

КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 78 : 78.071.1 : 78.071.2 : 787.61

**СТРИЖИБОРОДА ПЕТРО ВОЛОДИМИРОВИЧ**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ)  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
АКАДЕМІЧНОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 Музичне мистецтво

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ П. В. Стрижиборода

Науковий керівник: Дутчак Віолетта Григорівна, доктор мистецтвознавства,  
професор

Івано-Франківськ – 2026

## АНОТАЦІЯ

*Стрижиборода П. В.* Творча діяльність Штепана Рака (Чехія) в контексті розвитку академічного гітарного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2026.

**Актуальність дисертації** зумовлена відсутністю в українському музикознавстві досліджень творчості Штепана Рака та потребою введення аналізу композиторського, виконавського та педагогічного доробку митця в теорію і практику українського гітарного мистецтва. **Об’єкт дослідження** – академічне народно-інструментальне мистецтво та його гітарна компонента. **Предмет дослідження** – творча діяльність Штепана Рака (Чехія) у контексті провідних тенденцій академічного гітарного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Метою дисертації** постає комплексний аналіз універсалізму творчості видатного чеського гітариста українського походження Штепана Рака крізь призму синтезування його композиторських, виконавських та навчально-педагогічних здобутків. При цьому, актуалізуються такі **завдання**:

- проаналізувати історіографічну, джерельну та методологічну базу дослідження європейських традицій народно-інструментального мистецтва;
- визначити основні засади академізації гітарного мистецтва та їх динаміки упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;
- осмислити і диференціювати основні етапи життя і творчості Ш. Рака та їх ідентифікаційні маркери;
- представити жанрово-тематичні пріоритети, програмні модуси і стильові характеристики композиторського напрямку творчості Ш. Рака;
- виокремити інтерпретаційні моделі виконавської діяльності гітариста;
- систематизувати освітньо-педагогічні принципи Ш. Рака у навчанні

гри на гітарі.

**Наукова новизна дослідження** визначається узагальненням здобутків Штепана Рака у контексті гітарного мистецтва сучасності. У дисертації *вперше* в українському мистецтвознавстві:

- *введено до наукового обігу* аналіз напрямів діяльності видатного чеського гітариста Штепана Рака крізь призму творчого універсалізму;
- *систематизовано* жанрову і тематичну площини його оригінальних творів для гітари;
- *виявлено* стилеві особливості виконавської манери Ш. Рака;
- *здійснено* аналіз та диференціацію програмних модусів творчості митця;
- *узагальнено* освітньо-педагогічні принципи гітариста;
- *проаналізовано* значення творчості Ш. Рака для світового загалом і українського зокрема, гітарного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст., у т. ч на прикладах концертно-гастрольної та звукозаписної діяльності.

Також у роботі:

- *продовжено* характеристику вимірів академізації гітарного мистецтва; аналіз джерелознавчої бази дослідження сучасної гітарної музики; класифікацію специфічних прийомів гри на гітарі;
- *доповнено* персонологічний аналіз характеристики творчості Ш. Рака;
- *набув подальшого розвитку* аналіз гітарного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть, зокрема його композиторських, виконавських, педагогічних аспектів у контексті феноменології явищ (за Т. Іванніковим).

**Особистий внесок здобувача** полягає у актуалізації для українського мистецтвознавства творчих здобутків Штепана Рака у площинах його композиторської творчості для гітари, виконавського стилю, навчально-педагогічних принципів.

**Теоретичне та практичне значення дисертації** полягає у можливостях використання її матеріалів у навчальних курсах з історії

народно-інструментального мистецтва, теорії і практики музичного виконавства, гітарної педагогіки, виконавського і стильового аналізу музичних творів для студентів закладів освіти, культури і мистецтва України. Матеріали дослідження сприятимуть розширенню площини дослідження гітарного мистецтва, зокрема актуалізації здобутків Ш. Рака для теорії та практики гри на гітарі, введенню до репертуарної складової гітаристів творчості митця, переосмислення практичних аспектів навчання гітаристів. Результати дисертації можуть бути використані при написанні наукових досліджень мистецтвознавчого та культурологічного характеру, у навчально-методичній роботі гітаристів – аналізі теоретичних і практичних засад гри на гітарі, зокрема на етапах початкового навчання та формуванні репертуару гітаристів, написанні методичних рекомендацій, підручників, посібників, окремих лекцій та практичних занять для здобувачів освіти різних рівнів у закладах освіти, культури і мистецтва України, а також для підвищення кваліфікації викладачів класу гітари.

У I розділі дисертації проблематика дослідження зосереджена на аналізі гітарного мистецтва як предмету наукових пошуків в Україні та за кордоном. Пріоритетними постають історико-виконавські та персонологічні виміри, що дозволили виявити напрями і контент досліджень українських та зарубіжних науковців, що спрямований на історичні, композиторські, виконавські, навчально-педагогічні аспекти творчості гітаристів.

У II розділі запропоновано аналіз життєвого і творчого шляху Штепана Рака та реалізації напрямів універсалізму митця – композиторського, виконавського, педагогічного. Зокрема, диференційовано етапи життєдіяльності Ш. Рака, здійснено загальну характеристику авторської творчості для гітари, визначено специфіку його виконавського стилю та основних принципів навчально-методичної діяльності.

Гітара у творчості Ш. Рака стала уособленням географії поширення інструмента у різних культурах (більшість концертів укладаються ним з позиції програми «З гітарою навколо світу»), а її технічно-виразові

(специфіка звуковидобування, прийоми гри, штрихова система) та жанрово-стильові характеристики засвідчили нові щаблі розвитку інструмента.

Серед сольних гітарних творів – також композиції малої та великої форми переважно узагальненого програмного характеру – дві гітарні сонати (1969, ред. 1978), Сюїта (1974), Проста партита (1974), «Площа гітари» пам'яті Ф.Г.Лорки (1971), «Хіросіма» (1973), «Фінська повість» (1977), «Чеський хорал» (1978), «Ренесансна сюїта» (1983), «Остання дискотека» (1982), «Варіації на тему Микити Кошкіна» (1982), 5 концертних етюдів (1986) та ін.

Для гітарних ансамблів, а саме для двох, трьох чи чотирьох гітар, Ш. Рак написав ряд композицій великої форми, у т. ч. аранжування власних сольних творів. Це, зокрема, «Кутногорська увертюра» (1984), «Чотири настрої» (1985), «Настрої» (1986), «Квартет» (1986), Соната «чотири гітари» (1986), «Джордж. 4 фугетти» (1986), «Румба» (1987), «Варіації Карлового мосту» – на тему Я. Клемпіра (1988), Токката (1991), «Матильда. Концертні варіації» (1994), «Фінальний раунд» (1996), «Павана» (1997), «Ієронім Босх» (1998), Дві пісні (1998), «Повітря Богемії» (1998) та ін.

Поширені у творчості Ш. Рака і камерні програмні інструментальні композиції за участю гітари, зокрема, соната «Моравія» для віолончелі та гітари, твори «Пам'ятки Іліади» та «Джордано Бруно» для флейти і гітари, «Одісея» для флейти, маримби і гітари, «З центральної Австралії» для струнного квартету і гітари, «Пісня Дебори» для віолончелі й гітари, «Пісня Деббі» для гуслів і гітари, «Площа гітари» для гітари і маримби та багато інших, написаних упродовж кінця 60 – початку 90-тих рр.

Зміст III розділу сконцентрований на жанрово-стильових характеристиках творчості Ш. Рака. Твори композитора-гітариста в переважній більшості програмні, написані під впливом емоційних вражень від літератури, природи, спілкування з людьми, приурочені до певних подій чи історичних постатей. Зокрема, визначено програмні модули композиторського доробку митця: *звуконаслідувальний, фольклорний,*

*жанровий, парафрастичний, психологічно-настрєвий, меморіальний, образотворчий, літературний, релігійно-сакральний.*

У творчості Ш. Рака спостерігається синтезування неоромантичних, неофольклорних, постмодерністських рис. Неоромантичні тенденції – відображення міфологічної і казкової тематики, елементи орієнталізму (східні мотиви Китаю, Японії, Монголії, Австралії), генетично-національні риси, відображені в слов'янській опорі музичної мови. Неофольклорні риси відображені в етнічному характері гітарної музики соло чи в ансамблі з іншими інструментами. Постмодерний напрям творчості Ш. Рака постає домінуючим, що проявляється у комбінуванні різних стильових елементів, поєднанні можливостей інструментальної та вокальної музики, літературних текстів, особливих елементів театральної візуалізації тощо. Полісинтез у композиторській творчості визначає унікальний авторський стиль митця, його індивідуальну концепцію розуміння, репрезентації та популяризації гітари як інструмента й гітарного мистецтва як важливого складника загальноєвропейського та світового контексту розвитку академічної музики.

*Ключові слова:* Штепан Рак, народно-інструментальне мистецтво, гітара, гітарне мистецтво, академізація, композиторська творчість для гітари, гітарне виконавство, жанрово-стильові характеристики, програмність, педагогічно-методичні принципи гри на гітарі, техніка гри на гітарі, виконавська інтерпретація, музичне мислення, фольклорні традиції, звукозаписи.

## SUMMARY

*Stryzhyboroda P. V.* The creative activity of Štěpán Rak (Czech Republic) in the context of the development of academic guitar art of the late 20th - early 21st centuries. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 «Culture and art» in the specialty 025 «Musical art». – Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2026.

The relevance of the dissertation is due to the lack of research on Štěpán Rak's work in Ukrainian musicology and the need to introduce an analysis of the artist's compositional, performing and pedagogical work into the theory and practice of Ukrainian guitar art. The object of research is academic folk instrumental art and its guitar component. The subject of the research is the creative activity of Štěpán Rak (Czech Republic) in the context of the leading trends in academic guitar art of the late 20th and early 21st centuries.

The aim of the dissertation is a comprehensive analysis of the universalism of the work of the outstanding Czech guitarist of Ukrainian origin Štěpán Rak through the prism of synthesizing his compositional, performing and educational and pedagogical achievements. At the same time, the following tasks are updated:

- to analyze the historiographical, source and methodological base of the research of European traditions of folk-instrumental art;
- to determine the main principles of academization of guitar art and their dynamics during the 20th and early 21st centuries;
- to understand and differentiate the main stages of Š. Rak's life and work and their identification markers;
- to present the genre-thematic priorities, program modes and stylistic characteristics of the compositional direction of Š. Rak's work;
- distinguish interpretive models of the guitarist's performance;
- to systematize the educational and pedagogical principles of Š. Rak in teaching the guitar.

The scientific novelty of the study is determined by the generalization of Štěpán Rak's achievements in the context of modern guitar art. In the dissertation, for the first time in Ukrainian art history:

- the analysis of the activities of the outstanding Czech guitarist Štěpán Rak through the prism of creative universalism was introduced into scientific circulation;
- the genre and thematic planes of his original works for the guitar are systematized;

- the stylistic features of Š. Rak's performance manner were revealed;
- the analysis and differentiation of the programmatic modes of the artist's work were carried out;
- the educational and pedagogical principles of the guitarist are summarized;
- the significance of Š. Rak's work for the world in general and Ukrainian guitar performance in particular at the end of the 20th – beginning of the 21st century was analyzed, including on the examples of concert, tour and recording activities.

Also in the works:

- the description of dimensions of the academization of guitar art was continued; analysis of the source knowledge base for the study of modern guitar music; classification of specific techniques of playing the guitar;
- a personological analysis of the characteristics of Š. Rak's work was added;
- the analysis of guitar art of the late 20th and early 21st centuries, particularly its compositional, performing, pedagogical aspects in the context of the phenomenology of phenomena (according to T. Ivannikov), gained further development.

The recipient's personal contribution consists in actualizing for Ukrainian art history the creative achievements of Štěpán Rak in the areas of his compositional work for the guitar, performance style, educational and pedagogical principles.

The theoretical and practical significance of the dissertation lies in the possibilities of using its materials in educational courses on the history of folk instrumental art, theory and practice of musical performance, guitar pedagogy, performance and stylistic analysis of musical works for students of educational institutions, culture and art of Ukraine. Research materials will contribute to the expansion of the field of guitar art research, in particular, the actualization of Š. Rak's achievements for the theory and practice of playing the guitar, the introduction of the artist's work into the repertoire of guitarists, and the rethinking of the practical aspects of training guitarists. The results of the dissertation can be

used in the writing of scientific studies of an art history and cultural nature, in the educational and methodological work of guitarists – the analysis of the theoretical and practical foundations of playing the guitar, in particular at the stages of initial training and the formation of the repertoire of guitarists, the writing of methodological recommendations, textbooks, manuals, separate lectures and practical classes for education seekers of various levels in educational, cultural and art institutions of Ukraine, as well as for improving the qualifications of teachers of the guitar class.

In the first chapter of the dissertation, the research issues are focused on the analysis of guitar art as a subject of scientific research in Ukraine and abroad. Historical, performance and personological dimensions are given priority, which allowed to reveal the directions and content of research of Ukrainian and foreign scientists, which is aimed at the historical, compositional, performing, educational and pedagogical aspects of the creativity of guitarists.

In the II chapter, an analysis of the life and creative path of Štěpán Rak and realization of directions of universalism of the artist - compositional, performing, and pedagogical – is proposed. In particular, the stages of Š. Rak's life were differentiated, a general characterization of the author's work for the guitar was carried out, the specifics of his performance style and the main principles of educational and methodical activity were determined.

The guitar in Š. Rak's work has become the personification of the geography of the spread of the instrument in various cultures (most of his concerts are organized by him from the position of the program «With the guitar around the world»), and its technical and expressive (specificity of sound production, playing techniques, bar system) and genre-stylistic characteristics witnessed new stages of development of the instrument.

Among solo guitar works – also compositions of small and large form of mainly generalized program nature – two guitar sonatas (1969, ed. 1978), Suite (1974), Simple Partita (1974), «Guitar Square» in memory of F.G. Lorca (1971), «Hiroshima» (1973), «Finnish Tale» (1977), «Czech Chorale» (1978),

«Renaissance Suite» (1983), «The Last Disco» (1982), «Variations on a Theme by Nikita Koshkin» (1982), 5 concert etudes (1986), etc.

For guitar ensembles, namely for two, three or four guitars, Š. Rak wrote a number of large-scale compositions, including arrangements of his own solo works. These are, in particular, «Kutnogorsk Overture» (1984), «Four Moods» (1985), «Moods» (1986), «Quartet» (1986), «Four Guitars» Sonata (1986), «George. 4 Fugetts» (1986), «Rumba» (1987), «Charles Bridge Variations» – on the theme of J. Klempir (1988), Toccata (1991), «Matilda. Concert Variations» (1994), «Final Round» (1996), «Pavana» (1997), «Hieronymus Bosch» (1998), Two Songs (1998), «The Air of Bohemia» (1998) and others.

Common in Š. Raka's work are chamber program instrumental compositions with the participation of the guitar, in particular, the sonata «Moravia» for cello and guitar, the works «The Monuments of the Iliad» and «Giordano Bruno» for flute and guitar, «Odyssey» for flute, marimba and guitars, «From Central Australia» for string quartet and guitar, «Deborah's Song» for cello and guitar, «Debbie's Song» for fiddle and guitar, «Guitar Square» for guitar and marimba and many others written during the late 60s and early 90s

The content of Chapter III is focused on the genre and style characteristics of Š. Rak's work. The works of the composer-guitarist are mostly programmatic, written under the influence of emotional impressions from literature, nature, communication with people, timed to certain events or historical figures. In particular, the programmatic modes of the artist's compositional work are defined: onomatopoeia, folklore, genre, paraphrastic, psychological-mood, memorial, pictorial, literary, religious-sacred.

A synthesis of neo-romantic, neo-folkloric, postmodern features can be observed in Š. Rak's work. Neo-romantic tendencies – a reflection of mythological and fairy-tale themes, elements of orientalism (oriental motifs of China, Japan, Mongolia, Australia), genetic and national traits reflected in the Slavic support of the musical language. Neo-folk features are reflected in the ethnic character of solo guitar music or in an ensemble with other instruments. The postmodern direction

of Š. Raka's work becomes dominant, which is manifested in the synthesis of various stylistic elements, the combination of the possibilities of instrumental and vocal music, literary texts, special elements of theatrical visualization, etc. Polysynthesis in the composer's work defines the artist's unique author's style, his individual concept of understanding, representation and popularization of the guitar as an instrument and guitar art as an important component of the pan-European and world context of the development of academic music.

*Keywords:* Štěpán Rak, folk-instrumental art, guitar, guitar art, academization, composer's creativity for the guitar, guitar performance, genre-stylistic characteristics, programming, pedagogical-methodological principles of playing the guitar, technique of playing the guitar, performing interpretation, musical thinking, folklore traditions, sound recordings.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Публікації, в яких відображені основні результати дослідження**  
**Статті у фахових виданнях України**

1. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 141–147.  
 DOI <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207643>  
 URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/207643>
2. Стрижиборода П. Специфіка освітньо-педагогічних принципів гри на гітарі у практиці Штепана Рака (Чехія). *Fine Art and Culture Studies*. 2022. №6. С. 41–47. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>  
 URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/936>
3. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака як утілення «образу світу». *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск № 66, том 3. С. 61–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-9>

URL: <http://www.apfn-journal.in.ua/66-3-2023>

4.Дутчак В., Стрижиборода П. Засади універсалізму творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 225–230.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344420>

URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/344420>

#### Статті у зарубіжних виданнях

5. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of Slavic interactions. *Na pogrniczach: Instytucje i ludzie pogranicza*. Seria «Na pogrniczach Kultur i Narodow». T.XIV. Sanok: Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. 2020. S. 239–247.

URL: <https://up-sanok.edu.pl/biblioteka/wydawnictwa/wydawnictwa-uczelniane/details,36.html>

6. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of international interactions. *JANÁČKIANA 2020. Sbornik z 35.ročníku mezinárodní online muzikologické conference Janáčkiana 2020, konané ve dnech 5, a 6. listopadu 2020* / Editori: David Kozel, Karel Steimetz. Ostrava: Ostravská Univerzita, 2021. S. 251–256.

URL: <https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/petro-stryzhyboroda-Stěpán-raks-guitar-creativity-in-the-context-of-international-interactions.pdf>

#### Публікації, які додатково відображають результати дисертації

##### Статті апробаційного характеру

7.Стрижиборода П. Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика*: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт. 2019. В. 5. С. 436–444.

8. Стрижиборода П. Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака.

*Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: збірник наукових праць.* Рівн. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв, ред-упор. Л. Горіна. Рівне: Волинські обереги. 2019. С. 103–108.

URL:

<http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/10592/1/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%9C.%D0%9F.%2C%20%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%90.%D0%AF..pdf>

9. Стрижиборода П. Програмна ідентифікація у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Хвала чаю»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XIII-тої міжнародної науково-практичної конференції (ДДТУ ім. І. Франка, 29.11.2019, м. Дрогобич), ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт. 2019. С. 120–123.*

10. Стрижиборода П. Концертний проєкт «VIVAT COMENIUS» у сучасному гітарному мистецтві. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт. 2020. В. 6. С. 133–140.*

11. Стрижиборода П. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Ієронім Босх»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XIV-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 04.12.2020, м. Дрогобич) / [редактор-упорядник А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2020. С. 99–102.*

12. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак – «Паганіні у гітарному виконавстві». *Музика: український інтернет-журнал.* 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/>

13. Стрижиборода П. Освітньо-педагогічні принципи гітарної методики

Штепана Рака (Чехія). *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 25–28 травня 2021 р.). До 20-річчя Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*. Випуск 3. Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. С. 50–52.

URL: <https://art.cnu.edu.ua/materialy-mizhnarodnoi-internet-konf/zbirnyk-3-2019/>

14. Стрижиборода П. Універсалізм творчості Штепана Рака (Чехія): композитор, виконавець-гітарист, педагог. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.): електронне видання. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*. Івано-Франківськ: «Ксерограф», 2024. С. 129–131.

URL: <https://art.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2025/02/zbirnyk-naukovykh-prats-1.pdf>

---

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ</b> .....	2
<b>ЗМІСТ</b> .....	15
<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИКО-ВИКОНАВСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСОНОЛОГІЧНІ ВИМІРИ</b> .....	27
1.1. Академічне гітарне мистецтво в об'єктиві наукових пошуків: джерелознавчий аспект.....	27
1.2. Персонологічний ракурс досліджень сучасного гітарного мистецтва.....	52
<b>РОЗДІЛ 2. УНІВЕСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ ШТЕПАНА РАКА</b> .....	65
2.1. Розвиток гітарного мистецтва у контексті народно-інструментальних традицій.....	65
2.2. Життя і творчість Штепана Рака у синергії діяльності.....	69
2.3. Загальна характеристика векторів універсалізму Ш. Рака.....	82
2.3.1 Композиторська творчість Ш. Рака.....	85
2.3.2 Виконавська діяльність митця.....	92
2.3.3 Педагогічні принципи діяльності.....	103
<b>РОЗДІЛ 3. ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ ШТЕПАНА РАКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ХАРАКТЕРИСТИКА</b> .....	118
3.1. Засади програмності у гітарній творчості Ш. Рака.....	118
3.2. Гітарні композиції Ш. Рака у контексті сучасних стильових тенденцій.....	123
3.2.1. Сюїтні цикли і концертні проекти.....	124
3.2.2. П'єси віртуозного і протяжного характеру.....	152
3.2.3. Авторський дидактичний матеріал.....	172
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	188
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	194

<b>ДОДАТКИ</b> .....	220
<b>Додаток А.</b> Список праць здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	220
<b>Додаток Б.</b> Фотоілюстрації.....	226
<b>Додаток В.</b> Нотні приклади.....	244
<b>Додаток Д.</b> Перелік авторських творів для гітари та вибрана дискографія Ш. Рака.....	299

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** ХХ століття по праву стало століттям гітари, яка є одним з найрозповсюдженіших музичних інструментів в різних виконавських стилях і формах. На початку ХХІ ст. особливо вражаючою постає стильова панорама гітарного виконавства, що охоплює академічний напрям гри на інструменті та його синтезування з новими жанрово-стильовими напрямками – джазом, фламенко, естрадною музикою. Слід відзначити, що тенденції та стильові ознаки гітарного мистецтва співпадають з напрямками розвитку європейської і світової музики, тобто гітарна творчість і виконавство співзвучні до академічного музичного мистецтва загалом, і народно-інструментального зокрема. Якщо перша половина ХХ ст. характеризує гітарну музику орієнтовану ще на класико-романтичні традиції, то з другої половини століття вона повністю входить в академічну модерну культуру. Творчість митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. репрезентує технічні й виразові можливості гітари як сольного, ансамблевого, акомпануючого інструмента. У цьому контексті творчі композиторські, виконавські, педагогічні здобутки видатного чеського гітариста українського походження Штепана Рака сприяли значній популяризації інструмента, розвитку жанрового кола авторських і аранжованих творів, опрацюванню фольклорних мотивів різних народів світу, втіленню концертно-академічної стилістики виконавства, формуванню нових методик та технік гітарної гри [134].

Уперше з інформацією про Ш. Рака в Україні виступив на Міжнародній конференції «Українська діаспора: проблеми дослідження», що відбулася в університеті «Острозька академія», відомий вчений – україніст, філолог і фольклорист Микола Мушинка (Пряшів, Словаччина), який пізніше опублікував історію українського походження Ш. Рака [82]. Виступи Ш. Рака в Україні – із сольними концертами в містах Закарпаття (Ужгород, Хуст), Києві, участь в майстер-класах (Харків) спонукали до узагальнень і теоретичного опрацювання його мистецьких здобутків і в українському

науковому просторі.

Попри активне наукове осмислення гітарного мистецтва, творчість Штепана Рака сьогодні представлено винятково музично-публіцистичними виступами, критичними відгуками-рецензіями у виданнях світу як рефлексії на виконавські виступи митця, а також незначною кількістю дипломних (бакалаврських та магістерських) досліджень, здійснених за кордоном (Чехія, Словаччина). В українському мистецтвознавстві та виконавстві творчий доробок Ш. Рака хоча й відомий на рівні репертуарного навчального та сценічного використання (концерти, конкурси, фестивалі), знайомства з нотними виданнями та аудіо-творчістю митця, проте наукового осмислення ще не отримав. Найповніші на сьогодні узагальнення багатьох актуальних питань розвитку сучасного гітарного мистецтва серед українських мистецтвознавців представлені дослідженнями Ф. Берната [7], В. Доценка [35–36], О. Дроздової [38], О. Жерздева [48], Т. Іваннікова [54–61], О. Кригіна [86], М. Михайленка [96–101], Є. Мошака [104–105], Ю. Ніколаєвської [111–113], В. Ткаченко [148] та ін., проте місце Ш. Рака в них виокремлено лише частково чи епізодично. Зокрема, у вищезгаданих роботах розглядаються органологічні особливості гітарного інструментарію, жанрово-стильові аспекти композиторської творчості, специфіка виконавського стилю митців, педагогічні регіональні школи. Творчість Ш. Рака викликає значне зацікавлення і серед зарубіжних дослідників, проте обмежена окремими його векторами [191, 198, 202–205, 208, 210–211, 216–217, 235, 237–238, 240].

Оскільки на сьогодні в українському і світовому музикознавстві відсутнє цілісне дослідження творчості Штепана Рака, залишається актуальною потребою введення аналізу композиторського, виконавського та педагогічного доробку митця в теорію і практику українського гітарного мистецтва.

**Зв'язок дослідження із науковими програмами, планами, темами.**  
Дисертація виконана на кафедрі музичної україністики та народно-

інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника» згідно планів науково-дослідної роботи закладу вищої освіти та наукової тематики кафедри: «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» 2013–2023 рр. (державний реєстраційний номер 0113U006389), «Творчий універсалізм митців української діаспори ХХ – початку ХХІ століття: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» 2022–2024 рр. (державний реєстраційний номер 0122U000893), «Музичне мистецтво в історико-культурній еволюції композиторської творчості та виконавства» (державний реєстраційний номер 0125U000103) з 20205 р..

Тему дисертації затверджено 31 жовтня 2017 р. (протокол № 10) на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Об'єктом дослідження** є академічне народно-інструментальне мистецтво та його гітарна компонента.

**Предмет дослідження** – творча діяльність Штепана Рака (Чехія) у контексті провідних тенденцій академічного гітарного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Метою дисертації** є комплексний аналіз універсалізму творчості видатного чеського гітариста українського походження Штепана Рака (1945 р.н.) крізь призму синтезування його композиторських, виконавських та навчально-педагогічних здобутків. При цьому, актуалізуються такі **завдання:**

- проаналізувати історіографічну, джерельну та методологічну бази дослідження європейських традицій народно-інструментального загалом, і гітарного мистецтва, зокрема;
- визначити основні засади академізації гітарного мистецтва та їх динаміки упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;
- осмислити і диференціювати основні етапи життя і творчості

Ш. Рака та їх ідентифікаційні маркери;

- представити жанрово-тематичні пріоритети, програмні модули і стильові характеристики композиторського напрямку творчості Ш. Рака;
- виокремити інтерпретаційні моделі виконавської діяльності гітариста;
- систематизувати освітньо-педагогічні принципи Ш. Рака у навчанні гри на гітарі.

**Основним матеріалом роботи** слугували нотні, аудіальні та аудіовізуальні джерела, що репрезентують грані творчості Штепана Рака для гітари – композиторську, виконавську, педагогічну, а також результати особистого спілкування з відомим гітаристом.

**Хронологічні межі дисертації охоплюють** другу половину ХХ – початок ХХІ століть.

**Теоретично-методологічну базу дисертації** склали наукові праці з мистецтвознавства та культурології, зокрема:

- дослідження розвитку народно-інструментального, і, зокрема, гітарного мистецтва в Україні та за кордоном (Берната Ф., Боднарчука В., Вітошинського Л., Гриненко С., Грищенко В., Давидова М., Доценка В., Дутчак В., Душного А., Євдокімова В., Жерздева О., Жовніра С., Іваннікова Т., Коваленко А., Козліна В., Косинця І., Кригіна О., Михайленка М., Мошака М., Паламарчука В., Понікарової Л., Салія В., Ткаченко В., Фабрики-Процької О., Хорошавіної О., Цянь Сюй, Черноіваненко А., Чечені К., Шевченка А.);
- роботи персонологічного характеру стосовно композиторської творчості та виконавства (Бенч О., Єргієва І., Жайворонок Н., Зайця В., Катрич О., Коменди О., Ніколаєвської Ю., Палійчук І., Самойленко О., Фекете О.);
- дослідження з аналізу музичних жанрів та стилів (Афоніної О., Барзишеної В., Грібіненко Ю., Гуменюк Т., Дерев'янченко О., Драганчук В., Калениченка А., Кияновської Л., Коханик І., Маркової О., Мельник Л., Мухи

А., Тукової І., Фрайт О., Чекана Ю., Шипа С.);

- джерела з теорії, історії та практики музичного виконавства та інтерпретації (Асталаш Г., Берегової О., Борух І., Вечера Д., Колесник О., Кононової М., Микуланинець М., Москоленка В., Ніколаєвської Ю., П'ятницької-Позднякової І., Самойленко О., Севериної М., Сокола О., Чернової І., Шаповалової Л.);

а також навчально-методичні праці й репертуарні збірники для гітари різних виконавських рівнів.

