед таких творів вказані: «Російська фантазія», елегія «Українська картинка», «Варійований камаринський», «Бариня». Там само зазначено, що для гітарного квартету Полупаєнко створив кілька аранжувань, які у Петербурзі мали успіх у виконанні ансамблю під керівництвом Лебедева¹³¹, зокрема, «Сон у літню ніч» авторства Ф. Мендельсона та увертюра «Млин на скелі» авторства К. Г. Рейсігера¹³² [46, с. 84]. Склад гітарного квартету для виконання аранжувань М. Полупаєнка не вказаний. Проте відомо, що репертуар квартету В. П. Лебедева складався переважно з авторських композицій та аранжувань І. Деккер-Шенка, яких той написав усього близько

¹³⁰ «М. Д. Соколовський взагалі не любив російську семиструнну гітару; її успіхи були йому не до душі і про усіх чудових російських гітаристів він завжди відгукувався зі зневагою. У цьому відношенні він робив виняток лише для двох – М. Висотського і Ф. Циммермана.» [63, с. 318].

¹³¹ Очевидно, Василя Петровича Лебедева (1869 – 1907) [63, с. 980].

¹³² У С. Заяїцкого вказано «Рейсінгера» без ініціалів, йдеться про увертюру «Die Felsenmühle von Estalières», ор.71 Карла Готліба Рейсігера(або Райсігера) (1798 – 1859).

п'ятидесяти, для такого складу: дві терц-гітари та дві великі гітари [63, с. 198]. Спираючись на цей факт, можна стверджувати, що аранжування М. Полупаєнка для гітарного квартету передбачали використання двох терц-гітар та двох великих гітар.

Опубліковані у видавництві П. Юргенсона твори М. Полупаєнка для шестиструнної гітари: Фантазія «*Думи і веселоці запоріжця*»; Альбом для гітаристів: «*Паня-мазурка*», полька «*Coquette Lüba*» («*Кокетка Люба*»); «*Попури з вальсів*» (усього чотири), Марш.

Опубліковані у видавництві П. Юргенсона твори М. Полупаєнка для семиструнної гітари: «*Fantaisie brillante*» на теми з опери В. Белліні «*Норма*»; попури «*Весела компанія*»; Два альбоми вальсів Е. Вальдтейфеля аранжованих у співробітництві з **Р. А. ван Кеєрбергеном** [див. Додаток В. 2].

Оскільки на початку ХХ століття професійна гітарна освіта в Україні ще не сформувалася, а гітаристи були переважно любителями, які не мали систематичної музичної освіти, неабиякий дослідницький інтерес викликає творчий доробок **Олександра Сергійовича Немеровського** (30.03.1859 – 1915?) – композитора-професіонала з блискучою школою, який застосував свою творчу енергію для поповнення гітарного репертуару.

Біографічних даних про О. Немеровського збереглося вкрай мало, найбільш змістовним їх джерелом є Музичний словник Г. Рімана [129, с. 914]. Невеликою є довідка про композитора у словнику Д. Прата, проте вона містить схвальну оцінку гітарних композицій Немеровського [247, с. 226]. Схвальним є і відгук В. Русанова, який на сторінках журналу «*Гітарист*» високо оцінив виконані О. Немеровським аранжування для гітари і ремствував на невелику популярність його композицій серед гітаристів. Авторські п'єси Немеровського для гітари Русанов охарактеризував так: «Твори Немеровського вирізняються різноманітними, суворо витриманими формами; більшість з них мають настрої і виявляють у композиторі серйозний напрям і великий смак». Відмічаючи бездоганність гармонії у О. Немеровського, В. Русанов вказав на слабке місце його творів: певну одноманітність мелодій, причину якої бачив у нестачі

фантазії у композитора. «Втім, твори його дуже цікаві, музичні і показують, що автор не без таланту і гітарист неабиякий» – підсумовував В. Русанов [9]. Включаючи музику О. Немеровського до власних концертних програм, В. Русанов ділом підтверджував свої слова. Так у концерті 20 лютого 1908 року в залі Громадського зібрання м. Клін він виконав Серенаду О. Немеровського.

Найбільш повний перелік опублікованих композицій та аранжувань О. Немеровського для гітари знаходимо у В. Машкевича. О. Немеровський у цій книзі фігурує також під написаним з похибкою прізвищем «Кемеровський» [63, с. 1218–1219, 808]. У різних виданнях можна зустріти написання його прізвища як «Немеровский», «Немировский», латинськими літерами у іноземних джерелах зустрічається написання «Nemerowski», «Nemerovskii», «Nemirovs'kij»; у Д. Прата він вказаний під прізвищем «Nemerowoski» [247, с. 226].

Стисла рецензія В. Русанова дає тільки загальну характеристику гітарної творчості О. Немеровського. Нам не вдалося віднайти дослідження, що піддавали б ґрунтовному критичному аналізу гітарні твори цього композитора чи впорядкований ним посібник з розвитку техніки гри на гітарі. Ставимо собі за мету часткове заповнення цієї прогалини.

З видання Музичного словника Г. Рімана відомо, що Олександр Немеровський народився у Полтавській губернії, навчався гри на фортепіано у Варшаві, у 1881 році закінчив Петербурзьку консерваторію, продовжив навчання за кордоном. У 1884 – 1886 роках він викладав гру на фортепіано у Харківському інституті¹³³ та у Полтаві, після чого вивчав гру на фортепіано та органі у Парижі. Успішно склавши 1894 року в Московській консерваторії іспит на отримання звання вільного митця, О. Немеровський викладав фортепіано у Тифліському училищі Імператорського російського музичного товариства, а згодом в училищі московського філармонічного товариства [129, с. 914]. На початку ХХ століття композитор займався

¹³³ Який саме інститут – невідомо.

викладацькою роботою у Харкові, про що свідчить опублікований у 1904 році у Харкові статут музичної школи О. С. Немеровського [180].

О. Немеровський є автором фантазії «*Метелики*» для симфонічного оркестру, п'єс для фортепіано, пісень та романсів для голосу в супроводі фортепіано, творів для віолончелі у супроводі фортепіано, «*Вищої практичної школи гри на гармоніумі*», самоучителя з елементарної теорії музики [102]. У доробку О. Немеровського вельми значна кількість оригінальних композицій та аранжувань для гітари, а також «*Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари*», що робить О. Немеровського помітною фігурою в українському гітарному мистецтві кінця XIX – початку XX століть. Між іншим, серед розміщених у довіднику А. Мухи відомостей взагалі немає згадувань про гітарний доробок О. Немеровського [101, с. 215].

У В. Машкевича вказано вісім опублікованих альбомів оригінальних композицій О. Немеровського для гітари з переліком творів, а у довіднику Й. Цута зазначено, що альбомів авторських творів Немеровського усього 9, проте не наводиться їхній зміст [272, с. 207].

Маємо у наявності вісім альбомів опублікованої видавництвом Ю. Г. Циммермана серії «*Original Compositionen für 6 saitige Gitarre von A. Nemerowski*», котрі містять п'ятьдесят оригінальних творів О. Немеровського для шестиструнної гітари [238]. Зміст цих альбомів розміщуємо у додатках [див. Додаток В. 3].

У каталозі нотного архіву американської гітаристки В. Олькотт-Бікфорд (1885-1980) є зміст дев'яти альбомів оригінальних композицій О. Немеровського (VOB1886 – VOB1894), окремим записом вказана п'єса *Scherzino* із зазначенням авторства Nemerowski без ініціалів (VOB5227) [240]. Назви творів з восьми альбомів архіву співпадають з назвами творів восьми альбомів, що вказані у Словнику-довіднику М. Яблокова¹³⁴ і наявні у нас. Зміст альбома під архівним номером VOB1894, що також належить до серії «*Original*

¹³⁴ Якщо не брати до уваги численні хибодруки.

Compositionen für 6 saitige Gitarre von A. Nemerowski», складається з таких композицій для шестиструнної гітари соло:

1. *Etude Melodique* (Мелодичний етюд).
2. *Petit Esquisse* (Маленький ескіз);
3. *2^{ème} Gavotte* (Гавот №2).
4. *Marche Humoristique* (Жартівливий марш).
5. *Impromptu* (Експромт).
6. *Serentata à la Spagnola* (Серенада у іспанському стилі).

Отже, альбомів все ж дев'ять, загалом вони вміщують п'ятдесят шість авторських композицій для шестиструнної гітари соло.

У трьох альбомах серії «*Classisches Album für Gitarre*» видавництвом Ю. Г. Циммермана опубліковані аранжовані О. Немеровським для шестиструнної гітари твори композиторів-класиків [237]. Зміст цих збірок розміщуємо в додатках [див. Додаток В. 4].

У листі до В. Олькот-Бікфорд Франц Мейєр пише, що композицій О. Немеровського, крім опублікованих видавництвом Ю. Г. Циммермана, він не знає [230].

З кінця XIX ст. у Харкові гітару приватно викладав **Марко Йосипович (Іосіфович) Гомлевський**. Його оголошення від 1894 року про набір учнів було одним з перших: «Гри на гітарі спеціально з нот, за найкращими методами, навчаю за доступну ціну; учням поступка. Групами навчаю дешевше ... » [10, с. 131]. Відомостей про М. Гомлевського збереглося вкрай мало. У журналі «*Музика гітариста*» №5 за 1907 р. автор статті «*Гітара в Харкові*» називає його видатним гітаристом, вказує, що втративши зір він заробляє на життя винятково за рахунок гітарних уроків, має вдячні відгуки від учнів. Очевидно, М. Гомлевський викладав гру на семиструнній гітарі, адже автор статті робить примітку, що Гомлевський опановував гітару по школі В. Моркова. Постать М. Гомлевського протиставляється Г. Черножукову, який у Харкові активно викладає гру на гітарі й керує гітарним гуртком в той самий часовий період. Надана оцінка не на користь останнього [63, с. 412, 1954].

Гітарист-виконавець і педагог **Григорій Володимирович Черножуков** (справжнє прізвище **Інсаров**) (1886 – 13.03.1943) на початку ХХ століття організував у Харкові гурток гітаристів та очолив його. Точна дата заснування гуртка невідома, у 1926 р. гурток вже не існував. Відомо, що Г. Черножуков керував оркестром народних інструментів і навчав гри на них. За свідченням В. Машкевича, Г. Черножуков був добрим виконавцем та аранжувальником, а гри на гітарі навчався у В. М. Юр'єва¹³⁵ [63, с. 1953]. Член очолюваного Г. Черножуковим харківського гуртка гітаристів О. Варфоломєєв особливо відмічав гру Г. Черножукова на гітарі майстра Фрідріха Шенка. Ймовірно, саме з цим інструментом в руках він зображений на фото, яке наводимо в додатках [див. Додаток Б. 27] .

Перелік опублікованих аранжувань Г. Черножукова за В. Машкевичем наводимо у додатках [див. Додаток В. 5].

На жаль, ноти аранжувань Г. Черножукова не вдалося розшукати, виняток становить опублікований у Харкові *Вальс* В. Катанського [56]. Композиція для гітари соло під назвою «*Маленька китаянка*» авторства В. Скотто була опублікована у нотному додатку до журналу «*Музика гітариста*» без зазначення імені аранжувальника, можливо, автором цього аранжування був Г. Черножуков [161].

В. Машкевич також наводить перелік неопублікованих аранжувань Г. Черножукова, ноти яких він мав у себе із зазначенням дат [63, с. 1954–1955]:

- П. Чайковський, *Романс* (17.01.1925);
- В. В. Бакалейніков¹³⁶, «*Бубонці*» (20.02.1926);
- О. Варламов, «*Що ти рано, травушка*». (02.03.1926);
- «*Джон Грей*»¹³⁷ (21.01.1926);
- О. Глазунов, *Серенада* (28.05.1927).

Склад інструментів, а також значення наведених дат не вказані. Можливо, це дата аранжування.

¹³⁵ Василь Михайлович Юр'єв (1881–1962) по гітарі був учнем О. П. Соловйова, співзасновником Товариства ім. О. Соловйова, грав в організованому ним квартеті.

¹³⁶ У джерелі ініціали відсутні, ймовірно Володимир Романович Бакалейніков (1885 – 1953).

¹³⁷ Напевне, мається на увазі фокстрот М. Блантера «*Джон Грей*».

У журналі «Музика гітариста» була опублікована доброзичлива рецензія на концерт Харківського гуртка гітаристів під керівництвом Г. Черножукова 16 грудня 1906 року. Рецензент особливо відмітив гру членів гуртка А. Г. Спіцевської та М. М. Спіцева, вдалий і ретельний вибір творів для концерту. Серед творів названі тільки аранжовані В. Морковим для дуету гітар твори М. Глінки: «Не томи, мій рідний» з опери «Іван Сусанін», «Каватина» з опери «Руслан і Людмила», «Камаринська». Ці дуети прозвучали у виконанні Г. Черножукова та А. Г. Спіцевської. Серед учасників оркестру гуртка, що брали участь у концерті, крім вже названих, наведені прізвища¹³⁸ В. В. Александрова, Н. П. Печуричкіна, П. В. Мирошниченко, В. В. Логіновича, Г. Г. Харківського, Г. О. Шашова, Г. В. Смірнова¹³⁹, В. М. Спіцева, К. Н. Божко, В. А. Гундлах, А. П. Мілова та К. З. Макарова [69]. Стаття «Гітара у Харкові»¹⁴⁰ в іншому випуску цього ж журналу мала протилежний зміст, автор жорстоко критикував Г. Черножукова, звинувачував його у дилетантизмі, відмічав ворожість стосунків між членами гуртка [24, с. 81].

Активним членом харківського гуртка гітаристів був **Олексій Іванович Варфоломєєв** (народ. 11.03.1884 – ?). Мати Олексія Івановича Юлія Петрівна почала навчати його гри на гітарі коли йому виповнилося десять років. Як приклад педагогічного репертуару, на якому виховувався О. Варфоломєєв, В. Машкевич наводить фрагмент аранжованої Юлією Петрівною у с-moll пісні «Вечір пізно із лісочку» [63, с. 239]. Проаналізувавши наведений фрагмент, можна припустити, що вона грала і, відповідно, навчала Олексія Івановича на семиструнній гітарі. Ця тональність досить рідко застосовується у композиціях для шестиструнної гітари, натомість для семиструнної гітари у с-moll написано досить багато творів. Хоч фрагмент можна заграти і на шестиструнній гітарі, на семиструнній він виконується значно легше і під силу навіть початківцям.

У 1907 – 1908 роках О. Варфоломєєв навчався у Харківському університеті, грав на кварт-гітарі у ансамблі Г. Черножукова. Майстерна гра

¹³⁸ Усі ініціали учасників концерту вказані за джерелом, повні ім'я по-батькові не відомі.

¹³⁹ Був також розпорядником концерту.

¹⁴⁰ Автор підписався псевдонімом Гитаристь.

учня І. Деккер-Шенка В. Костильова, якого О. Варфоломєєв вперше почув у 1909 році, справила на нього велике враження і стимулювала його зацікавленість шестиструнною гітарою.

Після закінчення університету О. Варфоломєєв вивчав гармонію під керівництвом викладача Чернігівського музучилища, а у 1917 році, перебравшись до Москви, зблизився з В. Русановим. Завдяки наполегливим зусиллям О. Варфоломєєва 1 грудня 1927 року при Московському музично-інструкторському технікумі ім. «Красной Пресни»¹⁴¹ були відкриті перші гітарні курси. У березні 1941 року О. Варфоломєєв поїхав на власну дачу до Гурзуфа, після чого його сліди загубилися [63, с. 239–240]. Можливо, саме О. Варфоломєєв є автором різко негативного відгуку на концерт З. Кіпченка у Гурзуфі, на який посилався В. Русанов [147, с. 112]. Фото О. Варфоломєєва розміщуємо у додатках [див. Додаток Б. 28].

Від 1929 року у Г. Черножукова навчався гітарист-концертант **Анатолій Малюков**¹⁴² (1920, Харків – помер на поч. 1960-х рр. у США), який згодом закінчив Харківську консерваторію. Після війни А. Малюков з успіхом виступав у західній Німеччині, а у 1950-му році переїхав до США, де також активно концертував, записав три платівки. Схоже, що саме під керівництвом Г. Черножукова він підготував вельми складну конкурсну програму, яку виконав у 1939 році в Москві на Першому Всесоюзному огляді виконавців на народних інструментах: *фугу* І. С. Баха, *Вальс-Фантазію* М. Глінки та *Романс* Ор. 5 П. Чайковського. Що примітно, А. Малюков тоді грав на семиструнній гітарі з чотирма додатковими басовими струнами, а на зроблених після еміграції фото він тримає в руках класичну шестиструнну гітару, у сольних записах виконує традиційний шестиструнний репертуар: музику М. Каркассі, Н. Паганіні, Ф. Сора, М. Джуліані та Ф. Таррегі. Це також можна розцінювати як непряме підтвердження впливу Г. Черножукова на А. Малюкова у довоєнний

¹⁴¹ Нині Московський державний інститут музики імені А. Г. Шнітке.

¹⁴² Батько гітариста – Г. А. Малюков, був лют'ером. В 1938 році він здобув лауреатство на Першому Всесоюзному конкурсі музичних майстрів, майстерень і підприємств з виготовлення балалайок та домр (м. Москва). На одному з онлайн-аукціонів у 2019 році була продана гербоподібної форми семиструнна гітара з чотирма додатковими басовими струнами авторства Г. А. Малюкова, на етикетці якої зазначена адреса майстра: м. Харків, вул. Белгородська, 27 [28].

період його виконавської кар'єри, адже Г. Черножуков був носієм виконавсько-педагогічної традиції виконавства на семиструнній гітарі з відповідними репертуарними орієнтирами, грав на гітарі з чотирма додатковими басами [див. Додаток Б. 27].

2.4 Гітара на півдні України

У 1880-х роках значний успіх супроводжував п'ять виступів у Одесі гастролуючого студентського оркестру мандоліністів і гітаристів, котрий складався з двадцяти італійців. Художнім керівником цього колективу був **Е. Гранадос** [21, с. 166]. Згодом греки **Л. Антонопуло** і **В. Хадумоглу**¹⁴³, які мешкали в Одесі, створили аматорські оркестри мандоліністів та гітаристів. У висококласних ресторанах грали італійські ансамблі за участі гітаристів, вмілих гітаристів можна було почути й у менш вишуканих закладах харчування [21, с. 165–166]. Ймовірно, саме завдяки іноземцям у цьому портовому місті, на відміну від інших міст тогочасної Росії, переважно побутував шестиструнний різновид гітари.

Л. Антонопуло був за фахом мандоліністом. На відміну від Б. Вольмана, В. Щепакін не згадує про існування створеного Л. Антонопуло оркестру, а пише тільки про його неодноразові виступи в 1898 – 1899 роках у концертах одеського Літературно-артистичного товариства [193, с. 88].

Гітарист **Віктор Емануїлович Хадумоглу**¹⁴⁴ грав також на мандоліні, а крім неї, на віолончелі та балалайці. В. Хадумоглу займався активною педагогічною роботою: гру на мандоліні та балалайці він викладав у Одеському кадетському корпусі¹⁴⁵, заснував школу гри на мандоліні¹⁴⁶ в Одесі, у Севастополі у 1911 році відкрилася заснована ним школа гри на мандоліні та гітарі. Посилаючись на Одеський довідник «*Вся торгово-промисленна Одесса*» В. Щепакін пише про існування у 1914 році в Одесі музичної школи

¹⁴³ В. Щепакін вказує, що ансамбль гітаристів і мандоліністів був створений В. Хадумоглу в 1902 р. при грецькому клубі «Омонія» [193, с. 83].

¹⁴⁴ У Б. Вольмана ініціали відсутні, а прізвище написано так: «Ходумогло», у Яблокова цей діяч згадується за прізвищем «Хадумоглу», також без ініціалів.

¹⁴⁵ У листопаді 1902 року про це повідомила газета «Театр» [193, с. 84].

¹⁴⁶ В. Щепакін наводить відомості з довідника «*Вся Одесса*» від 1910 року про існування в Одесі школи гри на мандоліні В. Е. Хадумоглу [193, с. 84].

В. Е. Хадумоглу. Також він зазначає, що навчання гри на гітарі ще до В. Хадумоглу провадили (поміж інших інструментів) на музичних курсах, які заснував у 1898 році Г. І. Рахміль [193, с. 84].

Б. Вольман пише, що у 1890-х роках в Одесі мешкав майстерний гітарист віком близько 40 років на прізвище **Гольдберг**, віртуозний репертуар якого містив твори М. Цані де Феранті, Й. Мерца, Шульгофа [21, с. 166]. Гольдберг грав складні концертні гітарні композиції дуже чисто, на пам'ять і міг грати без перерви три-чотири години [63, с. 883]. Слід зазначити, у Б. Вольмана прізвища композиторів вказані без ініціалів, при цьому оригінальних композицій для гітари автора на прізвище Шульгоф знайти не вдалося. Маємо ноти опублікованої *Мазурки* авторства G. Schulhoff у транскрипції італійського гітариста Е. Гардана (1843 – 1901), дата її публікації невідома [254]. Серед творів Й. К. Мерца є віртуозна композиція під назвою «*Souvenir de Choulhoff (Concert-Mazurka)*». П'єси Й. К. Мерца дуже часто можна було зустріти у репертуарі гітаристів другої половини ХІХ століття, зокрема одна з його п'єс знаходиться у переліку композицій, що найчастіше зустрічалися у афішах М. Соколовського, під назвою «*Мазурка Шульгофа*» [63, с. 1779]. У репертуарі Віктора Олександровича Іванова (1883 – 1918) – одного з кращих учнів В. Лебедева серед інших творів Й. К. Мерца була також «*Мазурка Шульгофа*» [63, с. 200]. Ймовірно у репертуарі гітариста Гольдберга була саме ця п'єса, а *Choulhoff* у її назві Б. Вольман інтерпретував як прізвище її автора. Гольдбергу не вдалося знайти постійну роботу за гітарним фахом, тому він виїхав з Одеси.

Невдовзі з Петербурга до Одеси переїхав учень І. Деккер-Шенка барон **Георгій Адольфович Клодт** (? – 1905). За фахом Г. Клодт був військовим інженером, втім фанатично відданий гітарі: він чудово на ній грав, зібрав багату нотну бібліотеку, задля поповнення якої неодноразово бував за кордоном. Г. Клодт мав у власності гітару роботи І. Шерцера та чотири гітари Ф. Пасербського¹⁴⁷: дві терц-гітари, одну велику гітару та одну бас-гітару [63,

¹⁴⁷ У Б. Вольмана без конкретики вказано «трьох гітар майстра Пасербського» [21, с. 166].

с. 883]. Г. Клодт створив в Одесі гурток любителів гри на шестиструнній гітарі, завдяки чому зміг об'єднати гітаристів міста [21, с. 166].

У вісімнадцятирічному віці почав навчання гри на гітарі відомий художник **Володимир Гаврилович Крихацький** (08.06.1877 – 18.04.1942). Перші уроки гітари він отримав від батька Гаврила Акімовича, який працював на залізниці та був гітаристом-аматором: акомпанував співу на шестиструнній гітарі зі слуху. Вражений грою Гольдберга В. Крихацький почав серйозно вивчати гітару. Навчався він у В. Хадумоглу, а у 1903 році познайомився з Г. Клодтом, який був вчителем В. Крихацького до своєї смерті у 1905 році. Разом вони багато грали дуєтом¹⁴⁸ [63, с. 883].

В. Крихацький переклав з німецької книгу Ф. Бюка «*Die Gitarre und ihre Meister*»¹⁴⁹. У своїй нотній бібліотеці він мав багато неопублікованих композицій різних авторів, рукописні копії яких зробив власноручно. У листі до В. Мусатова Л. Девятов писав, про придбання значної кількості нот у В. Крихацького, називаючи кілька творів: *Вальс* Ф. Шопена, *Квартет* Н. Паганіні (скрипка, альт, віолончель, гітара), *Серенада* М. Джуліані (скрипка, віолончель, гітара), *Квартет* М. де Фосса (дві гітари, скрипка, віолончель), *Арія* Баха¹⁵⁰ (дві скрипки, альт, гітара), *Серенада* Й. Кюффнера (скрипка, альт, гітара), *Квартет* Л. де Калля (скрипка, альт, віолончель, гітара) [63, с. 1204]. За свідченням Л. Девятова мастер Іван Костянтинович Дорожкін з м. Куйбишев¹⁵¹ виготовив для В. Крихацького гітару іспанської конструкції з вклеєним грифом [63, с. 450]. В. Крихацький підтримував зв'язок з П. Агафошиним, приїздив до нього після 1928 року, спілкувався з А. Сеговією під час його гастролей у СРСР [21, с. 167; 63, с. 28].

Після смерті Г. Клодта та В. Хадумоглу навколо В. Крихацького об'єдналися сім гітаристів, разом з якими він створював гітарні ансамблі: дуєти,

¹⁴⁸ У В. Машкевича, очевидно помилково, вказано «впродовж чотирьох років» [63, с. 883].

¹⁴⁹ «*Гітара та її майстри*». Це перша книга, що присвячена світовій історії гітарного мистецтва.

¹⁵⁰ Ініціали відсутні.

¹⁵¹ Нині м. Самара, згодом І. К. Дорожкін мешкав у Ленінградській області. Професію музичного майстра він опановував під керівництвом свого батька, який працював у майстерні Ф. Пасербського. За свідченням В. Машкевича, Л. Девятова, П. Агафошина інструменти І. Дорожкіна були високоякісними, чудово звучали. І. К. Дорожкін певний час брав уроки гри на гітарі у П. Ісакова [63, с. 474–475].

тріо, квартети, і неодноразово виступав публічно. Зокрема, він часто виступав по радіо у дуеті з членом гуртка Г. А. Клодта гітаристом А. В. Волоховим¹⁵² [21, с. 167; 63, с. 883]. Ю. Ніпрокін люб'язно поділився з автором цього дослідження афішею, з якої дізнаємося прізвища гітаристів, які брали участь у концерті разом з В. Крихацьким: гітарний дует В. В. Гаузбранда і А. П. Калмакова, ансамбль гітаристів у складі В. Гаузбранда, А. Калмакова, А. Волохова, П. Боднікевича і Г. Шрамко, сольо виступив З. Кіпченко [див. Додаток Б. 15]. Відомо, що з останнім В. Крихацький виступав також у дуеті [19].

Саме **Захарієм Івановичем Кіпченком** був закладений фундамент професійного викладання гітари в Одесі. Цей професійний гітарист суміщав діяльність концертанта, педагога і композитора, який залишив по собі п'єси і етюди для гітари соло, твори для гітарних ансамблів. Основними джерелами інформації про цього музиканта є опубліковані М. Яблоковим матеріали В. Машкевича, нарис Ю. Ніпрокіна «*Полвека с гитарой*», відгуки і рецензії на виступи та публікації творів З. Кіпченка у журналах «*Гітарист*», «*Музика гітариста*», «*Акорд*». Матеріали з архіву В. Машкевича є найбільш змістовним джерелом: тут викладено біографічні дані про З. Кіпченка, його правила молодим виконавцям, декілька програм концертів, перелік опублікованих і неопублікованих творів, відгуки на його концерти та стислі огляди опублікованих збірок композицій. Нарис Ю. Ніпрокіна менший за об'ємом інформації, проте містить додаткові, уточнюючі факти, які у В. Машкевича відсутні [63, с. 809; 104].

Захарій Іванович Кіпченко народився у Феодосії у сім'ї винороба. У різних джерелах можна зустріти дві дати народження З. Кіпченка. Здебільшого, зокрема у Ю. Ніпрокіна, вказано, що З. Кіпченко народився 5 вересня 1879 року, у В. Машкевича¹⁵³ вказано 5 вересня 1874 року [63, с. 809; 104, с. 11]. Спів матері під власний гітарний акомпанемент став першим музичним

¹⁵² Ініціали вказані за російською версією, повне ім'я та по батькові і роки життя не відомі.

¹⁵³ Оскільки матеріали про З. Кіпченка, що містяться у Біографічному словнику-довіднику М. Яблокова, були зібрані В. Машкевичем, вважаємо більш коректним посилатися саме на ім'я В. Машкевича.

враженням у ранньому дитинстві Захарія Івановича. Теорію музики він опановував під керівництвом свого брата Георгія Івановича Кіпченко, який був диригентом, піаністом і композитором. Першим вчителем гри на гітарі З. Кіпченка був **Дмитро Свиридович Попов**. У репертуарі Д. Попова були композиції В. Моркова, А. Сихри та інших класиків семиструнної гітари.

Пізніше Д. С. Попов познайомив З. Кіпченка з учнем І. Деккер-Шенка **Н. Н. Палтовим**¹⁵⁴, так утворилося тріо, яке існувало упродовж 5 років. Сам Захарій Іванович також навчався гри на шестиструнній гітарі у І. Деккер-Шенка коли в 1897 році жив у Петербурзі. Там він також познайомився із кращими учнями І. Деккер-Шенка В. П. Лебєдевим (1867¹⁵⁵-1907), М. Полупаєнко, Івановим, Масловим¹⁵⁶. В. Машкевич пише, що зробити гітару своєю професією З. Кіпченко вирішив у віці 20 років.

Ю. Ніпрокін і В. Машкевич вказують, що Д. С. Попов був чоловіком дружини З. Кіпченка. Це твердження змушує піддати сумніву пізнішу дату народження музиканта та може допомогти дещо уточнити хронологію подій його життя. Спираючись на два відомі варіанти дати народження З. Кіпченка, можна порахувати, що у 1897 році йому було або 18 або 23 роки. Якщо у цьому році він вже навчався у І. Деккер-Шенка в Петербурзі, це означає, що у Д. Попова він навчався раніше.

Зауважимо, Ю. Ніпрокін вказує Н. Палтова як одного з вчителів З. Кіпченка. Малоімовірно, що Кіпченко до вісімнадцятирічного віку встиг одружитися, навчитися грати на гітарі та поїхати до Петербурга, щоб брати уроки у І. Деккер-Шенка, після чого вирішив бути гітаристом-професіоналом. Схиляємося до того, що *правильний рік народження З. Кіпченка вказаний саме у В. Машкевича*. Відштовхуючись від цієї дати, а також підсумовуючи усі наведені твердження, можна вибудувати таку хронологію подій: З. Кіпченко навчався гри на гітарі у Д. Попова, потім у Н. Палтова і вже після цього,

¹⁵⁴ Повністю ім'я по батькові не вдалося знайти, тому наводимо ініціали такими, як вони вказані російською у джерелі [63, с. 809].

¹⁵⁵ За Петербурзьким некрологом В. П. Лебєдев помер у лютому 1907 р. на 38 році життя, тобто народився у 1869 р. [63, с. 980].

¹⁵⁶ У Яблокова не вказані ініціали Іванова і Маслова.

обравши шлях професійного музиканта, брав уроки у вчителя Н. Палтова – відомого віртуоза І. Деккер-Шенка.

Б. Вольман пише, що Кіпченко спочатку грав на шестиструнній гітарі з чотирма додатковими басовими струнами, провадив активну приватну викладацьку діяльність, пізніше, відчуваючи потребу, перейшов на семиструнну гітару, а згодом все ж повернувся до шестиструнної [21, с. 167]. Твердження, що З. Кіпченко почав своє навчання з шестиструнної гітари, виглядає сумнівним, адже перший його вчитель гри на гітарі Д. С. Попов, судячи з його репертуару, грав на семиструнній гітарі, тому було б дивним, якби він навчав Кіпченка на шестиструнній гітарі.

Ю. Ніпрокін пише, що у З. Кіпченка були гітари Ф. Пасербського та фабрики Ю. Г. Циммермана¹⁵⁷, але грав він переважно на шестиструнній гітарі [104, с. 14]. У Яблокова вказано, що володіючи шестиструнною та семиструнною гітарою, З. Кіпченко в останній період життя грав переважно на шестиструнній гітарі, проте іноді вагався: «терзався подвійністю строю і проклинав винахідника семиструнної гітари» [63, с. 809]. Посилаючись на П. Агафошина Л. Девятю у 1927 році пише В. Мусатову, що під враженням від виступів А. Сеговії дехто з гітаристів-семиструнників вирішив перейти на шестиструнну гітару, цитує заклик З. Кіпченка: «в Одесі те ж саме, з них З. Кіпченко заявив, що нам семиструнникам слід розколоти гітари або вивчати шестиструнну гітару» [63, с. 1194]. Щоправда, з цього вислову не зовсім зрозуміло, чи включає З. Кіпченко себе до цієї множини семиструнників.

Критики не були одностайними у своїх висловлюваннях про творчість З. Кіпченка: на сторінках журналів «Гітарист» та «Музика гітариста» його виступи отримали суперечливі оцінки. Редактор журналу «Гітарист» В. Русанов у своїй статті назвав його талановитим артистом із вдумливим виконанням і суворим вибором п'єс, натомість П. Ремезов називає З. Кіпченка та його харківського колегу Г. Черножукова, «вискочками дилетантизму і

¹⁵⁷ У Ю. Ніпрокіна вказано помилково «відомих гітарних майстрів Ф. С. Пасербських і Ю. Г. Циммермана» [104, с. 14]. Ю. Г. Циммерман був власником виробництв, де виготовляли, зокрема, гітари і сам гітари не майстрував.

невігластва» [67, с. 84; 128, с. 114]. Щоправда, на сторінках цього журналу «діставалося» й іншим відомим гітаристам та педагогам, зокрема, Д. Лободі, О. Соловійову. Особисто знайомий з багатьма гітаристами свого часу С. М. Шевелєв (1874 – 1936), щодо З. Кіпченка висловився так: «Гітарист-композитор, автор великої кількості талановитих, красивих п'єс і етюдів для гітари, написаних зі смаком і вмінням використовувати типові особливості гітари <...> Хороший, гарний, співучий тон; велика техніка обох рук; дає уроки на гітарі, ревно прищеплюючи любов до неї у молоді; зараз живе в Одесі» [63, с. 810].

Гітарист і популяризатор гітари П. Агафшин, який спілкувався з Кіпченком і слухав його у 1907 або 1908 році, писав у своїх мемуарах, що Кіпченко «грав сміливо і навіть з апломбом», проте зауважував високомірну манеру поведінки артиста¹⁵⁸, відмічав у нього зловживання прийомом тремоло та загалом негативно оцінював художню складову його виконання. Агафшин згадує, що Кіпченко тоді грав на семиструнній гітарі зменшеного розміру, гербоподібної форми з додатковими басовими струнами і наводить виконуваний Кіпченком репертуар: *Вальс і Концертна фантазія* І. Деккер-Шенка, «*Мальвіні*» Й. Мерца¹⁵⁹, авторські композиції, «*Очі чорні*» у обробці Галіна¹⁶⁰ [63, с. 20–21]. Агафшин не уточнює стрій гітари Кіпченка, проте відомо, що Й. Мерц грав і писав для шестиструнної гітари із квартовим строем, І. Деккер-Шенк – автор «Школи» та багатьох творів також для шестиструнної гітари із квартовим строем.

Від 1907 року Кіпченко мешкав в Одесі, де займався педагогічною діяльністю: вів гітарні курси (від 1916 року), керував гуртком народних інструментів у ремісничому училищі (упродовж 1930 – 1940 років), вів класи домри та гітари в музичній школі для дорослих (від 1953 року) [150, с. 80].

¹⁵⁸ П. Агафшин, не уточнюючи джерело інформації, також писав, що при зустрічі з А. Сеговією в Одесі З. Кіпченко представився видатному іспанцю «відомим віртуозом» [63, с. 21].

¹⁵⁹ «*An Malvina*», op. 13 *Bardenklänge*, 1stes Heft.

¹⁶⁰ Ймовірно мається на увазі Самуїл Миколайович Галін (1828 – 23.12.1907). П. Агафшин різко негативно оцінив цю обробку [63, с. 21].

З. Кіпченко концертував і у Владикавказі. Про це згадує у листі до В. Мусатова А. Попов [63, с. 1435].

Помер З. Кіпченко в Одесі 15 січня 1968 року.

Перелік авторських творів та аранжувань З. Кіпченка за даними В. Машкевича, які уточнюємо, спираючись на наявні першодруки, розміщуємо у Додатках [див. Додаток В. 6].

У розміщеному на обкладинці журналу «Музика гітариста» переліку композицій З. Кіпченка, які готуються до публікації, фігурує обробка пісні «*He шуми, ты, рожь*», у цьому ж переліку вказано композицію з назвою *Sèrènade melancolique* [145, с. обкладинка]. Композиції з такими назвами відсутні в обидвох переліках авторських творів З. Кіпченка: опублікованих і неопублікованих. Щодо другої з названих п'єс можна розглянути дві гіпотези: або під час публікації назва п'єси була змінена на *Fantasia melancolique*¹⁶¹ або йдеться про іншу п'єсу З. Кіпченка, яка була невідома В. Машкевичу. У наведених переліках також відсутній надрукований друкарнею М. Чоколова у Києві¹⁶² *Романс* для гітари [60]. Не згадується він і у біографії та наявних концертних програмах З. Кіпченка.

10 жовтня 1904 року у залі одеського Шляхетного зібрання, відбувся концерт¹⁶³ З. Кіпченка з такою програмою [97]:

Відділення 1:

1. «*Мої спогади*». Музика З. Кіпченка.
2. «*Il Vasco*» («*Поцілунок*») у аранжуванні Гардана¹⁶⁴.
3. Фрагмент з опери «*Травіата*» Дж. Верді.
4. Фантазія «*В Каїрі*». Музика З. Кіпченка.
5. «*Les Adieux*». Музика Й. Мерца.

Відділення 2:

1. *Rondo*. Музика М. Каркассі.

¹⁶¹ *Fantasia melancolique* та *Fantasia romantique* зазначені на титульному аркуші збірки З. Кіпченка «*Останні новини*» як такі, що знаходяться у продажу нарізно і є власністю видавця А. К. Білінського [59].

¹⁶² Київ, вул. Фундуклеєвська, 22.

¹⁶³ 20% чистого прибутку від цього концерту були відрховані З. Кіпченком на користь благочинних закладів м. Одеси.

¹⁶⁴ Ініціали відсутні, ймовірно йдеться про італійського гітариста Енеа Гардана (1843 – 1901).

2. «Фантазія на мал. пісню»¹⁶⁵. Музика І. Деккер-Шенка.

3. *Вальс №2*. Музика Ф. Шопена.

4. «*Pianto dell'Amante*». Музика Й. Мерца.

У програмі вказані фантазія «*В Каїрі*» та «*Мої спогади*» авторства З. Кіпченка, проте ми не знаходимо таких композицій у переліку його творів, укладеному В. Машкевичем.

У Києві 10 лютого 1905 року у залі купецького зібрання відбувся концерт за участю З. Кіпченка, співачки П. В. Сікорської-Макарт, та скрипаля І. Рогового. Автор статті «*Концерт З. І. Кіпченка*»¹⁶⁶ під псевдонімом Гітарист розміщує три відгуки на цей концерт, авторство яких приховане за псевдонімами Нето, Київській гітаристь та Бекарь [67, с. 81]. З відгуків стає відомо, що гітарну частину програми складала такі композиції:

1. «*Pianto dell'Amante*». Музика Й. Мерца.

2. *Adagio*¹⁶⁷. Музика О. Ветрова

3. *Rondo*. У відгуку на концерт авторство не вказане.

4. «*Вальс гітаристів*». Музика З. Кіпченка.

5. «*Les Adieux*» Й. Мерца, яке було заявлене у програмі, втім не виконувалося.

Автор відгуку під псевдонімом Бекарь особливо відмічає техніку правої руки З. Кіпченка при виконанні *Рондо*, а саме – тремоло та роботу великого пальця, пише, що концертант грав на гітарі Ф. Пасербського, не вказуючи кількість її струн. Бекарь згадує про те, що оркестровані капельмейстером Роговим композиції З. Кіпченка «*Марш друзів*» та «*Вальс гітаристів*» виконують у казанському та миргородському полках.

Гітарист робить цікаве зауваження: «раніше п. Кіпченко грав на шестиструнній гітарі, яку вивчав під керівництвом І. Деккер-Шенка. *Перейшовши на інший стрій*, він ще не повністю орієнтувався в ньому і переніс багато технічних прийомів, які хоч і можуть справляти зовнішній ефект, проте

¹⁶⁵ Можливо, «мал.» означає «малоросійську», тобто українську пісню.

¹⁶⁶ Вказуємо за публікацією у журналі «*Гітарист*», у В. Машкевича стаття розміщена з купюрами.

¹⁶⁷ Як свідчить відгук, у концерті З. Кіпченка ця п'єса фігурувала під назвою «*Елегія*».

ніяк не становлять справжніх барв гітари» [67, с. 84]. Вказані у наведеній програмі концерту композиції Й. Мерца розраховані на квартовий стрій шестиструнної гітари¹⁶⁸ і застосування додаткових басових струн. З огляду на зауваження рецензента, виникає питання: чи З. Кіпченко грав їх на семиструнній гітарі? У Розділі 3 дисертації це питання отримає відповідь.

Програма концерту у залі громадських зібрань м. Ялта 23 липня 1905 року [68, с. 173]:

Відділення 1:

1. «*Pianto dell'Amante*». Музика Й. Мерца. Виконує З. Кіпченко;
2. *Баркарола*. Музика А. Гассельманса. Виконує М. Амосов (арфа);
3. *Rondo Brillante*. Музика М. Каркассі. Виконує З. Кіпченко;
4. «*У фонтана*». Музика А. Цабеля. Виконує М. Амосов (арфа).

Відділення 2:

1. *Ballade*. Музика А. Цабеля. Виконує М. Амосов (арфа);
2. *Сюїта*. Музика В. Русанова. Виконує З. Кіпченко;
3. «*Danse des Sylphes*» (*Танець сільф*). Музика Ф. Гodefруа. Виконує М. Амосов (арфа);
4. «*Елегія*» (*Adagio*). Музика О. Ветрова. Виконує З. Кіпченко.

Партнер З. Кіпченка у цьому сумісному концерті арфіст Микола Іванович Амосов (1881 – 1944) був випускником Петербурзької консерваторії, солістом Придворного оркестру, а з 1921 року очолював клас арфи у Петроградській консерваторії. Участь у сумісному концерті з партнером такого творчого масштабу можна розцінювати як свідчення високої професійної кваліфікації музиканта З. Кіпченка. Високий рівень майстерності виконавців підтверджує і відгук у газеті «*Крымский курьер*» №175: «концерт заслуговував на більшу увагу публіки, адже п. Амосов і п. Кіпченко – неабиякі артисти, які відмінно володіють своїми інструментами і програма була виконана ними з шиком» [68, с. 173].

¹⁶⁸ Існує виконана В. Русановим транскрипція п'єси Й. Мерца *Pianto dell'amanto* для семиструнної гітари, втім вона була опублікована у журналі «*Гітарист*» за серпень-вересень 1905 року [87]. У відомих нам програмах концертів З. Кіпченка ця композиція зустрічається вже з 1904 року.

Розміщуємо програму концерту З. Кіпченка за участю ще шістьох музикантів, який відбувся у Ялті 7 лютого 1906 [98, с. 99]. Повні імена виконавців у джерелі не вказані. Встановити їх наразі не виявляється можливим, тому з метою подальшої ідентифікації лишаємо ініціали такими, як вони зазначені у джерелі:

Відділення 1:

1. *Concertino*. Музика Й. Мерца. Виконує З. Кіпченко (гітара).
2. «Російська фантазія» (дует гітар). Музика І. Клінгера¹⁶⁹. Виконують З. Кіпченко та (Е. А.) Шиллінг.
3. «Остання мелодія» (мандоліна і 2 гітари). Музика В. Русанова¹⁷⁰. Виконують (Е. А.) Шиллінг, (Э. А.) Шиллінг, З. Кіпченко.
4. *Rêverie* (3 мандоліни і 3 гітари) Автор музики Charles Aston. Виконують (Н. И.*)¹⁷¹, (А. М. Г.), (Е. А.) Шиллінг, (Э. А.) Шиллінг, (А. В.) Шуф, пан Карпінський та З. Кіпченко.
5. *Rondo brillante*. Музика З. Кіпченка. Виконує З. Кіпченко (гітара).

Відділення 2.

1. Вальс «*Flor d'Amore*» (4 мандоліни і 3 гітари). Автор музики Arm. Morlaochi. Виконують (Н. И. Л.), (А. М. Г.), (Е. А.) Шиллінг, (Э. А.) Шиллінг, (А. В.) Шуф, пан Карпінський та З. Кіпченко.
2. *Сюїта*. Музика В. Русанова. Виконує З. Кіпченко (гітара).
3. Баркарола «*Sappho*» (мандоліна і гітара). Музика Гардана. Виконують (А. М. Г.) та З. Кіпченко.
4. «Вальс гітаристів» (дует гітар¹⁷²). Музика З. Кіпченка. Виконують (Э. А.) Шиллінг та З. Кіпченко.

¹⁶⁹ У програмі не вказано ініціали автора композиції.

¹⁷⁰ У програмі не вказано ініціали автора композиції.

¹⁷¹ У цьому номері програми заявлено шість інструментів, проте вказано сім виконавців. З огляду на те, що серед семи виконавців першого номеру другого відділення вказано Н. И. Л., а у складі виконавців концерту на початку програми вказано усього сім осіб, робимо висновок, що особи під ініціалами Н. И.* та Н. И. Л. – це одна й та сама людина.

¹⁷² У програмі вказано «на гитаре». Ще один з двох гітарних дуетів концерту – №2 з відділення 1 у програмі позначено «для 2-х гітар», усі сольні виступи у програмі позначено «на гитаре». Композиція З. Кіпченка «Вальс гітаристів» опублікована у збірці як сольна гітарна п'єса. Можливо у ялтинському концерті ця п'єса виконувалася як кунштюк, який зараз щораз частіше можна побачити на сцені: двоє гітаристів грають на одній гітарі. Можливо також, що З. Кіпченко написав партію другої гітари, щоб виконати цей вальс дуєтом, а у програмі концерту просто не зовсім коректно відмічено склад інструментів.

5. *Елегія*. Музика О. Ветрова¹⁷³. Виконує З. Кіпченко (гітара).

Як можна помітити, у наведених програмах кілька п'єс повторюються, в усіх програмах фігурує п'єса під назвою *Rondo*. Виникає питання: чи не одна й та сама п'єса вказана у концертних програмах під назвами *Rondo brillante* З. Кіпченка (Ялта, 7 лютого 1906 р.), *Rondo* (Київ, 10 лютого 1905 р.), *Rondo brillante* М. Каркассі (Ялта, 23 липня 1905 р.), *Рондо* М. Каркассі (Одеса, 10 жовтня 1904 р.)? У переліку авторських композицій З. Кіпченка ми не знаходимо п'єси *Rondo brillante*. Можливо авторство все ж належить М. Каркассі, адже його прізвище поруч з назвою зустрічаємо двічі?

М. Каркассі є автором значної кількості рондо, проте його п'єса під назвою *Rondo brillante* нам також невідома. Зрештою, слово *brillante* до назви *Рондо* М. Каркассі для більшої ефектності міг додати сам З. Кіпченко (все ж це менш кричуще аніж гучний титул «Король гітаристів» у афішах, за який йому дорікали колеги). Критик Бекарь звертав увагу на вправну роботу великого пальця правої руки та якісне тремоло у З. Кіпченка при виконанні *Rondo*. Серед п'єс у формі рондо прийом тремоло фрагментарно містить №9 *Rondino* з *Cavatine de Carafa* Генрі Герца (1803–1888) у аранжуванні М. Каркассі [215, с. 5]. Наводимо цей фрагмент на Рис. 2



Рис. 2.

Навряд чи таке короткотривале використання тремоло могло справити враження на критика. Схоже, що Бекарь у відгуку просто переплутав назви *Rondo* і романсу «*Pianto dell'Amante*» Й. Мерца, який З. Кіпченко виконував у тому ж концерті. Саме у романсі прийом тремоло використовується набагато ширше, при цьому великий палець правої руки справді виконує значну роботу. Виконуваний великим пальцем акомпанемент складається з двох фактурних шарів: басового голосу і подвійних нот у середніх голосах. Це, у свою чергу, ускладнює виконання рівномірного тремоло, а у фіналі п'єси великий палець

¹⁷³ У програмі не вказано ініціали автора композиції.

