

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЛУКАШУК БОГДАН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА
ДОЦЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО
ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
ЧЕРНЕЦЬКА НАТАЛІЯ ГРИГОРІВНА,
доцент кафедри музичного мистецтва,
кандидат мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри _____

доцент, доктор мистецтва Косинець І.І.

ЛУЦЬК – 2025

Анотація

Лукашук Б. О. «Творча діяльність Володимира Доценка в контексті українського гітарного мистецтва».

Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр», спеціальність 025 «Музичне мистецтво», освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво», Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2025.

Володимир Доценко – видатний український гітарист, диригент, педагог, засновник харківської школи гітарного виконавства. Його внесок в українську музику дуже значний, а його роль в українському культурному просторі досі не оцінена належним чином. Адже публікації харківських музикознавців – Людмили Шаповалової, Юлії Ніколаєвської та інших – досі не в змозі охопити усі аспекти багатогранної творчої діяльності майстра. Більше того, унікальний досвід Володимира Доценка потрібно вивчати та пропагувати серед молодого покоління українських гітаристів якомога ширше. Все це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження – розкрити феномен творчої діяльності Володимира Доценка в контексті українського гітарного мистецтва. **Завдання дослідження:** описати шляхи формування та розвитку українського гітарного мистецтва від його зародження до сучасності; окреслити риси творчої особистості Володимира Доценка та стиль творчості майстра у його зв'язках з відповідним творчим середовищем; здійснити інтонаційний, методико-виконавський та інтерпретаційний аналіз вибраних творів з репертуару гітариста.

Наукова новизна одержаних результатів: визначено основні етапи розвитку українського гітарного мистецтва, названо основних його представників та стисло охарактеризовано внесок кожного в спільну справу; зібрано та систематизовано основні факти творчої біографії Володимира Доценка; описано репертуарні пріоритети Володимира Доценка та особливості виконавського стилю гітариста на прикладі виконання ним

творів Е. Вілла Лобоса, Л. Брауера, Ф. Таррегі. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів, методики викладання фаху (гітара).

Ключові слова: Володимир Доценко, творча діяльність, гітарне мистецтво, харківська школа гітарного виконавства, творча особистість, стиль творчості.

Summary

Lukashuk B. O. «Volodymyr Dotsenko's Creative Work in the Context of Ukrainian Guitar Art».

Qualification work for the Master's degree, specialty 025 «Musical Art», educational and professional program «Musical Art», Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2025.

Volodymyr Dotsenko is an outstanding Ukrainian guitarist, conductor, teacher, founder of the Kharkiv school of guitar performance. His contribution to Ukrainian music is very significant, and his role in the Ukrainian cultural space has not yet been properly assessed. After all, the publications of Kharkiv musicologists — Lyudmyla Shapovalova, Yulia Nikolaievskaya and others are still unable to cover all aspects of the master's multifaceted creative activity. Moreover, the unique experience of Volodymyr Dotsenko needs to be studied and promoted among the younger generation of Ukrainian guitarists as widely as possible. All this determines the relevance of our study.

The purpose of the research is to reveal the phenomenon of Volodymyr Dotsenko's creative activity in the context of Ukrainian guitar art. **Research tasks:**

to describe the ways of formation and development of Ukrainian guitar art from its inception to the present day; to outline the features of Volodymyr Dotsenko's creative personality and the master's creative style in his connections with the relevant creative environment; to carry out intonation, performed and interpretative analysis of selected works from the guitarist's repertoire.

Scientific novelty of the obtained results: the main stages of the development of Ukrainian guitar art are identified, its main representatives are named and the contribution of each to the common cause is briefly characterized; the main facts of Volodymyr Dotsenko's creative biography are collected and systematized; the repertoire priorities of Volodymyr Dotsenko and the guitarist's performance style is described using the example of his performance (works by E. Villa Lobos, L. Brauer, F. Tarrega). The results of the master's thesis can be used in university courses on the history of music, theory and interpretation of music, theory and history of musical styles, teaching methods of the specialty (guitar).

Key words: Volodymyr Dotsenko, creative activity, guitar art, Kharkiv school of guitar performance, creative personality, creative style.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО СУЧАСНОСТІ.....	7
1.1. Гітарне мистецтво на теренах України у XVIII — XIX століттях	7
1.2. Гітарне мистецтво України кінця XIX — початку XX століття.....	11
1.3. Успіхи та досягнення українського гітарного мистецтва у XX — на початку XXI століття.....	16
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ І СТИЛЬ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ДОЦЕНКА.....	23
2.1. Види творчої діяльності.....	23
2.2. Репертуар, техніка, стиль.....	26
РОЗДІЛ 3. ТВОРИ З РЕПЕРТУАРУ ВОЛОДИМИРА ДОЦЕНКА: ІНТОНАЦІЙНИЙ, МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ, ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	31
3.1. «Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі	31
3.2. Етюд №1 з циклу «12 етюдів» Ейтора Віла Лобоса.....	36
3.3. «Кубинський пейзаж із дзвонами» Лео Брауера....	40
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

Актуальність дослідження. Володимир Доценко – видатний український гітарист, диригент, педагог, засновник харківської школи гітарного виконавства. Його внесок в українську музику є дуже вагомим, а його роль в українському культурному просторі досі не оцінена належним чином. Адже публікації харківських музикознавців – Людмили Шаповалової, Юлії Ніколаєвської [23–25; 37–38] та інших – досі не в змозі охопити усі аспекти багатогранної творчої діяльності майстра. Більше того, унікальний досвід Володимира Доценка потрібно вивчати та пропагувати серед молодого покоління українських гітаристів якомога ширше. Все це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів:

- визначено основні етапи розвитку українського гітарного мистецтва, названо основних його представників та стисло охарактеризовано внесок кожного в спільну справу;
- зібрано та систематизовано основні факти творчої біографії Володимира Доценка;
- описано репертуарні пріоритети Володимира Доценка та особливості виконавського стилю гітариста на прикладі виконання ним творів Е. Вілла Лобоса, Л. Брауера, Ф. Таррегі.

Мета дослідження – розкрити феномен творчої діяльності Володимира Доценка в контексті українського гітарного мистецтва.

Завдання дослідження:

- описати шляхи формування та розвитку українського гітарного мистецтва від його зародження до сучасності;
- окреслити риси творчої особистості Володимира Доценка та стиль творчості майстра у його зв'язках з відповідним творчим середовищем;
- здійснити інтонаційний, методико-виконавський та інтерпретаційний аналіз вибраних творів з репертуару гітариста.

Об’єкт дослідження – українське гітарне мистецтво.

Предмет дослідження – творча діяльність Володимира Доценка в контексті українського гітарного мистецтва.

Матеріал дослідження. Під час роботи над дослідженням опрацьовано роботи науковців, дослідників гітарного мистецтва та педагогів (Ф. Бернат, М. Білецька, В. Блажевич, В. Буланов, Б. Бурлаченко, В. Грищенко, О. Катрич, А. Коваленко, В. Козлін, О. Коменда, І. Косинець, О. Матвєєва, М. Михайленко, Ю. Ніколаєвська, В. Паламарчук, В. Сологуб, Я. Сопіна, В. Ткаченко, М. Трянов, М. Тущенко, К. Чеченя, Л. Шаповалова, А. Шевченко та ін.); наукові та методичні праці самого Володимира Доценка; відеозаписи виступів В. Доценка як виконавця та диригента у мережі YouTube, нотні тексти творів Е. Вілла Лобоса, Л. Брауера, Ф. Таррегі.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів.

Апробація результатів роботи та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (13–14 травня 2025 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано статтю: Лукашук Б. О. «Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі у виконанні Володимира Доценка. *Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень»*. Луцьк: Електронне видання: Вежа-Друк, 2025. С. 461–464.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКЕ ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО СУЧАСНОСТІ

1.1. Гітарне мистецтво на теренах України у XVIII — XIX століттях

Гітара є одним з найбільш популярних музичних інструментів. Разом з тим, сучасного вигляду цей інструмент набув порівняно недавно. У середині XIX століття іспанець Антоніо де Торрес запропонував форму цього інструмента в тому вигляді, в якому він нам відомий у наш час [39].

Завдяки іконографічним пам'яткам XIII століття, що дійшли до наших днів, розрізняють щонайменше два види інструмента (з кількістю струн від трьох до шести): 1) мавританська гітара (овальної форми, нижня дека випукла, металеві струни, грають плектром) та 2) латинська гітара – складніша за формою (овальна в нижній частині, що звужується в напрямку до грифа, нижня дека плоска, жильні струни щипають зазвичай пальцями) [29].

У XVI столітті (перше золоте століття розвитку гітари) з'являються гітари з сімома жильними струнами, розділеними на чотири ряди («хора»), де найвищий одинарний (співак), решта – з подвійних струн.

Характерний стрій гітари: старовинний (*f, c, e, a*) та новий (*g, c, e, a* або *d, g, h, e*). Ключовим моментом в історії еволюції інструменту було застосування у XVIII столітті пружин, розташованих у формі віяла, що підтримують верхню дека гітари, а також додавання до фіксованого строю (*e, h, g, d, a*) шостої струни (*e*) [1].

Таким чином, народження сучасної шестиструнної гітари відноситься приблизно до 1775 року, а сучасна конструкція інструмента, як вже було сказано, належить Антоніо де Торресу (1817–1892), який створив нові норми конструювання інструмента, що залишилися актуальними аж до сьогодні.

На думку Костянтина Чечені, перші відомості про гітаристів на теренах сучасної України відносяться до XVIII століття. Серед таких – Іван Хандошко (1747–1804) та Гаврило Рачинський (1777–1843), син видатного композитора і диригента Андрія Рачинського (1724–1794).

Іван Хандошко грав на семиструнній гітарі і користувався високим авторитетом в сучасників як автор низки гітарних композицій.

Г. Рачинський був віртуозним скрипалем і гітаристом. Як і І. Хандошко, він також грав на семиструнному інструменті. Серед іншого він створив чимало творів для гітари, і зокрема, фантазію «На березі Десни».

Вважається, що Григорій Рачинський навчився грати на гітарі ще в дитячому віці, перейнявши майстерність від свого батька – композитора Андрія Рачинського, який свого часу був регентом Придворної капели гетьмана К. Разумовського. Відомо, що музикант народився в Новгороді-Сіверському на Чернігівщині. Отримавши освіту у Києво-Могилянській Академії, він в подальшому концертував у Києві, Полтаві, Харкові, а також більш дрібних провінційних українських містечках [2].

Особливим успіхом у публіки мало виконання Г. Рачинським його власних варіацій на теми українських, російських та польських народних пісень. На жаль, усі твори Г. Рачинського, про які є згадки в історичних джерелах, на сьогодні вважаються втраченими. Це, зокрема, варіації на теми пісень «Я по квіточках ходила», «Молодка, молодая», вальс, марш, фантазія, п'ять полонезів, фантазія «На березі Десни», «Вечір я був на поштовому на дворі» та інші [26].

Великий внесок у розвиток гітарного мистецтва зробив Михайло Вербицький (1815–1870), автор національного гімну, який створив школу гри на гітарі та провадив успішну педагогічну діяльність, зокрема навчав гітарної гри черниць та семінаристів.

Мистецтво гри на гітарі М. Вербицький вивчав під керівництвом Іоана Сінкевича, вихованця Львівської духовної семінарії. У результаті композитор не лише грав і писав для гітари, а й викладав мистецтво гри на гітарі.

Авторству М. Вербицького належить посібник «Поученію Хитари. Правила общія въ короткости», адресований початківцям. Ця книга містить пояснення основних музичних термінів, відомості з музичної грамоти та методики гри на інструменті. У практичній частині представлено вправи на засвоєння різних видів гітарної техніки [26].

Рукописна збірка М. Вербицького «Guitarre №16» є єдиним свідченням гітарного стилю М. Вербицького. Вона містить 32 п'єси: 14 – суто інструментальні і 18 – для голосу в супроводі гітари. Частина творів написана на теми інших відомих композиторів. Серед таких – тема «Серенади» Ф. Шуберта, що у М. Вербицького створена для голосу з акомпанементом (на український текст «Чулим серцем тя благаю»), а також, наприклад, на тему Л. Леньяні (№ 4 «Variazioni»), де і гармонія, і фактура виписані значно більш вибагливо порівняно з першоджерелом [26].

Дуже відомим у ХІХ столітті був гітарист Марко Соколовський (1818–1883), який багато концертував як на теренах України – в Києві, Житомирі, так і за кордоном. Він користувався великим успіхом у публіки, його називали «королем гітари» [36]. До нашого часу збереглося чимало захопливих відгуків та рецензій на концерти цього гітариста.