**Методологічною основою дослідження** слугував комплекс загально-філософських, культурологічних, музикознавчих принципів та методів. Зокрема, вагомими постають принцип і відповідні методи *історизму* – для аналізу тенденцій розвитку народно-інструментального мистецтва загалом і гітарного зокрема; відтворення динаміки формування професійних засад і диференціації етапів творчості Ш. Рака.

*Персонологічний підхід* визначено як пріоритетний для вияву особистого внеску Штепана Рака – як композитора, виконавця, педагога в їх універсальній взаємодії – у розвиток музичної культури в цілому і гітарного мистецтва зокрема в Західній Європі. У додаток до персонологічного застосовано й *феноменологічний підхід*, що дозволив визначити унікальність та універсалізм гітарної творчості, виконавства, методики Штепана Рака в загальноєвропейському контексті.

*Методи системного, порівняльного і культурологічного аналізу* застосовані для аналізу жанрово-стильової та образно-тематичної специфіки гітарної творчості Ш. Рака, виокремлення й уточнення стильових моделей виконавської діяльності митця, систематизації його освітньо-педагогічних принципів.

*Термінологічний принцип* у дослідженні застосовано для характеристик та уточнення загальних понять як історичного та виконавського музикознавства, так і специфічної термінології та конкретних позначень, притаманних гітарному виконавству та педагогіці.

Серед використаних окремих *методів* дослідження:

*джерелознавчий* – у визначенні й аналізі різних типів і видів джерел, зокрема емпіричного (інтерв'ю, спостереження) й теоретичного (критичні рецензії, відгуки, узагальнення) характеру;

*аналітичний* (індукція, дедукція, аналіз і синтез) – для комплексної мистецтвознавчої систематизації наукової, методично-педагогічної, репертуарної літератури, аудіальних та аудіо-візуальних джерел, а також об'єктів музичної гітарної творчості митця (композиторської та виконавської);

*систематизації та узагальнення* – для визначення аспектів розвитку гітарного мистецтва в Україні та за кордоном упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;

*соціокультурної динаміки* – у характеристиках процесів академізації гітарного мистецтва, його взаємодії з іншими напрямками народно-інструментального мистецтва.

Серед *емпіричних* методів слід відзначити використання *методів спостереження та інтерв'ю* стосовно життя і творчості Ш. Рака.

У роботі також було використано інструмент штучного інтелекту *ChatGPT* для перекладів текстів з чеської та англійської мов. Перекладені цитати слугували для підтвердження наукових позицій їх авторів. Усі цитати, переклад яких використано в тексті дисертації, перевірено та відредаговано автором особисто. Наукові положення, висновки та результати є власним інтелектуальним внеском автора.

**Наукова новизна роботи визначається** актуалізацією для українського мистецтвознавства творчих здобутків Штепана Рака у площинах його композиторської творчості для гітари, виконавського стилю, навчально-педагогічних принципів.

У дисертації **вперше**:

- введено до наукового обігу: аналіз напрямів діяльності видатного чеського гітариста Штепана Рака крізь призму творчого універсалізму;

- систематизовано жанрову і тематичну площину його оригінальних творів для гітари;
- виявлено стильові особливості виконавської манери Ш. Рака;
- здійснено аналіз та диференціацію програмних модусів творчості митця;
- узагальнено освітньо-педагогічні принципи гітариста;
- проаналізовано значення творчості Ш. Рака для світового загалом і українського зокрема, гітарного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст., у т. ч. на прикладах концертно-гастрольної та звукозаписної діяльності.

Також у роботі:

*продовжено* характеристику вимірів академізації гітарного мистецтва; аналіз джерелознавчої бази дослідження сучасної гітарної музики; класифікацію специфічних прийомів гри на гітарі;

*доповнено* персонологічний аналіз характеристики творчості Ш. Рака;

*набув подальшого розвитку* аналіз гітарного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть, зокрема його композиторських, виконавських, педагогічних аспектів у контексті феноменології явищ (за Т. Іванніковим).

**Теоретичне та практичне значення дисертації** полягає у можливостях використання її матеріалів у навчальних курсах з історії народно-інструментального мистецтва, теорії і практики музичного виконавства, гітарної педагогіки, виконавського і стильового аналізу музичних творів для студентів закладів освіти, культури і мистецтва України. Матеріали дослідження сприятимуть розширенню площини дослідження гітарного мистецтва, зокрема актуалізації здобутків Ш. Рака для теорії та практики гри на гітарі, введенню до репертуарної складової гітаристів творчості митця, переосмислення практичних аспектів навчання гітаристів. Результати дисертації можуть бути використані при написанні наукових досліджень мистецтвознавчого та культурологічного характеру, у навчально-методичній роботі гітаристів – аналізі теоретичних і практичних засад гри на гітарі, зокрема на етапах початкового навчання та формуванні репертуару

гітаристів, написанні методичних рекомендацій, підручників, посібників, окремих лекцій та практичних занять для здобувачів освіти різних рівнів у закладах освіти, культури і мистецтва України, а також для підвищення кваліфікації викладачів класу гітари.

**Апробація роботи.** Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, пройшли апробацію на регіональних, всеукраїнських і міжнародних конференціях різного рівня:

- на звітних конференціях викладачів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під час навчання в аспірантурі (2017–2021 рр.);

- міжнародній науково-практичній конференції «Культурні доміанти в реаліях ХХІ століття» (15–16 листопада 2018 р., м. Рівне);

- всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні» (17–18 травня 2019 р., м. Рівне);

- міжнародних науково-практичних конференціях «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика» (1–3 травня 2019 р., 29 квітня – 1 травня 2020 р., м. Дрогобич);

- міжнародній науково-практичній конференції конференції «Семіосфера культури в просторі сучасності» (30 вересня – 2 жовтня 2019 року, м. Львів);

- міжнародних науково-практичних конференціях «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» (29 листопада 2019 р., 4 грудня 2020 р., м. Дрогобич);

- міжнародних музикологічних конференціях «Яначкіана»/»Janáčkiana» (5–6 листопада 2020 р., 2–3 червня 2022 р., м. Острава, Чехія);

- міжнародних наукових конференціях «На пограниччі культур і

народів»/»Na pograniczach kultur i narodów» (12–14 вересня 2019 р., 10–11 вересня 2020 р., 16–18 вересня 2021 р., 15–17 вересня 2022 р., 14–16 вересня 2023 р., м. Сянок, Польща);

- міжнародній інтернет-конференції «Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» (23–24 травня 2024 р., м. Івано-Франківськ)
- XXI Міжнародній науково-практичній конференції «Національна ідентичність крізь призму сучасних катаклізмів: історико-культурний контекст» (20–21 листопада 2025 р., м. Рівне).

**Особистий внесок здобувача** полягає в актуалізації для українського мистецтвознавства творчих здобутків Штепана Рака у площинах його композиторської творчості для гітари, виконавського стилю, навчально-педагогічних принципів, їх презентації в Україні. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі музичного мистецтва.

3 фахові, 2 зарубіжні й 7 апробаційних публікацій автора є одноосібними. Фахова стаття (у виданні «*Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*», 2025 р.) та публіцистична стаття у інтернет-виданні «*Музика*», 2020 р.), які надруковані у співавторстві з науковим керівником В. Г. Дутчак, ґрунтуються на авторських матеріалах і висновках.

**Публікації.** Основні положення дисертації викладені у 14 публікаціях, з яких чотири статті – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України, дві – у періодичних зарубіжних виданнях, вісім – в апробаційних виданнях – збірниках тез та матеріалів наукових конференцій, публіцистичному інтернет-журналі.

**Структура дисертації** визначається змістом завдань відповідно до поставленої мети. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури та додатків, що вміщують перелік публікацій та апробації результатів автором дисертації, фотоілюстрації, нотні приклади, перелік творів для гітари і дискографію Ш. Рака. Загальний обсяг дисертації

304 сторінки, основного тексту 175 сторінок , кількість джерельних позицій – 241, з них іноземними мовами – 61.

## **РОЗДІЛ 1. ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИКО-ВИКОНАВСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСОНОЛОГІЧНІ ВИМІРИ**

Гітарне мистецтво – яскрава сторінка розвитку світової музичної культури, яке активно розвивалося у багатьох країнах на різних континентах. Гітара, як музичний інструмент, її попередники та історичні різновиди, стали визначальними для формування традицій як домашнього (аматорського), так і професійного (академічного) музикування. Гітара – інструмент повною мірою представлений в різних стилєвих епохах широким спектром композиторських жанрів, виконавських форм (сольного, ансамблевого, оркестрового характеру), репертуару (інструментального та акомпануючого вокально-інструментального). Поряд із визначенням гітари як інструмента народного в багатьох музичних культурах (італійській, іспанській, ін.), залишається актуальним і дослідження тенденцій розвитку гітарного мистецтва в академічній сфері. Неоднозначно формулюються і засади ідентифікації інструмента гітари саме як академічного у історико-хронологічних та соціо-культурних вимірах. Проте актуальними постають і визначення провідних постатей композиторів, виконавців, педагогів, які сприяли активному розвитку гітарного мистецтва на різних етапах його еволюції.

### **1.1. Академічне гітарне мистецтво в об’єктиві наукових пошуків: джерелознавчий аспект**

Джерельну базу дослідження академічного гітарного мистецтва, згідно типології доктора мистецтвознавства Лідії Корній, складають:

- друковані наукові й науково-популярні джерела (монографії, наукові дисертації, статті, довідкові енциклопедичні видання);
- віртуальні джерела, що охоплюють як текстові, так й аудіо- та

відеоматеріали;

- нотні й навчально-методичні видання;
- аудіальні (звукозаписні) джерела на фіксованих носіях (платівки, диски) [79, с. 108–111].

До першої групи і другої джерел були залучені роботи з таких тематичних напрямів:

- гітара як музичний інструмент, його походження, еволюція та різновиди;
- гітара та її різновиди в контексті розвитку музичної культури окремих країн;
- гітара як народний інструмент, його соціальний статус та функціонування;
- гітара як сольний, ансамблевий, оркестровий інструмент;
- гітара в контексті тенденцій розвитку академічної музики;
- композиторська творчість для гітари;
- гітарне виконавство;
- конкурсно-фестивальний рух;
- інтерпретаційні засади гітарного виконавства.

Окрім того, до другої групи додані віртуальні – електронні, інтернет-джерела, що в цілому відповідають вищеназваній тематиці, проте передбачають і аудіо та відео-джерела (радіо- та телепроєкти, матеріали концертних програм, окремі записи) гітарної творчості.

Відповідно, третя група джерел передбачала розгляд проблематики:

- гітарної методики (видання підручників та самовчителів);
- гітарної педагогіки та освітніх шкіл;
- здобутків окремих педагогів-новаторів.

Четверта група джерел охоплює аналіз і систематизацію звукових джерел на офіційних аудіо-носіях (платівки, касети, диски).

Слід відзначити, що систематизація вищезгаданої тематичної проблематики була зумовлена саме вивченням постаті Ш. Рака як

особистості універсальної, що у своїй діяльності синтезує композиторську, виконавську, педагогічну творчість.

Згідно теорії Л. Корній, дослідження музичних документів часто суміщається з дослідженням фактів – подій, джерел, знань. Вони дозволяють не лише констатувати наявність джерела, але й аналізувати його появу чи знаходження, змістовну наповненість, достовірність, надавати відповідну меті й контексту інтерпретацію. Адже «факт необхідно розглядати в контексті епохи, у зв'язку з історичними і культурними процесами» [79, с.115].

Аналіз гітарного мистецтва також повинен розглядатися крізь призму тенденцій розвитку музичної культури регіонів, країн, історичних обставин і соціокультурної ситуації. Відповідно, аналіз творчості окремих митців апелює не лише до фактів створення чи інтерпретації композицій, але й до особистісних показників, психології особистості – її характеру, цільових життєвих і професійних пріоритетів. Життєопис Ш. Рака містить чималу кількість цікавих фактів, що дозволяють зробити відповідні висновки про його творчі мистецькі устремління. Проте вони доповнюються уточненнями й консультаціями, здійсненими в процесі особистого спілкування з гітаристом [141].

Власне, на це акцентує Л. Корній, відзначаючи типи джерельної інформації – музично-професійний, музично-фольклористичний, музично-культурницький, музикознавчий, особистісний [79, с. 117]. «Нотні музичні джерела містять інформацію про автора твору, жанр, зміст твору, належність до певного стильового напрямку. Джерела особового походження мають дуже широке інформаційне поле: про автора, його контакти з іншими особами, його погляди, особливості його особи; про суспільно-політичну ситуацію, культурний контекст тощо» [79, с. 117].

Вивчення гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. зумовлюють залучення широкого кола джерел задля об'єктивності та достовірності суджень. Показово, що джерела також слід розрізняти і за мовними та

етнічними критеріями. Зауважимо, що доступність віртуальних джерел інформації про Штепана Рака концентрується на матеріалах його сайту (двомовних – чеською та англійською) [225], відкритим Ютуб-каналом та сторінками у соцмережах – особистою сторінкою та сторінкою його як гітариста [224]. Стосовно джерел особового походження, то Л. Корній визначає їх як своєрідний «автопортрет митця та образ його епохи», пропонує три підходи для їх вивчення: біографічний (що ґрунтується на документах життєтворчості – листах, записках, мемуарах, матеріалах інтерв'ю), комунікативний (заснований на міжособистісних стосунках, показниках соціокультурного простору), психологічний (з позиції характеру та емоційного стану, що відображаються у діалогах-бесідах, інтерв'ю) [79, с. 137].

Отже, вивчення постаті Ш. Рака зумовило опрацювання широкого кола джерел для об'єктивних і, водночас, персоналізованих результатів. Діяльність гітариста слід розглядати із урахуванням загальних тенденцій розвитку європейського та світового гітарного мистецтва загалом, у синтезі композиторських, виконавських, навчально-педагогічних аспектів.

Слід відзначити, що аналіз розвитку гітарного мистецтва у світовій, європейській та національних площинах є дещо проблемним з позиції об'єктивного визначення його місця в системі академічного музичного мистецтва. Це зумовлено неоднозначною інтерпретацією гітари – чи як інструмента класичного / академічного, чи як народного / академічного. Тут позиція дослідників є різною, оскільки в зарубіжній мистецькій практиці на сучасному етапі відсутня окрема сфера академічного народно-інструментального мистецтва (освіти і виконавства), народні інструменти розглядаються винятково у фольклорній сфері побутування та з позиції етномузикознавства.

Гітара серед інструментів народного походження першою увійшла в академічний простір європейської, а пізніше світової музики. Навіть навчання гри на гітарі в офіційних закладах вищої освіти в Західній Європі,

країнах Америки досить повільно прокладало собі шлях. Слід зауважити, що ці процеси активізувалися лише внаслідок активізації професійної композиторської творчості, впевненого використання гітари у ансамблевій концертній практиці. Лише з другої половини ХХ ст. формуються офіційні школи навчання в провідних музичних європейських центрах.

В Україні та країнах пострадянського простору гітара розглядається переважно як інструмент народно-академічний, що засвідчується віднесенням гітари до кафедр народних інструментів, відповідних класифікацій у конкурсно-фестивальному русі, аналізі аспектів композиторської творчості. Система освіти – навчання гри на гітарі в Україні також суттєво відмінна від європейських та світових практик. «Процес формування академічної народно-інструментальної культури письмової традиції, тобто освітньої системи, що ґрунтується на основі нотних видань, методичних підручників, наукових методик, припадає в Україні на початок ХХ ст. Це було зумовлено рядом причин, серед яких – активний розвиток міської культури, зміна соціокультурного середовища для культивування усної фольклорної традиції, активна взаємодія академічної сценічної культури і сфери побутування народного інструментарію» [193]. Як зазначають автори дослідження розвитку академічної народно-інструментальної освіти в Україні, «комплексний підхід до формування академічної педагогічної народно-інструментальної школи в Україні був запропонований педагогом і виконавцем М. Гелісом наприкінці 1930-х рр. Він став організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії в 1938 р. На основі теорії і методики суміжних академічних музичних інструментальних напрямів він розробив методику викладання гри для більшості народних інструментів (баян, домра, балалайка, гітара), яка стала єдиною методологічною основою для заснування відділень і кафедр народних інструментів у інших регіонах України» [193].

У країнах Західної Європи освітні традиції стосовні модифікованих

народних інструментів відмінні між собою. Традиції ж народно-інструментального мистецтва пострадянських країн (Росії, Білорусі, Молдови) є подібними до України.

У вищих музичних закладах Чехії і Словаччини академічні народні інструменти не виділені в окремі навчальні напрями, а синтезовані зі спорідненими за тембром інструментами. Зокрема, у музично-педагогічних та виконавських академіях Праги, Братислави, Банської Бистриці гітара, поряд з цимбалами належить до струнної (як, наприклад, смичкові інструменти) або струнної щипкової групи (як, наприклад, арфа) [40].

У Польщі кожен вищий навчальний заклад пропонує власний підхід до навчання на народних інструментах. У Музичному університеті ім. Ф. Шопена (Варшава) на музичному відділенні функціонує кафедра арфи, гітари, перкусії; в Музичній академії Кракова на інструментальному відділенні працює кафедрп гітари й арфи; у Музичній академії імені Б. і Г. Бацевічів (Лодзь) на відділі виконавства заснована окрема кафедра акордеона, гітари, арфи; у Музичній академії ім. К. Ліпінського (Вроцлав) та Музичній академії ім. Ф. Нововейського (Бидгощ) гітара входить до кафедри струнних інструментів інструментального відділу [31]. Музичні академії ім. К. Шимановського (Катовіце) та ім. С. Монюшка (Гданськ) визначають гітару в напрямі інструменталістики. У Познанській музичній академії імені І.-Я. Падеревського гітара визначена і як інструмент акустичний (типу лютні) поряд зі струнними, і як джазово-естрадний. Загалом, як зазначає В. Дутчак, «гітара інтерпретується у польських навчальних закладах із позиції її давнього й сучасного європейського поширення, а не зумовлюється етнічно-фольклорним походженням інструмента. Саме тому інструмент часто використовується в ансамблях старовинної музики або ж сучасного естрадного й джазового спрямування» [41].

У Німеччині гітара входить до процесу навчання у вищих музичних закладах як професійного виконавського, так і музично-педагогічного напрямів. Вона диференціюється як інструмент акустичний (Берлінський

університет мистецтв, Веймарська вища школа музики імені Ф. Ліста, Гамбургська вища школа музики й театру, Вища школа музики та сценічних мистецтв Штудгарта, Дрезденська музична академія імені К. М. Вебера та ін.) і джазовий. Проте часто для гітаристів у навчальних вимогах спостерігається і синтезування, міждисциплінарне опанування і концертної гітари, і джазової гітари, її залучення до опанування народної музики (Латинської, Північної Америки, Іспанії, Італії, країн арабського світу), окремих курсів «з поглибленого вивчення стилістики й ритмів Бразилії, аргентинського танго, впливів Аравії та фламенко, музики Балкан», а також вивчення відповідних прийомів гри, жанрів народної творчості. У процесі навчання інтегруються курси джаз / рок / поп-електрогітари та акустичної гітари, що сприяє як розширенню репертуару виконавців, так і методичних прийомів гри. Часто навчання гітари розглядається крізь призму напрямів джазової та популярної музики (Вища школа музики й театру імені Ф. Мендельсона Лейпцига).

Як зазначає В. Дутчак, «у Мюнхенській вищій школі поряд з курсом акустичної класичної гітари, а також джазової електрогітари та бас-гітари, відбувається й навчання за програмою «Фольклор», де здобувачі освіти, отримуючи художньо-педагогічне спрямування, вивчають і народну музику (переважно Баварії та німецькомовних регіонів альпійських країн), а також сольну та ансамблеву гру на основному музичному інструменті — діатонічному акордеоні, гітарі, цимбалах, цитрі та ін.» [41, с. 98].

Специфіка гітарної освіти притаманна і країнам Балтії. У Литві у Вільнюсі (Вища академія музики та театру) на кафедрі народних інструментів представлені лише литовські народні інструменти канклес та бірбіне, натомість акустична гітара входить до переліку інструментів кафедри струнних інструментів, а електро-гітара і бас-гітара входять до виконавського напрямку спеціалізації «джаз».

Латвійська академія музики (Рига) залучає до напрямку «інструменталістики» акустичну гітару (кафедра струнних інструментів).

Окрім того напрям «джазової музики» також охоплює опанування гітари.

Отже, в сучасній європейській системі вищої музичної освіти, що склалася в результаті запровадження Болонської системи, гітара не має класифікації народного інструмента (на відміну від України та інших пострадянських країн), а розглядається за тембровим походженням поряд із класичним / академічним інструментарієм. Окрім того, вона активно опановує новий ареал використання як джазовий та естрадно-популярний інструмент.

Гітара загалом все більше еволюціонує в сферу класичного музикування, її використання (сольне, камерно-ансамблеве, оркестрове) засвідчується охопленням також чималої кількості практик естрадного, джазового, популярного напрямів культури. Тому важливими є звернення сучасних дослідників як до світового досвіду функціонування інструмента, так і до окремих національних та регіональних традицій виконавства.

Класична гітара стала предметом дослідження у монографії М. Саммерфільда [233]. У ній представлена еволюція гітарного мистецтва з кінця XIX ст., узагальнення провідних тенденцій її розвитку на прикладі творчості композиторів і виконавців-гітаристів, узагальнення їх здобутків, засвідчені концертною діяльністю та звукозаписами (дискографією). Автор вперше здійснює спробу визначити поняття популярності творів у гітарному репертуарі на основі власних спостережень та узагальнень.

На сьогодні в Україні гітарне мистецтво стало предметом розгляду в багатьох наукових дослідженнях, охоплює напрями її розвитку у сфері як академічної, так і популярної музики. Переважними за тематикою є історично-музикознавчі дослідження, що охоплюють напрями еволюції та розвитку інструмента, його різних акустичних моделей (шестиструнної, семиструнної), становлення композиторської творчості для гітари у жанровій та стильовій динаміці, виконавсько-інтерпретаційні аспекти, засвідчені здобутками солістів та ансамблів, а також становлення освітніх центрів навчання гри на гітарі, видання навчально-методичних праць. За період

Незалежності України виходять друком довідково-енциклопедичні, наукові та методичні праці. Більшість їх репрезентована науковими дослідженнями (дисертаціями) з мистецтвознавства та культурології, педагогіки на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора наук, доктора філософії.

Фундаментальне дослідження доктора мистецтвознавства Тимура Іваннікова присвячене тенденціям розвитку гітарного мистецтва упродовж ХХ століття: «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [55]. Автор зосереджує свою увагу на аналізі гітарної музики західно-європейських країн (Іспанії, Англії, Італії, Франції, Німеччини) у вимірах проєкцій композиторської творчості, а також східно-європейських (Польща, балканські країни – Сербія, Хорватія, Боснія та Герцеговина, Словенія, а також Україна) крізь призму розвитку академічних традицій. Зауважимо, що творчість Штепана Рака (Чехія), як і загалом чеська гітарна школа, не стала предметом розгляду автора у роботі.

Слід відзначити вагоме методологічне підґрунтя дослідження автора у контексті феноменології – згідно аспектів загальної філософії, філософії музики, психології творчості, культурології та соціодинаміки культури, органології, лінгвістики, музичної естетики, музичної семантики, історії музики, теорії музичної інтерпретації та ін. Власне, Т. Іванніков акцентує на феноменології як широкому міждисциплінарному дискурсі. У його роботі феноменологія творчості визначається як взаємодія компонентів композиторської і виконавської творчості, основою якої постає творча особистість у процесі діяльності. «Феноменологія композиторської творчості в гітарному мистецтві передбачає вивчення знакових творів композиторів та соціокультурного контексту їх творчості» [55, с.35], які визначаються крізь призму аналізу часового відтинку діяльності, впливу національних, культурних традицій та естетико-стильових напрямів, глобальних та регіональних особливостей, щільної взаємодії з провідними виконавцями. Відповідно «феноменологія виконавської творчості», – на думку автора, – «вивчає виконавські стилі віртуозів, психологічні архетипи особистості,

основи технічної майстерності педагогічного досвіду, масштабів просвітницької та організаційної діяльності, формування виконавських шкіл, реформування освітніх систем» та ін. [55, с. 36]. Таким чином, запропонована Т. Іванніковим феноменологічна модель якнайповніше підходить до аналізу не лише представників кожного з напрямів, але й для універсальних особистостей, серед яких і композитор та виконавець Штепан Рак.

Дослідник також бере за основу дослідження феноменології гітарної творчості і соціодинамічну модель А. Моля. В її основі – увага до можливостей особистості – індивідуума (композитора, виконавця), діяльність якого зумовлює трансляцію нових творів, формує естетичні запити у середовищі, максимально використовує особисті контакти між митцями, а також нові засоби масової комунікації, у т. ч. сьогодні це – комунікація в соціальних мережах, професійних групах тощо. Серед останніх – і глобальна інтернет-мережа, яка дозволила скоротити дистанції простору й часу, посилити можливості взаємодії творця-індивіда і масового культурного середовища. Ці фактори теж дуже показові для діяльності Ш. Рака.

Т. Іванніков, аналізуючи особливості розвитку гітарного мистецтва в світовій культурі першої половини кінця ХІХ – початку ХХ ст., зазначає про певне її «периферійне положення в академічному середовищі», «відсутність великих публічних сценічних подій», відсутністю активного композиторського процесу, присутності віртуозів-зірок та виконавських шкіл [55, с. 59]. Саме тому розвиток гітарного мистецтва в академічному середовищі досить довго «завойовував» собі місце і призначення. Проте, переломним моментом у його професіоналізації стала роль Андреса Сеговії, який не лише став яскравим виконавцем свого часу, але й стимулював до написання для гітари «гітарних бестселерів» композиторів М. Понсе, А. Барріоса, Е. Вілла-Лобоса, Х. Родріго, Ф. Торроби та ін. [55, с.60]. Продовжувачі «гітарної ідеології» А. Сеговії – Джон Вільямс та Джуліан Брім залучають нове покоління композиторів до створення оригінального гітарного репертуару – Б. Бріттена, В. Волтона, Г. Генце та ін.

Розпочинається великий процес включення гітари до «культурного мейнстріму», активність гастрольної та звукозаписної діяльності виконавців, формування професійних засад гітарної творчості. Саме це зумовило, за дослідженнями автора, «феноменальність соціодинамічних процесів у гітарному мистецтві ХХ століття», «зміні статусу інструмента з регіонального (іспанського) на інтернаціональний» [55, с.63].

Таким чином, «гітара виявилася одним з небагатьох інструментів народно-побутового музикування, який набув не лише всесвітньої популярності, але й став повноправним членом загальносвітової системи вищої музичної освіти нарівні з традиційними академічними інструментами» [55, с. 63]. ХХ століття стало для гітарного мистецтва часом небаченої активності композиторської творчості, появу нових форм музикування, зокрема ансамблевого. Проте, поряд із цим формуються і нові музично-естетичні виміри функціонування цього виду мистецтва. Їх особливістю стала взаємодія трьох музично-естетичних парадигм: традиційної, авангардної, постмодерної (за Т. Іванніковим).

Традиційна музично-естетична парадигма забезпечила збереження уваги гітарної творчості до витоків народно-інструментальної культури, їх жанрових особливостей, опори на фольклорні інтонації (не лише іспанські, але й італійські, французькі, пізніше латино-американські), а також відтворення традицій барокового, ренесансного, класично-романтичного виконавства.