активізується ще більше. Романс «*Pianto dell'Amante*» написаний у a-moll, у басу постійно використовуються ноти А та Е на відкритих ⑤ та ⑥ струнах шестиструнної гітари [233]. Невеликий фрагмент тремоло з романсу Й. Мерца «*Pianto dell'Amante*» наводимо на Рис. 3.



Рис. 3.

Якщо ще й припустити, що З. Кіпченко грав цю композицію Й. Мерца на семиструнній гітарі терцієвого строю, А та Е у відкритих струнах будуть першою та третьою додатковими басовими струнами. Використання їх у фактурі «*Pianto dell'Amante*» вимагає розтягнення пальців правої руки, частих спритних і влучних переносів пальця *p*, тож вдале виконання цієї п'єси справді заслуговувало на захоплення критика!

2.5 Учні З. Кіпченка. Деякі постаті гітарного мистецтва на теренах України та за її межами

У Києві жив один з учнів З. Кіпченка **Олександр Володимирович Белінський**, який за професією був військовим офіцером, викладав у Київському військовому училищі. У присвяті збірки З. Кіпченка «*Гітарист-віртуоз*» він вказаний як штаб-ротмістр. Одну зиму З. Кіпченко жив у нього в Києві. О. Белінський, позначивши себе псевдонімом «А. К. Билинский», опублікував твори свого вчителя у видавництві Індришек. Сам він також komponував для гітари, писав статті до журналу «*Акорд*», підписуючись власним ім'ям, псевдонімами «Бел-ский А.», «А. Билинский» та «Камертон», писав вірші [63, с. 209].

У журналі «Музика гітариста» була розміщена критична замітка П. Ремезова на аранжовані й опубліковані О. Белінським¹⁷⁴ три танці: Матшиш, Крокет та Кек-вок авторства Ch. Borel Clerc, F. Clerice та Thomas W Thurban. Придбати ці аранжування можна було через торгівельну фірму О. Афромєєва, про що свідчить реклама на обкладинці журналів [8]. О. Белінський виступав у концертах. Наприклад, разом з Н. Бочаровим 27 листопада 1905 року він дав концерт у Києві з такою програмою [99, с. 271]:

1. Н. Бочаров, «Слава Кавказу» (дует гітар).
2. І. Деккер-Шенк, Полька-мазурка (дует гітар).
3. В. Русанов, вальс «Докір» (дует гітар).
4. Н. Бочаров, концерт-соло «Музичний момент» (терц-гітара).
5. С. Алоссіо, Ревері (флейта¹⁷⁵ з гітарою).
6. Альфонс Цибулька, Вальс «Сон любові після балу» (дует гітар).
7. Полька «Демократ»¹⁷⁶ (дует гітар).
8. О. Белінський, Галоп «Свобода» (дует гітар).
9. «Санта Лючія» аранжування О. Соловйова (дует гітар).

Н. Я. Бочарову присвячена Полька-мазурка для дуету гітар зі збірки «Останні новини» З. Кіпченка. Як відомо з написаного О. Белінським некрологу, Н. Я. Бочаров народився на Кавказі, був військовим, після виходу у відставку переїхав до Саратова. Від 1901 року Н. Бочаров мешкав у Києві, де й помер у похилому віці 13 січня 1911 року. Крім гітари він грав на фортепіано і флейті, компонував. Серед творів з репертуару Н. Бочарова О. Белінський наводить «Adieu» та «Музичний момент» Ф. Шуберта, «Adagio» О. Ветрова, «Хабанеру» А. Цурфлюга¹⁷⁷.

Кілька своїх композицій: етюд, експромт, романс та дует «В Малороссіи» З. Кіпченко присвятив **Олені Миколаївні Доніч**, яка була його ученицею за часів проживання З. Кіпченка у Ялті. Згодом О. Доніч була заочною ученицею В. Русанова. Написані В. Русановим для О. Доніч лекції слугували матеріалом

¹⁷⁴ Вказано «А. В. Билинский».

¹⁷⁵ Очевидно, партію флейти виконував Н. Бочаров.

¹⁷⁶ У джерелі автор цієї композиції не вказаний.

¹⁷⁷ Auguste Zurluh (1870 – 1941).

для опублікованих на шпальтах журналу «Музика гітариста» критико-бібліографічних етюдів «Що грати?» [148, с. 35; 149, с. 49; 150, с. 194; 151, с. 54]. В. Машкевич вказує, що уроки з О. Доніч стали ґрунтом і для статей В. Русанова «У школі технічних труднощів», однак статті із такою назвою віднайти не вдалося [63, с. 1509]. Натомість у журналах «Музика гітариста» розміщена стаття «У школі» із підзаголовком «Технічні вправи для лівої і правої руки». Присвята або примітка щодо причетності О. Доніч тут відсутня, однак схоже, що В. Машкевич мав на увазі саме їх [134; 135]. Есеї В. Русанова «Що грати?» та «У школі. Технічні вправи для лівої і правої руки» містять аналіз та коментарі до творів А. Сихри, С. Аксьонова, М. Висотського, М. Александрова, В. Саренка, В. Моркова й самого В. Русанова. У нотних додатках до журналів було надруковано проаналізовані та коментовані В. Русановим у цих есеях композиції. Заняття з О. Доніч були успішними, у присвяті до «Що грати?» В. Русанов тепло і з вдячністю пише: «появою у друку цих нарисів я цілком зобов'язаний Вам» [63, с. 471; 148, с. 35]. У своєму листі до В. Машкевича від 1911 року В. Русанов писав, що на замовлення О. Доніч зібрав усі свої композиції [63, с. 1509]. Наведений перелік авторів свідчить про те, що О. Доніч грала на семиструнній гітарі, а основу її репертуару складали твори корифеїв семиструнної гітари й самого В. Русанова. У зв'язку з уроками за листуванням О. Доніч та В. Русанова спадають на згадку аналогічного призначення «Листи Д. Тартіні до сеньйори Ломбардіні зі скрипковими прикладами» К. Черні, а також тісні творчі взаємини Л. ван Бетховена з Л. Благеткою, М. Біжо (Кьєни), Ф. Мендельсон (Гензель), Л. Фарранк (Жанна-Луїза Дюмон) [13; 221; 262].

Упродовж кількох місяців у З. Кіпченка брав уроки **Володимир Митрофанович Кузнєцов** (15.07.1887, Ялта – 13.09.1953, Москва), який познайомився з ним 1906 року. Ці заняття надихнули В. Кузнєцова до систематичних наполегливих занять на інструменті та глибокого вивчення композицій видатних представників семиструнної гітари: А. Сихри,

М. Висотського, В. Моркова, О. Ветрова. Від 1926 року він розпочав педагогічну роботу, викладаючи гітару приватно та у клубах Ялти, а після переїзду до Москви у 1927 році продовжив викладати гітару у багатьох закладах столиці. В. Кузнєцов був противником дискредитації семиструнної гітари, яка простежувалася у публікаціях П. Агафошина, зокрема його брошури «*Нове про гітару*». На захист семиструнної гітари В. Кузнєцов підготував ґрунтовну працю «*Аналіз строю гітари семиструнної і шестиструнної*», у якій досліджує аплікатурну специфіку обидвох різновидів гітари. Її метою він ставить доказ переваги можливостей семиструнної гітари з її терцієвим¹⁷⁸ строєм над шестиструнною гітарою з квартовим строєм¹⁷⁹ [63, с. 2009]. Ще одна цінна праця В. Кузнєцова – «*Школа для семиструнної гітари*» була призначена для заочного навчання [63, с. 891].

У 1924 – 1927 роках в Одесі, зокрема під керівництвом З. Кіпченка, опановував гітару **Олександр Вікторович Шуляковський** (4.08.1906 – 8.11.1979), який згодом навчався на вечірньому відділі Київської консерваторії і закінчив Київський політехнічний інститут. Діяльність О. Шуляковського була різнобічною: музичний майстер, керівник експериментального цеху, головний інженер Чернігівської фабрики музичних інструментів (1946 – 1951), директор Одеської фабрики музичних інструментів (1951 – 1953), завідуючий відділом акустики Чернігівської фабрики музичних інструментів (1953 – 1966), керівник виробничо-технічного відділу Главмузпрома УРСР (1966 – 1968), викладач гри на народних музичних інструментах, організатор гітарних ансамблів. У 1951 – 1953 роках О. Шуляковський читав лекції з методики викладання гри на народних інструментах в Одеській консерваторії. Він був першим педагогом відомих українських гітаристів К. Смаги та Я. Пухальського¹⁸⁰, а також автором опублікованого у 1968 році «*Самоучителя гри на гітарі*», який безкоштовно додавався до гітар Чернігівської фабрики [63, с. 1985].

¹⁷⁸ Традиційний стрій семиструнної гітари **D-G-H-d-g-h-d¹**, що містить переважно терції між суміжними струнами, В. М. Кузнєцов визначає як терцієвий, а стрій шестиструнної гітари, що містить переважно кварта, – як квартовий.

¹⁷⁹ Різним аспектам впливу строю гітари на її виразні можливості, класифікації гітарних строїв і тенденціям їх застосування присвячена опублікована стаття автора дисертації [114].

¹⁸⁰ У 1959-1979 роках Я. Пухальський очолював клас гітари у Київської консерваторії.

У контексті дослідження становлення української гітарної традиції слід згадати ще кількох діячів, певним чином пов'язаних з нею чи з Україною взагалі, зокрема **Федіра Федоровича Глушкова** (1843 – 1898), який певний час жив у Полтаві та Новочеркаську, був приятелем М. Соколовського. Першими вчителями Ф. Глушкова були гітарист і композитор **Гладишев**, який мешкав у Полтаві в 1860 роки, гітарист **Хлебніков**, який також у 1860 роки мешкав у Полтаві чи Новочеркаську [63, с. 403, 1929]. Ф. Глушков майстерно грав на семиструнній гітарі з п'ятьма додатковими басами, володів великим репертуаром, вплинув на відомих гітаристів свого часу, зокрема навчав гри на гітарі відомого московського гітариста і педагога О. Соловйова [63, с. 403, 1809, 1833, 1965]. У рукописних спогадах В. Русанова збереглася цікава примітка про те, що Ф. Глушков «оригінально тримав гітару колом» [63, с. 406]. Напевне, мається на увазі, що він під час гри гриф гітари тримав високо, близько до вертикального положення. Як і М. Соколовський, Ф. Ф. Глушков мріяв про відкриття класу гітари у консерваторії. У нотній бібліотеці Ф. Глушкова були зокрема неопубліковані композиції Гладишева, Хлебнікова, Карфагенського [191, с. 123–124]. Через свідчення Ф. Глушкова знаємо про талановитого гітариста на прізвище **Карфагенський**, який жив у Полтаві та Новочеркаську в 1860 році або у 1860-х роках. М. Черніков вказував на авторство Карфагенського щодо двох композицій з репертуару Ф. Глушкова: «*Кончен, кончен дальний путь*» та аранжовану у тональності h-moll «*Хуторок*». Відома також фантазія Карфагенського на пісню «*Под вечер осенью ненастной*» [63, с. 806].

Автором трьох опублікованих у 1899 році у Львові вальсів для гітари-соло був художник та композитор-аматор **Саввин Йосипович Абрисовський** (1874, с. Петликівці на Тернопільщині – 1900, м. Косів, Івано-Франківська обл.): «*Vogue la galère*» («*Будь що будь!*»), «*Sous réciprocité*» («*У взаємність*»), «*Вальс*» [101, с. 11; 156, с. 47–48].

Після революції в Одесі жив обдарований учень В. Русанова **Сергій Мелентійович Проданов** (народ. близько 1883 р. – ?), однак, за висловом самого В. Русанова він «ніколи не прагнув у майбутньому передати іншим мій заповіт, як мій наступник» [63, с. 1504]. Слідів гітарної активності С. Проданова в Україні нам не вдалося віднайти.

Збереглися скупі відомості про чернігівського гітариста **І. Д. Кореняко**, діяльність якого протікала на початку ХХ ст., у 1926 році він листувався з гітаристом з Благовещенська К. Г. Шешуновим (1868 – 1935), отримував його композиції для гітари. Обидва ці гітаристи грали на гітарах Е. Гейсера [63, с. 383]. На початку 1930-х років К. Г. Шешунов певний час жив у Чернігові у І. Кореняко та в Одесі у З. Кіпченка [63, с. 1974].

Серед впливових гітарних діячів – вихідців з України слід назвати **Петра Івановича Ісакова** (1885, с. Камари, Крим – 1958, Ленінград), а також широко відомого у світі під прізвиськом **Бобрі** харків'янина **Володимира Васильовича Бобрицького** (1898 – 1986). В. Бобрицький за першою спеціалізацією був художником. Під час Жовтневої революції він виїхав з України, а у 1923 році¹⁸¹ оселився у США, де у 1936 році заснував об'єднання New York Society of The Classic Guitar, яке істотно вплинуло на розвиток гітарного мистецтва у Сполучених Штатах. Це об'єднання видавало один з найвідоміших журналів про гітару – «*Guitar Review*», редактором і арт-директором якого був також В. Бобрі. Крім того, він був одним із засновників Товариства класичної гітари Америки¹⁸² [18]. Тісною була співпраця В. Бобрі з його особистим другом – А. Сеговією, що полягала зокрема у авторстві ілюстрацій до значної кількості обкладинок його альбомів із записами та авторстві невеликої книжки «*Техніка Сеговії*». В. Бобрі – автор есе про гітару, збірок технічних вправ для гітаристів та збірок композицій для дуету гітар (у співавторстві з К. Міллером). А. Сеговія писав про В. Бобрі: «Його любов до гітари безмежна. У своїх почуттях до цього інструмента він багатолікий: дуже

¹⁸¹ За іншими даними у 1921 році [210, с. 88].

¹⁸² У джерелі не вказано точну англomовну назву об'єднання.

любить і фламенко і класику, а також видумує фарсетас (музичні жарти), пише прелюдії, етюдів та мелодичні п'єси у класичному стилі» [154, с. 38].

2.6 Творчі зв'язки між гітаристами: спроба унаочнення

Структуру взаємозв'язків між носіями виконавсько-педагогічної традиції виконавства на гітарі можна представити як певну мережу, що розгортається у часі та просторі. Як вказує Л. Ф. Панченко «Структурний аналіз мереж включає: *виявлення клік* (підгруп, що пов'язані між собою міцніше, ніж з вузлами інших клік); *виявлення компонент мережі*; *знаходження мостів* (вузлів, при видаленні яких мережа розпадається на незв'язні частини); *груп еквівалентних вузлів* (які мають максимально схожі профілі зв'язку)» [116]. Знаходження мостів вказуватиме на ключові фігури українського гітарного мистецтва, яких можна вважати лідерами української гітарної школи.

У характеристиках кожного з гітарних діячів слід враховувати не тільки вузько-гітарні впливи. Скажімо, В. Русанов гостро відчував недостатність своєї музичної підготовки після занять з О. Соловйовим, тому постійно шукав контактів з освіченими музикантами, зокрема навчався теорії музики у видатного кларнетиста С. В. Розанова. Та й сам О. Соловйов не обмежився гітарою і навчався гри на скрипці у професора Московської консерваторії Кіндя, а згодом у скрипаля Бабушко, що поглибило його музичні пізнання і познайомило з багатством «позагітарної» музики. Під керівництвом професора Львівської консерваторії з гармонії та віолончелі Д. І. Данчевського від березня до кінця жовтня 1919 року вивчав гармонію В. П. Машкевич [63, с. 1088]. Вже згадувалося про тісні творчі взаємини композитора А. І. Сокола з членами гуртка Д. Лободи.

В рамках дослідження було здійснено спробу створення моделі мережі, матеріалом для якої стали відомі дані про творчі зв'язки між членами об'єднань гітаристів Києва на початку ХХ ст. Цю модель було унаочнено у вигляді графа. Проблемою застосування такого методу до гітаристів далекого минулого є надто різний об'єм наявної інформації про кожного з них, що безумовно впливає на достовірність отриманого результату. Так, попри вкрай обмежені

дані про учнів М. Соколовського, відсутність написаних ним посібників з навчання гри на гітарі та нотного матеріалу його композицій і аранжувань, буде помилкою оскаржувати очевидну провідну роль цього митця у становленні виконавської традиції і значний його вплив на багатьох музикантів.

В розвиток твердження про першорядність національно-географічної та особистісної ознак при визначенні приналежності артиста до української гітарної традиції додамо: слід враховувати також характерні специфічні особливості у репертуарному, художньо-стилістичному, виконавсько-технічному, методичному аспектах, що відрізняли би представника однієї гітарної школи від іншої. Адже певні особливості можуть бути ознакою творчої індивідуальності того чи іншого музиканта, а не залежати від його приналежності до певної «географічної» школи. Отже, виявлення *визначальних* відмінностей між представниками різних шкіл може становити окрему проблему. Ця проблема стає особливо актуальною на сучасному етапі розвитку суспільства, у так звану інформаційну епоху, коли попри значну географічну відстань чи навіть відсутність безпосередньої особистої комунікації між певними діячами, взаємозв'язки та взаємовпливи між ними можуть бути значними.

Висновки до Розділу 2

1. Значною мірою гітарна традиція України досліджуваного періоду існувала у форматі **аматорства**, втім деякі її представники віддавали служінню гітарі усі свої сили і, проявивши себе у галузях гітарного виконавства, композиції, викладацької роботи, популяризаторства гітарного мистецтва, створили умови для його професіоналізації.

2. Висвітлено просвітницьку роль журналів «Гітарист», «Музика гітариста» та «Акорд», які також виконували функцію комунікатора між однодумцями та майданчика для дискусій актуальної навкологітарної і загальмузичної тематики. Окреслено географію поширення цих журналів в Україні та вплив діяльності В. Русанова і О. Афромєєва на розвиток

українського гітарного виконавства, надано стислу характеристику діяльності В. Машкевича під час його тривалого проживання в Україні.

3. На теренах України, що були у складі Російської імперії, переважно побутувала семиструнна гітара. Виняток являла собою Одеса, де, на відміну від інших міст, переважно грали на шестиструнній гітарі квартового строю. Деякі музиканти, зокрема М. Полупаєнко та З. Кіпченко, поєднували у своїй творчості обидва різновиди інструмента.

4. Для поповнення репертуару шестиструнної гітари також застосував свою творчу енергію український композитор О. Немеровський. Уточнено об'єм гітарного доробку О. Немеровського, підтвержено існування дев'ятого альбома оригінальних творів для гітари його авторства, з'ясовано перелік творів у цьому альбомі.

5. Один з провідних гітаристів України досліджуваного періоду Д. Г. Лобода, був не тільки талановитим концертантом, педагогом, композитором та аранжувальником, а й невтомним організатором. Д. Лобода та його гурток були відомі далеко за межами Києва, він підтримував зв'язок з гітаристами інших міст і навіть країн, однак відомостей про те, що гурток провадив концертну роботу далі, ніж Київ та його передмістя, знайти не вдалося. Він та його учні грали переважно на гітарах з терцієвим строем, а основою їхнього репертуару були оригінальні твори та аранжування класиків семиструнної гітари XIX століття. Прагнення до ансамблевого музикування було рушійною силою, яка мотивувала Д. Лободу навчити своїх близьких гри на гітарі. У навчальному процесі Д. Г. Лобода спирався на методи А. Сихри, О. Соловйова, принагідно користався порадами авторитетних колег. У педагогічній роботі Д. Г. Лобода ставив собі за мету досягнути різнобічного музичного розвитку своїх учнів; важлива роль у цьому процесі була відведена ансамблевому музикуванню.

Активна концертна та просвітницька діяльність, яку провадили Д. Лобода та його учні, сприяла популяризації гітари та підняттю її статусу в українському суспільстві на початку XX століття. Впродовж тридцяти років

цей самовідданий ентузіаст був найбільш ерудованим пропагандистом гітари у Києві, а його учні й послідовники згодом продовжили справу свого вчителя.

6. Серед помітних українських гітаристів кінця XIX – початку XX століття було чимало учнів І. Деккер-Шенка, які мешкали у різних регіонах нашої країни: М. Полупаєнко, Н. Палтов, З. Кіпченко, В. Костильов, Г. Клодт. М. Полупаєнко, попри постійну професійну медичну практику, жив активним творчим життям: провадив концертну діяльність, komponував і аранжував для гітари соло та ансамблів, підтримував зв'язки з багатьма гітаристами свого часу. Очевидно, що мистецька активність М. Полупаєнка не була локальною, а творчі та дружні зв'язки з колегами-гітаристами були географічно вельми широкими. Ступінь впливу на нього М. Соколовського складно оцінити через брак інформації, схоже, що навчання у Соколовського мало епізодичний характер. Натомість тісні творчі взаємини М. Полупаєнка з І. Деккер-Шенком та його послідовниками є беззаперечними. Репертуар М. Полупаєнка значною мірою несе відбиток розважальності, виняток складають виконані ним аранжування творів В. Белліні, Ф. Мендельсона, К. Рейсігера, присутні також твори з національним колоритом. Висунуто гіпотезу про склад гітарного квартету, який передбачали аранжування М. Полупаєнка: дві терц-гітари та дві великі гітари.

7. Висвітлено внесок яскравих особистей у гітарне мистецтво Слобожанщини, зокрема діяльність Харківського гуртка гітаристів та його очільника Г. Черножукова. З'ясовано склад учасників і репертуарні пріоритети гітарного ансамблю гуртка.

8. Гітаристом-професіоналом був учень І. Деккер-Шенка З. Кіпченко, який залишив після себе чимало композицій для гітари соло та гітарних ансамблів. На підставі дослідження фактів життя З. Кіпченка спростовано один з відомих варіантів року його народження. Перелік композицій З. Кіпченка уточнено та доповнено творами, які не вказані у відомих джерелах, однак були опубліковані (*Романс* для гітари), готувалися до публікації («*Не шуми, ты, рожь*», *Sèrènade melancolique*) та фігурують у його концертних програмах (фантазія «*В Каїрі*» та

«*Мої спогади*»). З. Кіпченко не тільки компонував і активно концертував, провадив плідну педагогічну роботу: його учні, зокрема В. Кузнецов та О. Шуляковський, також залишили помітний слід в історії гітарного мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ НА ЕТАПІ СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

3.1 Інструмент 3. Кіпченка

Стрій струнного музичного інструмента, зокрема гітари, – це своєрідна система координат, у якій діють композитор і виконавець. Зумовлені специфікою строю межі можливостей інструмента неминуче стають обмеженнями для композитора і виконавця, що робить стрій однією з найважливіших органологічних характеристик гітари. Традиція застосування гітарних строїв з інтервалом квати між всіма суміжними струнами і терції між ③ та ② струнами сягає XV ст., цей принцип строю класична шестиструнна гітара успадкувала від своїх попередніх чотирьох- і п'ятихорного різновидів [217]. Вже наприкінці XVIII – першій половині XIX ст.ст. поряд із загальноприйнятим строем **e¹-h-g-d-A-E** гітаристи застосовували строї, які різною мірою від нього відрізнялися, тобто скордатуру. Так, наприклад, М. Каркассі (1792–1853) у третій частині свого *«Повного методу гри на гітарі»* розмістив три п'єси для гітари зі строем **e¹-h-gis-e-H-E** [216, с. 96]. У творах Фернандо Сора (1778–1839) відхилення від класичного строю стосуються винятково басових струн. Переважна більшість творів Ніколо Паганіні (1782–1840) для гітари розрахована на класичний стрій, але є виключення. Наприклад, у Сонатині №2 (M.S.85) він використовує ⑥ струну, настроєну в **C**, а у Каприсах №29 і №30 зі збірки *«43 каприси»* (M.S.43) – настроєну в **D** ⑥ струну. У Сонаті №28 (M.S.84) для гітари соло перестроюються ①, ⑤ та ⑥ струни, внаслідок чого утворюється стрій, що подібний до строю семиструнної гітари **d¹-h-g-d-G-D**.

У главі про гітару свого *«Великого трактату про інструментовку»* Г. Берліоз наводить класичний стрій шестиструнної гітари і відзначає, що найбільш зручними для виконання акордами, а, отже, і арпеджіо, будуть такі, що виконуються без допомоги барре. До прикладу він наводить акорди, які будуються на головних ступенях наступних тональностей: C-dur, G-dur, D-dur,

A-dur і E-dur. Далі він відзначає, що у тональності з бемолями при ключі значно складніше грати ніж у наведених тональностях і, до прикладу найбільш доступних з них, вказує B-dur та F-dur. Г. Берліоз також зазначає, що для виконання п'єс у E-dur інколи використовують стрій e^1 -**h-gis-e-H-E** [208, с. 67]. Очевидно, що потенціал гітари у контексті тієї чи іншої тональності детермінований її строем. Зокрема, чим більше можливостей використання відкритих струн при грі у певній тональності, тим більш доступною для гітари вона стає. Отже, перелік тональностей, які ефективні для написання гітарних п'єс, безпосередньо залежить від строю гітари, а розширення цього переліку можливе завдяки скордатурі. Про це також свідчать приклади, що наведені Емілію Пухолем у четвертій главі першої частини іспанського видання його *«Школи»* [249, с. 41–42]. У ній Е. Пухоль вказує, що для більшої зручності гри у F-dur можна перестроїти ⑥ струну в **F**, а для гри у B-dur додатково перестроїти ⑤ струну в **B**. У D-dur або d-moll дуже доречною буде ⑥ в **D**, а у G-dur та g-moll ⑥ в **D** і ⑤ в **G**.

В українському і, раніше, радянському музикознавстві практично відсутня порівняльна інформація про можливості різних гітарних строїв. Винятком є *«Аналіз строю гітари семиструнної і шестиструнної»* (1934 р.) авторства В. М. Кузнєцова. Метою своєї роботи В. Кузнєцов ставить доказ переваги можливостей семиструнної гітари з терцієвим¹⁸³ строем над шестиструнною гітарою з квартовим строем на ґрунті порівняльного аналізу обидвох строїв [63, с. 2009]. Одним з найважливіших критеріїв оцінки зручності гри в тому чи іншому строї В. М. Кузнєцов справедливо вважає площу розміщення простих інтервалів і акордів на грифі. Під площею розміщення на грифі розуміється кількість ладів, що охоплюються пальцями гітариста при притисненні інтервалу або акорду. Наприклад, при притисненні нот на II і V ладах площа розміщення інтервалу дорівнюватиме чотирьом ладам: II-III-IV-V. Виходячи з цього критерію В. М. Кузнєцов переконливо доводить у своїй роботі перевагу

¹⁸³ Традиційний стрій семиструнної гітари d^1 -**h-g-d-H-G-D**, що містить переважно терції між суміжними струнами, В. М. Кузнєцов визначає як терцієвий, а класичний стрій шестиструнної гітари, що містить переважно квартали, – як квартовий.

терцієвого строю перед квартовим при виконанні прим, терцій, октав, а також тризвуків, септакордів та їх обернень у тісному розташуванні¹⁸⁴. Аплікатури акордів він розглядає на закритих струнах з метою врахування можливості хроматичного транспонування цих акордів. Низку зручних у терцієвому строї акордів неможливо виконати у квартовому строї або їх виконання вимагає участі відкритих струн, що унеможлиблює хроматичне транспонування цих акордів. До цінних властивостей розглянутого у роботі строю **d¹-h-g-d-H-G-D** В. Кузнецов відносить октавне повторення усіх відкритих струн, оскільки це зумовлює ідентичність аплікатури акордів і мелодичних побудов на басових і на дискантових струнах.

Спираючись зокрема на роботу В. Кузнецова виконала порівняльний аналіз технологічних можливостей семиструнної та шестиструнної гітар українська дослідниця А. Тихонравова. Вона визначає шестиструнні та семиструнні гітари з усім розмаїттям варіантів їхнього строю та конструкції як типові поліморфні інструменти, а також доводить перевагу семиструнної гітари перед шестиструнною за кількістю варіантів та зручністю виконання септакордів [177].

У широкому контексті розглядає питання гітарного строю в своєму *«Керівництві по альтернативних¹⁸⁵ строях»* американський дослідник Білл Сітерс [255]. У коментарях до кожного з тридцяти восьми описаних в цьому посібнику альтернативних гітарних строїв шестиструнної гітари він відзначає на скільки півтонів відрізняється стрій кожної зі струн від класичного¹⁸⁶, наводить вказівки з настроювання, схеми розташування на грифі всіх нот, і, окремо, ступенів деяких гам, а також аплікатури найбільш зручних акордів (до кожного строю наведено від двадцяти шести до тридцяти аплікатур акордів). З метою розширення сфери застосування наведених аплікатур акордів У. Сітерс пропонує хроматично транспонувати і комбінувати їх між собою, отримувати

¹⁸⁴ Від використання в класичному строї домінантсептакордів з розташуванням всіх звуків по терціях застерігав композиторів і Г. Берліоз [208, с. 68].

¹⁸⁵ Стрій **e¹-h-g-d-A-E** У. Сітерс називає стандартним, а строї, які відрізняються від нього – альтернативними.

¹⁸⁶ Багато з описаних у книзі строїв вимагають використання спеціальних комплектів струн, оскільки висота їх звучання значно відрізняється від класичної.

похідні. Як і В. Кузнєцов, він звертає увагу на можливість виграшного використання ідентичності розташування нот на струнах, які дублюють одна одну в октаву у багатьох альтернативних строях.

Для пошуку близьких один до одного строїв, а також через те, що підвищення чи пониження строю усіх струн зі збереженням інтервальної структури не спричиняє зміни аппікатур, У. Сітерс об'єднує тридцять вісім розглянутих в посібнику строїв у таблиці, де вони транспоновані так, щоб ⑥ струна була настроєна у С. Поряд з інтервалом транспозиції у таблиці вказано назву строю і категорію, до якої він відноситься. Вважаємо необхідним зауважити, що тут під пониженням чи підвищенням усього строю зі збереженням його інтервальної структури мається на увазі суто зміна строю струн. При застосуванні каподастра чи інструмента іншого розміру¹⁸⁷ додатково змінюватиметься мензура, а в цьому випадку при однаковій кількості охоплених пальцями ладів відстань між пальцями буде змінюватись, отже цей фактор впливатиме на зручність тої чи іншої аппікатури. Докладніше посібник У. Сітерса проаналізований нами в опублікованій статті, у якій також розглянуте питання застосування скордатури у практиці сучасного гітариста [114].

У наявних нотах творів З. Кіпченка не вказано ані стрій, ані різновид гітари, для якого вони написані¹⁸⁸. Деякі з цих п'єс містять у собі акорди, які без застосування скордатури неможливо зіграти ані на шестиструнній гітарі квартового строю ані на семиструнній гітарі терцієвого строю. При цьому, вдаючись до корекції строю, ми унеможлиavimo чи вкрай ускладнимо виконання інших фрагментів твору, що легко виконуються у традиційному квартовому чи терцієвому строї.

На одному з найбільш якісних фото З. Кіпченко стоїть тримаючи гітару за гриф лівою рукою [див. Додаток Б. 13], схоже, що той самий інструмент З. Кіпченко тримає в руках на пізнішому фото, яке наводить у своєму нарисі Ю. Ніпрокін [див. Додаток Б. 14]. Ця гітара – гербоподібної форми з

¹⁸⁷ Терцгітара, квартгітара тощо.

¹⁸⁸ Втім на титульному аркуші його збірки «Гітарист-віртуоз» зображена семиструнна гітара.

додатковим грифом. Конструкція інструмента збігається зі спогадами П. Агафошина та відгуками на київський концерт З. Кіпченка: гітара має сім струн на основному грифі з 24 ладами та 4 струни на додатковому грифі без ладів [63, с. 2114]. Ці фотографії підказують нам, що твори З. Кіпченка із невідомим строєм призначені для гітари з додатковим грифом, ймовірно терцієвого строю. Зауважимо, що гітара З. Кіпченка зовні дуже схожа на гітару М. Полупаєнка [див. Додаток Б. 8], а також на гітари учасників ансамблю В. П. Лебедева [див. Додаток Б. 9].

У пошуках точного строю додаткових басових струн на гітарі З. Кіпченка звернемося до сучасних йому посібників, найперше І. Деккер-Шенка, якого З. Кіпченко вважав своїм вчителем. І. Деккер-Шенк у своїй *«Школі самоучителі для шестиструнної гітари»* наводить схему розташування нот на грифі басової гітари та шведської лютні [31, с. 14]. Стрій основних шести струн – традиційний квартовий $e^1 - h - g - d - A - E$, варіанти строю додаткових струн вказані залежно від їх кількості [див. Додаток Б. 30] [31, с. 14]. Як видно з цієї ілюстрації, І. Деккер-Шенк передбачає від трьох до семи додаткових струн: найнижча струна в усіх варіантах настроєна на A_1 , найвища струна – D , а у варіанті з сімома додатковими струнами Dis . Отже, додаткові струни використовуються для збільшення діапазону інструмента у нижньому регістрі до ноти A_1 , а зі збільшенням кількості додаткових струн відбувається заповнення проміжків у звукоряді між E відкритої ⑥ струни та найнижчої додаткової струни A_1 , аж до отримання хроматичного звукоряду у варіанті з сімома додатковими басами.

Стрій основних шести струн інструмента з наведеної І. Деккер-Шенком схеми – традиційний квартовий, отже розглянута ілюстрація не може слугувати головним джерелом для встановлення точного строю додаткових струн на семиструнній гітарі з терцієвим строєм. Це пов'язано зокрема з тим, що нота D вже присутня у строї такого інструмента. Специфічні фактурні особливості п'єс З. Кіпченка, ноти яких маємо в наявності, та скупі позначання аплікатури, що розміщені в них, вказують саме на стрій семиструнної гітари. Серед них: тт. 9 і

16-17 Етюд №2, т. 19 Етюд №7, т. 73 «Кримських ескізів», т. 1 Романсу, т. 8 Етюд №1, т. 7 «Скорботної сторінки», Експромт, «Елля-вальс», «На березі Чорного моря», «Вальс гітаристів» тощо. Розглянемо кілька прикладів.



Рис. 5.

На Рис. 5 наведені тт. 16-17 Етюд №2 З. Кіпченка, де арабськими цифрами позначено номери ладів гітари. Нота **e** позначена цифрою 14, отже виконується на XIV ладу (7) струни, що настроєна у **D**. Нота **g**, що слідує за нею виконується на XII ладу (6) струни, що настроєна у **G**. Нота **a** на третю шістнадцяту першої долі т. 17 виконується на X ладу (5) струни, що настроєна у **H**. Щоправда, у цьому прикладі присутній один хибодрук – над нотою **e** на другу шістнадцяту четвертої долі т. 16, яку передбачається виконати на (6) струні, помилково замість IX вказаний X лад.



Рис. 6.



Рис. 7.

На Рис. 6 наведено фрагмент т. 19 Етюд №7 З. Кіпченка. Як бачимо, нота **d**¹ позначена цифрою 0, що означає відкриту (1) струну. У цій збірці етюдів відсутні позначення артикуляції чи фразування, лігами позначено тільки технічний прийом легато. У цьому ж такті ліга охоплює перші п'ять нот, виконання яких суто прийомом легато неможливе, над нотою **a**, яка виконується зокрема на VII ладу настроєної в **d** (4) струни, вказана цифра 7. Ноту **d**, яка передує цій **a** й охоплена спільною з нею лігою, також можна виконати на VII ладу настроєної в **g** (3) струни. З цього робимо висновок, що за допомогою ліги тут може бути позначено виконання усіх п'яти нот на VII ладу.

Якщо ж **fis** виконується на VII ладу, це означає, що ⑤ струна настроєна у **H**, що також вказує на стрій семиструнної гітари.

Виконати зменшений септакорд у першій партії на третю восьму т. 73 «Кримські ескізи» на гітарі традиційного квартового строю без скордатури неможливо. Натомість на семиструнній гітарі він легко виконується за допомогою барре у IV позиції, 4 палець при цьому притискає одночасно ① та ② струни (**f#** при ключі). Т. 73 композиції «Кримські ескізи» наведений на Рис. 7.

З аналізу нотного тексту багатьох композицій можна дійти висновку, що дві з чотирьох струн на додатковому грифі настроювалися на ноти **A** та **E**: ці ноти відсутні у строї відкритих струн семиструнної гітари, однак ми зустрічаємо їх у поєднанні з нотами, що притискаються у високих позиціях, або у інших аплікатурних комбінаціях, які вимагають наявності **A** та **E** у відкритих струнах. Для прикладу можна вказати на тт. 7 та 34 п'єси «Скорботна сторінка» (див. Рис. 8), тт. 25-32 Етюд №6 (див. Рис. 9), т. 5 Етюд №8, т. 45 «Елля-вальсу» тощо. На Рис. 8 наводимо т. 7 п'єси «Скорботна сторінка» [61]. Притискаючи акорд на третю восьму цього такту фізично неможливо одночасно притиснути бас **E** на II ладу ⑦ струни, необхідна відкрита струна **E**.



Рис. 8.

У тт. 25-32 Етюд №6 ноти **A** та **E** на відкритих струнах потрібні для забезпечення педалі у басовому голосі. Слово педаль тут використовуємо за аналогією з поняттям фортепіанної педалізації. Басові ноти тут записані тридцять другими тривалостями, проте такий запис є умовним і мається на увазі, що незаглушені вони створюватимуть необхідний гармонічний фундамент для мелодії та фігурацій середнього голосу. Без додаткових басових струн **A** та **E** доведеться або знімати ноти басового голосу раніше ніж треба, або де-не-де порушувати зв'язність мелодії, вимушено знімаючи пальці заради

їх використання для притискання нот акомпанементу. Як варіант, можна було б застосовувати великий палець для притискання басових струн кільцевим прийомом, проте це безумовно ускладнить виконання етюду. Усі перелічені компромісні рішення створюють труднощі, змушують до зниження темпу і відбиваються на звучанні у гірший бік, а додаткові басові струни А та Е дозволяють виконувати вказаний фрагмент етюду легко і блискуче. Наводимо фрагмент Етюду №6 на Рис. 9.

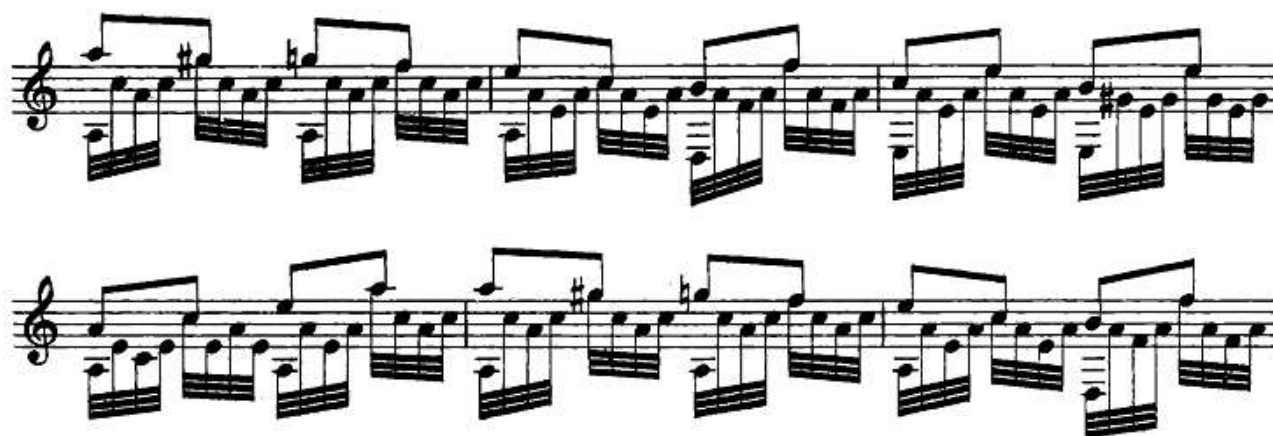


Рис. 9.

В. Морков у своїй «Повній школі для семиструнної гітари» вказує, що в Росії наприкінці 1850-х років з'явилася десятиструнна гітара, котра сконструйована за взірцем десятиструнної гітари іспанського строю (тобто $e^1 - h - g - d - A - E$). Там само він вказує такий стрій трьох додаткових басових струн десятиструнної гітари з терцієвим строем: $A - E - C$, та зазначає: «із доповненням цими трьома басами інструмента, за своїм об'ємом доволі бідного, відкрилася можливість для виконання п'єс у тональностях, що є незручними чи взагалі недосяжними для семиструнної гітари, та з'явився спосіб з'єднати при переходах та модуляціях найвищі звуки із низькими басовими нотами без будь-якого ускладнення для пальців лівої руки» [92, с. 39]. Як найбільш зручні та часто використовувані на десятиструнній гітарі тональності В. Морков вказав $C\text{-dur}$, $c\text{-moll}$, $G\text{-dur}$, $g\text{-moll}$, $D\text{-dur}$, $d\text{-moll}$, $h\text{-moll}$, $A\text{-dur}$, $a\text{-moll}$, $E\text{-dur}$, $e\text{-moll}$. Для прикладу використання додаткових басів він розмістив кілька фрагментів п'єс та композицій, серед яких знаходимо

перероблені тою чи іншою мірою твори, які в оригіналі написані для шестиструнної гітари квартового строю¹⁸⁹:

–Екзерциція a-moll являє собою перероблений Етюд №2 з ор. 60 М. Каркассі [92, с. 40].

–Прелюдія e-moll являє собою транспонований в e-moll та перероблений Етюд №9 з ор. 6 Ф.Сора (у оригінальній версії тональність D-dur, ⑥ струна перестроєна у D) [92, с. 41].

–Етюд e-moll являє собою перероблений Етюд №24 з ор.35 Ф. Сора [92, с. 42].

Характерною ознакою запропонованих В. Морковим творів є необхідність **E** та **A** у відкритих струнах. Виконати ці композиції неможливо ані на шестиструнній гітарі квартового строю ані на семиструнній гітарі терцієвого строю без додаткових басів. Стрій десятиструнної гітари В. Моркова такий¹⁹⁰:

d¹ - h - g - d - H - G - D – A* - E* - C*

Очевидно, що В. Морков ставив собі за мету виявити «слабкі місця», технічні обмеження строю семиструнної гітари, які з легкістю можна подолати за допомогою додаткових басових струн. Також він пише про особливо зручне поєднання десятиструнної гітари у ансамблі із кварт-гітарою [92, с. 48].

В. Машкевич систематизує можливі засоби виконання на семиструнній гітарі усього репертуару шестиструнної гітари:

1. В оригінальній тональності:

а) без додаткових басів – не всі композиції;

б) з додатковими басами – ті, що неможливо виконати способом а);

в) без додаткових басів, але зі скордатурою ①, ⑥, ⑦ струн або тільки однієї чи двох струн на тон вгору – що неможливо виконати способом а).

2. У транскрипції з транспонуванням до інших тональностей:

г) без додаткових басів і без скордатури [63, с. 51].

¹⁸⁹ П'єси наведені без посилань на оригінали та їх авторство. У інших розділах Школи В. Моркова також наявні твори з репертуару шестиструнної гітари, без позначення авторства, виняток становить лише «Тема Ф. Сора» у E-dur [92, с. 45].

¹⁹⁰ Літерами з символом * позначаємо ноти, на які настроєні додаткові басові струни.

Наведені судження В. Машкевича важливі у контексті дослідження доцільності використання додаткових басових струн і можуть слугувати аргументом на користь того, що З. Кіпченко використовував додаткові струни зокрема з метою виконання композицій, що написані для обидвох строїв, без застосування скордатури. Це доповнення робить можливим виконання на гітарі з терцієвим строєм репертуару шестиструнної гітари квартового строю без внесення змін до тексту¹⁹¹. Так «*An Malvina*» з оп. 13 Й. К. Мерца, яку за свідченням П. Агафошина грав З. Кіпченко, написана у G-dur і зручно виконується на семиструнній гітарі, а легкість виконання «проблемних» басів А та Е забезпечується додатковими басовими струнами.

Зі схеми В. Машкевича можна було б зробити висновок, що абсолютно всі написані для шестиструнної гітари квартового строю композиції можна виконати способом б), тобто на семиструнній гітарі з додатковими басовими струнами в оригінальній тональності без застосування скордатури. Це не зовсім так. У строї відкритих струн десятиструнної гітари В. Моркова наявні всі ноти строю шестиструнної гітари за винятком ① струни. Якщо ж композиція вимагатиме відкритої струни e¹, а таких композицій у репертуарі шестиструнної гітари достатньо, скордатура все ж знадобиться. Зрештою, перестроїти за потреби ① струну на тон вгору не становить проблеми.

Застосування додаткових басових струн має і свої недоліки, які вказує В. Машкевич:

а) тривалість звучання додаткових басів більша ніж у струн, що притискаються на грифі, внаслідок чого додаткові басы можуть дисонувати. Щоб цього не допустити, їх треба вчасно педальовати (приглушувати *уточн. В. П.*).

б) при значній кількості додаткових басів дистанція між великим пальцем правої руки, який їх защипує, та іншими пальцями збільшується, останні

¹⁹¹ Мається на увазі сучасний для З. Кіпченка репертуар авторів XIX століття, що був розрахований на стрій e¹ - h - g - d - A - E. Додаткові струни не вирішують проблеми виконання композицій, які містять розраховані саме на такий стрій специфічні фактурні рішення та/або специфічні виконавські прийоми. До таких творів можна віднести наприклад композиції Е. Віла-Лобоса, Л. Брауера та інших авторів, твори у стилі фламенко (містять расгеадо, альсапуа, специфічні арпеджіо тощо).

змінюють своє положення (згин у другій фаланзі). У такому випадку ці пальці не розташовані над струнами, а знесилено лягають на них, втрачаючи необхідну силу при видобуванні звуків [63, с. 52].

У біографії гітариста В. Н. Берьозкіна (1881 – 5.07.1945) є примітка про зустрічі із З. Кіпченком та іншими представниками українського гітарного мистецтва: О. Немеровським¹⁹², Д. Лободою [63, с. 220]. Видавництвом Циммермана було опубліковано Школу-самоучитель В. Берьозкіна, яку автор позиціонує як частину №4 до опублікованої там само трьохчастної «Школи для семиструнної гітари» І. А. Соколова¹⁹³.

Посібник В. Берьозкіна присвячений одинадцятиструнній гітарі та кварт-гітарі: він містить пояснення щодо будови, строю цих інструментів, репертуарний додаток з ілюстрацією їх застосування [4]. На Рис. 10а та Рис. 10б наводимо два варіанти строю додаткових басових струн одинадцятиструнної гітари з посібника В. Н. Берьозкіна:



Рис. 10а.



Рис. 10б.

В обидвох наведених у посібнику нотних позначеннях першого варіанту строю (Рис. 10а) присутній хибодрук: найнижча струна підписана як **си**, проте нотою вказано **A₁**. З текстових пояснень однозначно зрозуміло, що мається на увазі саме нота **H₁**, тому виправляємо помилку у наведеному прикладі.

Символи для позначення додаткових струн в нотах у посібнику В. Берьозкіна не уніфіковано. У різних фрагментах *одного видання* автор застосовує *різні* способи позначення:

- поруч з нотою **E** розміщено цифру 0, що означає відкриту струну [4, с. 2];
- поруч із нотою **A** розміщено цифру 8, що, очевидно, означає номер струни, якщо рахувати від найвищої за звучанням [4, с. 2];

¹⁹² У джерелі ініціали відсутні.

¹⁹³ Повністю ім'я по батькові не вдалося з'ясувати, тому наводимо ініціали такими, як вони вказані російською у джерелі [163].

- поруч з нотою **c** розміщено цифру 8, але цього разу мається на увазі октавне пониження ноти [4, с. 2];

- поруч з нотою розміщено номер додаткової басової струни, рахуючи їх від найнижчої за звучанням і додаючи перед номером струни *0*: 01, 02, тощо [4, с. 3];

- іноді нота **C** із позначкою виконання на додатковій струні записана октавою вище, а іноді навіть нота додаткової струни **F** позначена як **f** [4, с. 13].