Марко Соколовський народився 25 квітня 1818 року поблизу Житомира у селищі Погребище тогочасної Київської губернії. На думку Віктора Паламарчука, родина Соколовського була дворянського походження, і невдовзі, після народження наймолодшого сина Марка, єдиного з дітей подружжя Соколовських, хто залишився в живих, сім'я (батько Даніель, мати Юзефа) переїхала до Бердичева.

Першим інструментом Марка Соколовського було фортепіано, також він трохи грав ще на скрипці, віолончелі, однак як тільки він знайшов на горищі стару гітару, всі інші інструменти перестали його цікавити, хоч гра на гітарі і сприймалася його батьками як щось непристойне для людей їхнього кола та соціального статусу. Грати на гітарі Марка не вчив ніхто, тобто він був

повним самоуком, хоча й користувався «Школою» Андрія Сихри, а також певний час імпровізував разом із заїзджими циганами [26].

Дебют М. Соколовського як гітариста відбувся у віці 23 років 26 травня 1841 року в Житомирі, де він виконав Концерт *e-moll* op. 140 Ф. Каруллі та Варіації М. Джуліані на тему з опери Дж. Верді «Отелло». Після цього М. Соколовський виступив у Вільно, Києві, пізніше – у Відні, Варшаві, Ковно (Каунас), де був сприйнятий публікою з захопленням та теплотою.

Вершиною виконавської діяльності М. Соколовського стали гастролі 1863–1868 років, коли він з тріумфом виступив у низці міст Західної Європи – Вісбадені, Парижі, Лондоні, Берліні, Брюсселі, Дрездені, Мілані, Кракові, Варшаві. Ці концерти принесли йому славу одного з найвидатніших віртуозів мистецтва гри на гітарі. М. Соколовський виступав не лише соло, але й в ансамблях зі співаками (С. Гулаком-Артемівським, наприклад), скрипачами, віолончелістами.

Віктор Паламарчук зазначає, що у 1866 році у Лондоні М. Соколовський зустрівся зі знаменитим гітаристом-віртуозом Джуліо Регонді, який присвятив йому свій твір «*Cariccio scherzoso*» та подарував збірку своїх композицій зі словами, що «більш гідного наступника йому не знайти» [26].

Репертуар М. Соколовського включав твори європейських композиторів-гітаристів – М. Джуліані, Л. Леньяні, Й. Мерца, Д. Регонді, Ф. Каруллі та інших. Іноді він видозмінював оригінали, дописуючи варіації, партії додаткових інструментів у ансамблях тощо. Серед авторських композицій М. Соколовського — полонези, мазурки, вальси, етюди, прелюдії, фантазії та інші.

Виконавський стиль М. Соколовського відзначений рідкісним «вмінням видобувати з інструмента насичений повнокровний звук», «вмінням співати на ньому» [26]. Віктор Паламарчук вважає, що однією з причин такої якості звучання могло бути застосування нігтів, які тоді ще не були у широкій практиці. Серед учнів М. Соколовського – Михайло Полупасенко, Н. Губарев, М. Шохін, П. Ніколаєв, Вячеслав Дідицький-Лішин.

На високому рівні, хоча і як любитель, володів гітарою Тарас Шевченко, який, за свідченнями очевидців, нерідко акомпанував собі на гітарі, коли співав народні пісні. Так само в цьому плані можна згадати видатного співака Осипа Петрова, уродженця Кропивницького (тоді – Єлисаветграда), який навчився грати на гітарі від Андрія Сихри.

1.2. Гітарне мистецтво України кінця XIX — початку XX століття

Наприкінці XIX століття осередками гітарного мистецтва на теренах України були великі міста. Разом з тим, інтерес до цього інструмента досить знизився, що відзначало багато очевидців – журналістів, публіцистів, літераторів тощо (гітару вважали мертвим інструментом, концерти гітарної музики проводилися в обмеженому колі прихильників та знавців цього інструмента). За словами В. Паламарчука, у кінці XIX століття гітару можна було почути хіба у циганських концертах [26].

Разом з тим, характерною ознакою гітарного процесу того часу стало створення гуртків гітаристів та любителів гри на гітарі, що виникли, зокрема, у Києві, Одесі та Харкові. У 1899 році у Мюнхені було створено Міжнародну Асоціацію Гітаристів, до складу якої увійшли й українські представники цього виду мистецтва. Зокрема, до Асоціації прилучився Київський гурток гітаристів, який невдовзі став її Київським відділенням.

При гуртках організовувалися творчі колективи гітаристів – ансамблі і, навіть, оркестри. Керівником відомого в кінці XIX століття у Києві оркестру гітаристів був В. Русанов. Він був відомим на той час музикантом, мав широке професійне коло спілкування.

На межі XIX – XX століть активно працював Олексій Афромєєв. Він був автором цілого ряду нотних збірок гри на гітарі. Починаючи з 1907 року, він змінив на посаді головного редактора журналу «Гітарист» В. Русанова. З цього часу видання змінило назву і стало називатися «Музика гітариста», а пізніше – «Акорд». Ці журнали висвітлювали найрізноманітніші питання

гітарного мистецтва – як в розрізі аматорських потреб, так і професійного напрямку. У виданнях публікувалися ноти для гітари соло та ансамблів. Велося листування з читачами, публікувалася реклама щодо інструментів, які можна було придбати за індивідуальним замовленням. Аналіз журнальних статей, здійснений Віктором Паламарчуком у його дисертації, вказує, що стан розвитку українського гітарного мистецтва того часу був аматорським. Виконавців було досить багато, але більшість з них не володіли нотною грамотою та грали переважно лише для своїх особистих потреб [26].

Ще одна відома постать в гітарному мистецтві того часу – Володимир Машкевич, учень В. Русанова, який був гірничним інженером за професією. Проте він займався гітарою дуже активно, спочатку грав по слуху, вчився як самоук, а потім прийняв рішення навчатися у В. Русанова. З 1915 року В. Машкевич жив і працював на Донбасі, видавав журнал «Гітара і гітаристи» та розповсюджував його серед підписників, а також опублікував спогади про свого вчителя.

Одним з найяскравіших українських гітаристів початку ХХ століття був Данило Лобода, якого Віктор Паламарчук вважає попередником професора Київської консерваторії Марка Геліса. Попри відсутність інформації про Д. Лободу, відомо, що у 1903 році він заснував Київський гурток гітаристів, його ще називали «гурток Лободи», що невдовзі увійшов до складу Міжнародної асоціації гітаристів з центром в Мюнхені, також Д. Лобода активно працював вчителем гітари в Києві, був дописувачем журналу «Акорд», де публікував статті під псевдо «Вавила Б.». Данило Лобода був також відомий як керівник різноманітних гітарних ансамблів, до складу яких входили інструменти різного розміру і різних строїв – гітара-контрабас, велика гітара, кварт-гітара, гітара-п'ятеро, а також автор численних творів для гітари.

До гуртка Данила Лободи входили П. Ульянов, Олександр Васильченко, Олексій Костенко, Сергій Кучеров, Павло Чеботько, Юрій Дьяков, Таїсія Азбукіна та інші. У 1905–1907 роках у Київській музичній школі, яку

заснував М. Іконніков, працював клас гітари. Тут викладав Д. Лобода і у нього вчився Володимир Мазур. Гітаристами також були брати Данила Лободи – Іван та Григорій, племінник (син Івана) Василь Лобода.

У 1909 році було засновано Київське товариство любителів гри на гітарі, що здійснило значний внесок у розвиток концертного життя міста та регіону, у сферу культурно-мистецького просвітництва. За ініціативою Д. Лободи у 1913 році було зареєстровано статут цього товариства. До складу організації, крім Д. Лободи, входили А. Плятер, А. Сокол, М. Єверський, В. Мазур, І. Черкасцев, Л. Флегер, П. Назаренко, О. Мазур, Ф. Слотвінський та інші.

Авторитетним в середовищі українських гітаристів ХІХ століття був австрієць Йоганн Деккер-Шенк, що проживав в Петербурзі та виховав цілу плеяду українських гітаристів молодшого покоління, серед яких – З. Кіпченко, М. Полупаєнко, В. Костильов та Н. Палтов.

Михайло Полупаєнко навчався не лише в Й. Деккер-Шенка. Його ім'я також згадується серед учнів М. Соколовського, про що вже було сказано раніше. Михайло Полупаєнко – постать мало відома. Найбільш вичерпна інформація про його діяльність наведена в дисертації Віктора Паламарчука [26]. В. Паламарчук стверджує, що М. Полупаєнко народився в Харкові. Він не тільки грав на гітарі, але й писав композиції розважального плану для цього інструмента в старовинній манері, робив переклади та аранжування. М. Полупаєнко був лікарем за професією, але виступав як гітарист в Києві, Юзівці (тепер – Донецьк) та інших містах, був членом харківського гуртка гітаристів.

Цікавою постаттю, за словами В. Паламарчука, був Олександр Немеровський – оригінальний композитор, родом з Полтавщини, що отримав блискучу європейську освіту (Варшава, Париж), викладав фортепіано у Харківському музичному інституті, Тифліському музичному училищі. Він зробив значний внесок у формування гітарного репертуару на межі ХІХ–ХХ століть: писав оригінальні композиції, аранжування для різних інструментів та різних ансамблевих складів, при цьому – близько півсотні

власне для гітари соло. Він також є автором «Школи гам, арпеджіо та акордів в усіх мажорних та мінорних тональностях для шестиструнної гітари».

Відомими у Харкові гітаристами кінця XIX – початку XX століття були Марко Гомлевський та Григорій Черножуков. Останній організував Харківський гурток гітаристів, керував оркестром народних інструментів, виступав як соліст-гітарист, працював як аранжувальник. Відомим був його учень Анатолій Малюков, уродженець Харкова і випускник Харківської консерваторії, який вів активну концертну діяльність як гітарист, в т.ч. в США, куди він емігрував після Другої світової війни. Плідну діяльність в Харкові проводив Олексій Варфоломєєв, як виконавець-гітарист, соліст та ансамбліст, член гуртка гітаристів [26].

Значний розвиток гітарного мистецтва на початку XX століття був у Одесі. Серед перших гітаристів Одеси варто назвати імена музикантів грецького походження Л. Антонопуло і В. Хадумоглу, що відомі як організатори перших одеських аматорських оркестрів мандоліністів та гітаристів, які неодноразово виступали у концертах Одеського літературно-артистичного товариства.

Віктор Хадумоглу проводив активну педагогічну роботу, зокрема викладав гру на гітарі та мандоліні в Одеському кадетському корпусі, заснував школи гри на гітарі в Одесі та пізніше в Севастополі, у 1902 році створив ансамбль гітаристів та мандоліністів.

В історичних документах є відомості про одеського гітариста-віртуоза Гольдберга, барона Георгія Клодта, що був військовим за професією, однак прекрасно грав на гітарі. Учень В. Хадумоглу та пізніше Г. Клодта був відомий одеський гітарист Володимир Крихацький, чудовий ансамбліст, власник гітарної нотної бібліотеки з багатьма рідкісними рукописами.

Професійна гітарна освіта в Одесі була закладена Захарієм Кіпченком, який вів активну концертну, педагогічну та композиторську діяльність в цій сфері. Творча спадщина З. Кіпченка включає п'єси для гітари соло, етюди, ансамблі.

Захарій Кіпченко народився у Феодосії у 1879 році (за іншими даними – у 1874 році). Музичну грамоту Захарій перейняв від брата Георгія, який був диригентом, піаністом та композитором. Гри на гітарі навчався спочатку у Дмитра Попова, пізніше – у І. Деккер-Шенка [26].

Починаючи з 1907 року, З. Кіпченко проживав в Одесі, де викладав гру на гітарі – приватно та в музичній школі для дорослих, керував гуртком народних інструментів в ремісничому училищі. Виступав в Києві, Одесі, Ялті. Помер у Одесі 15 січня 1968 року.

Серед учнів З. Кіпченка – офіцер Олександр Белінський. Він був викладачем Київського військового училища, автором низки творів для гітари та публіцистичних дописів в журналах «Акорд» та «Музика гітариста». Також військовий Н. Бочаров, що з 1901 року мешкав в Києві, грав на гітарі та писав твори для цього інструменту – етюди, експромти та інші. Ученицею З. Кіпченка періоду його проживання в Ялті була також Олена Доніч. Протягом кількох місяців уроки гри на гітарі у З. Кіпченка брав Володимир Кузнєцов, який, починаючи від 1926 року, сам почав викладати гру на гітарі приватно та в гітарних клубах Ялти. Протягом 1924–1927 років під керівництвом З. Кіпченка опановував мистецтво гри на гітарі Олександр Шуляковський, який пізніше навіть навчався на вечірньому відділенні Київської консерваторії. Діяльність О. Шуляковського була дуже різноманітною. Він працював майстром, інженером, пізніше завідувачем відділом акустики Чернігівської фабрики музичних інструментів (1946–1951; 1953–1966), директором Одеської фабрики музичних інструментів (1951–1953), керівником виробничо-технічного відділу Главмузпрома УРСР (1966–1968), викладачем, зокрема, навіть Одеської консерваторії. О. Шуляковський був першим вчителем відомих українських гітаристів К. Смаги та Я. Пухальського (останній вів клас гітари в Київській консерваторії), а також автором «Самовчителя гри на гітарі», виданого у 1968 році, що розповсюджувався як безкоштовний додаток до гітар Чернігівської фабрики.

