

УДК 78.071.1(410)(092):780.614.131.082.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27>**Анастасія ШНИРЬОВА**

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики, викладачка кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4807-4968>

Бібліографічний опис статті: Шнирєва, А. (2025). Концерт для гітари з оркестром М. Арнольда: жанрово-стильові виміри. *Fine Art and Culture Studies* 4, 223–232, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ М. АРНОЛЬДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

Розквіт гітарного мистецтва Великої Британії припадає на другу половину XX століття. Цей період відзначився появою цілої низки сольних та концертно-симфонічних творів для гітари, що стало композиторською відповіддю на запит виконавців у зв'язку із стрімким поширенням в академічній концертній практиці даного напрямку. В статті розглянуто Концерт для гітари з оркестром оп. 67 (1959) М. Арнольда – першого в історії англійської музики твору цього жанру. Завдяки яскравості музичного тематизму, неокласичній манері письма, синтезу англійського фольклору та джазу, оригінальній оркестровці, яка дозволяє демонструвати природне звучання інструмента, даний опус заслуговує на увагу українських дослідників з метою подальшого аналітичного опрацювання композиторського доробку М. Арнольда та введення його до сучасної вітчизняної гітаристики.

Мета статті – виявлення специфіки жанру в Концерті для гітари з оркестром оп. 67 М. Арнольда.

Методологія. У дослідженні використано комплекс таких методів: біографічний, направлений на розкриття та систематизацію основних фактів творчого життя композитора; жанрово-стильовий, який визначає специфічні ознаки жанру концерту для гітари в творі М. Арнольда; структурно-композиційний, спрямований на висвітлення особливостей формотворчого процесу в розглянутому творі; інтерпретаційний, пов'язаний із аналізом Концерту з точки зору виконавських засад.

Наукова новизна полягає у першому аналітичному опрацюванні Концерту оп. 67 для гітари з оркестром М. Арнольда у вітчизняній науково-дослідницькій практиці.

Висновки. У процесі дослідження визначено, що М. Арнольд став першим серед британських композиторів, хто, звернувшись до гітарного концерту, відмовився від традиційних для цієї сфери музичних кліше. Закцентовано увагу на використанні автором англійського народного мелосу, що став альтернативою іспанському – традиційній основі гітарної музики академічного спрямування; на залученні джазової стилістики, що набула своєї популярності у творчості сучасників композитора. Гармонічне поєднання різномірних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного, визначає оригінальний стиль розглядуваного твору.

Ключові слова: концерт для гітари з оркестром, британська гітарна музика XX століття, англійський фольклор, Малькольм Арнольд, сучасний гітарний репертуар.

Anastasiia SHNYROVA

Postgraduate Student at the Department of Ukrainian and Foreign Music History, lecture of the Department of Folk instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Konstytutsii Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4807-4968>

To cite this article: Shnyrova, A. (2025). Kontsert dlia hitary z orkestrom M. Arnolda: zhanrovo-stylovi vymiry [M. Arnold's concerto for guitar and orchestra: genre and stylistic dimensions]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 223–232, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27>

MALCOLM ARNOLD'S CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA: GENRE AND STYLISTIC DIMENSIONS

The flourishing of guitar art in Great Britain refers to the second half of the 20th century. This period was marked by the emergence of a number of solo and concert-symphonic works for guitar; which became the composer's response to the performers demand, arising from the rapid spread of this trend in academic concert practice. This article examines

Malcolm Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67 (1959) – the first work of this genre in the history of English music. Due to the brightness of its thematic material, neoclassical writing style, synthesis of English folklore and jazz, and original orchestration that allows for the natural sound of the instrument, this opus deserves the attention of Ukrainian researchers for further analytical study of Arnold's works and its introduction into the contemporary national guitar repertoire.

The aim of the article is to identify the specifics of the genre in M. Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67.

Methodology. The study employs a range of methods: the biographical method, aimed at revealing and systematizing the main facts of the composer's creative life; the genre-stylistic method, used to determine the specific features of the guitar concerto genre in Arnold's work; the structural-compositional method, aimed at highlighting the peculiarities of form-building in the composition; and the interpretative method, related to the analysis of the Concerto from the standpoint of performance principles.

Scientific novelty is the first analytical study of M. Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67, in Ukrainian musicological research practice.

Conclusions. The research established that Malcolm Arnold was the first among British composers who, when turning to the guitar concerto, rejected the traditional clichés associated with this field. Special attention is given to the composer's use of English folk melodies as an alternative to Spanish ones – the traditional basis of academic guitar music – and to the inclusion of jazz stylistics, which had gained popularity among his contemporaries. The harmonious combination of diverse elements, as musical codes of the past and present, defines the original style of the work under consideration.

Key words: concerto for guitar and orchestra, British guitar music of the 20th century, English folklore, Malcolm Arnold, contemporary guitar repertoire.