- в одній з композицій бачимо ще один спосіб позначення додаткової струни – двома цифрами: одна над другою. Верхня – *0* означає, що струна відкрита, нижня – номер басової струни, якщо рахувати від найнижчої за звучанням додаткової струни. У т. 4 «3. Артилерія» навіть розташована на ⑦ струні нота **D** позначена як п'ята додаткова струна, а у т. 3 розташована на ⑥ струні нота **G** позначена як шоста додаткова струна¹⁹⁴[4, с. 7]. Спричинена неуніфікованістю символів і позначок у гітарних нотах проблема розшифрування нотного тексту буде ширше розглянута у наступному розділі дисертації.

Пояснюючи переваги додаткових басових струн, В. Берьозкін зокрема пише про можливість виконання на такій гітарі композицій для шестиструнної гітари квартового строю. Як і В. Морков, В. Берьозкін наголошує на особливій зручності поєднання десятиструнної або одинадцятиструнної гітари у ансамблі з кварт-гітарою [4, с. 1, 20].

На початку п'єс репертуарного додатку посібника В. Берьозкіна стрій додаткових струн не вказаний, про обраний для кожної п'єси варіант строю ми дізнаємося з позначень безпосередньо у нотному тексті. Стрій на Рис. 10а В. Берьозкін наводить у посібнику першим, а стрій на Рис. 10б – як додатковий та такий, що має недолік: струна **F** дуже зрідка використовується, проте знаходиться між найбільш використовуваними струнами **A** та **E**, чим ускладнює їх застосування, особливо у швидкому темпі [4, с. 1]. З огляду на це, дивує, що у жодній з п'єс посібника не використовується варіант строю,

¹⁹⁴ Щоправда, її порядковий номер буде однаковим незалежно від напряму рахунку.

наведений на Рис. 10а! Тож чи не був саме другий варіант строю додаткових струн основним і більш поширеним?

Партія першої гітари у п'єсі «Полька мазурка» З. Кіпченка крім ноти **Е** у т. 4 вимагає також відкритої струни **Fis** у тт. 5-7 (див. Рис. 11).



Рис. 11.

Отже, можна зробити висновок, що три з чотирьох додаткових струн у цій п'єсі З. Кіпченко настроював так: **А – Fis – Е**. Найближчим до цього строю із запропонованих В. Берьозкіним варіантів є стрій, що наведений на Рис. 10б. Найімовірніше, що четверту додаткову струну З. Кіпченко настроював у **С**.

У присвяченій гітарі Б. Перотта статті Г. Майнер наводить такий типовий стрій семиструнної гітари з чотирма додатковими басовими струнами:

d¹ - h - g - d - H - G - D – А* - F* - Е* - С*

Як бачимо, стрій додаткових басових струн співпадає зі строєм на Рис. 10б. Г. Майнер пише про «плаваючі» басы для заповнення проміжків у басовому регістрі¹⁹⁵ [235]. Стрій **А - F - Е - С** зустрічаємо також у поясненнях В. Сазонова. Там само йдеться про підвищення чи пониження строю кожної з додаткових струн на $\frac{1}{2}$ тону залежно від тональності виконуваної п'єси [153, с. 95]. Стрій **А - F - Е - С** наводить і В. Красний, зауважуючи: «нерідко додаткові струни настроюють у тони, що відповідають основним акордам твору» [70, с. 88].

З наведених свідчень можна зробити висновок, що стрій додаткових басових струн у З. Кіпченка міг змінюватися відповідно до виконуваної п'єси, а четверта найнижча басова струна на гітарі була **С**. Отже, на гітарі З. Кіпченка з терцієвим строєм основних струн повний стрій був такий:

¹⁹⁵ «7 strings on the neck (tuned to an open G chord), and 4 floating basses (typically C-E-F-A, to fill in the notes around the neck's low D & G [7th & 6th] strings)» [235].

d¹ - h - g - d - H - G - D – A* - F(Fis)* - E* - C*

Привертає увагу склад інструментів неопублікованої «Елегії» З. Кіпченка: вперше зустрічаємо згадування інструменту з назвою *секунд-гітара*. У Й. Цута наведено дані про септімбас-гітару, яка використовувалася у ансамблях Й. Блумлахером і А. Дарром. Септімбас-гітара настроювалася так: **d¹-a-f-c-G-D**, тобто на велику *секунду* нижче від великої шестиструнної гітари з класичним строем [272, с. 254]. Як вже неодноразово зазначалося, у досліджуваний часовий період вельми поширеними були ансамблі кварт-гітари з великою гітарою. Тож, можливо також, за аналогією з різновидами балалайок, де балалайка секунда настроюється на чисту кварту нижче балалайки прими тут названо велику гітару, адже вона настроюється саме на чисту кварту нижче від кварт-гітари? В нотах дуету Тірольський вальс А. Сихри, який міститься у рукописній збірці Р. А. Вілуана, партія першої гітари підписана *Prima*, а партія другої гітари – *Secunda* [див. Додаток Б. 34]. В опублікованих нотах цього Тірольського вальсу партії підписані *Guitare prima* і *Guitare secondo* відповідно [160, с. 22–23]. У нотах аранжованого О. Соловйовим для дуету гітар Септету Л. ван Бетховена, що розміщені у випуску №3 третьої частини «Школи» О. Соловйова партія першої гітари підписана *Прима*, партія другої гітари *Секунда* [169, с. 43]. Зауважимо, що обидві гітари і у А. Сихри і у О. Соловйова однакового різновиду і мають однаковий стрій. Найімовірніше, під секунд-гітарою у «Елегії» З. Кіпченка слід розуміти просто партію другої гітари. Не маючи нот твору не можемо точно визначити який саме різновид гітари мається на увазі.

3.2 Інструмент і техніка М. Полупаєнка

Відомостей про особливості техніки, методики чи преференції М. Полупаєнка щодо інструментарію певної конструкції чи майстра знайти не вдалося, проте у книзі С. Заяцького бачимо досить якісне фото, яке певною мірою може слугувати джерелом такої інформації [див. Додаток Б. 8]. На фото М. Полупаєнка тримає у руках двогрифну дев'ятиструнну гітару невеликого розміру (схоже, терц-гітару) гербоподібної форми: шість струн на основному

грифі с 24 ладами та три додаткових басових струни на додатковому грифі без ладів. Як відомо з публікації фантазії «*Думи и веселоці запоріжця*» у редакції М. Офі, стрій додаткових струн гітари М. Полупаєнка такий: **D-C-H₁**¹⁹⁶ [245]. Такий стрій відповідає строеві десятиструнної гітари за І. Деккер-Шенком, тільки без десятої струни (див. Рис. 4). Ця гітара, ймовірно, виготовлена видатним майстром **Францем Пасербським** (бл.1830 – 1904). У майстерні Ф. Пасербського працював майстер **Михайло Єрошкін** (1870 – 1922), який також виготовляв гітари подібної конструкції. Відомо, що М. Єрошкін працював у Ф. Пасербського упродовж десяти років до смерті останнього у 1904 році, тобто з 1894 року [63, с. 490]. На фото М. Полупаєнка вже немолодий, виглядає старшим за 46 років, тож автором гітари, яку ми бачимо у нього в руках, може бути і М. Єрошкін. Через те, що верхня дека цього інструмента має ознаки тривалого використання, схилиємося до авторства Ф. Пасербського.

Гітари гербоподібної форми були вельми поширеними, на перевагах гітар такої форми наполягав, зокрема, Отто Едельман [195, с. 4; 196, с. 14]. Натомість, В. Русанов свідчив про те, що зустрічав чудові інструменти обох форм і не виявив переваги гербоподібних гітар над гітарами традиційної (вісімкоподібної) форми [152, с. 19]. Відомо, що І. Деккер-Шенк та В. П. Лебедев тісно співпрацювали з Ф. Пасербським¹⁹⁷. На фото ансамблю В. П. Лебедева [див. Додаток Б. 9] троє з п'яти гітаристів тримають гітари такої самої конструкції. Як вже було зауважено, на такій гітарі Ф. Пасербського грав й інший учень І. Деккер-Шенка український гітарист З. Кіпченко [104, с. 13].

Уважне вивчення фото М. Полупаєнка [див. Додаток Б. 8], може надати нам певну інформацію про деталі його гітарної техніки. Разом з тим, слід пам'ятати, що це фото зроблене у фотостудії і фіксує статичну позу виконавця у далеких від концертних умовах, тож не гарантує, що М. Полупаєнка під час гри сидів і тримав інструмент саме так, як зображено.

¹⁹⁶ У М. Офі вказано **B**, адже це американське видання, а у США загальноприйнята англійська система позначення нот літерами.

¹⁹⁷ Реформатор народних музичних інструментів В. В. Андрєєв (1861 – 1918) також співпрацював з Ф. Пасербським.

На фото видно, що мізинець правої руки М. Полупаєнка прямий і торкається спеціальної підставки, що прикріплена до верхньої деки вздовж ① струни. Така підставка використовувалася гітаристами для додаткової опори пальцем правої руки під час гри задля досягнення стабільності положення правої руки і покращення контролю за її діями. На наведеному у додатках фото видатний французький гітарист Н. Кост (1805 – 1883) позує з гітарами, на яких можна побачити аналогічні підставки [див. Додаток Б. 10].

І. Деккер-Шенк у своїй «Школі-самоучителі для шестиструнної гітари»¹⁹⁸ рекомендував опору мізинця на деку гітари. Пояснюючи принципи дії пальців правої руки гітариста, Деккер-Шенк зазначає: «вельми необхідно, щоб рука спиралася мізинцем на кришку гітари <...> при виконанні гам, пасажів та швидких фігур третій палець (примізинний *прим. В.П.*) не використовується і усі ці пасажі необхідно виконувати поперемінно то першим то другим пальцем (вказівним та середнім *прим. В.П.*) <...> Мізинець слугує опорою усій руці, тому не використовується для звуковидобування» [31, с. 18]. Із наведеною цитатою корелює дещо незвична для сучасного гітариста аплікатура тремоло¹⁹⁹ *ртіт*, яку І. Деккер-Шенк вказує у своєму посібнику [31, с. 28; 32, с. 22]. Спираючись на деку, мізинець обмежував дії примізинного пальця, що ускладнювало його використання у швидких звукових послідовностях, отже саме опора мізинця була однією з причин застосування такої аплікатури. Схиляємося до думки, що у своїх творах М. Полупаєнка, користуючись описаною технікою опори, тримався і аплікатурних принципів, які задекларував І. Деккер-Шенк²⁰⁰. У творах Ф. Таррегі та його послідовників, тремоло здебільшого передбачено виконувати аплікатурою *ртіт*, така аплікатура зустрічається й у пізніших публікаціях творів І. Деккер-Шенка, що можна пояснити пізнішою редактурою цих творів іншими гітаристами [224].

¹⁹⁸ Як вказано на титульній сторінці, цей посібник був у продажу в Києві через фірми Л. Ідзіковського та І. Індришека.

¹⁹⁹ Термін «тремоло» тут використовуємо у сучасному розумінні – швидке повторення звуку для створення ілюзії тривалого звучання. І. Деккер-Шенк під цим терміном мав на увазі швидке арпеджіювання акордів [58, с. 14].


²⁰⁰ Аналогічну аплікатуру тремоло рекомендував у своїй Школі Й. Мерц [234, с. 12, 14]. Можлива також аплікатура *птіт*. Таку аплікатуру тремоло пропонував, зокрема, В. Русанов [152, с. 71].

Як приклад застосування сучасним гітаристом запропонованої І. Деккер-Шенком аплікатури, наведемо сербську гітаристку-віртуоза Ану Відовіч, яка грає тремоло саме аплікатурою *ртіт*, вдаючись до опори пальця *а* на вищій за звучанням струні, якщо тремоло виконується не на ① струні [273]. Задля покращення контролю за діями правої руки інші сучасні гітаристи також широко застосовують тимчасову опору одного з пальців правої руки на незадіяній у даний момент струні [228, с. 52].

Опору мізинця на спеціальну підставку використовував, зокрема, гітарист Борис Андрійович Перотт (1882 – 12.03.1958). Він, як і М. Полупаєнко, за основною професією був лікарем, гри на гітарі навчався у І. Деккер-Шенка, а згодом у В. П. Лебедева. Б. Перотт емігрував з Росії до Англії, де заснував перше у Великій Британії об'єднання гітаристів, упродовж 25 років був його президентом. У репертуарі цього гітариста була, зокрема, композиція М. Полупаєнка «*Думи і веселощі запоріжця*», яку Б. Перотт виконав у своєму лондонському концерті [63, с. 1384]. Б. Перотт грав на гітарі Ф. Пасербського такої ж конструкції, як ми бачимо на фото Полупаєнка, тільки додаткових басових струн на ній було не три, а чотири. Відомо, що Б. Перотт був першим вчителем гри на гітарі видатного гітариста Джуліана Бріма. За деякими даними, Д. Брім після одинадцяти місяців занять припинив своє навчання у Б. Перотта саме через його прихильність до описаної опори мізинця правої руки на деку [235].

Хоч на фото М. Полупаєнка не однаково добре видно кінчики усіх пальців правої руки, схилиємося до думки, що він не використовував нігті для звуковидобування. Принаймні, на великому пальці правої руки нігтя точно немає, а палець торкається струни усією площиною дистальної фаланги. Дискантові струни його гітари досить товсті, отже, не металеві, а виготовлені з кишок.

Пояснюючи дії лівої руки гітариста І. Деккер-Шенк у своїй Школі-самоучителі пише, що при виконанні акордів дуже часто на басовій струні *Е* використовують великий палець, який позначається у нотах знаком *Λ* [31, с. 19].

Цей, так званий, «кільцевий прийом» використовували і європейські гітаристи, зокрема Ф. Пельцер (1801-1860) [243, с. 7, 35, 52]. Зберігся він у виконавській практиці й до сьогодні, хоч і використовується частіше гітаристами стилю *fingerstyle*. Сучасні школи гри на класичній гітарі передбачають таке положення тіла виконавця й інструмента, яке ускладнює використання цього прийому. На фото М. Полупаєнко спирає гітару виїмкою обичайки на ліве стегно, підставка під ногу відсутня, інструмент розташований досить низько. Таке низьке положення інструмента і грифа робить зручнішим притискання басових струн великим пальцем лівої руки. Знаком  використання «кільцевого» прийому досить часто позначене у нотах вальсів Вальдтейфеля, аранжованих для гітари М. Полупаєнком та Р. ван Кеєрбергенем.

Великий палець лівої руки М. Полупаєнка чи-то торкається, чи-то притискає ⑥ струну на I ладу, решта пальців так лежать на струнах, що важко точно визначити які саме струни вони притискають: 1 палець притискає ③ або ② струну на I ладу, 2 палець притискає ④ або ③ струну на II ладу, 4 палець притискає ② та ① струни на III ладу, 3 палець не задіяний. Пальці правої руки торкаються ⑥, ③, ② та ① струн, з чого робимо висновок, що гітарист має намір заграти акорд саме з цих струн і пальці лівої руки притискатимуть струни з цього переліку. Беручи до уваги це, а також те, що одночасне притискання однієї струни на різних ладах є безглуздом, можна зробити висновок, що на фото Полупаєнко притискає ⑥ струну на I ладу, ③ струну на II ладу, ① струну на III ладу. ② струну він притискає одночасно на I та на III ладу, що, як ми вже зазначили, є безглуздом: якщо гітарист хотів би притиснути її на I ладу, треба було б розмістити 4 палець по-інакшому, якщо ж на III ладу – не притискати на I ладу. Обидва розглянуті варіанти аплікатур дають у традиційному строї класичної гітари дещо екзотичні для репертуару М. Полупаєнка «джазові» акорди. Схоже, що на цьому фото виконавець просто позує і підтримує гітару аби вона не впала, ніж збирається щось заграти, тому ми змушені поставити під сумнів те, що положення тіла М. Полупаєнка та його рук, якими ми їх бачимо на фото, були такими ж безпосередньо під час гри.

Проте мусимо визнати, що положення тіла і рук М. Полупаєнка майже такі самі, як на фото В. Лебедева [див. Додаток Б. 11]. В. Лебедев тут явно притискає До-мажорний акорд у I позиції, а пальці правої руки стоять на відповідних струнах. І. Деккер-Шенк на титульній сторінці своєї «Школи-самоучителя для шестиструнної гітари» зображений у такій самій позі і з таким самим положенням рук як його учні М. Полупаєнко та В. Лебедев [див. Додаток Б. 29] [31; 32].

Аналіз розглянутих зображень дає підстави стверджувати, що І. Деккер-Шенк і його учні М. Полупаєнко та В. Лебедев сиділи під час гри саме так, як зображено на фотографіях, а характерними рисами школи І. Деккер-Шенка є:

- низьке положення інструмента на лівому стегні,
- використання кільцевого прийому,
- опора мізинця правої руки на деку або підставку (що певною мірою визначало інші аспекти техніки гітариста, зокрема аплікатуру правої руки).

3.3 Гітарні струни у ХІХ-ХХ століттях, лют'єри та винахідники

Наприкінці ХVІІІ століття перші три струни шестиструнних гітар з одиночними струнами виготовлялися з кишок, решта – з шовкової нитки, яку обмотували срібною канітеллю [181, с. 190]. Г. Берліоз також писав²⁰¹, що три басові струни виготовлені з обвитого срібною канітеллю шовку, решта три струни виготовлені з кишок [208, с. 67]. Оснащення гітари обвитими канітеллю басовими струнами набуло значного поширення і стало звичним явищем у другій половині ХVІІІ століття²⁰². До цього періоду майже усі гітаристи користалися простими гладкими струнами з кишок. П. Спаркс пов'язує застосування канітелі зокрема з поступовою відмовою від використання на гітарі подвоєних струн. Він також пише, що переважно канітель навивали на шовкову нитку, проте іноді басові струни мали кишкову серцевину [267, с. 258]. За Й. Цутом у стародавні часи струни для лютні виготовляли зі скручених шовкових ниток, а овечі кишки стали матеріалом для струн у

²⁰¹ Вказуємо за виданням, що є перекладом другого французького видання 1856 року. Перша публікація трактату про інструментування Г. Берліоза відбулася у 1843 році.

²⁰² Й. Цут, вказуючи на «Трактат про віолу» Ж. Русо (Париж, 1687), зазначає, що введення в ужиток обмотаних струн відбулося у другій половині ХVІІ ст. [272, с. 239].

середньовіччі. Струни робили також з латуні та сталі, втім це було винятком. Й. Цут зазначив, що жильні струни та замітники кишкових струн з конопель і шовку не годяться для гітари, описав технологію виготовлення і зберігання кишкових струн: «Кишкові струни виготовлялися з овечих, а краще з ягнячих кишок, перед обробкою їх очищали, нарізали на смужки, скручували, після готовності вальцювали або волочили і зберігали, найкраще у добре закритій банці, перед вживанням натираючи мигдальним маслом. Обмотані струни мали основу з шовку, на яку намотували тонкий, посріблений мідний дріт. Властивості шовку і спосіб обмотки впливали на міцність і звук» [272, с. 239].

У відгуку на московський концерт М. Соколовського 1857 року критик пише: «Ми жодного разу не помітили, щоб звук у fortissimo або у pianissimo розщеплювався, так би мовити, на кілька звуків, як слух це зазвичай відчуває і при хорошій грі на *металевих* струнах» [142, с. 204]. З цього відгуку можна зрозуміти, що його автор вже до 1857 року неодноразово чув гітаристів, які грали на металевих струнах, або ж мається на увазі гра на басових струнах чи гра на металевих струнах взагалі, не суто на гітарі. Відомо, що М. Соколовського до розпачу доводило «деренчащо-металічне звучання струн, які найчастіше можна було зустріти у продажу», через що він вирішив самостійно виготовляти басові струни на шовковій основі²⁰³, замовив для цього спеціальний пристрій і вдосконаливши його зміг отримати струни з необхідними властивостями [269, с. 271]. Очевидно, йшлося про тембр та ступінь натягнення, адже, власноручно виготовлені струни він вважав цілком «співучими». На жаль йому не вдалося здійснити свій задум щодо розповсюдження власноручно виготовлених струн у торгівлі.

Крім М. Соколовського чимало гітаристів були незадоволені якістю наявних у продажу струн і виготовляли басові струни самостійно. Серед них зокрема приятель М. Соколовського Ф. Глушков та видатний лют'єр І. Г. Шерцер, на гітарах якого грав М. Соколовський [188, с. 16–17]. Гітари І. Шерцера були розраховані на використання кишкових/жильних струн, що

²⁰³ За твердженням М. Чернікова він використовував основу з шовку, що називається *уток*, *утёчка* [188, с. 17].

стає зрозумілим зокрема із зауваження В. Машкевича до тексту Ф. Бюка: «підбиранням басів відповідної товщини можна досягнути однакового звучання *жильних* та басових струн» [63, с. 1069]. Непрямим підтвердженням застосування на гітарах І. Шерцера суто кишкових струн може також слугувати факт, що власник кількох його інструментів М. Соколовський мав намір налагодити масове виробництво басових струн саме з шовковою основою. Встановлені на одну з виготовлених І. Шерцером гітар²⁰⁴ металеві струни вирвали підставку з частиною верхньої деки [63, с. 1967]. У вимогах до гітар-учасниць конкурсу, що був організований М. Макаровим у Брюсселі в 1856 році, вельми докладно перелічено різні вимоги до інструментів, проте не зазначено на які струни вони мають бути розраховані, тож застосування кишкових дискантових струн і басових на шовковій основі було само собою зрозумілим і не потребувало уточнення [80, с. 70].

У посібниках часто кишкові струни помилково називали *жильними*²⁰⁵. Так наприкінці ХІХ століття ялтинець **Олексій Миколайович Меньшов**²⁰⁶ (1873? – 6.10.1893) у своєму опублікованому в 1893 році «*Самоучителі для семиструнної гітари*» писав, що перші три струни семиструнної гітари – *жильні*, решта чотири – шовкові зі срібною канітеллю [86, с. 8]. Те саме писав його вчитель О. Соловйов у своїй опублікованій в 1896 році «*Школі*», проте у дужках після слова «жильні» зазначив «кишкові» [168, с. 16]. В. Русанов писав: «кишкові, чи, як прийнято їх називати, *жильні*» [152, с. 21].

Часто автори навіть не писали з чого виготовлені струни гітари або згадували про це між іншим. Так, наприклад, Василь Володимирович Артюшков в опублікованій у 1900 році «*Повній і вдосконаленій школі для семиструнної гітари*» згадує, що перші три струни гітари – кишкові²⁰⁷, лише тоді, коли для пояснень дій лівої руки йому знадобилося розрізнити басові та

²⁰⁴ Ця гітара належала В. Бессонову.

²⁰⁵ У третьому виданні своєї «*Новой и полной гитарной школы или самоучителя*» (1817 р.) Д. Кушенов-Дмитревський кишкові струни називав Римськими [74, с. 1].

²⁰⁶ Був студентом медичного факультету Московського університету. О. Меньшов з 13 років вивчав гітару під керівництвом О. Соловйова, а вже у віці 17 років взявся за написання свого «*Самоучителя*», який був опублікований після його передчасної смерті у віці 20 років.

²⁰⁷ У В. Артюшкова вказано «жильні».

дискантові струни [1, с. 8]. Аналогічно йому **Вячеслав Семенович Зарубін** у своїх виданих у Катеринославі *«Заочних уроках»* пише: «Великим пальцем правої руки на басах, а іншими трьома пальцями на *жильних* струнах, але, коли знадобиться, цими пальцями і на басах можете грати» [45].

Частіше у наявних джерелах, зокрема у посібниках з навчання гри на гітарі, до цієї пори взагалі не акцентується, на кишкових (жильних) струнах слід грати чи на металевих, отже перед виконавцями такого вибору не було, за замовчуванням використовували дискантові струни, що виготовлені з кишок і басові з шовковою основою.

На шпальтах журналу *«Музика гітариста»* В. Русанов відповідає на запитання В. Х. Найдьонова з міста Бердянськ щодо оптимальних характеристик струн, зокрема додаткових басових струн, та прохання вислати гарантовано якісні кишкові струни [123]. В. Русанов пише про значний відсоток дефектних серед дешевих сортів струн: з десяти струн може бути придатною лише одна, радить придбавати дорогі сорти нешлифованих струн ціною 35-50 копійок за одну струну, надає рекомендацію однієї з московських струнних майстерень, товаром якої користувався особисто. З цього можна зробити кілька висновків:

- В. Х. Найдьонов був читачем гітарних журналів, редактором яких був В. Русанов, чим ще раз підтверджується поширеність цих журналів у середовищі українських гітаристів,

- проблема відсутності якісних струн була надзвичайно актуальною для бердянського гітариста,

- В. Х. Найдьонов, ймовірно, грав на гітарі з додатковими басами.

- відповідь В. Русанова В. Х. Найдьонову також дозволяє стверджувати, що *на початку ХХ століття, зокрема у 1907 році, українські гітаристи могли замовляти струни поштою.*

У гітарних журналах взагалі приділялася неабияка увага струнам: публікувалися статті, оголошення, відгуки щодо якості продукції різних виробників. На обкладинці нотного додатку журналу *«Гітарист»* було

опубліковане оголошення про торгівлю басовими струнами від виробника струн²⁰⁸ Євгенія Гох [27]. Виготовленням струн займалися лют'єри і аматори. За відгуками гітаристів іноді дилетант за якістю своєї продукції міг навіть перевершувати професіоналів. Так з надісланих до редакції журналу «Гітарист» листів дізнаємося, що виготовлені аматором П. І. Івановим басові струни звучали краще за струни Ф. Пасербського та інших виробників. Щоправда, вони не завжди були достатньо міцними [109; 119, с. 61]. В замітці «Про струни» В. Русанов надав оцінку якості струн, виготовлених різними виробниками: П. Івановим, Є. Гохом, Е. Гейсером. За його свідченням серед продукції названих виробників струни Ернста Гейсера з С.-Петербурга були поза конкуренцією. Для замовлення струн В. Русанов надає адресу Е. Гейсера [145]. Високу якість виготовлених Гейсером струн засвідчив і Сергій Олександрович Белановський (1884 – 1962). У своїх спогадах про концерт В. П. Лебедева²⁰⁹ у березні 1905 року він писав: «усі басы звучали чітко, недарма вони були роботи Гейсера (відомого скрипкового майстра і фахівця з вироблення скрипкових і гітарних струн)» [63, с. 199].

У Петербурзі працювали лют'єр **Ернст Гейсер** (народ. 1854 – ?) і його син, учень та компаньон **Ніколаус Гейсер** (1884 – ?). Е. Гейсер у 1866 – 1869 роках навчався у Франца Рамфтлера²¹⁰. Спершу працював у майстернях інших лют'єрів, а з 1881 року почав самостійну діяльність. Його інструменти були відзначені високими нагородами, Е. Гейсер був постачальником ІРМТ та С.-Петербурзької консерваторії. Н. Гейсер конструював смичкові інструменти: скрипки, віолончелі [63, с. 383]. Можна зустріти два варіанти прізвища: *Гейсер* та *Гейслер*, а в одному з випусків журналу «Акорд» навіть *Грейсер*. Часто відсутність поруч з прізвищем ініціалів додатково ускладнює ідентифікацію лют'єра. У одному з переліків відомих скрипкових майстрів навіть батько Ернст вказаний як Ernst Geisser, а син Ніколаус – Nicolas Geissler [198]. Відомо

²⁰⁸ Вказано «знову відкрита фабрика струн».

²⁰⁹ У цьому концерті В. Лебедев грав на п'ятнадцятиструнній терц-гітарі Ф. Пасербського, дев'ять додаткових басів якої були настроєні у хроматичній послідовності. На думку С. Белановського ця гітара була однією з кращих, які виготовив Ф. Пасербський: вона мала сильний співучий тон та надзвичайно гарний тембр.

²¹⁰ Franz Ramftler.

також, що бізнес-партнером київського купця Г. Індришека, співвласником фабрики з виготовлення дисків та грамофонів, яка будувалася у Києві між 1909 та 1911 р.р. був «його компаньон з Німеччини Ернст Гессе» [55]. Можливо, йдеться про одну й ту саму людину. Власником дорогої гітари майстра Е. Гейсера був зокрема чернігівський гітарист **І. Д. Кореняко** [63, с. 383].

За твердженням В. Машкевича, висока якість струн Е. Гейсера (у іншому місці «Гейслера») забезпечувалася майстром **В. Я. Петуховим**, який у 1910 році почав працювати окремо. У 1913 році В. Машкевич стверджував, що В. Петухов – єдиний майстер, у якого на той момент можна було придбати, зокрема *поштою*, кишкові струни та басы на шовковій основі, які відповідають усім вимогам, вказав його адресу та вартість струн [63, с. 154, 383, 1549; 83, с. 6 див.виноску].

На початку ХХ століття на полтавщині виробник струн з німецького міста Марнойкірхена організував невеличку майстерню з виробництва струн для різних інструментів. У 1912 році в ній працювало сім хлопців-підлітків. Наявність підходящих природніх умов та овечої сировини (полтавський м'ясокомбінат) зумовили створення у Полтаві у 1928 – 1929 роках першого за часів СРСР виробництва струн, на якому працювало понад п'ятидесят працівників. Ймовірно, це виробництво струн у Полтаві було створене саме на ґрунті дореволюційної, започаткованої німцем майстерні.

На початку ХХ століття поширюється застосування на гітарі металевих струн. Наприклад автор заочних уроків гри на гітарі та видавець О. Афромеев торгував металевими струнами і рекламував їх у своїх уроках та журналі [2, с. 3]. Втім серйозні гітаристи ставилися негативно до цієї тенденції. Зокрема В. Русанов наполягав на використанні кишкових струн, а використання металевих вважав неприйнятним, розцінював це як свідчення музичного несмаку [63, с. 1555; 152, с. 21].

Суголосною русанівській була думка М. Чернікова. У своїй статті «*Про басові струни*» М. Черніков докладно розписує технологію виготовлення басових струн з шовковою основою. Адресуючи свою статтю гітаристам, які

прагнуть виготовляти басові струни хоча б для задоволення власних потреб, він зауважує, що у давніші часи чимало гітаристів грали суто на басках власного виготовлення. Там само М. Черніков вказує куди краще звернутися для замовлення навивочної машинки для струн [188, с. 16–17; 189, с. 202–203; 190].

Новітня тенденція застосування металевих струн торкнулася й українських гітаристів. У відгуку на виступ дуету гітаристів В. Костильова та його учня В. Фумелі у залі Харківської Суспільної бібліотеки від 25 листопада 1907 року перераховано багато позитивних характеристик виконання. Як лише єдиний вагомий недолік, вказано використання металеві ^① струни, що «дуже різко звучала» [63, с. 873]. На сторінках журналу «Акорд» у 1911 році цитований В. Русановим автор²¹¹ вкрай недоброзичливого відгуку на концерт З. Кіпченка у Гурзуфі писав: «Баси (ймовірно *металеві*) різали вухо. Гітара настроєна ледь не на три тони вище» [63, с. 817]. З цього відгуку можна зробити, як мінімум, два висновки: по-перше, З. Кіпченко у той період міг використовувати на своїй гітарі металеві басові струни, по-друге, автором відгуку це сприймалося як однозначно негативне явище.

Зі спогадів С. Белановського стає зрозуміло, що використання П. Ісаковим металевих струн на момент їх знайомства у 1910 році сприймалося як виняток, адже серйозні гітаристи того часу грали на кишкових струнах [63, с. 204]. Л. Девятов, критично висловлюючись про інструмент С. Сирцова, у якого він навчався у 1909 році, зазначає «сталеві струни, які з'явилися в той час, на яких грав С. Сирцов, сильно шкодили виконанню» [63, с. 448]. З наведених свідчень можна зробити висновок, що металеві струни почали входити в ужиток гітаристів східнослов'янського регіону в першому десятилітті ХХ століття, для серйозних гітаристів гра на металевих струнах була радше винятком.

Згодом дефіцит кишкових струн та басів з шовковою основою посилювався. Іноді гітаристи винахідливо вирішували струнну проблему. Так, намагаючись пом'якшити різкий звук металевих струн гітарист-дилетант **Володимир**

²¹¹ В. Русанов охарактеризував його як дуже доброго гітариста.

Ейснер (1875 – близько 1942), який цікавився проблемами інструментальної акустики, підкладав під кожну струну на нижньому та верхньому поріжках шматочки замші [63, с. 1986].

Проблема якості струн була актуальна не тільки на східнослов'янських теренах. Е. Пауер пише, що через недостатню гучність звучання та значну чутливість жильних струн до коливань температури і вологості перші три струни на гітарі парагвайського віртуоза А. Барріоса (1885 – 1944) були металевими. Різкість їхнього звучання А. Барріос усував подібно до В. Ейснера, підкладаючи під струни маленькі шматочки резини які розташовувалися на підставці [246, с. 68]. Через застосування металевих струн А. Барріос зазнавав жорсткої критики від А. Сеговії. Е. Пауер пише «In about 1900 steel strings were developed» і далі «*newly developed* (курсив наш. – В. П.) steel strings which were popular amongst the folk guitarists and blues players in North America» [246, с. 67]. Це твердження Е. Пауера виглядає спірним, адже відомо, що металеві струни застосовувалися й раніше, зокрема на англійській гітарі та, хоч і як виняток, на лютні. Разом з тим, часовий період, коли застосування металевих струн на гітарі набуло значного поширення, у Америці та на східнослов'янських теренах співпадає – 1900-ті роки.

Значно полегшив життя гітаристів нейлон, що прийшов на заміну кишкам при виготовленні струн після другої світової війни. Впровадження у гітарну практику використання нейлонових струн підтримав А. Сеговія, а одним з перших виробників був його друг Альберт Августін. Втім проблема гострого дефіциту якісних струн відчувалася у нашій країні аж до початку ХХІ століття, коли асортимент струн в музичних магазинах суттєво розширився, з'явилася можливість замовлення їх через інтернет. Й сьогодні українські гітаристи у цьому аспекті залежать від імпорту, адже в Україні є лише одна фірма виробник гітарних струн. Значна кількість, щоб не казати практично усі професійні українські гітаристи, користується суто імпортними струнами.

Крім інструментів вже названих лют'єрів Ф. Пасербського, Е. Гейсера на початку століття в Україні можна було зустріти гітари Р. І. Архузена. Наприклад на шпальтах журналу «Музика гітариста» знаходимо оголошення мешканця міста Бердянськ В. Х. Найдьонова про продаж терц-гітари цього майстра [110, с. 180]. Як вже згадувалося в цьому дослідженні, членкиня Київського товариства любителів гри на гітарі Т. Азбукіна у 1914 році виконала Концерт №3 М. Джуліані на терц-гітарі майстра Архузена. Відомо, що для аматорських оркестрів мандоліністів та гітаристів, створених **Л. Антонопуло** і **В. Хадумоглу** в Одесі, шестиструнні гітари привозили на замовлення з Італії та Константинополя [21, с. 166].

Кілька гітар виготовив скрипковий майстер з Керчі **Лука Мар'яненко** (народ. після 1870 – ?). У 1906 році за запрошенням музичної фірми А. Індришкіна він переїхав до Києва, де продовжив займатись виготовленням музичних інструментів [63, с. 1085, 239]. В. Л. фон Лютгендорф вказав, що Л. Мар'яненко був автодидактом [231, с. 317]. У майстернях Індришкіна працювало до двохсот робітників, а серед широкого асортименту музичних інструментів цієї фірми користувалися особливим попитом і гітари. Дані про фірму **Антон Індришкіна**, що містяться у архівах В. Машкевича, суперечливі: зазначено, що Л. Мар'яненко виготовляв музичні інструменти у київській фірмі А. Індришкіна від 1906 року, і водночас те, що А. Індришкін був фабрикантом з виготовлення духових і смичкових інструментів у Києві у 1895 – 1905 роках [63, с. 741]. Виходить, Л. Мар'яненко почав працювати на фабриканта А. Індришкіна через рік після того, як останній перестав бути фабрикантом? Ба більше, схоже, що фабрикант Антон Індришкін – це відомий бізнесмен чеського походження, власник зокрема київського «Депо музичних інструментів Г. І. Індрижишек» та засновник київської фірми грампласту «Екстрафон» **Індрижишек (Генріх-Ігнатій Ігнатійович) Індрижишек** (25.07.1857 – 28.08.1924) [55]. Г. І. Індрижишек розміщував у пресі рекламу свого бізнесу з торгівлі музичними інструментами, зокрема гітарами. Так на першій сторінці номерів газети «Рада» за 1906, 1907, 1908 роки щоразу знаходимо розцінки

його «головного депо музичних інструментів і нот», яке розташоване за адресою м. Київ, Хрещатик №58: «гітари по 3 карб. 50 коп., 4 карб. 50 коп., 5 карб., 6 карб., 7 карб. 50 коп., 10 карб. і дорожчі» [125–127]. З цього оголошення можна зробити висновок про чималу затребуваність гітар серед різних верств населення тогочасної України, як мінімум серед киян. Адже без належного попиту бізнесмен Г. Інджишек не забезпечував би асортимент з понад семи моделей гітар на різний рівень достатку.

Краса тону та зручність грифа були властиві гітарам майстра **Сергія Петровича Кучерова** (народ. близько 1872 – помер влітку 1917 р. р.), який був членом київського гуртка гітаристів. Зокрема власником виготовлених С. Кучеровим одинадцятиструнної кварт-гітари 1906 року і терц-гітари 1911 року був активний член київського гуртка гітаристів В. Мазур. У 1906 році С. Кучеров навіть мешкав при гуртку разом з його керівником Д. Г. Лободою [63, с. 904].

Принаймні, у 1912-1914 роках у Києві на вулиці Німецькій №13 була розташована майстерня музичних інструментів **Дмитра Федотовича Коваленка**. У журналі «Акорд» опублікована його скарга на викладача гітари С. А. Алексеева, який певний час у 1912 році надавав гітарні уроки у Києві і повернувся до С.-Петербургу, не розрахувавшись за придбані у Д. Коваленка гітари [117, с. 116]. Вкрай обмежені відомості збереглися про двох лют'єрів, котрі займалися виготовленням якісних гітар ймовірно у Києві, – **П. П. Сніховського** (народ. близько 1867 р. – помер у 1931 р. у Києві) та **Мар'яна Слотвінського**. Перший був також добрим гітаристом. Гітара-контрабас майстра Сніховського згадується у Акті інвентаризації музею Чернігівської фабрики музичних інструментів [75]. Мар'ян Слотвінський був батьком скрипаля та гітариста Ф. Слотвінського, виготовляв скрипки та гітари. У своїх автобіографічних спогадах В. Мазур, писав про останні виготовлені ним у 1929 році три одинадцятиструнних гітари: одна велика та дві терц-гітари, що звучали не гірше гітар П. Сніховського [63, с. 1022].

На українських теренах були гітаристи, які творчо і винахідливо вирішували різні питання гітарного інструментарію. Один з них – народний вчитель **Семен Якович Александрович** винайшов резонансний стілець, що покликаний підсилити і покращити звучання гітари. Про себе і свій винахід він написав у листі до редакції журналу «Акорд». С. Александрович мешкав у містечку Рокитне²¹² Київської губернії Васильківського повіту, самостійно опанував гру на гітарі по школах О. Афромєєва, С. Сирцова, В. Русанова, був підписником журналів «Гітарист», «Музика гітариста», «Акорд» [44, с. 6].

Єдиним відомим нам джерелом інформації про іншого винахідника – **Фотія Спірідоновича Пулезію**, є лист, який він адресував В. Русанову. Останній розмістив його у журналі «Музика гітариста», супроводивши власними коментарями. В. Машкевич стисло повторює викладені у цій публікації відомості [49, с. 70–73; 63, с. 1460]. Зі змісту листа дізнаємося, що Ф. Пулезію мешкає у м. Бердянськ Таврійської губернії на Слобідській вулиці у будинку Кривуліна. У листі він пише про технічні характеристики і звукові властивості виготовленої ним гітари власної специфічної конструкції, перелічує її переваги, долучає ескізи свого винаходу і просить В. Русанова висловити свої думки та поради щодо нього. На жаль, скласти враження про конструкцію винайденої Фотієм Спірідоновичем моделі гітари можемо лише приблизно, за його не завжди зрозумілими описами, адже ескізи, які він долучив до свого листа, відсутні у публікації. Що важливо, Ф. Пулезію не тільки самостійно виготовив інструмент, а й сам грав на ньому, ремствував на відсутність у Бердянську звукозаписуючого пристрою, за допомогою якого він міг би записати свою гру на платівку.

Розглянемо основні характеристики цієї гітари:

– одинадцять струн: сім основних та чотири додаткових баса, стрій яких такий самий як на гітарі З. Кіпченка – **F - A - E - C** ²¹³ З цього робимо висновок, що стрій основних семи струн терцієвий **d¹-h-g-d-H-G-D**.

²¹² Нині селище міського типу Рокитне, районний центр Рокитнянського району Київської області.

²¹³ Вказано назвами нот без зазначення октав саме у такій послідовності, тільки від нижньої до верхньої ноти, як було здебільшого прийнято у тогочасних російських посібниках.

– гриф має 32 лада.

– на деці з боку ① струни розміщені приструнки, які, починаючи від ноти що співпадає з нотою на XXIV ладу ① струни, утворюють хроматичний звукоряд в межах півтори октави. За словами Ф. Пулезіо, приструнки збільшували діапазон гітари на одну октаву. На XXXII ладу настроєної у d^1 ① струни буде нота ais^3 , отже приструнки мали діапазон d^3-ais^4 , а усього їх було двадцять один.

– для полегшення дій лівої руки у верхніх позиціях в корпусі зроблений виріз.

– завдяки спеціальному механізму є можливість понижувати стрій додаткових басів на півтон чи підвищувати до нот **Ля#**, **До**, **До#**, **Мі**.

Виходить, повний діапазон гітари Ф. Пулезіо такий: **H₁-ais⁴**.

За матеріалами В. Машкевича на гітарі Ф. Пулезіо «струн 20 на основному грифі сім, на додатковому чотири, на верхній деці за квінтою сімнадцять»²¹⁴ [63, с. 1460]. Поперше, очевидно, що арифметично кількість струн не збігається з вказаною. По-друге, якщо приструнків було лише сімнадцять, то найвищою нотою хроматичної послідовності була $b\ fis^4$, а не ais^4 , як впливає з пояснень автора винаходу.

З висловів і формулювань Ф. Пулезіо виглядає, що він, не маючи достатніх теоретичних пізнань у галузі фізики й акустики, спирався на власний емпіричний досвід. Не усі застосовані ним терміни і пояснення однозначні й зрозумілі. Зокрема незрозумілою є конструкція механізму для корекції висоти звучання басів. У постскрипті свого листа винахідник пише, що охоплення струн рукою не викликає проблем²¹⁵, адже від найнижчої басової до найвищої ноти його інструмента відстань лише шість дюймів (152,4 мм), що також не може не дивувати за такої значної кількості струн. Ймовірно, струни були розташовані у якийсь специфічний спосіб.

²¹⁴ У цитаті збережено пунктуацію джерела.

²¹⁵ Як вже було вказано, значні відстані між дискантовими та додатковими басовими струнами ускладнювали дії правої руки.

Обрані Ф. Пулезіо критерії оцінки звучання гітари є актуальними до сьогодні. За його словами, цей інструмент мав сильний та співучий звук, добрий баланс звучання низьких на високих звуків. Посилаючись на підтвердження у висловлюваннях колег він засвідчував довгу тривалість зіграних нот²¹⁶, а також наголошував на можливості концертного застосування свого інструмента, зокрема у супроводі інших гітар. Тут слід зауважити, що попри провінційність Бердянська, на яку ремствував і Ф. Пулезіо, схоже, що у цьому місті існувала певна гітарна спільнота, адже, оцінюючи свій інструмент, Ф. Пулезіо посилається також на думку колег – *місцевих* гітаристів. Бердянськ не вперше фігурує у нашому дослідженні, зокрема, вже згадувався мешканець цього міста В. Х. Найдьонов.

В. Русанов, суворо розкритикував ідеї Ф. Пулезіо, хоч і не чув звучання його інструмента, а оцінював за надісланими рисунками та авторським описом. Коментуючи, він висловився категорично і жорстко, зокрема написав: «потворний інструмент, що тільки формою, але не за ідеєю відрізняється від середньовічної лютні та бандури. Чи варто було город городити?» [49, с. 72]. У своїх емоційних судженнях В. Русанов був іноді досить суб'єктивним і при тому безапеляційним, зокрема не сприймав модерного мистецтва. Разом з тим, його позиція аргументована: В. Русанов відстоює необхідність збереження природи інструмента, недопущення втрати гітарою власної ідентичності у процесі пошуку шляхів вдосконалення, вбачає у цьому можливу причину її зникнення через втрату своєї індивідуальності. У якості аргумента він пише: «після винайдення фортепіано та арфи з педалями і з встановленням типу мандоліни та гітари – негайно зникли ліра, лютня, бандура та інші інструменти, що втратили після цього підґрунтя для свого існування» [49, с. 73]. У наш час, більш як через сто років від публікації В. Русанова, можемо констатувати, що лютня, бандура та інші інструменти не тільки не зникли, а й знайшли своє застосування у сучасному музичному житті й продовжують розвиватися у різних аспектах. Попри те, що сучасна класична гітара вже має усталений

²¹⁶ У наш час цей важливий параметр часто називають англійським словом *сустейн* (*sustain*).

вигляд і більш-менш усталену конструкцію, пошуки шляхів її вдосконалення також досі не припиняються, з'являються нові гітароподібні інструменти.

Наведений у листі опис не дає повного розуміння конструкції гітари Ф. Пулезіо. За наявності ескізів деякі його ідеї, можливо, були б затребуваними у наш час, знайшовши своє застосування у новітніх інструментах. У якості прикладу такого сучасного інструмента наведемо Píkasso-гітару – сорокадвохструнний інструмент з чотирма грифами, що виготовлений канадською лют'єркою Ліндою Манзер (1952) на замовлення видатного джазового гітариста Пета Метені.

3.4 Застосування нігтів для видобування звуку

Концепт музичного звуку був і залишається в центрі уваги музикантів-виконавців, мислителів та дослідників. Такі характеристики музичного інструмента як гучність звучання, динамічна і тембральна палітра є ключовими. Матеріал предмету, за допомогою якого защипується струна та спосіб защипування, вирішальним чином впливають на ці характеристики, тому використання нігтів для видобування звуку на гітарі було предметом палких дискусій і свого часу поділило гітаристів на прихильників і супротивників нігтьового звуковидобування. Надзвичайно важливим цей аспект виконавської техніки є і в контексті методики навчання гітаристів. У ХХ ст. одним з принципових супротивників використання нігтів був Е. Пухоль, який виклав свої погляди у ґрунтовній статті, розглянувши проблему гітарного звуку в багатьох аспектах [250]. Практично усі сучасні концертуючі виконавці на класичній гітарі використовують нігті, а відмовляються від застосування нігтів переважно адепти історично інформованого виконавства, які до того ж частенько використовують відповідний інструмент, струни тощо.

В контексті дослідження історії українського гітарного виконавства питання застосування нігтів для видобування звуку викликає неабиякий дослідницький інтерес, втім публікацій на цю тему не вдалося знайти. Одним з важливих джерел для вивчення гітарної традиції на українських теренах є матеріали з архіву В. Машкевича, 13 років життя якого (з 1915 року) пов'язані з

Україною. У своїй автобіографії В. Машкевич писав, що нігтьовий та комбінований (кінчик пальця заціпує струну одночасно з нігтем) способи звуковидобування на гітарі стали відомими у Західній Європі лише у 20-х роках ХХ століття, а до того струни заціпували кінчиками пальців, тримаючи праву руку на підставці [63, с. 1092]. Підтвердження справедливості цього вислову стосовно східнослов'янського регіону знаходимо у посібнику О. Меньшова «*Самоучитель для семиструнної гітари*», що вийшов друком у 1893 році. О. Меньшов категорично пише: «нігті ніколи не беруть участі у грі, ба більше, вони ретельно обрізаються, щоб не псувати струни та м'якість їхнього звуку» [86, с. 11].