Помітний слід в українській гітарній традиції залишив також полтавський гітарист та педагог Федір Глушков (1843–1898); волинський (народився в с. Петликівці на Тернопільщині) гітарист та автор композицій для гітари Саввин Абрисовський (1874–1900); одесит Сергій Проданов; чернівчанин І. Кореняко; кримчанин Петро Ісаков; харків'янин Володимир Бобрицький, який емігрував в США та був ширше відомий під псевдо Бобрі, зокрема, заснував Товариство класичної гітари в Нью-Йорку, що видавало журнал «Guitar Review», створив кілька збірок вправ вправ для гітаристів та кілька збірок гітарних ансамблів [26].

1.3. Успіхи та досягнення українського гітарного мистецтва у XX — на початку XXI століття

У першій половині XX століття розвиток гітарного мистецтва спирається на досягнення минулої доби. Так, продовжується творча діяльність Захара Кіпченка (1878–1968), учня І. Деккер-Шенка, який працює в Ялті та веде активну гастрольну й педагогічну діяльність. З. Кіпченко виступає як сольо, так і в дуеті з В. Крихачьким. Останній організовує гурток гітаристів, збирає найбільшу нотну бібліотеку гітарного репертуару та здійснює переклад «Трактата про гітару» Ф. Буека [5].

Важливу роль у розвитку українського гітарного виконавства 1920–30-х років відіграли методичні роботи Петра Агафошина, зокрема, «Нове про гітару», «Школа гри на шестиструнній гітарі», які поширювали серед українських гітаристів виконавський та педагогічний досвід легенди іспанського гітарного мистецтва Андреса Сеговії [3].

Яскравою постаттю першої половини та середини XX століття в гітарному мистецтві України є Марко Геліс (1903–1976). Його діяльність пов'язується, передусім, з формуванням професійної гітарної освіти. У

1925 році за його ініціативою у Київському музично-театральному технікумі було започатковано навчання по класу гітари і здійснено перший набір студентів-гітаристів (незважаючи на те, що сам Марко був піаністом за освітою). Починаючи з 1928 року, Марко Геліс викладав у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, а з 1934 року він почав викладати гру на гітарі, а також на інших народних струнних інструментах в Київській консерваторії. Педагогічна діяльність М. Геліса була такою інтенсивною та успішною, що він виховав педагогів-гітаристів для закладів освіти по всій Україні, фактично ставши таким чином фундатором професійної гітарної освіти та професійного гітарного мистецтва в Україні. За словами Миколи Давидова, Марко Геліс був автором нової, прогресивної методики професійної народно-інструментальної освіти і започаткував міцний фундамент для розвитку українського народно-інструментального мистецтва [3; 15].

Серед найбільш талановитих учнів М. Геліса – Костянтин Смага, що виборював лауреатство найпрестижніших гітарних конкурсів того часу. Закінчивши Київську консерваторію (клас гітари), Костянтин Смага працював у Київській філармонії та Укрконцерті, виступав як соліст та у складі оркестрів, робив транскрипції творів для гітари, що були видані у численних збірках видавництвом «Музична Україна».

Ще один талановитий учень Марка Геліса – гітарист Ян Пухальський. Він, як і Костянтин Смага, вів активну концертну та педагогічну діяльність, а також підготував до друку і видав першу в Україні «Методику викладання гри на гітарі», що стала настільною книгою для педагогів класу гітари багатьох поколінь [3].

Повоєнне десятиліття випало з процесу розвитку гітарного мистецтва, оскільки гітара як буржуазний інструмент була піддана вульгарній критиці у знаменитій Постанові ЦК ВКПб 1948 року.

У 1960 році за ініціативою і стараннями Івана Балана було створено клуб любителів гітари у Харкові. Пізніше засновано клас гітари в Харківському інституті культури та власне розпочалася плідна діяльність Володимира Доценка, про яку буде сказано окремо.

Класи гітари було відкрито у Львівській консерваторії та Одеській консерваторії. В Одесі започатковано це було ще, як було сказано вище, З. Кіпченком, а потім продовжено З. Поповим, Н. Палтовим, В. Жадько, В. Луньовою (Хорошавіною), Б. Демидовим [15].

На межі XX–XXI століття провідними постатями українського гітарного мистецтва стають О. Ходаківський, В. Манілов, В. Шаруєв, А. Шевченко, В. Доценко та інші.

Анатолій Шевченко (1938–2012) – український гітарист, композитор, вся діяльність якого була присвячена мистецтву фламенко. А. Шевченко – концертуєчий гітарист, організатор семінарів, автор книг з історії фламенко. Анатолій Шевченко вважається яскравим представником одеської школи гітарного виконавства. Серед його праць – книги «Невпокорені ігри фламенко», «Школа фламенко» та ін. [3].

Володимир Манілов (1940–2003) – педагог, пропагандист гітарного мистецтва, «корифей джазової гітари». Життя і творчість В. Манілова пов'язані з Києвом. Він є автором низки підручників та навчальних посібників, серед яких – «Джаз в ритмі самби» (1983), «Учись акомпанувати на гітарі» (1983), «Твій друг гітара» (1993), «Буквар гітариста» (2006). Найпопулярнішим з них, на думку дослідника Василя Блажевича, є посібник «Учись акомпанувати на гітарі», що був перевиданий шість разів величезним (як для музичного видання) тиражем, зокрема, понад 400 тисяч примірників. Нестандартним був формат видання, задуманого і втіленого у формі листування вчителя з учнем, з наявними питаннями та відповідями. Посібник супроводжено численним музичними прикладами з популярних джазових, блюзових та рокових композицій [3].

Володимир Молотков (1947–2005) – педагог, справжній «титан» гітарного джазового виконавства, перший викладач класу гітари у Київському музичному училищі ім. Р. Глієра. У співпраці з В. Маніловим В. Молотков створив «Техніку джазового акомпанементу на шестиструнній гітарі» (1979), одноосібно є автором унікальних посібників гри на гітарі – «Джазова імпровізація на гітарі» (1983), «Аранжування для гітари» (1997). Зокрема, у посібнику «Джазова імпровізація на шестиструнній гітарі» значну увагу приділено візуальному засвоєнню гітарного грифа, опануванню навичок звукоутворення на гітарі у тісному зв'язку з сольфеджуванням, питанням рухово-слухової орієнтації учня, досягненню позиційно-аплікатурної досконалості. Наведені приклади, крім всього іншого, ілюструють особливості специфічних джазових форм, таким чином, даючи можливість на практиці засвоїти ці сторінки гітарного мистецтва [3].

Київська школа гітарного виконавства пов'язана з педагогічною та методичною діяльністю Миколи Михайленка, автора «Довідника гітариста» (1998), «Методики викладання гри на шестиструнній гітарі» (2004), «Методології виконавської майстерності гітариста» (2009) та інших праць [3; 22; 7].

Олександр Ходаківський (1954–2018) – композитор та педагог, заслужений діяч мистецтв України, працював у Житомирі в музичних школах та музичному училищі, починаючи з 1980-х років.

Володимир Шаруєв (1958 р.н.) – заслужений артист України, засновник квартету гітаристів «Київ» (1992), викладач по класу гітари в Національній музичній академії України.

Львівська школа гітарного виконавства своїм заснуванням зобов'язана професору Георгію Казакову, випускнику класу М. Геліса, який у 1946 році організував класи народних інструментів у Львівській консерваторії. Серед випускників великого класу Г. Казакова на окрему увагу заслуговує Вікторія Сидоренко (1963–2014) – львівська гітаристка та педагогиня, авторка

наукових досліджень, методичної літератури, низки перекладів і транскрипцій для гітари [3].

Вікторія Жадько (1967 р. н.) — гітаристка, диригентка, заслужена артистка України, композиторка, педагогиня, професорка Київського національного університету культури та мистецтв. Вона широко відома як концертуюча гітаристка, лауреатка численних міжнародних конкурсів, організаторка майстер-класів.

Дмитро Радзецький — один з представників молодшого покоління українських гітаристів, багатогранна особистість: композитор, виконавець, який грає в різних манерах — класику, авангард, поставангард, джаз та рок-музику. Він родом з Дніпра, але працює в Києві, є лауреатом численних конкурсів, активно гастролює за кордоном. Дмитро є керівником «Українського імпровізаційного оркестру», автором низки звукових проєктів та перформансів, винахідником унікальних 8 та 10-струнних MIDI Радз-гітар, що поєднують конструктивні особливості акустичної гітари, бас-гітари, електро-гітари та синтезатора [19].

Ансамблеве гітарне виконавство також активно розвивається. Зокрема, відомим колективом є гітарний ансамбль «Classic Guitar» (кер. В. Сологуб), дует гітаристів «Фієста» у складі В. Ткаченко та А. Мартем'янова, квартет гітар «Kharkiv Guitar Quartet», Київський оркестр гітаристів «ПектораL» (кер. О. Мітрошин, К. Чеченя) [6; 9].

З кінця XX століття активізується розвиток фестивально-конкурсного руху, спрямованого на популяризацію інструмента. Серед відомих конкурсів можна згадати Всеукраїнський фестиваль молодих виконавців на класичній гітарі «Guitar Vik», Всеукраїнський конкурс-фестиваль гітарного мистецтва «Fiesta», Міжнародний конкурс гітарного мистецтва «ГітАс», Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «VIVAT Guitar» та інші [5].

Важливу роль у розвитку українського гітарного виконавства, на думку Костянтина Чечені, починаючи з 2000-х років, відіграє Національна всеукраїнська музична спілка, яка є наступницею Товариства імені

М. Леонтовича. Саме у 2000-му році в рамках Національної всеукраїнської музичної спілки було створено Асоціацію гітаристів [35], куди увійшли талановиті українські гітаристи Аліна Бойко, Ольга Ракова, Валерій Петренко, Оксана Шеляженко, Олена Дроздова, дещо пізніше – Володимир Доценко, Павло Іванніков, Олена Хорошавіна [14] та інші.

Серед перших творчих заходів Асоціації гітаристів НВМС – Всеукраїнський фестиваль-конкурс гітарного мистецтва Валерія Петренка (2001, Київ). З 2005 року цей конкурс набув вищого – міжнародного – статусу і проводиться під назвою Міжнародний фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «ГітАс».

Серед гітаристів-віртуозів наймолодшого покоління – київський музикант Марко Топчій, який здобув близько сотні перемог на престижних міжнародних конкурсах, та веде успішну концертну діяльність за кордоном, пропагуючи українське гітарне мистецтво на різних континентах. Ще один молодий український гітарист-віртуоз, який вперше заявив про себе на Міжнародному фестивалі-конкурсі гітарного мистецтва «ГітАс», – Марко Землянський. Вони – гідне майбутнє української гітарної школи [16; 21].

Крім виконавських конкурсів Асоціація гітаристів НВМС проводить Міжнародний конкурс композиторів, які пишуть для гітари, – «Компогітар», та видає нотні збірки творів для гітари за його результатами [35]. Асоціація також започаткувала та щорічно, починаючи з 2006 року, проводить Міжнародну літню гітарну академію тощо.

У науковій галузі теж активно проводяться дослідження гітарного мистецтва. Серед найавторитетніших фахівців у сфері гітарознавства – Костянтин Чеченя, дисертація якого присвячена проблемам інструментальної музики в Україні у XVI–XVIII ст., Вікторія Сидоренко, яка вивчала гітарну традицію Львова, Олексій Жерздев, науковець, що займається проблемами гітарної фактури, Вікторія Ткаченко, яка вивчає проблеми мислення і стилів у гітарній творчості, Ференц Бернат [1; 33–34], який досліджує національні гітарні школи в контексті європейських тенденцій, Олена Хорошавіна, яка

описала феномен гітариста Уроша Дойчиновича, Іван Косинець, дисертація якого присвячена репертуарним та стилістичним тенденціям гітарного виконавства [19], тощо.

Значний внесок у розвиток українського гітарного мистецтва провадить видання «Гітара в Україні», єдиний в Україні спеціалізований журнал, заснований у 2008 році. Редактором журналу є Костянтин Чеченя.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ І СТИЛЬ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ДОЦЕНКА

2.1. Види творчої діяльності

Володимир Доценко – відомий український гітарист та педагог, яскравий представник харківської гітарної школи.