Постановка проблеми. Нові обрії для гітари в жанрі концерту відкриваються тільки в ХХ ст., через посилення статусу гітари як концертного інструменту завдяки активній виконавській діяльності провідних гітаристів того часу – представників різних національних шкіл. Цей процес призводить до появи більшої кількості гітарних концертів вже в першій половині століття, що в цілому відповідає загальній тенденції європейської музики того часу – поверненні жанру концерту провідних позицій у системі музичних жанрів. Важливим етапом розвитку інструмента стає ХХ століття, в якому гітара починає існувати як повноцінний професійний концертний інструмент, після оновлення конструкції гітари Антоніо де Торресом (1817–1892). Вихід на високий концертний рівень, завдяки провідним виконавцям, супроводжувався появою великої кількості творів для цього інструмента, значну частину яких складали Концерти для гітари з оркестром.

Цікаво визначити тенденцію залучення представників різних національних шкіл до процесу становлення гітари як концертного інструмента. Якщо XVII–XVIII ст. пов'язують з представниками італійської та іспанської шкіл, то у другій половині XIX – на початку ХХ століття до них поступово доєднуються представники французької, парагвайської, бразильської шкіл. Вже у другій половині ХХ ст. дійсний прорив в гітарній музиці був пов'язаний із Британією. Підтвердженням цього є факт створення музики для інструмента такими композиторами, як: Вільям Волтон

(1902–1983), Бенджамін Бріттен (1913–1976), Деніс Аплвор (1916–2004), Реджинальд Сміт Бріндл (1917–2003), Малькольм Арнольд (1921–2006), Річард Родні Беннет (1936–2012) та ін. В рамках однієї статті неможливо дати навіть стислий огляд творів зазначених композиторів, тому сфокусуємо увагу на творчій особистості одного автора – Малькольма Арнольда, звернувшись до його Концерту для гітари, як фактично невідомого твору для вітчизняної наукової та концертної практик.

Актуальність дослідження даної статті полягає у необхідності збагачення української гітаристики інформацією про репертуар ХХ ст., з метою оновлення сучасного виконавського репертуару. Новизну обумовлює перше у вітчизняній науково-дослідницькій практиці аналітичне опрацювання Концерту для гітари з оркестром М. Арнольда.

Останні дослідження і публікації.

У вітчизняній науковій практиці тема концерту для гітари є достатньо розробленою. До неї звертаються В. Доценко (Доценко, 2008), Т. Іванніков (Іванніков, 2017, 2018), Лю Юй (Юй, 2020), І. Косинець (Косинець, 2022), М. Гончаров (Гончаров, 2023). В дослідженнях приділено увагу розвитку жанру в XIX та ХХ століттях, здійснено аналіз відомих творів, таких як: Концерт № 1 *A-dur* (1808) М. Джуліані, Концерт «Аранхуес» (1939) Х. Родріго, Концерт № 1 *D-dur* (1939) М. Кастельнуово-Тедеско, Концерт «Південний» (1941) М. Понсе, Концерт для гітари та камерного оркестру (1951) Е. Вілла-Лобоса та Концерт

для гітари з оркестром № 3 «Елегійний» (1986) Л. Брауера. Авторами висвітлено питання структури творів, їх стилевих особливостей, гітарних прийомів гри, надано детальний аналіз музичного тексту з позиції інтонаційної, ритмічної та ладотональної організації. Показово, що матеріалом дослідження, як правило, стають широко відомі концерти для гітари, які вже надійно закріпились у виконавській практиці, як, наприклад, Концерт № 3 Лео Брауера. Це створює хибне уявлення про ґрунтовність вивченості жанру в вітчизняному музикознавстві, оскільки з 11 концертів кубинського композитора найбільшої уваги дослідників зазнав лише один. Концерт для гітари М. Арнольда взагалі відсутній у цьому списку.

Вважаємо справедливим відмітити те, що ім'я М. Арнольда все ж згадується в роботах українських авторів, хоча і фрагментарно. Т. Іванніков (Іванніков, 2018) характеризує М. Арнольда як композитора, що здійснив вагомий вплив на гітарне мистецтво Британії у ХХ ст., згадуючи такі твори, як *Фантазія для гітари*, *Концерт для гітари з оркестром*. Дослідник акцентує увагу на дотриманні автором старовинних англійських традицій через використання національних танцювальних ритмів. Лаконічні відомості про *Концерт для гітари з оркестром* М. Арнольда – час написання твору, його класичну структуру – наводить у своїй праці М. Гончаров (Гончаров, 2023). Поряд із вдячністю вищезазначеним авторам за їх першу спробу звернення до творчості М. Арнольда, є розуміння необхідності більш ґрунтового опрацювання даної теми із використанням іншомовних джерел, заради систематизації основних фактів композиторської діяльності М. Арнольда. Найбільш ґрунтовним дослідженням серед доступних можна вважати монографію П. Джексона (Jackson, 2003). На основі проведеного інтерв'ю з М. Арнольдом, родиною та колегами П. Джексон аналізує творчість британського композитора, поєднуючи виклад біографічних даних із детальним розглядом його дев'яти симфоній (1949–1986). Етапи композиторської діяльності розгорнуто представлені в статті британського тромбоніста та аранжувальника Крістофера Моуета (Mowat, 2006) для журналу “The Guardian”. Інтерес становить і низка інтерв'ю з композитором (Duffie, 1991; Ritchie, 1998), в яких висвітлюються

теми життя, композиторської творчості митця, а також впливи народної британської музики на його твори; бесіда Дж. Маккарті з відомим виконавцем Дж. Брімом (McCarthy, 2007/2012), що присвячена питанням розвитку гітарного мистецтва Британії та творчого спілкування музиканта з М. Арнольдом, який першим серед колег почав писати твори для Дж. Бріма. Корисним для підготовки даної статті виявилось і дослідження китайського гітариста та лютніста К. Кама (Kam, 2023), що містить аналіз деяких творів для гітари М. Арнольда¹.