Все ж твердження В. Машкевича про невідомість у Західній Європі нігтьового способу гри до 20-х років ХХ ст. не зовсім вірне. У розгорнутій статті доктора О. Зейферта «*Про гру на гітарі з кільцем і нігтьовим ударом*» детально висвітлюється застосування нігтів для видобування звуку на гітарі [256]. Переклад цієї статті з німецької було опубліковано у №2 журналу «*Музика гітариста*» за 1910 р., отже читачі цього журналу на українських теренах також мали змогу ознайомитися зі статтею О. Зейферта [47].

Зі статті справді стає зрозуміло що переважна частина німецьких гітаристів тоді заціпувала струни кінчиками пальців. Нігтьовий спосіб звуковидобування розглядається Зейфертом як новітній, запозичений від іноземних гастролерів: К. Д. Шеттлера (1874 – 1931) з Північної Америки, який виступав у 1903 році на конгресі гітаристів, та італійського гітариста Л. Моццані (1869 – 1943), який концертував у Німеччині в 1906 році²¹⁷. На пальцях *i t a* вони застосовували нігті, а на палець *p* вдягали спеціальне кільце з плектром. Редактор журналу «*Музика гітариста*» В. Русанов ніяк не коментує статтю О. Зейферта, втім схилиємося до думки, що ця стаття висвітлювала погляд на звуковидобування, що був новітнім не тільки для німецьких, а й для гітаристів, що мешкали в той час на українських теренах. Щоправда, тут слід згадати про В. М. Анічкова, про

²¹⁷ Прихильник нігтьового звуковидобування М. Льобет концертував у Німеччині пізніше. Вчитель М. Льобета Ф. Таррега відмовився від використання нігтів лише у пізньому періоді свого життя, однак схоже, що він та іспанські гітаристи старшого покоління, зокрема Х. Аркас, а ще раніше Д. Агуадо та Т. Уерта, а також С. Щепановський, які застосовували нігті, не мали значного впливу на німецьку гітарну школу.

якого йшлося у Розділі 1.2 дисертації. Він, за свідченням того ж В. Русанова, у 1900 році застосовував нігті для защипування струн і на той час був вже літньою людиною²¹⁸ [139, с. 6].

Отже В. Машкевич правий частково: *панівною тенденцією серед гітаристів Західної Європи та східнослов'янського регіону кінця XIX – поч. XX ст. ст. було застосування техніки защипування струн кінчиками пальців без нігтів*. Схоже, із застосуванням нігтів для звуковидобування українські гітаристи познайомилися завдяки гастролям принципового послідовника цієї техніки – А. Сеговії.

Переваги належним чином відпрацьованого нігтьового звуковидобування були очевидні далеко не одразу і не усім, в тому числі й українським, гітаристам. Наприклад про учня В. Яшнева ленінградця Б. Павлова, який грав нігтями Л. Девятков писав таке: «Грав він винятково нігтьовим способом, і тому була виключена можливість видобування повних, красивих звуків. <...> Я тут же, у присутності Яшнева, порадив йому обрізати нігті й перейти на гру подушечками пальців, для вироблення тону» [63, с. 452]. У стенограмі засідання журі Всесоюзного огляду виконавців на народних інструментах 1939 року очільник кафедри народних інструментів Київської консерваторії М. Геліс висловився так про гру того ж Б. Павлова: «Справа в тому, що у нього слабкий звук. Його прийом гри такий, сильнішого звуку він не може дати. На гітарі є специфічний прийом гри – за допомогою нігтя. Це хороший прийом *в якості епізоду* (курсив наш. – В.П.), але коли весь час так грають, то ви чули результат» [63, с. 206]. З наведених висловів зрозуміло, що і Л. Девятков і М. Геліс вважали, що нігтьове звуковидобування не здатне забезпечити повноцінний насичений звук і поступається безнігтьовому у силі звучання. Насправді ж *правильно поставлене нігтьове звуковидобування* навпаки дає можливість грати гучніше ніж безнігтьове і, що ще важливіше, тембрально більш насиченим звуком з ширшою палітрою відтінків. Це підтверджено концертною практикою, зокрема діяльністю А. Сеговії [71, с. 13]. Прикро

²¹⁸ Вказано «батьорий дідок».

відмічати, що навіть у наш час переваги техніки нігтьового звуковидобування можуть бути неочевидним для деяких педагогів-гітаристів. 20–23 лютого 2018 року автором цього дослідження було прослухано значну кількість учасників конкурсу гітаристів серед учнів старших класів шкіл естетичного виховання м. Львова та Львівської області. На жаль, відмова від нігтьового звуковидобування мала серед конкурсантів масовий характер [113, с. 223].

Висновки до Розділу 3

1. Розглянуто важливі аспекти гітарної техніки, органології, історії виробництва струн в Україні та за її межами.

2. Досліджено нотний текст композицій З. Кіпченка та інші джерела, на підставі чого з'ясовано стрій гітари, на який розраховані ці твори: **d¹ - h - g - d - H - G - D** з додатковими басовими струнами **A - F(Fis) - E - C**. Такий стрій додаткових басів покликаний: заповнити проміжок між **G** та **D** (відкриті ⑥ та ⑦ струни), чим забезпечити педаль у басовому голосі та вивільнити ліву руку для виконання акордів у верхніх позиціях, отримати нижню тоніку **C** у басовому регістрі та, вже в останню чергу, збільшити діапазон гітари. *Надзвичайно важливим фактором* є те, що за допомогою такого строю З. Кіпченко вирішував репертуарну проблему: можна було виконувати як оригінальні композиції з репертуару семиструнної гітари, так і ті, що написані для шестиструнної гітари квартового строю, не вдаючись до змін у тексті чи до скордатури. Такий інструмент зараз можна зустріти хіба у колекціонерів або виготовити за спецзамовленням у майстра. Отже, складність залучення низки художньо-вартісних творів З. Кіпченка до застосування у концертній та педагогічній практиці зумовлена специфікою інструмента, на який вони розраховані.

3. Досліджено інструмент та деякі аспекти виконавської техніки М. Полупаєнка. На підставі аналізу різних джерел висвітлено вплив І. Деккер-Шенка на М. Полупаєнка, який проявився не тільки у спільній концертній діяльності та репертуарній стратегії, а й у різних аспектах техніки гри. Аналіз

наявних даних дає підстави вважати М. Полупаєнка яскравим представником школи І. Деккер-Шенка.

4. Питання якості гітарних струн було одним з найактуальніших. У першому десятилітті ХХ століття в ужиток гітаристів, зокрема на українських теренах, почали входити металеві струни, втім для серйозних гітаристів гра на металевих струнах була радше винятком. До цієї пори у різних джерелах взагалі не акцентується, на кишкових (жильних) струнах слід грати чи на металевих, отже перед виконавцями такого вибору не було, за замовчуванням використовували дискантові струни, що виготовлені з кишок і басові з шовковою основою. Виготовленням струн займалися лют'єри, однак дехто з гітаристів, а серед них і М. Соколовський, незадоволені якістю наявних у продажу струн замовляли спеціальне обладнання й матеріали і виготовляли басові струни самостійно. На початку ХХ століття, зокрема у 1907 році, українські гітаристи мали також можливість замовляти струни поштою.

5. Впорядковано віднайдені дані про українських винахідників та лют'єрів, які виготовляли гітари. Деякі з них, а саме С. Кучеров, П. Сніховський, Ф. Пулезіо, були також гітаристами-виконавцями. Наявність значного попиту на гітари на початку ХХ століття, зокрема на Київщині, підтверджується значним асортиментом гітар різної вартості у тогочасній музичній торгівлі.

6. Наявні дані дозволяють стверджувати, що українські гітаристи досліджуваного періоду дотримувалися техніки звуковидобування без застосування нігтів.

РОЗДІЛ 4

МУЗИЧНІ ТА ГІТАРНО-ДИДАКТИЧНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ

4.1 Школи і самочителі гри на гітарі

Переважає більшість дидактичного матеріалу з навчання гри на гітарі, що був виданий у східнослов'янському регіоні наприкінці XIX – початку XX століття, призначена для семиструнної гітари і вийшла друком у Москві та Петербурзі. У цьому переліку посібники С. Андрєєва, В. Артющкова²¹⁹, О. Афромєєва, В. Берьозкіна, А. Венедіктова, С. Галіна, І. Деккер-Шенка²²⁰, В. Зарнова, В. Колосова, І. Кулікова, В. Лебедєва, В. Любавіна, О. Меншова, В. Моркова²²¹, Д. Ніколаєва, В. Русанова, К. Семьонова, А. Сихри²²², Н. Сінцєрова, В. Смолякова, І. Соколова, О. Соловйова, С. Сирцова, М. Трапєзнікова, В. Трусова²²³, В. Успенського, В. Чєкригіна, І. Шашина. Якість цих видань була дуже неоднорідною, чимало з них, як наприклад посібники К. Семьонова, В. Зарнова, В. Любавіна, цифровий самоучитель І. Деккер-Шенка та інші були товаром широкого ужитку, являли примітивний підхід до процесу навчання і навіть містили спотворення імен видатних музикантів. Зокрема засилля неякісних посібників та низькопробного репертуару дезорієнтувало початківців щодо правильного напрямку музичного розвитку і сприяло дискредитації гітари як музичного інструмента.

Опублікований у 1901 році видавництвом К. І. Мейкова під авторством М. Соколовського «*Самоучитель для семиструнної гітари*» жодним чином не пов'язаний з цим видатним гітаристом. Спираючись на твердження В. Машкевича, раніше ми писали, що справжнім автором цього посібника був М. Черніков [111, с. 92]. Аналогічне твердження наведене у Й. Цута, адже він спирався на надані В. Машкевичем відомості²²⁴ [272, с. 276]. За іншими даними,

²¹⁹ Видано у м. Єлец.

²²⁰ Посібники для шести- і семиструнної гітари.

²²¹ Перевидання видавництвом П. Юргенсон у 1889 р.

²²² Перевидання видавництвом Гутхейль у 1885 р.

²²³ Видано у м. Астрахань.

²²⁴ Отримані від В. Машкевича відомості про гітаристів у Й. Цута позначені так: /М./.

М. Черніков був автором розміщених у цьому посібнику тринадцяти прелюдій, етюду і каденції, а включення їх до цього посібника було прикритим непорозумінням [73, с. 13–14].

У дисертації подекуди згадуються дидактичні праці таких авторів як А. Сихра, В. Морков, О. Соловйов, О. Афромеев, В. Русанов, оскільки за наявними даними на них спиралися представники української традиції гітарного виконавства досліджуваного часового проміжку. Найбільш ґрунтовними і прогресивними серед них наприкінці ХІХ – початку ХХ століття були «Школи» О. Соловйова та В. Русанова. Зокрема О. Афромеев, який викупив у В. Русанова і навесні 1907 року видав першу частину його «Школи для семиструнної гітари», характеризував її як найкращу. Перед цим чотирнадцять уроків з неї були опубліковані на шпальтах журналу «Гітарист».

З огляду на вагоме джерельне значення цієї праці вважаємо доцільним розглянути «Школу» В. Русанова детальніше. Вже у підзаголовку вказано, що у роботі над нею автор користувався кращими школами. За словами самого В. Русанова, він писав першу її частину, спираючись на сорок п'ять «Шкіл» російських та іноземних авторів [див. Додаток Б. 35]. Разом з тим В. Русанов відкрито декларує, що його «Школа» базується на «Школі» А. Сихри, а головним і єдиним завданням свого посібника він бачить заповнення деяких пробілів цієї праці, не відступаючи від методи її автора. Раніше В. Морков також писав, що викладені у своїй «Школі» аплікатурні принципи він запозичив саме зі «Школи» А. Сихри [92, с. переднє слово].

Опублікована перша частина «Школи» В. Русанова містить авторське слово, вступне керівництво з вісімнадцяти настановних пунктів, сорок сім уроків, загальні правила виконання гам і акордів для застосування в п'єсах, стисле заключення і додаток з підбіркою етюдів та п'єс різних авторів у межах перших п'яти ладів грифа гітари.

Уроки №№1-8 присвячені музичній грамоті. Такого ретельного пояснення елементарної теорії музики, як у «Школі» В. Русанова, ми не знаходимо в інших гітарних посібниках: він, навіть, вказує розташування нот у теноровому

ключі. Надзвичайна докладність наведених органологічних відомостей також є винятковою для гітарних посібників тої пори. В уроці №9 висвітлені питання конструкції гітари та її різновидів, матеріалу й товщини струн, особливостей їх підбору та догляду за ними, наведено покликання на додаткові джерела інформації. В. Русанов, зокрема, вказує, що у гітари має бути не менше двадцяти чотирьох ладів²²⁵ (на відміну від сучасного стандарту: дев'ятнадцяти), кріплення грифа – на гвинті, наводить низку інших властивостей якісної гітари, які збігаються зі сформульованими М. Макаровим у переліку вимог для участі в Брюсельському конкурсі 1856 року [80, с. 70]. В уроці №10 описаний стрій семиструнної гітари, запропоновано способи її настроювання: 1) по унісонах²²⁶, який він називає механічним способом, та 2) по октавах, настроївши спершу дискантові струни. В. Русанов зауважує, що, з огляду на недосконалість строю рівномірно темперованих щипкових інструментів та нестабільність якості струн, варто перевіряти стрій за допомогою інтервалів, акордів тощо, особливо в тональності твору, який передбачається виконувати.

З уроку №11 починається практичне освоєння гітари. Тут викладені пояснення щодо положення тіла виконавця й гітари, нюансів звуковидобування, дій обох рук, позначення у нотах ладів, пальців та струн. Системи позначень у нотному тексті у деяких авторів відрізнялися²²⁷. Русанов зазначає, що пальці правої руки можуть позначатися латинськими літерами чи крапками або цифрами. Попри те, що позначення пальців обох рук суто арабськими цифрами²²⁸ плутає та ускладнює зчитування аплікатури у нотному тексті, В. Русанов у своєму посібнику позначає пальці правої руки саме так. Особлива актуальність цієї проблеми стає зрозумілою якщо враховувати, що не тільки пальці обидвох рук, а й номер лада, як правило, також позначався арабськими цифрами. Про можливість позначення номерів ладів римськими цифрами В. Русанов не згадує.

²²⁵ Саме стільки ладів можемо бачити на гітарах З. Кіпченка і М. Полушаєнка. О. Соловйов писав, що на гітарі може бути від сімнадцяти до двадцяти чотирьох ладів [168, с. 16].

²²⁶ З фіксацією за допомогою камертона загальної висоти строю, а також небажаний – довільний спосіб.

²²⁷ В контексті розгляду посібника В. Берьозкіна ми вже вказували на одразу кілька варіантів позначення додаткової струни в нотах, отже відмінності могли мати місце навіть у одного автора.

²²⁸ Права рука – під нотами, ліва рука – над нотами, але цей принцип часто порушується.

О. Афромєєв, І. Деккер-Шенк, О. Соловйов пальці правої руки позначали крапками²²⁹: однією – вказівний, двома – середній, трьома – примізинний. Великий палець правої руки вказані гітаристи позначали по-різному: О. Афромєєв – □, І. Деккер-Шенк – V, О. Соловйов – Λ. На відміну від О. Соловйова, І. Деккер-Шенк символом Λ позначав великий палець *лівої* руки при застосуванні кільцевого прийому [2; 31; 168]. В опублікованій на чотирнадцять років раніше посібника В. Русанова «Школі» О. Меньшова вже використовується більш прогресивний спосіб позначення пальців правої руки – кириличними літерами, адже це допомагало уникати плутанини при читанні нот. Згодом спосіб позначення кириличними літерами як у О. Меньшова використовувався гітаристами радянської пори В. Мусатовим, М. Павловим-Азанчєєвим, а також у деяких посібниках, зокрема авторства В. Сазонова. Проте і у СРСР і за кордоном позначення згодом уніфікувалося за іспанською традицією: першими латинськими літерами іспанських назв пальців.

Очевидно, також з міркувань наслідування традиції А. Сихри та його послідовників, В. Русанов застосовує порядок рахунку струн від найнижчої за звучанням. При цьому сам Русанов наголошує, що акорд треба читати починаючи з верхньої ноти, адже вона часто визначає позицію у якій слід заграсти акорд [152, с. 37]. Такого порядку рахунку струн тримався і О. Соловйов, а вже згаданий його учень О. Меньшов, як і О. Афромєєв, рахував струни за традицією західно-європейських шкіл, що загальноприйнята нині: від найвищої за звучанням. У публікаціях про гітару та посібниках досліджуваного періоду, зокрема у «Школах» О. Соловйова, О. Афромєєва, можна зустріти такі назви дискантових струн: ① (за сучасним способом нумерації, найтонша і найвища за звучанням) струна називається квінтою, ② – секундою, ③ – терцією, ⑦ струна (за сучасним способом нумерації, найтовстіша і найнижча за звучанням) – першим басом, ⑥ – другим басом, ⑤ – третім басом, ④ – четвертим басом [2, с. 2, 8; 168, с. 16]. Натомість В. Артющков усі дискантові

²²⁹ Так позначали пальці правої руки зокрема М. Джуліані, М. Каркассі, Ф. Пельцер, Й. Мерц.

струни називає квінтами, а «першу квінту», тобто ① струну за термінологією В. Артюшкова, – прямою [1, с. 4].

У процесі опанування гітари на практиці В. Русанов найперше акцентує увагу на техніці правої руки, для чого в уроці №12 наводить вправи на відкритих струнах: п'ятдесят п'ять вправ, що розроблені і викладені А. Сихрою в його «Школі», та додаткові вправи, що також являють собою різні фактурно-аплікатурні паттерни. Комплекс вправ А. Сихри в скороченому вигляді зустрічаємо також у В. Моркова, і, в ще більш скороченому вигляді, у О. Соловйова. Покликані закласти фундамент техніки правої руки, вони виконують таку саму функцію, що і 120 вправ для правої руки з ор. 1 М. Джуліані, які досі не втратили актуальності в педагогічному арсеналі класичної шестиструнної гітари.

Після теоретичного уроку №13 В. Русанов залучає ліву руку, починаючи з вправ на кожній струні, що запозичені зі «Школи» О. Соловйова [152, с. 36; 168, с. 26]. Крім розвитку суто технічних навичок ці вправи закріплюють знання розташування нот на грифі в межах перших п'яти ладів. Підкреслюючи користь ансамблевої гри, зокрема її дисциплінуючий вплив, в уроці №14 автор наводить ноти десяти дуетів, у яких перша партія розрахована на виконання початківцем, який засвоїв матеріал попередніх уроків, а друга – на виконання педагогом чи більш досвідченим учнем²³⁰. За теоретичним блоком присвячених інтервалам та гамам уроків №16-18 слідує урок №19, у якому роз'яснюється техніка виконання вібрато, глісандо, легато й стаккато, вводиться поняття педалі. Під терміном «педаль» В. Русанов розуміє глушіння акордів правою рукою, так само розуміє цей термін О. Соловйов [152, с. 59; 168, с. 21].

Головною музично-технічною базою процесу навчання гітариста В. Русанов вважає гами та акорди [152, с. 60]. Практичне вивчення гам починається з уроку №20, а одним зі структуроутворюючих принципів «Школи» є поступове вивчення кожної з тональностей у послідовності кварто-квінтового кола. Застосування В. Русановим комплексу для засвоєння кожної

²³⁰ Дуети запозичені з репертуару шестиструнної гітари.

тональності «гама – вправа – каденція – художній матеріал у цій тональності», схоже, було запозичене у М. Каркассі, саме такий спосіб викладення матеріалу бачимо у його «*Повному методі*» [216].

До публікації свого посібника В. Русанов писав про запозичення методу М. Каркассі О. Соловйовим у його «*Школі*» [73, с. 13]. Ще раніше був опублікований побудований за подібним до «*Повного методу*» М. Каркассі принципом посібник учня О. Соловйова О. Меньшова²³¹. Хоч музичний і технічний матеріал «*Школи*» О. Меньшова не завжди відповідає високим критеріям якості, логіка будови цього посібника також була переконливою, приділено увагу дрібним аспектам гітарного виконавства [86]. Очевидно, такий спосіб викладення матеріалу виявився ефективним, згодом його також використав у своїй «*Школі*» П. Агафшин, який певний період часу був учнем В. Русанова, проте згодом жорстко критикував його та інших гітаристів-семиструнників. На нашу думку, тут можна говорити про наслідування методу викладання попри відмінності у виконавській технології.

Погляди на певні питання технології гітарного виконавства у авторів різних посібників іноді відрізнялися. О. Соловйов під час гри у сидячому положенні радив спирати гітару на ліве стегно, поклавши ліву ногу на праву [168, с. 19]. Натомість В. Артюшков суворо застерігав гітаристів від постави типу «нога на ногу», наполягаючи на розташуванні гітари на лівому стегні і застосуванні підставки під ліву ногу, що згодом рекомендувалося майже в усіх посібниках і донині є стандартним положенням виконавця на класичній гітарі [1, с. 4]. В. Русанов рекомендував спирати гітару на ліве стегно (написано «коліно») при цьому гриф знаходиться дещо вище рівня лівого плеча. Дотриматися цієї вимоги можливо якщо підібрати відповідне зросту виконавця досить низьке сидіння²³². Як і В. Морков, В. Русанов вважав зайвим використання підставки під ліву ногу, підвішування гітари на стрічці через плече чи закидування однієї ноги на іншу і допускав це лише за відсутності сидіння необхідної висоти, специфічної форми інструмента чи повнотілості

²³¹ О. Соловйов був вчителем О. Меньшова, однак його «*Школа*» була опублікована пізніше.

²³² Як варіант Русанов рекомендує стілець для гри на фортепіано з можливістю регулювання висоти.

виконавця. При цьому він без критичних зауважень згадує рекомендацію зі «Школи» Ф. Сора щодо опори гітари на спеціальній резонансний стіл [152, с. 25–26]. Саме в описаному В. Русановим положенні з гітарою в руках зображені на фото та малюнках такі виконавці як І. Деккер-Шенк, В. Лебєдєв, М. Полупаєнко, С. Заяїцкій, Б. Заяїцкій. Ілюстрацію з аналогічним положенням виконавця бачимо також у О. Афромєєва, щоправда голівка грифа розташована дещо нижче плеча гітариста [2, с. 5]. В. Русанов пише, що дехто з виконавців під час гри тримає гітару вертикально грифом догори²³³, проте це є неприроднім, втомлює ліву руку і погано відбивається на грі. Також він критикує рекомендацію деяких педагогів щодо опори мізинця на деку гітари. Цього питання ми вже торкалися у попередніх розділах аналізуючи техніку М. Соколовського та його послідовників В. Дудіцкого-Лішина, В. Анічкова та М. Полупаєнка.

Принципи дій обох рук за В. Русановим описані наприкінці першого тому його «Школи». Прийом апояндо у «Школі» не згадується, однак описаний і широко застосовується «ковзаючий удар» пальця *p* та його аналог: защипування струн підряд зісковзуючи пальцем *i* у напрямку басів, для відпрацювання якого запропоновано окремі вправи [152, с. 31]. «Ковзаючий удар» можна розглядати як окремий випадок прийому апояндо, адже після защипування струни палець зісковзує на наступну за нею струну, власне, спираючись на неї, і далі защипує її, спираючись на наступну струну.

Особливо слід відмітити **аплікатурні принципи правої руки**. У гамоподібних послідовностях в помірному темпі без використання прийому легато у висхідному напрямку ноти на басових струнах виконуються «ковзаючим ударом» пальця *p*, на ③ та ② струнах²³⁴ — чергуванням пальців *i* та *m*, а на ① струні — чергуванням пальців *m* та *a*, або *i* та *m*. У дуже швидких темпах перша нота висхідної послідовності виконується пальцем *p*, а решта — чергуванням пальців *i* та *m*, на ① струні — чергуванням пальців *m* та *a*, або *i* та

²³³ У Розділі 2 дисертації згадувався гітарист Ф. Глушков, який за свідченням В. Русанова тримав гітару саме у такий спосіб, певний час тримався такої постави й учень М. Соколовського В. Дудіцкий-Лішин.

²³⁴ Вказуємо згідно загальноприйнятого нині порядку рахунку струн. Як вже було зазначено, у В. Русанов рахував струни починаючи з найнижчої басової.

m. У низхідному напрямку застосовуються ті самі правила, остання нота обов'язково виконується пальцем *p*. Слід уникати заципування кількох нот підряд на одній струні одним пальцем. Для виконання арфоподібних гам та гам, у яких задіяний увесь діапазон гітари використовують дещо інший підхід. Нижня нота акорду завжди виконується пальцем *p* у акордах з п'яти і більше нот, верхні три ноти видобуваються пальцями *ima*, решта — швидким рухом пальця *p*. При виконанні арпеджіо та мелодичних послідовностей по різних струнах їх заципують ті пальці, котрі грали б акорд, який утворюють ці ноти [152, с. 124–125]. В. Русанов радить використання тимчасової опори незадіяних пальців правої руки на струнах: *ima* під час гри *p* та навпаки [152, с. 60].

Очевидно, прагненням збільшення ресурсу швидкості гри була зумовлена запропонована В. Русановим в гамах ламаними подвійними нотами специфічна аплікатура правої руки: *pmia* [152, с. 62, 79, 112, 114]. Таку саму аплікатуру він вказує у арпеджіо, яке природно було б грати аплікатурою *pmim* [152, с. 79]. Можливо, це було ноу-хау В. Русанова: за ідеєю, чергування чотирьох пальців замість двох має дати виконавцеві приріст у швидкості. Однак аплікатуру *pmia* він пропонує не тільки для терцій та секст, а й для октав та децим, попри розтягнення між пальцями *m* та *i*, які в такому разі грають на віддалених струнах [152, с. 87, 112, 114]. Це розтягнення ускладнює контроль над звуковидобуванням, обмежує темп виконання і спричиняє тембральну строкатість звучання. Переходи зі струни на струну у процесі гри додатково ускладнюють координацію на віддалених струнах чотирьох пальців замість двох, що також підвищує ризик появи похибок.

Між іншим, така аплікатура дещо нагадує аплікатуру для ламаних октав, яку рекомендував О. Соловйов – *paia*. У цьому варіанті розтягнення між пальцями *i* та *a* є менш критичним, але частіше повторення пальця *a* нівелює перевагу у швидкості [168, с. 45]. Для вільного виконання прийому тремоло надзвичайно важливою є наявність ресурсу швидкості й при цьому проблема розтягнення пальців не виникає, адже пальці *ima* грають на одній струні, а не на

різних, однак для тремоло В. Русанов пропонує аплікатуру *pimi* та *ptim*²³⁵. О. Соловйов у першій частині своєї «Школи» також рекомендував аплікатуру *pimi* для виконання тремоло. У другій частині він пише про користь опори мізинця на деку поруч з підставкою, пропонує інші аплікатурні варіанти для тремоло, проте зауважує, що запропонована у першій частині «Школи» аплікатура застосовується для тремоло частіше [168, с. 45; 170, с. 8].

Окрім вже згаданих, привертають увагу такі специфічні прийоми гітарної техніки, які застосовує В. Русанов:

- Ударне чи «відбивне» легато – поєднання глісандо та висхідного легато у великих інтервалах. При виконанні цього прийому палець лівої руки, не відпускаючи струну, ковзає по ній від зіграної ноти до лада, що передує цільовій ноті, яка, у свою чергу, виконується ударом іншого пальця лівої руки. Крапка над другою з лігованих нот означає виконання її правою рукою [152, с. 58].

- Досить широке застосування великого барре 3 пальцем [152, с. 80, 92, 96, 98, 101, 105, 107]. Такий прийом знаходимо й у «Школі» О. Соловйова.

- Притискання 2 пальцем двох, трьох нот на суміжних струнах на одному ладу [152, с. 96, 97, 121]. У деяких гамах терціями він пропонує притискати 3 пальцем дві ноти на одному ладу [152, с. 102, 104]. Особливо цікавий випадок – притискання одночасно двох струн 2 пальцем всередині акорду, коли ці струни оточені задіяними відкритими струнами. Застосування прийому барре 2 пальцем у цьому випадку неможливе: він торкатиметься сусідніх струн, заглушуючи їх. Застосування такої аплікатури можна пояснити хіба відстанню між струнами на гітарі В. Русанова, яка була меншою від загальноприйнятої нині. За такої умови можна було б одним пальцем притиснути одночасно дві суміжні струни. Наводимо приклад застосування цього прийому в *gis-moll* на Рис. 12 [152, с. 99].

²³⁵ У запозиченій зі «Школи» Й. К. Мерца вправі, де вказана саме така аплікатура [152, с. 42].



Рис. 12.

Художній матеріал «Школи» В. Русанова з методичною метою підібраний здебільшого так, щоб уникати відхилень у інші тональності. Гармонія представлених авторських композицій переважно обмежується акордами головних ступенів ладу. Можливо, це також є наслідком їхньої педагогічної скерованості і покликане закріпити вивчені гами і акорди у певній тональності. Серед запропонованого у «Школі» матеріалу багато запозиченого з посібників інших авторів, зокрема тих, що призначені для шестиструнної гітари. Як правило, справжнє авторство В. Русанов вказує у змісті та/або безпосередньо перед композицією/вправою, проте авторство деяких вправ не зазначене. Так вправи для правої руки запозичені зі «Школи» Й. Мерца, вправа G-dur – зі «Школи» М. Каркассі, однак справжні автори в обидвох випадках не вказані [152, с. 42, 79].

Чимало посібників досліджуваного періоду являли собою по-суті репертуарну збірку з додатком пояснень щодо позначень та гітарної техніки, натомість репертуарна складова першої частини «Школи» В. Русанова є досить стислою. Відбір композицій вирізняється стилістичною строгістю й вивіреністю: у посібнику відсутні модні романси та танці, які так часто можна зустріти у тогочасних публікаціях для гітари.

Характерною особливістю першої частини «Школи» В. Русанова є свідоме обмеження композицій і вправ першими п'ятьма ладами гітари задля уникнення розпорошеності уваги учня на першому етапі навчання і зосередженості його на опануванні найважливіших прийомів гри та засвоєнні необхідних теоретичних знань. Однак ця ділянка грифа не в усіх гамах вичерпується повністю. Якись гами обмежуються октавою, якись починаються не з тоніки. Наприклад, мелодична гама g-moll терціями, не охоплюючи нижній регістр, починається з терції на альтерованому VI ст., гама c-moll секстами починається з тоніки у

нижньому голосі, а інші – з тоніки у верхньому голосі [152, с. 109, 114]. Перелік вправ не в усіх тональностях уніфікований, не усюди застосовані однакові різновиди фактури: десь В. Русанов пропонує практикувати подвійними нотами терції і сексти, десь тільки одноголосні гами, десь наводить також гаму квартами чи навіть гаму інтервалами «кварта плюс октава», хоч така фактура є рідкісною у гітарному репертуарі [152, с. 114, 92, 117].

Серед недоліків першої частини «Школи» В. Русанова слід вказати зокрема на недостатню розробленість аплікатури правої руки у гамоподібних вправах. Також він застосовує аплікатури правої руки із так званим перехрещенням, ніяк не коментуючи цей аспект гітарної техніки. На Рис. 13 наводимо приклад зі «Школи», де усі три переходи на нижчу за звучанням струну відбуваються з перехрещенням пальців, якого зазвичай гітаристи намагаються уникати: палець *i* (вказано 2) захищує ①, після чого більш довгий палець *m* (вказано 3) захищує ② струну, те саме відбувається при подальшому переході з ② струни на ③ і потім з ③ на ④ [152, с. 65].



Рис. 13.

Приклад спірної аплікатури правої руки у пасажі наводимо на Рис. 14.



Рис. 14.

Аплікатурну логіку В. Русанова можна зрозуміти так: низхідну фігуру **b-a-g-f** він вважає правильним грати аплікатурою *mimp* (вказано 3231), а повторювану секундову інтонацію **d¹-c¹** у послідовностях **e-g-d¹-c¹** та **f-a-d¹-c¹** –

аплікатурою *am* (вказано 43), адже d^1 виконується на ① струні. Він ігнорує незручні повтори пальця *m* під час виконання f^1-b та c^1-b ²³⁶ та пальця *p* при виконанні $f-e$, які можна легко усунути, якщо у низхідній фігурі $b-a-g-f$ скористатися аплікатурою *pimi* чи *iami*. До того ж послідовність $e-g-d^1-c^1$ у такому разі, подібно до $f-a-d^1-c^1$, зручно виконувалася б аплікатурою *piam*. Виконання нот **c-B** пальцями *p-a* (вказано 13) при переході з ⑤ на ⑥ струну також досить незручне. Однак, схоже, що В. Русанов уникає використання пальця *a* у гамоподібних послідовностях на інших струнах крім ① [152, с. 101]. На Рис. 15 розміщуємо свій варіант аплікатури для виконання пасажу повністю прийомом тірандо²³⁷ без перехрещень у аплікатурі правої руки та зі збереженням авторської аплікатури лівої руки.

Рис. 15.

Позначений приміткою В. Русанова щодо потреби особливої уваги до аплікатури правої руки «Етюд для витягування 4-го пальця лівої руки» містить позначення цієї аплікатури тільки в одному фрагменті, який ми наводимо на Рис. 16 [152, с. 80].

Рис. 16.

²³⁶ Можливо, c^1-b він передбачав виконувати зісковзуванням пальця *m* з ② на ③ струну, втім коментарі щодо цього в розглянутому уроці відсутні.

²³⁷ Не враховуючи виконання зісковзуванням пальця *i* низхідних тридцятьдругих.

З цього позначення зрозуміло, що ноту g^1 передбачається заціпувати пальцем a (вказано 4), а якими пальцями передбачено грати попередні чотири ноти? Аплікатурою наведених у «Школі» вправ для правої руки №4-5 В. Русанова та №26 А. Сихри передбачається виконувати таку фактуру аплікатурою *pima* [152, с. 30, 31]. Але, якщо ми нею скористаємося, вказаний тут В. Русановим 4 палець правої руки змусить нас грати на ① струні пальцем a дві шістнадцяті ноти підряд, проти чого сам В. Русанов застерігав у наведених в «Школі» аплікатурних принципах правої руки. Розглянута проблема загострюється тим, що перед наведеним на Рис. 16 фрагментом аналогічна фактура повторюється тричі, а інші аплікатурні вказівки відсутні. У «Школі» О. Соловйова знаходимо дуже подібний етюд, гармонія та фактура якого у перших чотирьох тактах ідентична першим двом тактам етюду В. Русанова, за винятком повторення послідовності низхідних шістнадцятих [168, с. 46]. На Рис. 17 фрагмент з аплікатурою правої руки О. Соловйова. Як можна бачити, він не допускає виконання пальцем a двох шістнадцятих нот підряд, вказуючи для першої акцентованої e^1 палець m (вказано ..), а рекомендований В. Русановим палець a вже у наступних аналогічних фігурах.



Рис. 17.

На Рис. 18а наведено фрагмент гама октавами у D-dur зі «Школи» В. Русанова. Вказаною аплікатурою передбачено стрибок лівою рукою для виконання тоніки і одразу зворотній стрибок [152, с. 87]. Достатньо перенести висхідну зміну позиції на проміжок між e^1 - fis , а низхідну на проміжок між fis^1 - e і вказану проблему буде усунуто. Наводимо пропоновану нами аплікатуру на Рис. 18б.



Рис. 18а.



Рис. 18б.

Аналогічну проблему знаходимо у аплікатурі гама с-moll октавами, де слід перенести висхідну зміну позиції на проміжок між es^1 -f, а низхідну на проміжок між f^1 -es [152, с. 114].

У гамі a-moll децимами В. Русанов застосовує аплікатуру лівої руки з повторенням 3 пальця підряд на віддалених ① та ⑤ струнах, e^1 на ① струні тут безумовно зручніше притискати 2 пальцем [152, с. 65]. У секстах G-dur бачимо аналогічний стрибок 2 пальцем у виконуваних підряд нотах на ① та ③ струнах²³⁸ тут краще було б притискати ноту a на ③ струні 1 пальцем, а ноту h у цьому ж фрагменті – 3 пальцем на ③ струні або заграли її на відкритій ② струні [152, с. 79]. Вказані фрагменти розміщені на Рис. 19 та Рис. 20.



Рис. 19.



Рис. 20.

Цю проблему бачимо також у запропонованих аплікатурах гам A-dur децимами та квартами-октавами, аплікатурі гама Es-dur секстами. Дуже спірною у цьому аспекті є аплікатура лівої руки у гамі fis-moll секстами [152, с. 92, 94, 112].

Неунікальним у «Школі» є сумнівне аплікатурне рішення у гамі d-moll терціями, яке наводимо на Рис. 21 [152, с. 104].



Рис. 21.

Для усунення проблеми у виділеному місці достатньо притиснути терцію d^1f^1 не 2 та 3 пальцями, а 1 пальцем із застосуванням прийому баре. У такий

²³⁸ Фа # при ключі.

спосіб ми легко з'єднаємо d^1f^1 з попередньою терцією cis^1e^1 , яка притискається прийомом баре, і аплікатурно підготуємо наступну терцію d^1f^1 , яка також притискається цим прийомом.

Аплікатура лівої руки у зображеному на Рис. 22 фрагменті вимагає розтягнення 2 та 3 пальців і стрибка 1 пальцем з ① на ③ струну, що порушує зв'язність звучання і плавність рухів [152, с. 88].



Рис. 22.

Якщо ж притискати fis на ④ не 3, а 4 пальцем, а e^1 на ① не 1, а 2 пальцем, вказані проблеми легко вирішуються.

Значна за об'ємом друга частина «Школи» В. Русанова залишилася у рукописі. В написаних у Харкові спогадах В. Машкевича, про які ми вже згадували у Розділі 2, містяться цінні коментарі щодо цієї праці та зокрема зміст незавершеної неопублікованої другої її частини:

- А. Розділ теоретичний.
- В. Тональності. По кожній тональності: 1) гами і акорди; 2) прелюдії, проби, пасажі; 3) етюди і екзерциції; 4) п'єси.
- С. Розділ десятиструнної та одинадцятиструнної гітари.
- Д. Дуети, тріо для гітар однакового і різного строю; терц-гітари з великою і кварт-гітари з великою, гітари з іншими інструментами.
- Е. Музична палітра гітари: 1) Легато; 2) Глісандо; 3) Мелізми. Форшлагги, аподжіатура, группетто, мордент, трель; 4) Флажолети чи гармонічні звуки; 5) Стаккато, піцкато та son etouffé; 6) Basso canto; 7) Трель.

Можна зробити висновок, що за задумом В. Русанова, перша частина «Школи» передбачала засвоєння необхідних базових знань і вмій, а друга, загалом подібна своєю структурою до першої частини посібника, була розрахована на поглиблення набутих знань і вдосконалення майстерності на

вищому рівні. Саме через це репертуар першої частини свідомо обмежувався нескладними творами в межах п'яти ладів.

Важливим елементом *«Школи»* є філософські міркування автора про музику та мистецтво взагалі²³⁹, однак В. Русанов не обмежується включенням порад, що народжені його власним багатим досвідом педагога-практика, а й розміщує у посібнику статтю К. Бермана *«Про музичне виконання і техніку»*. Підсумовуючи зазначимо, що *«Школа»* виходить за межі жанру техніко-інструментального посібника з вивчення гітари, В. Русанов прагне застосовувати гітару як знаряддя виховання повноцінних музикантів, лейтмотивом проводиться у посібнику констатація необхідності для артиста всебічної професійної освіти і самовдосконалення. *«Школа»* В. Русанова є прикладом продуманої методики поступового вивчення гітари, містить необхідну інформацію з теорії, орієнтована на закладення міцного фундаменту для професійного опанування гітари. Що цінно в контексті теми нашої наукової розвідки – цей посібник є багатим джерелом відомостей про специфічні особливості традиції гітарного виконавства, зокрема гітарної виконавської техніки досліджуваного періоду. Проте *«Школа»* В. Русанова містить і низку недоліків, врахування яких є умовою для використання її у сучасному педагогічному процесі.

Серед гітарних дидактичних праць, які були опубліковані на території сучасної України у період кінця XIX – початку XX століття, відомі посібники В. С. Зарубіна та І. В. Полякова. *«Початкова школа для семиструнної гітари» Вячеслава Семеновича Зарубіна*, який мешкав у Катеринославі²⁴⁰ на вулиці Успенській в домі Кауфмана, вперше²⁴¹ була опублікована у 1901 році в Катеринославі. Наявна полеміка навколо цієї праці у тогочасній пресі містить лише її фрагменти, певні відомості про автора і вельми недоброзичливі відгуки [45]. Фрагменти були використані у нашому дослідженні, зокрема в процесі

²³⁹ Важко не згадати тут широко відомі *«Життєві правила для музикантів»* Р. Шумана.

²⁴⁰ Нині м. Дніпро.

²⁴¹ Було, як мінімум, два видання.

з'ясування матеріалу струн, на яких грали українські гітаристи початку ХХ століття. На жаль, нам не вдалося відшукати примірник посібника В. Зарубіна, що не дозволяє детально і об'єктивно проаналізувати його зміст.

Укладений І. В. Поляковим і опублікований у Єлисаветграді²⁴² 1905 року *«Найновіший загальнодоступний і вдосконалений самоучитель для гітари»* розрахований на семиструнну гітару, він складався лише з дев'ятнадцяти сторінок. Жанр самоучителя був і досі залишається вельми поширеним серед гітарних дидактичних праць і, очевидно, адресований користувачам, які бажають опанувати гру на гітарі, втім не мають викладача. Оскільки систему доступної гітарної освіти у досліджуваний період ще не було сформовано, однією з причин поширеності цього жанру вважаємо націленість авторів на коло людей, які, за наявності вчителів, не мали достатньої матеріальної забезпеченості щоб брати уроки. На нашу думку, поява таких видань зумовлена прагненням розширити коло користувачів, у чому неостанню роль відіграє комерційна мотивація видавців і авторів. Самоучитель І. В. Полякова нині є бібліографічною рідкістю, нам не вдалося віднайти його примірник. Відомо, що він базувався на популярній тоді цифровій методи²⁴³ і, очевидно, був, як багато інших подібних посібників, розрахований на широке коло невибагливих аматорів, тож навряд чи може розглядатися як серйозна методична праця.

Майже через три десятиліття Київським музичним підприємством був опублікований *«Найновіший самонавчатель для семиструнної гітари за нотною й цифровою системами з додатком 40 найпопулярніших п'єс, розміщених за ступенем трудности»* авторства В. Тордена. Це видання відбулося у 1931 році, а отже виходить за межі визначеного темою дисертації проміжку часу. Втім самоучитель В. Тордена має низку ознак, що характерні для подібних посібників початку століття, на які спиралися українські аматори, а це робить доцільним його розгляд у нашому дослідженні.

Посібник В. Тордена викладений двома мовами: українською та російською і суміщує дві системи письмового позначення звуків – нотну та

²⁴² Нині м. Кропивницький.

²⁴³ Запис гітарних нот за допомогою табулатури.

цифрову. У передньому слові посібника засвідчується надзвичайна популярність гітари, широке її розповсюдження. У переліку пов'язаних з гітарою славетних музикантів автор називає Г. Берліоза, Н. Паганіні, А. Сихру, М. Висотського, О. Соловйова. Там само згадується видатний віртуоз А. Сеговія, який грав на шестиструнній гітарі, проте вивчення саме семиструнної гітари у цьому посібнику (як і в посібниках В. Зарубіна та І. Полякова) можна вважати непрямим підтвердженням ширшого її ужитку в тогочасній Україні порівняно з шестиструнною гітарою.

У першому розділі самоучителя викладені відомості щодо будови та настроювання інструменту (по унісонах), техніки гри та елементарної музичної грамоти. Передбачено використання як кишкових так і металевих струн, нумерація струн починається від найтовстішої басової. Автор пропонує під час гри спирати гітару вирізом на стегно лівої ноги²⁴⁴, яка перекинута через праву ногу. Цікаво, що В. Торден, на відміну від багатьох інших тогочасних авторів, використовує усі десять пальців під час гри. Великий палець лівої руки притискає одну або декілька басових струн кільцевим прийомом чи знаходиться зі зворотної сторони грифа, створюючи необхідну протидію пальцям для притискання струн. Мізинець правої руки використовується для защипування струн. Пальці правої руки позначаються у вельми поширений в ХІХ ст. спосіб: великий – символом Λ або V , решта – крапками. Особливо відмітимо, що на відміну від загальноприйнятого нині принципу, лади позначаються арабськими цифрами, а струни – римськими [179, с. IV]. Пояснення щодо техніки гри у посібнику викладені стисло. Зокрема пояснення важливого технічного прийому легато дуже побіжні та малозрозумілі, в обидвох мовних варіантах назва прийому баре написана з помилкою – «каре» та «карре» [179, с. X]. Поняття тональності у посібнику не роз'яснене, надана тільки гама тональності C-dur, навіть без зазначення її назви, і каденції у тональностях C-dur, G-dur, D-dur, c-moll, g-moll, d-moll також без зазначення назв тональностей. Звернемо увагу на специфічну аплікатуру лівої руки – у ля

²⁴⁴ У посібнику вказано «на коліні лівої ноги» [179, с. IV].

мажорному акорді на II ладу, до мінорному акорді на I ладу та ре мінорному акорді на III ладу В. Торден пропонує притискати барре 2 пальцем, а у двох аплікатурах ре мінорного акорду передбачає барре на III ладу 3 пальцем. Про такі дії пальців лівої руки він пише «вони то падають простовисно на струни, то лягають на гриф боком, натискуючи останнім суглобом або навіть всією довжиною своєю дві або декілька, а часом й всі сім струн» [179, с. V]. Пояснювальний розділ посібника В. Торден завершує наведенням фактурних варіантів виконання запропонованих каденцій, які можна застосовувати у акомпанементі. У заключному акорді фактурного варіанту каденції №VI В. Торден вказує аплікатуру, що містить послідовне виконання двох звуків одним пальцем *a* зісковзуванням.

Другий розділ самоучителя В. Тордена – репертуарний²⁴⁵. Наведені у пояснювальному розділі дані щодо аплікатурних принципів явно не вичерпують усіх можливих виконавських ситуацій, однак у репертуарному розділі вказівки щодо послідовностей пальців правої руки відсутні. Виняток – вказівка щодо виконання висхідного арпеджіо у №28 тільки великим пальцем. Що ж до лівої руки – у табулатурі зафіксоване розташування нот на грифі без позначення конкретних пальців, як виняток іноді вказане застосування кільцевого прийому – притискання басів великим пальцем. У посібнику відсутні позначення щодо використання технічного прийому легато. Разом з тим, для належного виконання деяких композицій з додатку необхідна продумана аплікатура обох рук. Зокрема це стосується «Камаринської» (№18) у обробці І. Деккер-Шенка [179, с. 7]. У №12 репертуарного додатку передбачена скордатура ⑦ струни в С. Переважна більшість аранжувальників не вказана, з чого робимо висновок що аранжувальник – автор самоучителя.

Як відомо, З. І. Кіпченко не залишив після себе посібників з навчання гри на гітарі, проте свідченням уважного ставлення артиста до різних аспектів гітарного виконавства є правила, які він рекомендував молодим виконавцям. Ці правила є актуальними до сьогодні, наводимо їх у додатках [див. Додаток Д].

²⁴⁵ В. Торден також є автором двох збірок аранжованих для семиструнної гітари українських та революційних пісень, у яких матеріал викладений, як у самоучителі, двома способами: у п'ятилінійній нотації та в табулатурі.

Вважаємо необхідним додати коментар щодо застосування терміну «удар», який зустрічаємо у цих правилах. Цей термін для позначення основного способу звуковидобування можемо зустріти зокрема у вчителя З. Кіпченка – І. Деккер-Шенка, а також у О. Соловійова та В. Русанова, з давніших авторів – у А. Сихри, можна зустріти його і в сучасних посібниках [31; 152, с. 27; 168, с. 24]. Пояснюючи модерні погляди на процес звуковидобування на гітарі сучасний український гітарист Б. Бельський акцентує увагу на необхідності, так би мовити, «занурення» пальця правої руки у струни, «продавлювання» струни у процесі її зашипівання [3, с. 211]. Послідовно дотримується принципу «підготовки» пальця на струні перед її зашипіванням багато інших сучасних виконавців, зокрема видатний гітарист П. Ромеро [252, с. 8]. Отже термін *удар* у розглянутому контексті вважаємо однозначно недоречним, коректніше застосовувати його до опису такого прийому як *расгеадо*, коли пальці саме вдаряють по струнах.