Володимир Доценко народився у 1962 році в інтелігентній сім'ї. Обоє батьків майбутнього гітариста працювали у Харківському педагогічному університеті імені Г. Сковороди. Мати добре володіла грою на фортепіано. Батько добре знав літературу, історію. Любов до музики у Володимира проявилася з раннього дитинства. Він вчився грати на скрипці, фортепіано, а лише тоді – на гітарі у класі Бориса Шопена [31]. Враження дитинства зробили значний вплив на подальше формування творчої особистості музиканта [17].

Професійну гітарну освіту Володимир Доценко розпочав в класі гітари Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Його вчителем в училищі був Віталій Костянтинович Петров, гітарист відомий на Харківщині своєю самовідданістю та любов'ю до гітарної справи. Сам домрист за спеціальністю, Віталій Петров (1938–2004) був, за словами Людмили Шаповалової, найкращим педагогом за всю історію професійного навчання на шестиструнній гітарі в Харкові [38].

З класу В. Петрова вийшли такі відомі гітаристи харківської школи як В. Кісь, В. Ткаченко, І. Шевчук, А. Мартем'янова, О. Кулик, Д. Панченко. Проте найяскравішим маніфестантом виконавської школи Віталія Петрова як високої культури гітарного музикування Харкова став Володимир Доценко. Почавши навчання на гітарі у Бориса Шопена, саме в класі Віталія Петрова молодий перспективний виконавець швидко набрав нового досвіду і майстерності, отримавши ту необхідну йому технологічну основу, що стала

запорукою його подальшого просування вже на більш високому творчому рівні. «Людиною, безмежно закоханою у гітару і своїх учнів» називали сучасники Віталія Петрова. Таким він залишився у спогадах Володимира Доценка [31].

Подальше навчання Володимира Доценка проходило в Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних в класі талановитого гітариста-виконавця професора Олександра Фраучі. В його класі Володимир Доценко досягнув тих вершин виконавства, про які мріяв. Завершивши навчання в інституті, він вступив до аспірантури, яку блискуче закінчив в класі того ж О. Фраучі. Також Володимир Доценко стажувався у Вищій школі музики м. Карлсруе (Німеччина) у класі професора Андреса фон Вангенхайма.

Все, що набуто впродовж тривалого часу творчої діяльності В. Доценка, все, що накопичено ним станом на тепер, створено в харківський період життєтворчості майстра.

Зокрема, у 1989 році В. Доценко відкрив клас гітари у Харківському університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, у 1999 році – клас гітари в Харківській спеціальній музичній школі-десятиріччі. Це стало основою започаткування фундаментальної гітарної освіти на сході України.

Важливу роль у діяльності Володимира Доценка відіграло його знайомство з гітарним майстром Ігорем Буданцевим. Починаючи з 2010 року, гітарист почав грати на інструментах, зроблених майстром, які мали сучасні вдосконалення. Гітари І. Буданцева відрізнялися особливими тембровими та динамічними ресурсами, які вдало використовує Володимир Доценко у своєму виконавстві.

Ще будучи студентом, Володимир Доценко засвоїв мистецтво диригування, набувши значного практичного досвіду як диригент. Цей досвід в подальшому він використовував працюючи з великими творчими колективами: симфонічним оркестром та гітарним оркестром, створеним у Харкові у 2016 році на зразок європейських колективів такого плану. Це унікальний студентський колектив, що відкрив нові можливості творчої

самореалізації для багатьох гітаристів, учнів В. Доценка – і в плані ширшої концертної діяльності, і в сфері – створення нового репертуару, аранжувань, перекладів¹ тощо [28; 40].

Починаючи з 1998 року, розпочалась діяльність гітарного дуету у складі Володимира Доценка та Вікторії Ткаченко, яка була успішною не лише в Україні, але і за кордоном.

Вагомими є успіхи Володимира Доценка як педагога. Його учні – лауреати престижних міжнародних конкурсів, серед яких – Марко Топчій, одна з найяскравіших фігур сучасного українського гітарного мистецтва з представників наймолодшого покоління, гітаристи Р. Голубов, І. Тарновецький. До складу «Kharkiv Guitar Quartet» входять учні В. Доценка – Сергій Горкуша, Максим Трянов, Ірина Половинка, Андрій Брагін [10; 12].

В основі педагогічних досягнень Володимира Доценка – його понад сорокалітній педагогічний досвід в Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського [28]. Один з найважливіших методів викладання В. Доценка, за його словами, «усе робити з любов'ю, внутрішньою впевненістю і вірою в те, що робиш» [28].

Класики виконавства Святослав Ріхтер, Еміль Гігельс, Ніколаус Арнонкур, Ванда Ландовська, Глен Гульд – це ті основи, на яких Володимир Доценко вчить своїх учнів азів виконавської інтерпретації. Володимир Доценко вчить своїх учнів мислити, бути неповторним, не боятися проявляти свою творчу індивідуальність. Як тонкий психолог він вміє знайти індивідуальний підхід до кожного свого учня [18].

За словами Максима Трянова, педагогічний метод Володимира Доценка спирається на свободу організації творчого процесу, вироблення атмосфери

¹ У репертуарі оркестру такі композиції: Л. Брауер «Кубинський пейзаж з дощем», «Кубинський пейзаж з румбою»; Р. Дієнс «Туніс, Туніс» з сюїти «Хамса»; Е. Йорк «Lotus Eaters»; Ш. Рак «Ієронім Босх»; Г. Холст Джиґа з Сюїти св. Павла; Л. Боккеріні: Інтродукція і фанданго, А. П'яццола «Лібертанго»; Ф. Гласс «Місіма»; Д. Павлович «Доторкнутись до натхнення»; О. Кулик «Танок нічних хвиль»; Х. Ніна «El Vita»; Т. Крегульон «Gregullion»; Е. Віла-Лобос Арія з «Бахіани» № 5; М. Леонтович «Щедрик» та ін.

заохочення до творчості, ознайомлення учнів зі світовим контекстом гітарного мистецтва, а також подоланню меж між різними видами мистецтва, що дає змогу більш виразно підходити до створення кожної художньої концепції [30].

В. Доценко – автор навчальних посібників «Школа техніки гітариста» (1995), «Подолання технічних труднощів у виконавчій практиці гітариста» (2005), «Методика підготовки гітариста-виконавця» (2005), низки наукових статей, зокрема, «Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах», «Деякі особливості постановки виконавського апарату та звуковидобування гітариста на сучасному етапі розвитку гітарного мистецтва», «Роль музичної класики у становленні духовності молоді», «Класична гітара у Харкові», «Андрес Сеговія та композитори XX сторіччя» та інші [30; 8]. Він підтримує тісні зв'язки з музичними академіями та музичними коледжами Одеси, Харкова, Кривого Рогу, Житомира, Полтави, надаючи консультації, поради викладачам та учням [27; 32].

В. Доценко активно працює як голова та член журі численних міжнародних конкурсів і фестивалів, серед яких — «ГітАс» (Київ), «Срібний дзвін» (Ужгород), конкурс в Саноку (Польща), «Дніпровські сузір'я» (Дніпро), конкурс в Сегеді (Угорщина), конкурс в Ольштині (Польща), конкурс імені О. Фраучі в Будапешті (Угорщина), «Харківські асамблеї» та ін. Музикант має широке коло творчого спілкування з провідними музикантами Європи та світу, серед яких – Л. Брауер (Куба), Р. Дієнс (Франція), А. Дезідеріо (Італія), К. Маркіоне, А. фон Вангенхайм (Німеччина), П. Штайдл, Ш. Рак (Чехія), Д. Павлович (Угорщина) та інші [28].

2.2. Репертуар, техніка, стиль

Володимир Доценко, передусім, відомий своїми інтерпретаціями творів Е. Вілла-Лобоса та Лео Брауера. У репертуарі маестро – твори різних епох,

починаючи від доби бароко до творчості сучасних композиторів. Він активно концертує як соліст у супроводі гітарного оркестру [4].

На думку Людмили Шаповалової, візитною карткою виконавського стилю В. Доценка є його інтерпретація творів Е. Віла-Лобоса та Л. Брауера [42; 46; 48–50; 55–56]. Формування гітариста відбувалося під знаком поклоніння двом геніям – «філософу бунтарського духу» Е. Віла-Лобосу та кубинському мрійнику-авангардисту Л. Брауеру. Вже на початку творчого шляху В. Доценка будував свої концертні програми, в основному, з творів цих композиторів.

Іспанського характеру орієнтальна (східна) виразовість, в широкому сенсі, за словами Людмили Шаповалової, притаманна музиці і творам Е. Віла-Лобоса, і Л. Брауера. На це вказує тембро-фактурна, метро-ритмічна і мелодична специфіка цих композицій. Саме це постає «режисерським нервом» виконавської драматургії гітариста [37, с. 218].

У репертуарі В. Доценка – твори І. Альбеніса, М. де Фальї, Х. Родріго, Е. Віла-Лобоса, Л. Брауера, Р. Діенса² [47; 51–52; 54]. Гітарист говорить: «Мене називають «брауеристом... Брауер – один з небагатьох композиторів, у творчості яких я приймаю все, мені це близько і зрозуміло, неначе я сам це написав» [28]. Роздумуючи про творчість Е. Віла-Лобоса, В. Доценка захоплюється його вмінням «традиційними засобами» писати «нетрадиційну музику» [28], що теж багато говорить про пріоритети музиканта.

Людмила Шаповалова зауважує, що звукообразний світ Прелюдії №1 Е. Віла-Лобоса, наприклад, сприймається як сюжет з двома персонажами. Перший, умовно «чоловічий» (експозиція) – це образ пісенно-ліричний. Його мінорний відтінок створює меланхолічну ауру романтичного настрою. Друга, «жіноча» тема (середня частина п'єси) відтворює відповідно до принципу

² З творів Л. Брауера у репертуарі В. Доценка — композиції «Хвала танцю», «Чорний декамерон», «Кубинський пейзаж», етюди, концерт № 3 «Елегійний»; з творів Е. Віла-Лобоса — «П'ять прелюдій», «Дванадцять етюдів». У репертуарі гітариста — Чаконя Й.С.Баха, «Астурия» І. Альбеніса, «Танець мірошника» М. де Фальї, Вальси, «Фантазії для джентельмена», «Аранхуес» Х. Родріго, «Саудад» № 3 Р. Діенса, «Ловець снів» Х. Накагани, «Дві історії для Патріка» М. Пасечного та інші.

контрасту світлу, радісну емоцію, пов'язану швидше за все зі спогадами, на що вказує реприза.

Притаманний творчості Е. Віла-Лобоса мініатюризм «вживлений» у виконавську творчість В. Доценка як принцип мислення шляхом створення яскравої, колористично насиченої, театральної асоціативності. «Мірокосм» гітарних мініатюр Віла-Лобоса у виконанні В. Доценка відображає «макрокосм» романтичної душі, пристрасної і ніжної, що, тим не менше, не чужа сучасній людині, яка перебуває в напружених пошуках любові, тепла, згоди зі собою та світом [37].

Відомо, що Е. Віла-Лобос був засновником жанру етюда, трактованого в дусі віртуозного самовираження. Тематичною основою етюдів є той чи інший технічний прийом виконання, конкретно виражений в конкретній метроритмічній формулі, фактурному малюнку. За поетичним висловом Людмили Шаповалової, Володимир Доценко перетворює етюд в концертну сценку, віртуозність – в доблесного воїна, що стоїть на захисті інтересів Прекрасної Дами – публіки [38].

В. Доценку близька стихія національних ритмів і образів музики Віла-Лобоса, як, між іншим, і кубинця Лео Брауера. Емоційна забарвленість та національна характерність складають ту особистісну «струну», ту чутливість і відкритість, які впізнаються з першого звука і визначають собою його професійний імідж.

Ще одна домінанта творчого стилю В. Доценка, за словами Л. Шаповалової, – музично-виконавський авангард. При виконанні творів такого складу В. Доценко спирається на програмність та асоціативність та їх прояви, наявні в композиції, та прагне якомога більш випукло їх продемонструвати слухачу. Звідси – відносна демократичність та одночасно артистичність подачі мініатюри «в стилі модерн», що досягається виконавцем. З точки зору виконавської традиції музика такого плану схильна до різного роду ефектів в сфері звукоутворення, розрахованих на пародію або імітацію характерних сцен, жанрових ситуацій тощо, що розширює художній

потенціал інструмента. На думку Людмили Шаповалової, Володимир Доценко – один з найскравіших представників виконавського авангарду, не позбавленого життєвої наснаги і творчої фантазії [38; 41; 44; 53].

Обидві стильові домінанти виконавського стилю Володимира Доценка реалізуються в умовах віртуозності, що служить історико-стильовій та технічній бездоганності, настанови на точність виконання авторського тексту, постійного творчого пошуку [13]. Впізнаваність виконавського почерку музиканта проявляється тембровою колористичністю та артикуляційною точністю, психологічним багатством звукоінтонаційного іміджу гітари. Цікавим, при цьому, для В. Доценка став його досвід опанування міді-гітари з метою виразити і донести до слухача психоделічність музики Лео Брауера.