Метою статті є виявлення специфіки жанру в *Концерті для гітари з оркестром* ор. 67 М. Арнольда.

Методологія дослідження. Стаття передбачає залучення таких методів: *біографічний* метод – розкриває та систематизує основні факти творчого життя композитора; *жанрово-стильовий* – визначає специфічні ознаки жанру концерту для гітари в творі М. Арнольда; *структурно-композиційний* – спрямований на висвітлення особливостей формотворчого процесу в розглянутому творі; *інтерпретаційний* – пов'язаний із виконавським аналізом твору з точки зору виконавських засад – засобів звуковиразності, прийомів гри, фактури та технічних складнощів виконання.

Викладення основного матеріалу.

Британський композитор Малькольм Арнольд (1921–2006) відомий не тільки як автор музики, а і як виконавець на трубі та диригент². Знайомство композитора з музикою відбувалося з навчання гри на фортепіано, скрипці, органі, трубі. Отримавши можливість наживо почути гру Луї Армстронга в 1934 році, він захопився виконавством на трубі, що згодом посприяло його вступу до складу Лондонського симфонічного оркестру, в якому він працював у 1940–1948 рр. Зацікавленість цим інструментом поступово зростала, як і інтерес композитора до джазової музики. Вона мала глибокий вплив на М. Арнольда протягом всього творчого шляху, що знайшло втілення і в авторських опусах, серед яких 9 симфоній, камерні твори,

¹ В дійсності, праць, що присвячені творчості М. Арнольда, багато, однак до завдань цієї статті не входило надавати повний бібліографічний список. Було обрано ті публікації, які наявні у вільному доступі.

² Біографічні дані, відомості про творчий шлях М. Арнольда та його кар'єру надаємо, засновуючись на: монографії П. Джексона (Jackson, 2003), статті К. Моуета (Mowat, 2006) та дослідженні К. Кама (Kam, 2023).

музика до кінофільмів. Особливої уваги заслуговує інтерес до інструментального концерту. Ним створено більше 20 творів у цьому жанрі³ – для скрипки, валторни, труби, кларнета, гітари, губної гармоніки, флейти, віолончелі, що присвячені відомим музикантам⁴. Цікаво, що в здобутку автора є твір для фортепіано соло – *Variationi на українську народну пісню* ор. 9 (1944), написаний для українського скрипаля та піаніста Джона Кучми / John Kuchmy (колеги композитора у Лондонському симфонічному оркестрі).

Творчий шлях М. Арнольда відзначений тісними мистецькими зв'язками із гітаристом Джуліаном Брімом (1933–2020), що спричинило виникнення *Серенади для гітари та струнних* ор. 50 (1955), *Концерту для гітари з оркестром* ор. 67 (1959), *Фантазії для гітари* ор. 107 (1970). Поряд з яскравістю та віртуозністю, манера композиторського письма М. Арнольда визначалася тональним типом мислення, тяжінням до мелодійності, що сприймалося декілька старомодним на тлі захоплення його сучасників авангардними течіями. Однак, на думку Д. Мітчела (Mitchell, 1955), саме «здатність писати мелодії, що швидко запам'ятовуються, виправдовують його (Арнольда – прим. А. Ш.) ортодоксальний стиль». Відмова від використання додекафонії, або різних видів серійної техніки, якими захоплювалися у той час багато його сучасників-колег, стала причиною критики композитора у професійних музичних колах у 1960-ті роки, звинуваченні у відсутності динамічного розвитку стилю його творів.

Між тим, новаційним слід вважати культивоване М. Арнольдом оновлення академічних жанрів через залучення джазової стилістики. Так, наприклад, до Симфонії № 6 включений фрагмент соло саксофона у дусі імпровізацій

Чарлі Паркера, як факт вшанування пам'яті відомого джазового саксофоніста та композитора XX століття. Образом джазової імпровізації гітариста Джанго Рейнарта надихнувся композитор і при створенні другої частини Концерту для гітари, що тепер вважається «одним з найуспішніших прикладів симфонічного джазу» (Jackson, 2003).

Для М. Арнольда Концерт (1959) – не перший твір, де гітара виступає в якості протагоніста. Йому передувала *Серенада для гітари та струнного оркестру* ор. 50 (1955). Гітарист Дж. Брім, високо оцінивши *Серенаду*, звернувся з пропозицією скласти більш масштабний твір. Не дивлячись на те, що М. Арнольд за освітою був професійним трубачем та не мав певних практичних знань про технічну оснащеність гітари, він прийняв цей виклик. Так з'явився перший зразок гітарного концерту у британській музиці (Кам, 2023, с. 99).