Авангардна музично-естетична парадигма слугувала своєю антитезою традиційній, що «різко обмежило радіус її масового засвоєння» [55, с. 74], проте сприяло експериментальній творчості композиторів, розширенню художньо-виразових можливостей інструмента, «нової естетики звуку (сонористика, алеаторика, серіальність, електронна, спектральна музика)» [55, с. 75]. Т. Іванніков зауважує в цьому напрямі й актуалізацію органологічних експериментів – появи великої кількості удосконалених та модифікованих зразків гітари (акустичних, напів-акустичних,

електроакустичних, електрогітари, препарованого інструмента, гітари з двома грифами та ін.), що «дозволило використовувати багатий арсенал нових звучностей, прийомів, ефектів» [55, с. 77]. Це також сприяло новим вимірам гітарної творчості – в оркестрових, ансамблевих композиціях.

Постмодерна музично-естетична парадигма у гітарному мистецтві позначена стильовою взаємодією і еkleктикою протилежностей. Синтез мовно-музичних та вербальних, стильових, етно-культурних, історичних елементів зумовили «колажний», «калейдоскопічний» стиль. Для постмодерного напрямку домінуючим стає інтерпретуюче мислення. Т. Іванніков вважає, що воно отримало декілька проєкцій у гітарній творчості – культурно-історичну, музично-естетичну, індивідуально-стильову, технологічно-мовну, змістовно-концептуальну [55, с. 82–89]. Зауважимо, що кожна з них також знайшла відображення у творчості Ш. Рака. Проте особливо слід відзначити індивідуально-стильову проєкцію, що корелюється з меморіальним модусом програмності митця.

Дисертаційні роботи останніх років присвячені різним аспектам гітарної творчості і виконавства: В. Ткаченко (про універсалізм гітарного мислення) [148], О. Жерздева (про специфіку гітарної фактури) [48], Є. Мошака (про альтернативну гітарну творчість) [104], С. Жовніра (про творчість латиноамериканських композиторів для гітари) [51]. Активно публікуються наукові статті і методичні видання М. Михайленка [96–101].

Зокрема, Вікторія Ткаченко, вивчаючи одну з вагомих компонент виконавства – музичне мислення, відзначає його особливість у гітарному мистецтві. Вона пропонує ввести до музикознавчої термінології термін «гітарне мислення <...> у зв'язку з аналізом і систематизацією комплексу процесів, що мають місце в гітарній практиці минулого й сьогодення від виконавства до наукових досліджень» [148]. Зв'язок музичного мислення з гітарним мистецтвом розглядається авторкою на кількох взаємопов'язаних рівнях. Перший – це власне інструмент: його конструкція, технічні можливості, звуковидобування. Другий – функції гітари в музиці, тобто її

роль (сольна, акомпануюча, ансамблева тощо). Третій рівень охоплює історичний і стильовий розвиток гітарного мистецтва, як змінювалися його мова і виражальні засоби. Четвертий – це виконавство, де проявляється індивідуальне трактування, техніка та інтерпретація. І, нарешті, п'ятий рівень – наукове осмислення цього досвіду, коли практика узагальнюється в теоретичних поняттях. У підсумку дослідниця підкреслює: коли різні прояви гітарної практики відповідають загальному поняттю музичного мислення, їх можна узагальнити й «сконцентрувати» у спеціальний науковий термін – «гітарне мислення». Тобто це не просто гра на інструменті, а цілісна система мислення, що формується в межах гітарного мистецтва.

Олексій Жерздев обґрунтовує специфіку фактури у сольній музиці для шестиструнної (класичної) гітари крізь призму жанрових та стильових детермінант, єдності композиторської та виконавської складових. На основі категоріального аналізу поняття «стиль інструмента», автор пропонує декілька нових дефініцій для виконавського музикознавства саме з гітарного мистецтва: «гітарний стиль», «фактурний стиль гітари». Ним «вперше запропоновано підхід до розгляду еволюції гітарної музики за критеріями специфіки та універсалізму інструмента у їхній взаємодії, окреслено типологічні особливості фактури в музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло, що унаочнено прикладами з творчості видатних композиторів-гітаристів та виконавців у транскрипціях та оригінальних композиціях, які раніше з цього приводу не вивчалися» [48].

Розвиток гітарної фактури в історико-стильовому вимірі О. Жерздев вибудовує у формі графіку (як своєрідну «криву»). Попри те, що гітара стояла біля витоків європейського інструменталізму, тривалий час вона не належала до провідних академічних інструментів і залишалася поза головними тенденціями музичного розвитку – аж до початку ХХ століття. Водночас у ХІХ столітті завдяки діяльності композиторів-віртуозів, таких як Ф. Сор, Д. Агуадо, М. Джуліані, Ф. Каруллі, сформувався класичний гітарний стиль. У цьому контексті поняття «класичність» фактично ототожнюється з

універсальністю, тобто здатністю гітари передавати різні музичні функції та образи. Ключову роль у стабілізації цього стилю відіграла фактура, яка об'єднує два аспекти: композиторський (спосіб письма для інструмента) і виконавський (техніку гри). Саме їхня взаємодія формує цілісну систему виразових засобів гітари. На цій основі автором вводиться поняття «фактурного стилю гітари» – як сукупності звукових і просторових характеристик, що створюють узагальнений акустичний образ інструмента. У вертикальному вимірі (одночасному звучанні) це проявляється в домінуванні гармонічної основи, особливій щільності фактури та зміні кількості голосів для досягнення динамічного ефекту (оскільки гітара має обмежену гучність). У горизонтальному ж вимірі (розгортанні в часі) – у різноманітті ритмічних і агогічних процесів, які компенсують певну формульність викладу, повільні гармонічні зміни та повторюваність технічних прийомів, властивих інструменту [48].

Грунтовне дослідження розвитку традицій гітарної музики в європейській культурі другої половини ХХ століття належить Євгенію Мошаку [104]. У його роботі доведено, що гітарне мистецтво цього періоду є стилістично неоднорідним, і його можна розрізняти за жанровими та стильовими ознаками, враховуючи як композиторську, так і виконавську практику.

Автор підкреслює, що розвиток гітарної музики тісно пов'язаний із загальним культурним контекстом епохи. Водночас однією з ключових її особливостей є поєднання в одній особі композитора і виконавця. Гітарист часто сам створює музику і сам же її інтерпретує, що формує особливий тип творчого мислення. Саме цей принцип став визначальним у розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ століття.

Це поєднання функцій найповніше реалізувалося у двох протилежних сферах: академічній (класичній гітарі) та неакадемічній – зокрема в джазі й рок-музиці. Попри відмінності між цими напрямками, їх об'єднує спільна тенденція до стильового синтезу. І композитори, і виконавці прагнули

поєднувати різні музичні традиції – від європейської класики до елементів східної музики і джазу – створюючи індивідуальні авторські концепції.

Окремо автором наголошується на ролі імпровізації, яка стала визначальною рисою гітарного виконавства в джазі та рок-музиці. На відміну від академічної традиції, де домінує зафіксований нотний текст, тут велике значення має спонтанне творення музики під час виконання. Саме імпровізація стимулювала розвиток високої технічної майстерності гітаристів, адже її основною формою стала сольна гра, що вимагала віртуозності, швидкої реакції та творчої свободи [104].

Важливо, що саме Є. Мошак одним з перших в українському музикознавстві (2012) відзначає значимість творчості Ш. Рака у контексті гітарної музики другої половини ХХ ст. Зокрема, він констатує: «Серед гітарних композиторів цього часу – Р. Діенс, Ф. Кленьянс, К. Доменіконі, Х. Родріго дель Рей, Ш. Рак – дуже важко знайти когось, хто писав би в межах лише однієї стильової манери. Авторські стилі цих композиторів охоплюють надзвичайно широку палітру музичних засобів – від барокових формул і романтичної експресії почуттів до експресіоністичних настроїв, додекафонної техніки, а також використання алеаторики, сонористики, сміливих експериментів із мікрохроматикою та синтезу культур Сходу і Заходу» [104, с. 93].

У комплексі площин творчості композиторів-гітаристів, він загально аналізує окремі твори Ш. Рака, його аранжування для гітари власних творів, а також стильові стилізації. Зокрема, він відзначає один з найвагоміших творів композитора – музично-графічне полотно «Хіросіма», написане для симфонічного оркестру, яке автор переклав у версії для гітари. У цьому творі використано новаторські композиторські техніки: складні поліакордові поєднання, мікротональність, прийоми пуантилізму, додекафонію, завдяки чому досягається потужна виразність і глибока психологічна інтерпретація трагедії людства. У подібному ключі написано і твір «Чорнобиль», який разом із «Хіросімою» утворює своєрідний програмний диптих. У цих

композиціях композитор постає як мислитель, що осмислює глобальні проблеми людства. Водночас вони засвідчують прагнення розширити змістові межі гітарної музики, звертаючись до «великих» тем, раніше нехарактерних для цього мистецтва, що свідчить про тенденцію до її серйознішого художнього осмислення [104, с. 98].

Дослідник підкреслює активне використання композитором прийому стилізації, задля імітації ефекту старовинної музики бароко й Ренесансу. Прикладом таких стилізацій наведено «Варіації на тему Яроміра Клемпера» (або «Charles Bridge Variations» – присвята Карловому мосту в Празі), концертні п'єси «Temptation of the Renaissance» та Арію з «Богемської сюїти». Завданням композитора при цьому постає бажання сформувати в уяві слухача асоціації зі старовинними замками, лицарями та трубадурами. Також відзначено приклади спрощення гітарної фактури Ш. Раком в стилістиці ранньої лютневої та мандолінної музики [104, с. 99].

Проте, Є. Мошак відзначає й інший напрям стильових орієнтацій Ш. Рака – у композиції «My Twenties» – на популярну музику 1960–1970-х років, зокрема рок-н-рол, творчість The Beatles та, особливо, Elvis Presley. А у п'єсі «Blu Bluse» вже відчутна мелодико-ритмічна імпровізаційність, характерна для джазової традиції. Отже, аналіз цих творів засвідчує надзвичайну широту творчого мислення композитора: від популярної музики й стилізацій ренесансної епохи до складних сучасних композиторських технік [104, с. 99].

Загалом, на думку автора, у другій половині ХХ століття гітарна музика стала однією з найпомітніших і найзатребуваніших сфер європейської музичної культури. Вона привертає увагу як академічних музикантів, так і представників джазу та рок-музики, що значно розширює її художній простір. Це, у свою чергу, стимулює і зростання наукового інтересу до вивчення її жанрово-стильових особливостей і шляхів розвитку.

Основою цього розвитку стали традиції, закладені попереднім поколінням видатних гітаристів – Ф. Таррегою, А. Сеговією, М. Льобетом,

Е. Пухолем. Саме вони сформували фундамент професійного гітарного мистецтва, який визначив його подальшу еволюцію.

Однією з визначальних рис гітарної музики, яка сформувалася від початку процесів академізації, є поєднання в одній особі композитора і виконавця. Завдяки глибокому знанню інструмента автор здатен максимально точно реалізувати свій художній задум. Цей принцип став ключовим і в другій половині ХХ століття та проявився як у класичній гітарі, так і в популярній музиці – джазі та року.

Більшість композиторів-гітаристів цього періоду одночасно були і виконавцями. Серед найяскравіших постатей – Л. Брауер, Р. Дієнс, К. Доменіконі, Ш. Рак, Д. Богданович. Їхня творчість значно розширила технічні й виразові можливості гітари, збагатила її темброву палітру та зміцнила її статус як академічного інструмента. Навіть у випадках, коли композитор і виконавець не поєднувалися в одній особі (як Дж. Брім), глибоке знання інструмента залишалося визначальним фактором у створенні музики.

У джазі та рок-музиці цей принцип проявляється через постать імпровізуючого гітариста. У джазі гітара часто є частиною ансамблю, тоді як у рок-музиці вона набуває ролі провідного сольного інструмента. Вирішальне значення тут має імпровізація – створення музики безпосередньо в процесі виконання. Це стимулює формування індивідуального стилю та віртуозності, що яскраво виявляється у творчості таких музикантів, як Дж. Хендрікс, С. Джордан, Дж. МакЛафлін, П. де Лусія, Д. Сатріані, С. Вай. Водночас імпровізація вплинула і на академічну музику, де відбулося певне зміщення акценту від композитора до виконавця як співтворця музичного процесу. У цьому контексті з'являються ідеї «симбіотичної музики» К. Штокгаузена та концепції «кінця часу композиторів» В. Мартинова, що відображають переосмислення ролей у музичній комунікації [104].

Ще однією важливою тенденцією, яку відзначає Є. Мошак, постає стильовий синтез. Композитори і виконавці активно поєднують різні музичні

традиції – від європейської класики до джазу, фольклору та східної музики. Це відповідає загальній культурній ситуації постмодернізму, де домінує ідея глобального поєднання стилів. Такі процеси простежуються у творчості Лучано Беріо, Альфреда Шнітке, Тан Дуня. У гітарній музиці цей синтез реалізується по-різному: у творах Лео Брауера поєднуються кубинські ритми з європейськими формами; у Роланда Дієнса – східні й західні традиції; у Карло Доменіконі – помітний вплив східної музики; у Штепана Рака – стилізації бароко та Ренесансу; у багатьох інших авторів – поєднання класики з джазом і популярною музикою.

У виконавській практиці, особливо джазовій, цей синтез проявляється як діалог культур. Наприклад, «індійські» проекти Дж. МакЛафліна, поєднання фламенко і джазу у Пако де Лусії, або етно-джазові експерименти Енвера Ізмайлова демонструють розширення художніх можливостей гітари.

Таким чином, Є. Мошак підсумовує, що гітара в другій половині ХХ століття пройшла шлях від локального, часто «салонного» інструмента до універсального академічного засобу музичного вираження. Сформувалася її інструментознавча типологія (класична, акустична, електрогітара) і відповідні виконавські напрями (класичний, джазовий, роковий).

Загалом розвиток гітарної музики цього періоду характеризується постійним оновленням і стильовим різноманіттям. Кожен напрям виробляє власний звуковий ідеал і систему виразових засобів. Саме тому гітарне мистецтво сьогодні можна розглядати як окрему й актуальну сферу музикознавства, що відповідає його надзвичайній популярності у сучасному музичному світі.

Сферу взаємодії гітарного мистецтва на рівні міжкультурної комунікації репрезентує дисертаційна робота Станіслава Жовніра. У дисертації вперше в українському музикознавстві системно розглянуто латиноамериканську музику, зокрема її гітарний сегмент. Автор упорядковує жанрово-тематичну структуру гітарних творів латиноамериканського походження (як оригінальних, так і транскрипцій), виявляє їх фольклорні

витоки, а також класифікує характерні виконавські прийоми, ритмічні моделі й фактурні типи. Окремо проаналізовано, як латиноамериканська гітарна музика представлена в українській виконавській практиці кінця ХХ – початку ХХІ століття – зокрема через концертну діяльність і звукозаписи. Також поглиблено музикознавчий і виконавський аналіз творів, визначено їх внесок у світову музичну культуру [51].

Автором підкреслюється, що музична культура Латинської Америки має складну багатшарову природу, сформовану на перетині трьох основних джерел: автохтонної індіанської традиції, європейської (передусім іспанської та португальської) та африканської. Різні регіони континенту по-різному поєднують ці елементи, що залежить від історичних, соціальних і культурних умов. У результаті в сучасній народній музиці можна виділити індіанський, креольський і афроамериканський пласти, а також їх змішані форми. При цьому лише індіанська музика є корінною, тоді як інші сформувалися вже в колоніальний період (ХVI–ХVIII ст.), а їх сучасні риси – наприкінці ХІХ століття.

У ХХ столітті в країнах Латинської Америки (Бразилія, Аргентина, Мексика, Куба, Парагвай та ін.) активно розвиваються професійні гітарні школи, формується авторський репертуар, який здобуває міжнародне визнання. За стилістикою латиноамериканську музику умовно поділяють на кілька регіональних напрямів – андський, карибський, бразильський, аргентинський, мексиканський тощо, де поєднуються фольклорні традиції та впливи академічної музики.

Еволюція гітарної творчості розглядається через персональний і жанрово-стильовий підходи. Аналізується роль фольклору у формуванні тематичного кола, взаємодія композиторів і виконавців, особливості музичної мови, техніки гри, фактури й ритміки. Серед ключових постатей — Е. Вілла-Лобос, А. П'яццолла, А. Барріос, Л. Брауер, М. Монсе, А. Лауро та інші. Їхні твори демонструють тісний зв'язок із національними традиціями та водночас інтегруються в загальносвітовий музичний контекст [51].

Узагальнюючи, автор показує, що професійна латиноамериканська музика, засвоївши європейський досвід, виробила власні художні моделі та засоби виразності. Народні мотиви й регіональні особливості стали основою формування національної ідентичності в музиці, що особливо помітно у творчості таких композиторів, як А. Барріос чи Л. Брауер.

Окремий розділ присвячено виконавському аспекту – аналізу концертної та звукозаписної практики. Проаналізовано інтерпретації творів латиноамериканських композиторів у репертуарі як українських, так і зарубіжних гітаристів, що дозволяє оцінити сучасний стан і перспективи розвитку цієї важливої складової світового гітарного мистецтва [51].

В останні десятиліття до аналітичних музикознавчих розвідок все активніше додається китаєзнавча тематика, її компаративні виміри з європейськими, зокрема й українськими тенденціями розвитку. У цьому контексті показовим є дисертаційна робота Цянь Сюй. У дослідженні вперше в українському музикознавстві гітару розглянуто з позиції холістичного (цілісного) підходу – не лише як музичний інструмент, а як соціокультурне явище. Простежено розвиток інструмента у порівняльному вимірі, з урахуванням спільних рис і відмінностей у традиціях європейського та китайського мистецтва [162].

Автором визначено, які саме культурні, соціальні та мистецькі чинники впливали на формування класичного образу гітари в Західній Європі, а також на становлення гітарної школи в Китаї. Окрему увагу приділено процесам міжкультурної взаємодії – зокрема тому, як у ході глобалізації гітарного мистецтва відбувався діалог між західними й східними музичними традиціями та як вони взаємно впливали одна на одну. Автор підкреслює, що «гітарне мистецтво у XXI столітті постає як динамічне поліфонічне середовище, де Захід і Схід не протистоять, а співіснують, утворюючи нові форми музичної ідентичності, що відповідають складності сучасного культурного ландшафту» [162, с. 3].

Посилення полістилістики та мультикультурності в інструментальному

мистецтві потребує глибшого наукового аналізу. Це дозволяє не лише краще зрозуміти сучасні творчі процеси, а й відкриває нові можливості для розвитку. Тому, для підтвердження авторських тез, проаналізовано творчі настанови композиторів Європи й Китаю, а також специфіку виконавської практики – як у історичному розвитку, так і в контексті сучасних тенденцій гітарного мистецтва. Завдяки такому підходу гітара постає як багатовимірний універсальний інструмент, що поєднує різні культури, історичні епохи, традиції та інновації, виконуючи роль своєрідного посередника між ними [162].

Аналіз гітарної композиторської творчості Ш. Рака, зокрема її багатотематичного програмного спрямування потребував урахування спеціальних наукових підходів, зокрема розуміння інтонаційної картини (образу) світу, представлених у дослідженні Юрія Чекана [164]. На думку автора, найпродуктивнішим методологічним інструментом для цього постає «феноменологічний підхід, коли в центрі уваги дослідника знаходиться певний текст-артефакт, що має матеріальну або ж віртуальну природу (твір, творчість, інтонаційна практика, музична культура доби), який аналізується у внутрішній системній цілісності. При цьому просторово-часові та смислові параметри інтонаційного образу світу постають у своїй інтерсуб'єктивній ідентичності» [164, с. 275].

Автор зазначає, що матеріальними об'єктами для такого аналізу стають конкретно визначені артефакти, якими в професійній культурі письмової традиції є музичні твори. Тому Ю. Чекан пропонує для визначення «конфігурацій інтонаційного образу світу» у конкретних творах кілька масштабних рівнів, а саме «жанрово-інтонаційні джерела тематизму; авторську точку зору; інтонаційну концепцію». Він зазначає: «Розглядаючи **жанрово-інтонаційні джерела тематизму** та виявляючи канали дії позамузичних та музичних асоціацій при функціонуванні інтонації, дослідницька увага фокусується на просторових та часових параметрах будови теми та тематичної організації у їх генетичних та типологічних

зв'язках; узагальнення та виявлені позатекстові конотації дають підстави для висновків про смисл теми, актуальний для даного акту усвідомлення. Вищим – щодо жанрово-інтонаційних джерел тематизму – масштабним рівнем аналізу є виявлення та дослідження **зафіксованої у музичному тексті авторської точки зору**, оскільки позиція творця тексту формує образ світу в його інтонаційному прояві» (текстові виділення Ю. Чекана – *П.С.*) [164, с. 276 ].

Ще одним рівнем феноменологічного аналізу інтонаційного образу світу, на думку Ю. Чекана, виступає творчість конкретного композитора, при якій дослідник фактично вибудовує узагальнену модель його музичного мислення – так звану інтонаційну концепцію. Вона не існує як щось безпосередньо дане, а формується як наукова конструкція на основі аналізу окремих творів. Порівнюючи інтонаційні особливості різних композицій одного автора, можна зробити висновок про те, як у його музиці формується цілісний «інтонаційний образ світу», – тобто особливий спосіб музичного бачення й вираження реальності, притаманний саме цьому митцю.

Більш узагальненим рівнем дослідження інтонаційного образу світу є не окремий композитор, а ціла національна композиторська школа або творчість певного етносу в конкретний історичний період. Такий рівень теж розглядається як умовний, «віртуальний» об'єкт, повне вивчення якого можливе лише в межах колективних досліджень.

Починати його аналіз доцільно з визначення інтонаційної основи – тобто тих базових музично-виражальних засобів, які формують художнє світовідчуття цієї школи. У межах системного підходу важливо розрізняти складові системи загалом і її конкретні елементи. У цьому випадку компонентами інтонаційної системи є основні частини музичної культури певної епохи чи національної школи, а елементами – її конкретні прояви, тобто окремі музичні «будівельні одиниці».

Ключову роль у формуванні інтонаційного образу відіграють жанрові орієнтири та пов'язані з ними комплекси виражальних засобів. У сукупності

вони утворюють своєрідний «інтонаційний словник» епохи, який по-різному втілюється композиторами в тематиці та мові їхніх творів [164, с. 278–279].

Вагомими аспектами концепції Ю. Чекана є також співставлення просторових параметрів музичних композицій, з позиції двох ракурсів – «музика у просторі» та «простір у музиці». Ці аспекти чітко проєктуються на специфіку аналізів творчості Ш. Рака, його концертних виступів не лише у концертних залах, але й в храмах, музеях тощо, а також на просторові виміри, закладені у його творах, що постають факторами драматургії розвитку.

Вагомим методологічним підґрунтям пропонованого дослідження стала робота Ірини П'ятницької-Позднякової, яка концентрує свою увагу на музичних знаках-образах, що стають відображенням формування цілісної системи музичного мовлення композитора, семіотичного простору смислоутворення. Обравши предметом свого розгляду саме творчість митців другої половини ХХ – початку ХХІ ст., авторка аналізує з позиції семіозису тексти неофольклорного, необарокового, неокласицичного спрямування, а також вплив смислових структур на жанрове оновлення, формування нових синтезованих жанрів. Вона зазначає, що «музичне мистецтво другої половини ХХ ст. звернулося до найрізноманітніших джерел образності, глибоко психологічних тем, взаємодії різних стилів і жанрів, завдяки чому виникла строката багатошаровість смислових рівнів музичних творів, що мають прояв як на рівні загальної драматургії, так і на інших рівнях формотворення (тонального плану, графічного малюнка, матеріалу тощо). <...> Музичний твір починає функціонувати в контексті музичного дискурсу, отримуючи різні виконавські, аналітичні, літературні, візуальні, пластичні інтерпретації, що сприяє набуття ним рівня структурно організованого тексту, який має глибокий смисловий вимір» [120, с. 267].

Дослідниця концентрує увагу на особливостях музичних творів як текстів, для яких притаманні мовний та мовленнєвий рівні. Вона зазначає, що «мова музичного тексту (*знаковий рівень*) піддається декодуванню, в

результаті чого відбувається процес породження значення (*семіотичний рівень*). Знакові одиниці у процесі музичного мовлення породжують музичні тексти, які, своєю чергою, утворюють вторинні знаки, що мають як високий, так і умовний ступінь індивідуальності» [120, с. 270]. Ці аспекти постають необхідними для визначення рис індивідуального стилю композиторів чи виконавців, зокрема й творчості Ш. Рака, як на реляційному (відносному), так і на предикаційному (суб'єктивному) рівнях. Авторка відзначає, що «на реляційному рівні музично-мовна свідомість композитора звертається до *глибинних інтонаційних архетипів* («протоінтонацій» у термінології В. Медушевського) як стійких інтонаційних комплексів, де віддзеркалено психосемантику певного історико-культурного часу, тоді як на рівні предикаційному – до *знаково-символічного шару* як віддзеркалення моціокультурного та водночас індивідуального рівні музичної культури» [120, с. 270].

Такі «протоінтонації», на думку дослідниці, постають у сконцентрованому вигляді як основа соціокультурного коду творчості – композитора чи виконавця, отримують знаково-символічні форми. Ці аспекти виразно проєктуються на індивідуальність Ш. Рака, особливості його походження та оточення, вивчення інших національних культур, формування власних етнічних засад авторської творчості. І. П'ятницька-Позднякова зазначає, що особистісно-індивідуальні коди музичного мовлення композитора постають як результат трансформації соціо-культурних знаково-символічних показників, що дозволяє співіснування «універсальних та індивідуальних, домінантних та додаткових смислів, які включаються в інтертекстуальний культурний простір» [120, с. 271]. Авторка ідентифікує ці показники як «інтонаційні архетипи», що суголосно до композиторської та виконавської (імпровізаційної) інтерпретації Ш. Раком багатьох національних особливостей мелодики, ладів, жанрових показників тощо. Важливо, що у дослідженні розмежовуються показники музичного (нотного) тексту і його акустичного (концертного чи звукозаписного) відтворення,

тобто музичний текст і його акустичне буття (відтворення, інтерпретація) формують багаторівневу систему зв'язків. Також, на думку дослідниці, музичне мистецтво ХХ ст. зумовило кардинальні зміни звукоорганізації, що суттєвим чином вплинули не лише на «індивідуалізацію мелодії, гармонії, ритму, метру, тембру, динаміки, фактури», тобто складових музичного тексту як своєрідного коду творчості композитора, але й функціонування музичного тексту в контексті музичного дискурсу, де «ідея якщо і присутня, але реконструйована виконавцем (інтерпретатором, слухачем) у момент об'єктивації творчої інтенції композитора і мислиться як концепт (думка про автора), щоразу відновлюючись у подальших «прочитаннях» [120, с. 281]. <...> «Тобто у багатоплановому вимірі музичного тексту наявна множинність різних рівнів, які у сукупності утворюють як основний, так і локальний смисли, своєрідну смислову партитуру, “поліфонію смислів” (у термінології Р. Барта), що не тільки доповнюють один одного, але й можуть входити у протиріччя» [120, с. 281].

І. П'ятницька-Позднякова вважає, що власне музичний текст (композитора) мислиться як «складний концептуальний простір», який охоплює і музичні структури (матеріального рівня), і смислові структури (філософсько-духовного, культурологічного, інформаційного, аксіологічного значення). Музичний текст твору містить дотекстовий (архетипний, символічний, концептуальний), текстовий (маркери міжтекстових взаємодій – цитати, алюзії, парафрази, ремінісценції тощо), позатекстовий (екстрамузичні засоби виразності) рівні [120, с. 286]. Також авторка розрізняє мікрорівень (елементарних знаків музичного твору) та макрорівень (складних структур знаків-образів, форм-знаків, ладових знаків) [120, с. 287]. Ці позиції є важливими для аналізу творчих здобутків Штепана Рака в галузі гітарного мистецтва, оскільки вони мають чітко виражений міжмистецький (або полімистецький) рівень, залучають увагу слухачів до важливих позачасових цивілізаційних вимірів гуманітарних знань, вічних цінностей. Також макрорівнями будуть виступати і стильові показники творчості –

необароковий, неокласичний, неофольклорний, постмодерний, для кожного з яких буде своя група маркерів. Показниками постають і програмні символи – які забезпечують етно-національні й образні характеристики.

Таким чином, для аналізу історико-виконавських тенденцій в академічному гітарному мистецтві використано широку джерельну базу робіт українських науковців, що дозволяє вирізнити як окремі вектори досліджень авторів, так і їх теоретично-аналітичні позиції, що можуть бути спроектованими і щодо вивчення творчості гітариста Ш. Рака.