Людмила Шаповалова стверджує, що Володимир Доценко належить до виконавців універсального типу, оскільки йому підвладні як твори романтичного складу, так і ті, в яких панує постмодерна настанова на «гру стилями», з її схильністю до точності, архітектонічності інтерпретацій. В репертуарі гітариста немає жодного винятку для Володимира Доценка, всі твори світового гітарного репертуару йому підвладні однаковою мірою. І це доволі рідкісний у музичному виконавстві випадок. Такий універсалізм майстра доповнюється його практикою як ансамбліста та диригента.

Марія Тягінова так охарактеризувала враження від виконавського стилю Володимира Доценка: «Слухати його – насолода! Шляхетність звуку, ритм, витончена, непоказна майстерність і, звісно, казкове багатство динамічних, колористичних відтінків – ось що особливо приваблює в його феєричній грі. А за всіма цими якостями віртуоза полум'яніє глибоке почуття, що зігріває золотавий і соковитий звук і життєво його формує» [38].

Ю. Ніколаєвська серед рис виконавського стилю В. Доценка виділяє наступні: виняткова увага до тембру гітари, інтелектуалізм та перфекціонізм у роботі з авторським текстом, духовна наснаженість інтерпретацій. Вона відносить В. Доценка до виконавців аполлонічного типу [23].

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ З РЕПЕРТУАРУ ВОЛОДИМИРА ДОЦЕНКА: ІНТОНАЦІЙНИЙ, МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ, ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

3.1. «Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі

«Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі є одним з найбільш репертуарних творів сольного гітарного репертуару. Як і низка інших творів цього іспанського гітариста-віртуоза та композитора «Арабське капріччіо» поєднує риси романтичного стилю та іспанського фольклору, при цьому має яскравий образний зміст, наповнене витонченим емоційним колоритом та індивідуальною характерністю. Цей твір представляє собою широкий простір для можливостей виконавської імпровізації – саме в цьому сильні сторони цієї композиції, але водночас її виконавські труднощі. Адже лише талановитому та досвідченому гітаристу підвладно передати всі відтінки настрою цього твору та створити характерний, яскраво індивідуальний образ [43].

«Арабське капріччіо» (Serenata) написано у складній тричастинній формі з контрастною серединою. В його основі – тематизм пісенно-танцювального складу, підназва ж твору вказує на те, що перед нами пісня – любовне освідчення. Твір насичений високим ступенем імпровізаційності, адже завдання серенади – продемонструвати всі відтінки любовного почуття. Розпочинає п'єсу вступ, який містить два елементи. Перший Andantino – це чотиритактова фраза (двічі повторена, під знаком репризи), мета якої показати тональність d-moll та продемонструвати імпровізаційний характер художнього образу. На це спрямована гармонічна послідовність (T – S – D) цих чотирьох тактів та акордово-фігураційний виклад матеріалу, в центрі якого знаходиться вільний низхідний пасаж (приклад 1).

Приклад 1



Наступний матеріал (чотиритакт) також виконує функцію вступу, речитативно-мелодичний початок в ньому ще більш посилений, а протягом всіх чотирьох тактів панує функція D, що готує вступ власне «пісні», створює ефект очікування появи саме цього, основного пісенного матеріалу – серенади. Навіть протягом пасажу двічі використано D₇ з секстою (b-a).

В серенаді складається типово «гітарний» тип акомпанементу «бас-акорд», на фоні якого проводиться пісенна мелодія. Два такти цей акомпанемент звучить без мелодії, як у вокальних творах підготовка до вступу вокальної партії (d – f – e – a), уособлюючи собою функції T – D, які будуть основними у показі пісенної теми (приклад 2).

Приклад 2



Куплет пісні складається з трьох елементів. Це власне показ теми 2 т. + 2 т., її розвиток – наступні 2 т. + 2 т. та завершення 1 т. + 1 т.

Така дрібність членування музичної форми виникає, по-перше, тому, що серенада звучить у повільному темпі, по-друге, тут широко використані принципи повторення та варіантного повторення, які є похідними від народнопісенного жанру, по-третє, такі прийоми часто використовуються також в танцювальних жанрах, і як такі пов'язані з танцювальними фігурами.

Мелодія пісні будується на обігруванні квінтового тону, який оплітається сусідніми звуками, а також форшлагами (приклад 3).

Приклад 5

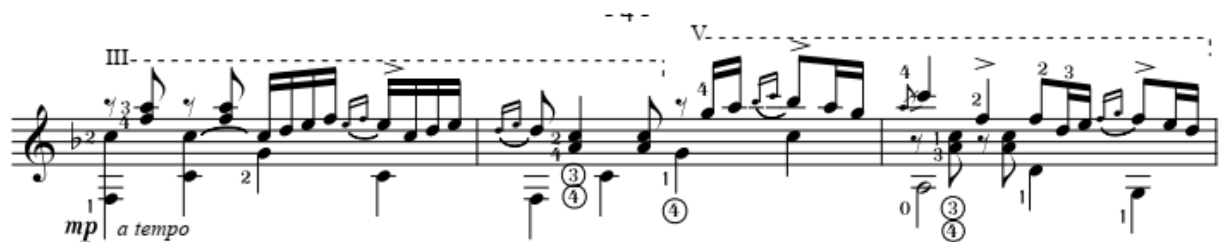


Пісенний куплет двічі повторюється (поставлено під знаком репризи).

Загалом цей куплет звучить оповідально, в ньому є риси серенади, але також і ноктюрну, про що свідчить повільний темп, виразна орнаментована мелодична лінія, загалом тихий динамічний фон. Поза сумнівом, тематизм твору носить не лише арабський, але й іспанський характер (Ф. Таррега – іспанський композитор), і в цілому містить ознаки екзотичної позаєвропейської музики. Жанрове ж визначення капріччію вказує на примхливість, імпровізаційність, вишуканість, грайливий характер мелодико-ритмічного змісту п'єси.

Середина п'єси розпочинається відхиленням в паралельний F-dur. Тут залишається той самий тип фактури, ті ж особливості тематизму і мелодичного рельєфу в цілому, хоча на рівні деталей відбувається варіювання, найсуттєвішим ж виявляється зміна ладового колориту (приклад 6).

Приклад 6



Великий висхідний хроматичний пасаж *molto cresc.* приводить до проведення цього ж варіанту теми в тональності D-dur з незначними фактурними та регістровими видозмінами (приклад 7).



Після великого низхідного пасажу варіант теми знову звучить в тональності D-dur. Тобто фактично тональності D-dur в середині приділено значно більше уваги, ніж F-dur, саме на основі цієї тональності відбувається протиставлення мінорного і мажорного варіантів серенади.

Тож обсяг першої частини (без вступу, що складає 12 тактів, і з врахуванням повторів) – 24 такти, обсяг другої частини – 25 тактів, з них в D-dur – 16 тактів. Обсяг третьої частини (репризи) – 13 тактів. Реприза – коротша, ніж перша частина, оскільки в ній немає повторення теми, так як в першій частині.

У репризу уводить двотакт, дещо відмінний від того, що в 1-й частині, його 1-й такт витримано ще в D-dur, а 2-й містить неаполітанський другий тризвук (II N), як двотакт вкінці першої частини (приклад 8).

Приклад 8



Реприза точно повторює інтонаційний зміст першої частини.

Особливості виконання цього твору Володимиром Доценком полягають в унікальній музикальності чуття цієї форми, вмінні виконавської імпровізації, тонкому *rubato*, а саме – дуже послідовному використанні пришвидшень і сповільнень, за допомогою чого досягається особлива еластичність образу, дуже важлива для створення сцени любовної спокуси, змалювання екзотичного темпераменту. Володимир Доценко володіє якісним вібрато, він буквально «проспівує» всі мелізми, що таким чином сприймаються не як звичайні прикраси, а як органічні елементи мелодичного розвитку. Особливо важливими *rubato* є там, де є пасажі, вони «оживають» в умовах такої інтерпретації. Гітарист дуже якісно осмислює музичну форму. У його виконанні немає нічого лишнього, кожен звук на своєму місці і виконує саме йому призначену функцію. На місці всі цезури і всі фермати.

Імпровізаційність відтіняється чіткою метриритмікою «акомпанементів», які виконуються гітаристом з особливим завзяттям і відчуттям неймовірної насолоди. Мелізми він грає з азартними глісандо, в'їздами, що надають його інтерпретації такої потрібної для цього жанру бравурності, імпозантності. Тонка агогіка, динамічні нюанси, вміння слухати і чути кожен звук – це також одне з важливих достоїнств виконавської манери Володимира Доценка. І безумовно – високий рівень віртуозності, який особливо добре можна почути у виконанні різноманітних пасажів, якими так насичено це капріччіо.

«Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі є яскравим прикладом гітарного репертуару. Це твір, який дає змогу продемонструвати виконавську майстерність гітариста в багатьох моментах – у веденні кантилени, в умінні виконавської імпровізації, у віртуозному виконанні технічних пасажів, у дотриманні фактурної, динамічної та композиційної рівноваги. Виконання цього твору Володимиром Доценком демонструє його талановитість та майстерність як музиканта та гітариста. Воно може бути віднесено до кращих інтерпретацій цього твору.

3.2. Етюд №1 з циклу «12 етюдів» Ейтора Віла Лобоса

Етюд №1 *Allegro non troppo* є одним з найпопулярніших серед п'єс цього циклу. Він присвячений Андресу Сеговії і в рукописі названий композитором Прелюдія. Ейтор Віла Лобос віддає глибоку шану мистецтву Й. С. Баха і самим цим етюдом, і його жанровою підназвою, і стилізацією бахівської манери, зокрема, фактури та тонально-гармонічного розвитку [45].

Одним з основних факторів розвитку етюду є потактова зміна гармонії, тобто саме за допомогою гармонічного розвитку відбувається формування художнього образу етюду.

Основна тональність п'єси e-moll (кожен такт повторено двічі, що позначено знаками репризи в кожному такті).

Гармонічний план твору такий:

$TI^5_3 - TI_2 - TI^5_3 - DV^4_3 - TI_6 - DV_6 \rightarrow SIV^5_3 - DVII^4_3 \rightarrow (NII) - TI^6_4 -$
 $TI^6_4 - DV_7 - DV_7 \rightarrow (VI) - DVII^4_3 \rightarrow (NII) - SII_2 - DV_9 \rightarrow (SIV) - DV^6_5 \rightarrow (VII)$
 $- DVII_7 - DV_7 \rightarrow (SIV) - DVII_7 \rightarrow (VII) - DVII_7 - DVII \rightarrow (SIV) - DVII \rightarrow (VII)$
 $- TI - TI - DD^4_3 - DVII^4_3 \rightarrow (VII) - DVII^6_5 - DV_7 - TI - SIV^6_4 - TI - SIV_7 -$
 TI_{dur_6}

Перше, що необхідно зауважити з цього приводу: кожна з гармоній звучить на якомусь основному тоні «е», «fis», «gis» та ін., яким починається кожне арпеджіо кожного такту. Тож, незважаючи, яка гармонія звучить в даний момент, з одного боку, часто присутній ефект поліфункційності в кожному такті етюд, але що ще важливіше, такі витримані акцентовані звуки створюють ефект прихованої поліфонії, в даному випадку двоголосся, що суттєво збагачує в цьому плані гітарну фактуру.

По-друге, у цьому етюд, як видно зі схеми, дуже великий відсоток акордів домінантової групи не розв'язуються в тоніку, а є покинутими. Це стосується як домінанти основної тональності, так і домінант різних інших тональностей, які щедро з'являються упродовж цієї п'єси, являючись основним двигуном у розвитку в повторюваній однотипній формулі арпеджіо, як феномен нестійкості, а відповідно емоційної напруги.

Що стосується виконавських особливостей, то необхідно ще раз зазначити, що в основі етюд лежить оригінальна остинатна фігура ламаного арпеджіо – фігурації, що починається з шостої струни, переходить до першої струни і повертається назад до шостої. Аплікатура цієї фігури детально виписана автором та утримується протягом усього твору за винятком кількох тактів у кульмінації та наприкінці п'єси.

Для виконання такого типу фактурної формули від виконавця вимагається точність у роботі правої руки, здатність витримати це тривале, безперервне арпеджіо. Задану фактурну формулу необхідно виконувати плавно, переміщаючи праву руку від шостої струни до першої та назад.