Дізнавшись про написання цього Концерту, Б. Бріттен запросив композитора провести прем'єру твору в Олдборо (Англія) на фестивалі класичної музики, наголошуючи на тому, щоб М. Арнольд сам диригував своїм твором. Саме тут 25 червня 1959 року Концерт був виконаний вперше. Дебютний виступ було доручено Джуліану Бріму у супроводі ансамблю «Мелос»⁵.

М. Арнольд та Дж. Брім багато співпрацювали під час написання твору, обговорюючи всі технічні тонкощі виконання на інструменті. Сам гітарист, висловлюючись про Концерт М. Арнольда, зазначав, що композитор створював чудові роботи, і виконавець був задоволений унікальним звуком, який отримує від інструмента (Jackson, 2003). Враховуючи любов Дж. Бріма до лютні та старовинної музики, стає зрозумілою висока оцінка твору музикантом, якого окрім віртуозності привабив і чаруючий дух старовинної англійської музики, відтворений композитором через використання пісенно-танцювальних народних зворотів. Розглянемо твір детальніше.

Концерт для гітари з оркестром А. Малькольма представляє собою типовий для обраного жанру тричастинний цикл: I частина – *Allegro*; II частина – *Lento – Vivace – Lento*; III частина – *Allegro con brio*. Склад оркестру: флейта,

³ Концерт для валторни № 1, ор. 11 (1945), № 2, ор. 58 (1956); Концерт для кларнета № 1, ор. 20 (1948), № 2, ор. 115 (1974); Концерт для гобоя, ор. 39 (1952); Концерт для флейти № 1, ор. 45 (1954), № 2, ор. 111 (1972); *Серенада для гітари та струнних*, ор. 50 (1955), Концерт для гітари, ор. 67 (1959); Концерт для губної гармоніки, ор. 46 (1954); Концерт для органа, ор. 47 (1954), Концерт двох фортепіано та струнного оркестру, ор. 32 (1951), Концерт для двох скрипок та струнного оркестру, ор. 77 (1962); Концерт для двох фортепіано в 3 руки, ор. 104 (1969), *Фантазія на тему Дж. Філда для фортепіано та оркестру*, ор. 116 (1975); Концерт для альту, ор. 108 (1971); Концерт для труби та оркестру, ор. 125 (1982); Концерт для віолончелі, ор. 136 (1988). Список концертних творів систематизовано авторкою даної статті на основі Бібліографії (Stags, 1998) та статті Дональда Мітчела (Mitchel, 1955).

⁴ Скрипалю Ієгуді Менухіну, валторністу Деннісу Брейну, кларнетисту Бенні Гудмену, гітаристу Джуліану Бріму, виконавцю на губній гармоніці Ларрі Адлеру, флейтисту Джеймсу Голвею, віолончелісту Джуліану Ллойд Вебберу.

⁵ Камерний ансамбль, що був заснований у 1950 році в Лондоні. До складу колективу входили струнний квінтет, духовий квінтет (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна), фортепіано та ударні.

кларнет in B, валторна in F, струнні⁶.

І частина *Allegro (a-moll)* стає яскравим підтвердженням відгуків сучасників про музику М. Арнольда як яскраву, виразну, мелодійну. Вже у вступі скандування оркестру на динаміці *ff* створює зримий образ, на кшталт театральної інтради – слухача немов запрошують поринути у дивовижний світ музично-театрального дійства. Заявлена з самого початку ідея «музичної театральності» реалізується завдяки принципу *гри*, що обумовлює подальший розвиток музичного тематизму і, особливо, притаманну твору в цілому атмосферу творчого змагання.

Головна партія *a-moll* (Г. П., з т. 9) має ознаки токатності з елементами танцювальності, будучи визначена швидким темпом, ритмічним енергійним рухом, віртуозними пасажами в партії соліста, що представляють чергування гамоподібних фрагментів із репетиціями. Ця різномірність інтонаційної природи дозволяє сприймати гамоподібний мотив та мотив, заснований на репетиціях, як два окремих структурних елементи. Кожному з них притаманний і свій ритмічний малюнок, що буде зберігатися при всіх наступних проведеннях мотивів (див. *Приклад 1, Приклад 2*).



Приклад 1. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч., Г. П. (перший елемент)



Приклад 2. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч., Г. П. (другий елемент)

Специфічною ознакою теми стає її дорійський відтінок, що виникає внаслідок використання VI[#] ст. Також цікаво, що протягом експонування вона кожного разу проводиться у різних інструментів без інтонаційних та ритмічних змін (той самий принцип зберігається

і у репризі). Внаслідок такого розуміння теми як неподільного блоку виникають алюзії зі старовинними поліфонічними формами. Підтвердженням слугує і тональний план експонування теми Г. П.: *a-moll* (гітара) – *e-moll* (флейта) – *a-moll* (гітара), що нагадує принцип тонального оформлення експозиції фуги.

Тема побічної партії *G-dur* (П. П., з т. 76) визначена романтичним характером схожа на колискову пісню або канцону. На відміну від гострих ритмів Г. П., тут переважає ритмічний рисунок, характерний для ліричного пісенного жанру (див. *Приклад 3*). Окрім експонування теми П. П. в тональності VII ст. (*G-dur*), композитор також використовує джазові прийоми, вводячи у т.т. 84–89 послідовність модуляцій у вигляді руху по кварто-квінтовому колу (*F₇, B₇, Es As₇, D₇, T*).