## **1.2. Персонологічний ракурс досліджень сучасного гітарного мистецтва**

Персонологічні виміри творчої особистості завжди перебували в об'єктиві досліджень науковців різних спеціальностей – філософів, психологів, культурологів, мистецтвознавців, ін. Розуміння природи творчих здібностей, креативного потенціалу, можливостей теоретичного генерування ідей та їх практичного втілення, універсалізму особистості тощо – сьогодні залишаються пріоритетними теоретико-методологічними засадами пізнання творчості митця, аналізу напрямів його діяльності та їх характеристик. Для розвитку гітарного мистецтва значний внесок здійснили саме окремі яскраві його представники – композитори, виконавці, педагоги, громадські діячі та ін. Тому аналіз джерел і методології пізнання творчої особистості постають актуальними і для дослідження творчості Штепана Рака – як видатного представника сучасного гітарного мистецтва не лише Чехії, але й Європи та світу. Саме потреба в аналізі творчості, а, відповідно, й творчої особистості митця, зумовила звернення до багатьох досліджень з царини як мистецтвознавства, так і психології, культурології, філософії музики, музичної естетики та ін.

Н. Харнокурт у роботі «Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» визначає декілька напрямів функціонування музичного

мистецтва у суспільній історії – крізь призму естетики, взаємодії композиторської і виконавської діяльності, специфіки музичного сприйняття, автентичності інструментарію, виконавських манер і стилів [156]. Важливими з позиції аналізу творчості виступають висновки дослідника щодо «цілісності (досконалості) музиканта», що є водночас і теоретиком, і практиком, і композитором, і інтерпретатором. Оригінально автор визначає постать артиста. «Якщо музикант дійсно хоче взяти відповідальність за всю музичну спадщину, – настільки, наскільки вона може бути для нас цікавою, і не лише з естетичного та технічного боку – то він повинен оволодіти необхідними для цього знаннями... Музика минулого як цілісність стала для нас іноземною мовою – через те, що ... вона лишилася відокремленою від властивих собі часів... Отже, перш за все, повинні бути знання, а до них додаватися чисте відчуття та інтуїція» [156, с. 15]. «Нині ми виконуємо музику майже чотирьох століть, тому мусимо – на відміну від музикантів минулих епох – учитися найбільш властивих способів виконання для кожного типу музики» [156, с. 17]. Таким чином, автор зосереджується як на проблемах інтепретації давньої музики, так і на засадах історично поінформованого виконавства.

Важливо також, що Н. Харнокурт зауважує важливі історичні етапи в удосконаленні музичних інструментів, констатує, що «кожен інструмент на момент його використання у професійній музиці досяг оптимальної стадії свого розвитку, на якій вже не могло бути **тотальних** (виділення автора – П.С.) вдосконалень» [156, с. 57]. Ця позиція вагома, оскільки удосконалення гітари, що завершилися її класичним 6-струнним строєм, засвідчуються і широким використанням інструмента в академічній музиці.

Доктор мистецтвознавства Людмила Шаповалова, розглядаючи постаті композиторів і виконавців, обґрунтовує їх з позиції рефлексії – рефлексивності в музичному мистецтві [170]. Нею визначені історичні витоки рефлексії, притаманні гуманістичній діяльності загалом і особливо виявлені в романтичній стильовій добі, які упродовж ХХ ст. актуалізуються в

творчості композиторів як «домінанта образу людини», як спосіб «авторського світорозуміння». Саме тому на межі ХХ – початку ХХІ ст. образ музики постає як символ людини, що пізнає світ. Домінуючими у творчості композиторів стають теми самопізнання і культурної ідентифікації, пошуки втраченої совісті і стремління до істини, розуміння свого місця і призначення в сучасній культурі [170, с. 9]. Більшість композиторів своєю творчістю «рефлексують» на зовнішні кризові явища, використовуючи для цього як усталену, так і новаторську системи засобів музичної виразності. Саме в переломні історично-культурні періоди в музичному мистецтві формується і типологізується новий образний модус особистості, що «роздумує – пізнає – мислить». І авторка дослідження позначає його спеціальним терміном – «рефлексивний художник» або ж «рефлексивний митець» [170, с. 10].

Рефлексія носить персоніфікований характер за умовчанням, оскільки обмежується вимірами суб'єкта творчості, а в музичному мистецтві постає модусом авторської свідомості, який є для автора визначальним способом світосприйняття – життєтворчості, основою моделювання життєвих процесів у просторі музики. Відповідно, якщо рефлексія домінує як принцип творчості, то можна визначати притаманний автору рефлексивний стиль [170, с.17].

Л. Шаповалова вважає, що рефлексія – це внутрішня мова автора про світ і про себе, що структурується в просторі музики і фіксується в музичному тексті як відповідній системі знаків. Важливо, що якщо для автора-композитора рефлексія – це початкова творча установка, спосіб світобачення, то для виконавця і слухача – вихідний момент інтерпретації «чужої свідомості» як власної. Саме тому, музичне виконавство є в основі рефлексивним видом творчості, оскільки в його процесі відбувається зустріч двох усвідомлень, що породжують інтерпретацію. Отже рефлексія, з позиції авторки, є одночасно і «психологічним дзеркалом» і «духовним зором» [170, с. 18]. Рефлексія постає важливим феноменом музичної культури на зламі

XX – початку XXI ст., оскільки виявляє звукотворчість (інтонаційне мислення) як аналог людини, що пізнає світ крізь призму авторського «Я» [170, с.21]. Тому, як результат розуміння рефлексивної (авторської) свідомості, у музичній творчості постають авторські монологи, сповіді, роздуми, спогади, медитації, інструментальні речетативи-висловлювання тощо.

Теми та ідеї рефлексивної свідомості автора, що впливають на музичну семантику, складають предметність його творчості. Це, зокрема, вічні теми пафосу й етосу – Життя і Смерть, Любов і Обов’язок, Природа і людина, Бог і людина, Доля і Поет тощо [170, с.198]. Саме ці вічні цінності визначають і вибір тематики творчості, і знакову систему символів, що відображається у виборі жанрів, форм, в програмних назвах творів або ж у пошуках засобів виразовості музичної мови та ін. Це, з позиції авторки, особливо помітним постає у творчості митців саме на зламі XX – XXI ст.

Монографія Олени Колесник «Феномен інтерпретації в художній культурі» презентує широкі аспекти типів інтерпретації універсальї культури та класифікації її форм в інтерлінгвістичних, інтерсеміотичних, інтертекстуальних вимірах [74]. Стосовно музичного мистецтва, авторка зазначає «різні форми художньої інтерпретації твору: 1) виконання наявного твору (творчість виконавців та диригента); 2) аранжування; 3) використання окремих мотивів, у т. ч. цитування та мікшування» [74, с. 158]. Дві останні форми передбачають можливості творчого опрацювання (обробки фольклорних мотивів або ж окремих цитованих тем. Також авторка виокремлює імпровізацію та звукозапис як інші за змістом форми виконавської інтерпретації [74, с. 159; 161]. Імпровізація передбачає синтезування композиторських та виконавських здібностей, що проявляються кожного разу в авторських інтерпретаціях. Натомість звукозапис фіксує певний варіант інтерпретації і отримує певний еталонний вимір. Слід відзначити, що у сучасному гітарному виконавстві, зокрема й у творчості Ш. Рака обробки та аранжування, імпровізації та звукозаписи як

форми інтерпретації отримали широке розповсюдження.

Кандидат педагогічних наук Оксана Гавеля у монографії «Феномен обдарованої особистості як творця культурних цінностей» вирізняє роль митця як носія, творця та транслятора культурних цінностей у суспільстві, своєрідного морального авторитета, який визначає і сприяє тенденціям їх сприйняття й розуміння, поширення і виховання [18]. Постать Ш. Рака в європейському гітарному середовищі безсумнівно постала вагомим авторитетом стосовно композиторського доробку різних жанрів, методичних узагальнень, формування нових критеріїв виконавської майстерності гітаристів.

Також слід відзначити ще декілька вагомих джерел персонологічних аспектів дослідження гітарного мистецтва. Серед них – дисертаційна робота О. Кригіна стосовно інтонаційної концепції виконавства А. Сеговії та її впливу на становлення української гітарної школи [86]. Це дослідження підкреслює й актуалізує значення персональних практик у розвитку гітарного мистецтва. Обраний автором підхід до дослідження дозволив охопити широкий спектр як основних, так і суміжних проблем розвитку гітарного мистецтва. Зокрема, розглянуто діяльність Андреса Сеговії, спрямовану на вдосконалення конструкції інструмента і струн, що дало змогу не лише покращити технічні можливості звуковидобування, а й досягти високої художньої якості інтонації. Це сприяло подоланню як технічних, так і психологічних бар'єрів у сприйнятті гітари.

О. Кригін представляє розвиток академічного гітарного мистецтва в еволюційному розгортанні, його зв'язок із загальними культурними процесами. За відносно короткий історичний час гітара пройшла шлях від інструмента з обмеженими функціями акомпанементу до повноцінного сольного інструмента, що здобув широке визнання. Окремо підкреслено значення інноваційних процесів у гітарному мистецтві, які формувалися під впливом різних сфер гуманітарного знання – соціології, психології, культурології та філософії. У цьому контексті гітарне мистецтво

розглядається як частина ширших соціокультурних і комунікаційних процесів.

Узагальнення результатів дослідження показало, що розвиток гітарного виконавства є закономірним і історично зумовленим процесом, який інтегрується у загальні тенденції музичної культури ХХ століття. Водночас ключову роль у становленні академічної гітарної школи відіграли художні та педагогічні принципи Сеговії, які поєднували виконавську майстерність із просвітницькою діяльністю. Його підхід до навчання був спрямований на формування індивідуального стилю виконавця, що базується на високій культурі звуку, поєднанні технічної досконалості та художньої виразності. Саме ці принципи стали основою розвитку провідних гітарних шкіл Європи та світу, зокрема й української. Важливим досягненням Сеговії стало вдосконалення техніки гри, зокрема впровадження нігтьового способу звуковидобування, що значно розширило динамічні та акустичні можливості інструмента. Це дозволило гітарі впевнено звучати у великих концертних залах і утвердитися як академічний інструмент. Значну увагу він приділяв також формуванню репертуару, прагнучи надати гітарі статус серйозного концертного інструмента. Завдяки його діяльності з'явилися численні твори сучасних композиторів, що значно збагатили гітарну літературу. Основою виконавського стилю Сеговії стало фламенко, яке він підніс до рівня академічного мистецтва, інтегрувавши його ритмо-інтонаційні та образні особливості у концертну практику. При цьому він зберігав повагу до традиції, навіть критично ставлячись до її пізніших трансформацій. Його виконавсько-інтонаційна концепція ґрунтується на високій культурі звуку, точності інтонації та глибокому розумінні музичної форми. Вона поєднує технічну досконалість, художню спрямованість і індивідуальний підхід до інтерпретації творів різних стилів і епох.

Також у дослідженні підкреслено значення національних гітарних шкіл, зокрема української. Вони розвиваються на основі принципів Сеговії, поєднуючи традиційні й сучасні підходи. Представники харківської школи,

зокрема В. Доценко, успішно розвивають ці ідеї, поєднуючи виконавську, педагогічну та наукову діяльність. У підсумку доведено, що універсалізм творчих принципів Сеговії став фундаментом формування сучасного академічного гітарного мистецтва, сприяв розвитку національних шкіл і забезпечив вихід гітари на високий професійний рівень у світовому музичному просторі [86].

Дисертація Олени Хорошавіної присвячена осмисленню творчої особистості сербського гітариста й композитора Уроша Дойчиновича у контексті сучасного гітарного мистецтва [160]. У центрі дослідження – проблема творчої індивідуальності як складного, багаторівневого явища, що поєднує психологічні, соціокультурні та художні чинники. Творча особистість розглядається авторкою як динамічна система, у якій взаємодіють внутрішні (індивідуальні) та зовнішні (культурні, історичні) впливи. З одного боку, вивчення сучасника дає можливість безпосереднього діалогу з митцем, а з іншого – ускладнюється через відсутність історичної дистанції та швидко зміну стильових орієнтирів.

Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід: категорія творчої особистості розглядається в контексті філософії, психології, культурології та мистецтвознавства. Важливу роль відіграють ідеї Г. Гадамера та М. Хайдеггера, які підкреслюють значення інтерпретації та глибинного розуміння мистецтва як способу пізнання істини. Також враховується концепція К. Юнга, згідно з якою творча особистість часто виступає своєрідним «провідником» творчого процесу, а справжнє осмислення її діяльності можливе лише з певної історичної перспективи.

Креативність трактується дослідницею як комплексна система, що включає мотиваційні, емоційні, інтелектуальні, естетичні та екзистенційні складові. Її прояви завжди індивідуальні, навіть у межах однієї професійної сфери, що підкреслює унікальність кожного митця.

Для розуміння творчості Уроша Дойчиновича ключовим є національний чинник. Його музика формується на основі сербської у

вузькому розумінні, та балканської у широкому культурної традиції, де поєднуються фольклорні джерела та професійна композиторська практика. Національний стиль тут має подвійний характер: він одночасно звернений до внутрішніх традицій культури й відкритий до зовнішніх впливів. Саме через ритмо-інтонаційні формули, специфічну орнаментику та метроритмічні структури проявляється своєрідність сербської музичної мови.

О. Хорошавіна зазначає: «Музикознавчий підхід до проблеми національного, з одного боку, апелює до тих фольклорних традицій, які дозволяють формувати уявлення про власний стиль в опорі на фольклорні джерела, з іншого – процес формування національної музичної традиції не може бути зведеним до однієї вихідної точки і носити односпрямований характер. Це є свідченням подвійної природи національного стилю, який спрямований як зовні, так і вглиб національної культури. Сформована національна ідея часто стає спонукальним до дії механізмом, за допомогою якого відбувається переосмислення та модифікування форм і способів вираження музичної думки, а також суттєве оновлення музичної мови. Особливості національного характеру виявляються в музично-інтонаційному комплексі шляхом характерних ритмо-інтонаційних формул і особливих смислових акцентів, що виражають емоційно-психологічну унікальність нації. Ці установки забезпечують цілісність національного стилю і його стійкість складових елементів» [160, с. 4–5].

Важливу роль у дослідженні відіграють і власні наукові праці композитора, зокрема його робота про гітарне мистецтво Балкан, де на основі історичних джерел простежено становлення цієї традиції. Це дозволяє глибше зрозуміти витoki його авторського стилю. Окрім національного аспекту, у творчості композитора суттєвим є поєднання концертності та ігрового начала. У його творах часто присутній елемент «гри» – як із виконавцем, так і зі слухачем, що спонукає до активного співпереживання й осмислення музичного процесу.

Загалом творчість Уроша Дойчиновича у дисертації постає як цілісна

художня система, що відображає не лише індивідуальність митця, а й ширший культурний контекст. Вона дозволяє виявити унікальність його творчого методу та зрозуміти його внесок у розвиток сучасного гітарного мистецтва [160].

З позиції методів аналогії та порівняння, саме робота О. Хорошавіної може слугувати як прототипом, так і протиставленням щодо творчості Ш. Рака. Це пояснюється особливістю проблематики національної ідентифікації митців. Адже якщо У. Дойчинович є яскравим представником і виразником національної традиції сербської музики, то творчість Ш. Рака не має чітко виражених національних рис, оскільки походження митця (українське) й оточення у його навчанні й вихованні (чеська культура) різняться. Проте, як і у випадку з У. Дойчиновичем (більш загальна балканська гітарна традиція), можна сміливо говорити про східнослов'янські ідентифікаційні засади інспірацій творчості Ш. Рака, зокрема гітарної.

Аналіз персонологічних виконавських практик неможливий без урахування інтерпретаційних засад творчості та особливостей, стилістики виконавства, сценічних моделей. Традиційними підходами постають психологічні моделі й архетипи К. Юнга, діонісійський та аполонічний типи виконавця, запропоновані у концепції Ф. Ніцше, що проаналізовані у дослідженні О. Катрич [66].

Сучасні дослідники акцентують увагу на індивідуальних авторських підходах митців-виконавців, «що відображають динаміку розвитку жанрових моделей», полістилістичні виміри їх творчості, що становлять «концепт художнього мислення та новий спосіб універсалізації культури, що втілює нову естетичну парадигму, властиву постмодерному світогляду» [83, с.128].

Серед видань персонологічного характеру, стосовних гітарного мистецтва, слід відзначити «Довідник гітариста» М. Михайленка та Фан Дін Таня 1998 р. [101], а також каталог-довідник чеською мовою В. Благи (V.Bláha) «Історія гітари: з урахуванням (із залученням) репертуару інструмента» («Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje») 2013 р.

[181]. Їх об'єднує енциклопедичний виклад матеріалу, короткі біографії митців, а також перелік основних композицій та виконавських здобутків. Проте в українському виданні «Довідник гітариста» постать Ш. Рака ще не згадується. Натомість В. Блага, вибудовуючи свою концепцію розвитку гітарного мистецтва за історично-географічним та хронологічно-часовим принципом від найдавніших часів до сучасності, окремої уваги надає чеській школі функціонування інструмента, починаючи від XVIII ст. і до XX–XXI ст.

Зокрема, у 8 розділі праці «Dějiny kytary» автором репрезентовано надзвичайно широкий і системний зріз розвитку чеської гітарної музики XX століття. Він дозволяє простежити як еволюцію композиторського мислення, так і трансформацію самої гітари як академічного інструмента в Чехії. Чіткий перелік композиторів та їх творів, короткі біографічні відомості створюють можливості для узагальнень на рівні кількох взаємопов'язаних площин: стильово-естетичної, жанрової, інструментально-технічної та культурно-історичної.

Передусім, слід відзначити новаторські пошуки Алоїса Габи. Саме він заклав підвалини радикального переосмислення звукової системи гітари через впровадження мікротональності. Його експерименти з чвертьтоновими інструментами не лише розширили інтонаційні можливості гітари, але й змінили сам принцип музичного мислення, зокрема через використання атематичного стилю. У цьому контексті гітара перестає бути лише носієм традиційної гармонічної функції, а постає як лабораторія нових звукових моделей.

Другим важливим підґрунтям формування чеської національної гітарної школи постає діяльність Штепана Урбана. Його внесок полягає не лише у створенні репертуару, але й у становленні гітарної педагогіки та популяризації інструмента. Саме через його діяльність гітара інтегрується в академічний музичний простір Чехії, отримуючи статус повноцінного концертного інструмента. Важливо, що Урбан виступає також як посередник між композиторськими експериментами (зокрема Габи) та виконавською

практикою. І саме у школі Ш. Урбана навчалися грі на інструменті багато чеських виконавців-композиторів.

В. Блага непрямо, але досить повно представляє у роботі і значну еволюцію жанрової панорами гітарної музики. Якщо спершу гітарні твори більше представлені сольними формами (сонати, сюїти, мініатюри), то згодом спостерігається активне включення гітари в камерно-ансамблеві та концертні жанри. У творчості таких композиторів, як Ян Новак, Ярміл Бургхаузер, Вацлав Кучера, гітара функціонує у складних ансамблевих поєднаннях (з духовими, струнними, голосом), що свідчить про розширення її темброво-виразового потенціалу. Особливо показовим є звернення композиторів до концертного жанру, де гітара виступає як солюючий інструмент у взаємодії з оркестром.

Стильова палітра творів також є надзвичайно різноманітною. Поряд із неокласицистичними тенденціями (як наприклад, у Яна Новака) простежуються впливи народної музики, джазу та навіть популярних жанрів. У цьому сенсі показовою є творчість Їржі Їрмала, який інтегрує джазову стилістику в академічний контекст, а також Павела Блатни, що працює у руслі «третього напрямку» – синтезу класичної та джазової музики. Така стилістична відкритість свідчить про відсутність жорстких жанрових меж і прагнення до синтезу різних музичних мов.

Окрему увагу автор звертає на індивідуалізацію композиторських підходів у другій половині ХХ століття. В. Блага відзначає, що у творчості Штепана Рака гітара постає як універсальний інструмент, здатний до програмності, образності та навіть театралізації. Його твори характеризуються яскравою образністю, технічною складністю та орієнтацією на концертне виконання. Подібні тенденції спостерігаються і у Сильвії Бодорова, де поєднуються сучасні композиційні техніки з ліризмом і національними інтонаційними елементами.

Ще одним важливим виміром є педагогічний і методичний аспект. Значна частина композиторів (Ш. Урбан, Ї. Їрмал, М. Тесарж) створює

навчальний репертуар і методичні праці, що сприяє формуванню професійної гітарної освіти. Це свідчить про тісний зв'язок між виконавською практикою та педагогікою, що є характерною рисою чеської гітарної школи.

Якщо розглядати творчість чеських композиторів для гітари, то виразно простежується тенденція, що у культурно-історичному контексті розвиток гітарної музики відбувається у взаємодії з європейськими процесами. Впливи неокласицизму, авангарду, джазу, а також національного фольклору формують багатовекторний характер цієї традиції. Водночас важливу роль відіграють міжнародні контакти (навчання за кордоном, участь у конкурсах, еміграційні процеси), що сприяють інтеграції чеської гітарної музики у світовий контекст.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що дослідження В. Благи відображає перехід гітари від периферійного інструмента до повноцінного носія академічної музичної традиції. Цей процес супроводжується розширенням його технічних можливостей, збагаченням жанрової системи, стилістичною різноманітністю та активною взаємодією композиторської і виконавської практик. У результаті формується самобутня й водночас відкрита до інновацій чеська гітарна школа, яка посідає вагомe місце в європейській музичній культурі ХХ століття [181].

Важливими джерелами аналізу творчості Ш. Рака постають також чеські наукові і публіцистичні джерела. Яскраві здобутки митця в галузі композиції та виконавства зумовили їх наукове осмислення молодими дослідниками в бакалаврських і магістерських роботах, а також в окремих дисертаційних упродовж останніх двох десятиліть, численні інтерв'ю митця для провідних часописів, ювілейні видання та узагальнення в пресі.

Серед них слід відзначити дипломні роботи, захищені в навчальних закладах Чехії, зокрема М. Хутири (Hutyra Michal) про визначних чеських гітарних композиторів другої половини ХХ ст. [191], Є. Лібічової (Libichová Eva) про виконавські особливості сюїти «Ієронім Босх» [203], Ф. Лукашека (Lukášek Filip) із загальним оглядом творчості Ш. Рака [204], Д. Ручкової

(Ručková Dominika) з аналізом циклу «Rozmary» [217], С. Квоча (Stanislav Kvoch) з виконавським аналізом циклу «Хвилинні соло» [202] та ін. Слід також згадати дисертаційну роботу доктора філософії Й. Мазана (Mazan Josef) «Нові інтерпретаційні засоби в сучасній чеській музиці для гітари» [205].

Вагомою базою для наукових узагальнень творчості гітаристів, зокрема й Ш. Рака, постає нотна і аудіально-візуальна бази. Хоча на сьогодні вони є розпорошеними і неупорядкованими, проте частина нотного та переліку аудіовізуального матеріалу є зафіксованою на офіційному сайті композитора [225].

Таким чином, джерелографічна – науково-критична, нотна і аудіально-візуальна бази слугують вагомих підґрунтям і можливостями аналізу творчості Штепана Рака у академічній музиці ХХ – ХХІ ст., із врахуванням як жанрово-стильового, так і виконавсько-інтерпретаційного контекстів. Теоретично-методологічне підґрунтя охоплює як наукові музикознавчі роботи загального характеру, так і спеціалізовані дослідження різноманітних вимірів гітарного мистецтва, зокрема гітарної композиторської творчості та виконавства.

## РОЗДІЛ 2. УНІВЕСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ ШТЕПАНА РАКА.

Гітара, як інструмент народного походження, увійшла в світ академічної музики порівняно з іншими інструментами недавно. Її стрімкий злет наприкінці XIX – початку XX ст. завдячує активній діяльності видатних виконавців, які щільно співпрацювали із композиторами-сучасниками. Як у випадках з багатьма іншими інструментами, гітарне мистецтво потребувало пасіонарних та ініціативних митців, діяльність яких не обмежувалася виконавством, композицією чи педагогікою. Найчастіше вони синтезували ці види творчості, розгортаючи свою працю на кількох рівнях одночасно, утверджуючи засади універсалізму.

### 2.1. Розвиток гітарного мистецтва у контексті народно-інструментальних та академічних традицій Західної Європи.

У країнах слов'янського світу гітара – давній інструмент лютневого типу – почала активно розвиватися впродовж XIX – XX ст., коли вона стала одним з поширених інструментів домашнього музикування, і лише в XX ст. поступово утверджується в академічній професійній культурі. Перші здобутки виконавців на інструменті спостерігалися в пограничних з Іспанією, Італією, Францією країнах Балканського півострова.

Цянь Сюй зазначає: «<...> схильність до асиміляції інших культур проявлялась у зверненні до музики Сходу, а передусім – до Іспанії, яка сприймалась як синтез європейського та мавританського, модерного та примітивного. Символом цієї Іспанії <...> була гітара, наділена аурую чуттєвості, пристрасті й вишуканої архаїчності. Саме тому у творах багатьох композиторів <...> початку XX століття можна знайти численні алюзії до гітарної фактури: імітації іспанського акорду, акордових тремоло, педальних басів, запальних танцювальних ритмів. Подібні елементи увійшли до оркестрових і фортепіанних творів Моріса Равеля, Клода Дебюссі, Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї, утворюючи гібридний звуковий простір, що асоціювався з іспанським ландшафтом та фольклорною

чуттєвістю» [162, с. 110].

XX століття по праву стало століттям гітари, вона – один з найрозповсюдженіших музичних інструментів в різних стилях і виконавських формах. Постаті й здобутки Андреса Сеговії, Агустина Барріоса та ін. змінили ставлення до гітари як в академічній, так і в розважальній музиці.

Дещо пізніше, після Іспанії, Франції, Італії, Німеччини, розвинулися польська, чеська, російська, українська гітарні школи, що на межі XX – XXI ст. закріплюються в сфері академічної музики. Слід відзначити творчу діяльність провідних сучасних митців цих регіонів – Яна Юрковського, Марціна Залевського, Яна Ковальчика (Польща), Душана Богдановича (Сербія), Россана Балканські (Болгарія), Костянтина Смаги, Яна Пухальського, Миколи Михайленка, Володимира Доценка (Україна) та ін. Серед гітаристів слов'янських країн особливо вирізняється і творчість Штепана Рака – чеського гітариста, композитора, педагога.

Останніми десятиліттями гітарне мистецтво привертає до себе величезну увагу в навчальному середовищі, адже у багатьох закладах освіти в Україні, а також у європейських країнах є відкритий клас гітари; зростає кількість професійних виконавців, для яких проводяться гітарні конкурси і фестивалі; майстри створюють нові інструменти – акустичні та електронні, використовують різні варіанти обробки звуку; композитори пишуть численні оригінальні твори для гітари – як сольні, так і ансамблеві, здійснюють обробки фольклорних мелодій, аранжування відомих світових хітів – кавери. Сьогодні особливо помітним є стильова панорама гітарного виконавства, що охоплює академічний напрям гри на інструменті та його синтезування з новими жанрово-стильовими напрямками – джаз, фламенко, естрадна музика. У науковій сфері спостерігаємо багато векторів дослідження історії інструмента, варіантів його конструкцій, історії гітарного мистецтва в різних країнах і континентах, технічних аспектів виконавства на акустичній та електронній, а також бас-гітарі.

Потрібно відзначити, що тенденції та стильові ознаки гітарного мистецтва співпадають з тенденціями європейської і світової музики, тобто гітарні творчість і виконавство розвиваються в руслі музичного мистецтва загалом. Якщо перша половина ХХ ст. характеризує гітарну музику орієнтовану ще на класико-романтичні традиції, то з другої половини століття гітарна музика повністю включається в академічну модерну культуру. Гітара почала використовуватися композиторами у всіх експериментальних течіях другої хвилі авангарду 50-70-х років ХХ ст. [26].

Гітарне мистецтво представляє широке коло митців, які, користуючись здобутками сучасних майстрів-конструкторів, зуміли своєю творчістю підняти значення цього інструмент до світового. Водночас, використовуючи звукопідсилювальну техніку, сучасну манеру виконавства, високий рівень звукозапису та його швидкого його поширення через інтернет-ресурси, гітаристи знайшли колосальні можливості розширення аудиторії слухачів, що дало поштовх до швидкої популяризації цього інструмента. До них належать такі помітні постаті як Джон Брім, Лео Брауер, Штепан Рак, Пако де Люсія, Ел ді Меола, Лео Вітошинський, Джон Вільямс, Анатолій Шевченко, Володимир Доценко та інші. Серед них провідні віртуози гітари, педагоги, автори методик і шкіл гри, сучасні майстри, які своєю діяльністю сприяють розвитку і популяризації гітарного мистецтва в усьому світі. Важлива їх роль і в створенні сучасного гітарного репертуару – обробок, аранжування, авторської музики. В основі творчості композиторів сучасного покоління лежить нове розуміння синтезу (епох, стилів, напрямків, культур, світосприйняття), що виявляється загальним як для гітарної, так і академічної музики в цілому [55].