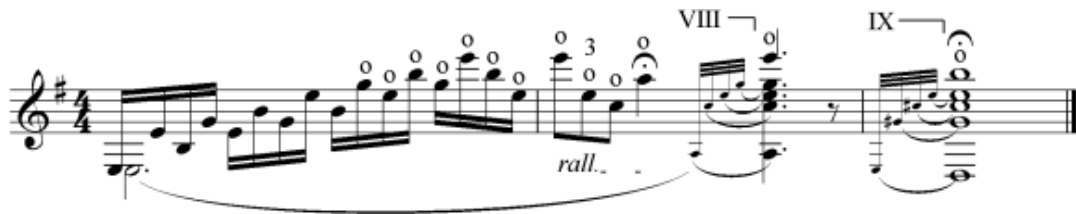
Особливу увагу при цьому необхідно приділити точній та добре скоординованій роботі пальців *m-a*. Ця пара пальців, як відомо, менш рухлива порівняно з іншими.

Існує два підходи у виконанні цього етюду Е. Віли Лобоса. При цьому варто нагадати підходи, які існують у звукоутворенні на гітарі. Перший – це традиційний іспанський спосіб гри (безконтактний). Він передбачає звукоутворення шляхом атаки струни з повітря. Другий (контактний спосіб) полягає у тому, що звук необхідно видобувати, попередньо поставивши палець на струну. Під час виконання арпеджіо пальці правої руки при цьому способі звукоутворення немов крокують один за одним. У той момент, коли видобувається перший звук, наступний палець ставиться на струну, передбачаючи появу наступного звуку. Переваги другого способу звукоутворення полягають у тому, що він дає змогу уникнути промахів, непопадань на струну, випадкового доторкування до інших струн тощо. Недоліком останнього способу звукоутворення є порівняно невиразна «педалізація» та неможливість використання повного динамічного діапазону гітари, який і так доволі обмежений.

В етюді №1 Е. Віли Лобоса більш доцільно застосовувати іспанський спосіб звукоутворення (безконтактний), тобто атакувати струну з повітря, не ставлячи пальці заздалегідь. Такий підхід дає змогу уникнути недоліків контактного методу. Для досягнення чистоти виконання арпеджіо у цій п'єсі необхідно, щоб пальці завжди знаходилися на однаковій відстані від струн. Для цього потрібно плавно переміщати кисть руки за допомогою передпліччя у напрямку руху арпеджіо. Щоб досягнути цього, можна пограти вправи Маноло Санлукара. Зокрема, цю вправу рекомендується грати, застосовуючи різні комбінації пальців, крім великого: *i-m*, *m-a*, *i-a*. Вона має деякі технічні труднощі у поєднанні пальців *a-m-a* під час виконання арпеджіо на першій та другій струнах. Ці труднощі можна подолати, якщо регулярно грати гами цією парою пальців на *тірандо* та *апойяndo* (приклад 9).

Особливу увагу й акуратність слід виявити під час виконання коди етюд, оскільки цей розділ форми потребує максимально точного виконання флажолетів. Останні два акорди автор вказує грати арпеджіато з флажолетом на верхньому звукові акорду (приклад 12).

Приклад 12



Виконання Володимиром Доценком цього твору – унікальне. Він створює дуже експресивний, темпераментний образ. Грає цей твір в досить швидкому темпі, де арпеджіо ллються як лавина, як бурхливий неспинний потік. Спосіб звукоутворення маестро в цілому ближчий до тірандо, хоча це дуже акуратне розмірене, але водночас вільне, незалежне, неопорне тірандо, що можна простежити на відео [45–46]. Гітарист неймовірно ефектно виконує нижню мелодизовану лінію фактури, як окремий, дуже важливий мелодичний голос (педалі), надаючи таким чином звучанню об'ємності, навіть певною мірою якогось органного відтінку.

3.3. «Кубинський пейзаж із дзвонами» Лео Брауера

«Кубинський пейзаж з дзвонами» – ще один важливий твір в репертуарі Володимира Доценка.

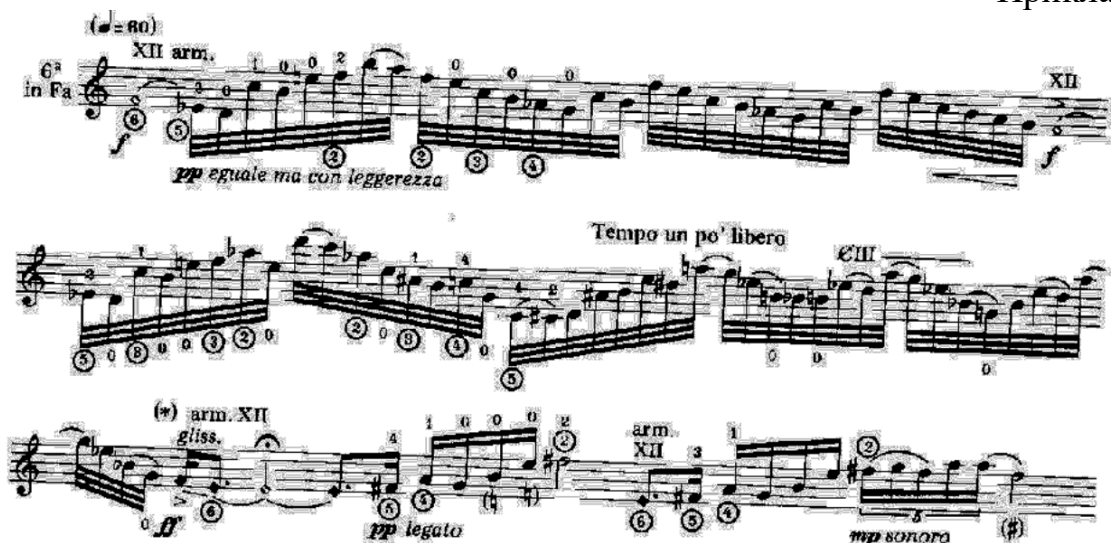
«Ім'я Лео Брауера сьогодні вже саме по собі асоціюється із сучасною гітарою – Гітарою з великої літери, якої світ ще не знав і не міг собі уявити» [11, с. 3] – такими патетичними словами розпочинає есе «Мій Брауер», присвячене творчості улюбленого композитора, Володимир Доценко.

«Кубинський пейзаж із дзвонами» цілком і повністю підтверджує ці слова, сказано про великого композитора ХХ століття, великого

експериментатора, який розширив межі гітарного мистецтва XX століття до нечуваних обсягів.

Твір був написаний у 1986 році. Він розпочинається імпровізаційним розділом, в якому панує суцільне *rubato* (пришвидшення і сповільнення), *ad libitum* (вільно), тобто розділом, сповненим суцільної імпровізації. Ремарка *eguale ma con leggerezza* (вільно, легко), *tempo un po' libero* (у вільному темпі) певною мірою пояснює тип виконання цієї музики при переважаючі тихій динаміці. Хвилеподібні пасажі уверх та вниз, неоднакові та вибагливі, наводять на уяву згаду про капріччіо. Загалом манера цього розділу форми філософсько-задумлива. Виконання такої музики потребує величезної майстерності, адже тут настільки важливо фразування, настільки важливо звукоутворення, динаміка. Фактично, вивчити цю музику, не будучи обдарованим музичним талантом та інтуїцією неможливо (приклад 13).

Приклад 13



Важливу роль у цьому першому розділі форми відіграють флажолети, які кілька разів визвучуються, розділяючи, маркуючи простір між пасажами. Флажолети звучать голосно (*f*, *ff*), але безумовно вони наділені особливою сонорикою – мають специфічну тембральну барву, як ніби «прибульці з іншого світу». Разом з флажолетами, в т.ч. подвійними, використовуються глісандо, що утаємничують атмосферу твору, роблять її магічною.

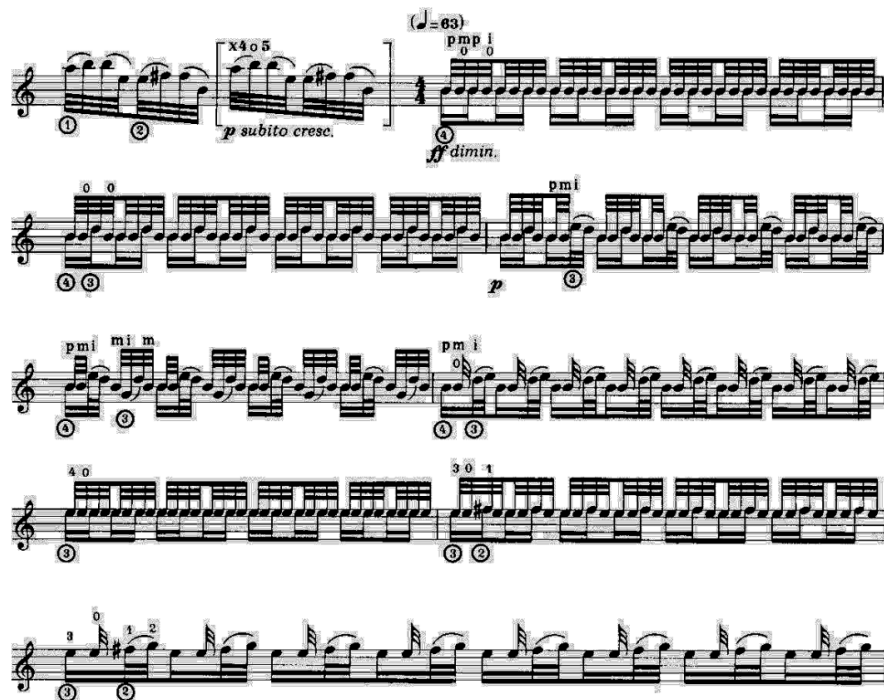
Важливе значення в першому розділі форми відіграє арпеджований акорд *sfz*, після якого з'являються штрихи *marcato*, *molto marcato* і відповідно

в художньому образі з'являються драматичні, тривожні, навіть погрозливі інтонації.

Щодо структурних особливостей необхідно зазначити, що в рамках цілком імпровізованого вільного капріччіозного викладу матеріалу можна виділити два інтонаційні комплекси, які варіантно повторюються і складають своєрідні інтонаційні зерна цієї імпровізації. Перший – це висхідний пасаж, яким розпочинається п'єса, і який протягом першого розділу ще тричі з'являється від того ж самого звуку «es», але один раз точно, а один раз із видозміненим завершенням мотиву. Другий – мотив з терцією, який перший раз з'являється із ремаркою *sonoro* від звуку «fis», а інші рази – від звуків «e» та «fis» в різних октавах. Такий інтонаційний розвиток матеріалу демонструє високий ступінь інтонаційної цілісності цього розділу форми та композиційну майстерність автора твору.

Наступний розділ п'єси (чвертка = 63) – цілком мінімалістичний за технікою. Вікторія Лігашевська справедливо вбачає в ньому жанрові ознаки токати [20, с. 38].

Приклад 14



Основна риса цього розділу – репетитивність, багатократна повторність одного або кількох сусідніх звуків. Разом з тим, в межах зазначеного підходу

виникають ознаки прихованої поліфонії. Діапазон голосів розширюється, починаючи від унісону до терції, кварта. А по суті обігруються вузькозвукорядні структури – дитоніки (h – d), тритоніки (h – d – e), тетратоніки (g – h – d – e). Далі (з такту 5 другого розділу і далі) той самий процес реалізується від звуку «e». Спочатку це репетиції унісону, далі відбувається його розшарування на дихорд (e – fis), трихорд (e – fis – g), тритоніку (e – fis – a). Репетитивний розвиток двічі різко і жорстко обривається глісандо *sffz*, після цього з'являється вже відомий з першого розділу лейтінтонаційний комплекс, який переводить дію у третій розділ (приклад 15).

Приклад 15



Третій розділ п'єси представляє собою використання потенціалу гітари як ударного інструмента, тобто умовно кажучи, такого собі «препарованого» інструмента, оскільки звукоутворення на ній відбувається за допомогою ударів (як лівою, так і правою руками, по черзі та одночасно), а звуки, які виникають, є напіввисотними – напівшумовими (приклад 16).

Приклад 16



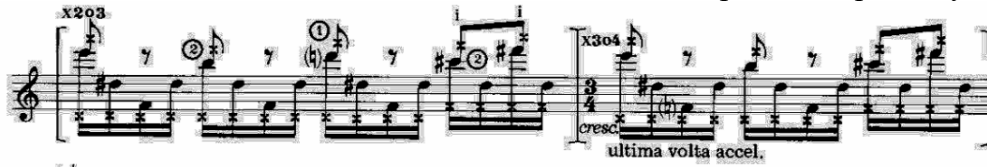
Безумовно, як і у попередньому розділі, тут панує ритмічність, остинатність, ударність як основні виразові засоби цього розділу форми. Однак в межах регулярної ритмічної пульсації час від часу виникають оригінальні ритмічні перебої (синкопи або несподівані акценти), як у вигляді акордів, так і у вигляді нерегулярно повторюваних звуковисот у правій руці, які протиставляються остинатним формулам лівої руки. У відношенні застосування прийому репетитивності третій розділ є логічним продовженням другого. Лише, на відміну від другого, в третьому розділі повторювані тривалості є препарованим (ударними), тобто напівшумовими – напівінтонованими. Така якість є кроком до подальшого «знелюднення», «знеособлення» художньо-образної сфери п'єси. Вікторія Лігашевська називає цей розділ «злим скерцо» [20, с. 38]. І це справедливо, хоча ще дуже м'яко сказано. Якоюсь мірою тут можна привести порівняння, яке застосував Ф. Ліст до фіналу шопенівської сонати №2, коли сказав, що там загинув не один герой, а ціле покоління. Синтетична-синтезована, штучна якість цього розділу викликає асоціації з роботами, що вирвалися з-під влади людини на волю і цинічно танцюють свій безжальний апокаліптичний танок. Зрештою, цей образ не є унікальним в музиці XX століття, а як для середини 80-х років – навіть і зовсім не експериментальним. Проте, в гітарній літературі, швидше за все, він належить до рідкісних спроб передати образи та світовідчуття, суголосні індустріальній та постіндустріальній епохам.