Приклад 3. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром I ч. (П. П.)

Гомофонний тип викладення максимально підкреслює кантиленну природу теми і сприяє створенню семантики ліричного, затишного на протигагу семантиці рушійного, дійового у першій темі, що підкреслювалось використанням в межах гомофонної фактури такого поліфонічного прийому, як імітація.

В розробці, на відміну від експозиції, композитор застосовує інший принцип: відмовляючись від почергового проведення тем, він дає контрапунктичне поєднання їх окремих елементів. З головної партії виокремлює її другий елемент – характерну ритмоформулу, поєднану з репетиціями, з побічної – найбільш виразний початковий інтонаційний зворот (хід на октаву вгору та терцію вниз). Відсутність конфліктності реалізується у заміні зіткнення головної та побічної тем їх співставленням. В цих процесах оркестр бере на себе головну роль. Змінюється в розробці і партія соліста, в якій превалює лише акордова фактура, на відміну від експозиції, де мелодична лінія виконувалася стрімкими пасажами. В гармонії переважають запозичені із джазової музики септакорди з підвищеною септимою, прийом паралельних ходів

⁶ Перше виконання Концерту відбулося у такому складі: гітара соло, флейта, кларнет, валторна та струнний квінтет. Згодом група струнних інструментів була розширена.

на секунду, що в цілому підтримує напругу розділу.

В рамках контрапунктичного поєднання елементів тем є очевидним застосування композитором комбінаторики, яку можна спостерігати у різних варіантах: 1) проведення елементу П. П. у вигляді переклику між окремими інструментами струнної групи (т. 113); 2) пермутація (т. 113) – контрапункт елементів Г. П. (у духових) та П. П. (у струнних) з подальшою їх перестановкою (Г. П. у струнних, П. П. у духових); 3) співставлення-переклик соліста та окремих оркестрових груп (т.т. 130–144): елемент П. П. (духові) + елемент Г. П. (соліст); елемент П. П. (струнні) + елемент Г. П. (соліст). Таким чином реалізується ідея театралізованості – співставлення найбільш виразних тем та «гра» з ними.

У репризі при збереженні структурних ознак найбільших змін зазнає фактура: на відміну від експозиції гітара поступається іншим інструментам правом початкового проведення тем (Г. П. вперше проводиться у флейти, П. П. – у струнних), тоді як соліст виконує роль супроводу, обмежуючись гармонічною фігурацією та флажолетами. Закінчується перша частина темою вступу, що створює тематично-композиційну арку.

На відміну від *Allegro*, музика II частини концерту (*Lento – Vivace – Lento*) занурює слухача в інший вимір – медитативний, сповнений ностальгії та внутрішньої рефлексії. Витончена, меланхолійна атмосфера ліричного джазу втілюється крізь імпровізаційну «розмову» соліста на тлі акомпанементу струнних, який заколисує. М. Арнольд присвятив цю частину Концерту легендарному французькому джазовому гітаристу Джанго Рейнарту⁷ (Кам, 2023), що стало своєрідним вшануванням його улюбленого виконавця. Однак, не зважаючи на переважання ліризму та медитативності, II частина при більш детальному прослуховуванні визначається внутрішньою контрастністю. Класичній тричастинності (ABA₁) передують похмурий, сповнений схвильованості вступ. Крайнім розділом *Lento*, які демонструють настрій внутрішнього спокою, стриманості, протиставлено середній – *Vivace*. Він вирішений в характері

скерцо в розмірі 6/8, побудований на стрімких, ритмічних мотивах соліста та підголосках оркестру, що в цілому втілює бурлескні риси.

У вступі напружений характер розкрито завдяки використанню в партії струнних трелі. Звукове втілення внутрішньої напруги надане оркестровій фактурі, в той час як партія соліста є більш монотонною та спокійною, що відповідає діалогу між учасниками. Розгортання музичного матеріалу відбувається за допомогою збагачення партії соліста та окремих оркестрових інструментів (флейти, кларнета) фігураціями шістнадцятих, разом із підголосками окремих груп струнних. Після динамічного спалаху вводиться основна та найбільш впізнавана тема II частини, глибока та прониклива за характером. Її можна розглядати, як своєрідну імпровізацію соліста, що розгортається на фоні синкопованого акомпанементу струнних, побудованого на секундових інтонаціях. Особливістю цієї теми є демонстрація гітари з іншого ракурсу – звичні іспанські кліше (гармонії та ритми), традиційно притаманні гітарній музиці, ніби перетворюються тут на вільну джазову тему-імпровізацію. Таким чином в нотному тексті актуалізується ідея присвяти Дж. Рейнарту через відтворення специфіки джазової імпровізації. Між тим, втілюючи цей образ, композитор чітко фіксує сам текст, що підкреслює академічну природу Концерту в цілому. Партія соліста, як і оркестрова, характеризується використанням джазових прийомів – синкопованого ритму, секундових інтонацій, паралельного руху інтервалів, додавання мелізматики. Наприклад, в початковому викладенні основної теми солістом виконавець імітує прийом «бенд» (підтяжка струни лівою рукою, що змінює звуковисотність), який описаний композитором у якості форшлага. Також, композитор часто komponує форшлаг з прийомом *portamento* (ковзання від однієї ноти до іншої), впроваджуючи їх через тактову рису. Це призводить до затримки гармонії, що посилює ефект імпровізаційності. Таким чином, завдяки залученню цих прийомів та тембральних ефектів (*sul ponticello, naturale*) партія гітари перетворюється на внутрішньо контрастний монолог, наближаючись до вільної гри джазового музиканта.