Інтонанційна багатоманітність гітари як утілення «образу світу» також виразно проявляється в оригінальних творах та авторських редакціях а аранжуваннях, в обробках, імпровізаціях, парафразах на фольклорні теми. Вибір авторської музичної мови композиторів зумовлюється багатьма факторами, серед яких – жанр і форма твору, тематика, виразові засоби

звукоутворення, фактури, динаміки тощо. Часто гітара постає увиразненням синтезу оксидентальних (західних, європейських) та орієнтальних (східних, азіатських) естетичних вимірів музики, у т.ч. й у творчості Ш. Рака. Така інтеграція органічно проявляється в самому образі гітари, як інструмента, що має прототипи в давніх культурах як Заходу, так і Сходу. Наприклад, кінор – стародавній шумеро-вавилонський струнний музичний інструмент. Як інструмент царя Давида він описаний у Біблії, Торі, а у грецькому перекладі Біблії носить назву кітара. Кітара (кіфара) є складовою естетики трактатів давньогрецьких філософів, а цитра, ситар, набла, нефер, тар – інструменти давнього Єгипту, Індії, Ірану – попередники сучасної гітари. Загалом прототипами гітар стали як зразки лютнеподібних, так і цитроподібних інструментів. Подальші модифікації – лютня, віуела, латинська й мавританська гітари – стали підґрунтям формування сучасного виду інструмента, його активного розвитку в іберійській культурі. Вже у наступні століття взаємодія і синтез різних національних культур (як європейських, так і азійських, латиноамериканських) стали для гітари джерелом її універсалізації, академізації, які, проте, залишили її ідентифікацію як інструмента народного. Цьому сприяла опора на традиційні форми і жанри народно-інструментального виконавства, зокрема й фламенко. Окрім того, розвинуті в ХХ ст. технічні й художні можливості гітари сприяли розширенню її репертуару – від традиційної танцювальної музики до складних поліфонічних та великих форм – сюїт, сонат, концертів. Універсалізація інструментарію сприяла і ансамблевому мистецтву гітаристів – створенню як однорідних колективів, так і використанню гітари в камерних мішаних колективах. При цьому не втрачався статус інструмента і як акомпануючого до співу. Саме ці фактори стали зокрема й підґрунтям формування естетики гітари в творчості Ш. Рака [145].

## 2.2. Життя і творчість Штепана Рака у синергії діяльності.

*Штепан (Степан) Рак* народився 8 серпня 1945 року в українському селі Олександрівка Хустського району Закарпаття наприкінці Другої світової війни<sup>1</sup>. Його справжнє прізвище Заколянський. З матір'ю, Василюю Сливкою, він їде до Праги (Чехословаччина), проте внаслідок нещасливого збігу обставин, у зв'язку з історично-політичними подіями кінця Другої світової війни, він опинився в тодішній Чехословаччині восени 1946 р. Там, внаслідок необхідності матері повернутися додому на Закарпаття, дитина залишається без материнської опіки. Мати не могла взяти сина з собою, оскільки в дитини була дифтерія, і подорож могла бути фатальною. Після завершення II Світової війни і закриття кордонів у 1946 р., унеможлиблюється приїзд матері до Праги, тому однорічний Степан попадає в сирітський притулок.

Штепана Рака усиновили Марія та Йозеф Рак 26 грудня 1946 року, коли святкується свято Штепана, і так він отримав своє ім'я. Його прийомні батьки були скромними та працьовитими людьми, присвячували дитині всю свою увагу, щиро піклувалися про нього. У селі Радотін минули дитячі роки Штепана. Його спогади цього часу сповнені радісних моментів. Названі батьки не лише підтримували його у розвитку особистості, але й давали йому домашній затишок [225].

І хоча рідна мати все ж знаходить сина в 1948 р., проте правила усиновлення не дозволяють їй забрати власну дитину. Натомість, прийомна мати лише перед смертю в 1989 році в прощальному листі (з наказом передати листа Штефанові – Степанові лише після її смерті), зазначила правду, що він – син закарпатської українки Василюни Сливки – медсестри Першого Чехословацького армійського корпусу генерала Людвіка Свободи та офіцера цього ж корпусу Степана Заколянського (який «пропав без вісті») [109]. У цьому листі згадано приїзд рідної матері, яка «не хотіла тебе

<sup>1</sup> Проте ця інформація є уточненою. В офіційних джерелах усюди значиться місцем народження Прага, Чехословаччина.

втратити, і могла годинами стояти на колінах перед нашим будинком, але, будь ласка, пробач нам, ми не могли тебе віддати, бо любили тебе», – зазначали названі батьки.

З рідною матір'ю син так і не побачився, і лише в 2009 р. зміг зустрітися в прямому ефірі передачі «Жди меня» на телеканалі «Інтер» зі своїм зведеним братом Володимиром. Таким чином, українське походження митця отримало популяризацію, пізніше було закріплене у офіційних довідниках та енциклопедіях, на сторінках Вікіпедії [226]. Значну роль у актуалізації українського походження Ш. Рака відіграв видатний український літературознавець й етнограф Микола Мушинка (Словаччина), який неодноразово зустрічався з Ш. Раком та популяризував його творчість у виступах на наукових конференціях та у статтях [109].

Ранні роки Ш. Рака були травматичними – і з позиції повоєнного часу, і походження. «У мене дуже неприємний спогад з одинадцяти чи дванадцяти років, коли хлопці кричали на мене: «Росіянин, якого привезли на танку» [241]. Він тоді ще не до кінця розумів ці слова, але образа глибоко запала йому в пам'ять і душу.

Зі слів митця, він з раннього дитинства захоплювався різними видами мистецтв. Ш. Рак був завжди надзвичайно чутливий до світу, людей, свого оточення, традицій, природи та всіх факторів, які впливають на почуття і визначають життєву й творчу мотивацію. Про його початкові мистецькі здібності свідчать ті факти, що перед початком своєї музичної кар'єри, він вивчав художнє мистецтво в середній професійній школі мистецтв у Радотіні у 1959–1963 роках. «Фундаментальною зміною в моєму житті стала художня школа, до якої я почав ходити в чотирнадцять», – згадував він [241]. Вплив образотворчого мистецтва залишив важливий слід у житті Ш. Рака та продовжував мати важливий вплив на його подальший музичний розвиток, нові ідеї та образний світ. Він неодноразово зауважував, що «на все, що я роблю в музиці, вплинули роки вивчення живопису» [210, с. 19].

Штепан Рак соромився свого простого походження, і єдиною утіхою

для нього ставала музика, якій він міг повністю присвятити свій час. Ш. Рак зазначав, що його батьки завжди підтримували його захоплення. З семирічного віку Штепан Рак грав на скрипці, пізніше розпочав грати на контрабасі, брав участь з хлопцями у школі в диксиленді. «Нам тоді було близько сімнадцяти чи вісімнадцяти років. <...> Мене залучили, але не як скрипаля, мені дали контрабас, на якому я мав спочатку навчитися грати. Однак я все ще прагнув гітарі» [241]. Внутрішньо цей період був періодом становлення, професійного вибору. Проте постійним бажанням юнака була мрія про гру на гітарі, особливо задля популярності й захоплення дівчат. З цієї причини він почав самостійно вивчати гру на гітарі. Його приваблював цей інструмент можливістю грати акордовий акомпанемент до пісень. Проте через погані оцінки в школі батьки заборонили йому грати на гітарі і лише тривалої перерви він повернувся до гри на інструменті.

Переломним моментом стали враження від композицій «Спомин про Альгамбру» Ф. Таррегі у виконанні Андреса Сеговії та «Варіації на тему Моцарта» Ф. Сора у виконанні Мілана Зеленки, що назавжди змінило його ставлення до гітари як інструмента.

Значною подією в його житті стало знайомство в 1965 р. з Їржі Келером, випускником Штепана Урбана, викладача в Празькій вищій школі мистецтв і довголітнім викладачем в консерваторії та школі настройки Яна Дейла в Празі. Келер приділяв йому особливу увагу як педагог, мотивував його до щоденної підготовки та гри на гітарі (іноді до 10 годин на день).

Штефан Рак навчався в Школі витончених мистецтв у Празі (1965–1970 рр.), а після її закінчення продовжував навчання у Празькій консерваторії як гітарист в класі Штепана Урбана. Під час навчання в консерваторії молодий Рак також грав на контрабасі в шкільному оркестрі та співав тенором у місцевому мішаному хорі.

Знайомство зі Штепаном Урбаном стало для майбутнього гітариста визначальним. Він засвоював від нього не лише прийоми гри, але й філософію розуміння інструмента, виконавську манеру гри для публіки.

«Донині я знаю, що сидіти прямо за інструментом (і не тільки за інструментом) – це основа всього іншого. Мені подобається передавати цю естафету своїм студентам, і я вірю, що вони продовжуватимуть це робити. Професор також був успішним композитором, тому він спрямував мене до творчої композиторської роботи» [241].

Як і будь-який інший студент, Штепан Рак мав труднощі з етюдами – вони йому не подобалися. Професор Ш. Урбан прокоментував це так: «А що, якби ви спробували написати щось краще?» [241]. Натхнений цими словами професора, Штепан з головою поринув у композицію і почав вивчати композицію у професора Зденека Гули. У 1969 році він закінчив Державну консерваторію в Празі за обома спеціальностями.

Вплив педагога Ш. Урбана проявлявся різносторонньо. Як згадував Штепан Рак, «професор Штепан Урбан не займався лише грою на гітарі, але також був відмінним композитором, поетом і, по суті, поліграфом. Цікаво, що він вивчав есперанто і навіть писав в есперанто вірші, за які отримав кілька відзнак. Серед іншого, він також писав на есперанто книгу. Крім цього він займався філософськими речами між небом і землею, зокрема астрологією...» [225].

У публікації про свого вчителя під назвою «Гітара – моя любов» [236, с. 33–41), Штепан Рак зазначає, що безмежно поважав його і перебував під його впливом. «Професор став моїм другим батьком, моїм духовним батьком, бо крім того, що навчив мене грати на гітарі та відчувати красу тону, він також навчив мене любові до музики, любові до життя та всього, що його визначає. Він був людиною, яка навіть у ті темні 60-ті та 70-ті роки також посвячувала кожного, хто цікавився, у таємниці астрології, антропософії Штайнера та цих так званих таємних наук загалом» [198, с. 12 – 13]. Його педагог цікавився кабалою та астрологією, але не як науками, а радше «видами мистецтва, що потребують і часу, і натхнення».

Ш. Урбан звернув увагу молодого митця і до нумерології, яка стала натхненням для його композиторської діяльності. Ш. Рак зауважував: «Коли

я навчався в Музичній академії у професора Карела Яначека, коли він складав числові співвідношення у своїй сучасній гармонії, це привело мене до певних міркувань, особливо в реальній музиці та в звуковому вираженні. Були часи, коли я писав такі цифрові композиції, дванадцятитонові серії, де я мислив числами, створював навіть композиції для телефонних номерів. Ніщо не відбувається у цьому світі випадково, і якщо ми віримо в нумерологію, якщо ми віримо в логіку чисел, ці числові співвідношення мають величезне значення. Вони всі є посланнями та істинами» [198, с. 12–13].

З самого початку своєї творчої музичної діяльності Штепан Рак відчував покликання до і педагогічної професії, що він підтвердив під час навчання. Він розпочав свою педагогічну діяльність у 1968 році, викладаючи в школах народного мистецтва (Прага, Бржевнов, Радотін, Черношіце).

Важливим моментом цього періоду митець вважає зустріч в 1966 році з Вацлавом Трояном (1907–1983), чеським композитором і педагогом, у якого він узяв декілька приватних уроків з композиції. Степан Рак вважає цей момент визначальним для свого остаточного рішення інтенсивно займатися композиційною творчістю на професійному рівні.

Пізніше з 1975 р. він опановує курс композиції у Празькій академії мистецтв. Його вчителями були відомі композитори Їржі Дворачек, Вацлав Кучера і Карел Яначек. Отже ще в період становлення професійної музичної кар'єри, Ш. Рак вивчає паралельно і композицію (під керівництвом професора Зденека Гули, чеського теоретика і композитора), і класичну гітару (під керівництвом професора Штепана Урбана).

Штепан Рак відразу здобув яскраві успіхи як композитор. У 1973 році його симфонічна композиція «Хіросіма» зайняла 2-е місце в чехословацькому національному конкурсі молодих композиторів. Твір першочергово був написаний для гітари. Через рік він знову посів 2-ге місце на тому ж конкурсі за пісню «Аж» (1974). Композиція «Хіросіма» була написана під враженням осмислення подій Другої світової війни, зокрема атомного бомбардування Хіросіми (6.8.1945) та Нагасакі (9.8.1945). Автор

передавав атмосферу емоційних переживань у цій композиції – страх, жах, занепокоєння, які виражені дисонансами, багатозвучними акордами, кластерами тонів, ударами по деці гітари.

У 1975 р. Ш. Рак отримав пропозицію на викладацьку роботу в консерваторію Juvaskyla (Фінляндія), куди він вирушає разом з молодою дружиною. Метою такого запрошення стала потреба формування школи сучасної гри на гітарі в Скандинавії. Він викладав у консерваторії Ювяскюля, одночасно організовуючи майстер-класи (Карстале, Рованіємі, Оулу, Вааса, Турку, Корпілахті тощо) та лекції (консерваторії Лахті та Куопіо, Університет Оулу, Літній фестиваль Ювяскюля), надавав консультації в Академії Сібеліуса в Гельсінкі. Однак у Фінляндії він не лише працював викладачем, паралельно він організовував сольні концерти та концерти з симфонічними оркестрами майже у всіх фінських містах. Інтенсивною була також його співпраця з місцевими радіостанціями (Rinnakainen та Keski-Suomi Radio) та телебаченням. Це стало унікальною можливістю професійного росту як викладача, методиста, лектора, осмисленню дидактичних засад гри на класичній гітарі. Він також співпрацював з місцевими музикантами, наприклад, Матті Рантаненом, за ініціативою якого створив композиції для акордеона («Сюїта скрипаля», «Ностальгія»), а також нові симфонічні твори «Finská pověst», «Sbohem Finsko» тощо. Під час його життя й діяльності в Фінляндії (1975–1980 рр.) народилися його двоє синів, Ян Матей (сьогодні фотограф і музикант) та Штепан молодший (сьогодні палеонтолог) [225].

Окрім концертної діяльності та викладання, Штепан Рак також здобув у цій країні репутацію чудового фотографа. «Я поступово повністю захопився фотографією, і це хобі стало чудовим. Я перейшов від маленьких фотографій до великих полотен. Я вступив до місцевого фотоклубу, де мої фотографії подобалися, і разом з іншими учасниками почав виставлятися не лише у Фінляндії, а й у сусідніх країнах. Мені навіть вдалося виграти кілька фотоконкурсів» [225].

Гітарні композиції Рака викликали чимало захоплюючих відгуків і

одержали повсюдне схвалення виконавців і педагогів. Музикант брав участь у багатьох міжнародних фестивалях, а також записав кілька музичних альбомів в Чехословаччині та Великобританії.

Ш. Рак зазначає: «У мене завжди були улюблені твори, з дитинства мене захоплювали Бетховен і Бах, особливо його органна музика, я слухав хорові прелюдії та органні фуґи в повному екстазі. Потім до цього почала додаватися музика Берліоза, наприклад, особливо «Фантастична симфонія» та «Реквієм». Як Лев, я романтик, тому мене постійно тягнуло до гігантських форм. Тож, звичайно, я надзвичайно зацікавився симфоніями Малера та наступними авторами ХХ століття, такими як Прокоф'єв, Стравинський, Шостакович» [198]. Музичні уподобання вплинули на композиторську й виконавську творчість митця.

Цей період Ш. Рак вважає дуже плідним стосовно власної творчості в галузі композиції та вдосконалення сольної інтерпретації. Паралельно він активно займається фотографією, підвищуючи свою професійну майстерність в цьому хобі.

Повернувшись до Чехії в 1981 р. Ш. Рак заснував кафедру гітари на педагогічному факультеті в університеті Ческе-Будейовіце. А вже наступного 1982 р. він організовує кафедру гітари в Академії виконавських мистецтв у Празі. Серед його випускників такі відомі імена, як Марек Велемінський (Празький гітарний квартет), учасник альтернативного музичного гурту «Jablko» Мартін Карван та один із найвідоміших гітаристів світу – Павел Штайдл. Професор Рак також був консультантом провідних артистів, зокрема Володимира Мікулки та професора Мартіна Мислівечека з Університету Граца.

У 1985 році Штепан Рак виступив з концертом у знаменитому Вігмор-Холі в Лондоні. Про нього активно почали писати в міжнародних гітарних та музичних журналах, а його феномен гри відзначали на перших шпальтах, називаючи «Паганіні гітари».

Він давав концерти, проводив майстер-класи та читав лекції по всьому

світу. Його техніка гри на п'яти пальцях правою рукою стала легендарною, а термін «Cancer tremolo» («Ракове тремоло») – популярним. У той час було створено багато його нових повнометражних (протяжних за часом) композицій, таких як «Terra Australis», «Хвала чаю», «Стародавні танці», «Навколо світу з гітарою» тощо.

Разом з відомим актором Альфредом Стрейчком (Alfred Strejček), з яким почав співпрацювати з 1987 р., було також створено чимало літературних та музичних проєктів. Найвідомішим твором стала програма на честь Яна Амоса Коменського «Vivat Comenius», за яку вони отримали премію ЮНЕСКО (1992). Прем'єра цього твору відбулася у 33 країнах світу, а його адаптації здійснені сімома мовами. Ця програма була опублікована на CD та DVD. Серед інших спільних проєктів – «Vivat Carolus Quartus», «Ян Гус», «Т. Г. Масарик», а також окремі програми, такі як «Hledánílásky», «Cesty naděje» та інші. На сьогодні день ці митці мають на своєму рахунку 23 повнометражні проєкти, з якими вони виступали на чотирьох континентах.

Штепан Рак своєю діяльністю зумів довести значимість сольної гітари як повноцінного академічного інструмента. Саме тому він став першим педагогом гри на гітарі в історії пражкої Академії виконавських мистецтв, де він викладав з 1982 р.

У 1992 році Штепан Рак дав концерт у Брісбені, Австралія. Там він зіграв «Vzpomínka na Prahu» («Спогад про Прагу»), і як подяку за цю композицію йому подарували гітару Грега Смоллмана. Саме цей інструмент надихнув Штепана Рака по-новому поглянути на музичний стиль та техніку гри на гітарі. Були створені нові композиції, наприклад, «Terra Australis», присвячена Австралії та Новій Зеландії. Це найдовша та найоб'ємніша гітарна композиція тривалістю близько 120 хвилин.

У 1996 р. йому був наданий надзвичайний грант CAIP (Chicago Artist International Program), у рамках якого, поряд з майстрами в інших галузях мистецтва, він, як єдиний музикант з Європи, був запрошений в Чикаго на Міжнародний мистецький форум для проведення циклу лекцій і низки

концертів [45].

«Ніагара тужно реве» – це цикл пісень у супроводі гітари, які Штепан Рак присвятив своїм друзям – вуличним музикантам, з якими мав близькі стосунки. Цікавим аспектом представлення цього твору стало його хрещення – окроплення водою. Це сталося в 1996 році в Люцерні в Празі під час програми «Trampová trampům». Загалом, звернення до пісень у супроводі гітари стало даниною його юнацькому захопленню інструментом. Крім того, голос (спів без слів, гудіння, мурмурандо), як ще один інструмент виконавця, він активно використовує під час гри своїх інструментальних творів (як доповнення і посилення динамічної шкали гітари), що зафіксовано на багатьох відеозразках концертів.

У 2000 році Штепан Рак був призначений першим університетським професором гітари в Чеській Республіці, титул якого йому присвоїв Президент Вацлав Гавел. У 2001 році він став першим у світі гітаристом, який був запрошений до сольного виступу на сцені Московської консерваторії ім. П. Чайковського<sup>2</sup> в Росії, а наступного 2002 року – на престижному Московському осінньому музичному фестивалі «Московська осінь». Цього ж року до країн, які він вже відвідав зі своєю гітарою, додалася Японія [45].

Штепан Рак постійно в дії й творчості. Він, зокрема, застосовує нумерологію не лише в композиції та гри, а й у комунікації з глядачем. «Правда про одиницю – це істина про єдність, правда про двійку – це істина про дуальність і шлях від дуальності до єдності тощо. Все це має свій порядок і свою безкомпромісну логіку. Наприклад, коли я організуюю концерти, «гітарну терапію», я завжди тримаю гітару в руці і розмовляю з людьми про магію чисел, магію планет тощо. Не те, щоби я викладав астрологію та нумерологію, я радше граюся на них. Це натхнення настільки сильне в моїй творчості, що я створив повнометражну програму під назвою «Знаки зодіаку». Це пісні, балади, вірші, а також композиції, натхненні цими

---

<sup>2</sup> Зауважимо, що в Московській консерваторії не ведеться викладання на академічних народних інструментах.

знаками. Зараз я також створюю великий цикл окремих 15–20-хвилинних композицій для соло-гітари – я вже працював над «Знаками Скорпіона» та «Знаками Лева». Один з творів, «Пісня для королеви», також був виконаний на минулорічному саміті НАТО (2002 р. – *примітка П.С.*), де Альфред Стрейчек та Їтка Молавцова грали для дружин президентів» [198].

У 2003 році була опублікована спільна книга Ярослави Урбанової та Штепана Рака «Kytara, má láska» («Гітара, моя любов»), яка була присвячена великій особистості, засновникові чеської гітарної школи, професору Штепану Урбану [236]. Цього ж року митець дав розгорнуте інтерв'ю для журналу «Гармонія», де виклав багато своїх історій з життєпису та роздумів щодо гітарного мистецтва [198].

У лютому 2004 року Штепан Рак став першим чеським гітаристом, запрошеним виступити в Китаї. Він вразив публіку своїм концертом циклом «Хвала чаю» в Пекінському театрі. У березні того ж року він був гостем Міжнародного фестивалю гітарної музики у Каліфорнії, США («World Guitar Masters»). Там його велика сюїта для гітари соло «Двадцять тисяч миль під водою» отримала велике визнання й захоплення.

2005 рік – ювілейний для митця – став і мотивацією для відвідин його з гітарою багатьох країн та міст Чехії в рамках святкування свого дня народження. Саме до ювілею був створений цикл «Подорож до казки» – повноцінна сюїта гітарних композицій, що розповідає про фантазії та здійснення мрій. Штепан Рак прийшов до вибору цієї теми, виходячи з любові до казок, яка дрімала в ньому з раннього дитинства. Його найулюбленіша казка – «Русалонька», яку також можна знайти в циклі.

У листопаді 2006 року Штепан Рак отримав унікальний у світі твір роботи скульптора Яна Шеріха – мармурову гітару. Це іспанська повноцінна гітара складається з основного матеріалу мармуру Verde Guatemala. З'єднання складаються з п'яти кам'яних обручів, які скріплені кам'яним цементом. Нижня пластина складається з двох частин цього зеленого мармуру, перегородки з восьми частин товщиною близько 2 мм, також

поширеної кам'яною арматурою. Однак, гриф і поріжок гітари дерев'яні, як в класичній гітарі. Ця гітара має цілком виняткові резонансні особливості, які використовує Штепан Рак у своєму проєкті KYTAROTHERAPY – гітарної терапії, лікування тембром гітарної музики [225].

Мармурова гітара стала ще однією у колекції інструментів митця. «На концертах я використовую дві гітари від чеського майстра пана Свободи та унікальний за звучанням інструмент від австралійського Смоллмана, але в мене більше гітар. Серед цікавих – Хосе Марія Вілья-Плана, іспанська гітара 80-х років, яку я отримав від свого англійського друга Девіда Бріджа за те, що присвятив йому композицію – «Píseň pro Davida», яка також є в репертуарі Девіда Рассела та Джона Вільямса. На цій гітарі зараз грає мій син, співак і автор пісень Ян Матей Рак» [198].

Наприкінці листопада 2007 року Ш. Рак відсвяткував 25-річчя річниці кафедри гітари, яку він заснував у 1982 році. Урочистості й концерт у Музичній академії Праги Ш. Рак розділив разом зі своїми випускниками. Значною подією цього ж року став виступ 4 листопада у Флоренції в галереї Уффіці, де Ш. Рак разом з Альфредом Стрейчком виконали авторський твір «Vivat Comenius» перед картиною Рембрандта.

Менш відомими є інші напрями творчості Ш. Рака. Він небайдужий до сценічного мистецтва, кіно. До його доробку належить музика до кількох відомих фільмів, таких як «Смерть прекрасного оленя», «Радість батьківщини» тощо. Він співпрацював з театром, радіокомпаніями BBC, CBC, ABC тощо, неодноразово брав участь у програмах Чеського телебачення («13. komnata Štěpána Raka», «Štěpán Rak v pořadu Před plnoscí», «Hudební vizitka: Štěpán Rak hraje skladby Štěpána Raka»). Його композиції публікуються і тиражуються комерційними компаніями майже по всьому світу [225].

Високий художній смак і відкритість до всього нового, вміння побачити щось оригінальне і водночас вагоме, залишаються пріоритетними для Штепана Рака. Одна з його відомих світлин «Ангел» має цікаву історію

створення. «Це було 25 листопада 2011 року. Я пішов на прогулянку навколо місця паломництва Гора Матки Божі в Дольному Гедечі біля Краліка, де мені дуже подобається. Було холодно, і монастир був оповитий густим туманом. Раптом сонце прозирнуло крізь усе, і я стояв у захваті перед картиною чогось дивовижного, майже неземного. На щастя, у мене в руці був старий Nokia 8 GB і спонтанне натискання кнопки камери. І того ранку все зникло, густий туман знову все вкрив. Відчуття, яке я мав, було неймовірно сильним і прекрасним. Однак воно також було пов'язане з великою повагою та смиренням. Коли я потім спокійно подивився на фотографію в Халупі у Прамене, я не міг повірити своїм очам. Ангел справді був там» [241]. Це фото Ш. Рак часто використовував для своїх афіш концертних проєктів у храмах, а також для CD і DVD «Vůné odputení» 2018 р.[230].

2015 року Штепан Рак відзначив своє 70-річчя численними концертами. Кульмінацією цього ювілейного туру став концерт 21 грудня у Великій залі «Люцерна» у Празі. На цьому концерті в Люцерні була презентована нова гітара, яку спеціально для виконавця виготовив як подарунок на сімдесятиріччя його друг – скрипаль і гітарист Вацлав Свобода.

До сьогодні Ш. Рак викладає гітару в Чехії, у Празі й Оставі, активно концертує, komponує твори. За час своєї творчої діяльності він відвідав понад 70 країн, майже всі континенти. Митця регулярно запрошують на концертні та лекційні тури в провідні університети світу (Австралії, США, Англії, Канаді, Німеччині, Фінляндії, Швеції, ПАР, Нової Зеландії); його творчі рекомендації відкривають перед молодими гітаристами двері музичних інститутів багатьох країн [146, с. 441].

Загалом, упродовж своєї творчої діяльності Штепан Рак відвідав понад 70 країн, зокрема й далекосхідні, Японію та Китай, а також Австралію та Нову Зеландію. Його виконавська творчість викликала захоплення й формувала значну кількість послідовників. Альфред Стрейчек – його друг і співвиконавець композицій – так охарактеризував митця: «Мрійник, ворожбит, Лев (за гороскопом), вірний друг, музикант, якого поцілував Бог,

людина, яка завжди дотримується свого слова за будь-яких обставин, найкращий фотограф, коханець Сілезії, мандрівник без водійських прав та машини, астроном і астролог, учитель, батько... Неможливо охопити всі обличчя та іпостасі Штепана. Багато з них дивують, але всі вони пов'язані музикою та коханням. Лише через ці два явища можна дістатися до його внутрішнього «я». Штепана не можна не помітити. Його можна любити (і дуже!), або навпаки. Він ніколи не стоїть на підвітряному боці. Він пристрасно підходить до життя. Він бореться з часом і собою (іноді з навколишнім світом), він дивиться і фіксує об'єктивом поезію, яка часто вислизає від нас, і – любить. Завжди, всім серцем. Це гаряча магма його творчості. Коли він грає на гітарі, він сам стає музикою. Я не бачив такого ні в кого іншого. Він заздрить і бажає. Він вміє бути обережним з грошима, але часто щедро жертвує весь дохід від концерту, включаючи свій гонорар, щоб допомогти нужденним. Його музика не має меж і поваги до усталених форм. Але він завжди поважає своїх слухачів, незалежно від того, чи сидять вони в найвідоміших концертних залах світових мегаполісів, чи біля багаття в Меденіце. Є один Штепан і одна музика всюди. І це торкається кожного» [241].