Відсутня точна інформація про дату публікації видавництвом Ю. Г. Циммермана «Школи гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари»²⁴⁶ (далі «Школа гам, арпеджіо та акордів») О. Немеровського [239]. На титульному аркуші цього посібника у переліку міст, де розташовані відділи видавництва Ю. Г. Циммермана, фігурує Рига. Відомо, що ризька філія видавництва була відкрита у 1903 році, а у 1915 році Ю. Г. Циммерман продав фабрику та усі свої заклади, що знаходилися на території Російської імперії. З цього робимо висновок, що посібник О. Немеровського був опублікований у проміжку 1903 – 1915 р.р. Отже, це одна з перших відомих нам опублікованих праць, що присвячені техніці гри на гітарі й написані українським автором²⁴⁷.

«Школа гам, арпеджіо та акордів» написана для шестиструнної гітари традиційного строю **e¹-h-g-d-A-E** і складається з десяти розділів, у яких матеріал структуровано так:

²⁴⁶ «Schule der Tonleitern Arpeggien und Akkorde in allen Dur- und Moll- Tonarten für 6 saitige Gitarre».

²⁴⁷ Посібник М. Вербицького «Поченію Хитары. Правила обця въ короткости» зберігся у рукописі і містить лише базові вправи.

I Двооктавні одноголосні гами:

a) гама C-dur та гами у інших мажорних тональностях з дієзами при ключі, потім гами у мажорних бемольних тональностях. За таким принципом розташовані гами й у наступних розділах: спочатку дієзні, потім бемольні тональності. Тональності наводяться у порядку збільшення кількості знаків при ключі.

b) гама a-moll та гами у інших мінорних тональностях з дієзами при ключі, гами у мінорних бемольних тональностях. Для кожної тональності запропоновано гами гармонічного та мелодичного (у низхідному русі натурального) варіантів мінору.

II Однооктавні гами терціями: a) мажорні тональності; b) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

III Однооктавні гами секстами: a) мажорні тональності; b) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

IV Однооктавні гами октавами: a) мажорні тональності; b) мінорні тональності (гармонічні та мелодичні).

V Хроматичні гами: a) одноголосна (**E-a²**); b) триоктавна великими терціями (**F-f²** у нижньому голосі); c) триоктавна малими терціями (**Fis-fis²** у нижньому голосі); d) великими секстами (**E-c²** у нижньому голосі); e) малими секстами (**E-cis²** у нижньому голосі); f) октавами (**E-a¹** у нижньому голосі).

VI Двооктавні²⁴⁸ арпеджіо тонічних акордів: a) мажорні тональності; b) мінорні тональності; c) мажорні тональності октавами (один голос охоплює одну октаву); d) мінорні тональності октавами (один голос охоплює одну октаву).

VII Двооктавні арпеджіо домінантсептакордів.

VIII Двооктавні арпеджіо зменшених септакордів.

IX Каденції: a) мажорні тональності; b) мінорні тональності.

X Каденції розкладеними акордами (арпеджіо): a) мажорні тональності; b) мінорні тональності.

²⁴⁸ Дві октави між найнижчим та найвищим звуками арпеджіо.

Відомо, що різні тональності неоднаково часто застосовуються авторами для написання гітарних композицій. Перелік «популярних» тональностей залежить від низки причин, зокрема технічного характеру. Зміст посібника, рівноцінне застосування усіх 24 тональностей свідчить про системний підхід О. Немеровського до гітари, розуміння її як повноцінного інструмента з багатим комплексом доступних композиторів засобів виразності.

Сучасні класичні шестиструнні гітари переважно мають дев'ятнадцять ладів. Зображена у «Школі-самоучителі для шестиструнної гітари» І. Деккер-Шенка гітара зі схемою розташування нот на грифі має лише сімнадцять ладів [31]. Проте на титульному аркуші його ж «Нового самоучителя для семиструнної гітари за цифровою семилінійною системою»²⁴⁹ зображена гітара, що має двадцять три лада (лади навіть пронумеровані) [33]. М. Макаров наполягав на необхідності двадцяти чотирьох ладів на грифі гітари. Ця вимога була зафіксована зокрема в умовах організованого М. Макаровим конкурсу 1856 року в Брюсселі [80, с. 70]. На виготовленій І. Шерцером десятиструнній гітарі, яка отримала першу премію на цьому конкурсі, та виготовленій ним же для М. Соколовського сімнадцятиструнній гітарі двадцять чотири лада [46, с. 205, 210]. Двадцять чотри лада мають і гітари Ф. Пасербського, що належали З. Кіпченку та М. Полупаєнку, а також гітара, яку бачимо на фото у руках В. Лебедева [див. Додаток Б. 11]. Навища нота, яка застосовується у посібнику О. Немеровського, – a^2 , проте у хроматичній гамі малими терціями вона зустрічається у поєднанні з fis^2 , що розташована на XIX ладу (2) струни. З цього можна зробити висновок, що на гітарі О. Немеровського було не менше дев'ятнадцяти ладів. Якщо ладів було більше, ймовірно О. Немеровський скористався б додатковими нотами у своєму посібнику, адже він за своїм жанром мав би визначати межі можливостей інструмента. Проте, це лише наше припущення.

Привертає увагу відсутність номерів струн або позначення позицій, у яких передбачається виконання гам. Навіть у місцях, де має відбуватися зміна

²⁴⁹ Обидва посібники І. Деккер-Шенка опубліковані фірмою Ю. Г. Циммермана, зокрема в Києві їх можна було придбати у фірмах Л. Ідзіковського та Г. Індришека.

позиції, не вказано ані номера нової позиції, ані номера струни на якій передбачено виконувати ноту – тільки номери пальців лівої руки. Звісно, там, де автор цифрою 0 вказує, що звук видобувається на відкритій струні, ми можемо однозначно визначити її номер, а починаючи з розділу IX деінде позначкою *bme Corde* вказано, що басову ноту слід грати на ⑥ струні. Тим не менше, відсутність необхідних позначень привносить певну багатоваріантність, невизначеність апікатури.

Наприклад, при виконанні гама мелодичного a-moll у апікатурі з посібника О. Немеровського, що наведена на Рис. 23, постає питання: у яких позиціях, на яких струнах автор передбачає виконання нот **fis¹ gis¹ a¹ g¹ f¹**?



Рис. 23.

Навіть не розглядаючи екзотичні апікатурні рішення і дотримуючись вказаних у нотах номерів пальців, ми зможемо тут застосувати цілу низку комбінацій:

а) виконання вказаного переліку нот на ① струні. Тобто **fis¹ gis¹** виконуються у I позиції, після чого відбувається перехід до V позиції, виконання ноти **a¹** та повернення до I позиції.

б) перехід до VI позиції після ноти **e¹**, виконання нот **fis¹ gis¹** на ② струні, виконання ноти **a¹** й наступних нот на ① струні.

в) перехід до VI позиції після ноти **e¹**, виконання нот **fis¹ gis¹** на ② струні, виконання ноти **a¹** на ① струні, **g¹ f¹** на ② струні, повернення до I позиції.

Перелік комбінацій можна продовжити, але, зауважимо, що в одноголосних гамах, незалежно від тональності, автор переважно тримався I позиції і змінював її тільки за потреби виконання звуків, що вищі за **gis¹ (aes¹)**. Аргументуючи своє твердження звернемо увагу на те, що у *одноголосних гамах* з посібника:

–ноти **A, d, g(fisis), h (ces¹) та e¹ (fes¹)**, які можна заграли на відкритих струнах, завжди передбачено виконувати на відкритих струнах;

–номери пальців, що вказані поруч з нотами, які можна заграти у I позиції, співпадають з номерами ладів, на яких ці ноти розташовані у I позиції. Зокрема, ноти **gis¹ (aes¹)** у одноголосних гамах з посібника передбачено притискати **4** пальцем, виняток становлять гама Es-dur та гами гармонічного та мелодичного c-moll, де **aes¹** притискається **1** пальцем через зміну позиції;

–при висхідній зміні позиції першу ноту у новій позиції передбачено притискати **1** пальцем.

–якщо звукоряд тієї чи іншої одноголосної гами виходив за межі розташованого на IV ладу **①** струни **gis¹ (aes¹)**, наступна після **gis¹ (aes¹)** нота позначена у аппікатурі О. Немеровського **1** пальцем;

–усі одноголосні гами, за винятком хроматичної, наведені у двооктавному варіанті від найнижчої тоніки, так О. Немеровський не виходить за межі XI ладу. Навіть гама E-dur виконується тільки у I позиції, **e²** не використовується;

–О. Немеровський тримається принципу «один палець – один лад», не допускаючи притискання суміжними пальцями нот, що розташовані через лад, тобто уникаючи повздовжнього розтягнення пальців. Виняток становлять: мелодичний h-moll і мелодичний cis-moll, у яких послідовність **h¹-a¹** передбачено виконувати **2** та **1** пальцями відповідно; мелодичний d-moll, у якому послідовність **d²-c²** передбачено виконувати **2** та **1** пальцями відповідно; мелодичний c-moll і мелодичний b-moll, у яких послідовність **b¹-as¹** передбачено виконувати **2** та **1** пальцями відповідно; мелодичний es-moll, у якому послідовність **es²-des²** передбачено виконувати **2** та **1** пальцями відповідно.

Тобто загальним для О. Немеровського при виконанні одноголосних гам був такий принцип: **gis¹ (aes¹)** та усі нижчі від неї ноти виконуються у I позиції, а усі ноти, що вищі за **gis¹ (aes¹)**, виконуються на **①** струні. Таким чином, у аппікатурі на Рис. 23, О. Немеровський мав на увазі саме описану нами комбінацію а).

Незважаючи на незручність такого рішення, О. Немеровський часто пропонує зміну позиції перед верхньою тонікою і притискання її **1** пальцем.

Після цього напрям мелодійного руху змінюється на низхідний і знову виникає потреба у зміні позиції, тобто заради лише однієї ноти відбуваються одна за одною дві значних протилежних зміни позиції. Так у наведеній на Рис. 24 аплікатурі гама А-dur О. Немеровським було застосовано аналогічне рішення, хоча більш економним з точки зору рухів, а отже практичнішим рішенням було б заграли послідовність нот fis^1 gis^1 a^1 gis^1 fis^1 у II позиції.



Рис. 24.

Розглянемо наведений на Рис. 25 фрагмент арпеджіо С-dur зі «Школи гам, арпеджіо та акордів».

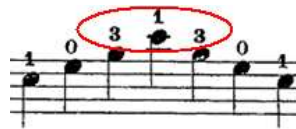


Рис. 25.

Очевидно, що виконання нот g^1 та c^2 вказаними пальцями на ① струні змушує гітариста робити зайві рухи лівою рукою, що надзвичайно ускладнює виконання у швидкому темпі. У цьому фрагменті більш ефективним буде притискання ноти g^1 1 пальцем на ② струні, а ноти c^2 2 пальцем на ① струні. Така аплікатура має одразу декілька переваг:

–у VIII позиції заграємо не лише одну ноту c^2 , а три ноти g^1 c^2 g^1 , тобто уникнемо різких протилежних рухів лівою рукою вздовж грифа;

–1 палець, який притискає ноти c^1 та g^1 , буде спільним при змінах позиції, тобто залишатиметься на одній і тій самій струні, що гарантуватиме повний контроль при переносі руки;

–висхідна і низхідна зміни позиції відбуватимуться під час звучання ноти e^1 на відкритій ① струні, що зробить звучання однорідним з точки зору артикуляції, а зміни позиції плавними.

У посібнику зустрічаємо й інші парадоксальні аплікатури лівої руки. На Рис. 26 наводимо фрагмент гама d-moll терціями. О. Немеровський

запропонував першу з терцій грати у III позиції, після чого одразу переносити руку до I позиції.

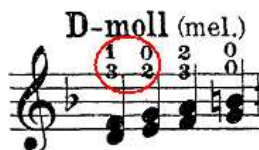


Рис. 26.

На Рис. 27 наводимо два варіанти аплікатури, які вважаємо у цьому фрагменті більш вдалим.



Рис. 27.

Притискаючи терцію **d-f** 4 та 2 пальцями на ⑤ та ④ струнах, як вказано у аплікатурі на Рис. 27а, можемо одразу підготувати 1 палець на ноті **e**. Після видобування **d-f** відпускаємо 4 та 2 пальці, граємо терцію **e-g** і, не знімаючи 1 пальця, притискаємо **f-a** 3 та 2 пальцями. У такий спосіб зміна позиції відбуватиметься надзвичайно плавно. Запропонована на Рис. 27б аплікатура також робить зміну позиції зручнішою ніж у варіанті О. Немеровського. Вона передбачає зміну позиції з використанням спільного 1 пальця, який притискає на ④ струні спершу **f**, а потім **e**. Далі аплікатура аналогічна до вказаної на на Рис. 27а.

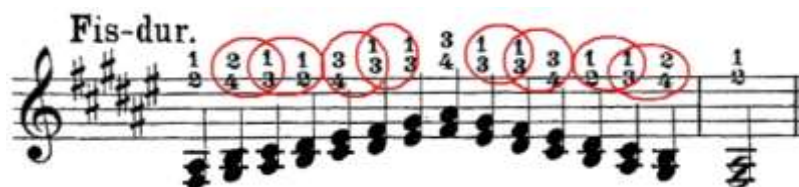


Рис. 28.

На Рис. 28 наведена гама Fis-dur терціями з посібника О. Немеровського. Авторською аплікатурою можна було б скористатися для виконання гами від початку до кінця на ⑥ та ⑤ струнах. Однак, як раніше вже було зазначено, О. Немеровський «неохоче залишав» I позицію і повертався до неї за найпершої ж можливості. Проблемні місця у аплікатурі пов'язані зі зміною позиції, яких

тут вісім, усі вони обведені. Виконати гаму цією аплікатурою вельми складно через те, що під час змін позиції автор не передбачає використання спільних пальців. Можна було б припустити, що при переході до IV позиції О. Немеровський використовував на ⑤ струні спільний I палець, що притискав **ais**, а потім притискатиме **cis**, а також на ④ струні спільний I палець, що притискав **dis**, а потім притискатиме **fis** (аналогічно у низхідному русі). Проте, це лише припущення, у посібнику немає жодного натяку на цей прийом. Зрештою, він і не вирішує повністю проблему змін позиції у цій гамі. На Рис. 29 наводимо аплікатуру, яка вирішує означену проблему.

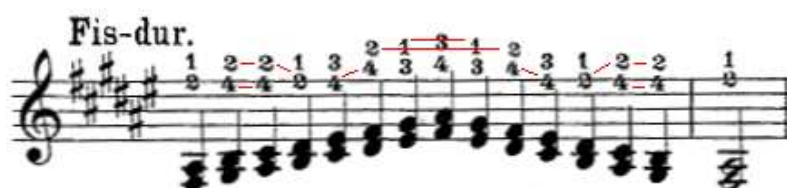


Рис. 29.

Червоні лінії вказують на спільні пальці, які під час зміни позиції залишаються на струні і цим забезпечують плавне і надійне виконання гами. У запропонованій аплікатурі слід окремо звернути увагу на з'єднані лініями позначки 2 пальця, що притискає ноти **fis**. Під час низхідної зміни позиції він залишається на ④ струні, стає спільним пальцем і гарантує безпечну зміну позиції. Розміщений у I позиції на ноті **e**, яка не буде виконуватися, 2 палець залишається тут аж до висхідної зміни позиції, коли він у IV позиції знову притискатиме **fis**, а отже буде спільним пальцем і цього разу. 1 палець на **gis** також лишається без руху до висхідної зміни позиції. Це зменшить кількість зайвих рухів, і, відповідно, покращить точність і надійність виконання.

Непослідовність дотримання певних аплікатурних принципів та ігнорування практичної доцільності у посібнику можна проілюструвати прикладами, що наведені на Рис. 30 та Рис. 31.

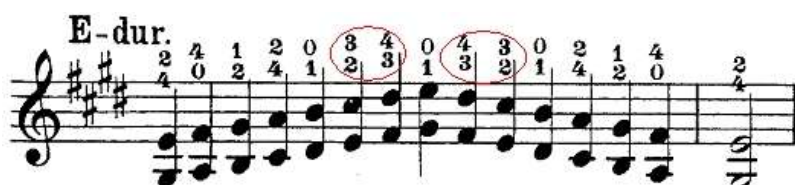


Рис. 30.

Аплікатура наведеної на Рис. 30 гами E-dur секстами красномовно свідчить про те, що О. Немеровський у першу чергу відштовхувався від меж I позиції²⁵⁰, не враховуючи зручність обраної аплікатури. Обведені червоною лінією стрибки 3 пальця з II лада (2) струни на IV лад (4) струни та з IV лада (4) струни на II лад (2) струни суттєво ускладнюють виконання вказаної послідовності.

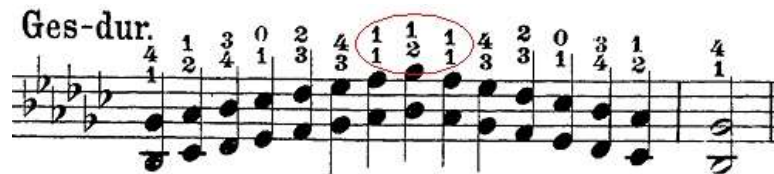


Рис. 31.

Аплікатура наведеної на Рис. 31 гами Ges-dur секстами навпаки містить зсув I пальця (зі збереженням барре або без нього?), який можна розцінювати як перехід до II позиції і повернення до I позиції. Саме у цьому контексті ефективніше було б залишитись у I позиції і притискати сексту **b-ges**¹ 3 та 2 пальцями відповідно.

У наведеному на Рис. 32 фрагменті гами C-dur октавами автор з незрозумілих причин уникає застосування 4 пальця для притискання ноти **d**¹, натомість вдаючись до стрибка 3 пальцем з III ладу (5) струни на III лад (2) струни у інтервалах, що слідуєть безпосередньо один за другим.



Рис. 32.

²⁵⁰ А чи був взагалі знайомий О. Немеровський із поняттям «позиції лівої руки гітариста»? Наприклад, І. Деккер-Шенк у своїй «Школі для шестиструнної гітари» термін «позиція» застосував до ладових поріжків на грифі гітари: «Шийка грифа гітари пересікається металевими пластинками, що називаються бунтами або позиціями» [31, с. 16]. Визначення положення лівої руки відносно грифа гітари, яке ми нині розуміємо під позицією лівої руки, у І. Деккер-Шенка висвітлюється у поясненнях до гами D-dur. Плутанина зі словом «позиція», у яке автор вкладає одразу два сенси, робить формулювання вкрай незрозумілим на усіх трьох мовах посібника. До того ж наведена у посібнику аплікатура гами D-dur не відповідає поясненням у тексті [31, с. 22–23]. Між іншим, на обкладинці самоучителя для семиструнної гітари І. Деккер-Шенка лади на грифі названі саме ладами.

У «Школі гам, арпеджіо та акордів» О. Немеровського таке спірне аплікатурне рішення також не є унікальним, чимало аплікатур справляють враження спонтанних, логічно не обґрунтованих.

Заради справедливості зазначимо, що аплікатурні вади можна було зустріти навіть у таких авторитетних гітаристів як І. Деккер-Шенк. Одним з таких прикладів є №12 зі «Школи-самоучителя для шестиструнної гітари» І. Деккер-Шенка, наводимо його на Рис. 33 [31, с. 27].



Рис. 33.

Можна припустити, що І. Деккер-Шенк передбачав використання гітари з меншою мензурою²⁵¹, де відстані між нотами на грифі менші ніж на великій гітарі, відповідно, невеликі переноси пальців лівої руки можуть виконуватися без участі кисті та передпліччя. Втім навіть у цьому випадку для виконання вказаного фрагмента варто скористатися більш раціональною аплікатурою.

Каденції у фактурі бас-акорд та розкладеними акордами, які розміщені у заключних розділах IX та X посібника, містять типові акордові послідовності. Як правило, це $T-S-K_4^6-D_7-T$, з неочевидних причин у деяких тональностях О. Немеровський замість S дає II_6 , у деяких замість D_7 – D . Заключний акорд у О. Немеровського завжди у мелодичному положенні прими, навіть якщо для цього треба вдаватися до прямого голосоведення зі стрибком в усіх голосах.

За вказаними аплікатурами стає зрозуміло, що О. Немеровський не використовував великий палець лівої руки для притискання струн, адже в усіх акордах, де можна було б його використати вказано номер пальця для кожної ноти, жодної вказівки на кільцевий прийом немає. Він широко використовує прийом барре, застосовує барре 3 та барре 4 пальцем.

Автор не надає жодних пояснень, порад чи коментарів щодо застосування посібника, наведених у ньому вправ і запропонованих аплікатур. Характерною

²⁵¹ Найбільш поширеними були терц-гітари.

є також відсутність у «Школі гам, арпеджіо та акордів» надзвичайно важливого аспекту гітарної техніки – аплікатури правої руки. Зауважимо, що взагалі у прижиттєвих публікаціях творів О. Немеровського для гітари вказівки щодо аплікатури лівої руки зустрічаються хіба як виняток, а аплікатура правої руки, як і у розглянутому посібнику, відсутня повністю.

Відсутність у посібнику пояснень щодо техніки гри та методики роботи над запропонованими вправами не дає змогу глибше проаналізувати погляди О. Немеровського на гітарну техніку, а даних про написання О. Немеровським інших посібників з гри на гітарі немає. Поки що ми можемо лише здогадуватися чому він залишив без розгляду стільки важливих методичних та технічних питань. Можливо, за авторським задумом, адресатами «Школи гам, арпеджіо та акордів» були досвідчені гітаристи. Однак, наявні біографічні дані²⁵² дають підставу висунути версію, за якою він, не надто добре знаючи гітару, розробив комплекс гам та акордів для власного використання при написанні творів для неї, а, готуючи посібник до публікації, вирішив не висвітлювати низку важливих технічних проблем, оскільки не вважав себе достатньо компетентним у цій галузі. Така гіпотеза пояснює, зокрема, відсутність аплікатури правої руки й численні спірні рішення щодо аплікатури лівої руки, які запропонував О. Немеровський у своїй «Школі гам, арпеджіо та акордів».

4.2 Композиції, що відомі під авторством М. Соколовського

Творів, які написав М. Соколовський, до сьогодні збереглося вкрай мало. М. Офі зазначив, що композиції М. Соколовського не були видані за його життя [264, с. vi]. Проте задовго до нього В. Русанов, критично оцінюючи композиторську діяльність М. Соколовського і стверджуючи, що він майже нічого зі своїх творів не друкував, у якості чи не єдиного винятку вказав «*Deux polka-mazurques pour deux gitarres, composées et dédiées A. S. Exc. le prince Nikolas Obolensky* (своєму другові і прихильнику)». Серед збережених рукописів

²⁵² Зокрема, В. Машкевич зазначив, що Немеровський не був гітаристом за фахом [63, с. 1218].

В. Русанов вказав етюд з пісні «*На дворі заметіль та завірюха*» та «*Пошта*» [142, с. 206].

З переліку творів М. Соколовського нині широковідомим є лише «*Етюд*», який декілька разів публікували у видавництвах різних країн. Найпізнішим з відомих нам видань є публікація цієї п'єси в італійському журналі «*Seicorde*» у 2003 році. Крім наведення стислих біографічних даних про М. Соколовського, редактор цієї публікації А. Джілардіно у передньому слові вказав, що його редакція «*Етюд*» ґрунтується на виданні 1986 року, яке підготував американський гітарний діяч і видавець М. Офі [259].

Редакція А. Джілардіно відрізняється від редакції М. Офі переважно аплікатурою. У т. 35 та аналогічному йому т. 55 А. Джілардіно порушив басову ноту **G** на октаву вище задля уникнення значного розтягнення пальців лівої руки і, відповідно, технічного полегшення виконання. У т. 33 він допустив помилку, замість **D** виписавши у басовому голосі ноту **E**. Ноту **a** на третій долі т. 41 він підняв на октаву, прибрав бас у т. 61 та ноти **Fis** та **A** у т. 84, зняв позначення флажолету на першій долі т. 73. Також А. Джілардіно не вказав октавні переноси у басовому голосі, відповідно обмежуючи інструментарій для виконання цієї п'єси класичною шестиструнною гітарою.

Публікуючи «*Етюд*», М. Офі у передньому слові редактора зазначив, що деякі твори М. Соколовського були надруковані у журналі «*Музика гітариста*» від 1907 року, а в основу його редакції покладений примірник журналу «*Музика гітариста*», що зберігається у Мюнхенській бібліотеці [264, с. vi].

У нотному додатку жодного з номерів «*Музика гітариста*» від 1907 року не вдалося знайти творів М. Соколовського. Проте у випуску цього журналу за жовтень 1909 року наявні ноти музичної картинки «*Пошта*» з авторством М. Д. Соколовського, а у випуску за листопад 1909 року ноти «*Етюд*» з позначкою «Муз. М. Д. Соколовського». Обидві публікації мають примітку «Із зібрання рідкісних нот та рукописів М. О. Чернікова» [164; 166]. Автор редакції названих творів не вказаний. Очевидно, це Микола Олексійович Черніков (?–1918).

У стилістичному відношенні М. Офі охарактеризував «Етюд» М. Соколовського як «типовий шопенівський романтизм, з гармонічною мовою значно пізнішого часу», вказуючи на “акордову послідовність ближче до кінця «Етюд», яку ми знаходимо багато років згодом у *Етюді №1* Е. Вілла-Лобоса” [264, с. vi]. Очевидно, йдеться про низхідну послідовність зменшених септакордів у тт. 65–69 «Етюд». Розміщуємо цей фрагмент у редакції М. Офі на Рис. 34.



Рис. 34.

Ця акордова послідовність справді дуже подібна за гармонією до тт. 13-21 *Етюд №1* Е. Вілла-Лобоса для гітари. Тт. 13-16 *Етюд №1* розміщені у додатках [див. Додаток Б. 31]. У Е. Вілла-Лобоса впродовж 22 тактів²⁵³ підряд відбувається хроматичний низхідний рух арпеджійованими зменшеними септакордами на фоні подвоєного тонічного органного пункту на відкритих ① та ⑥ струнах, що значно збільшує напруженість гармонії. Такий прийом гармонічного розвитку, а саме, зсув акорду певної структури вздовж грифа на фоні утриманої ноти/нот на відкритих струнах Е. Вілла-Лобос широко застосовував у творах для гітари. У такий спосіб композитор ефективно використовував специфіку гітари для створення яскравої, насиченої акордики. Натомість у тт. 65-67 «Етюд» М. Соколовського маємо низхідну хроматичну послідовність арпеджійованих зменшених септакордів без дисонуючого з ними органного пункту, а тт. 67-69 являють собою обігрування обернень одного септакорду.

Подібну до використаної у тт. 65-67 «Етюд» М. Соколовського гармонічної послідовності у гітарному репертуарі ХІХ ст. ми знаходимо у тт. 26–27 *Ноктюрну* оп. 19 Дж. Регонді (1822 – 1872) – сучасника

²⁵³ Вказаний фрагмент у авторському рукописі 1928 року налічує загалом 11 тактів, проте зазвичай *Етюд №1* Е. Вілла-Лобоса грають із повторенням кожного такту двічі, як було вказано в опублікованому видавництвом Éditions Max Eschig варіанті [219, с. 28].

М. Соколовського, де вона викладена навіть у більш розгорнутому вигляді. Наводимо цей фрагмент *Ноктюрну* Дж. Регонді у додатках [див. Додаток Б. 32] [251, с. 3].

Низку хроматично низхідних зменшених квартсекстакордів на фоні остинатного мотиву мелодії, що обігрує тонічну d^1 , бачимо у тт. 62-64 «*Етюд*» М. Соколовського (див. Рис. 37).



Рис. 37.

Однак подібну гармонічну послідовність також можна зустріти у гітарному репертуарі XIX століття, зокрема у т. 17 *Екзерциції №5* М. Александрова для семиструнної гітари (див. Рис. 38). На відміну від тт. 62-64 «*Етюд*» М. Соколовського, тут педалююча тонічна нота знаходиться у басовому голосі.



Рис. 38.

Гармонічна мова «*Етюд*» М. Соколовського виразна і насичена, проте, з огляду на викладену аргументацію, твердження М. Офі про її модерність, яка значно випереджала час, є непереконливим.

Підготовлена М. Офі публікація «*Етюд*», загалом, виявляє обережне ставлення до тексту:

– збережено вказівки щодо октавних понижень у басовому голосі, де вони наявні у М. Чернікова. Виняток становить т. 53, у якому М. Офі вказав відсутнє у М. Чернікова октавне пониження басової ноти d з огляду на точно такий самий бас у т. 33, адже фрагменти «*Етюд*» у тт. 22-40 та 42-60 текстуально ідентичні;

- здебільшого збережено вказані аплікатури;
- збережено навіть розподіл тактів по рядках на сторінці.

Проте є й відмінності:

- у т. 14 та інших подібних місцях М. Офі забрав ліги;
- у тт. 47, 66, 71, 73 додав ліги;
- запропонував виконувати ліговані ноти у тт. 65–68 прийомом глісандо;
- у т. 14 він розмістив позначку *con moto*, яка відсутня у М. Чернікова.

Позначення флажолетів у редакції М. Чернікова не уніфіковане:

- у тт. 41 та 70 поруч із нотою написано *flag.*;
- у тт. 71–73 та 79 вказано латинською літерою струну, на якій передбачено виконати флажолет, і написано *harm.*;
- у тт. 82–83 просто написано *Harm.* і проведено риску над нотами, які передбачено заграти цим прийомом.

М. Офі у своїй редакції уніфікував позначення флажолетів, утім і йому не вдалося уникнути певних неточностей: флажолет на VII ладу (4) струни у т. 41 позначений нотою **a**, а той самий флажолет у тт. 79 та 81 і флажолет на V ладу (5) струни, який звучить на тій же висоті, позначені нотою **a¹**. На ноті **gis¹** на першій долі т. 71 М. Офі забрав позначення флажолету, що, на нашу думку, є сумнівним, адже, оточена флажолетами з обох боків, ця нота тембрально «випадає» з мелодії. І, навпаки, цілком виправданим виглядає застосування М. Офі флажолетів до ноти **d²** верхнього голосу в т. 80 та ноти **a¹** верхнього голосу в т. 81, хоча у М. Чернікова позначення флажолетів над цими нотами відсутні. Це не тільки є, на нашу думку, переконливішим з художнього погляду, ба більше, тт. 80–81 у варіанті М. Чернікова технічно неможливо виконати з дотриманням вказаних тривалостей. Окрім позначення флажолетів у верхньому голосі, М. Офі забрав ноти **d¹** в акордах тт. 80–81, але й після цього позначену флажолетом ноту **a¹** на (4) струні у т. 81 неможливо дотримати під час звучання акорду: (4) струна задіяна в акорді, який слідує за флажолетом. Можна було б заграти флажолет на V ладу (5) струни, тоді наступний акорд не завадить продовженню звучання флажолету.

У редакції М. Чернікова привертає увагу «дивна» аплікатура акорду в т. 11: такою аплікатурою заграти вказаний акорд неможливо, А. Джилардіно та

М. Офі вказують у своїх редакціях придатну аплікатуру. Виконання цього акорду у наведеній М. Черніковим аплікатурі можливе за умови застосування... семиструнної гітари. Але ж М. Соколовський грав у класичному строї, аплікатури попередніх і наступних тактів також розраховані на квартовий стрій класичної гітари! Чи може це бути лише випадковістю? Навряд чи можна було зробити одразу чотири випадкові помилки в аплікатурі одного акорду. Трохи згодом ми ще повернемося до цієї загадкової «помилки».

Публікація «Етюд» М. Соколовського під редакцією М. Офі не єдина, що відбулася у 1986 році. Перший випуск присвяченого гітарі «Музичного альманаху», який був виданий у цьому ж році у Москві, також містив ноти «Етюд» та невеличку статтю Ю. Римкявічюса про М. Соколовського [130; 167]. В альманаху відсутні відомості про автора редакції та про джерело, на якому ґрунтується це видання «Етюд». Оскільки публікація під редакцією М. Офі не могла бути джерелом для цього видання, робимо висновок, що воно теж ґрунтується на публікації у журналі «Музика гітариста».

Серед відмінностей видання у «Музичному альманаху» від редакції М. Чернікова такі:

- додано агогічні відтінки у тт. 7, 14, 41–42 і тт. 61–62;
- відсутні позначення октавних переносів у басовому голосі;
- у тт. 35 та 55 басову ноту піднято на октаву (як і у редакції А. Джілардіно);
- у т. 39 та аналогічному йому т. 59 на першу долю додано бас **d**;
- у т. 61 відсутня басова **D**; на останній восьмій т. 68 замість **d¹** бачимо **e¹**;
- уніфіковано позначення флажолетів (на одному штилі звичайною нотною голівкою позначена струна, а ромбоподібною голівкою вказано ноту флажолету, поруч вказано номер ладу для його видобування);
- флажолет у т. 41 піднятий на октаву;
- на першу долю т. 70 прибрано форшлаг;
- у т. 73 прибрано позначення флажолету на ноті **g¹**;

- ноти d^2 у верхньому голосі т. 80 та a^1 т. 81 передбачено виконувати флажолетами (як і у редакціях М. Офі та А. Джілардіно);
- прибрано ноту e в акорді на першу долю т. 81;
- флажолети на третю долю т. 82 та першу долю т. 83 підняті на октаву;
- тривалість акорду у т. 84 продовжена, з нього прибрані ноти Fis та A (як і у редакції А. Джілардіно).

Серед розміщених в інтернеті ентузіастом семиструнної гітари Дмитром Петрачковим матеріалів про цей інструмент, – посібників, нот, рукописів, – вдалося віднайти рукопис з назвою «Романс “Послухайте, що я Вам скажу”» та позначкою «Рукапись²⁵⁴ С. Н. Галина» (далі рукопис), оригінал якого зберігається зараз у приватній колекції. Ноти рукопису написані чорнилом, а усі написи в ньому зроблено за дореволюційною орфографією, з чого можна зробити висновок, що рукопис давній. З нотного тексту та написів у рукописі стає зрозуміло, що опублікована у журналі «Музыка гітариста» версія «Етюд» М. Соколовського з певною ймовірністю може походити від нього чи, принаймні, є пізнішою ніж він [див. Додаток Е. 1].

Нотний текст рукопису майже повністю збігається з текстом опублікованого «Етюд» М. Соколовського у редакції М. Чернікова, наявні певні розбіжності у деталях. На початку нотного тексту рукопису відсутнє позначення темпу і вказано розмір такту C (тобто 4/4), тоді як у М. Чернікова бачимо Moderato і \mathcal{C} (тобто alla breve). У верхньому голосі акорду на третю долю т. 1 вказано d^1 . Особливу увагу звернемо на символ, за допомогою якого автор рукопису позначає четвертну паузу: замість звичного символу ξ фігурує коротенька горизонтальна хвиляста лінія (див. Рис. 39).

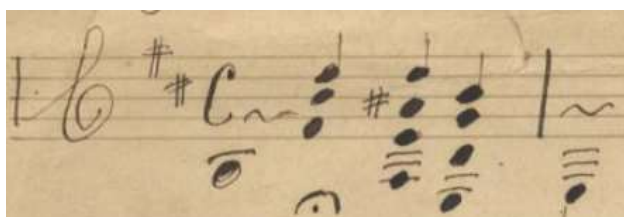


Рис. 39.

²⁵⁴ Орфографія напису збережена.

Далі побачимо, що це специфічне позначення привносить у текст певну заплутаність.

На другу долю т. 2 рукопису припадає чотиризвучний акорд: додано ноту **e**. На першу долю т. 4 вказано ноту **D[♯]**, хоча перед тим не було нот **D** зі знаками альтерації, а у М. Чернікова на першу долю такту вказано **F[♯]** (адже при ключі **F[♯]**). Ноти на другу і наступні долі т. 4 рукопису збігаються з нотами на другу і наступні долі т. 5 у М. Чернікова. Складається враження, що у рукописі насправді виписана тільки перша доля т. 4, до того ж з помилкою: замість **F** в басу помилково написано **D**, а замість другої долі т. 4 п'єса продовжується одразу з другої долі т. 5.

Щоб уникнути плутанини будемо нумерувати такти рукопису як вони виписані, не синхронізуючи нумерацію з опублікованою версією «Етюд». Т. 8 рукопису розбитий на два такти по 2/4 явно помилково, тож цю тактову риску не враховуємо. На четверту долю т. 13 редакції М. Чернікова бачимо октавне пониження басової ноти – виписана нота **A₁**, у рукописі цього нема. Басова нота в ідентичних тт. 36 та 56 рукопису на октаву вища за басову ноту в т. 37 і т. 57 редакції М. Чернікова. Над подвійною тактовою рисою після т. 40 бачимо символ, значення якого незрозуміле (див. Рис. 40).



Рис. 40.

М. Черніков передбачає виконання ноти **a** на третю долю цього такту флажолетом, однак не вказав ані струну, ані лад, на якому передбачено виконати флажолет. Як і у редакції М. Чернікова (тт. 22–40 і тт. 42–60), текст тт. 21–39 і тт. 41–59 рукопису загалом збігається, однак у т. 51, на відміну від т. 31, замість **cis²** у мелодії вказано **des²**. З огляду на те, що у цьому такті обіграно домінантову гармонію тональності D-dur, це наштовхує на думку про

не надто глибокі пізнання автора рукопису у теорії музики. У басовому голосі т. 51, на відміну від т. 31, виписано ноту **A** без визначення тривалості, перед нею трохи нижче бачимо знак, який за аналогією з т. 31 розуміємо як восьму паузу, отже, бас **A** має виконуватися на другу восьму цього такту. У т. 52 відсутня басова нота, за аналогією з т. 33 має бути **D**, а замість **e¹** на другу долю має бути **fis¹**. Над помилковою **e¹** бачимо невідомий символ, який зустрінемо також у т. 72 (див. Рис. 41).

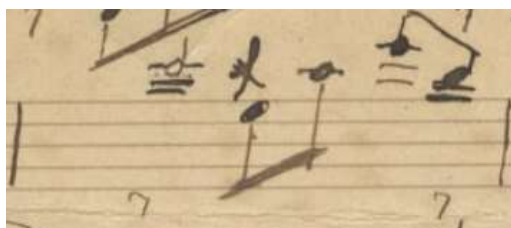


Рис. 41.

У т. 53 відсутній \sharp поруч із **c¹**, а у т. 54 відсутня басова нота. Особливу увагу звернемо на т. 60: у середньому голосі на другу долю **f[#]** замість **eis**, як треба було б вказати, адже ця нота є допоміжною при обігруванні терцієвого тону **Re** мажорного акорду. Наступна нота повертає ключовий **f[#]**. В аналогічному за гармонією т. 40 на другу долю вказано **eis**. У редакції М. Чернікова, а також похідних від неї публікаціях М. Офі та у «Музичному альманаху» ця помилкова нотація збережена: також вказаний **f[#]**. А. Джілардіно у своїй редакції виправив нотацію у цьому місці. Акцентуємо увагу на цьому нюансі, оскільки він може слугувати для визначення наслідування/спорідненості між різними версіями п'єси, що розглядається. Далі ми ще повернемося до нього. На відміну від усіх інших версій, останнім співзвуччям т. 60 у рукописі є **fis-d¹**. У редакції М. Чернікова на третю долю тт. 61–64 виписаний пунктирний ритм. У рукописі на третю долю т. 63 також вказаний пунктирний ритм, у т. 61 на третю долю виписано рівні восьмі, а у тт. 60, 62 восьмі ноти, що припадають на третю долю, мають крапки, однак ноти останнього співзвуччя помилково вказані як восьмі, а не шістнадцяті. Те ж

відзначаємо у т. 68 рукопису. Остання нота т. 61 і т. 62 більше схожа на **cis**¹, тоді як у М. Чернікова у цьому місці вказана доречніша **d**¹. У т. 63 на першу долю чітко виписано **cis**¹. На другу долю т. 69 рукопису у нижньому голосі **H**, а у М. Чернікова у т. 70 на другу долю у нижньому голосі **A**. На першу долю цього ж т. 69 рукопису у верхньому голосі виписано **a**¹ з форшлагом **a**¹. Позначення флажолету, як і у т. 70, на відміну від тт. 70–71 редакції М. Чернікова, відсутнє. Незрозуміло, як треба грати першу долю т. 70 у редакції М. Чернікова: виписані форшлаг **cis**² та звичайна нота **a**¹, над якою бачимо напис *flag.*, номер ладу чи струна для виконання флажолету не позначені. Можливо, нота **cis**² тут вказана помилково, а замість неї форшлагом мала бути, як у рукописі, нота **a**¹. У «Музичному альманаху» тут вказано просто флажолет на VII ладу (4) струни, у М. Офі – флажолети на IV та V ладах (5) струни, у А. Джілардіно – флажолети на IV ладу (5) струни та на VII ладу (4) струни. У т. 71 та на першу долю т. 72 рукопису у верхньому голосі, як і у М. Чернікова, передбачено виконання флажолетів. У т. 74 рукопису перші вісім нот замість шістнадцятих помилково вказані як восьмі ноти. Усі ноти **a** у тт. 72–76 в усіх октавах, крім першої ноти т. 74 позначені **#**, в усіх опублікованих нотах п'єси ці ноти енгармонічно замінені на **b**, однак, якщо цей рукопис є першоджерелом для опублікованих варіантів «Етюд» (цю версію ми далі розглянемо), доцільно враховувати, що **#** на першій ноті т. 74 міг бути просто пропущеним, як, скажімо, **♯** у т. 53. Басова нота у т. 77 рукопису на октаву нижча, ніж у редакції М. Чернікова.

Над нотою **a**¹ у т. 78 і т. 80 рукопису бачимо хвилеподібні лінії. Короткі хвилеподібні лінії, схожі на символи, за допомогою яких у рукописі позначені четвертні паузи, бачимо над та під нотами також і у деяких інших тактах. Як далі буде роз'яснено, за їх допомогою можуть бути позначені флажолети. Така неоднозначність символу додає неабиякої заплутаності. Наприклад, доволі очевидно, що вказаний символ означає четвертну паузу у нижньому голосі на першу долю т. 79 та на першу долю т. 58 (хоча в аналогічному т. 38 він

відсутній). У той же час значення хвилеподібних ліній між другим та третім рядками над т. 58 неочевидне, як і значення цих ліній під нотами **ais** та **cis¹**, **ais¹** та **cis¹** у т. 74 (див. Рис. 42).



Рис. 42.

Раніше в опублікованій статті ми висловили припущення, що у зображеному на Рис. 42 фрагменті автор рукопису міг за допомогою хвилястих ліній також позначати якийсь специфічний прийом, зокрема вібрато [111]. Згодом ця гіпотеза знайшла підтвердження: К. Ж. Праттен в опублікованій в середині ХІХ ст. «Гітарній школі» вказувала, що вібрато може в гітарних нотах позначатися символом \sim чи $\sim\sim$ [248, с. 4].

У редакції М. Чернікова передбачено виконання нот **d²** та **a¹** тт. 80–81 звичайним способом, а у т. 79 рукопису чітко вказано флажолет. Схиляємося до думки, що у т. 78 і т. 80 хвилеподібна лінія над нотою **a¹** теж означає флажолет.

На другу долю т. 79 нижня нота виписана окремим голосом і на октаву нижче, ніж у редакції М. Чернікова. В акорді на першу долю т. 80 ноти **d** та **e**, що утворюють секунду, автор рукопису, всупереч прийнятим правилам, виписав «одна над другою». Акорд на третю долю цього ж такту з аналогічним написанням секунди викликає запитання. У М. Чернікова на третю долю цього такту нота нижнього голосу відсутня, а нота **g** дезальтерована, у рукописі: у нижньому голосі – **d**, у **g** відсутній \sharp . Вважаємо не вказаний у рукописі \sharp помилкою, адже найімовірніше, автор тут мав на увазі домінантову гармонію на тонічному органному пункті.

Після трьох нот т. 81, над якими бачимо хвилеподібну лінію, у рукописі слідує одразу акорд, перед яким вказано символ, що схожий на цифру 5. За

акордом слідує позначене вертикальною хвилеподібною лінією арпеджіато та коротенька горизонтальна хвилеподібна лінія (див. Рис. 43).

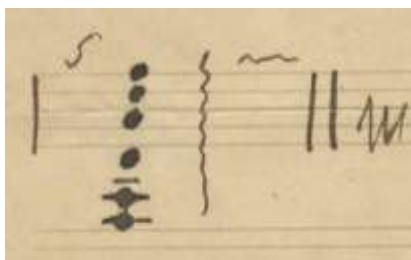


Рис. 43.

Як ми неодноразово бачили у рукописі до того, горизонтальна хвилеподібна лінія є, ймовірно, четвертною паузою. Акорд позначено нотами без штилю, але заштрихованими голівками, отже це, найімовірніше, четвертна тривалість. З перелічених зауважень можна зробити висновок, що цифра 5 означає ще одну четвертну ноту, яку мали б вписати перед акордом, тобто на першу долю, флажолетом на V ладу, однак не вписали. З цим припущенням частково збігається версія М. Чернікова: між т. 82 та завершальним акордом присутній ще один такт, що заповнений нотою **d**. Цю ноту, як і ноти перед нею з т. 82, виконують флажолетом.

У рукописі відсутні як вказівки щодо різновиду гітари, для якого призначена п'єса, так і аплікатури, які могли б слугувати підказкою. Після вивчення рукопису стає зрозуміло, що його неможливо зіграти буквально ані на класичній шестиструнній, ані на семиструнній гітарі. Якщо ж припустити, що цей рукопис є першоджерелом для публікації М. Чернікова, низка розбіжностей у тексті може бути спричинена зокрема спробою редактора адаптувати п'єсу для квартового строю шестиструнної гітари.

Як вже було зазначено, у XIX – першій половині XX століть вельми поширеними були гітари з додатковими басовими струнами, які зокрема могли розташовуватися на додатковому грифі. Саме на такому інструменті грав М. Соколовський. З тексту «Етюд» у редакції М. Чернікова зрозуміло, що передбачається застосування гітари описаної конструкції, адже у нотах наявний бас **A₁**, який виконують на додатковій басовій струні. У рукописі С. М. Галіна ми цієї ноти не знаходимо, проте водночас наявні басова струна **E** і басова

струна **D**, що наводить на думку про семиструнну гітару зі строем Н. Коста: класичний квартовий стрій шестиструнної гітари і додаткова сьома струна **D**. Як відомо, згаданий у рукописі С. М. Галін був гітаристом-семиструнником, тож, чи не призначалася ця п'єса для семиструнної гітари, перші шість струн якої перестроєні у квартовий стрій? Однак, навіть застосовуючи семиструнну гітару зі строем Н. Коста, виконавець зустрине у тексті неабиякі технічні перешкоди.

Можна висунути ще одну гіпотезу: у рукописному варіанті п'єси передбачається стрій десятиструнної гітари, який наводив у своїх Правилах найвищої гітарної гри М. Макаров. Критикуючи стрій додаткових басів **D - C - H₁ - A₁** він пропонував свій варіант строю десятиструнної гітари, наводимо його на Рис. 44 [79, с. 14].





Рис. 44.

Тож, на якому інструменті цей текст може бути виконаний «як написано»?!

Номери ладів, на яких видобувають флажолети, є фіксованими: XII, VII, XIX, V, XXIV, IV, IX, XVI, III. Відповідно, висота звучання флажолету на певному ладу певної струни визначається строем цієї струни. Отже, у пошуку відповіді на запитання щодо передбаченого у «Етюдi» строю гітари уважно вивчимо застосування у творі натуральних флажолетів.