Середній розділ є повністю контрастним попередньому та базується на початковому гротескному мотиві, вперше проведеному

⁷ Жан-Батіст Рейнарт, більш відомий як Джанго Рейнарт (1910–1953) – видатний джазовий гітарист циганського походження. Відомий створенням стилю «циганський джаз». Винайшов унікальну двопальцеву техніку (в лівій руці) гри на гітарі у зв'язку із інвалідністю кисті.

у флейти, кларнета, а потім у соліста. Іронічний нахил музики підкреслено ритмічною гостротою, акцентами та віртуозністю. Солоісту надано можливість продемонструвати віртуозність та виразність гітарної партії, виконуючи бравурні висхідні та низхідні пасажі в діалозі з підголосками духових, що сприймаються як пародія або глузування. Епізоди-вставки в акомпанементі струнних на *pizzicato* посилюють ефект висміювання. Такий контраст середнього розділу використовується композитором як прийом драматургічного розвитку, що слугує трансформацією художніх образів. Як і в попередній частині, тут знов реалізується ідея «музичної театральності», але крізь призму пародії, гумору. Емоційне загострення та напруга раптово розчиняються у вже знайомій меланхолійній та сповненій рефлексії темі, що повертається у репризі. Вона проводиться без фактурних та ритмічних змін, слугуючи емоційною розрядкою після гострої, жартівливої атмосфери попереднього розділу. Тема поступово розчиняється та закінчується флажолетом перших скрипок, затверджуючи ліричний характер, як провідний.

Блискучий фінал *Con brio* (*a-moll*), наділений віртуозністю, гумором та театральністю, написано у формі, наближеній до рондо ($A B A_1 C A_2 B_1 A_3 C_1$ з кодою). Він відкривається темою-рефреном в партії гітари у вигляді двоголосного канону. Дана тема має явні ознаки англійського народного мелосу, наближаючись до джиги – ірландського народного танцю, що виник у XVI столітті. Про це свідчать регулярна акцентність та пружний характер музики, показові для танцювальності в цілому; тридольність, гострота, синкопи, притаманні цьому танцю. Стилзація відчувається і у використанні дорійського ладу, який додає особливого колориту, розсвічуючи класичну ладотональність. В доступних іноземних джерелах про цей Концерт ми не зустріли жодного підтвердження факту цитування композитором певної англійської мелодії; втім, відчуття народного мелосу в музиці композитора є настільки сильним, що це надає право говорити про стилзацію.

Зацікавленість М. Арнольда поліфонією не обмежується використанням форми канону при експонуванні рефрену. Принцип канонічного проведення тем, який активно застосовується в тому числі і в епізодах, стає імпульсом для

активної взаємодії соліста з іншими оркестровими групами. Протягом частини рефрен проводиться чотири рази, проте з певними фактурними змінами. Зупинимось більш детально на кожному з цих проведеннь задля виявлення специфіки композиторського письма через фіксацію змін у розвитку тематизму.

Перше проведення рефрену (A , т.т. 1–33) організовано як фугато. Після експонування теми в партії соліста, її передано струнним інструментам – віолончелі, контрабасу. При цьому збережена тональність (*a-moll*) та структура (8 тактів), проте ритмічна та інтонаційна складова дещо варійовані. Під час звучання теми у струнних солісту доручено роль контрапункту, який будується на розвитку інтонаційних та ритмічних елементів основної теми. Згодом рефрен передано дуету флейти та кларнета. Це проведення відповідає початковому варіанту рефрену в партії соліста у формі двоголосного канону (тепер флейта – перший голос, кларнет – другий). Партія соліста слугує контрапунктом, в якому варіюються ритмічні елементи головної теми. Завершується цей розділ (A) поверненням гітарній партії функції соліста, проведенням варіанта теми, який вже з'являвся у партії струнних.

Друге проведення рефрену (A_1 , т.т. 57–90) є ідентичним першому за масштабом, але відрізняється певними змінами: скорочується кількість експонувань теми (лише два проти чотирьох у порівнянні з першим фугато); до активної участі додається новий тембр (валторна); в одному із проведеннь теми гітара повністю відсутня. Композиція цього фрагменту в цілому вибудовується як двократне проведення рефрену спочатку у своєму первісному вигляді (у формі канону) між струнними та валторною, потім – у партії гітари з контрапунктом інших оркестрових інструментів. При цьому тема варіюється завдяки використанню солістом технічного прийому «тремоло», що виконується на відкритій першій струні, а похідний від основної теми мотив проводиться у басі.