Цитата зі статті всесвітньо відомого критика Джона Баттона, опублікованої в новозеландській газеті *The Domino* від 23 січня 1992 р., засвідчує вагомість й унікальність творчості митця: «У світі класичної гітари є погані гітаристи, хороші гітаристи, видатні гітаристи і Штепан Рак!» [225].

Одна з найвидатніших легенд гітари ХХ століття – Джон В. Дуарте (1918–2004) – писав про нього: «Бетховен мріяв про гітару як про невеликий оркестр, і той, хто не тільки здійснив його мрію, а й перевершив її, – це Штепан Рак». А Девід Нортон у своїй оцінці концерту Рака в Пасадені, Каліфорнія, у січні 1990 року зазначив, що жодні розмови про мистецтво Рака, його блискучу техніку та майже магію гри на гітарі не можуть вразити нікого, поки людина особисто не буде присутня на його виступі [225].

### 2.3. Загальна характеристика універсалізму векторів діяльності Ш. Рака.

Загалом, універсалізм – відоме поняття ще з давніх часів. Як зазначає, Віолетта Дутчак, для музичного фаху він передбачає синтезування декількох напрямів діяльності, серед яких пріоритетними «є *композиторський* – створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників, і *виконавський* – сольний як інструменталіста чи вокаліста, учасника колективу – ансамблю, оркестру, хору, диригента колективу, а також звукозаписну діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів» [43]. Також паралельно до вищезгаданих можуть бути складовими творчості «такі напрями як *конструкторський* (виготовлення та ремонт інструментарію); *педагогічний та методичний* (навчання та формування методик гри); *науково-дослідницький та публіцистичний* (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); *адміністративно-організаційний* (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); *менеджерсько-організаційний* (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальних заходів) та ін.» [43].

Творчий універсалізм або універсалізм творчої особистості передбачають не лише синтезування видів, синергію напрямів діяльності, а беззаперечність вагомості тих здобутків, що визнаються суспільством, здійснюють вплив у своїй галузі знань, зумовлюють нові тенденції. «Проблематика дослідження теорії й практики творчого універсалізму лежить на перетині психології, філософії, соціології, культурології, а також теорії та історії мистецтва, науки, технологій. Творчий універсалізм часто ототожнюють з масштабністю діяльності особистості «ренесансного типу» [43].

Для вивчення творчої особистості слід застосовувати комплексно-системний підхід відповідно до аспектів соціального походження і вроджених здібностей (талантів); історичних і часових етапів

життєтворчості; освітнього і виховного рівнів (у т. ч. самоосвіти, комунікації у професійному середовищі); внутрішні мотивації до дії та зовнішні (соціокультурні, політично-ідеологічні, естетичні) фактори впливу. Не менш важливими постають сфери буття (самореалізації) творчої особистості – мистецтво, наука, освіта, релігія, політика, технології тощо.

«Формування засад творчої діяльності (згідно багатофакторної моделі творчості Г. Ю. Айзенка) зумовлюється також на рівні впливу когнітивних чинників (інтелектуальні здібності, теоретичні знання, практичні вміння, особливі таланти); чинників оточення (сімейні, освітні, політико-релігійні, культурні, соціально-економічні впливи); особистісних чинників (внутрішня мотивація, впевненість і воля, нонконформізм і креативність)», – зауважує В. Дутчак [43].

Доктор мистецтвознавства Ольга Коменда визначає діяльнісний універсалізм (на основі теорії особистості О. Леонтєва, використаної в різних галузях гуманітарного знання), через деталізовану методику пізнання творчої особистості. Серед чинників такого пізнання: аспекти мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості в історично-процесуальній протяжності, дослідження ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними на основі тематики творчості, аксіологічних та стильових показників, їхньої загальної конфігурації, врахування рубіжних, кризових моментів творчого розвитку [76, с. 77–81]. О. Коменда також пропонує таку диференціацію діяльності музикантів-універсалів: *універсал-композитор*, *універсал-виконавець*, *універсал-музикознавець*, *універсал-громадський діяч*, *універсал-педагог* (як видова провідна діяльність в структурі універсальної творчої особистості), *шостий – класичний універсал* [76, с. 382–385].

Розглядаючи творчу постать Ш. Рака як універсала, спостерігаємо спільні тематичні лінії в композиторській та виконавській творчості, пізнавально-філософські підходи у музичній інтерпретації, спільний культурно-ціннісний та виховний потенціал виконавської та педагогічної

творчості митця.

Його сучасники відзначали специфіку синтезу композиторських засобів і віртуозно-інтерпретаційного виконавства, що зближує творчість Ш. Рака з видатними попередниками XIX і XX ст. – Нікколо Паганіні, Агустіна Барріоса [181]. І хоча багато інтерпретаторів вважає, що композиції Ш. Рака досить складні для виконання, проте зацікавленість до його прийомів гри та розширення можливостей гітари постійно зростає. Це засвідчують численні концертні тури і майстер-класи митця. Особливе звучання гітари у руках Штапана Рака створює ілюзію ансамблю кількох інструментів, що забезпечується не лише його володінням інструментом, але й глибокими знаннями методики гри.

Важливим проявом універсалізму творчості митця є його зацікавлення до міжвидових форм репрезентації гітари. Його довголітній друг і сценічний партнер, актор Альфред Стрейчек зауважує про унікальний талант Штепана Рака як імпровізатора, як митця з яскравою образною уявою: «Музика Штепана завжди унікальна, чутлива і сугестивна. Це також стосується його власної авторської інтерпретації. Штепан Рак візуально на сцені сам перетворюється в музику. Співпраця з ним надихає і є неповторною. Особлива увага повинна бути приділена його здатності до імпровізації. Я не знаю іншого музиканта, який може так чутливо продовжити слово і створити музикою те, що вже не може виразити слово. Деякі його імпровізації – це монументальні і композиційно досконалі музичні твори, які виходять із його миттєвої творчої інтенції, і які часто вже невідтворювані, навіть ним самим. Я кажу – на жаль. Я часто на сцені поруч із ним стаю свідком цих “музичних див”. Це спостерігається і в так званих “фіксованих” концертних програмах. Нерідко лунає зовсім новий мотив, який ще точніше доповнює атмосферу і вносить нову інспірацію і для мене. Творчість Штепана Рака завжди жива, і він, як композитор і виконавець, завжди в русі» [204].

Отже, універсалізм Штепана Рака синтезує композиторську, виконавську (інтерпретаційну та імпровізаційну складові за змістом, та

гастрольну, концертну, аудіально-звукозаписну – за формою), педагогічну і методичну діяльність, а також його захоплення фотографією, подорожами, активною комунікацією в соціальних мережах, веденням особистого вебсайту, каналу YouTube та сторінок FaceBook [41].

### **2.3.1. Композиторська творчість Ш. Рака.**

Гітара – інструмент не лише з багатовіковою історією, але й з виразним тембром, способами гри, репертуаром. Поширення інструмента охоплює не лише європейський, але й азіатський та американський континенти, репрезентацію багатьма культурами. Академізація гітари зумовила формування широкого жанрово-стильового кола репертуару, залучення її до різних музичних напрямів та виконавських форм, сприяла активізації подібних процесів і для інших інструментів загалом у народно-інструментальному мистецтві. Проте важливим залишається визначення гітари як музичного інструмента, що містить не лише естетичне, художнє, але й символічне (сміслове) значення.

Ю. Ніколаєвська, пропонуючи визначення гітари як «образу світу», зазначає, що «благородна функція класичної гітари закладена в самій природі камерного інструмента, який своїм інтимним звучанням спроможний створювати ауру душевної гармонії та рівноваги, «філософської тиші», налаштовувати на сприйняття прекрасного» [113, с. 385]. За її дослідженнями символіка гітари може розглядатися за геометричними, пропорційними, кількісно-цифровими, звуковими, звуковидобувними показниками. Символічно-сміслові рівні сучасної гітари сформовані у формі інструмента (жіночої «фігури») та її розташування стосовно тіла виконавця (просторова спрямованість на слухача); у тембральному джерелі звуку – струнах (як сполучених з людськими душами), які активуються руками, зокрема 10 пальцями (як проєкціями певних завдань чи заповідей); утворенню звуків в результаті синхронізації обох рук («ефект дзеркала»); в елементах конструкції – резонаторних отворах (одна кругла розетка чи дві ефеми),

лініях поздовжних (струни) та поперечних (лади), вигнутих (смирненість) і прямих (спрямованість); цифрових комбінаціях кількості складових конструкції (2 основні частини – корпус і гриф, 3 частин корпусу – нижньої й верхньої деки та обичайки, 6 струн); у прийомах гри та штрихах, що використовуються у грі за допомогою рухів правої та лівої рук [113, с. 385–387]. Саме така символічно-смілова структурованість аналізу гітари як музичного інструмента дозволила Ю. Ніколаєвській сформувати моделюючу стратегію інтерпретатора, «сенс якої пов'язаний з продукуванням музичного смислу за принципом моделі: наприклад, музичного символу або жанру, стилю тощо» [113, с. 371].

У контексті аналізу творчого універсалізму, багатогранна діяльність Штепана Рака – унікальне явище музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Його композиторська творчість, виконавська та педагогічна діяльність, власна методика навчання та звуковидобування на гітарі можуть слугувати джерелами не лише для традиційного музикознавчого і виконавського аналізу, але й символічно-смілового. Показово, що кількісно-цифрові показники характерні для окремих характеристик творчості Ш. Рака, зокрема в офіційних відгуках про гру митця зустрічається вислів, що «ефектне виконання Рака спростовує реальність існування всього лише шести струн на інструменті та десяти пальців на руках виконавця» [204].

У композиторській спадщині Ш. Рака для гітари представлена широка географічна панорама національних образів. Це зумовлено як враженнями композитора від численних подорожей та знайомства з іншими культурами, що інспірували появу окремих творів та циклів, заснованих на фольклорно-етнографічному матеріалі (цитованому чи стилізованому матеріалі), так і визначенням гітари як інструмента, що символізує давні музичні традиції.

Композитор особисто зазначав про комбіновану методику творчості – нотна фіксація (письмо) та імпровізація: «Я поєдную обидва методи. Дещо імпровізація, дещо пишу буквально за столом, ідея в голові, лише потім я беру гітару і намагаюся на ній зіграти. Але я йду від одного до іншого. У

мене немає єдиної системи компонування» [225].

Важливим фактором композиторської творчості митця стала потреба у нових оригінальних творах для гітари. Ш. Рак розумів, що саме якісні авторські композиції формуватимуть популярність інструмента для виконавства, адже діяльність композиторів невід’ємна від виконавських можливостей і тенденцій. Ця ідея співзвучна висловлюванням, які на початку ХХ ст. належали видатному гітаристу А. Сеговії.

Ш. Рак зазначав: «Бетховен <...> любив гітару, бо мав багато друзів-гітаристів. Під його диригентською паличкою грав також Мауро Джуліані, а його великим другом був чеський гітарист і композитор Вацлав Томаш Матейка, який, коли грав його Велику сонату Бетховена ре мажор, за одним джерелом, вигукнув ті пам’ятні слова про те, що гітара насправді є камерним оркестром. Бетховен дуже добре відчував, яку енергію має в собі гітара, і він також казав, що гітару так гарно слухати і так важко писати. Він написав для неї лише один твір – під керівництвом Матейки він перекомпонував для гітари арфову партію свого Тріо для альту, флейти та арфи соль мінор. Тож специфіка гітари полягає в тому, що в руках гітариста гітара починає бути значущою в композиції, але це не завжди так. <...> Які ж прекрасні композиції написала для гітари Яна Обровська<sup>3</sup> – «Chvála českého chorálu» чи «Hommage À Bartók» та інші. Річ у тім, чи достатньо сильне натхнення, щоб це звучало для композитора як гітара? І чи має він під рукою гітариста, який може зіграти це для нього? Якщо ж звернути увагу на світ – яку фантастичну гітарну композицію, яка є справжньою віхою у світовій гітарній літературі, написав симфонічний композитор Бенджамін Бріттен – «Nocturnal»<sup>4</sup>. Це одна з найскладніших композицій, коли-небудь створених для гітари, і власне завдяки виконавцю Джуліану Бріму вона отримала ту силу, яку має» [198].

Домінуючими стимулами композиторської творчості митця постають література та подорожі. Особливі емоції композитор відзначав щодо

<sup>3</sup> Обровська Я. – чеська композиторка (1930 – 1987), дружина гітариста Мілана Зеленки.

<sup>4</sup> «Nocturnal after John Dowland» (ор. 70) написаний Бенджаміном Бріттенем у 1963 р., вважається одним із найскладніших творів у репертуарі для класичної гітари.

Австралії, Іспанії, Китаю, Монголії, Фінляндії, Японії [138]. Звукообразність та звуконаслідування у композиторській творчості Ш. Рака є не лише утіленням програмного принципу, але й семантики та ідентифікації простору й часу. Так, етнічні знаки присутні у програмних назвах і жанрових показниках творів композитора: «Хора – румунський танець» (1971), «Мавританський танець» (1971), «Спогад про Прагу» (1975, інші ред. 1983, 1985), «Чеський хорал» (1978), соната «Моравія» для віолончелі та гітари (1981), «Чеські казки» (1982), «Площа гітари» для гітари і маримби (1983), «З центральної Австралії» для струнного квартету і гітари (1993), «Павана» (1997), «Повітря Богемії» (1998), «Ієронім Босх» (1998), сюїти «Terra Australia» (1994), «Хвала чаю» (2005). У переважній більшості музика Ш. Рака не містить цитованого матеріалу, а слугує стилізацією жанрових форм, мелодичних, ладо-гармонічних, ритмічних елементів [138].

Інтенаційні параметри «образу світу» також виразно проявляються у авторських редакціях п'єс Ш. Рака т. зв. «орієнтального» спрямування та у обробках, імпровізаціях, парафразах на фольклорні теми. Вибір авторської музичної мови зумовлюється багатьма факторами, серед яких – жанр і форма твору, тематика, виразові засоби звукоутворення, фактури, динаміки тощо.

Символікою наповнені й інші сольні, камерно-ансамблеві твори композитора, що апелюють до певних образів-спогадів чи аналогій, відомих літературних зразків (поезії, прози, філософських чи біблійних текстів): «Площа гітари» (1971), «Хіросіма» (1973), «Пам'ятки Іліади» (1973) та «Джордано Бруно» (1982) для флейти й гітари, «Одіссея» для флейти, маримби й гітари (1982), цикл «20 000 льє під водою» (2000) та ін. Літературні контексти творчості Ф. Г. Лорки, Гомера, Ж. Верна слугують «зануренням» слухачів у світ образів, доповнюють музичне сприйняття.

Особливе місце у творчості Ш. Рака посідають синтезовані жанри – мелодекламації чи літературно-музичні композиції, в яких гітара відіграє провідну роль у фактурі, стилізує історично-часовий вимір, а тексти (слова) сприяють «розшифруванню» музичних уявлень. Такими творами

композитора постають «Лист Павла до коринтян» (1996), «Біблійна медитація» (1998) та «Воістину кажу вам» (2003), в яких гітарна партія органічно доповнює біблійні сюжети Старого і Нового Завіту.

Не лише текстове, але й театралізоване (візуалізоване) сприйняття музичних творів Ш. Рака засвідчують т. зв. «персоналізовані», «іменні» проєкти «Vivat Comenius» (Я. А. Коменський), «Vivat Carolus Quartus» (Карл IV), «Jan Hus» (Ян Гус), «T. G. Masaryk» (Томаш Масарик) та ін. Тут символіка гітарного тембру отримує своє первісне походження – як інструмента лютневого типу, що слугував акомпанементом і доповненням до слова, ідентифікацією різних часових епох та історичних ситуацій. Власне у цих творах Ш. Рака найяскравіше проявилися його не лише композиторські, але й виконавські та режисерські таланти. Саме вищезгадані твори органічно синтезують тексти і музичну складову (гітара із залученням окремих духових, струнних, ударних – відповідно до історичного контексту), виступи відбуваються в старовинних історичних спорудах, у відповідних реконструйованих чи стилізованих костюмах. Основним виконавцем-співавтором (декламація текстів) Ш. Рака виступав видатний чеський актор театру і кіно, читець і музикант Альфред Стрейчек [145].

Інтонаційний складник звукового образу гітари Штепана Рака актуалізується у його авторських концертах останніх десятиліть. Творчий характер та оригінальність мислення митця проявляється не лише у власних творах, але й у ансамблевій співпраці. Репертуар гітариста умовно можна розділити на декілька категорій: сольні та ансамблеві композиції, тематично програмні, у т. ч. звукозображальні та узагальнено-настрійного характеру фіксованого та імпровізованого звучання.

В 2010 р. Штепан Рак співпрацював з відомим ансамблем «Циганські дияволи», з яким виконував концертну імпровізацію на тему музики В. Косми. Показовим є також тематичний концерт «Мій дім» («Domov můj») – програма і CD Штепана Рака, створена як внесок до сторіччя незалежності Чехословаччини (2018), до якої увійшли гітарні обробки

улюблених пісень Т. Масарика (президента Чехословаччини), знамениті обробки пісень чеського автора і співака Карела Гашлера (т. зв. пісні «Гашлерки»), а також композиції, що опираються на багаторічну співпрацю автора з актором Альфредом Стрейчком. На створення концерту і диску Ш. Рака надихнув ювілей Чехословаччини, до якого вони з Альфредом Стрейчком готували свою 24-ту спільну програму «Vivat Respublica», що мала включати фантазію на тему двох національних гімнів. Штепан Рак задумав цю композицію як історичний шлях створення обох гімнів, представлений фанфарами та ремінісценціями на мелодію Гашлера «Та наше říšnička česká». Також унікально, що в альбомі вперше в історії об'єднано два світових унікальних інструменти – кам'яна гітара з майстерні Яна Рержіха, яку він подарував Штепану Раку в 2006 році та автентична дерев'яна гітара 1830 року, відреставрована Вацлавом Свободою. Аудіо-диск був записаний в акустичних залах паломницьких храмів (Жамберк, Нератов, Дольний Гедеч), що дозволило автору синтезувати історичні, релігійні, легендарно-казкові аналогії до власних творів. На всіх цих концертах на біс виконувався авторський твір Ш. Рака «Спогад про Прагу». Саме з цієї композиції, що символізує любов до рідного дому, розпочалася тривала творча співпраця між Штепаном Раком та Альфредом Стрейчком, що й зумовило присвяту йому диску [145].

Назва «Мій дім» для Ш. Рака має широке семантичне значення. Це композиції створюють певні рівні для сприйняття Штепаном його дому. Це і музичний дім – в історичному контексті: чеське бароко і Я. Коменський («Імпровізація на тему бароко», «Vivat Comenius»). Дім – як спогад: Прага, район Радотин, дитинство – як джерело натхнення поетики творчості («Запах літнього луку»). Дім як оберіг – символ затишку і захищеності, казкові мотиви («Соловейко», «Бабусин сад»). Дім – як музичний і божественний всесвіт («Романс», «Пісня для царя Давида»). Дім як втрачене щастя – нереалізоване дитинство зі справжніми батьками («Про добро і зло»).

До дня незалежності США, композитор створив (2021) п'єсу-

імпровізацію «Memory of Elvis Presley», в якій використані різноманітні прийоми гри і штрихи, що слугують основою кожного проведення теми пісні Е. Престлі «Can't Help Falling in Love», й утворюють своєрідний варіаційний цикл.

У концертах Ш. Рака звучать не лише інструментальні твори, але й пісні в стилі бардівської ретро-музики (наприклад, «Коли моя біла свічка затухне», «Площа бродяги» – на сл. Станди Кадлец, «Першотравнева» – на сл. Франтишека Новотного). Окремі з них увійшли до нічного музейного шоу «Пісні загубленого раю». Багато творів Ш. Рак виконує разом з сином Яном-Матеєм Раком в ансамблі, а також у співпраці з відомими чеськими виконавцями – співачкою меццо-сопрано Дагмар Пецкова (Dagmar Peckova), оркестром «*Barocco sempre giovane*» у різдвяних концертах, ін. [145].

Більшість концертів Ш. Рака останніх років проходять у старовинних костелах, замках, музеях, історичних локаціях, що сприяє синтезуванню архітектурних (візуальних) та музичних (слухових) образів. Важливо, що сам Ш. Рак, маючи за власне хобі художню фотографію, самостійно обирає такі сценічні майданчики-зали задля своєрідної театралізації (постановки) концертів.

Численні нові художні образи присутні в нових творах гітариста. В умовах пандемії ковіду й обмеженості концертних виступів (2020–2021) він написав декілька творів під назвою «Жива вода» («*Aqua vitae*»), як аналог казкового сюжету: «символізм фінального водоспаду живої води може допомогти комусь знайти свій шлях з туманної темряви» [145]. «Сумна пісня для Есмеральди», «*Once more*» («Ще раз»), «Рондо для Дон Кіхота» – це програмні частини з сюїти «*NEVER GIVE UP*» – «Ніколи не здавайся» (2022), присвяченої другові Ш. Рака А. Стрейчеку, який вже більше п'яти років бореться з паралічем, але не здається.

Нова тематична програма «Три полюси» – «*ANTARCTICA*» (2023) об'єднала режисера і полярного дослідника Петра Горки та гітариста-віртуоза Штепана Рака в унікальному шоу, що презентує унікальність

найбільш безлюдних місць світу з гітарними композиціями та імпровізаціями. Петр Горки був першим чехом, який досяг трьох полюсів світу – Північного, Південного та Полюса холоду, тобто найхолоднішого населеного місця на Землі. Його остання експедиція до Антарктиди надихнула Ш. Рака на створення сюїти з п'яти частин «Антарктида». У цьому проєкті синтезуються музичні імпровізації-ілюстрації, дикторський текст та фото-ілюстрації, що сприяє візуалізації музики [145].

На концерті 2023 р. в Хельсінкі (Фінляндія), Ш. Рак поряд з авторськими творами зімпровізував фантазію на теми фінських пісень. В умовах повномасштабної війни Росії проти України упродовж 2022–2025 рр., Штепан Рак часто виступає на концертах та в соціальних мережах із музичними номерами на підтримку своєї рідної України. Це номери-імпровізації на відомі українські теми, наприклад «Рече та стогне Дніпр широкий» (пісня, що асоціюється не лише з музикою України, але й з текстами віршів Тараса Шевченка).

Його творчість стала об'єктом не лише захоплення, але й вивчення та спадковості. Композиції Штепана Рака є актуальним і поширеним репертуаром багатьох світових артистів-гітаристів. Серед них – Володимир Мікулка, Павел Штайдл, Мілослав Матоушек, Мартін Мислівечек, Мілан Зеленка, Стайн-Ерік Олсен, Джон Вільямс, а також Празький гітарний квартет та ін. Багато з них також стали обов'язковим репертуаром на міжнародних конкурсах.

### **2.3.2. Виконавська діяльність митця.**

Аналіз виконавської стилістики Штепана Рака неможливий без опори на теорію стилю. Слід зауважити, що термін «стиль» походить від грецького «stylos» (паличка для письма, своєрідний почерк). У стародавній німецькій літературі словом «стиль» номінували красивий почерк деяких людей, а також їх уміння красиво викласти свої думки. Пізніше стилем стали позначати індивідуальні риси, властиві творчості видатних діячів мистецтва

(письменників, художників, музикантів (стиль А. Дюма, стиль Мікеланджело, стиль Ф. Ліста тощо). Проте в музичному мистецтві поняття «стиль» почало розвиватися і формуватися тільки в ХХ ст. У більшості досліджень музичних критиків найчастіше увага приділяється стилям композитора, як творцям музики, інтерпретацію якої здійснюють виконавці. Саме особливі якості музичних творів формують не лише спадщину композитора, але й його школи, напряду, а в цілісності й певної історичної епохи. Завдяки цим властивостям ми можемо відчувати, вчитися, визначати генезис музичних творів, який виявляється в цілому наборі особливостей музики, об'єднаних у цілісну систему з характерними особливостями. За словами дослідника Віктора Москаленка, «визначення стилю можна зарахувати не тільки до колективних музичних стилів (історичного і національного, творчого спрямування, школи), а й до індивідуального» [102]. Саме у виконавстві індивідуальний стиль музиканта стає увиразненням стильових тенденцій часу й епохи. На інтерпретацію виконавцем музичних творів впливає комплекс суб'єктивних, індивідуальних чинників, зокрема його естетичних ідеалів, світогляду, а також характеру й темпераменту особистості.

З початку ХХ ст. наукові розвідки в галузі психології стали використовувати для розуміння музичного стилю музики. Згідно музичного словника Грова, класифікація виконавських стилів спирається на три типи людського темпераменту (*раціоналістичний, емоційний, інтелектуальний*) [206]. Похідними виконавськими стилями, відповідно, постають категорії *класичного стилю виконання, романтичного і лірично-інтелектуального*. Характерними особливостями класичного стилю виконання є ретельне й точне відтворення авторського тексту, метрично точне виконання, а також виразне позначення складних елементів у такті. Виконавці романтичного стилю покладаються не на конструктивні деталі музичного тексту, а на образні асоціації, відштовхуючись від поетичної картини музичного твору. Для лірико-інтелектуального стилю, який перебуває немов посередині, не характерні вищезгадані стилі романтичної свободи і класичного педантизму

[232].

У музичному виконавстві застосовується також і теорія аполонічного та діонісійського типів, обґрунтована ще філософом Фрідріхом Ніцше. Ці категорії естетики запропоновані автором для позначення двох засад культуротворчості – світлого, інтелектуального, раціонального і темного, пристрасного, збуджено-ірраціонального (названі за іменами давньогрецьких богів Аполлона і Діоніса). Вчення Ф. Ніцше про аполонічне та діонісійське підґрунтя культури знайшло у ХХ ст. психофізіологічну базу після доведення факту спеціалізації кожної з півкуль людського мозку для виконання логічних та емоційних алгоритмів [118]. Усі ці фактори постають вагомим підґрунтям аналізу виконавського стилю Ш. Рака.

Сприйняття світовою музичною громадськістю унікальних виконавських здобутків Штепана Рака відбувалися завдяки його наполегливій діяльності – концертно-гастрольній та звукозаписній. У листопаді 1993 року Штепан Рак виступав у Лондоні (пров. Онтаріо, Канада), і Джо Матіас у статті, опублікованій в «The London Free Press», процитував Р. Піче, гітариста, що грає на гітарі 30 років і 13 років концертує, який порівняв Ш. Рака з Моцартом, і крім того підкреслив його здатність грати мізинцем правої руки так само прекрасно, як і іншими пальцями [225].

Упродовж усього творчого життя Штепан Рак активно виступає – з сольними програмами, а також у співпраці з іншими артистами, наприклад А. Стрейчком, сином Яном Матеєм Раком та ін. Його розуміння дому – це відчуття власного «я», яке створюється особистим досвідом. За словами його вчителя Штепана Урбана, «якщо ми не створимо дім у собі, у нас його ніде не буде», тому він зберігає внутрішню єдність з домівкою постійно [225].

Виконавські інспірації творчості Ш. Рака надзвичайно різні – це і філософські, і літературні, і містичні символи, меншою мірою – давні традиції. Проте він активно займається і редакторською творчістю старовинних авторів, яку використовує у виконавстві.

Слід відзначити, що часто композиторські таланти Ш. Рака

залишаються лише у виконавських результатах. Як він зазначає, «є твори, які я ніколи не записував текстово. Вони залишилися лише в аудіозаписах. Наприклад, цикл, з яким я був гостем у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського, – «20 тисяч льє під водою». Це велика композиція з восьми частин, натхненна Жулем Верном. І одну з частин я присвятив пам'яті моряків з підводного човна «Курськ». Ці записи є, але твір не занотований. Також у мене немає нот цілого твору «Terra Australis» («Австралійська земля»). Водночас він демонструє багато нових звукових, тембрових, експресивних і технічних можливостей гри на гітарі. Важливо, щоби композиція була записана нотами, відповідно до аудіо. Потім я б це завершив і відредагував» [225].