Перехід до четвертого (заключного) розділу п'єси відбувається шляхом введення у «шумовий» матеріал квартових та секундово-квартових мотивів, які викликають асоціації не то з куванням зозулі, не то з боєм годинника, що так чи інакше виступають інтонаційною метафорою часу означаючи, що час іде і все минає (приклад 17).

Приклад 17

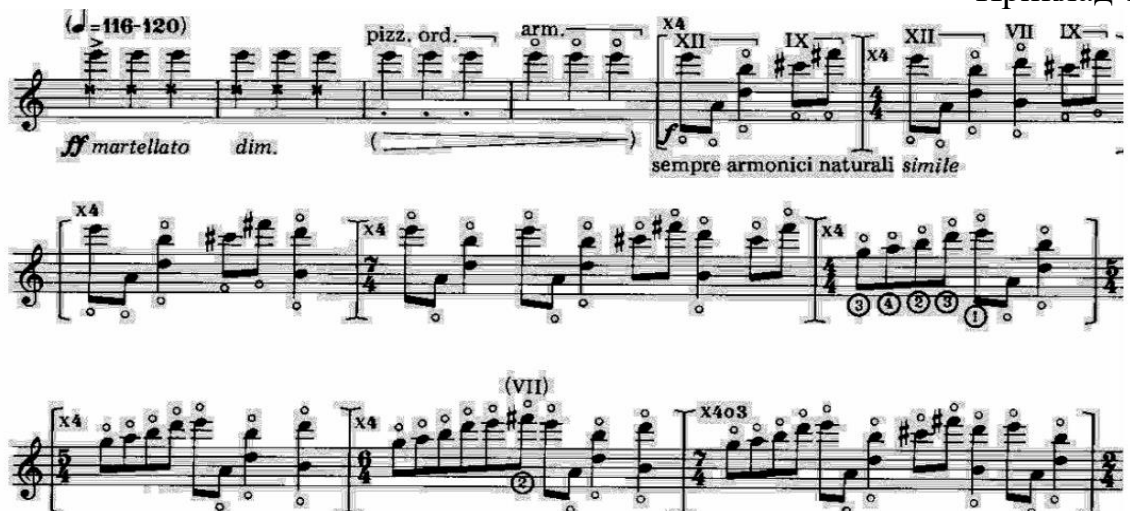


продовж. прикладу 17



Саме такого плану матеріал передусе включенню основного інтонаційного матеріалу твору – дзвонового. Дзвін – це не просто красиве звучання. Зазвичай, він виконує прикладну функцію і пов'язаний найчастіше з Богослужінням, різноманітними храмовими обрядами. Як такий він виконує функцію сигнальну, тобто сповіщає про щось – про весілля, похорони, або ж нагадує про те, що колись щось відбулося, рідше використовується з декоративною та естетичною метою. Також не можна забувати, що дзвони входять до арсеналу ударних інструментів, тим більше в музиці ХХ століття, яка дуже фокусується на використанні різноманітних функцій ударності. В контексті всього попереднього розвитку дзвони можна інтерпретувати і як мелодизацію попереднього цілком і повністю «ударно-шумового» розділу форми. Тобто як певним чином ідеалізацію і просвітлення художнього образу в результаті всього попереднього розвитку. Таким чином, в даному контексті дзвони – це і знак, і символ, і результат тривалого інтонаційного процесу (приклад 18).

Приклад 18



Весь четвертий розділ п'єси побудований на використанні флажолетів, а також винятково звуків обертонового ряду, що автор підкреслює у ремарці *sempre armonici naturali*. Також використовуються мелодичні та гармонічні

інтервали, які вже обігрувалися у попередніх частинах (велика секунда, чиста кварта, чиста квінта, мала терція), власне всі вони, зрозуміло, походять з обертонового ряду. Чистота та «небесна» консонансність такого інтонаційного рішення є винятковими. Відповідно така знахідка як спосіб завершити цю непросту форму є дуже цінною. Результатом цього є катарсисичний фінал п'єси і потужний арт-терапевтичний ефект, як наслідок його слухання.

Таким чином, «Кубинський пейзаж із дзвонами» Лео Брауера представляє собою поєднання різних розділів форми в єдиній колористичній композиції. Захоплений афро-кубинською культурою, композитор немов переспівує екзотичні африканські мотиви, наповнені пентатонічними зворотами та динамічними ритмами. Напружені, жорсткі дисонанси твору можуть викликати асоціації з африканськими рабами, завезеним до Південної Америки, тоді як механізовані ритмічні звороти зображують урбаністичні картини Куби. Таким картинам, врешті-решт, протиставляються пасторальні елементи, покликані підкреслити позачасову красу пейзажу з завершальними дзвоновими гармоніками, які немов тануть у піднебессі.

Виходячи з проведеного аналізу, необхідно відзначити концептуальність твору Лео Брауера та неймовірно високий рівень інтелекту та майстерності, необхідний для розуміння цього тексту та його виконавського втілення. Саме такий ми маємо у виконанні цього твору Володимиром Доценком [49–50], який демонструє не лише майстерне володіння технікою флажолетів, *pizzicato*, гри ударом по струнах, *глісандо*, *разгеадо*, але також – дуже якісним динамічним нюансуванням, винятково логічним обґрунтованим фразуванням, володіння різними штрихами – *legato*, *marcato*, *molto marcato*, *сессо* та іншими. Володимир Доценко демонструє виняткову майстерність виконавської драматургії, як результат у його виконанні твір постає навидовижу цілісним явищем, яке сприймається на одному диханні, захоплює, зачаровує слухача, приносить йому велику естетичну насолоду.

ВИСНОВКИ

Перші відомості про гітаристів на теренах сучасної України відносяться до кінця XVIII – першої половини XIX століття. Серед таких – імена Івана Хандошка, Гаврила Рачинського, Михайла Вербицького та Марка Соколовського.

У XIX – на початку XX століття розповсюдженою формою існування гітарного мистецтва стало виникнення гуртків гітаристів у Києві, Одесі та Харкові, організацій, які плекали як сольне, так і ансамблеве музикування. Серед найбільш відомих гітаристів того часу: в Києві – Валерій Русанов, Олексій Афромєєв, Володимир Машкевич, Данило Лобода, Михайло Полупаєнко, Олександр Немеровський; у Харкові – Марко Гомлевський та Григорій Черножуков; в Одесі – Віктор Хадумоглу, Володимир Крихацький, Захарій Кіпченко.

Яскравою постаттю першої половини та середини XX століття в гітарному мистецтві України став Марко Геліс (1903–1976). Його діяльність пов'язана з формуванням професійної гітарної освіти. У 1925 році за ініціативою М. Геліса у Київському музично-театральному технікумі було започатковано клас гітари і здійснено перший набір студентів-гітаристів (незважаючи на те, що сам Марко був піаністом за освітою). Серед найбільш талановитих учнів Марка Геліса – гітаристи Костянтин Смага та Ян Пухальський.

На межі XX – XXI століття в українському гітарному мистецтві активізується розвиток конкурсно-фестивального руху, важливу роль починає відігравати Національна всеукраїнська музична спілка, проводяться наукові дослідження гітарного мистецтва. Провідними постатями українського гітарного мистецтва цього періоду вважають Олександра Ходаківського, Володимира Манілова, Володимира Молоткова, Володимира Шаруєва, Анатолія Шевченка, Миколу Михайленка, Вікторію Сидоренко, Вікторію Жадько, Дмитра Радзецького, Марка Топчія, Марка Землянського.

Особливе місце серед майстрів українського гітарного мистецтва сучасності належить Володимиру Доценку, відомому виконавцю та педагогу, яскравому представнику харківської гітарної школи.

Володимир Доценко (нар. у 1962 р.) початкову музичну освіту здобував у класі скрипки, у класі фортепіано, а лише пізнавше – у класі Бориса Шопена на гітарі.

Професійну гітарну освіту Володимир Доценко розпочав у Харківському музичному училища ім. Б. М. Лятошинського в класі Петрова В. К., викладача-гітариста, відомого на Харківщині своєю самовідданістю та любов'ю до гітарної справи. Домбрист за спеціальністю, Віталій Петров (1938–2004) вважається найкращим педагогом за всю історію професійного навчання на шестиструнній гітарі в Харкові.

Найяскравішим маніфестантом виконавської школи Віталія Петрова як високої культури гітарного музикування Харкова став Володимир Доценко. Саме в класі Віталія Петрова молодий і перспективний виконавець швидко набрав нового досвіду і майстерності, отримавши ту необхідну йому технічну основу, що стала запорукою його подальшого просування вже на більш високому творчому рівні.

Подальше навчання В.Доценка проходило в Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних в класі талановитого гітариста-виконавця професора Олександра Фраучі. Завершивши навчання в інституті, він вступив до аспірантури, яку блискуче закінчив у класі того ж викладача. Також стажувався у Вищій школі музики м. Карлсруе (Німеччина) у класі проф. Андреса фон Вангенхайма.

Разом з тим, все, що було набуто впродовж тривалого часу творчої діяльності В. Доценка, все, що накопичено ним дотепер, створено в харківський період життєтворчості майстра. Зокрема, у 1989 році В. Доценко відкрив клас гітари у Харківському університеті мистецтв імені І. П. Котляревського; у 1999 році – клас гітари в Харківській спеціальній

музичній школі-десятирічці. Це започаткувало фундаментальну гітарну освіту на сході України.

Важливу роль у діяльності Володимира Доценка відіграло його знайомство з гітарним майстром Ігорем Буданцевим. Починаючи з 2010 року, гітарист почав грати на інструментах, що містили сучасні вдосконалення. Гітари І. Буданцева вирізняються особливими тембровими та динамічними ресурсами, які вдало використовує Володимир Доценко у своєму виконавстві.

Ще будучи студентом, Володимир Доценко засвоїв мистецтво диригування, набувши значного практичного досвіду, який в подальшому використовував, працюючи з великими творчими колективами, симфонічним оркестром та гітарним оркестром, створеним у Харкові у 2016 році на зразок європейських колективів такого плану. Гітарний оркестр під орудою Володимира Доценка – це унікальний студентський колектив, що відкрив нові можливості творчої самореалізації для багатьох гітаристів, учнів В. Доценка – і в плані ширшої концертної діяльності, і в сфері – створення нового репертуару, аранжувань, перекладів.

Починаючи з 1998 року, розпочалась діяльність гітарного дуету у складі Володимира Доценка та Вікторії Ткаченко, яка була успішною не лише в Україні, але і за кордоном. Вагомими є успіхи Володимира Доценка як педагога. Його учні є лауреатами престижних міжнародних конкурсів, серед яких – Марко Топчій, одна з найяскравіших фігур сучасного українського гітарного мистецтва з представників наймолодшого покоління, гітаристи Р. Голубов, І. Тарновецький. До складу «Kharkiv Guitar Quartet» входять учні В. Доценка – Сергій Горкуша, Максим Трянов, Ірина Половинка, Андрій Брагін.

В. Доценко – автор навчальних посібників «Школа техніки гітариста» (1995), «Подолання технічних труднощів у виконавчій практиці гітариста» (2005), «Методика підготовки гітариста виконавця» (2005), низки наукових статей, зокрема, «Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах», «Деякі особливості

постановки виконавського апарату та звуковидобування гітариста на сучасному етапі розвитку гітарного мистецтва», «Роль музичної класики у становленні духовності молоді», «Класична гітара у Харкові», «Андрес Сеговія та композитори XX сторіччя» та ін. Гітарист підтримує тісні зв'язки з музичними академіями та музичними коледжами Одеси, Харкова, Кривого Рогу, Житомира, Полтави, надаючи консультації-поради викладачам та учням.