Третє проведення рефрену (A_2 , т.т. 130–146) за масштабом є вдвічі меншим, ніж попередні, тобто відрізняється лаконізмом та тембровою диференціацією. Тему представлено лише один раз у вигляді канону між солістом та віолончеллю. В останній раз, вчетверте (A_3 , т.т. 170–202) рефрен є наближеним до другого

проведення (A_1), що підтверджено ідентичністю їх масштабів. Різниця полягає в тому, що замість валторни композитор доручає тему флейті та кларнету, а згодом її основний мотив звучить в партії гітари (також з використанням прийому «тремоло»).

Якщо тема-рефрен є втіленням семантики активного, енергійного, то осередком ліричного стають два епізоди. Перший (В за схемою, т.т. 34–56) окрім танцювальності характеризується співучістю, що напочатку підкреслюється позначкою *cantabile* на динаміці *piano* в партії соліста та менш гострим ритмом оркестрового акомпанементу. Тема першого епізоду проводиться тричі без ритмічних та структурних змін у солістів: гітара – кларнет – гітара. Її супроводжує підголосок струнних, джазовий за своєю природою – з альтераціями, синкопованим ритмом. Повернення першого епізоду (B_1 , т.т. 147–169) супроводжується фактурними змінами, при збереженні інтонаційно-ритмічного вигляду теми та її масштабу. Як і в перший раз, партнером гітари у викладенні теми епізоду стає дерев'яний духовий інструмент (тепер це флейта).

Другий епізод (С, т.т. 94–129) – ліричний, таємничий за характером. Його ознакою є зміна тонального плану з *a-moll*, що панував до цього моменту, на *e-moll* з ознаками фрігійського ладу. Саме другий понижений ступінь додає містичного відтінку та відсилає слухача до рефлексійного настрою другої частини. Перше викладення епізоду (С) в партії гітари підкреслюється заколисуючим синкопованим ритмом в групі струнних інструментів. Згодом, набуваючи свого розвитку, її передано струнним, де вона звучить без структурних змін, проте у більш схвильованому характері. Серед тематизму фіналу, другий епізод зазнає найбільшої структурної зміни: при повторенні наприкінці частини (C_1 , т.т. 203–207), епізод проходить у валторни соло лише фрагментарно (всього 5 тактів проти 36).

Кода стає кульмінацією процесу фактурного збагачення та динамічного зростання, який відбувався протягом усієї частини. Вона побудована на скандуванні оркестром початкового мотиву теми-рефрену у супроводі яскравих акордів в партії гітари. Частина завершується театральнo та урочисто: бурхливий пасаж у соліста з використанням

прийому *glissando* увінчується фінальним акордом в *A-dur*.

Характерною ознакою фіналу є збагачення тем завдяки використанню фрігійського, дорійського ладів, фактурних перестанов, цікавих тембрових комбінацій, що додає контрастності образів в умовах фактичної відсутності конфлікту. Так само, як і в першій частині, підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», надаючи музиці ефекту іронії та гротеску.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Специфіка індивідуальної манери письма М. Арнольда у Концерті для гітари ор. 67 втілюється не тільки у наслідуванні європейської традиції жанру (структура, логіка композиції, функції частин, принцип концертування), але і в її трансформації. Композитор першим в історії британської музики звернувся до гітарного концерту, відмовившись від використання традиційних для цієї жанрової моделі музичних кліше у вигляді рудиментів «іспанського» (гармонії та стилістики, ритмів, жанрів). Їхньою заміною стали: з одного боку, англійський народний мелос з притаманною йому жанровою, ритмічною, ладо-тональною організацією, а з іншого, сучасна композиторів джазова стилістика. Гармонічне поєднання різнорідних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного, визначає оригінальний стиль цього яскравого твору. Майстерність авторського володіння оркестровою фактурою реалізується у багатстві задіяних комбінаторних прийомів – тембрового, фактурного, інтонаційно-ритмічного варіювання тем.

Окрім гітари, не менш виразними є і партії дерев'яних духових – флейти та кларнета, які наділені особливою віртуозністю, підкресленою яскравими пасажами. Тимчасову функцію солюючих інструментів також беруть на себе валторна, віолончель та контрабас. Таке розуміння функціональних співвідношень між учасниками єдиного музичного процесу, де кожен з оркестрової маси може стати солістом, втілює принцип барокового концертування, яке передбачає як протиставлення окремих учасників і оркестрових груп солісту, так і їхню спільну гру. М. Арнольд рідко використовує оркестрове *tutti* разом із звучанням соліста, вводячи почергово групи струнних або духових

інструментів. Всі важливі сольні елементи проводяться у супроводі струнних інструментів, завдяки чому гітара може проявити увесь свій звуковий діапазон (зокрема і негучний нижній), а духові інструменти влучно вплітаються у фактуру, підкреслюючи кульмінаційні зони. Таким чином драматургічний розвиток досягається не через боротьбу «конфліктного» протиставлення соліста оркестру, а шляхом спільного концертування.