Натхненням для композитора і виконавця стають емоційні враження не лише від книг, але й дитячих споминів. Ш. Рак зазначає про казковий вектор своєї творчості, який спонукав до написання і виконання твору «Чеські казки». Твір в композитора має декілька редакцій складу – для тріо з маримбою, для квартету гітар, для гітари і флейти, для оркестру і балетної постановки (Празький камерний балет Павла Шмока отримав з ним головний приз у Гельсінки), є плани редагування його для гітари й арфи (для арфістки Яни Бушкової)» [225].

Особлива виконавська співпраця Ш. Рака з Альфредом Стрейчком – в синтезі слова і музики. Загалом митці створили понад двадцять концертно-виконавських програм, які переважно мають меморіальну присвяту яскравим особистостям історії.

Для виконавця дуже важливим є відчуття унікальності як географічних місць – *genius loci*, так і унікальності простору – акустичного й естетичного. Це костели і храми Чехії, Моравії, місця паломництва, духовної сили – Цвілін біля Крнова, церква Св. Архистратига Михаїла в Краліках (новорічні концерти), *Bezručova Orava*, Клатов та ін.

Інтерпретаторські засади Штепана Рака стосовно стильових аспектів старовинної музики полягають у дотриманні авторського тексту і ремарок,

без транскрипцій. Проте існує багато транскрипцій, які створені з урахуванням збереження характеру і гармонічної структури всієї композиції, мають вагомe значення для розвитку класичної гітари. Тому в репертуарі гітаристів Штепан Рак підтримує як оригінальні твори, так і аранжовані. Він, зокрема зазначав: «Цим питанням я займаюся ще з часів навчання в консерваторії, і лише зараз, коли більш інтенсивно вивчаю твори епохи Відродження чудового композитора Джона Доуланда, якого вважають найкращим віртуозом часів Єлизаветинської Англії, дозвольте мені резюмувати два аргументовані погляди на це питання, згадані вище. З одного боку, певний час я дотримувався думки, що сучасна гітара має певні звукові, кольорові та, отже, інтерпретаційні можливості, які виконавець має використати будь-якою ціною, але не з огляду на артикуляцію та загальний стиль гри. Однак, незалежно від більш раннього функціонування інструмента, я думав, що якби лютністи того часу мали інструменти, здатні відтворювати таку ж якість звуку, як сьогодні гітаристи з високоякісними концертними інструментами, вони б, безсумнівно, скористалися цим у повній мірі, тому я не бачив причин постійно адаптуватися до цього.

З іншого боку, я зрозумів одну важливу річ. Музиканти-композитори, наприклад, у згаданий період Відродження, зрозуміло, знали інструменти, для яких вони творили. Вони знали їх динамічний діапазон, коротшу реверберацію, а головним чином також здібності та вміння виконавців того часу. Незважаючи на більш широкий вибір інструментів, вони зосередилися на лютні і створювали свої композиції для цього інструмента зі знанням цих лютневих диспозицій» [184].

Позиція Штепана Рака слугує визначенням підходів до виконавської стильової інтерпретації старовинної музики, а, отже, для виконавського музикознавства й історично поінформованого музикознавства.

В одному з інтерв'ю для журналу «Гітара» Штепан Рак підкреслив значення стильового моделювання для виконання старовинних творів у перекладі для гітари. На запитання щодо стилю в аранжованих творах з

клавесинного оригіналу для гітари, митець зазначив: «Це величезне питання компромісу. Важко встояти перед адаптацією твору Баха для сольного клавесина, порушуючи басову лінію. Це є, враховуючи значно більший тональний діапазон клавесина, з одного боку, і тактильні обмеження лівої руки на гітарі, з іншого. Інша справа, що партія гітари не повинна бути настільки сильною, щоб повністю приховати, що твір спочатку написаний для іншого інструменту, який здатний артикулювати фрази зовсім по-іншому. Отже, перш за все, небажані обертони струн, небажана довжина середніх голосів. Тобто пом'якшіть, зверніть увагу на довжину нот, не дозволяйте басовим обертонам звучати без потреби. Важливо, щоб він мав характер, розрізняючи, мелодія це чи гармонія. Це не можна узагальнювати, це залежить від кожного конкретного випадку, як ми досягнемо компромісу. Іноді зміною тональності, іноді скордатурою<sup>5</sup>, іноді обома, а іноді просто не робимо – словом, може не так вийти. Найкраще це працює в композиціях для сольного інструмента – і знову виникає питання, наскільки залишити його таким, як в оригінальному записі, чи «загітаризувати» і додати більше октав, додати басових нот. Знову ж таки, це потрібно зважувати в кожному конкретному випадку. Наприклад, такий геній і велика духовна істота, як Бах, знав, навіщо йому ту ноту писати чи ні. Тому занадто прикрашати чи не прикрашати, думати, який я розумний, що перевершив Баха, – я з цим не згоден. Я не кажу, що не робіть цього взагалі. Наприклад, ми працювали над скрипковою партитою сі-мінор, і дозволяли собі там дещо творити – але вирішували це в кожному конкретному випадку. Аранжувальна творчість повинна базуватися на оригінальній нотації, сьогодні навіть виникають питання, робити скордатуру чи ні. Це ніколи не буде скрипка чи клавесин, але щоб це знову було просто гітарою, це буде за рахунок правди. Навпаки, коли я редагую складну річ, особливо орган, клавесин або ансамблюву п'єсу, я стикаюся з протилежною проблемою: потрібно ретельно обміркувати, що

---

<sup>5</sup> Скордатура – тимчасове перестроювання інструмента (для частини чи цілого твору), що відмінне від загальноприйнятого (стандартного) строю. Застосовується для струнних музичних інструментів (скрипки, альт, віолончелі, гітари тощо). Метою використання є технічна зручність у складних епізодах, тембрально-звукові ефекти у грі, розширення діапазону.

залишити, а що виключити, щоб зробити цю річ взагалі придатною для гри. Що стосується інших транскрипцій – наприклад, «Asturias» («Астурія» І. Альбеніса – *прим. П.С.*), то слід враховувати на яких струнах виконуються звуки (g, e чи a), як вони синтезуються між собою... Там гітара ближча до натуральної шкали звучання» [184].

Проте, Ш. Рак упродовж свого творчого життя поступово відходив від інтерпретації творів інших авторів – переважно епохи бароко, Відродження та класицизму. Він пріоритетно зосередився на виконанні власних композицій і власних модифікацій (інтерпретацій). «У минулі часи я грав класичну музику, музику епохи Відродження та бароко. Але все більше я звертаюся до власних творів та аранжувань. Інший репертуар я залишаю молодшим. Якщо в мене є потреба та композиторський потенціал, я хочу піти цим шляхом. І в мене є інші проєкти, над якими я хочу працювати» [241]. Це зумовлюється великою креативністю митця, який постійно у пошуку. Так, після успіху циклу «Хвала чаю», в задумах Ш. Рака з'явилися інші ідеї – «Хвала вину», «Хвала каві» і т. і.

Проєкти «Vivat» – разом з читцем-актором А. Стейчком – окрім, присвяти Я. Коменському («Vivat Comenius»), присвячені Карлу IV («Vivat Carolus Quartus»), де звучать уривки з «Моралей» Карла IV, та «Vivat Jiri from Podebrad», тобто це прослава короля Іржі з Подебрад. Автора надихає на цю тематику багата, але маловідома європейському й світовому слухачеві, чеська історія. «Я думаю, що це настільки цікаво і масштабно, що про це потрібно співати і писати, це потрібно грати. Я думаю, що ці проєкти будуть дуже гарними» [222].

Значний вплив на його виконавську майстерність мала і своєрідна методика гри. Оскільки гітара – щипковий інструмент, на якому звук після активації відразу починає стихати, то застосуванням вібрато або відтягуванням правої руки від звукового отвору звук можна подовжити. Але залишається бажання творення кресендо, динамічності на одній ноті, як це, наприклад, є на скрипці. Специфіка гри тремоло – чергуванням на звуці, таку

можливість створює, як «гітарний смичок» за рахунок високої швидкості перебору струн. У своїй творчості він намагається довести, що гітара схожа на оркестр – за своїми багатогранними можливостями. І якщо використання тремоло охоплює декілька струн, то формується звукове враження хорового чи оркестрового звучання.

Ш. Рак зазначав: «Гітара має свою технічну та сонористичну специфіку, тому що не лише тони, кольори, тембр, але й звуки, які вона може видавати, надзвичайно сильні. Наважуся сказати, що за колоритом, на який здатна гітара, будь-якому іншому інструменту важко зрівнятися з нею, а також за динамікою. Це може звучати трохи дивно, але якщо взяти сучасні гітари Свободи чи Смолмана, то навіть на вищому рівні вони вже здатні конкурувати з такими інструментами, як арфа. Але гітара в основному здатна переходити до неймовірних нюансів піанісимо, з якими навряд чи якийсь інший інструмент може зрівнятися. Іншими словами, це зміщення відбувається там, унизу, у внутрішній позиції. Гітара також має величезний діапазон звуків, які можна добути з цього інструмента, включаючи різні постукування, потріскування та дзижчання, що додають йому невичерпного кольору та тембру» [198].

Відоме «тремоло Рака», яке увійшло в історію гітарного виконавства, формується за допомогою зустрічних рухів пальців, формуванню динамічних переходів та фраз. Наприклад, залучення великого пальця правої руки дозволяє також грати тремоло на одній або кількох струнах. Також для великого пальця Ш. Рак прописує окремі мелодичні лінії, для динамізації фактури. Він застосовує на власному прикладі й для своїх учнів навчання грати одночасно кожним пальцем у різній динаміці. Також виконавець застосовує не лише п'ятипальцеву методику правої руки, але й розкриття можливостей лівої – наприклад диференціація пальців, які притискають ладки на струнах та інших, які їх заципують.

За аналогом фортепіано, Ш. Рак розробив техніку гри п'ятьма пальцями кожної руки на гітарі. «Так само, як віолончелісти та контрабасисти

використовують так звані позиції великого пальця, я запровадив те саме в гітарі, особливо в моїх композиціях, коли немає іншого способу дістатися до цих ладів. Але коли справа доходить до правої руки, я вирішив, перш за все, що не робитиму з мізинця добровільного інваліда, і те, що відбувається в одній руці, має відбуватися і в іншій. Якщо ми століттями використовуємо мізинець у лівій руці, чому б нам не використовувати його також і в правій руці. <...> Іспанські фламенко-виконавці використовують різні техніки з незапам'ятних часів, але особливо техніку *rasgueado*, де вони використовують не лише рух, але й контр-рух. Техніка п'яти пальців не тільки відкриває нові технічні та виразні можливості, але й дозволяє отримати набагато більший, монументальніший звук і надає гітарі нового виміру в сенсі своєрідного довгого тону» [198].

Виконавський стиль Штепана Рака більше можна визначити як неоромантичний, що синтезує раціональний та емоційний підходи. Його раціоналізм проявляється переважно лише в підготовчій роботі над творами – для аналізу форми, засад композиторського мислення, процесу динамічного розвитку, підбору штрихів і прийомів гри.

Емоційна сторона стає пріоритетною для концертного виконання гітарних творів. Подібно до мистецтва фотографії, яке посідає важливе місце у творчих зацікавленнях митця, у виконавстві провідною стає орієнтація на художній образ, виразність усіх засобів музичної мови та звукову колористику. Якщо у фотографії колірна гама формується як результат природного освітлення та авторського світлового рішення, то у виконавстві вона досягається завдяки звуковидобуванню і системі штрихів, які формують звучання, насичене колористичними й світлотіньовими відтінками.

А сам виконавець зазначає поєднання окрім романтичних, і містичних рис у своїй творчості. Це також проявляється й у його паралельних напрямках діяльності – музично-терапевтичних практиках, співставленню інтонаційних комплексів і знаків зодіаку, а у педагогічній роботі з учнями він також практикує мантри в окремих тональностях, спів звуків.

Його виконавська творчість має надзвичайний вплив на слухачів. Як зазначає митець, «я щодня стаю на коліна перед богинею музики – і щодня дякую Господу Богу за те, що я отримав цей дар музики і можу поширювати його далі та допомагати тим, хто цього потребує» [225].

Ще з періоду навчання Штепан Рак постійно виступав з інтерпретаціями власних композицій та композицій інших авторів, поєднуючи виконавство з своєю педагогічною та композиторською діяльністю. Протягом усього свого життя він не зупиняв виконавської творчості, концертував як сольо, так і з іншими артистами по всій Чеській Республіці та за кордоном. Проте дослідники творчості гітариста неодноразово відзначали, що твори інших авторів загалом були мало представлені в його авторських програмах повноформатних концертів. Ш. Рак переважно інтерпретує власні композиції, часто імпровізуючи та удосконалюючи їх. Цим він популяризував власну композиторську творчість для гітари, з однієї сторони. А з іншої, вважає за доцільне максимально репрезентувати свої унікальні технічні та виразові можливості гри.

Серед інших виконавців, з якими Рак регулярно співпрацює, є його син Ян Матей Рак (1977 р.н.). Я. М. Рак вже кілька років цікавиться музикою композитора Ярослава Єжека. Він обробляє музику Єжека відповідно до можливостей соло-гітари. Його найбільшим успіхом є аранжування відомої композиції Єжека «Bugatti step» для соло-гітари, яка вважається унікальним досягненням у гітарній літературі. На спільних концертах обидва музиканти грають як соло, так і разом як гітарний дует.

Ще однією музичною співпрацею Рака є співпраця з гітарним квартетом PF Guitar Quartet. Зокрема, PF Guitar Quartet наразі є єдиним виконавцем сюїти «Ієронім Босх» Ш. Рака.

Штепан Рак подорожував і продовжує виступати зі своєю гітарою у багатьох країнах, майже на всіх континентах. Кожен, хто особисто був присутній на одному з його концертів, знає, що він може захопити слухачів інтенсивністю вражень, майстерністю інтерпретації та імпровізації, а також

легкістю, з якою він презентує свої композиції. А також своїм проникливим музичним та словесним вираженням, що говорить про музику, яка є його суттю.

Митець зумів сформувати виразний індивідуальний виконавський концертний стиль, що синтезував настанови його педагога Ш. Урбана і спадщину багатьох європейських митців. Власні композиторські пошуки Штепана Рака стали результатом осмислення перекладеного для гітари різностильового репертуару, особливо доби бароко, ренесансу, класицизму, що вплинули на музиканта на рівні формотворчому, виразовому, тематичному. Співпраця і творчі колаборації Ш. Рака з музикантами багатьох країн також сприяли унікальності виконавського таланту гітариста.

Штепан Рак зазначає: «Я граю на гітарі не для того, щоб бути відомим і багатим, а щоб гітара була в моєму серці, у моїй внутрішній сутності як шлях. Знаєте, є така стара мудрість: немає поганих чи добрих шляхів, є лише шлях, все інше – це блукання. Щоби не було блукання, треба, щоби шлях став шляхом до самовираження та розуміння музики, до розуміння краси та кохання. Бо що ж таке гітара, як не прекрасний музичний інструмент, який, як і будь-який інший, має свій шлях, що веде до Риму? Щоб можна було передати естафету іншим, і щоб вона сяяла та гріла, щоб вона була корисною» [198].

Багато записів професора Рака сьогодні можна знайти на YouTube, Facebook та в інших соціальних мережах. Його виступи з авторськими творами (зокрема й новими) та імпровізаціями, активно продовжуються і до сьогодні.

Таким чином, на основі спостережень, інтерв'ю шляхом теоретичних узагальнень, можна визначити інтерпретаційні моделі виконавської діяльності Штепана Рака, які реалізуються у його творчості.

*Авторсько-інтерпретаційна модель (принцип первинної інтерпретації)* зумовлюється поєднанням композитора і виконавця в одній особі. Він демонструє гнучке ставлення до нотного тексту: допускає варіативність

темпу, ритмічні відхилення, зміну акцентуації. У цій моделі виконавець не перебуває у постійному діалозі з власним текстом і може модифікувати його.

*Наративно-образна модель (принцип драматургічного мислення)* дозволяє інтерпретувати твір як розгортання внутрішнього сюжету. Це проявляється в особливому підході до формування загальних концертних концепцій та монотематичних протяжних проєктів.

*Технічно-експериментальна модель (принцип розширених можливостей техніки)* засвідчується активним використанням Штепаном Раком новітніх засобів гри на гітарі, зокрема різних видів перкусійних ударів по корпусу інструмента, комбінування різних типів атаки звуку – і правою («тремоло Рака»), і лівою (не притискання до грифа, а защипування струн) рукою. У цій моделі техніка не є самоціллю, а засобом розкриття нових образів і тембрів.

*Духовно-філософська модель (принцип внутрішнього переживання)* спрямована на глибоку емоційну інтерпретацію, повільне розгортання твору в часі, підкреслення значимості динамічних нюансів, пауз, зупинок. Виконавець тут постає медіатором між музикою і внутрішнім світом слухача.

*Синтетична стильова модель (принцип стильової відкритості)* у Штепана Рака поєднує різні інтонаційні та культурні пласти. У виконанні це проявляється в адаптації штрихів і артикуляції до різних стилів музики, стильового наслідування, поєднання академічної строгості з імпровізаційною свободою.

Таким чином, інтерпретаційна система Штепана Рака постає як унікальний виконавський стиль, де інтерпретація виступає не як відтворення, репродукція, а як процес динамічного й оригінального творення, співзвучного з композиторським.

### **2.3.3. Педагогічні принципи діяльності.**

Особливе значення для гітарного мистецтва сучасності мають методично-педагогічні принципи Ш. Рака. Попри усталені академічні

методики гри на шестиструнній гітарі, у кожній національній школі, зокрема й у слов'янських країнах, вирізняються митці – педагоги і виконавці, які доповнюють їх власними досягненнями на основі багаторічного досвіду. Серед них – Ян Юрковський, Марцін Залевський, Ян Ковальчик (Польща), Душан Богданович (Сербія), Россан Балканські (Болгарія), Костянтин Смага, Ян Пухальський, Микола Михайленко, Володимир Доценко (Україна) та ін. [144].

За словами Ш. Рака, його методика гри на гітарі заснована на декількох основних засадах. Першочергово, це поради його вчителя – Штепана Урбана, який допоміг йому не тільки в навчанні, але й у підготовці до сценічних виступів, у осмисленні психологічних і філософських аспектів музики.

Штепан Урбан – Štěpán Urban (1913–1974) – чеський гітарист, композитор і педагог, навчався у Празькій консерваторії (клас гітари А. Модра і композиції А. Габи). З 1940 по 1964 р. – професор гітари Празької консерваторії. Серед його учнів – чеські гітаристи А. Бартош, М. Зеленка, В. Вечтомов та ін. Автор численних композицій для гітари, відзначених преміями Франції, Італії та ін. країн. Автор навчальних посібників для гітари («Початкова школа гри на гітарі»; «Шлях до художньої гри на гітарі», «Гітарний ансамбль», «Ми імпровізуємо на гітарі», «На гітарі без нот»), монографії «Про гітару». У 2003 році опублікована спільна книга Ярослави Урбанової та Штепана Рака «Гітара, моя любов», яка була присвячена постаті засновника чеської гітарної школи професора Штепана Урбана [236].

Основою педагогічної мотивації для Ш. Рака стала саме позиція його педагога. «Професор Урбан мав два великих бажання. Одне полягало в тому, щоб гітару викладали в університеті, а інше – щоб у нас був виробник гітар, інструмент якого був би світового класу. Обидва бажання здійснилися. Я радий, що кафедра гітари потрапила до АМУ, але це було зовсім нелегко. Гітара справляла враження на інструменталістів відомих інструментів, таких як скрипка, фортепіано, орган чи кларнет, що вона недостатньо оснащена навіть з точки зору репертуару, і що звучання гітари не досягає потужності

інших інструментів. Однак у ХХ столітті з'явилися такі автори, як Бенджамін Бріттен, які також присвятили себе гітарі з точки зору композиції, тим самим піднявши її концертну функцію. Для нас було важливо, щоб в останні десятиліття наші гітаристи почали перемагати на престижних міжнародних конкурсах, а також щоб пан Вацлав Свобода створив інструменти, які є одними з найкращих у світі та порівнянні з тими, що виробляє австралієць Грег Смоллман» [225].

Ш. Рак розумів, що професійний ріст починається у початківця з якісного інструмента, правильної методики гри та поступового репертуарного освоєння. Загалом, основні методично-педагогічні принципи у практиці Ш. Рака умовно можна розділити на декілька підходів: філософсько-естетичний, методичний, репертуарний [144].

*Філософсько-естетичний підхід* зумовлюється першочерговою любов'ю виконавця до музики. Ш. Рак вчить, що музикант повинен любити те, що робить, тому що без любові, навіть якщо він практикується сотні годин, ніколи не досягне успішного звучання. Важливими є пріоритети: не потрібно представляти інструмент гітару музичними засобами, натомість гітара повинна слугувати засобом для репрезентації музики. Музика повинна бути головним об'єктом, а не гітара. Тобто гітара є інструментом, який повинен стати засобом музичного висловлювання.

Штепан Рак вчить своїх учнів так, як його вчив Штепан Урбан: «Кожного разу, коли ви берете гітару, не тільки фактично руками, але у вашій уяві, спробуйте думати, що ви сидите у величезному театрі світу. Ви ніколи не повинні забувати про це. Навіть якщо ви граєте гами або вправи елементарної техніки, ви повинні сидіти на цій сцені, і ви повинні бачити і відчувати аудиторію навколо вас». Це була порада, яка допомогла Штепану Раку в багатьох концертних виступах. Це головний принцип усього його творчого життя [225].

Гітарист стверджує, що музикант не повинен починати кар'єру виконавця-гітариста для того, щоб стати знаменитим чи багатим. Ці дві речі є

неприйнятними з самого початку. Частково питання фінансів пов'язане із придбанням якісного інструмента. Але аж ніяк, щоб використовувати гітару як засіб для купівлі престижної марки авто чи нерухомості. «Звичайно, молоді люди потребують мотивації і мотивації більшої, ніж бажання стати знаменитим. Педагог повинен мотивувати своїх студентів створювати те, чому вони можуть слідувати. Йди за своєю зіркою (метою), своїм виконавцем-кумиром чи реалізацією проєкту. Це може бути творчість Джона Вільямса, або ж ідея зробити щось новітнє і гарне у майбутньому. Якщо є ця зірка – мета для наслідування, і цього дотримуватися все своє творче життя, то можна уникнути омани та здобути успіх» [225].

Важливими для навчання Ш. Рак вважає творчість як митців періоду становлення класичної гітари – Луїджі Леньяні, Фернандо Сора, Мауро Джуліані, але також і новітнього часу – Йохан Кашпара Мерца, Джуліо Регонді, Бенджаміна Бріттена, сучасних композиторів і виконавців – Микити Кошкіна, Лео Брауера, Роланда Даєнса, Джона Дюарта, Джона Міллса, Девіда Рассела та ін.» [225].

Ш. Рак згадував, що «у той час, коли я вже почав більш активно займатися викладацькою діяльністю, то запитав професора Урбана, чи не міг би він сказати мені якесь життєве кредо, як якомога краще і досконаліше виховати інших гітаристів. На це він відповів мені коротким реченням: “Намагайтеся якомога менше ставати їм на шляху”. І це, по суті, те, чого я намагався робити все своє життя» [225].

Для розуміння і поширення музики, Ш. Рак багато перейняв від свого наставника. «Пам'ятаю чудове речення, яке сказав мені професор Урбан: “У житті є речі, які можна розділити, і є речі, які неможливо розділити”. Серед неподільних є, наприклад, любов, яка або існує, або не існує, а також добро та істина, які неможливо розділити; і він включав музику до цього переліку. Він сказав: “Музика або існує, або вона нісенітниця”. Він не розрізняв стилі та жанри. У музиці та мистецтві загалом головне – це комунікація, і якщо я не можу передати це у простій формі, то точно не у складній. Я можу,

наприклад, створити для слухачів складну музичну форму, поставити туди 20 литавр і 50 туб, труб і тромбонів, і це все одно не буде щось глибоке. А потім один співак заспіває монофонічну пісню, і від неї в мене мурашки по хребту. Ця комунікація йде згори, і якщо її правильно зрозуміти та сприйняти, то вона стає неподільною істиною» [198]. Ці слова засвідчують духовні й естетичні виміри творчості Ш. Рака

Наступний підхід – *методичний*. Окрім філософії музики, потрібні певні технічні вправи та режим дисципліни. Але це залежить від індивідуальності студентів. «В Празькій Академії я працюю зі студентами, які вже добре підготовлені – деякі з них професіонали, лауреати міжнародних фестивалів. Ці студенти вже молоді митці, тому уроки наші більше схожі на консультації. Тим не менш, я намагаюся підібрати кілька основних речей. Перш за все, я намагаюся з'ясувати, яка їх мотивація. Їх мотивація, як правило, – це стати великим гітаристом, і це дуже хороша мотивація, свого роду мрія. Але коли вони грають для мене, я намагаюся побачити, як вони розслабляються, коли вони грають, бо є щось, що штовхає їх грати напружено, і це створює причини багатьох неприємностей» [225].

Зазвичай багато студентів мають сценічні проблеми. Коли вони грають для вас вперше на прослуховуванні, і вони хочуть отримати місце в Академії музики, вони, звичайно, як і всі, дуже знервовані. Деякі з них намагаються уявити собі такий підхід: «Тепер я покажу вам що я, дивіться, ви нічого, а я щось». Зазвичай це провал, оскільки ця мотивація дуже неправильна. Якщо вони намагаються представити себе як великого митця, слід визнати, що цей підхід не правильний» [225]. Важливим є комунікація зі слухачем, бажання поділитися з ним своїми емоціями, роздумами про музичний твір.

Методичний підхід також ґрунтується на специфіці звуковидобування, виробленій та апробованій Ш. Раком упродовж десятків років. Він використовує п'ятипальцевий метод звуковидобування в правій руці, і це застосовують всі його учні, а через них і з їх допомогою ця методика поширюється на дітей молодшого віку, які тільки починають навчання на

гітарі.

«Я виявив, що недостатньо треновані м'язи можуть підводити мене в моменти нервового напруження. Тому я навчаю гітаристів активно практикувати все в обох напрямках. В долоню і з долоні. Трохи атакувати. Не лише чотирма пальцями» [241].

Для правильного володіння 5-ти пальцевою технікою Рак радить своїм студентам починати заняття з дітьми за участю всіх пальців правої руки, з самого початку, і так вони не будуть мати будь-яких проблем у подальшому з мізинцем. В якості порівняння, він стверджує, що, наприклад, піаніст не може бути з використанням п'яти пальців на лівій руці і лише чотирьох у правій. Це не зовсім логічно, і зовсім непрактично. Такого ж принципу Рак дотримується і на гітарі: повне використання всіх п'яти пальців лівої і правої рук [144].

Початок роботи з мізинцем відбувається так само, як з іншими пальцями, і можна так само легко і за його допомогою досягнути віртуозності і блискучої техніки. «Чому ми повинні зробити з одного пальця недієвий? Чому п'ятий палець правої руки повинні відставати від інших? Адже техніка – це першочергово швидкість, а додатковий палець – це теж додаткова швидкість» [225].

Ця практика також стосується і його загальної педагогічної концепції. Він навчає своїх студентів використовувати дію пальців правої руки також і в протилежному напрямку до нормального руху гри. А почав він цю практику ще у Фінляндії багато років тому, і продовжує досі. Тобто, гітарист використовує свої пальці в обох напрямках, не тільки, як в навчанні на класичній гітарі – на шляху заціпування струн до долоні активно і повернення назад пальцями, не торкаючись будь-якої із струн. Це означає, що ті м'язи, які заціпують в долоню розвинені, в той час як інші м'язи, протилежні до них, недостатньо розвинені. Цей факт Штепан Рак помітив як проблему і, один з перших, почав використовувати не лише самостійно новий спосіб звуковидобування, а й навчати цьому своїх учнів. Він

переконаний, що тіло музиканта, як і кожен рух, кожен палець при грі повинні бути збалансованими.

«Я усвідомив, що треба систематично працювати над речами. Це навчило мене, що в кожного є свій власний м'яз-протилежність. Тому його слід тренувати в обох напрямках. Як гантель. Чому гітаристи зазвичай не роблять цього пальцями? У фламенко-гітаристів зазвичай немає з цим проблем, і вони зазвичай роблять це мізинцем. Ми, класичні гітаристи, переоцінюємо активацію удару всередину, але часто залишаємо повернення від долоні назовні на волю випадку» [241].