В. Доценко активно працює як голова та член журі численних міжнародних конкурсів і фестивалів, серед яких – «ГітАс» (Київ), «Срібний дзвін» (Ужгород), конкурс в Саноку (Польща), «Дніпровські сузір'я» (Дніпро), конкурс в Сегеді (Угорщина), конкурс в Ольштині (Польща), конкурс імені О. Фраучі в Будапешті (Угорщина), «Харківські асамблеї» та ін. Музикант має широке коло творчого спілкування з провідними музикантами Європи та світу, серед яких – Л. Брауер (Куба), Р. Дієнс (Франція), А. Дезідеріо (Італія), К. Маркіоне, А. фон Вангенхайм (Німеччина), П. Штайдл, Ш. Рак (Чехія), Д. Павлович (Угорщина) та ін.

Володимир Доценко активно концертує як соліст, ансамбліст та у супроводі гітарного оркестру. Він належить до виконавців універсального типу, оскільки йому підвладні як твори романтичного складу, так і ті, в яких панує постмодерна настанова на «гру стилями», з її схильністю до точності, архітектонічності інтерпретацій. Впізнаваність виконавського почерку музиканта проявляється тембровою колористичністю та артикуляційною точністю, психологічним багатством звукоінтонаційного іміджу гітари.

У репертуарі маестро – твори різних епох, починаючи від доби бароко до творчості композиторів XX століття, серед яких – твори Ісаака Альбеніса, Мануеля де Фальї, Хоакіна Родріго, Ролана Дієнса. Разом з тим, Володимир Доценко, передусім, відомий своїми інтерпретаціями творів Франсіска Таррегі, Ейтора Вілла-Лобоса та Лео Брауера.

Яскравим прикладом виконавського стилю Володимира Доценка може бути його виконання Етюд №1 з циклу «12 етюдів» Ейтора Віла Лобоса.

Гітарист створює дуже експресивний, темпераментний образ, виконуючи етюд в досить швидкому темпі, де арпеджіо ллються, як бурхливий, неспинний потік. Спосіб звукоутворення маестро в цілому ближчий до тірандо, хоча це дуже акуратне розмірене, але водночас вільне, незалежне, неопорне тірандо. Гітарист ефектно виконує нижню мелодизовану лінію фактури, як окремий, дуже важливий мелодичний голос (педалі), надаючи звучанню об'ємності, навіть певною мірою якогось органного відтінку.

Дуже важливим твором в репертуарі Володимира Доценка є «Кубинський пейзаж із дзвонами» Лео Брауера, що представляє собою поєднання різних розділів форми в єдиній колористичній композиції. Захоплений афро-кубинською культурою, композитор немов переспівує екзотичні африканські мотиви, наповнені пентатонічними зворотами та динамічними ритмами. Напружені, жорсткі дисонанси твору можуть викликати асоціації з африканськими рабами, завезеними до Південної Америки, тоді як механізовані ритмічні звороти зображують урбаністичні картини Куби. Таким картинам, врешті-решт, протиставляються пасторальні елементи, покликані підкреслити позачасову красу пейзажу, з завершальними дзвоновими гармоніками, які немов тануть у піднебессі.

Проведений аналіз твору Лео Брауера привів нас до висновку про дуже високий рівень концептуальності цього твору та неймовірно високий рівень інтелекту та майстерності, необхідний для його розуміння та відповідно виконавського втілення. Саме такий випадок ми маємо у виконанні цього твору В. Доценком, гітаристом, який демонструє не лише майстерне володіння технікою флажолетів, *pizzicato*, гри ударом по струнах, глісандо, *разгеадо*, але також – дуже якісне динамічне нюансування, винятково логічне, обґрунтоване фразування, володіння різними штрихами – *legato*, *marcato*, *molto marcato*, *secco*. Володимир Доценко захоплює слухача винятковою майстерністю виконавської драматургії, як результат у його виконанні твір постає надивовижу цілісним явищем, яке сприймається на одному диханні, зачаровуючи та приносячи слухачу велику естетичну насолоду.

Ще більш яскравим прикладом виконавського стилю Володимира Доценка є його виконання «Арабського капріччіо» Франсіска Таррегі. Особливості виконання цього твору Володимиром Доценком полягають в унікальній музикальності чуття цієї форми, вмінні виконавської імпровізації, тонкому *rubato*, а саме – дуже послідовному використанні пришвидшень і сповільнень, за допомогою чого досягається особлива еластичність образу, дуже важлива для створення сцени любовної спокуси, змалювання екзотичного темпераменту. Володимир Доценко володіє якісним вібрато, він буквально «проспівує» всі мелізми, що таким чином сприймаються не як звичайні прикраси, а як органічні елементи мелодичного розвитку. Особливо важливими *rubato* є там, де є пасажі, вони «оживають» в умовах такої інтерпретації. Гітарист дуже якісно осмислює музичну форму. У його виконанні немає нічого лишнього, кожен звук на своєму місці і виконує саме йому призначену функцію. На місці всі цезури і всі фермати. Імпровізаційність відтіняється чіткою метриритмікою «акомпанементів», які виконуються гітаристом з особливим завзяттям і відчуттям неймовірної насолоди. Мелізми він грає з азартними глісандо, в'їздами, що надають його інтерпретації такої потрібної для цього жанру бравурності, імпазантності. Тонка агогіка, динамічні нюанси, уміння слухати і чути кожен звук – це також одне з важливих достоїнств виконавської манери Володимира Доценка. І безумовно – високий рівень віртуозності, який особливо добре можна почути у виконанні різноманітних пасажів, якими так насичено це капріччіо.

«Арабське капріччіо» Франсіска Таррегі – це твір, який дає змогу продемонструвати виконавську майстерність гітариста в багатьох моментах – у веденні кантилени, умінні виконавської імпровізації, віртуозному виконанні технічних пасажів, дотриманні фактурної, динамічної та композиційної рівноваги. Виконання цього твору Володимиром Доценком демонструє його рідкісну талановитість та високу майстерність як музиканта та гітариста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
2. Білецька М., Сопіна Я. Історіогенеза класичної гітарної школи в Україні. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогіка. 2018. № 1 (20). С. 23–28.
3. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2017. Вип. 15. С. 107-115.
4. Буланов В. Гітарист Володимир Доценко. М. Давидов (Ред.). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник для середніх та вищих навчальних закладів*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 291–292.
5. Бурлаченко Б. Специфіка гітарного виконавства в контексті духовно-мистецької культури України. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022, № 8 (52). С. 46–52.
6. Гітарні «Арабески». Клас гітари ХНУМ ім. І. П. Котляревського. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LqXSjZzpBs> (26.02.2025).
7. Грищенко В. І., Козлін В. Й. П'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ: Міленіум. 2007. Вип. XIX. С. 242–248.
8. Доценко В. Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту № 3 «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. 2008. Вип. 23. С. 111–118.

9. Доценко В. І. Гітарний оркестр ХНУМ імені І. П. Котляревського: методологічний та виконавський аспекти (фрагмент). *Гітара в Україні*. 2020. №13. С. 11–12.
10. Доценко В. І. Методика підготовки гітариста-виконавця: навчальний посібник. Харків: СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.
11. Доценко В. Мой Брауэр (заметки исполнителя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. С. 3–11.
12. Доценко В. І., Ткаченко В. М. Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXII. С. 72–85.
13. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
14. Коваленко А. Аналіз педагогічних досягнень видатних представників вітчизняної інструментальної гітарної освіти. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. 2017. №2. С. 71–80.
15. Коваленко А. С. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття: дис. канд. пед. наук. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. Умань. 2019. 265 с.
16. Коваленко А.С. Формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3 (06). С. 82–86.
17. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
18. Концерт до ювілею Володимира Доценка, 9.10.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VeLDVxLDipY&t=115s> (26.02.2025).

- 19.Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту... д-ра мистецтв. 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2022. 137 с.
- 20.Лігашевська В. В. Еволюція та стильові особливості творчості Лео Брауера: магістерська робота. Львів, 2024. 82 с.
- 21.Матвєєва О. О., Мартем'янова А. В. Формування професійної компетентності випускників факультетів мистецтв університетів засобами гітарного мистецтва. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Сер. : Педагогічні науки*. 2017. Вип. LXXVII. Т. 2. С. 95–99.
- 22.Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга, 2003. 248 с.
- 23.Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- 24.Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків, 2017. 108 с.
- 25.Ніколаєвська Ю.В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*. 2008. Вип. 23. С. 14–20.
- 26.Паламарчук В. А. Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: дис... д-ра філос. 02 «Культура та мистецтво». ЛНУ імені І. Франка. 2023. 298 с.
- 27.Сологуб В. Д. Виховання майстерності гри на гітарі: музично-естетичний контекст. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 167. С. 95–98.
- 28.Ткаченко В. М. Володимир Доценко і його гітарна школа. *Культура України*. 2015. № 51. С. 118–127.

- 29.Ткаченко В. М. Гітарне мислення – від явища – до терміна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*. 2008. Вип. 23. С. 20–26.
- 30.Трянов М. А. «Спецінструмент» (гітара): методичні рекомендації для самостійної роботи студентів над творами поліфонічного складу. Харків : ХДАК, 2023. 23 с.
31. Трянов М.А. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXII. С. 150–185.
- 32.Тущенко М. М. Розвиток виконавської майстерності студентів-гітаристів у процесі навчання в закладах вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 339–343.
- 33.Ференц Бернат - Українська балада для гітари з оркестром «Рідна мати моя» вик. Володимир Доценко. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=vkPwxK2JXQU> (26.02.2025).
- 34.Ференц Бернат – Українська балада на тему П. Майбороди «Рідна мати моя». Виконує Володимир Доценко. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=CuscS870FcQ> (26.02.2025).
- 35.Чеченя К. Гітарний рух в Україні на початку ХХІ століття. *The Culturology Ideas*. 2021. №19. С. 165-173.
- 36.Чеченя К. А. Про гітару в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*. 2008. Вип. 23. С. 9–14.
- 37.Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. 2007. Вип. 20. С. 218–219.
- 38.Шаповалова Л. В. Володимир Доценко – Номо Musicus. Інтерпретологічний коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва,*

- педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*. 2008. Вип. 23. С. 157–165.
39. Шевченко А. А. Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»*. 2008. Вип. 23. С. 5–9.
40. «Щедрик» - Гітарний оркестр ХНУМ ім. І.П.Котляревського, диригент Володимир Доценко. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=tEVswHGzMg0> (24.02.2025).
41. Alexander Vinitzky. Jazz Aria. Performed by Vladimir Dotsenko. 2011.
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8E9glmNHB64> (26.02.2025).
42. Elogio de la Danza - Leo Brouwer. Performed by Volodymyr Dotsenko (2002). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ULgcCXC27u8> (16.02.2025).
43. Francisco Tarrega. Capricho Arabe. Performed by Vladimir Dozenko. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=lKfipQ5Ce3w&list=RD2qDpUqkjJo&index=4> (16.02.2025).
44. Gustav Holst – Giga. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=h8cZU3Udnk4> (26.02.2025).
45. H. Villa-Lobos - Study No.1. Performed by Vladimir Dozenko. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=UEH9TENRHlY&list=RD2qDpUqkjJo&index=6> (26.02.2025).
46. H. Villa-Lobos • Preludes 1, 3 • Performed by Vladimir Dotsenko. 2011.
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GcdhjnyGC54> (13.03.2025).
47. Isaac Albeniz. Asturias. Performed by Vladimir Dozenko. 2011. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Qjio01R4MXE> (26.02.2025).
48. Leo Brouwer – «Paisaje cubano con rumba». URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=ILjhyZPF1vI> (16.02.2025).

49. Leo Brouwer - Cuban Landscape with Bells. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=YQMaPVYNrMw&list=RDi2qDpUqkJJo&index=15> (13.03.2025).
50. Leo Brouwer. Estudio16, Paisaje cubano con campanas, Estudio14.
 Performed by Vladimir Dotsenko. 2011. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=WqV9EQI40b4> (16.02.2025).
51. Roland Dyens. Saudade No.3. Performed by Vladimir Dotsenko 2011. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=rAvYX7jjMaY> (26.02.2025).
52. Roland Dyens. Saudade No.3. Performed by Vladimir Dotsenko 2011. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=rAvYX7jjMaY> (13.03.2025).
53. Stepan Rak - Volta (Suita Hieronymus Bosch). Conductor Prof. V. Dotsenko
 (Guitar Orchestra of HNUM). URL:
https://www.youtube.com/watch?v=3_SSloKAAx8 (26.02.2025).
54. Volodymyr Dotsenko plays Adagio from Concerto de Aranjuez by Joaquin
 Rodrigo (20.04.2022). URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=EO9S6J7pNFs> (06.02.2025).
55. Volodymyr Dotsenko plays Estudio Sencillo No. 16 by Leo Brouwer. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=LEpI06t5adc> (26.02.2025).
56. Volodymyr Dotsenko plays Paisaje Cubano con Campanas by Leo Brouwer.
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=augGeunRaBw> (16.03.2025).