Залучення танцювальних ритмів, яскравих пасажних елементів, контрастних реплік-перекличок (наче глузування), джазових гармоній, що створює ефект несподіваності та робить музичну фактуру живою та емоційною, свідчить про театральну природу музики Концерту ор. 67. Підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», наповнюючи музику іронією та гротеском. На нашу думку, це є проявом досвіду роботи композитора в кіноіндустрії (музика до фільмів становить

велику частину його творчого доробку). Цим пояснюється і тяжіння М. Арнольда до створення яскравого за мелодикою тематизму, що запам'ятовується як слухачеві, так і виконавцю.

На неокласичний тип мислення М. Арнольда, реалізований в контексті цього твору, вказують наступні риси: стилізація старовинних англійських танців; залучення ладів народної музики (дорійського, фрігійського); активне використання поліфонічних форм та прийомів (канон, фугато, імітація, контрапункт), що створює алюзії до старовинної музики; концертний тип змагання, притаманний моделі барокового концерту.

Перспективність даного дослідження полягає у подальшому аналітичному опануванні творів для гітари з оркестром як М. Арнольда, так і інших британських композиторів ХХ – початку ХХІ століть, з метою їх подальшого введення в концертну практику сучасних українських виконавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончаров М. О. Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтва. Київ, 2023. С. 81.
2. Доценко В. І. Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*. Харків, 2008. № 23. С. 111–119.
3. Іванніков Т. П. Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. № 31. С. 3–24.
4. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства. : 17.00.03. Київ, 2018. С. 95–106
5. Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості : дис. ... д-ра мистецтва. Одеса, 2022.
6. Юй Л. Гітарні концерти М. Джуліані: передумови створення і композиторська стилістика. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. № 31. С. 97–108.
7. Crags S. Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*. 1998. № 69.
8. Duffie B. *Composer Sir Malcolm Arnold. A Conversation with Bruce Duffie*. 1991. URL: <https://www.bruceDuffie.com/arnold2.html>
9. Jackson P. *The Life and the Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark*. 2023.
10. Kam K. The guitar works of Arnold Malcolm. *History & Literature*. 2023. Vol. 49 No. 4. 96–107.
11. McCarthy J. Julian Bream interview. *Gramophone*. 2007/2012. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/julian-bream-interview>
12. Mitchell D. Malcolm Arnold. *The Musical Times*. 1955. Vol.96 № 1350.
13. Mowat C. Sir Malcolm Arnold. *The Guardian*. 2006.
14. Ritchie, C. Malcolm Arnold interview. *Soundtrack Magazine*. 1998. № 7. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_BDsM1eJA4&ab_channel=JamesAlexander

REFERENCES:

1. Crags S. (1998). Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*. № 69 [in English].
2. Dotsenko V. I. (2008) Aspekty vykonavskoho analizu (na prykladi kontsertu «Elehiinyi» dlia hitary z orkestrom Leo Brauera) [Aspects of Performance Analysis (Based on the “Elegiac” Concerto for Guitar and Orchestra by Leo Brouwer)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbiryk naukovykh prats*. Kharkiv, 23, 111–119 [in Ukrainian].

3. Duffie B. (1991). *Composer Sir Malcolm Arnold. A Conversation with Bruce Duffie*. URL: <https://www.bruceDuffie.com/arnold2.html> [in English].
4. Honcharov M. O. (2023). Kontsert dlia hitary z orkestrom: suchasnyi stan, tendentsii rozvytku [Concerto for guitar with orchestra: current state, development trends], dys. ... d-ra mystetstva. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Ivannikov T. P. (2017). Kontsert «Arankhues» dlia hitary z orkestrom Kh. Rodriho yak fenomen ispanskoho neoklasytsyzmu. [J. Rodrigo's guitar concert «Aranjuez» as a phenomenon of spanish neoclassicism]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. Kyiv, 31, 3–24 [in Ukrainian].
6. Ivannikov T. P. (2018). Yevropeiska hitarna muzyka KhKh stolittia: fenomenolohiia tvorchosti [European guitar music of the twentieth century: phenomenology of creativity], dys. ... d-ra mystetstvoznavstva. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Jackson P. (2023). *The Life and the Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark* [in English].
8. Kam K. (2023). The guitar works of Arnold Malcolm. *History & Literature*. Vol. 49 No. 4. 96–107 [in English].
9. Kosynets I. I. (2022). Repertuarni ta stylistychni tendentsii hitarnoi hry u suchasni vykonavskii tvorchosti [Repertoire and stylistic tendencies of guitar playing in contemporary performing arts], dys. ... d-ra mystetstva. Odesa [in Ukrainian].
10. Liu Yu. (2020). Hitarni kontserty M. Dzhuliani: peredumovy stvorennia i kompozytorska stylistyka [Guitar concertos by M. Giuliani: prerequisites for creation and composer style]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa, 31, 97–108 [in Ukrainian].
11. McCarthy J. (2007/2012). Jiulian Bream interview. *Gramophone*. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/julian-bream-interview> [in English].
12. Mitchell D. (1955). Malcolm Arnold. *The Musical Times*. Vol.96 № 1350 [in English].
13. Mowat C. (2006). Sir Malcolm Arnold. *The Guardian* [in English].
14. Ritchie, C. (1998). Malcolm Arnold interview. *Soundtrack Magazine*. № 7. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_BDsM1eJA4&ab_channel=JamesAlexander [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025