У посібнику «Повна школа для семиструнної гітари» С. Галін вказував, що флажолети виконують на V, VII та XII ладах, а над нотами, які треба грати флажолетами, пишуть літери *Fl*. Проте є певна неоднозначність в описі позначення флажолетів, яким його наводить С. Галін. У нього написано буквально так: «Якщо після гармонічних звуків поставлено слово “loco”, слід припинити та грати простими звуками, ставиться над нотами *Sans Harmonique*

або скорочуючи знаком » [22, с. 11]. У «Школі-самовчителі» О. Соловйова, який був учнем С. Галіна, знаходимо пояснення щодо позначення натуральних флажолетів: «над природними флажолетами зазвичай зображують хвилеподібну лінію з цифрою ладу та літери *Fl* ...» [168, с. 21].

В. Русанов у своїй «Школі для семиструнної гітари», яка видана у 1913 році, найдокладніше описав можливі способи позначення флажолетів. Він, як і О. Соловйов, написав про хвилеподібну лінію та літери *Fl*, проте зазначив, що іноді для їх позначення використовують символ , який є загальноприйнятим у музичній літературі для позначення морденту. Заради уникнення плутанини В. Русанов застерігав позначати морденти у гітарних нотах загальноприйнятим у музичній літературі символом, натомість пропонуючи розшифровувати їх нотами [152, с. 70]. Наприклад, у т. 71 і т. 79 рукопису ми бачимо ноту **d**² з написаною поруч цифрою 5. На відміну від сучасної практики, у старих публікаціях загальноприйнятим було позначення номера ладу не римськими, а арабськими цифрами. Отже, робимо висновок, що ця цифра означає номер ладу для виконання флажолета, однак хвилеподібна лінія наявна тільки у т. 79²⁵⁵, а напис *Fl* відсутній в обох тактах, натомість праворуч від ноти у т. 71 бачимо незнайомий символ. Хоча, треба визнати, він дещо схожий на літеру *f* (див. Рис. 45).

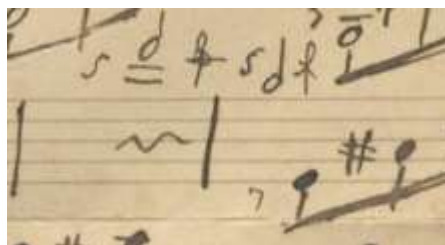


Рис. 45.

Варто зауважити також принцип запису висоти ноти, яку треба виконувати цим прийомом: нотою **d**² у «Повній школі для семиструнної гітари» С. Галіна позначено винятково флажолет на V ладу ① струни, що збігається з вказаною

²⁵⁵ Хвиляста лінія у т. 71 ймовірно означає четверту паузу.

цифрою 5, а про використання флажолетів на IV, IX, XVI, XIX та XXIV ладах серед згаданих авторів писав тільки В. Русанов. Він також зауважив, що ці флажолети застосовують надзвичайно рідко, а про можливість виконання флажолетів на III ладу навіть не згадував [152, с. 70]. На гітарі з класичним строем цей флажолет (натуральний) ми можемо заграти лише на III ладу ③ струни, а на V ладу ① струни знаходиться флажолет e^3 , а не d^3 ! Тож, чи не має бути ① струна перелаштована в d^1 ? У такому випадку флажолети тт. 77–79 будуть виконуватися на ① струні, а верхні ноти акордів – на ② струні. Це легко з точки зору техніки і добре звучатиме. Однак тт. 69, 80 (за умови збереження класичного строю інших струн) буде неможливо виконати ...

Як нам вже відомо після дослідження строю гітари З. Кіпченка, стрій додаткових басових струн, які розташовані на додатковому грифі, залежить від виконуваної п'єси, тож, може варіюватися. Другу додаткову струну часто настроюють на **E**, а третю додаткову струну – на **A**²⁵⁶. Схоже, що семиструнна гітара з додатковим грифом не просто робить можливим виконання цієї п'єси «як написано», вона значно полегшує виконання.

Тут буде доречним нагадати про акорд у т. 11 редакції М. Чернікова з «дивною» аплікатурою, на яку ми раніше звернули увагу. Ця аплікатура акорду могла бути зафіксована у рукописі, з якого набирали ноти для друку, і випадково потрапила до публікації «Етюд», який позиціонувався укладачами збірки як призначений для гітари з квартовим строем. У якості аргумента проти «семиструнного» призначення рукопису можна навести зокрема завершальний акорд п'єси, який розрахований на шестиструнну гітару з квартовим строем. Утім, тут може бути і помилка, схожа на помилку у т. 4 рукопису – переплутані **Fis** та **D**. Ще одним аргументом є акорд на другій долі т. 2 рукопису, який майже неможливо зіграти на семиструнній гітарі. Зазначимо, що у редакції М. Чернікова, яка призначена для гітари з класичним квартовим строем, у цьому акорді відсутня нота **e**. Для класичного строю це в технічному сенсі

²⁵⁶ Рахуючи від найнижчої за звучанням.

нічого принципово не змінює, а для семиструнної гітари акорд стає легко виконуваним.

Призначення «Етюд» для семиструнної гітари – це вагомий аргумент проти авторства М. Соколовського. Усього в рукописі фігурує 3 прізвища, в тому числі М. Соколовського, однак лише його залишки можна насилу розгледіти у правому верхньому кутку першої нотної сторінки. На обкладинці рукопису вказано «Муз. Голикова Рукапись С. Н. Галина» (див. Рис. 46).

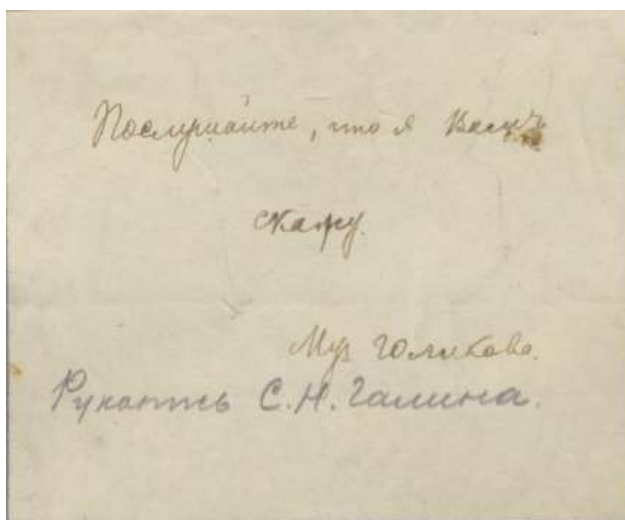


Рис. 46.

Самуїл Миколайович Галін (1828 – 23.12.1907) був активним гітарним діячем і підтримував взаємини майже з усіма помітними гітаристами Росії свого часу. Серед тогочасних гітаристів відомий **Андрій Климентійович Голіков** (помер 9.05.1894 у віці близько 60 років), найімовірніше, йдеться саме про нього. Відомо, що А. К. Голіков був другом М. Соколовського і під його впливом перейшов з терцієвого строю семиструнної гітари на квартовий стрій шестиструнної. М. Черніков писав, що А. Голіков не надто цінував власні композиції і не видавав їх друком, навіть не хотів записати щось для себе. Однак припускав, що дещо все ж було записано на прохання друзів і, зокрема, автором п'єси «*На дворі заметіль і завірюха*», яку грав у концертах М. Соколовський, є саме А. К. Голіков [63, с. 409]. Водночас, етюд за піснею «*На дворі заметіль і завірюха*», який зберігся у рукописі, В. Русанов вказує у переліку творів М. Соколовського [142, с. 206].

У переліку рукописів композицій Соколовського, що зберігалися у бібліотеці Л. В. Девятова, ми зустрічаємо твір під назвою «*Послухайте, що скажу*» [63, с. 1792]. Ця назва майже збігається з назвою знайденого нами рукопису «*Послухайте, що я Вам скажу*». Постає закономірне питання, чи не є історія «*Етюд М. Соколовського*» подібною до історії «*На дворі заметіль і завірюха*»? Можливо, автором музики «*Етюд М. Соколовського*» насправді є А. К. Голіков, а ця п'єса призначена для виконання на семиструнній гітарі? **Нашу думку, авторство М. Соколовського тут може бути піддане сумніву.**

С. М. Галін помер 23 грудня 1907 року; отже, якщо цей рукопис справді належить йому, то публікація редакції М. Чернікова у журналі «*Музика гітариста*» №11 від 1909 року є пізнішою і не може бути першоджерелом для цього рукопису. Лишається питання: «чому у рукописі не вистачає т. 4, який є у редакції М. Чернікова»? До того ж, у рукописі наявна помилка на першу долю т. 4. Можливо, М. Черніков, узявши рукопис за основу і помітивши цю помилку, не змінив басову ноту, а вписав такт, який органічно доповнив цю музику. За альтернативною версією, С. Галін міг просто записати нотами п'єсу зі свого репертуару і почавши писати т. 4 «перескочив» до т. 5. Але чому ж тоді ідентичні мелодичні ходи у середньому голосі т. 41 і т. 61 редакції М. Чернікова нотовані по-різному? Саме так, як т. 40 і т. 60 у рукописі С. Галіна! Помилки у нотному записі рукопису, зокрема вказаний незбіг нотації в аналогічних мелодичних ходах, **des²** замість **cis²** у т. 51, можуть бути пояснені відсутністю глибоких теоретичних знань у С. М. Галіна, у цьому він зізнавався у листі до В. Русанова: «одна біда: я теорію зовсім не знаю, знаю лише ноти ...» [63, с. 372–373]. Подібну некоректну нотацію знаходимо, наприклад, у аранжуванні «*Очі чорні*», що розміщене у «*Повній школі для семиструнної гітари*» С. Галіна: терція домінантсептакорду у e-moll часто нотована як **es** [23, с. 11–13]. Отже, помилку у нотному записі можна розглядати як непряме підтвердження належності рукопису С. Галіну.

Можливо, існував ще один рукопис, на якому ґрунтуються обидві версії: М. Чернікова та С. Галіна. Аргументом для цього можуть служити зокрема

вимарані ноти у т. 73: половинна d^1 на першу долю зі штилем вгору та заштрихована голівка ноти $f\sharp$, а також восьма пауза на сильну долю, яка залишилася невимараною і сліди якоїсь басової ноти трохи нижче праворуч від паузи. Ця пауза не в'яжеться із наявним текстом: половинна та четвертна ноти мелодії у верхньому голосі, а у нижніх голосах – тиша впродовж усього такту. Присутні також сліди верхніх додаткових лінійок нижче знаку \downarrow від ноти f^2 та тактової риски ліворуч від тактової риски, яка актуальна нині. Вимарані ноти не корелюють з актуальним текстом т. 73 або текстом тактів після нього. Якщо ж переглянути попередні такти, зауважимо, що тільки у т. 68 та аналогічному йому т. 62 на першу долю виписана половинна нота мелодії d^1 зі штилем вгору, а далі у такті зустрічається нота $f\sharp$. В опублікованій версії М. Чернікова перший у рядку т. 69 знаходиться точно над першим у рядку т. 74. Ці такти відповідають т. 68 і т. 73 рукопису! Схоже, що рукопис є копією з версії, де т. 69 також знаходився над т. 74, а переписувач зробив механічну помилку почавши переписувати т. 69, потім виправив її.

М. Черніков писав у своїй статті про особисте спілкування з А. Голіковим, що є підставою ще однієї гіпотези: ноти «Етюд» він міг отримати безпосередньо від А. Голікова [63, с. 409].

З приводу заявленого авторства М. Соколовського зазначимо: у своїх спогадах П. С. Агафшин характеризував Миколу Олексійовича Чернікова як «людину неавторитетну у музичному світі» [63, с. 21]. Звісно, оцінка П. Агафшина може бути суб'єктивною, проте її підтверджує один із фактів біографії М. О. Чернікова: написані ним тринадцять прелюдій, етюд і каденція були розміщені у виданому фірмою К. І. Мейкова «Самовчителі для семиструнної гітари» авторства **М. Соколовського**. Публікація такого посібника пояснюється прагненням легкого заробітку на швидко розпроданому накладі самовчителя завдяки використанню гучного імені видатного музиканта. За твердженням М. Чернікова, його участь у цьому посібнику була прикрим непорозумінням [73, с. 14]. На захист репутації М. Чернікова згадаємо ситуацію

з фантазією І. Радо «*Я не знала ни о чём в свете тужить*», яку О. Афромеев видав під назвою «*Лучинушка*», однак згодом під тиском М. Чернікова, який обурювався зміною назви п'єси, вилучив її з друку [63, с. 1463]. Свідомо М. Черніков вказав неправильне авторство чи не свідомо? Питання поки що залишається відкритим. **Викладені факти та проведений аналіз свідчать проти авторства М. Соколовського щодо «Етюд».**

Під авторством М. Соколовського у журналі «*Музыка гитариста*» опубліковані ноти композиції «*Пошта*», жанр якої визначений підзаголовком «музична картинка» [164] [див. Додаток Е. 2]. Аплікатура у цій публікації повністю відсутня, проте «*Пошта*» безумовно призначається для шестиструнної гітари. Тут наявні широке застосування e^1 на відкритій ① струні у сполученні з притиснутою на іншій струні тією ж нотою e^1 , типові для класичної шестиструнної гітари акорди; у тт. 37-40 мелодія проводиться на фоні пульсуючих восьмих e^1 , що виконуються на відкритій ① струні, – усе це підтверджує призначення п'єси для квартового строю шестиструнної гітари.

Авторство М. Соколовського щодо мініатюри «*Пошта*» викликає сумніви, які ґрунтуються у першу чергу на її невисоких художніх якостях. Ця музична картинка містить явну для вуха помилку в голосоведенні при переході від т. 36 до т. 27, акорд у т. 33 неможливо заграли на класичній гітарі, до того ж у ньому замість **dis** нотовано **es**, що є помилковим у цьому тональному контексті. Важко повірити в те, що віртуоз М. Соколовський, який мав великий виконавський досвід, глибоко знав свій інструмент, спілкувався з видатними композиторами і сам аранжував для різного складу інструментів за участю гітари, був автором такої «сірої» сумнівної мініатюри. Між іншим, опублікований М. Черніковим під авторством М. Соколовського «*Етюд*» написаний значно винахідливіше з точки зору гармонії, мелодії та фактури і більш чітко й зрозуміло з точки зору форми. Із зазначенням фальшивого авторства М. Соколовського фірмою К. І. Мейкова був опублікований не тільки «*Самоучитель для семиструнної гітари*», та сама фірма видала навіть самоучитель для балалайки по цифровій системі з додатком 40 пісень, де укладачем та автором методичних пояснень

також вказаний М. Соколовський [165]! Схиляємося до думки, що авторство М. Соколовського щодо опублікованої під назвою «*Пошта*» п'єси є містифікацією. Між іншим, таких містифікацій у гітарному репертуарі у ХХ столітті було чимало. Достатньо назвати композиції ленінградського гітариста В. Вавілова, які були записані на платівки із зазначенням авторства відомих та вигаданих авторів, чи виконувану А. Сеговією та опубліковану під авторством С. Л. Вайса Сюїту a-moll М. Понсе, та його ж мініатюру для гітари «*Гавот*», що стала відомою під авторством А. Скарлатті [199, с. 116].

4.3 Композиції М. Полупаєнка

Присвячена І. Деккер-Шенкові Фантазія М. Полупаєнка «*Думи і веселощі запоріжця*» опублікована видавництвом П. Юргенсона у збірці «*Альбом для гітаристів на 6-ти чи на 9-ти струнній гітарі, компонований М. Полупаєнко*» у 1898 році. На жаль, не маємо оригінального видання цієї композиції. З назви збірки зрозуміло, що автор передбачав її виконання на шестиструнній гітарі або з використанням додаткових басових струн **D**, **C** та **H**²⁵⁷. Публікацію цього твору М. Офі супроводжує такою характеристикою: «легка музика, призначена для поверхневої демонстрації віртуозності; типовий салонний виклад тем, що претендують на зв'язок з козацькими народними мелодіями і танцями» [245].

У попури М. Полупаєнка «*Весела компанія*» аплікатура майже відсутня; де-не-де позначені прийом легато та аплікатура лівої руки. Більш інформативним у цьому відношенні джерелом є публікація вальсів Е. Вальдтейфеля, перекладених для семиструнної гітари М. Полупаєнком та Р. ван Кеєрбергенем²⁵⁸. У двох опублікованих альбомах вальсів Е. Вальдтейфеля, зокрема, часто зустрічається використання «кільцевого» прийому. Аплікатура лівої руки позначена за тими ж принципами, що й у «*Школі*» В. Русанова: арабськими цифрами. Іноді вказані лише номери ладів, на яких треба притиснути певні ноти; іноді поруч з нотою написані одна над одною дві арабських цифри. До того ж за розташуванням цифри не можна точно

²⁵⁷ У М. Оффі вказано В, адже це американське видання, а у США загальноприйнята англійська система позначення нот літерами.

²⁵⁸ Раймонд Антонович ван Кеєрберген.

визначити, що саме вона означає: може бути верхня цифра – номер лада, нижня – номер пальця лівої руки або навпаки. Це суттєво ускладнює зчитування позначеної аплікатури та виявлення помилок друку, що подекуди зустрічаються у тексті. Є також позначення прийому легато. Частенько в нотах можна побачити знак *L*, який у Х. Сагrerasа означає прийом апояндо [253, с. 2]. У М. Полупаєнка ця позначка іноді присутня й над акордами, у яких неможливе використання цього прийому (тож символ міг означати акцент). Наявної інформації недостатньо для глибокого аналізу. Відмітимо кілька специфічних деталей. У вальсі «*Je t'aime*» ефектно звучить прийом кампанелас: суміжні звуки хроматичної послідовності виконуються на різних струнах, накладаючись один на одного (див. Рис. 47).



Рис. 47

У вальсі «*Mein Traum*» кілька нот басового голосу виписані маленькими знаками: ці ноти, очевидно, передбачено грати за бажанням виконавця, як складніший варіант аранжування.

З-поміж творів М. Полупаєнка цілісністю і серйозністю авторського наміру вирізняється «*Fantaisie brillante*», написана на теми з опери В. Белліні «*Норма*». Однак ця композиція не зустрічається у репертуарі сучасних гітаристів і раніше не досліджувалася у музикознавчих розвідках. З вказівок у нотному тексті дізнаємося, що «*Fantaisie brillante*» призначена для виконання на семиструнній гітарі²⁵⁹ і має присвяту «*Dédié à Mademoiselle O. M. Poloupaïenko*» [див. Додаток Е. 3]. Судячи з ініціалів, можна припустити, що адресат присвяти – донька М. Полупаєнка. Композиція є яскравим прикладом романтизму у гітарному репертуарі і стилістично наближена до творів Н. Коста, Й. К. Мерца, Дж. Регонді. Разом з тим, в опублікованих видавництвом П. Юргенсона нотах «*Fantaisie brillante*» не знаходимо позначок

²⁵⁹ Вказівки щодо застосування додаткових басових струн відсутні.

щодо технічних прийомів, які властиві гітарній музиці цього стильового напрямку: легато, глісандо, портаменто. Також повністю відсутня аплікатура правої руки і майже не вказана аплікатура лівої руки. Це суттєво ускладнює аналіз технічного арсеналу М. Полупаєнка і виявлення характерних рис його виконавського стилю.

У нотах «*Fantaisie brillante*» не зазначено назви тем з опери, які використав автор. Розпочинається «*Fantaisie brillante*» темою вступу Увертюри (Синфонії) опери зі збереженням оригінальної тональності g-moll [207]. Перші 20 тактів Увертюри М. Полупаєнка транскрибує для гітари буквально, лише полегшуючи фактуру. Серед значущих розбіжностей між оригіналом і гітарною версією вкажемо на відсутність трелі у тт. 11 і 13, а також **f** замість **B** у басовому голосі на першу долю т. 9. Не виключено, що друге – хибодрук. Очевидним хибодруком є відсутній у т. 5 # на **f**¹. На першій долі т. 16 замість об'єднаних в тріоль четвертої і восьмої нот у М. Полупаєнка вказані восьма з крапкою та шістнадцята. Вважаємо цю зміну не принциповою, адже в опублікованій партитурі в цьому фрагменті вказано *a piacere* [207, с. 3].

Акордова послідовність у тт. 21-23 слугує зв'язкою, готуючи появу теми інтродукції до каватини Оровезо «*Ite sul colle*» з I-ї сцени I-го акту опери [207, с. 33]. У В. Белліні вказано *Andante grave*, у М. Полупаєнка – *Maestoso*, тональність оригіналу G-dur збережена. М. Полупаєнка викладає перше речення теми В. Белліні, а далі надає свій варіант її розвитку. На першій долі т. 27 змінений ритмічний малюнок: замість «восьма, залігованна з першою з групи чотирьох трідцятьдругих» – «тріоль шістнадцятими і восьма». Гармонічне рішення в т. 29 виглядає дещо сумнівним. Подібний спосіб гармонізації/голосоведення зустрічаємо в тт. 102-103, що виключає ймовірність хибодруку.

Центром композиції є тема дуету Норми і Адальгізи «*Oh! rimembranza! Io fui così ...*» з восьмої сцени першого акту опери. Вона займає собою більшу частину «*Fantaisie brillante*» [207, с. 212]. Замість *Moderato assai* Полупаєнка вказує *Andante*, транспонує тему з f-moll до c-moll. Починаючись у т. 40, тема

проводиться в скороченому варіанті – зі слів Адальгізи «*Sola, furtiva al tempio*». Звертає на себе увагу обране автором фактурне рішення. У В. Белліні мелодію перманентно супроводжують тріольні арфоподобні арпеджіо акомпанементу, а М. Полупаєнко використовує цю фактуру тільки у заключному такті зв'язуючого фрагмента (тт. 36-39), який виконує також функцію вступу до теми. Мелодія «*Oh! rimembranza! Io fui così ...*» проводиться у верхньому голосі із супроводом акордів без арпеджіо, завдяки чому досягається драматичний ефект, подібний до речитативу: мелодія звучить наспівно, проте акорди додають їй певної уривчастості та тривожності, що підсилюється пунктирним ритмом.

М. Полупаєнко не дотримується буквального викладу мелодії В. Белліні, він використовує елементи як вокальної партії, так і партії флейти. Наприклад, у т. 45 «*Fantaisie brillante*» збережено групетто, яке присутнє в партії флейти, але відсутнє у вокальному проведенні мелодії в опері. М. Полупаєнко додає до фраз затактові ноти: восьму **g**¹ перед тт. 42, 44, 50 і восьму **d**¹ перед т. 54. Крім того, у тт. 41, 42, 43, 54 він орнаментує мелодію, у тт. 48-49, т. 50 змінює її малюнок, а у тт. 56-57 подвоює мелодію в терцію. Репліка Норми «*Io stessa arsi così*» у т. 47 звучить октавою нижче основної мелодії і підсилюється октавним подвоєнням, а її ж репліка «*Oh! Rimembranza!*» у т. 51 також звучить октавою нижче, проте вже без октавного підсилення. Фактура акомпанементу у тт. 53 і 55 виглядає дещо сумнівною через квартові інтонації в низькому регістрі, що обтяжують звучання. На другу долю т. 49 у басовому голосі хибодрук – має бути нота **H**, на що також вказує непотрібний біля **G** знак \sharp .

Починаючи з т. 57, Полупаєнко плавно вводить тріольність. Зауважимо, що позначення тріолей у тт. 39, 46, 59, 60 і далі відсутнє. У «*Fantaisie brillante*» взагалі виявляється багато похибок у записі ритму. Припускаємо, що ритміка у нотному тексті місцями зафіксована дещо приблизно і рівні восьмі, де ми їх бачимо в цьому розділі, не усюди було передбачено виконувати власне рівними. Можливо, ритмічна фігура «тріоль восьмими з пропущеною середньою нотою» у М. Полупаєнка, подібно до т. 16, може бути записана як

пунктирний ритм. Тільки у т. 106 «*Fantaisie brillante*» можемо бачити такий ритм виписаним у нотах як «четвертна з восьмою, що об'єднані у тріоль».

М. Полупаєнко переосмислює, трансформує створену В. Белліні форму, вводить власний розробковий середній розділ. Вже у т. 60 він змінює гармонію і мелодію оперного оригіналу, у тт. 60-61 відбувається модуляція до G-dur. Введений середній розділ руйнує створений ліричний образ, розхитує тональні устої, виводить слухача з G-dur у c-moll, далі у As-dur і нарешті повертає до c-moll, готуючи репризу основної теми «*Io fui così ...*». Мелодія середнього розділу проводиться у басовому регістрі з позначкою *il basso marcato* на тлі пульсуючих акордів, які містять напружені дисонуючі співзвуччя і перемежовується імпульсивними сплесками пасажів шістнадцятими. Досягаючи кульмінаційного напруження, середній розділ завершується двотактовою каденцією, що складається з низхідної секвенції висхідних діатонічних мотивних зерен та низхідної гами гармонічного c-moll. Введення цього драматичного розділу динамізує форму, привносить ефект імпровізаційності та стихійності, а завдяки контрасту образів введеного розділу з темою дуету Норми і Адальгізи реприза останньої сприймається як підкреслено лірична. У т. 72 відсутній необхідний біля ноти **h** знак †.

У репризі тріольні елементи теми повністю зняті, мелодія у верхньому голосі проводиться прийомом тремоло, що надає їй особливу проникливість. Цей розділ сприймається як варіація на тему дуету Норми і Адальгізи, однак, на відміну від першого її проведення, тема не скорочена на початку, а повторено перший період²⁶⁰. Відзначимо значну кількість помилок поділу на такти в репризі. Нумерацію тактів вказуємо відповідно до правильної розстановки тактових рисок. У т. 89 замість **g**² у верхньому голосі на третю долю має бути **as**², оскільки тут обігрується домінантова гармонія тональності Es-dur, а шістнадцяту ноту **g**² на четверту долю, очевидно, слід було виписати як форшлаг.

²⁶⁰ У В. Белліні протилежна ситуація – реприза скорочена саме на восьмитакт.

Завдяки терцієвому строю семиструнної гітари стають можливими апплікатурні рішення, що дозволяють максимально плавно з'єднати ноти тремольованої мелодії і акомпанементу, наситити звучання яскравими акустичними ефектами. Наприклад, у т. 91 з'являється можливість виконання мелодії та підголоску акомпанементу з ефектом фортепіанної педалі. В опублікованій статті не було уточнено який саме ефект маємо на увазі [115, с. 42]. Йдеться про застосування правої педалі фортепіано для досягнення нашаровування виконаних звуків, наводимо свій варіант апплікатури на Рис. 47.



Рис. 47.

Тремольоване проведення теми не в повному обсязі відтворює мелодію дуету: замість фрагменту у С-dur в т. 99 М. Полупаєнко дає початкову фразу теми, що завершується мінорним кадансом. Однак пікардійська терція в заключному тонічному акорді привносить певну образну двоїстість, відчуття просвітлення. Далі слідує хоралоподібна модулююча п'ятитактова зв'язка на авторському матеріалі, яка готує перехід до заключного розділу фантазії.

Яскравим фіналом композиції слугує тема хору «*Guerra, Guerra!*» з сьомої сцени другого акту опери [207, с. 348]. Передача нищівного характеру цієї теми в належному темпі вимагає від гітариста віртуозного володіння інструментом! Авторське позначення *Allegro feroce* збережено, тема транспонована з a-moll у d-moll. Деякі ноти фанфарної мелодії зі вступу до хору «*Guerra, Guerra!*» у тт. 109-116 М. Полупаєнко доповнив акордовими звуками. У В. Белліні ця тема оркестрована прозоро: унісон труб з пульсуючими восьмими домінантового органного пункту і позначкою *ff marcatis.*, Далі *divisi* в терцію, після чого звучить потужна основна тема «*Guerra, Guerra!*», яка у Белліні виконується тутті хору і оркестру. Через фактурне підсилення мелодії, до якого вдався М. Полупаєнко, зменшується вибуховий ефект появи теми «*Guerra, Guerra!*», отже, додавання акордів до гостро-пронизливої мелодії вступу, на нашу думку,

є спірним. Подекуди у темі «*Guerra, Guerra!*» Полупаєнко з неочевидних причин змінює гармонію Белліні: у т. 128 та аналогічному йому т. 153 замість тоничної гармонії він використовує субдомінантову: половинну **G** в басу замість четвертних **D-F**, завдяки чому терції **g¹b¹** та **e¹g¹** не сприймаються як дисонуючі неакордові співзвуччя з наступним розв'язанням у звуки тонічного акорду. При переході від т. 134 до т. 135 поступенний хід баса **d-c** Полупаєнко замінив енергійним квартовим стрибком **c-f**. Завершується фантазія каскадом віртуозних арпеджіо і вигуком двох тонічних акордів.

Виконання подвійних нот та акордів шістнадцятими у темпі *Allegro feroce* ставить перед виконавцем нетривіальну задачу. Виникає питання «у який спосіб автор передбачав їх видобувати?», адже у нотному тексті відсутні жодні позначення аплікатури (див. Рис. 48).



Рис. 48.

Зазвичай терції на суміжних струнах гітари виконують повторюваними сполученнями пальців правої руки *im*, *ma*, *pi*, однак наведену на Рис. 48 фактуру такою аплікатурою неможливо заграти у темпі *Allegro feroce*. Це стосується й виконуваних традиційним способом (пальцями *ima*) тризвучних акордів шістнадцятими. Приклад вирішення описаної проблеми можна побачити у нотах Романтичної фантазії І. Деккер-Шенка, які у 1906 році опублікувала Вільна асоціація просування доброї гітарної музики²⁶¹: одночасно з басовою нотою подвійні ноти на сусідніх струнах зашипує спершу палець *m* потім палець *i*, після чого пальці *i* та *m* видобувають тризвучний акорд разом з пальцем *p* [223]. Наводимо цей фрагмент на Рис. 49:

²⁶¹ Freie Vereinigung zur Förderung guter Guitaremusik.



Рис. 49.

Можна було б сумніватися у коректності нашого прочитання аплікатури правої руки щодо виписаної восьмою тривалістю терції верхнього голосу, адже примізинний палець за таким способом позначається саме трьома крапками. Між нотами перших двох терцій верхнього голосу ми бачимо похилі риси, які вказують напрям защипування струн одним пальцем: від верхньої ноти у бік нижньої. Такі самі риси можна бачити і в публікації Вальса і Марша І. Деккер-Шенка: у акордах Марша за їх допомогою позначено напрям ударів по струнах під час видобування акордів [270]. У наведеному на Рис. 49 фрагменті між нотами третьої з терцій такої риси нема, отже поза всяким сумнівом мається на увазі одночасне защипування двома пальцями *i* та *m*. Слід зазначити, що в обидвох публікаціях присутня примітка про те, що ноти надані Ф. Дмитрієвим з Санкт-Петербурга. Федір Федорович Дмитрієв (1886 – 1919) був активним членом та одним з організаторів Петербурзького гуртка гітаристів, учнем В. П. Лебедева та І. Деккер-Шенка, мав багато манускриптів останнього, а, отже, добре знав і практикував методику І. Деккер-Шенка, якої, як нам тепер вже відомо, тримався і М. Полупаєнко [63, с. 200–201].

Недолік наведеного рішення у тому, що палець *i* змушений грати на ② струні дві шістнадцяті підряд в одному напрямку, а це обмежуватиме максимальний темп виконання. Альтернативним рішенням є виконання третьої з терцій верхнього голосу пальцем *m* чи пальцем *a*, або ж двома пальцями *ma*. В останньому випадку доречним буде верхні ноти першого акорду також виконати пальцями *ma*. Застосування описаного способу виконання знаходимо у відредагованих Н. Йепесом нотах сюїти В. Асенсіо «*Collectici intim*», зокрема у четвертій частині «*La Gaubança*» (див. Рис. 50) [201, с. 18].



Рис. 50.

Серед гітаристів, які аранжували для гітари теми з опери «Норма» В. Белліні: Н. Кост [220], Й. К. Мерц [232], І. Падовец [241; 242], А. Сихра [159], Е. Гардана [226], Е. Байєр [202–205], Ф. Бодштейн [211; 212], М. Патурцо [206], І. Плєсков [77], В. Морков²⁶², Х. Аркас [200], Т. Дамас [222]. Деякі з тем стали справжніми шлягерами і присутні у доробку майже усіх зазначених аранжувальників. М. Полупаєнко використовує теми, до яких рідко зверталися сучасні йому гітаристи. Серед вказаних прізвищ використані у «*Fantaisie brillante*» теми аранжували Х. Аркас та Т. Дамас (увертюра), В. Морков та Е. Гардана (Introduzione «*Ite sul colle, o Druides*» ор. 47), Й. К. Мерц (дует Норми та Адальгізи з 8-ої сцени I-го акту опери ор.8 №17). Приклади аранжування для гітари теми «*Guerra, Guerra!*», крім версії М. Полупаєнка, віднайти не вдалося.

Отже нами досліджено будову композиції М. Полупаєнка, її стилістичні особливості, нюанси гітарної техніки, виявлено похибки в нотному тексті.

Висновки до Розділу 4

1. Розглянуто дидактичні праці різних гітаристів. Особлива увага привернута до важливих у джерелознавчому аспекті гітарних дидактичних праць досліджуваного періоду – «*Школи для семиструнної гітари*» В. Русанова, а також «*Школи гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари*» українського композитора О. Немеровського. Опублікована перша частина «*Школи*» В. Русанова зосереджувала у собі досягнення гітарного мистецтва досліджуваного періоду і була орієнтована на різнобічний музичний розвиток гітаристів. Крім того, цей посібник є важливим джерелом відомостей про гітарну традицію, яка мала

²⁶² Інтродукція та хор з опери «Норма» [90, с. 189; 91, с. 106], Дует з опери «Норма» [90, с. 80; 91, с. 132]. У нотах аранжування для гітарного дуєту арії з опери «Норма» праворуч від назви композиції вказано ініціали «А. С.», тож автором аранжування цієї арії може бути А. Сихра [90, с. 56; 91, с. 91].

вплив на українських гітаристів кінця XIX – початку XX ст. Використання «Школи» В. Русанова у сучасному педагогічному процесі потребує врахування вказаної нами низки недоліків, які вона містить. Через те, що сучасні погляди на гітарну техніку і методика навчання гри на гітарі набули суттєвого розвитку, посібник О. Немеровського вважаємо значною мірою застарілим. Однак неактуальний з точки зору практичного застосування у сучасній гітарній педагогіці цей посібник зберігає своє історичне і джерельне значення.

2. Досліджено опублікований Київським музичним підприємством «Найновіший самонавчатель для семиструнної гітари за нотною й цифровою системами з додатком 40 найпопулярніших п'єс, уміщених за ступенем трудности», виявлено його специфічні особливості. Про автора цієї праці – В. Тордена не вдалося віднайти біографічні дані: відомо лише, що він є також автором самоучителя гри на мандоліні та укладачем двох збірок пісень для семиструнної гітари за нотною та цифровою системами.

3. Досліджено мініатюри, опубліковані під авторством М. Соколовського на початку XX ст. Аналіз віднайденого рукопису романсу «Послухайте, що я Вам скажу» та біографічних даних про М. Соколовського дають підстави сумніватися у авторстві «Етюд», що виданий під його ім'ям у різних країнах (Росія, США, СРСР, Італія). Акцентовано увагу на версійності знаків і символів у нотному тексті, яка спостерігалася і у авторів посібників. На ґрунті дослідження гітарних дидактичних праць XIX – початку XX століття інтерпретовано низку наявних у віднайденому рукописі символів, щодо інших символів висунуто аргументовані гіпотези. Значення деяких символів залишається невідомим. Схожим на містифікацію вбачається авторство М. Соколовського стосовно мініатюри «Пошта».

4. На ґрунті порівняльного аналізу виданого нотного тексту «*Fantaisie brillante*» для гітари соло авторства М. Полупаєнка та партитури опери «Норма» В. Белліні *транскрипція постає як інтерпретація* тем оперного першоджерела. Створюючи виразну композицію для гітари соло, М. Полупаєнко іноді досить вільно обходиться з музикою В. Белліні: вносить

зміни до гармонії, ритміки, орнаментує мелодію, змінює її малюнок, включає фрагменти власного матеріалу. Фактура твору різноманітна, використовуються різні прийоми гри на гітарі, до майстерності виконавця висуваються досить високі вимоги. За винятком теми вступу та хору «*Guerra, Guerra!*» у творі переважає кантиленна складова. Проте «*Fantaisie brillante*» виправдовує свою назву, оскільки є віртуозним твором, висуває високі вимоги до майстерності гітариста і заслуговує на включення до сучасного концертного репертуару поряд з творами композиторів-романтиків XIX ст., що витримали перевірку часом.

ВИСНОВКИ

У пошуках відповідей на поставлені завдання на основі систематизації джерелознавчих матеріалів, обробки та порівняльного аналізу гітарних композицій тощо ми дійшли наступних висновків:

1. З точки зору методології сучасної музикознавчої науки в дисертації враховано усі існуючі історіографічні і джерельні матеріали та акцентовано новітні підходи, зокрема, *феноменологічний*. Під **феноменологією творчої особистості** в дисертації, що присвячена українській творчості та виконавству, маємо на увазі **сукупний творчо-особистісний доробок діячів, репрезентований як система композиторсько-виконавських та методико-педагогічних надбань професійної діяльності гітаристів, яка призвела до становлення національної української гілки загальноєвропейської традиції гітарного мистецтва.**

Відтак проакцентовано роль особистості музикантів як творців історії гітарного виконавства на теренах України середини ХІХ – початку ХХ століть. Зібрано поодинокі відомості про провідних представників українського гітарного мистецтва та гітаристів, які мали значний вплив на теренах України, структуровано їх за часом, регіоном і впорядковано наявні біографічні дані та творчий спадок.

Висвітлено діяльність феноменально обдарованого музиканта «Сина України» М. Соколовського, який завдяки своїй творчості увійшов до світової історії гітарного виконавства. Виявлено європейське підґрунтя мистецтва М. Соколовського, нові дані щодо можливого впливу мандрівних циганських музикантів під час його творчого становлення.

Постать М. Соколовського має чимало спільного з постаттю А. Сеговії. Обидва музиканти були блискучими виконавцями і при цьому значною мірою автодидактами²⁶³, характерною особливістю виконання обох митців є співуча манера гри. Вони прагнули підвищення статусу гітари у суспільстві,

²⁶³ Наявні відомості свідчать про те, що М. Соколовський оволодів грою на гітарі самостійно спираючись на методи М. Джуліані, Л. Леньяні, Й. К. Мерца та інших, А. Сеговія брав уроки у М. Льобета вже після того як почав виступати у концертах.

академізації гітарного мистецтва, утверджували її як концертний інструмент, привертали своєю творчістю до концертних зал багаточисельну слухацьку аудиторію (до 1000 слухачів). А. Сеговія і М. Соколовський викладали, хоч і не створили фундаментальної дидактичної праці²⁶⁴, залишили після себе незначну кількість авторських творів, тобто реалізовували свій творчий потенціал радше у галузі інтерпретації творів інших авторів ніж створенні власних композицій. Обидва співпрацювали з лют'єрами, експериментували з конструкцією інструмента, виявляли зацікавлення технологією виготовлення струн.

Великою перевагою для А. Сеговії було те, що він жив у еру звукозапису. На жаль, майстерну гру М. Соколовського ми можемо оцінити лише спираючись на численні захоплені спогади сучасників. Ще однією важливою відмінністю є принципи формування репертуару цих двох видатних музикантів. Репертуар А. Сеговії охоплював широкий спектр стилів, зокрема старовинну музику, він багато зробив для поширення іспанської національної музичної культури у світі²⁶⁵, стимулював композиторів-негітаристів до написання гітарних творів. Натомість репертуар М. Соколовського був позначений стилістикою романтизму, включав у себе здебільшого твори європейських композиторів-гітаристів ХІХ ст. (сольні й ансамблеві), а також транскрипції фортепіанних мініатюр Ф. Шопена. М. Соколовський став для нащадків-гітаристів легендарним романтичним героєм, еталоном самовідданого артиста-концертанта, спогади про якого надихали до нових творчих звершень.

Надано історико-генетичний аналіз становлення та розвитку гітарного мистецтва в регіонах, які належать сучасній Україні, з урахуванням загальноєвропейського культуротворчого процесу.

²⁶⁴ Оpubлікований 1979р. у співавторстві з Д. Мендоза стислий посібник А. Сеговії «*My book of the guitar*» розрахований на початківців, його не можна розглядати як рівноцінний працям його сучасників Е. Пухоля, П. Роча та інших. Однак ми маємо значну кількість опублікованих редакцій творів для гітари, що опрацьовані А. Сеговією, аналіз аплікатури у яких може бути корисним для пошуку відповідей на запитання щодо художньо-інтерпретаційної та техніко-виконавської специфіки цього видатного артиста.

²⁶⁵ При цьому він тримався академічного погляду на гітару і надзвичайно ревно оберігав гітару від впливів популярної музики.

2. Розкрито зміст **виконавської специфіки** українських гітаристів М. Соколовського, М. Полупаєнка, Д. Лободи, З. Кіпченка через системний аналіз складових гри на гітарі, а саме:

- *органологія* інструменту: конструкція гітар, струни, стрій;
- *техніка гри*: постава, звуковидобування, застосування нігтів, аплікатура, специфічні прийоми;
- авторська *версійність позначень у нотному тексті*;
- *транскрипція* як інтерпретація;
- *методи навчання* (на які посібники спиралися);
- *позаукраїнські впливи* на становлення української гітарної традиції.

На підставі аналізу нотних текстів З. Кіпченка з'ясовано стрій гітари, для якого були призначені його композиції. Це ключ до виконавської стратегії З. Кіпченка: поєднання у репертуарі творів для шестиструнної і семиструнної гітари.

3. У дисертації виявлено жанрово-стильові пріоритети у репертуарі провідних українських гітаристів, системно проаналізовано діяльність об'єднань гітаристів в Україні (Київ, Харків, Одеса) наприкінці XIX – початку XX ст., що стала підґрунтям національної традиції професійного гітарного виконавства. Зокрема, зібрана та узагальнена інформація про методичні засади, репертуар, інструментарій, особливості концертної діяльності заснованого Д. Г. Лободою гуртка висвітлює картину «гітарних справ», якою вона була у Києві на початку XX століття, особливостей тогочасної української гітарної педагогіки до моменту відкриття класів гітари у навчальних закладах і включення цього інструмента до системи професійної музичної освіти. Враховуючи, що саме у Києві згодом було відкрито перший клас гітари у вищому навчальному закладі СРСР, окреслені передумови набувають особливого значення.

4. На ґрунті джерелознавчих розвідок введено у науковий обіг низку творів для гітари досліджуваного періоду. Так віднайдено рукописні копії шести аранжувань О. А. Петрова (для дуету гітар) та опубліковані ноти «Романсу»

3. Кіпченка (для гітари соло), який не згадувався у переліку його творів з наявних джерел, доповнено переліки оригінальних творів для гітари О. Немеровського та З. Кіпченка.

Вперше проведено порівняльний аналіз різних видань п'єси, відомої під назвою «Етюд М. Соколовського», та рукопису С. Галіна «Романс "Послухайте, що я Вам скажу"», за результатами якого авторство М. Соколовського щодо «Етюду» обґрунтовано **заперечується**. Виявлено, що ця п'єса написана для семиструнної гітари з додатковим грифом, а автором музики, ймовірно, є вказаний у рукописі А. К. Голіков. Значення деяких символів у рукописі залишається нерозпізнаним.

5. Опрацьовано педагогічну складову гітарного мистецтва (методики навчання). Зокрема, вперше було піддано аналізу «Школу гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари» О. Немеровського. В опублікованому автором вигляді вона стала неактуальною для навчання гітаристів, має вагомні недоліки. Проте ця «Школа» є спробою системного погляду на технічний розвиток гітариста і, попри її вади, сам по собі історичний факт її появи є важливою віхою у розвитку українського гітарного мистецтва, однією з ознак його професіоналізації на зламі століть.

6. В процесі дослідження виявлено, що у репертуарі гітаристів XIX – поч. XX ст. ст., навіть тих, які не мешкали на українських теренах, вельми поширеними були обробки українських пісень і танців. З огляду на досить значний об'єм матеріалу, цей напрям досліджень є актуальним, проте виходить за рамки теми нашої дисертації [Див. Додаток Є].

Перспективу подальшої розробки теми складає наявність великої кількості ще неопрацьованих і невисвітлених матеріалів: 1) пошук нот неопублікованих гітарних композицій О. Петрова і авторів, ноти яких зберігалися у бібліотеці Ф. Глушкова: Гладишева, Хлебнікова, Карфагенського, неопублікованих гітарних композицій та аранжувань, що створені О. Васильченком та О. М. Костенком, школи для семиструнної гітари О. Васильченка; 2) дослідження оригінальних композицій та аранжувань

О. Немеровського, примірників опублікованих посібників В. Зарубіна та І. Полякова; 3) віднайдення та дослідження нот зроблених М. Соколовським аранжувань і вказаної В. Русановим серед опублікованих композицій “*Deux polka-mazurques pour deux gitarres, composées et dédiées A. S. Exc. le prince Nikolas Obolensky (своєму другові і прихильнику)*” допомогло б більше сказати про майстерність М. Соколовського-композитора; 4) на ретельне вивчення заслуговують результати діяльності невтомного дослідника гітарної історії і техніки В. П. Машкевича. Дослідницькі завдання – знайти відповіді на порушені питання, підтвердити або спростувати висунуті у дослідженні гіпотези – запорука невичерпності теми української національної традиції гітарної творчості та виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артюшков В. В. Полная и усовершенствованная школа для семиструнной гитары. Елец : С. А. Фиркович, 1900. 42 с.
2. Афромеев А. М. Заочные уроки теории музыки и игры на семиструнной гитаре. Тюмень : Электро-типо-литография А. М. Афромеева, 1913. Вып. 1-30.
3. Бельский Б. Правая рука гитариста. Краткий путь к достижению двигательной свободы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття.* Харків : С.А.М., 2011. С. 205–224.
4. Берёзкин В. Н. Школа-самоучитель для 11-струнной гитары с приложением пьес и дуэтов с кварт-гитарой и фортепиано (часть 4 продолжение к школе семиструнной гитары И. А. Соколова). Санкт-Петербург, Москва, Лейпциг, Киев, Рига, Варшава : Ю. Г. Циммерман. 37 с.
5. Бернат Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 - Муз. мист-во. Харків : Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2019. 205 с.
6. Библиография. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 9, 1910. С. 95.
7. Библиография. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 12, 1904. С. 9.
8. Библиография. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 9, 1907. С. 148.

9. Библиография. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 10, 1904. С. 12.
10. Большакова Т. В. Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини ХІХ — початку ХХ століть). *Культура України. Харків, 2022. № 76. С. 126–138. DOI:10.31516/2410-5325.076.14.*
11. [В журнале принимают участие]. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 3, 1904. С. 16.
12. Величко О. Б., Маковецька І. Г. Екстраполяція ідей Просвітництва в музичному мистецтві Європи. *Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 1, № 40. С. 66–72. DOI:10.24919/2308-4863/40-1-10.*
13. Величко О. Б., Салдан С. О., Маковецька І. Г. Творчі взаємини Людвіга ван Бетховена з піаністками-інтерпретаторками його композицій. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 1, № 47. С. 72–77. DOI:10.24919/2308-4863/47-1-11.*
14. Величко О. Б. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль: НПУ імені В.Гнатюка та НМАУ імені П.Чайковського, 2011. (Серія "Мистецтвознавство"). Вип. 1, С. 39–43.*
15. Величко О. Б. Ретроспективний дискурс інструментального виконавства на Західній Україні в кінці 19 на початку 20 століття. *Українська культура минуле сучасне шляхи розвитку. Наукові записки. Рівне, 2014. Вип. 1, № 20. С. 52–56.*
16. Величко О., Маковецька І. Виконавські засади Віденської фортепіанної школи у діяльності Йоганна Непомука Гуммеля та Карла Черні. *Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 1, № 34. С. 44–49. DOI:10.24919/2308-4863/34-1-7.*

17. Вітошинський Л. Cantabile e ritmico. Про мистецтво гри на гітарі / Пер. з нім. Л. Мельник. Львів : БаК, 2006. 284 с.
18. Владимир Васильевич Бобри. *Гитаристы и композиторы: Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь*. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/bobri.htm> (дата звернення: 13.08.2023).
19. Владимир Гаврилович Крихатский. *Гитаристы и композиторы: Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь*. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/krihatsky.htm> (дата звернення: 13.08.2023).
20. Вольман Б. Гитара в России: очерки истории гитарного искусства. Ленинград : Музгиз, 1961. 178 с.
21. Вольман Б. Гитара и гитаристы: Очерк истории шестиструнной гитары. Ленинград : Музыка, 1968. 188 с.
22. Галин С. Полная школа для 7-миструнной гитары удобная для самоучения. Санкт-Петербург : Музыкальный магазин “Северная лира”, 1898. 37 с. Т. 1.
23. Галин С. Полная школа для 7-миструнной гитары удобная для самоучения. Санкт-Петербург : Музыкальный магазин “Северная лира”, 1898. 38 с. Т. 2.
24. Гитара в Харькове. (От нашего корреспондента). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 5, 1907. С. 80–81.
25. Гитарист-виртуоз с дипломом врача - Газета События, Бахмут. 27.01.2022. URL: https://web.archive.org/web/20220127134046/http://sobitiya.com.ua/news_full.php?id=11438 (дата звернення: 13.08.2023).
26. Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями. Музыкальный отдел / ред. В. Русанов; изд. А. Афромеев. Вип. 11, 1906. С. 107–114.

27. Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями. Музыкальный отдел / ред. В. Русанов; изд. А. Афромеев. Вип. 9–10, 1906. С. 85–106.
28. Гітара авторська Г.А.Малюков 20-ті роки Харків. *Violity для колекціонерів*. 30.04.2019. URL: <https://violity.com/ua/100497491-gitara-avtorskaya-g-a-malyukov-20-e-gody-harkov> (дата звернення: 13.08.2023).
29. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... доктора філософії: 025. Київ, 2021. 223 с.
30. Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2003. 22 с.
31. Деккер-Шенк И. Ф. Школа-самоучитель для шестиструнной гитары. Санкт-Петербург; Москва: Циммерман, 1892. 42 с. Т. 1.
32. Деккер-Шенк И. Ф. Школа-самоучитель для шестиструнной гитары. Санкт-Петербург; Москва: Циммерман, 1892. 32 с. Т. 2.
33. Деккер-Шенк И. Новый самоучитель для семи-струнной гитары по цифровой семи-линейной системе. Тетр. 7. Москва, Петроград, Рига, Варшава, Киев: Т/Д. Лембергъ, Лекае и Ко. 34 с.
34. Довгалюк І., Добрянська Л. Етномузикологія України на зламі ХХ-ХХІ століть (1991-2021): осередки, педагогіка, документування. *Проблеми етномузикології*. Вип. 16, 29.11.2021. С. 5–23. DOI:10.31318/2522-4212.2021.16.249638.
35. Довгалюк І. Початки звукового документування народної музики в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. № 1. С. 67–82. DOI:10.31866/2616-7581.1.2018.146228.
36. Доценко В. І. Класична гітара у Харкові. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та*

виконавство: зб. матеріалів наук.-метод. конф. (Харків, грудень 2001 р.). №3. Харків : ТОВ «Стиль», 2001. С. 25–28.

37. Дроздова О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 - Муз. мист-во. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2020. 190 с.

38. Дубровний Т. М. Формування парадигми розвитку професійного мистецтва та розважальної музики на прикладі альбомів для домашнього музикування XIX – початку XX століття. *Українське музикознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2021. Вип. 47, 21.10.2021. С. 121–130. DOI:10.31318/0130-5298.2021.47.256743.

39. Дубровний Т. Вплив стилю сецесії на формування особи-митця. *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny* / Red. G. Grzybek. Rzeszow, 2014. С. 56–62.

40. Дубровний Т. Традиція домашнього музикування в Галичині першої половини XX століття. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. № 14. С. 180–185.

41. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2022. № 42. С. 41–46. DOI:10.32461/2226-2180.42.2022.270326.

42. Жаров А. Холерный бунт в Юзовке. *Донецк: история, события, факты*. 30.07.2012. URL: <https://infodon.org.ua/uzovka/931> (дата звернення: 13.08.2023).

43. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків : Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2011. 18 с.

44. За прошлый год. *Аккордъ. Вестник гитары и других народных музыкальных инструментов. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1911. С. 1–6.

45. Заочные уроки на гитаре, или благоглупости и многоглаголение одного коллежского советника. Библиографическая повесть. *Гитаристъ*.

Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 3, 1904. С. 11–14.

46. Заяицкий С. С. Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза гитаристов за 1900–1901 г.г. Москва: Типо-литография А. В. Васильева и Ко, 1902. XII, 260, [8] с.

47. Зейферт [О.]. Об игре на гитаре с кольцом и ногтевым ударом (С немецкого). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 2, 1910. С. 21–25.

48. Из воспоминаний В. И. Дудицкого-Лишина (Продолжение). *Аккордъ. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 12, 08.12.1913. С. 1–5.

49. Из области изобретений и усовершенствований гитары. Письмо Ф. С. Пулезио. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 5–6, 1908. С. 70–73.

50. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Венесуельська гітарна музика ХХ століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 3(44). С. 33–55. DOI:10.31318/2414-052x.3(44).2019.189614.

51. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 124. С. 86–102.

52. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.

53. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. 39 с.

54. Іванніков Т. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 - 2010 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків: Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2012. 18 с.

55. Йиндржишек Йиндржих (Генрих Игнатъевич) - купец 2 гильдии, владелец музыкальных магазинов. *Наши Баку*. URL: <https://shorturl.at/kmHII> (дата звернення: 14.08.2023).
56. Катанский В. И. Мои мечты: Вальс В. Катанского. пер. Г. В. Черножуков. Харьков : Гергард. 5 с. [MZ Д 96/728]. Також доступний за посиланням: <https://search.rsl.ru/ru/record/01001930206> (дата звернення: 13.08.2023).
57. Кипченко З. В Малороссіи. Музыкальная картинка для 2-х гитар. Ялта : Гл. склад в муз. и нот. магазине у Ю. А. Пфейфера. 5 с.
58. Кипченко З. Гитарист-виртуоз. Сборник концертных пьес для гитары. Киев : Г. И. Йиндржишек. 13 с.
59. Кипченко З. Последние новости. Киев : Г. И. Йиндржишек. 10 с.
60. Кипченко З. Романс для гитары. Ялта : Гл. склад в муз. и нот. магазине у Ю. А. Пфейфера. 3 с.
61. Кипченко З. Скорбная страница для гитары. Ялта : Гл. склад в муз. и нот. магазине у Ю. А. Пфейфера. 5 с.
62. Кипченко З. Этюды для гитары. Ялта : Гл. склад в муз. и нот. магазине у Ю. А. Пфейфера. 9 с.
63. Классическая гитара в России и СССР. Биографический музыкально-литературный словарь-справочник / сост. М. С. Яблоков. Екатеринбург, 1992. 2108 с.
64. Коваленко А. Становлення та розвиток вітчизняної гітарної освіти (середина ХІХ – початок ХХІ ст.). Умань : Видавець «Сочінський М. М.», 2020. 226 с.
65. Коваленко А. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Умань : Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини, 2019. 265 с.
66. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста: автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 32 с.

67. Концерт З. И. Кипченко. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 3, 1905. С. 81–84.
68. Концерт З. И. Кипченко. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 6–7, 1905. С. 173.
69. Концерт Харьковского кружка гитаристов. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1907. С. 13–14.
70. Красный В. Двухгодичный курс обучения игре на семиструнной гитаре. Москва : Сов.композитор, 1975. 208 с. Т. 2.
71. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 20 с.
72. Крихацкий Владимир Гаврилович. *Вони залишили слід в історії Одеси. Збірка біографічних нарисів та статей*. URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=421> (дата звернення: 29.08.2023).
73. Кто виноват? Библиографическая заметка по поводу «Самоучителя для 7-мистр. гитары М. Соколовского» Издание К. И. Мейкова. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 4, 1904. С. 13–14.
74. Кушенов-Дмитревский Д. Новая и полная гитарная школа или самоучитель. 3-е изд. Санкт-Петербург : Имп. Акад. наук, 1817. 52 с.
75. Ларіонова Л. Історія однієї колекції (музей Чернігівської фабрики музичних інструментів). *Скарбниця української культури: Збірник наукових праць*. Чернігів, 2005. С. 92–99. Також доступний за посиланням: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/41980/13-Larionova.pdf?sequence=1>

76. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. 145 с.
77. Любимый хор из оперы Норма / Муз. Беллини ; Аранж. Плесков. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Музыкальный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 10, 1907. С. 10.
78. Мазепа Т. Л. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття. [Текст]: дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018.
79. Макаров Н. Несколько правил высшей гитарной игры. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 1, 1905. С. 11–15.
80. Макаров Н. Программа конкурса на премии за лучшие сочинения для гитары и за наилучше-сделанные гитары. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 7–8, 1910. С. 69–70.
81. Маленькая хроника. *Аккордъ. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 11, 01.12.1913. С. 15.
82. Марко Данилович Соколовський До 185-річчя від дня народження гітариста-віртуоза (1818-1883). *Вінницька обласна універсальна наукова бібліотека імені Валентина Отамановського*. 2003. URL: <https://library.vn.ua/e-library/katalog/e-library/katalog/marko-danilovich-sokolovskij> (дата звернення: 11.08.2023).
83. Машкевич В. Недуг гитары (окончание). *Аккордъ. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 12, 08.12.1913. С. 5–7.
84. Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. *Вісник Львівського університету*. 2016. (Серія "Мистецтвознавство"). № 17. С. 88–104.

85. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.): вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.
86. Меньшов А. Самоучитель для семиструнной гитары с ключом к итальянской нотной системе и рисунками положения обеих рук. Москва : П. Юргенсон, 1892.
87. Мертц І. К. Pianto dell'amanto. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями. Нотное приложение* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 8–9, 1905. С. 44–49.
88. Михайленко М. П. Київська школа гри на гітарі. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. № 1. С. 47–50.
89. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2011. 18 с.
90. Морков В. И. Музыка для двух гитар. (Primo) Кварт-гитара. [Рукопис. Підписано на тит.сторінці: «На добрую память Многоуважаемому Александру Яковлевичу Ларину от М. П. Папченко 22/VI 1941 г.»]. Санкт-Петербург, 1856. 210 с.
91. Морков В. И. Музыка для двух гитар. (Secondo) Большая гитара. [Рукопис. Підписано на тит.сторінці: «Многоуважаемому Александру Яковлевичу Ларину от М. П. Папченко 9/XI 1940 г.»]. Санкт-Петербург, 1856. 200 с.
92. Морков В. И. Полная школа для семиструнной гитары. С подробным объяснением о вновь усовершенствованной десятиструнной гитаре и приложением нескольких для неё пьес. Москва : П. Юргенсон, 1862.
93. Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 181 с.

94. Музыка для двух гитар. Гитара 1-я. [Рукопис. Підписано на тит.сторінці: «Многоуважаемому Александру Яковлевичу Ларину от М. П. Папченко 9/XI 1940 г.»]. Санкт-Петербург, 185883 с. 1858.

95. Музыка для двух гитар. Гитара 2-я. [Рукопис. Підписано на тит.сторінці: «Многоуважаемому Александру Яковлевичу Ларину от М. П. Папченко 9/XI 1940 г. На кромке переплёта две подлинные подписи Ив. Ал. Плескова и А. М. Афромеева»]. Санкт-Петербург, 185871 с. 1858.

96. Музыкальное обозрение. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 1, 1904. С. 13.

97. Музыкальное обозрение. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 12, 1904. С. 15.

98. Музыкальное обозрение. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов ; изд. А. Афромеев. Вип. 4, 1906. С. 99.

99. Музыкальное обозрение. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 12, 1905. С. 271.

100. Музыкальное обозрение. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 3, 1904. С. 10.

101. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.

102. Немеровский А. Самоучитель элементарной теории музыки. Санкт-Петербург : В. Бессель и К°, 1891. 52 с.

103. Николаев П. Исторический очерк московского николаевского сиротского института / за 50 лет его существования 1837–1887 г. Москва : Типография Общ. распростр. полезн. книг, 1887.

104. Нипрокин Ю. Этюды о гитаристах. Одесса : Друк, 2002. 165 с.

105. Ніколаєвська Ю. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків : Факт, 2017. 108 с.
106. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
107. Новые гитаристы. Аккордь. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 20.09.1913. С. 18–20.
108. Новые гитаристы. Аккордь. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 07.01.1914. С. 15–16.
109. О струнах. Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 10, 1904. С. 15.
110. Объявления. Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 11, 1907. С. 180.
111. Паламарчук В. «Етюд М. Д. Соколовського» та «Рукопис С. М. Галіна». Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2017. С. 81–94.
112. Паламарчук В. Київський гурток гітаристів Д. Г. Лободи. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич : Посвіт, 2017. С. 110–116. Також доступний за посиланням: http://aphn-journal.in.ua/archive/17_2017/18.pdf
113. Паламарчук В. Обласний конкурс гітаристів Львівщини: деякі замітки члена журі. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: збірник матеріалів XII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2018, м. Дрогобич) / редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2018. С. 222–225.

114. Паламарчук В. Скордатура как средство раскрытия потенциала классической шестиструнной гитары. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 358–371.

115. Паламарчук В. «Fantaisie brillante» Михаила Полушаева (1848–1902) для семиструнной гитары. *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2021. С. 40–45. DOI:<https://doi.org/10.29013/EJA-21-2-40-45>.

116. Панченко Л. Ф. Підготовка студентів університету до аналізу соціальних мереж. *Науковий вісник Донбасу*. 2012. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2012_4_35

117. Письма в редакцию. *Аккордъ. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 7, 21.02.1914. С. 115–116.

118. Письмо в редакцию. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 9, 1907. С. 147–148.

119. Письмо в редакцию. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 2, 1905. С. 61.

120. Пололин. Из настоящего семиструнной гитары. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 7–8, 1910. С. 76–79.

121. Пономарёв А. М. А. Стахович 1819 – 1858 г.г. (окончание). *Аккордъ. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 15, 31.12.1913. С. 1–5.

122. Портретная галерея гитаристов. Вип. 1, 20.09.1913. С. 17–18.

123. Почтовый ящик. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1907. С. 16.

124. Прейскурант 7-стр. гитар, продающихся в музыкальной торговле «Сибирская лира», г. Тюмень, Тоб. губ. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Музыкальный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1908.

125. Рада газета політична, економічна і літературна. №1-100. Київ : Друкарня Т-ства Н. А. Гирич, 1908. С. 1. Також доступний за посиланням: <https://libraria.ua/issues/920/>

126. Рада газета політична, економічна і літературна. №1-291. Київ : Друкарня Т-ства Н. А. Гирич, 1907. С. 1. Також доступний за посиланням: <https://libraria.ua/issues/920/>

127. Рада газета політична, економічна і літературна. №2-92. Київ : Друкарня Т-ства Н. А. Гирич, 1906. С. 1. Також доступний за посиланням: <https://libraria.ua/issues/920/>

128. Ремезов П. Репертуар гитариста, аранжированный А. Соловьёвым. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 7, 1907. С. 113–114.

129. Риман Г. Музыкальный словарь. Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. Москва : П. Юргенсон, 1901. 1531 с.

130. Римкявичюс Ю. Легендарный певец гитары. *Музыкальный альманах: Гитара*. № 1. С. 12–13.

131. Рогоза О. С. Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2010. 267 с.

132. Российский Медицинский список на 1873, 1874, ... , 1902 год. Санкт-Петербург : Типография Министерства Внутренних Дел, 1873.

133. Русанов В. В. С. Саренко (1881–1906). Биографический очерк. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов ; изд. А. Афромеев. Вип. 11, 1906. С. 243–248.
134. Русанов В. В школе. Технические упражнения для левой и правой руки. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1907. С. 9–12.
135. Русанов В. В школе. Технические упражнения для развития пальцев (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 8, 1907. С. 130–131.
136. Русанов В. Гитара и гитаристы. Исторические очерки. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов ; изд. А. Афромеев. Вип. 8, 1906. С. 174–176.
137. Русанов В. Гитара и гитаристы. Исторические очерки. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 4–5, 1905. С. 99–105.
138. Русанов В. Гитара и гитаристы. Исторические очерки. Гитара в России. Москва : Типо-литография А. В. Васильева и Ко, 1901. 64 с.
139. Русанов В. Дикий барин (Из моих воспоминаний). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1907. С. 5–8.
140. Русанов В. Дикий барин (Из моих воспоминаний). (Окончание). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 5, 1907. С. 76–79.
141. Русанов В. Дикий барин (Из моих воспоминаний). (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 2, 1907. С. 21–23.
142. Русанов В. М. Д. Соколовский: Исторический очерк В. А. Русанова. *Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза*

гитаристов за 1900–1901 г. / ред. С. С. Заяицкий. Москва : Типо-литография А. В. Васильева и Ко, 1902. С. 195–207.

143. Русанов В. М. И. Глинка. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 5, 1904. С. 4–5.

144. Русанов В. Музыкальный слух. Развитие его и воспитание (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 7, 1907. С. 103–106.

145. Русанов В. О струнах (Заметка). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 8, 1907. С. 131.

146. Русанов В. Современная летопись гитары. 2. Ю. И. Дьяков (Биограф. очерк). *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 10–11, 1905. С. 210–214.

147. Русанов В. Типы гитарного мира. 2. Виртуозы. *Аккордъ. Вестник гитары и других народных музыкальных инструментов. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 9–10, 1911. С. 111–115.

148. Русанов В. Что играть? Критико-библиографические этюды. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 3, 1907. С. 35–38.

149. Русанов В. Что играть? Критико-библиографические этюды (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 4, 1907. С. 49–51.

150. Русанов В. Что играть? Критико-библиографические этюды (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 12, 1907. С. 194–197.

151. Русанов В. Что играть? Критико-библиографические этюды (Продолжение). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 4, 1908. С. 54–56.
152. Русанов В. Школа для семиструнной гитары. 2-е изд. Тюмень, 1913. Ч. 1.
153. Сазонов В. Самоучитель игры на семиструнной гитаре. 2. Москва : Госуд. муз. изд-во, 1958. 152 с.
154. Сеговия А., Якушева Л., Ларичев Е. Моя гитарная тетрадь. Москва : Музыка, 1995.
155. Сидоренко В. Л. Галицька гітарна традиція ХІХ століття (Виконавство та творчість). *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. Ч. 2 (26). С. 18–22.
156. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Львів, 2009. 231 с.
157. Сидоренко В. Л. Збірка «Гітара №16» М. Вербицького в контексті становлення жанрів камерної музики в Галичині. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. (Серія "Музичне виконавство"). Вип. 40, № 10. С. 171–180.
158. Сидоренко В. Л. Особливості формування гітарної традиції в західних областях України. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2009. (Серія "Мистецтвознавство"). Вип. 15–16. С. 130–135.
159. Сихра А. Вариации на любимую тему оперы Норма / Полное собрание сочинений для семиструнной гитары №9. Москва : А. Гутхейль.
160. Сихра А. Тирольский вальс для двух гитар. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями. Нотное приложение* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 3, 1904. С. 22–23.

161. Скотто [В.]. Маленькая китайка. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Музыкальный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 6, 1910. С. 39.
162. Современная летопись гитары. Д. Г. Лобода. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1908. С. 10.
163. Соколов И. А. Самоучитель. Школа для семи струнной гитары. Санкт-Петербург, Москва, Лейпциг, Лондон : Ю. Г. Циммерман. 119 с. Т. 1–3.
164. Соколовский М. Почта. Музыкальная картинка. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Музыкальный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 9–10, 1909. С. 70.
165. Соколовский М. Самоучитель для балалайки по цифровой системе с приложением 40 русских песен / Сост. и метод. поясн. М. Соколовского. Москва : К. Мейков, 1900. 31 с.
166. Соколовский М. Этюд. *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Музыкальный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 11, 1909. С. 72–73.
167. Соколовский М. Этюд. *Музыкальный альманах: Гитара*. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. С. 28–30.
168. Соловьёв А. Школа-самоучитель для семиструнной гитары. Москва, 1896. 57 с. Т. 1.
169. Соловьёв А. Школа-самоучитель для семиструнной гитары. Москва, Петроград, Варшава, Киев : П. Юргенсон, 1896. Ч. 3. Вып. 3.
170. Соловьёв А. Школа-самоучитель для семиструнной гитары. 8-е изд. пересмотр. и дополн. Москва : П. Юргенсон. 69 с. Ч. 2.
171. Сологуб В. Формування професійної готовності майбутнього вчителя музики до самостійного вивчення інструментальних творів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Ялта : Респ. вищ. навч. закл. «Крим. гуманіт. ун-т», 2012. 20 с.

172. Сорочинский Ст. Гитара на Волыни (От нашего корреспондента). *Аккордь. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 1, 07.01.1914. С. 12–14.

173. Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. *Москвитянин, учено-литературный журнал*. Москва : В типографиях В. Готье и Степановой. Т. 4, 1854.

174. Субота А. В., Тихонравов С. Н. Алексей Федорович Мамон (жизнь и творчество) – к вопросу об истории формирования харьковской гитарной школы. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2008. № 12. С. 137–146.

175. Субота А. В. Конструктивные особенности семиструнной гитары как органологическая детерминанта ее статуса в культуре. *Вісник Міжнародного Слов'янського Університету*. Харків, 2007. Т. 10, № 1. С. 36–40.

176. Твори Михайла Вербицького для гітари «Guitarre № 16» / редактор-упорядник. В. Л. Сидоренко. Львів : Ліга-Прес, 2008. 117 с.

177. Тихонравова А. В. Семиструнна гітара в часі і просторі музичного мистецтва: органологічні і виконавські аспекти: дис. ... канд. мист. Харків, 2014. 319 с.

178. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880–1990 років: дис. ... канд. мист. Харків, 2013. 211 с.

179. Торден В. Найновіший самонавчатель для семиструнної гітари за нотною й цифровою системами з додатком 40 найпопулярніших п'єс, уміщених за ступенем трудности. Київ : Українське музичне видавництво Київського Ц. Р. К., 1931. 25 с.

180. Устав музыкальной школы А. С. Немеровского в г. Харькове. Харьков : Типография В. И. Романова, 1904. 3 с.

181. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара): исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Санкт-Петербург : Типография Э. Арнгольда, 1891. 220, 14 с.

182. Фан Дінь Тан Гітарне мистецтво В'єтнама / в контексті світового гітарного мистецтва: автореф. ... дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1996. 26 с.

183. Хорошавіна О. А. Творча особистість Уроша Дойчиновича в контексті сучасного гітарного мистецтва: дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 196 с.

184. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. / упоряд., підг. тексту, покажч. О. Савчук; післямови І. Мацієвського, В. Мішалова, М. Хая. 1930. Харків: Савчук О. О., 2013. 512 с. (Серія "Слобожанський світ"). ISBN 978-966-2562-29-3.

185. Хроника. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 1, 1904. С. 12.

186. Циммерман Ф. Фантазия. (Серія "Библиотека гитариста"). ред. В. Юрьев. Вип. 128, 1961. С. 9.

187. Чебодько П. Я. Краткая историческая справка о гитаре. (Предназначается в пособие изучающим музыку на гитаре). Киев: тип. «Рус. печ.», 1910. 15 с.

188. Черников Н. О басовых струнах. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов; изд. А. Афромеев. Вип. 1, 1906. С. 16–17.

189. Черников Н. О басовых струнах (Окончание). *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов; изд. А. Афромеев. Вип. 9, 1906. С. 202–203.

190. Черников Н. О басовых струнах (Продолжение). *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред. В. Русанов; изд. А. Афромеев. Вип. 8, 1906. С. 189–191.

191. Черников Н. Ф. Ф. Глушков (К десятилетию со дня его кончины). *Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал. Литературный отдел* / ред.-изд. А. Афромеев. Вип. 11–12, 1908. С. 122–124.

192. Шрамко І. Козацька гітара. *Соціалістична культура*. № 4. С. 40–41.
193. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ – початку ХХ століть: європейські виміри: монографія. Харків: ФОП Панов А. М., 2017. 479 с.
194. Щепакін В. Західноєвропейські народні музичні інструменти (гітара, цитра, мандоліна) на культурних теренах України середини ХІХ – початку ХХ століття. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2014. II (1). С. 211–216.
195. Эдельман О. Форма гитары. *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 7, 1904. С. 4–6.
196. Эдельман О. Форма гитары (Продолжение). *Гитаристъ. Музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями* / ред.-изд. В. А. Русанов. Вип. 9, 1904. С. 14.
197. Ящук Я. Про походження бандурки. 29.10.2017. URL: <https://bandurka.etnoua.info/novyny/pro-pohodzhennja-bandurky-jaroslav-jashchuk/> (дата звернення: 09.08.2023).
198. Violin makers and masters: archive «G-I». *Corilon violins. Fine stringed instruments*. URL: <https://www.corilon.com/us/library/makers-archive/violin-makers-and-masters-archive-g-i> (дата звернення: 14.08.2023).
199. Annala H., Matlik H. Handbook of Guitar and lute Composers. Mel Bay Publications, 2007.
200. Arcas J. Norma. Sinfonía de Bellini. *Collección piezas para guitarra*. 2a serie. Num. 22. Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger.
201. Asencio V. *Collectici intim*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1988.
202. Bayer Ed. 100 récréations agréables et instructives. Choies des mélodies célèbres de Bellini, Donizetti etc. Cah. 4. #93. Hambourg: G. W. Niemeyer. P. 10.

203. Bayer Ed. Bouquet musical. Pièces choisies des opéras modernes. Op. 1. Cah. 1. Leipzig : Carl Rühle's Music-Verlag. P. 7.
204. Bayer, Ed. Bouquet musical. Pièces choisies des opéras modernes. Op. 1. Cah. 7. Berlin : Herrmann Weinholtz. P. 3.
205. Bayer, Ed. Le Répertoire du guitariste. Morceaux modernes et non difficiles. Op. 19. Cah. 3. Hambourg, Leipzig & New-York : Schuberth & Co..
206. Bellini V. Cavatina «Casta Diva che inargenti» nell' opera Norma. Ridotta per Chitarra sola da M. Paturzo. Milano : Regio Stabilimento nazionale, Tito Di gio. Ricordi.
207. Bellini V. Norma / Act I [orch. score]. Milan : G. Ricordi, 1898. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Norma_\(Bellini%2C_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Norma_(Bellini%2C_Vincenzo))
208. Berlioz H. A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration / [transl. from the French by Mary Cowden Clarke]. Second edition. London : Novello, Ewer & Co., 1858. 272 p.
209. Blaha V. Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. 272 p.
210. Bobri V. La tecnica di Segovia. Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1983.
211. Bodstein F. A. Fantaisie sur les thèmes favoris de l'opéra Norma de V. Bellini. Op.23. Hambourg : Jean. Aug Böhme.
212. Bodstein F. A. Pieces de société. Cah. 5. Op. 21. #1, 3-6, 8, 10. Hambourg : Jean. Aug Böhme.
213. Bone Ph. J. The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers. London : Schott, 1914. 440 p.
214. Buek F. Die Gitarre und ihre Meister. Berlin-Lichterfelde : Schlesinger, 1926. 171 p.
215. Carcassi M. Récréations musicales, Op.50. Rondeaux, Variations et Fantasies pour la Guitare. 2-me Suite. Paris : Dépôt Central de la Musique.
216. Carcassi M. Vollständige gitareschule in drei Abtheilungen. Mainz : B. Schott's Söhne. 104 p. Also available online, URL:

[https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_la_guitare%2C_Op.59_\(Carcassi%2C_Matteo\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_la_guitare%2C_Op.59_(Carcassi%2C_Matteo))

217. Charnassé H. *La guitare*. Paris : Presses universitaires de France, 1985. 127 p.

218. Chodecki A. Marek Sokołowski. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane tygodniowe*. Vol. VI, Issue №139.

219. Ciraldo N. A. A comparative study of the eschig editions and the «1928 manuscript» of Heitor Villa-Lobos's Twelve etudes for guitar : Thesis. 2006. URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2735> (accessed 19/08/2023).

220. Coste N. *Fantaisie sur deux motifs de La Norma pour la guitare*. Paris : E. Chailiot.

221. Czerny C. *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom anfang bis zur ausbildung als anhang zu jeder clavierschule*. Vienna : A. Diabelli & Comp.. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Letters_to_a_Young_Lady_on_the_Art_of_Playing_the_Piano_forte_\(Czerny,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Letters_to_a_Young_Lady_on_the_Art_of_Playing_the_Piano_forte_(Czerny,_Carl))

222. Damas T. *Sinfonia de la Norma. Opera del maestro Bellini. Decameron del guitarrista de salon*. Num. 2. Madrid : A. Romero.

223. Decker-Schenk J. *Fantaisie romantique*. Augsburg : Freie Vereinigung zur Förderung guter Guitaremusik, 1906. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Fantaisie_romantique_\(Decker-Schenk%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Fantaisie_romantique_(Decker-Schenk%2C_Johann))

224. Decker-Schenk J. *Pièce de salon*. Augsburg : Freie Vereinigung zur Förderung guter Guitaremusik, 1908. Also available online, URL: [http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ce_du_salon_\(Decker-Schenk%2C_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ce_du_salon_(Decker-Schenk%2C_Johann))

225. Feeley J. J. *Classical Guitar Music by Irish Composers: Performing Editions and Critical Commentary*. PhD thesis in 3 Volumes. National University of Ireland Maynooth, 2007.

226. Gardana E. *Studio e diletto ossia raccolta di pensieri melodici per chitarra. Norma di Bellini. Op. 47*. Genova : A. Capurro.

227. Gurgul W. Ukrainian Elements in Polish Guitar Music of the 19th Century. *Folk art and ethnology*. Issue 3. P. 22–36. DOI:10.15407/nte2022.03.022.
228. Käppel H. The Bible of Classical Guitar Technique. AMA Musikverlag, 2016. 245 p. ISBN 978-3-89922-191-6.
229. Kurjer Warszawski. lutego.1853. № 46. URL: <https://polona.pl/preview/75689fae-06d3-48f0-9f3d-6dabf073b1bf> (accessed 11/08/2023).
230. Letter from Franz Meyer to Mrs. Bickford, February 22, 1927. 3 p. Also available online, URL: <https://digital-collections.csun.edu/digital/collection/VOBCorr/id/519> (accessed 13/08/2023).
231. Lütendorff W. L. F. von Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main : Frankfurter Verlags-Anstalt a. g., 1922.
232. Mertz J. K. Norma von V. Bellini. Wien : Tobias Haslinger's Witwe und Sohn. ("Opern-Revue. Ausgewählte Melodien für die guitare. №17" Series).
233. Mertz J. K. Pianto dell'Amante. Moscou : P. Jurgenson. 21 p. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Pianto_dell'Amante_\(Mertz%2C_Johann_Kaspar\)](https://imslp.org/wiki/Pianto_dell'Amante_(Mertz%2C_Johann_Kaspar))
234. Mertz J. K. Schule für die Guitare. Vienna : Tobias Haslinger's Witwe und Sohn. 29 p. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Schule_f%C3%BCr_die_Gitarre_\(Mertz%2C_Johann_Kaspar\)](https://imslp.org/wiki/Schule_f%C3%BCr_die_Gitarre_(Mertz%2C_Johann_Kaspar))
235. Miner G. The Harp Guitar of Boris Perott. 01.2014. URL: http://www.harpguitars.net/players/perott/harp_guitar_of_boris_perott.htm (accessed 09/08/2023).
236. Miner G. The Petzval-Scherzer Guitharfe. 06.2013. URL: http://www.harpguitars.net/history/month_hg/month-hg-6-13.htm (accessed 10/08/2023).
237. Nemerowski A. Classisches Album für 6 saitige Gitarre bearbeitet von A. Nemerowski. Heft 1-3. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, Riga, London : Jul. Heinr. Zimmermann.

238. Nemerowski A. Original Compositionen für 6 saitige Gitarre von A. Nemerowski. Heft 1-8. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, Riga, London : Jul. Heinr. Zimmermann.

239. Nemerowski A. Schule der Tonleitern Arpeggien und Akkorde in allen Dur- und Moll- Tonarten für 6 saitige Gitarre. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, Riga, London : Jul. Heinr. Zimmermann. 23 p. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_\(Nemerovskiy%2CAleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Schule_der_Tonleitern_Arpeggien_und_Akkorde_(Nemerovskiy%2CAleksandr))

240. Olcott-Bickford (Vahdah) Collection. *Online Archive of California*. URL: https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8zp4c79/entire_text/ (accessed 13/08/2023).

241. Padovetz J. Fantaisie sur des motifs de l'opera Norma de Bellini pour la guitar. Op. 20. Vienne : Ant. Diabelli.

242. Padovetz J. Variations pour la guitare sur un theme favori de l'opera de Norma de V. Bellini. Op. 16. Paris : Richault.

243. Pelzer F. Instructions for the Spanish guitar. 2. London : S. Chappell. 62 p. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Instructions_for_the_Spanish_Guitar_\(Pelzer,_Ferdinand\)](https://imslp.org/wiki/Instructions_for_the_Spanish_Guitar_(Pelzer,_Ferdinand))

244. Plesch M. The guitar in nineteenth-century Buenos Aires: towards a cultural history of an Argentine musical emblem : PhD thesis, Music. The University of Melbourne, 1998.

245. Polupayenko M. Fantasia on Zaporozhye Themes. Columbus, Ohio : Editions Orphée, Inc., 1986. ("The Guitarists Repertoire" Series, Vol. 7).

246. Power A. Agustín Barrios Mangoré. Lulu.com, 2008. 134 p. ISBN 978-1-326-18237-3.

247. Prat D. Diccionario de guitarristas (Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarras, guitarristas, guitarreros). Buenos Aires : Romero y Fernández, 1934. 470 p.

248. Pratten C. J. *Guitar School*. London : Boosey & Sons, 1859. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Guitar_School_\(Pratten%2C_Catharina_Josepha\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_School_(Pratten%2C_Catharina_Josepha))
249. Pujol E. *Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega*. Libro primero. Buenos Aires : Ricordi Americana, 1956. 100 p.
250. Pujol E. *The Dilemma of Timbre on the Guitar*. [English translation by Mrs D. Gow and Mr. E. L. Giordan, corrected by Victoria Kingsley]. Buenos Aires : Ricordi Americana, 1960. P. 37–58.
251. Regondi G. *Reverie. Nocturne pour la guitare*. England : Bone & Co. Luton.
252. Romero P. *Guitar style & technique. A comprehensive study of technique for the classical guitar*. New York : Bradley Publications, 1982.
253. Sagreras J. S. *Las primeras lecciones de guitarra*. Mexico : Ricordi. 32 p. ISBN 978-968-5424-00-4.
254. Schulhoff G. *Mazurka* / Transcr. E. Gardana.
255. Sethares B. *Alternate Tuning Guide*. 99 p. Also available online, URL: <http://sethares.engr.wisc.edu/alternatetunings/alltunings.pdf>
256. Seyffert O. *Ueber das Gitarrespiel mit Ring und Nagelanschlag. Der Gitarrefreund. Mitteilungen des Internationalen Guitarristen-Verbandes (e.V.)*. München, 1907. P. 33–35.
257. Sharpe A. P. *The story of the Spanish Guitar*. 3d edition. London : Clifford Essex Music Co.LTD, 1963. 64 p.
258. Siuta B., Dovahlyuk I., Markova O. et al. *Non-Musical Markers of the Structure and Content of Musical Works at the end of the 20-th Century. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 11, Issue 01 (11/01). P. 37–41.
259. Sokolovsky M. *Étude. La Biblioteca di Seicorde* / ed. A. Gilardino. Vol. 76, Luglio-Settembre. 2003.
260. Sowiński W. *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii*

muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora. Paryż : Skł. gł. w Księgarni Luxemburskiej ; Drukarnia E. Martinet, 1874. 513 p. Also available online, URL: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/12173/edition/11793> (accessed 11/08/2023).

261. Tanenbaum D. Study notes, insights, and commentary on Matteo Carcassi's 25 Estudios, Op.60. San Francisco : Guitar Solo Publications, 1992. 49 p. ("The Essential Studies" Series). ISBN 0-9627832-2-6.

262. Tartini G. A Letter from the late Signor Tartini to Signora Maddalena Lombardini (now Signora Sirmen). Published as an important lesson to performers on the violin. transl. by C. Burney. New York & London : Johnson Reprint Corporation, 1967. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Tutorial_Letter_to_Maddalena_Lombardini_\(Tartini%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Tutorial_Letter_to_Maddalena_Lombardini_(Tartini%2C_Giuseppe))

263. Tennant S. Pumping Nylon. Van Huys : Alfred Publishing Company, 1998. 95 p.

264. The Russian collection, Vol. I for guitar solo. Edited, with historical notes by Matanya Ophee. Columbus, Ohio : Editions Orphée, Inc., 1986. viii, 39 p.

265. Timofeyev O. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850 : Ph.D. Dissertation. Department of Music, Duke University, 1999. 584 p.

266. Tyler J. A Guide to Playing the Baroque Guitar. Paul Elliott, editor. Publications of the Early Music Institute. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2011. 176 p.

267. Tyler J., Sparks P. The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era. Oxford University Press, 2002. 348 p. ISBN 978-0-19-816713-6.

268. U. K., Kl. J. Marek Konrad Sokołowski. (Wspomnienie pośmiertne). *Echo muzyczne i teatralne*. 10.03.1884. №25. P. 257–258.

269. U. K., Kl. J. Marek Konrad Sokołowski. (Wspomnienie pośmiertne) (Dokończenie). *Echo muzyczne i teatralne*. 17.03.1884. №26. P. 271–272.

270. Valse et Marche. Augsburg : Freie Vereinigung zur Förderung guter Gitarremusik. Also available online, URL: [https://imslp.org/wiki/Valse_and_March_\(Decker-Schenk%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Valse_and_March_(Decker-Schenk%2C_Johann))

271. Ż. A. Marek Sokołowski. *Tygodnik Ilustrowany*. Warszawa, 1868. ("2" Series) Vol. 1, Issue №10. P. 126.

272. Zuth J. *Handbuch der Laute und Gitarre*. Georg Olms Verlag, 1926. 308 p. ISBN 978-3-487-40253-6.

273. Haines R. Ana Vidovic Interview with Erica Cantrell. (2011). Clarksville Tennessee : Austin Peay State University, 2011. Duration: 11:57. URL: <https://youtu.be/rHEccPivH9U?t=336> (accessed 14/08/2023).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження

Публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Статті у наукових фахових виданнях України

1. Паламарчук В. Скордатура как средство раскрытия потенциала классической шестиструнной гитары. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 42. С. 358–371.

2. Паламарчук В. Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінця XVIII–XIX століть). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2016. Вип. 17. С. 177–184.

3. Паламарчук В. «Етюд М. Д. Соколовського» та «Рукопис С. М. Галіна». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 81–94.

4. Паламарчук В. «Школа гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари» О. Немеровського. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 109–116.

5. Паламарчук В. Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупаєнка. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 44. Музикознавчий універсум*: збірник статей. Львів, 2019. С. 130–142. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.130.142>

2. Статті у закордонних фахових виданнях

6. Паламарчук В. «Fantaisie brillante» Михаїла Полупаєнко (1848–1902) для семиструнної гітари // *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2021. №2. С. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-2-40-45>

3. Статті в інших наукових виданнях України

7. Паламарчук В. Київський гурток гітаристів Д. Г. Лободи. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Посвіт, 2017. Вип. 17. С. 110–116.

8. Паламарчук В. Український віртуоз Захарій Кіпченко, його одинадцятиструнна гітара та композиції. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe, nr 6*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Р. 122–133.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Паламарчук В. Творчість видатного українського гітариста Марка Соколовського у контексті наукових зацікавлень сучасного італійського дослідника Марко Баззотті (джерелознавчо-культурологічні аспекти). *Фундаментальні та прикладні дослідження : сучасні науково-практичні рішення і підходи: збірник матеріалів III-ї міжнародної науково-практичної конференції* / ред.-упор. А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря. Баку – Ужгород – Дрогобич : Посвіт, 2017. С. 121-123.

2. Паламарчук В. Обласний конкурс гітаристів Львівщини: деякі замітки члена журі. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть : збірник матеріалів XII-ї міжнародної науково-практичної конференції* (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2018, м. Дрогобич) / редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2018. С. 222-225.

3. Паламарчук В. «Школа гамм, арпеджіо та акордів» О. Немеровського. *«Молоді музикознавці»: збірник тез XIX-ї міжнародної науково-практичної конференції* (КІМ ім. Р. Глієра, 09-11.01.2019, м. Київ) / упорядники Л. Мудрецька, Д. Менделенко. Київ, 2019. С. 154-156.

4. Паламарчук В. Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупаєнка (1848 – 1902). *Збірник тез міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих»* (ЛНМА ім.Лисенка, 28.02.2019-1.03.2019, м. Львів) / Відповідальні за випуск О. Катрич, А. Чубак. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 51-52.

5. Паламарчук В. Гітарна навчально-методична література на українських теренах кінця XIX – поч. XX ст. ст. *Тези III Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти»* (22-23 вересня 2022 р.). Умань. С. 51-56.

6. Паламарчук В. Нігтьове звуковидобування у виконавській і педагогічній практиці гітаристів кінця XIX – початку XX ст. ст. *Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: Самореалізація особистості і професійна підготовка вчителя музики (електронне видання)* (Львів, 12 травня 2023 року) / Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра музичного мистецтва ; відп. за вип. С. Салдан. Львів : ЛНУ ім. І. Франка. 2023. С. 49-51.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Результати дослідження апробовані автором на таких наукових конференціях:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва». Харків, 10 лютого 2014 р. Тема доповіді: «Скордатура як засіб розкриття потенціалу класичної шестиструнної гітари». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті);

2. III міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи». Дрогобич, 26-27 березня 2015 р. Тема доповіді: «Вплив строю класичної шестиструнної гітари на її виразні можливості». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

3. Міжнародний науково-практичний круглий стіл «Творці національного і державного Гімну України М. Вербицький та П. Чубинський». Львів, 7 червня

2017 р. Тема доповіді: «Гітарний спадок М. Вербицького». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

4. III міжнародна науково-практична конференція «Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи». Дрогобич, 17 листопада 2017 р. Тема доповіді: «Творчість видатного українського гітариста Марка Соколовського у контексті наукових зацікавлень сучасного італійського дослідника Марко Баззотті (джерелознавчо-культурологічні аспекти)». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);

5. XII міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть». Дрогобич, 07-09 грудня 2018 р. Тема доповіді: «Обласний конкурс гітаристів Львівщини: деякі замітки члена журі». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);

6. XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Київ, 09-11 січня 2019 р. Тема доповіді: «"Школа гам, арпеджіо та акордів" О. Немеровського». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);

7. V міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 28 лютого – 1 березня 2019 р. Тема доповіді: «Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупаєнка (1848 – 1902)». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);

8. I міжнародна науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти». Умань, 25 вересня 2020 р. Тема доповіді: «Творчість українських композиторів-гітаристів кінця XIX – початку XX століття у контексті розширення педагогічного та концертного репертуару сучасного гітариста». Форма участі: очна (виступ із доповіддю).

9. I Всеукраїнська науково-практична конференція «Перспективи розвитку гітарного виконавства в умовах вітчизняної мистецької освіти». Боярка, 16-17 грудня 2021 р. Тема доповіді: «Посібники з гітарного виконавства на

українських теренах кінця XIX – поч. XX ст.: джерелознавчий огляд». Форма участі: очна (виступ із доповіддю).

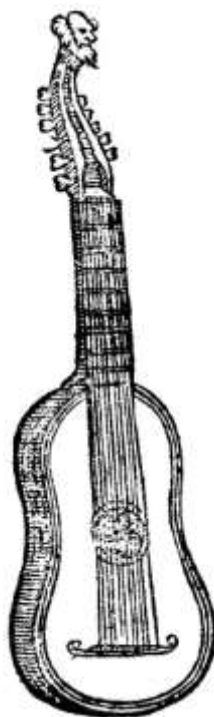
10. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти». Умань, 22-23 вересня 2022 р. Тема доповіді: «Гітарна навчально-методична література на українських теренах кінця XIX – поч. XX ст.ст.». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);

11. Міжнародна науково-практична конференція "ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування". Харків, 11-12 жовтня 2022 р. Тема доповіді: «Лют'є та гітаристи-винахідники як складова української національної гітарної традиції на етапі її становлення». Форма участі: очна (виступ із доповіддю).

12. Всеукраїнська науково-практична конференція «Самореалізація особистості і професійна підготовка вчителя музики». Львів, 12 травня 2023 р. Тема доповіді: «Нігтьове звуковидобування у виконавській і педагогічній практиці гітаристів кінця XIX – початку XX ст. ст.». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез).

ДОДАТОК Б**Б. 1**

Quinterna (за Преторіусом)

**Б. 2**

«Запорожець» (перша половина XIX ст. Походження невідоме.

Полотно, олія, 80 x 74,5. Одеський історико-красзнавчий музей. (И-3))



Б. 3 Марко Соколовський (1818-1883)

Б. 4



Б. 5



Б. 6

Сімнадцятиструнна гітара

М. Соколовського



Б. 7

Микола Макаров (1810-1890)

**Б. 8**

Михайло Полушаєнко (1848-1902)



Б. 9

Ансамбль В. Лебедева

**Б. 10**

Наполеон Кост з гітарами різної конструкції



Б. 11

Василь Лебедєв (1867-1907)

**Б. 12**

Володимир Крихацький
(1877-1942)

**Б. 13**

Захарій Кіпченко (1874-1968)

Б. 14

Б. 15

Афіша концерту в Одесі (надана Ю. Ніпрокіним)

Суббота **7** МАЯ

О-во Друзей Народн. Музыки

ГОСЦИРК
ул. Подбельского № 25 (б. Коблевская)

Суббота **7** МАЯ

ГРАНДИОЗНЫЙ

ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

1-го НАРОДНОГО ОРКЕСТРА

(балалаечников) в составе **52 человек** под управл. Н. М. СИНИЦЫНА.

ПРОГРАММА:

| | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. НОВГОРОД (народная песня муз. Дютчи). 2. СЕВЕРНАЯ ЗВЕЗДА, муз. Глинки 3. ВО ДУЗЯХ (варнац на нар. песню). 4. РЕВЕ та СТОГНЕ ДНІР ШИРОКИЙ (укр. нар. песня обр. Н. М. Синицына). 5. ЭЙ УХНЕМ (бурлацкая песня) 6. КАК ВО ГОРОДЕ ЦАРЕВНА ГУЛЯЛА (хоровая свадебная песня муз. Привалова) 7. ПРОТЯЖНАЯ (Великорус. Лядова) 8. ЧТО ТЫ РАНО ТРАВУШКА ПОЖЕЛТЕЛА (муз. Варламова) 9. ТЫ НЕ СТОЙ КОЛОДЕЦ (Великор. Лядова) | <ol style="list-style-type: none"> 10. ПИВНАЯ ЯГОДА (свадебная В. В. Андреева) 11. ЗА РЕЧЕНЬКОЙ ЯР ХМЕЛЬ (об-раб. Чагодаева) 12. ПО ЕЛЬНИЧКУ „полно ты солнышко“ (Насонова) 13. СТОРОНА МОЯ РОДИМАЯ (Насонова) 14. НЕ ОДНА ВО ПОЛЕ ДОРОЖЕНЬКА (муз. Полоцкого) 15. ХОР ПОСЕЛЯН (из оперы Князь Игорь, муз. Бородина) 16. ПОЛЯНКА [пляс. муз. Привалова] 17. СВЕТИТ МЕСЯЦ [В. В. Андреева] 18. ДОЙНА [Молдавекая обраб. И. М. Синицына] |
|---|---|

II. НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И БАЛЕТ

в исполнении артистки
Гос. академич. театров **М. В. ОРЛИНСКОЙ** (сопрано)

Артиста Гос. академ. театров **П. М. КИРСАНОВА** (тенор)

Артистов Госбалета **БАСИНОЙ** и **МУРАТОВА** русск. народн. танцы „лубок“

III. СОЛЬНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

1. Гитара **З. И. КИПЧЕНКО**, 2. Домра (альт) **Н. М. СИНИЦЫН**
3. Балалайка **БАЛЫШЕВ**, 4. Ксилофон **ЗИНЕВИЧ**.

Дует гитар в исполнении: В. В. Гаузбрандта и Я. П. Калмакова

Ансамбль гитаристов в исполн.: **В. Гаузбрандта, В. Криханского, А. Калмакова, А. Волохова, П. Водникевича и Г. Шрамко.**

Начало ровно в 8 час. веч. ■ Цена билетов от 20 к. до 1 рубля.

Предварительная продажа билетов в Рабочей кассе и в день концерта **7-го мая** весь день в Госцирке
Администратор **К. М. Гедрич**.

Одесск. 1571. Окрф. 891590. Тел. „Печ. Труд“, К-Либкиекта, 11. № 23—2000.

Б. 16

Володимир Кузнецов
(1887-1953)

**Б. 17**

Київський гурток гітаристів
(Д. Г. Лобода в центрі)

**Б. 18**

Ансамбль Київського гуртка гітаристів (Д. Г. Лобода стоїть ліворуч)



Б.19

Къ библиографической замѣткѣ „Индійскій маршъ“.
Ар. Д. Г. Лобода. Изд. Дука.

Ж^{8♯} Ц^{8♯} Ц^{8♯}

Контръ-басъ
Большая Квартъ
Пиколъ

Диапазонъ гитаръ ансамбля кружка мѣстныхъ гитаристовъ-любителей.

Б. 20

О. Васильченко та П. Ульянов



Б. 21

В. Окуліч та В. Каменецький



Б. 22

Таїсія Азбукіна (у заміжжі
Мазур) (1888-1956)

**Б. 23**

Володимир Мазур (1888-?)

**Б. 24**

П. Назаренко, В. Мазур, Т. Азбукіна(Мазур) (1940-ві роки)



Б. 25

В. Яворський, П. Пешков, В. Мазур

**Б. 26**

Володимир Яворський (Київ, 1963 р.)



Б. 27

Черножуков(Инсаров) Григорій (1886-1943)

**Б. 28**

Олексій Варфоломєєв (1884-1990) (ліворуч)



Б. 29

Титульна сторінка «Школи-самонавчателю
для шестиструнної гітари чи лютні» І. Деккер-Шенка

Schule für Gitarre oder Laute

für den Selbstunterricht geeignet

nebst Tabelle für Bass-Gitarre und Schwedische Laute

Self
Instructor

for the
Guitar



von
J. DECKER-SCHENK.

Teil I. II. gebunden

Beide Teile in 1 Band gebunden



Verlag von **Jul. Heinr. Zimmermann.**

LEIPZIG. ST. PETERSBURG. MOSKAU. RIGA. LONDON.

Ferner erschienen:

Decker-Schenk, J. Gitarren-Album: Beliebte Volkslieder, Opern-melodien, Tänze, Märsche und Salonstücke Heft I-IV

do Duett-Album: " " " " " " Heft I-II

a) für Terz und große Gitarre. b) für 2 6saitige Gitarren.

Б. 30

13 saittig
12 saittig
11 saittig
10 saittig
9 saittig

This musical score is for guitar and consists of five staves, each representing a different string count. The staves are labeled from top to bottom: 13 saittig, 12 saittig, 11 saittig, 10 saittig, and 9 saittig. Each staff contains a series of notes and rests, with a large brace on the right side grouping all five staves together. The notation is in bass clef and includes various rhythmic values and accidentals.

Б. 31

IX VIII
VII VI

This musical score is for guitar and consists of two staves. The top staff is marked with Roman numerals IX and VIII, and the bottom staff is marked with VII and VI. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a trill (tr) in the first measure of the top staff. A large brace on the right side groups both staves together.

Б. 32

tr

This musical score is for guitar and consists of three staves. The notation is highly complex, featuring many beamed notes and a trill (tr) in the first measure of the top staff. A large brace on the right side groups all three staves together.

Б. 33

Артикуляция обозначена без применения большого пальца левой руки. Цифры над нотами обозначают пальцы правой руки, под нотами - левой руки. В аккордах обозначены пальцы ~~левой руки~~, а иногда еще крайний палец правой руки, участвующий в исполнении аккорда. Пальцы правой руки: 1-большой, 2-указательный, 3-средний, 4-перстневый, 5-мизинец; пальцы левой руки: 1-указательный, 2-средний, 3-перстневый, 4-мизинец.

За всеми справками и разрешениями затруднений прошу обращаться по адресу: Харьков, Советская, д. №15, В. П. Манукевичу

В. Манукевич.

Харьков. 26 февраля 1925

Б. 34

А СНРА

П И Р О А Б С Р И И С В А А Б С Р

для ДВУХЪ гитаръ

PRIMA

SECUNDA

PRIMA

SECUNDA

PRIMA

SECUNDA

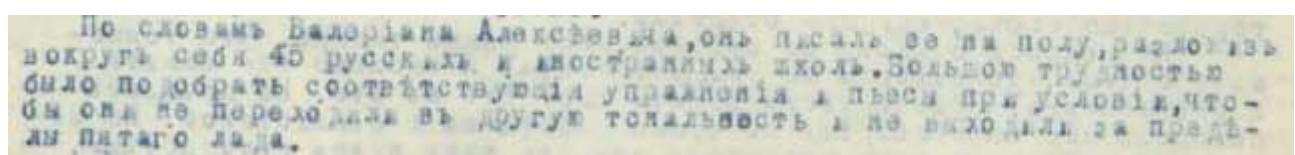
PRIMA

SECUNDA

Б. 35

Фрагмент нарису В. Машкевича

«Спогади про Валеріана Олексійовича Русанова» (с. 21):



По словам Валеріана Алексеевича, он писал ее на ходу, разложив
вокруг себя 45 русских и иностранных школ. Большой трудностью
было подобрать соответствующий управленческий язык при условии, что-
бы она не переходила в другую тональность и не выходила за предель-
ные пределы.

ДОДАТОК В

Композиції українських композиторів-гітаристів

В. 1

Перелік оригінальних творів М. Соколовського та зроблених ним аранжувань, що наданий Марко Баззотті (Італія):

- Фантазія, Полонез – inedit (1847)
- Fantasia sur «Le Carnaval de Venise» trascr. op. 18 H. W. Ernst per arpa-chitarra (manuscript)
- Fantasia «Il Pirata» & Divertissement su temi di Bellini, Polacca da «I Puritani» (Son vergin vezzosa)
- Vals (o Valse Brillante) – невідомо
- Waltz & Mazurka di Chopin – невідомо
- Deux Polkas-Mazurkas (надруковано в Росії, тепер невідомо)
- Slavjanska Dumka («Pensiero slavo»)²⁶⁶
- Rêverie – невідомо
- Studio sulla canzone «Na dvore metel' i v'yuga» («Tempesta e bufera di neve») di Dubiuk – невідомо
- Recollections from Scotland – невідомо
- Mazurka Idźmy dalej («Давайте продолжим») – невідомо
- Canzone «Poslushaitye chto skazu»
- Etiud (Studio) & Pochta – «Музыка гитариста», Novembre 1909, Moskow

В. 2

Два альбоми вальсів Е. Вальдтейфеля, аранжованих для семиструнної гітари М. Полупаєнком у співробітництві з Р. ван Кеєрбергенем та опублікованих у видавництві Юргенсона:

Альбом 1:

1. «*Je t'aime*» («Люблю тебе»),
2. «*Les sirènes*» («Чари русалок»),

²⁶⁶ Перероблена Соколовським композиція Й. К. Мерца «*Fantasia Romantique*» [142, с. 205].

3. «*La berceuse*» («Колискова»),
4. «*Mein Traum*» («Мій сон»),
5. «*Les patineurs*» («Ковзанярі»).

Альбом 2:

6. «*Frühling-Kinder*» («Весняні квіточки»),
7. «*Tout à vous*» («Тобі одній»),
8. «*Hommage aux dames*» («Дамам привіт»),
9. «*Toujours fidèle*» («Вірність»),
10. «*Pluie d'or*» («Золотий дощик»),
11. «*Soirée d'été*» («Літній вечір»).

В. 3

Альбоми оригінальних композицій О. Немеровського для гітари соло
опублікованої видавництвом Ю. Г. Циммермана серії
«*Original Compositionen für 6 saitige Gitarre von A. Nemerowski*».

Альбом №1.

1. *Erste Concert-Suite: Introduction, Walzer, Intremezzo, Mazurka*
(Концертна сюїта №1: Інтродукція, Вальс, Інтермеццо, Мазурка).
2. *Impromptu in Form einer Mazurka* (Експромт у формі мазурки).
3. *Menuet fantastique* (Фантастичний менуєт).
4. *Élegie* (Елегія).
5. *Rêverie* (Ревері).
6. *Sérénade* (Серенада).
7. *Nocturne* (Ноктюрн).

Альбом №2.

1. *Zweite Concert-Suite: Divertissement, Arlequin et Colombine, Alla Mazurka*
(Концертна сюїта №2: Дивертисмент, Арлекін та Коломбіна, *Alla Mazurka*).
2. *Prélude* (Прелюдія).
3. *Caprice* (Капріс).
4. *Doumka* (Думка).

5. *Gavotte* (Гавот).
6. *Gebet* (Молитва).

Альбом №3.

1. *Burlesque* (Бурлеска).
2. *Etude* (Етюд).
3. *Ballade* (Балада).
4. *Conte* (Казка).
5. *Sérénade espagnole* (Іспанська серенада).
6. *Canzonetta* (Канцонетта).

Альбом №4.

1. *Scène de Ballet* (Балетна сцена).
2. *Scherzino* (Скерцино).
3. *Marche Fantastique* (Фантастичний марш).
4. *Petite Fantaisie* (Маленька фантазія).
5. *Légende* (Легенда).
6. *Valse-Caprice* (Вальс-Капріс).

Альбом №5.

1. *Hopak. Danse russe* (Гонак).
2. *Petite Chanson* (Маленька пісня).
3. *Scherzo Rustique* (Селянське скерцо).
4. *Danse des Gnomes. Pièce caractéristique* (Танець гномів.

Характеристична п'єса).

5. *Esquisse* (Ескіз).
6. *Pastorale* (Пастораль)²⁶⁷.
7. *Mazurka Heroïque* (Героїчна мазурка).

Альбом №6.

1. *Impromptu* (Експромт).
2. *Mazurka Mélancolique* (Меланхолійна мазурка).
3. *Novelette* (Новелета).

²⁶⁷ У цій композиції О. Немеровський вдається до скордатури ⑥ струни у D, що є винятком для його гітарних композицій, ноти яких маємо у наявності.

4. *Menuett (Менуєт).*
5. *Valse (Вальс).*

Альбом №7.

1. *Arabesque (Арабеска).*
2. *Bagatelle Russe (Російська багатель).*
3. *Danse des Sorcières (Танець відьом).*
4. *Danse Fantastique (Фантастичний танець).*
5. *Humoresque (Гумореска).*
6. *Polichinele (Полішинель).*
7. *Mélancolie (Меланхолія).*

Альбом №8.

1. *Barcarolle (Баркарола).*
2. *Tambourin (Тамбурін).*
3. *Mélodie-Etude (Мелодія-Етюд)*
4. *Mazurka (Мазурка).*
5. *Pensée fugitive (Мимтевість).*
6. *Valse lente (Плавний вальс).*

В. 4

Альбоми серії «*Classisches Album für 6 saitige Gitarre*»

з аранжуваннями О. Немеровського для гітари соло.

Опубліковані видавництвом Ю. Г. Циммермана.

Альбом №1.

1. Л. Боккеріні, *Менуєт.*
2. Ф. Шуберт, *Moment musical (Музичний момент).*
3. Г. Ф. Гендель, *Largo.*
4. Л. ван Бетховен, *Allegretto, Багатель D-dur.*
5. Ф. Мендельсон, *Allegretto* з циклу *Kinderstückchen* op.72.
6. Ф. Шопен, *Мазурка g-moll*, Дві прелюдії.
7. Ф. Мендельсон, *Lied ohne Worte (Пісня без слів).*
8. Р. Шуман, *Träumerei (Марення).*

Альбом № 2.

1. Й. С. Бах, *Сарабанда*.
2. Л. ван Бетховен, *Багатель a-Moll, Романс з Сонатіни*.
3. Р. Шуман, *Маленький етюд*.
4. В. А. Моцарт, *Andante grazioso*.
5. Ж. Ф. Рамо, Рондо «*Les tendres plaintes*» («Ніжні зітхання»).
6. Ф. Шуберт, *Менует*.
7. Р. Шуман, *Albumblatt* («Листок з альбома»).
8. Ф. Шопен, *Мазурка A-dur*.
9. К. М. Вебер, «*Letzter Gedanke*» («Остання думка»).

Альбом №3.

1. Й. С. Бах, *Сарабанда*.
2. Г. Ф. Гендель, *Арія*.
3. Гайдн, *Менует*.
4. Л. ван Бетховен, *Багатель A-dur*.
5. К. М. Вебер, *Вальс*.
6. Л. ван Бетховен, *Менует*.
7. Р. Шуман, *Wiegenliedchen* (Колискова).
8. Ф. Шопен, *Прелюдія e-moll, Мазурка e-moll*.
9. Р. Шуман, *Reiterstück* («Вершник»).

В. 5

Перелік опублікованих аранжувань Г. Черножукова
за В. Машкевичем [63, с. 1954–1955]:

- Ж. Бізе, Антракт до 4-ї дії опери «*Кармен*»;
- М. Глінка, «*Любові розкішна зірка*» з опери «*Руслан та Людмила*»;
- М. Глінка, «*Північна зоря*»;
- М. Глінка, «*Жайвір*»;
- Д. Четиркін, *Молдаванський вальс*;
- В. Голендер «*Пісня про качелі*» з опери «*Весела вдова*»;
- В. Катанський, Вальс «*Мої мрії*»;

- В. Скотто, «Китаянка» (Шоттиш);
- Й. Брамс, *Угорський танець*;
- П. Лінке, «Світлячок» – Ідилія;
- П. Гапон, «Мрія»;
- Російська пісня «Нічка»;
- О. Казаринова, вальс «Туга за минулим»;
- Г. Ланге, серенада «Під вікном»;
- Л. Денца, «Коли б ви знали всі».

В. 6

Авторські твори та аранжування З. Кіпченка за даними В. Машкевича, які уточнюємо, спираючись на наявні першодруки [63, с. 814–815].

Опубліковані:

1. «Гітарист-Віртуоз» Збірка концертних п'єс. (Присвячується штаб-ротмістру Олександрові Володимировичу Белінському) [58].

–«Вальс гітаристів» авторства З. Кіпченка.

–«У сусіда хата біла»²⁶⁸. Українська пісня, аранжування для гітари соло З. Кіпченка.

–«Ой, ходила дівчина». Українська пісня, аранжування для гітари соло З. Кіпченка.

–*Ноктюрн* авторства З. Кіпченка (присвячений К. С. Поповой).

–*Болеро*. Іспанський танець, аранжування для гітари соло З. Кіпченка.

–«Марш друзів»²⁶⁹ авторства З. Кіпченка.

–«Із «Травіати»». Музика Д. Верді, аранжування для гітари соло З. Кіпченка.

–«Друзові» (Дмитру Свиридовичу Попову²⁷⁰).

–«Їхав козак за Дунай» Українська пісня, аранжування для гітари соло З. Кіпченка. (Присвячується братові композитора Георгію Івановичу Кіпченко).

²⁶⁸ В опублікованій збірці українські назви надруковано у транслітерації російською: «У сусіда хата біла», «Ой ходила дівчина».

²⁶⁹ В опублікованих нотах надруковано «Маршъ «Друзей»», що можна розцінити або як помилку або як сарказм.

²⁷⁰ Перший вчитель гри на гітарі З. Кіпченка.

2. «Скорботна сторінка» (Ользі Миколаївні Цибульській) [61].
3. «Останні новини» для гітари. Альбом композицій З. Кіпченка [59].
 - «Марш юності». Дует гітар (В. А. Присовському²⁷¹).
 - Impromptu* (Олені Миколаївні Доніч²⁷²).
 - «Елля-вальс» (Е. А. Шиллінг²⁷³).
 - «На березі Чорного моря». Серенада (А. А. Мартянової²⁷⁴).
 - Полька мазурка*. Дует гітар (Н. Я. Бочарову²⁷⁵).
 - «Кримські ескізи». Дует гітар (С. Г. Мігріну).
 - «Пляска»²⁷⁶. Дует гітар (п. N. Krijitsky²⁷⁷).
 - «Спогад про Київ». Вальс (п. Белінській²⁷⁸).
 - «Жалобна елегія» (пам'яті В. П. Лебедева²⁷⁹).
4. *Етюд* для гітари (Присвячені Олені Миколаївні Доніч) [62].
5. «В Малоросії». Музична картинка. Дует гітар (Присвячені Катерині Миколаївні Доніч²⁸⁰) [57].
6. *Етюд*.
7. *Fantasia romantique*.
8. *Fantasia melancolique*.

Неопубліковані:

1. *Вальс концертний*.
2. *Концерт a-moll* (Присвячується Мирону Петровичу Папченко).
3. *Класичні етюд*. Для шести- та семиструнної гітари.
4. *Соната*.

²⁷¹ Ймовірно, мається на увазі український композитор Василь Арефійович Присовський (1861–1917).

²⁷² О. М. Доніч – учениця З. Кіпченка. На титульній сторінці назва п'єси вказана так «*Impromptu*».

²⁷³ Написано Э. А. Шиллингъ, повні ім'я та по батькові невідомі.

²⁷⁴ Написано А. А. Мартяновой, повні ім'я та по батькові невідомі.

²⁷⁵ Написано Н. Я. Бочарову, повні ім'я та по батькові невідомі.

²⁷⁶ Цей танок є завершальним розділом композиції «Кримські ескізи» і виконується аттасом.

²⁷⁷ Написано Dedié à M^{me} N. Krijitsky. У М. Яблокова вказано «Н. Крихачкой». Припускаємо, що тут хибодрук і малося на увазі «Крихачкій» – прізвище якоїсь родички одеського художника та гітариста Володимира Гавриловича Крихачького (1877–1942), з яким З. Кіпченко товаришував. У дружини В. Крихачького ім'я починається на «О», тож присвята адресована іншій особі [72].

²⁷⁸ Написано Dedié à M^{me} Bilinsky.

²⁷⁹ Ймовірно, мається на увазі гітарист Василь Петрович Лебедев (1867 або 1869 – 1907).

²⁸⁰ У В. Машкевича композиція фігурує під назвою «На Україні». Згадок про Катерину Миколаївну Доніч не вдалося знайти ані у біографії З. Кіпченка, ані у присвятах інших його творів. Цілком можливо, що тут помилка: замість «Елена» у видавництві вказали «Екатерина». Це виглядає цілком ймовірним вже через те, що у заголовку на першій сторінці нот назва твору містить хибодрук «Въ Молороссіи».

5. *Соната*.
6. *Сонатина*. Для двох гітар з однаковим строем.
7. *Елегія*. Для трьох гітар: кварт-гітари, секунд-гітари та баса.
8. *Вісім вальсів*. Для шести- та семиструнної гітари.
9. *Десять прелюдій*. Для шести- та семиструнної гітари.
10. *Чотири вальси*. Для двох гітар з однаковим строем.
11. *Adagio, andante e allegretto*. Для шести- та семиструнної гітари.
12. *Сюїта*.
13. *Етюди* для семиструнної гітари.
14. *Концерт*.

ДОДАТОК Г

Концертні програми українських гітаристів

Г. 1

Концертна програма музичного вечора, проведеного Київським гуртком гітаристів 29 лютого 1904 року [100]:

Відділення І

1. *«Індійський марш»* (муз. А. Селеніка²⁸¹, аранж. Д. Лободи) – ансамбль гітар.
2. Вальс для гітар – виконують Т. Азбукіна, А. Бородуліна, П. Ільяшевіч, А. Ільяшевіч.
3. Хор тірольців з опери *«Вільгельм Тель»* (аранжування для 2-х гітар В. Моркова) – виконують В. Каменецький, В. Окуліч.
4. Романс без слів (муз. В. Саренка) – виконує Д. Лобода.
5. Ноктюрн з опери *«Дон Пасквале»* (аранжування для 2-х гітар В. Моркова) – виконують П. Ульянов, А. Васильченко.
6. Серенада *«Колібрі»* (муз. Дезорма, аранжування для 5-ти гітар Д. Лободи).

Відділення ІІ

1. Марш *«Ковалі»* (аранжування Д. Лободи) – ансамбль гітар.
2. Тірольський вальс (муз. М. Джуліані, аранжування для 2-х гітар В. Моркова) – виконують П. Ульянов, А. Васильченко.
3. Етюд h-moll (муз. В. Саренка) – виконує Д. Лобода
4. *«Їхав козак за Дунай»* (аранжування А. Сихри) – виконують В. Каменецький, В. Окуліч.
5. *«Reverie»* (автор не вказаний) – виконують Н. Б. та Д. Лобода.
6. Мазурка з опери *«Життя за царя»* (муз. М. І. Глінки, аранжування для 4-х гітар Д. Лободи).

Г. 2

²⁸¹ Вказано «Зеленика».

Програма організованого Київським товариством любителів гри на гітарі тематичного вечора гітарної музики, що відбувся 9 травня 1914 року [63, с. 1020]:

Відділення I

1. І. О. Черкасцев, Реферат про гітаристів М. Висотського та А. Сихру – читає автор.

Відділення II

1. М. Висотський, «Пряха» пісня з варіаціями – виконує П. Володкевич.
2. М. Висотський, Полонез – виконує В. Мазур.
3. А. Сихра, «Среди долины ровныя» пісня з варіаціями – виконує Д. Лобода.
4. М. Висотський, «Возле речки» пісня з варіаціями – виконує С. Кучеров.
5. А. Сихра, «Кавалерійська рись» галоп – виконує Т. Мазур (Азбукіна).

Г. 3

Програма концерту Київського товариства любителів гри на гітарі 21 червня 1914 р.(вул. Миколаївська, 4) [63, с. 1021]:

Відділення I

1. Ветров²⁸², Адажіо з сонати, пісня з варіаціями «Уж как пал туман» – виконує П. Володкевич (гітара соло).
2. Міхал Огінський, Полонез; Д. Лобода, «Полька», «Київлянка» – виконує дует С. Кучеров та Д. Лобода.
3. М. Александров²⁸³, Ревері – виконує квартет С. Кучеров²⁸⁴, Т. Мазур (Азбукіна), П. Володкевич, І. Черкасцев²⁸⁵.
4. Д. Лобода, «Колискова», Ревері – виконує автор.
5. Марі-Огюст Дюран, Вальс №1; Ж. Бізе, Антракт до 4 дії опери «Кармен» – виконує дует Т. Мазур (Азбукіна) та В. Мазур.

²⁸² Ініціали не вказані, ймовірно Олександр Олексійович Ветров (1812-1877).

²⁸³ У програмі концерту ініціали Александрова не вказані. Мається на увазі Ревері №2 М. Александрова у аранжуванні В. Мазура [63, с. 278].

²⁸⁴ Було вказано, ймовірно помилково, В. Кучеров.

²⁸⁵ Було вказано, ймовірно помилково, П. Черкасцев.

6. П. Чайковський, Вальс з балету «Спляча красуня» – виконує ансамбль гітаристів під керівництвом Д. Лободи.

Відділення II

Ф. фон Флотов, Увертюра з опери «Марта» (аранжування А. Соколя) – виконують А. Соколь (фісгармонія), Вишневський (фортепіано) та ансамбль гітаристів у складі: гітара пікколо – І. Спорніков; перші кварт-гітари – Т. Мазур (Азбукіна), В. Мазур, С. Кучеров; другі кварт-гітари – Е. Жданова, Ф. Меджібор, Л. Флегер; великі гітари – П. Володкевич, А. Костенко, П. Суходубовський, Е. Азбукіна; контрабас-гітара – І. Черкасцев.

ДОДАТОК Д

Правила 3. І. Кіпченка (переклад В. П.) [63, с. 809]:

1. Гітара – тонкий, поетичний інструмент, не треба прагнути досягнення на ньому потужності фортепіано, інакше вийде груба карикатура.

2. Під час гри не дозволяти собі жодного зайвого руху ані головою, ані тулубом, ані ногами, зосереджуючись на якості звуків. Особливу увагу слід звернути на економію у рухах пальців правої та лівої рук і на свободу та легкість.

3. Дуже обережно вдаряти струни, щоб не видобувати з них антихудожніх звуків.

4. При виконанні акордів не відривати басы від верхніх голосів – усі звуки мають починати звучання одночасно – за винятком випадків, вказаних у нотах: арпеджіато, форшлаг тощо.

5. Пам'ятати, що основою художнього звучання є ледве чутне *pp*, інші барви (*p*, *f*, *ff*, *crescendo*, *diminuendo*) ніби накладаються поверх цієї основи вельми продумано і економічно в місцях, заздалегідь намічених у суворій відповідності зі змістом п'єси, яскраві барви потрібно застосовувати якомога економніше.

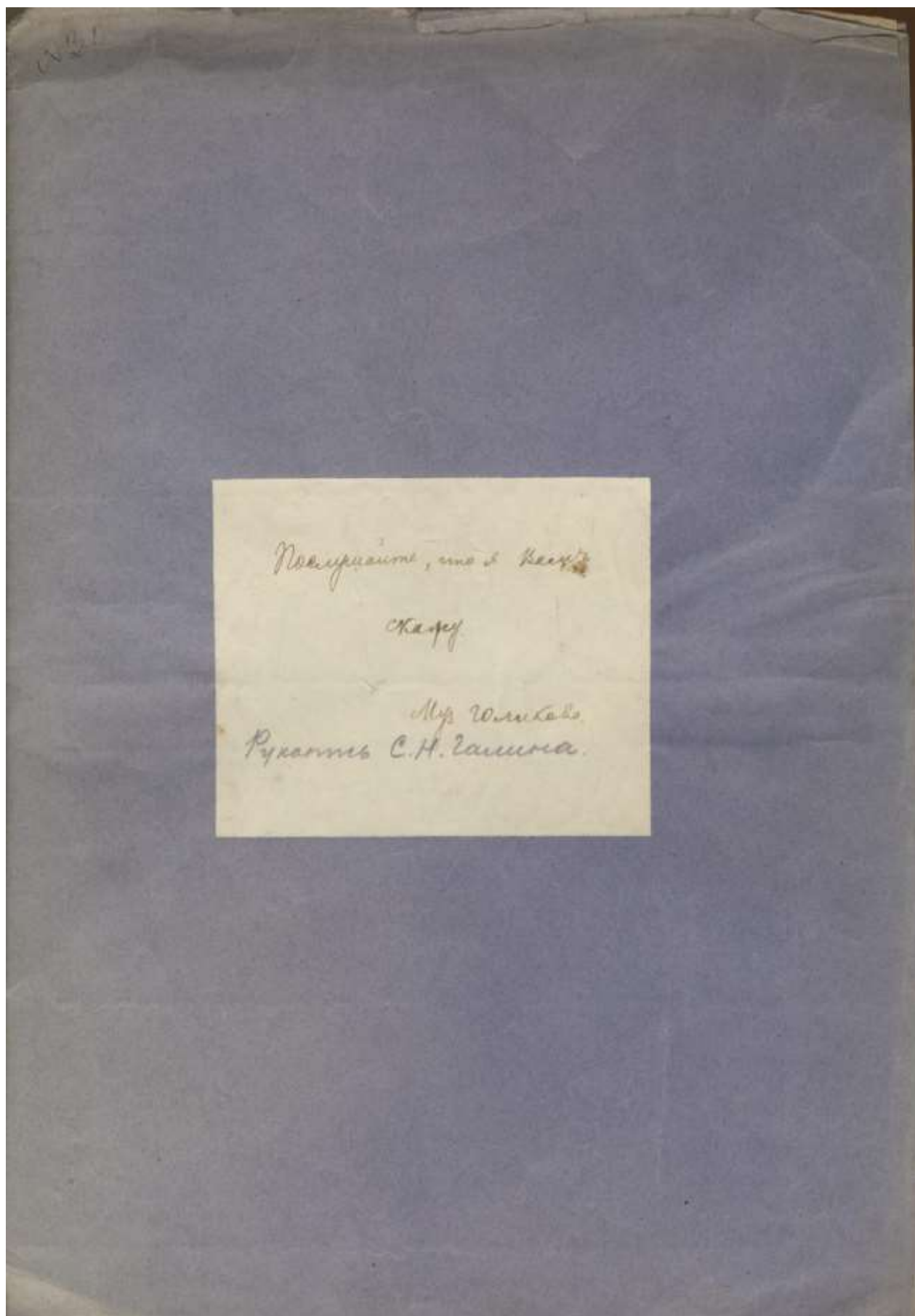
6. Видобувати звук зі струн не лише над розеткою (звук середньої м'якості), а також вище неї (м'якший звук) і нижче (металевий звук), залежно від характеру різних частин п'єси. Цим способом досягається художня виразність виконання.

7. Пальці лівої руки накладати на гриф чим легше, щоб не викликати судоного напруження, яке заважає свободі виконання.

8. Концертну програму слід складати так, щоб не було підряд двох однохарактерних композицій. Починати і закінчувати програму слід найбільш яскравими творами, які справлять глибоке враження.

ДОДАТОК Е

Е. 1



Резавитъ - Моргенштернъ и Брамъ

№2 *Томуроба*

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of 14 staves. The first system (staves 1-4) is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second system (staves 5-14) is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The title 'Томуроба' is written in the top right corner, and the number '№2' is written above the first staff. The names 'Резавитъ - Моргенштернъ и Брамъ' are written vertically on the left side of the page.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written across approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in dark ink and appears to be a personal or working manuscript. The paper shows signs of wear, including creases and some discoloration, particularly along the right edge. The music is organized into measures by vertical bar lines, and there are some markings that could be figured bass or performance instructions. The overall style is that of a historical or early modern manuscript.

E. 2

70

ПОЧТА. ✓

Музыкальная картинка.

Intrada.

М. Д. СОКОЛОВОКАГО.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The piece is titled 'ПОЧТА.' (The Post) and is a 'Музыкальная картинка' (Musical Picture). The composer is M. D. Sokolovskogo. The score is marked 'Intrada.' and includes dynamic markings such as 'p.' (piano) and 'Fine'. There are two first endings (1. and 2.) in the fifth staff. The piece concludes with 'D.S. al Fine.' (Da Capo al Fine).

Из собранія рѣдкихъ нотъ в румынской
Н. А. Черникова.

А. 288 А.

10

E. 3

2

Dédié à Mademoiselle O.M. Poloupaïenko.

FANTAISIE BRILLANTE

sur des thèmes de l'opéra „NORMA“ de Bellini.

Arrangée pour la guitare à sept cordes
par M. Poloupaïenko.**Allegro maestoso deciso.**

The musical score consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system is marked **Allegro maestoso deciso** and begins with a forte (**f**) dynamic. The second system continues with the same tempo and dynamics. The third system introduces a *lento* section, marked with a piano (**p**) dynamic. The fourth system is marked **Tempo 1.** and returns to a piano (**p**) dynamic. The fifth system is marked **Maestoso.** and features a piano (**p**) dynamic. The sixth system concludes with a *dolce* marking and a piano (**p**) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Audante.

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with the tempo marking *Audante.* The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a final cadence. The instruction *Al basso marcato* is written below the final staff.

4

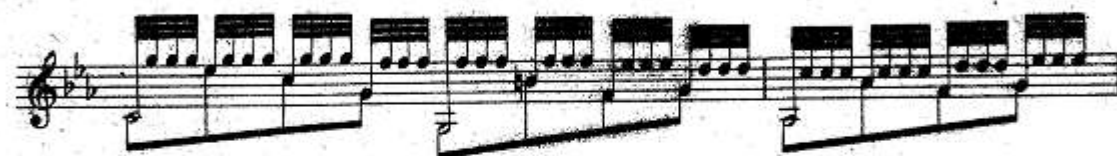
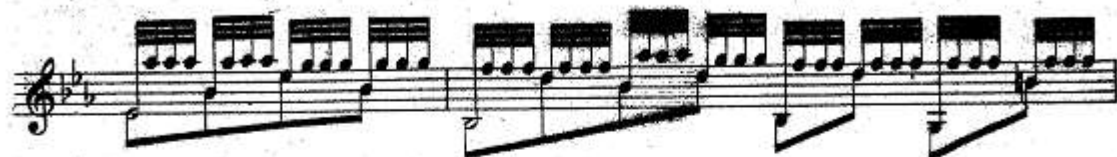
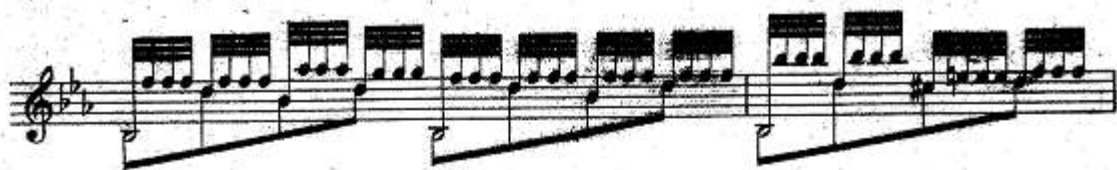
poco ritenuto

a tempo.

rit.

This page of musical notation consists of eight staves of music, all in a minor key (indicated by two flats in the key signature). The music is characterized by a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth-note patterns and slurs. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and dynamic markings. The piece appears to be a single melodic line for a piano, with a focus on intricate rhythmic and melodic development. The notation is arranged in a vertical column, with each staff containing a measure of music. The overall style is that of a classical or romantic-era piano composition.

6



The image displays a musical score for seven staves. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous rests and dynamic markings throughout. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The score concludes with a double bar line, a fermata, and the dynamic marking *ff* (fortissimo) followed by the word *Fine*.

Е. 4

Рукописи композицій та аранжувань О. А. Петрова на електронному носії (CD)

Е. 4.1

О. Варламов, романс «Янгол» №15 [94, с. 41; 95, с. 34].

Файли:

Петров О.А.(обр.)- Варламов, Янгол Гітара 1.pdf

Петров О.А.(обр.)- Варламов, Янгол Гітара 2.pdf

Е. 4.2

«Молитва знаменитого Страдели»²⁸⁶ №23 [94, с. 54; 95, с. 45].

Файли:

Петров О.А.(обр.)- Молитва знаменитого Страдели Гітара 1.pdf

Петров О.А.(обр.)- Молитва знаменитого Страдели Гітара 2.pdf

Е. 4.3

Г. Доніцетті, романс з опери «Донька полка» №174 [90, с. 126; 91, с. 183].

Файли:

Петров О.А.(обр.)- Доніцетті, Романс з оп.Донька полка Гітара 1.pdf

Петров О.А.(обр.)- Доніцетті, Романс з оп.Донька полка Гітара 2.pdf

Е. 4.4

П'єса²⁸⁷ №175 [90, с. 128; 91, с. 185].

Файли:

Петров О.А.(обр.)- П'єса Гітара 1.pdf

Петров О.А.(обр.)- П'єса Гітара 2.pdf

Е. 4.5

Фантазія з опери Ф. фон Флотова «Страдела» №177²⁸⁸ [90, с. 130].

Файл:

Петров О.А.- Фантазія з оп.Ф. фон Флотова Страдела Гітара 1.pdf

Е. 4.6

Попурі з мотивів опери А.-Ш. Адама (1803 – 1856) «Нюрнберзька лялька»
№176 [90, с. 205; 91, с. 195].

Файли:

Петров О.А.- Попурі з мотивів з оп. А.-Ш.Адама Нюрнберзька лялька
Гітара 1.pdf

Петров О.А.- Попурі з мотивів з оп. А.-Ш.Адама Нюрнберзька лялька
Гітара 2.pdf

²⁸⁶ У рукописі написано «Молитва знаменитого Страдела».

²⁸⁷ У рукописі фігурує під назвою «П'єса, перед. О. А. Петровым».

²⁸⁸ Партія великої гітари відсутня у збірці.

ДОДАТОК Є

Українські пісні й танці у репертуарі гітаристів ХІХ – поч. ХХ ст. ст.

– А. Сихра: «Ой, казала мені мати», «Не ходи Грицю», «І шумить і гуде, дрібний дощик іде», «Їхав, їхав, до мене не доїхав», «Ой, мати, мати, козак у хати», аранжування «Польки з Українських пісень» (муз. В. Кажинського), «Вибрані українські арії з опери “Козак-віршувальник”»²⁸⁹, «Три українські народні пісні з опери “Москаль чарівник”»; у рукописі збереглися аранжування для дуету кварт- та великої гітари «Її чорні очі», «Ой, не ходи Грицю», «Удалой солдат», «Як сказала матуся», «Ну те, готовте», «Ой, у полі вишня», «Як ти їхав до війни», «Полька з українських пісень»;

– М. Джуліані: «Їхав козак за Дунай»;

– І. Гельд: «Ой гай, гай зелененький», «Біду собі купила та за свої гроші», «Ой, послала мене мати», «Чи я ж кому винуватий», «Їхав козак за Дунай»; третє видання «Школи для семиструнної гітари» І. Гельда доповнене збіркою, яка містить українські пісні (1806 р.);

– Д. Кушенов-Дмитревський: «Їхав козак за Дунай», «Ой, під вишнею, під черешнею»;

– С. Аксьонов: «Їхав козак за Дунай»;

– В. Саренко: «Малоросійська пляска»;

– В. Морков: у збірці «24 російські і малоросійські народні пісні» представлені такі пісні «Біду собі купила», «Їхав козак за Дунай», «Ну те готуйте пляски, забави»²⁹⁰, «Ой, у полі вишня», «Біда моя минула; серед «12 українських народних пісень, аранжованих для тих, хто починає вчитися на семиструнній гітарі» В. Моркова обробки мелодій²⁹¹ «Ой ходив чумак сім рік по Дону», «Хусточко ж моя», «В кінці греблі», «Стоїть явір над водою», «Спать мені не хочеться», «Сидить голуб на березі», «Ой, я нещасний», «Віють вітри, віють буйні», «Ходить гарбуз по городу», «Та кохав мене батько», «Одна гора високая», «У сусіда хата біла»;

– М. Александров: *Козачок*;

– М. Висотський: «І шумє і гудє», «Їхав козак за Дунай», «Як сказала матуся», «Ой, не ходи Грицю»;

– П. Белошеїн: «Ех братенько, що робить нам» (дуєт гітар); «Ой, ти дівчино, ти моє серденько» (дуєт гітар); «І шумить і гудє», «Їхав козак за Дунай», «Біда моя минула»²⁹²;

²⁸⁹ Серед аранжованих А. Сихрою для семиструнної гітари номерів опери-водевіля К. Кавоса «Козак-віршувальник» представлені зокрема українські народні пісні.

²⁹⁰ Партія кварт гітари позначена авторством А. Сихри.

²⁹¹ Назви пісень наводимо за сучасним написанням українською мовою, у джерелі вони викладені у російській транслітерації, часто містять помилки.

²⁹² За В. Машкевичем авторство П. Белошеїна щодо «Ех братенько, що робить нам», «Ой, ти дівчино, ти моє серденько», «Біда моя минула» є сумнівним [63, с. 216].

- Е. Саленев (1800 – 1882): Козак;
- 2 козаки А-dur у рукописі Ю. Ласковської (1833 р.);
- Ф. Горещкий (1796 – 1870): опубліковані у збірці «60 народних пісень» (1840 р.) обробки українських пісень «*Їхав козак за Дунай*» (№8) та «*Подільська пісня*» (№19);
- Я. Н. Бобровіч (1805 – 1881): Варіації на українську пісню ор. 7;
- К. Леонович (бл. 1805 – невідомо): варіації на тему «*Їхав козак за Дунай*» (1833 р.);
- О. О. Ветров (1812 – 1877) у мелодії своєї «*Canzonnette*», свідомо чи ні, цитує перше речення української пісні «*Ой, не ходи, Грицю*»;
- П. А. Корін-Харін (1814 – 1894): «*Горюн*», «*Нехай так*», «*Ой кряче, кряче*», «*Ой, под вишнею*», «*Ой, орав козак*», «*Ой, не ходи, Грицю*», «*Дівчина чорнява здорова була*», «*Була собі Маруся*», «*Ох! Мені тяжко*»; «*Балалайка*», «*Тай орав мужик край дороги*», «*Тече річка невеличка*», українська думка «*Корали*» (муз. Кажинського);
- М. Вербицький (1815 – 1870): низка творів у збірці «*Guitarre №16*»;
- М. Д. Мілюков: Попурі з семи народних українських пісень та думок;
- О. П. Соловйов (1856 – 1911) у чотирьох альбомах видав сорок обробок українських пісень²⁹³: «*Вийшли в поле косарі*», «*Була собі Маруся*», «*Туман ярмом котиться*», «*Сидить голуб на березі*», «*Не буду я женитися*», «*Та орав мужик край дороги*», «*Ой, джигуне, джигуне*», «*Баламути*», «*Ой, у лузі, та ще й при березі*», «*Ох, і повій, повій, буйний вітре*»; «*Та бодай тая степовая*» (два варіанти наспіву), «*Ой, Боже ж, мій Боже*», «*Ой, я нещасний*», «*Ой, ішов козак з Дону*», «*Ой, і негаразд Запорожці*», «*Ой, послала мене мати*», «*У Сербина добре жити*», «*Била жінка мужика*», «*Ой, чумаче, чумаче!*»; «*Ой, я нещасний! Що маю діяти*», «*Ой, під гаєм, гаєм, гаєм зелененьким*», «*Чи я в лузі не калина була*», «*І шумить і гуде, дрібний дощик іде*», «*У сусіда хата біла*», «*Задумала вража баба*», «*Ой, на горі та й женці жнуть*», «*Ой, на дворі метелиця*», «*Добрий вечір, дівчино*», «*Ой, не ходи, Грицю на вечорниці*»; «*Віють вітри*», «*Ой, пішов чумак у дорогу*», «*Ой, кряче, кряче та чорненький ворон*», «*Журилася попадя*», «*Ой, коню, мій, коню вороненький*», «*Та кохав мене батько*», «*Ой, ходила, дівчина бережком*», «*За Неман іду*», «*З того часу як женився*», «*Діду, мій, світе мій*»;
- О. С. Немеровський (30.03.1859 – 1915?): «*Гопак*»;
- І. Н. Куліков (10.01.1866 – 22.08.1896) – автор 20 аранжувань українських пісень для голосу з акомпанементом гітари у двох зошитах;

²⁹³ Назви пісень наводимо за сучасним написанням українською мовою, у джерелі вони викладені у російській транслітерації, часто містять помилки.

– В. П. Лебєдєв (1869 – 1907) опублікував збірку *«Рідні наспіви. 50 російських і українських пісень для шестиструнної гітари (із зазначенням басів для десятиструнної гітари)»*;

– М. Шишкін аранжував для гітари і опублікував з додаванням слів 50 українських пісень²⁹⁴: *«Віють вітри»*, *«Баламути»*, *«Сонце низенько»*, *«Гречаники»*, *«Гопак»*, *«Ох я нещасний»*, *«Хусточка»*, *«Козачок»*, *«Ой за гаєм, гаєм»*, *«Одна гора високая»*, *«Та кохав мене батько»*, *«Ой не ходи Грицю»*, *«Болить моя голівонька»*, *«Чоботи»*, *«Сидить голуб на березі»*, *«Ой кряче, кряче»*, *«Реве та стогне Дніпр широкий»*, *«Ой був, да нема»*, *«Була собі Маруся»*, *«Гандзя»*, *«Їхав козак за Дунай»*, *«Ой чумаче, чумаче!»*, *«Веснянка»*, *«Закувала зозуленька»*, *«Ні, мамо, не можна»*, *«У сусіда хата біла»*, *«Як до тебе ходити»*, *«Дід рудий, баба руда»*, *«І шумить, і гуде»*, *«Добрий вечір, дівчино»*, *«За Німан їду»*, *«Ой з-за гори з-за крутої»*, *«Гомін, гомін по діброві»*, *«Не буду я женитися»*, *«Ще сонце не заходило»*, *«Ой піду я до гаю»*, *«Хоть у мене мужичок»*, *«Ой під вишнею»*, *«Садом, садом, кумасенька»*, *«Ходить гарбуз по городу»*, *«Горе мені на чужині»*, *«Ой я в батька одиниця»*, *«Дівчино, кохана»*, *«Вийшли в поле косарі»*, *«Ой місяцю, місяченьку»*, *«Туман ярот котиться»*, *«Ой Боже ж мій, Боже»*, *«З того часу, як женився»*, *«Пішов я раз на вулицю»*, *«Ой дівчина-орлиця»*;

– О. Афромєєв аранжував 25 українських пісень для гітари соло і опублікував зі словами у серії *«Вибрана бібліотека гітариста»*: *«Гандзя»*, *«Дівчино кохана»*, *«З того часу, як женився»*, *«Ой, не ходи, Грицю»*, *«Сонце низенько»*, *«Баламути»*, *«Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду»*, *«Ходить гарбуз по городу»* (*«Ой, я дівчина Полтавка»*), *«Гречаники»*, *«Ой, за гаєм, гаєм»*, *«Стоїть гора високая»*, *«Їхав козак за Дунай»*, *«Ой місяцю, місяченьку»*, *«Ой я нещасний»*, *«Чоботи»*, *«У сусіда хата біла»*, *«Реве та стогне Дніпр широкий»*, *«Чи я в лузі не калина була»*, *«Вийшли в поле косарі»*, *«І шумить і гуде»*, *«Віють вітри»*, *«Була собі Маруся, полюбила Петруся»*, *«Одна гора високая»*, *«Як до тебе ходити?»*, *«Ой піду я до гаю»*, *«Діду мій, світе мій»*, а також написав п'єсу для гітари соло *«Вечір в Малоросії»*;

– С. А. Сирцов пішов далі окремих аранжувань і навіть створив оперету *«Наталка-Полтавка»* за мотивами українських пісень;

– українські пісні були у репертуарі відомого дуєту братів Д. Ф. та Ф. Ф. Пелецькіх;

– І. Деккер-Шенк: *«Українська пісня»* у *«Школі-самоучителі»*. Відома історія блискучого виконання І. Деккер-Шенком *«І шумить і гуде»*, української *Думи та Гопака* [63, с. 457].

²⁹⁴ Назви пісень наводимо за сучасним написанням українською мовою, у джерелі вони викладені у російській транслітерації, часто місять помилки.

– Н. Ф. Кобеляцький «Український козачок»;

– П. Карюков аранжував для дуету кварт-гітари та великої гітари пісні «Ой, мамо, мамо!», «Ой, кумо, не журись», «Хилилися густі лози», «Баламута», «Гандзя», «Дівчина полтавка», «Очеретом качки гнала» та «Їхав козак за Дунай»;

– З. Кіпченко: «В Малоросії», «У сусіда хата біла», «Ой, ходила дівчина», «Їхав козак за Дунай»;

– С. Курлаєв²⁹⁵ (1885 – 1962) аранжував для гітари соло і опублікував у альбомі №12²⁹⁶ з «Найновіших альбомів» (нотно-цифрова нотація) українські мелодії: «Баламути», «Ой, не ходи, Грицю», «Гандзя», «У сусіда хата біла», «Як до тебе ходити?», «І шумить і гуде», «Ой, під вишнею», «З того часу, як женився», «Вийшли в поле косарі», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Сонце низенько», «Віють вітри», «Добрий вечір, дівчина», «Їхав козак за Дунай», «Гречаники», «Біду собі купила», «Болить моя голівонька», «Стоїть гора високая», «Ой, кряче, кряче», «Гопак», «Ой, дівчина, орлиця», «Ой, за гаєм, гаєм», «Одна гора високая», «Ой, знати знати», «Полюбила Петруся», «Ой, ду ду ду». На титульному аркуші одного з альбомів вказано «20-те виправлене видання (45-та тисяча)», що свідчить про популярність цієї серії.

²⁹⁵ Учень О. Соловйова.

²⁹⁶ Перелік аранжованих С. Курлаєвим пісень значною мірою співпадає зі збіркою аранжувань О. Афромєєва «Пісні Малоросії» у серії «Вибрана бібліотека гітариста».