Важливим також є факт, що нову техніку звуковидобування потрібно виробляти поступово і наполегливо, поряд із звичайними вправами для обох рук. При недостатній практиці недоліки будуть помітні, але швидше за все при концертному виконанні, адже дуже часто при самостійних заняттях все може звучати добре. В такому випадку корисними будуть вправи на заціпування струн передньою частиною нігтя. Такі вправи виконуються штрихами *tirando* і *apoyando*. При цьому, потрібно слідкувати, щоб рух пальця буде дуже економічним, щоб при відтворенні звуку пальцем він міг зупинитися і повернутися в протилежному напрямку.

Обговорюючи цю техніку з гітаристом К. Ямашита, музиканти виявили, що у них обох дуже схожі підходи до техніки. У практиці рухів пальців правої руки в обох напрямках в творі «Картинки з виставки» М. Мусоргського К. Ямашита не використовує великий палець, як це робить Рак. Неважко помітити, що гра таким способом часто наближає звучання гітари в руках Ш. Рака до фактурної стилізації інших інструментів – банджо, мандоліни, балалайки тощо. Сам музикант стверджує, що гітаристу потрібно прагнути отримати максимально близькі до композиторського задуму чи оригіналу (при аранжуванні) об'єм звуку, тембральну насиченість та емоційне почуття [144].

У випадку з лівою рукою, методика Рака також пропонує варіантність. Так як великий палець лівої руки фактично не відіграє рухомих функцій,

Штепан пропонує своїм студентам наступну вправу: взяти гітару в протилежному напрямку (наче для шульги) і розігравати пальці так само, як і правою рукою, особливої уваги приділити великому пальцю. Таким чином потрібно намагатися досягти хорошого якісного звуку. Це забезпечить безпеку для лівої руки, особливо для великого пальця, який стане більш самостійним і активним. Це як дзеркальне відображення – великий палець лівої руки знаходиться в тій же ситуації, як і мізинець правої руки. Якщо практикувати з пальцями лівої руки в протилежному напрямку можна дістати набагато сильніше пальці, як і в правій руці. Це допоможе сформувати більшу витривалість кожного із пальців [144].

Залучаючи мізинець до гри, методика Ш. Рака сприяє покращенню рухливості самого пальця, а також інших (а, m, i, p). Використання мізинця приносить нові технічні та виразні можливості гітари, такі як тембровий контраст, окрема мелодична лінія, арпеджіо всіма пальцями, чотирипальцеве тремоло та ін.

Ш. Рак розглядає гру великим пальцем правої руки для гри тремоло на одній або кількох струнах, для проведення окремих мелодичних ліній, для динамізації фактури. Також одним із завдань для учнів викладач ставить виразну відмінність не лише звуковидобування, але й динаміки кожного із голосів фактури. Ш. Рак зазначає: «Я також залучаю до гри великий палець правої руки та навчаю його грати тремоло на одній або кількох струнах. Я роблю великий палець незалежним, щоб він грав власну мелодійну лінію створеної динамічної лінії. Я навчаю і себе та своїх учнів, щоб ми могли одночасно грати кожним пальцем у різній динаміці... І в мене є послідовники. Павло Штайдл вже викладає в Музичній академії. Коли він навчався у мене, ми винайшли різні методи тренування. Павло продовжує блискуче це робити» [241].

Важливим у методиці Ш. Рака є підхід до фактурного осмислення гітари як інструмента. Гітара є щипковим інструментом, а отже звук після атаки відразу згасає («Гітара – це як друкарський інструмент. Тон починає

звучати, але він відразу й починає зникати»). Шляхом *вібрато* або *тремоло* тон можна подовжити, але зробити суцільне кресендо, динамічне зростання на одній ноті, як на скрипці, – це потребує практики і набуття досвіду. Виконавець доводить, що гітара схожа на оркестр. А розвиток п'ятипальцевої техніки – швидкий перебір – дозволить створити своєрідний «гітарний смичок». Такий підхід до використання на трьох чи чотирьох струнах уже формує фактуру на зразок хорової чи оркестрової. Слід зауважити, що така специфіка інтерпретації інструмента – як «оркестру» – суголосна позиції інших виконавців ХХ ст. – Л. Брауера, К. Ямашити та ін. [144].

Послідовники й учні Ш. Рака продовжують його методику в цілому світі – у Фінляндії, Америці, Канаді чи Австралії. Він зазначає також музикантів, які прийшли до цього по-своєму. «Наприклад, мого колегу з Америки Чарльза Постелвейта, який побудував на цьому цілу техніку, Аліси Арц, і, звісно, виконавців фламенко. <...> В давнину гітаристи, лютністи та віуелісти (виконавці на віуеллі – попередниці гітари – П. С.) використовували мізинець як специфічний звуковий ефект – вони клали його на деку. Коли його піднімали, це дозволяло деці резонувати сильніше, тому вона також відігравала роль підсилення звуку» [184]. Отже, методичний підхід у педагогічній діяльності Ш. Рака має багато історичних проєкцій та новаційних напрямів, які здобули не лише соратників, але й послідовників.

Сьогодні методика Ш. Рака постає і у площині наукового аналізу й осмислення. Й. Мазан у своєму дослідженні зазначає: «Окремим розділом у сучасній грі на гітарі є п'ятипальцева техніка правої руки Штепана Рака. Рак включав мізинець у гру правої руки як рівноправного партнера іншим пальцям. Його надихала його роль у техніці фламенко. Мізинець у аплікатурі гітари позначається літерою с. Це скорочення від іспанського терміну *chiquito*. Мізинець, завдяки своїй коротшій довжині, змушує праву руку змінювати положення. Саме тому Рак використовує його лише в певних техніках, таких як *tremolo*, *rasgueado* і *graneado*. Там використання мізинця є природним продовженням послідовності рухів. Замість традиційної

аплікатури раті, ми граємо за допомогою рс.

Мізінець також може використовуватися для гри в регістрах. Бажаним явищем тут є те, що мізінець є найдальшим пальцем від великого пальця, що дозволяє нам використовувати зовнішні регістри. Великий палець виконує удар *tasto*, мізінець *sul ponticello*, а пальці іта реалізують середні голоси в регістрі *naturale*.

Головна мета п'ятипальцевої техніки Рака – наблизити гітару до звучання оркестру. У цьому прагненні він наближається до меж тембрових можливостей гітари. Рак прагне максимального динамічного діапазону, від піано, піаніссімо до агресивного форте, фортіссімо. Це стало можливим завдяки гітарі Грега Смоллмана та якісним інструментам Вацлава Свободи» [205, с.223].

Наступний підхід – *репертуарний*. Ш. Рак – неперевершений виконавець творів епохи бароко і Ренесансу, проте особливу популярність він отримав як інтерпретатор власної творчості, часто і здебільшого імпровізованої. Саме потреба у новому репертуарі, відповідного часу і творчим завданням, зумовила його звернення до композиторської діяльності (мініатюри, програмні п'єси, циклічні форми – концерти, сюїти, сонати, варіації). Поряд із сольними та ансамблевими (однорідними і мішаними) композиціями, синтезованими музично-театральними представленнями для професійного виконання, окремий напрям його творчості – *навчальний, методично-дидактичний репертуар*. Це зокрема, «Сюїта-етюд» (1980), «Примхи» – цикл інструктивних композицій для гітари (1982), «П'ять концертних етюдів» (1984), цикл «Хвилини соло для гітари» (1986), «Для дітей» (2015), «Пісня для феї»<sup>6</sup> (2016) – для малих гітаристів та ін. У гітарній творчості Ш. Рака втілені не лише навчальні потреби сучасного гітарного виконавства, але й широка палітра національних образів, що сприяють духовному розвитку і вихованню молодого покоління [137, с. 145].

Загалом, коло творів композитора для наймолодших гітаристів не є

<sup>6</sup> Цикли проаналізовано у Підрозділі 3.2.3.

надто великим, але ті, які написані для дітей, синтезують і технічні завдання, і художні, сприяють освоєнню штрихів і прийомів гри, відчуттю фразування, побудови форми тощо. Першочерговим завданням композитора постає образна яскрава програмність, виразний мелодизм, чітка метро-ритміка, зручна фактура, що сприяє швидкому запам'ятовуванню.

Цикл «Для дітей» («Дитячі легкі пісні для маленьких гітаристів») складається з 11 мініатюр. Це своєрідні короткі мелодекламації, які сприяють розвитку ігрової артикуляції, образного мислення та емоційної пам'яті музикантів-початківців: «Для Віруньки», «Пісня листоноші», «Вечірні тони», «Танець для коника», «Іспанська пісня», «Ностальгійний вальс», «Схід сонця», «Спогад», «Маленька токката», «Фанфари і луна» та ін. [144].

Ще два цикли Ш. Рака «Десять різдвяних часів» і «Радісна новина» – це колядки в обробці для гітари соло. Ш. Рак зазначає, що обробки різдвяних пісень і колядок, які супроводжували його дитинство, і досі зберігають для нього чарівність та інтенсивність емоційних переживань. Обидва цикли аранжувань різдвяних мелодій спрямовані для різних категорій початківців, містять шкалу поступового наростання складності від абсолютно простого до досить складного. Поряд із засвоєнням прийомів гри, фактурних та аплікатурних завдань, виконавців, за задумом автора, «сповнюватиме радість, спокій, надія на мир і благополуччя, як і личить у Різдвяний час» [225].

Отже, методично-педагогічні принципи Ш. Рака умовно можна розділити на декілька підходів: філософсько-естетичний, методичний, репертуарний. Кожен з підходів сприяє формуванню не лише конкретних виконавських навичок гітариста, але й реалізації виховних та аксіологічних завдань.

Таким чином, основні навчально-методичні засади гри на гітарі Ш. Рака продовжують школу його вчителя Ш. Урбана. Ці основні поради системи методичної роботи апробовані практикою викладання як у Празькій Академії мистецтв, в Остравському університеті, так і у майстер-класах, які

Штепан Рак проводить по всьому світу. Багатий виконавський досвід гітариста, його різножанровий авторський композиторський доробок для гітари дозволив сформувавши і новаторські методи – стосовно постановки і п'ятипальцевої методики гри, особливої ролі великого пальця і мізинця правої руки у фактурній насиченості, технічного удосконалення звуковидобування лівою рукою та ін. [144].

Твори для дітей (гітаристів-початківців) у доробку Ш. Рака сприяють поєднанню художньо-образних та технічно-виконавських завдань, мають чітко виражену опору на національний колорит музики, пісенно-танцювальні жанри, програмний узагальнений тематизм.

Зважаючи на блискучу кар'єру Рака як гітариста, можна з впевненістю визнати, що його новаторські методи звуковидобування і техніки гри становитимуть вагому складову для педагогічної практики педагогів-гітаристів України та світу. Ш. Рак зазначав, «я подорожую по всьому світу, щоб викладати. <...> Я демонструю, і учасники одразу ж випробовують методику. Мої студенти тепер регулярно грають п'ятипальцеву техніку. Вони також використовують її у навчанні дітей. Коли вони грають мої твори, вони використовують цей спосіб гри. <...> Ракове тремоло можна використовувати в багатьох піснях. Наприклад, як чудово звучить Alhambra!» (твір Ф. Таррегі – *П.С.*) [241].

Філософсько-естетичний підхід у концепції Ш. Рака передбачає сприйняття гітари як інструмента для музичного висловлювання, комунікації зі слухачами, провідника у світ високого мистецтва. Методичний підхід враховує специфіку п'ятипальцевої методики звуковидобування, яка повинна застосовуватися з початкового етапу опанування інструмента, та формування навиків «економної» гри шляхом спостереження за рухами пальців у обох напрямках активації струни. Репертуарний підхід гітарної методики Ш. Рака враховує вікові, технічні, художньо-мистецькі, виховні завдання з урахуванням фізіологічних показників та музичних здібностей учня.

Доповненням до навчально-методичної концепції Ш. Рака слугує й

аналіз його творів для початкового навчання. Творчість для дітей у діяльності Ш. Рака займає окремий напрям, спрямований не лише для опанування інструмента в його звуковидобувних та штрихових позиціях, але й на осмислення засад інтерпретації музичного твору на гітарі, подолання сценічного хвилювання та набуття сценічного досвіду виконавства та інтерпретації [144].

Таким чином, у західно-європейському гітарному мистецтві постать Штепана Рака займає помітне й вагоме місце. Багатовекторність й універсалізм діяльності Ш. Рака засвідчується синтезом різних форм: сольним виконавством, композиторською й аранжувальною творчістю, педагогічними й методичними рекомендаціями та навчанням. Це неодноразово відзначалося у музично-критичних рефлексіях дослідників і критиків багатьох країн. Саме взаємодія таланту у сферах гітарних виконавства, компонування, педагогіки, з активністю й працелюбністю, зумовила формування оригінальної авторської методики техніки гри на гітарі, що втілена у широкій тематиці і стилістиці виконуваних ним творів, потужній авторській школі у сучасному гітарному світі. Ш. Рак органічно синтезує діяльність як виконавець, композитор та педагог. Його викладацька робота стала помітним явищем в консерваторії Jyvaskyla Фінляндії (1975), університеті в Чеське Будейовіце (1981), в Академії виконавських мистецтв у Празі (1982), Остравському університеті (2000). Серед його учнів – відомі виконавці Марек Велемінський, Павло Штайдл та ін. [146]. Сам Ш. Рак зазначав: «А ще я мав можливість бути консультантом професора Мартіна Мислівечека чи Мілослава Матоушека та інших. Моїм випускником є ще один чудовий виконавець – Петр Фіала, фіналіст конкурсу в Кутній Горі. Я думаю, що протягом цих років мені вдалося довести довговічність гітари, що було винагороджено тим фактом, що гітара, а не тільки я – я не вважаю це власною заслугою – отримала професорську посаду від президента Гавела у 2000 році» [198].

Загалом, універсалізм – відоме поняття ще з давніх часів. Для

музичного фаху він передбачає синтезування декількох напрямів діяльності, серед яких пріоритетними є *композиторський* – створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників, і *виконавський* – сольний як інструменталіста чи вокаліста, учасника колективу – ансамблю, оркестру, хору, диригента колективу, а також звукозаписну діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів [44]. Також паралельно до вищезгаданих можуть бути складовими творчості такі напрями як *конструкторський* (виготовлення та ремонт інструментарію); *педагогічний та методичний* (навчання та формування методик гри); *науково-дослідницький та публіцистичний* (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); *адміністративно-організаційний* (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); *менеджерсько-організаційний* (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальных заходів) та ін. [44].

Творчий універсалізм або універсалізм творчої особистості передбачають не лише синтезування видів, синергію напрямів діяльності, а беззаперечність вагомості тих здобутків, що визнаються суспільством, здійснюють вплив у своїй галузі знань, зумовлюють нові тенденції. Розглядаючи творчу постать Ш. Рака як класичного універсала, спостерігаємо спільні тематичні лінії в композиторській та виконавській творчості, пізнавально-філософські підходи у музичній інтерпретації, єдиний культурно-ціннісний та виховний потенціал виконавської та педагогічної творчості митця. Його сучасники відзначали специфіку синтезу композиторських засобів і віртуозно-інтерпретаційного виконавства, що зближує творчість Ш. Рака з видатними попередниками XIX і XX ст. – Нікколо Паганіні, Агустіна Барріоса. І хоча багато інтерпретаторів вважає, що композиції Ш. Рака досить складні для виконання, проте зацікавленість до його прийомів гри та розширення можливостей гітари постійно зростає. Це засвідчують численні концертні тури і майстер-класи митця. Особливе

звучання гітари у руках Штепана Рака створює ілюзію ансамблю кількох інструментів, що забезпечується не лише його володінням інструментом, але й глибокими знаннями методики гри. Важливим проявом універсалізму творчості митця є також реалізація ним міжвидових, полімистецьких форм репрезентації гітари.

Універсалізм Штепана Рака не лише багатогранний, але успішний: він повною мірою реалізував себе як композитор, виконавець, педагог, дослідник і редактор старовинної музики, фотограф, автор сценаріїв і навіть ініціатор музичних практик як терапевтичного засобу. Завдяки такій різноплановості його мистецтво є змістовно багатим і зрозумілим для широкого кола слухачів.

Під універсалізмом творчості також мається на увазі й здатність охоплювати різні художні напрями, жанри, теми й форми самовираження, не замикаючись на одному стилі чи напрямі. Це передбачає глибоке поєднання різних мистецьких сфер – музики, літератури, театру, образотворчого мистецтва – та врахування культурних контекстів, з акцентом на естетичну, духовну й суспільну значущість творчості. У творчості Ш. Рака це проявляється у жанровому розмаїтті його музики, поєднанні композиції, виконавства й викладацької роботи, а також у міжкультурному діалозі, який формує цілісне музичне висловлювання зі світовим звучанням. Такий універсалізм дозволяє митцеві торкатися важливих соціальних, духовних і філософських тем, залишаючись зрозумілим для різних аудиторій і органічно вписуючись у глобальний мистецький простір.

### **РОЗДІЛ 3. ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ ШТАПЕНА РАКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ХАРАКТЕРИСТИКА.**

Багатовимірність гітарної творчості Штепана Рака зумовлює вибір матеріалів та засад для її аналізу. Пріоритетними постають сольні твори різної форми (мініатюри, сонатні та циклічні), які композитор сам виконував, а пізніше відредагував та видав. Хоча багатоваріантність й імпровізаційність його авторських виконань може створювати відмінності в аналізах. На сьогодні частина творів Ш. Рака ще не видані, функціонують у звуковому просторі лише в авторському аудіоформаті. Проте окремі видання віртуозних і багаточастинних композицій дозволяють зробити актуальні висновки про жанрове коло, стилістику творчості композитора та програмність як основу її формування.

#### **3.1. Засади програмності у гітарній творчості Ш. Рака.**

Композиторська творчість Ш. Рака багатогранна у плані жанрів, вона охоплює камерні й симфонічні твори. Своєю чергою, камерна включає сольні твори для гітари та ансамблі за участю гітари. Особливе визнання отримали композиції Ш. Рака для класичної гітари соло, які ввійшли в постійний концертний репертуар провідних світових виконавців. Для гітарних ансамблів (для двох, трьох чи чотирьох гітар) Ш. Рак написав низку композицій великої форми, у т. ч. аранжування власних сольних творів. Авторські музичні твори Ш. Рака виходять друком у збірниках та в аудіозаписах і в Чеській Республіці, і за кордоном. Основним принципом композиторської творчості митця стала програмність [138].

Відомо, що в музичному мистецтві прообразом програмності став принцип наслідування природі, причому не лише буквальних звуків і явищ природи, але й життя істот, зокрема людини з її вродженою емоційністю та пристрасністю. Отже, першими програмними принципами стали звукообразальність та звуконаслідування, які впродовж століть пройшли

етапи еволюції, розширюючи виражальні засоби музики, її семантичні показники. Найбільш яскравими принципами програмності виявляються в творчості композиторів-романтиків, ґрунтуючись на фольклорі, етнографії, міфології, національній літературі, стаючи ідентифікаційними музичними маркерами. Програмність завжди була вагомим компонентом художнього образу. А в творчості Ш. Рака цей фактор посилюється ще й синтезом композиторського та виконавського втілення цього образу [138, с. 105].

І. Борух у своєму дослідженні пропонує: «спробу класифікації кількох модусів програмності, що спираються на образно-змістові вектори, як музичні, так і позамузичні. Поняття «модус» (з латинської «спосіб», інші значення – вид, прояв, різновид) обрано для уточнення загальноприйнятих «типів програмності» у напрямку детальнішої фіксації джерел чи імпульсів, які надихають композитора до конкретизації свого задуму» [11, с.97].

Принцип програмності первинно втілюється в таких різновидах, як звуконаслідувальний, фольклорний, жанровий, парафрастичний, психологічно-настрійний. Поступовий розвиток програмної музики значно розширює цю сферу, доповнюючи її меморіальним, образотворчим, літературним, релігійно-сакральним модусами.

У гітарній творчості Ш. Рака всі вищезгадані типи модусів знайшли своє відображення. Так, *звукнаслідувальний* принцип став основою оригінального за музичною мовою циклу Ш. Рака 2005 р., що записаний на аудіодиск, – «Хвала чаю», який охоплює 22 частини стилізованої етнічної музики. Композитор використав чайну традицію для відтворення музичних картин різних країн і культур світу, для яких чаювання – незмінний складник щоденного побуту й етнографії – Індії («Спогад про Бомбей», «Assam», «Darjeeling»), Китаю («Pu Erh»), Цейлону, Англії («Earl Grey»), Ірландії, Японії («Guokuro»), В'єтнаму, Тайваню, Тибету, Туреччини («Rize»), Південної Африки («Rooibos») та ін.

Стилізація творів стосується не лише інтонацій та ладу, використання мелізматики, ритміки, гармоній, притаманних музиці різних народів,

диференціюються і звуко-тембральні характеристики. Так, кожна з частин імітує й струнно-щипкові інструменти, характерні для цих країн, і які є тембрально спорідненими до гітари.

Серед типово орієнтальних частин, що наближені до музики екзотичних східних та азіатських країн, зустрічаються й частини слов'янської тематики – «Бабусин сад», «Руська думка», «Російський караван» [138].

*Фольклорний* модус утілений через призму опори на літературний та музичний фольклор. У творчості Ш. Рака він представлений творами «Хора – румунський танець» (1971), «Мавританський танець» (1971), «Фінська повість» (1977), «Чеський хорал» (1978), «Чеські казки» написані за дитячими враженнями (1982), «Дві пісні» (1998), «Повітря Богемії» (1998) та багатьма іншими.

*Жанровий* модус гітарної творчості Ш. Рака представлений композиціями малої та великої форми переважно узагальненого програмного характеру, з використанням класичних форм чи танцювальних жанрів – дві гітарні сонати (1969, ред. 1978), Сюїта (1974), «Проста партита» (1974), «Ренесансна сюїта» (1983), «5 концертних етюдів» (1986), «Квартет» (1986), Соната «Чотири гітари» (1986), «Джордж. 4 фугетти» (1986), «Румба» (1987), «Токката» (1991).

*Парафрастичний* принцип програмності передбачає новопрочитання й переосмислення музичних тем інших авторів. У творчості Ш. Рака він утілений у формі варіацій. Серед них – «Варіації Карлового мосту» або «Варіації на тему Яромира Клемпіра» (1988), цикл, присвячених знаменитому історичному Карловому мосту в Празі, а також «Варіації на тему Микити Кошкіна» (1982).

*Психологічно-настрєвий* принцип гітарної творчості Ш. Рака втілюється переважно через лірично-філософські образи-роздуми. Серед композицій – «Спогад про Прагу» (1975, інші ред. 1983, 1985), присвячений рідному місту проживання й навчання, «Чотири настрої» (1985), «Настрої» (1986), сюїта «Terra Australia» («Австралійська земля»), що вважається

однією з найдовших за протяжністю композицій (біля двох годин), написаних для соло гітари (1994).

*Меморіальний* модус передбачає твори-присвяти видатним особистостям чи історичним подіям. Гітарна творчість Ш. Рака також містить яскраві твори цього напрямку. Серед них – «Вільямсіана» (за враженнями від спілкування та співпраці автора з гітаристом Джоном Вільямсом), «Площа гітари» пам'яті іспанського поета Ф. Г. Лорки (1971), «Хіросіма», присвячена трагічним подіям кінця II світової війни (1973).

Окремі із програмних творів меморіального модусу мають синтезований характер – на межі музики, літератури, театру – це своєрідні концертні *літературно-музичні композиції або мелодекламації в супроводі музики*. До них належить і проєкт «Vivat Comenius» (1989), створений у співдружності Штепана Рака з відомим чеським актором театру і кіно, декламатором-читцем і музикантом Альфредом Стрейчком.

Загалом більшість творів композитора-гітариста написані під впливом певних вражень від подій, картин природи, спілкування з людьми. Сам композитор особливо відзначає враження від Фінляндії, Іспанії, Китаю, Японії, Монголії, Австралії [141]. Емоції, що знайшли відображення в авторських композиціях Ш. Рака, можна узагальнити як *образотворчий* принцип. Серед них такі: «Остання дискотека» (1982), соната «Моравія» для віолончелі та гітари (1981), «Матильда. Концертні варіації» (1994), «Фінальний раунд» (1996), «Павана» (1997), «Ієронім Босх» (1998), а також камерні програмні інструментальні композиції за участю гітари, зокрема, «Площа гітари» для гітари і маримби (1983), «З центральної Австралії» для струнного квартету і гітари (1993), «Пісня Деббі» для скрипки і гітари (1996), «Пісня Дебори» для віолончелі й гітари (1997) та багато інших, написаних упродовж кінця 60-х – на початку 90-х рр.

*Літературний* принцип програмності музичних творів передбачає закоріненість у сюжетні образи художніх творів. Так, великий цикл «20 000 льє під водою» (2000), що містить назву однойменного роману Ж. Верна,

прем'єра якого відбулася в Московській консерваторії (2002), був присвячений Ш. Раком трагедії підводного човна «Курськ». Серед інших узагальнено-програмних композицій – твори «Пам'ятки Іліади» (1973) та «Джордано Бруно» (1982) для флейти й гітари, «Одісея» для флейти, маримби й гітари (1982), музичні адаптації літературних творів Джека Лондона (1999), Іржі Волкера (2001), Ярослави Урбанової (2001) та ін.

*Релігійно-сакральний* модус творчості Ш. Рака представлений літературно-музичними композиціями – «Лист Павла до коринтян» на тексти Старого Завіту (1996), «Біблійна медитація» на текст Нового Завіту (1998), «Воістину кажу вам» (2003) та ін. Основою музичної партитури композицій є гітарна партія. Окремі гітарні твори митця ввійшли до циклу під загальною біблійною назвою «Пісні Давида» (2010), що об'єднує нові авторські редакції його п'єс «орієнтального» спрямування та парафрази на українські й російські фольклорні й авторські теми.

Окремі з гітарних творів Ш. Рака мають *навчальний, методично-дидактичний* характер. Це, зокрема, «Сюїта-етюд» (1980), «Розмарі» – цикл інструктивних композицій для гітари (1982), «П'ять концертних етюдів» (1984), цикл «Хвилинні соло» (1986) та ін. У гітарній творчості Ш. Рака втілені не лише методично-дидактичні потреби сучасного гітарного виконавства, але й широка палітра національних образів, що сприяють духовному розвитку і вихованню молодого покоління. І. Борух відзначає, що типовими для дитячої музичної літератури є такі «модуси програмності як звуконаслідувальний, зображально-настрійний, портретний, узагальнено-образний» [11, с.154].

Більшість творів композитора-гітариста – програмні, написані під впливом емоційних вражень від літератури, природи, спілкування з людьми, приурочені до певних подій чи історичних постатей. У творчості Ш. Рака спостерігається типові неоромантичні риси – звернення до міфологічної і казкової тематики, потяг до орієнталізму (східних мотивів Китаю, Японії, Монголії, Австралії), проте найчастіше в творчості композитора проявляється

слов'янське коріння музики. Композиторська творчість митця може бути визначена не лише неоромантичною за стилістикою. У ній також мають місце неофольклорні риси, оскільки етнічна музика на гітарі чи в ансамблі з іншими інструментами набуває особливої інтерпретації. Варто зробити висновок про домінуючий постмодерний напрям творчості Ш. Рака, що дає змогу синтезувати різні стильові елементи, поєднувати інструментальну та вокальну музику, літературне читання, театральну візуалізацію тощо. Все це визначає унікальний авторський стиль митця, його індивідуальну концепцію розуміння, репрезентації та популяризації гітари як інструмента й гітарного мистецтва як важливого складника загальноєвропейського та світового контексту розвитку академічної музики.

Програмність творчості Ш. Рака також є своєрідним уособленням рефлексивного стилю митця, при чому як в композиторській, так і у виконавській творчості. Саме програмність стала яскравим вираженням рефлексивності митця як на історичні події та постаті, літературні твори, емоційні враження від географічних подорожей, окремих зустрічей, природи.

Жанровий спектр програмних гітарних творів Ш. Рака охоплює композиції сольні та ансамблеві – для квартету гітар, для гітари з іншими інструментами (скрипкою, альтом, віолончеллю, флейтою, маримбою, ударними), а також з людським голосом. Це твори малої (мініатюри), середньої (програмні п'єси) і великої форми, переважно циклічної – концерти, сюїти, сонати, варіації. Їх програмний зміст, що втілюється у програмних назвах та виконавських коментарях композитора, дозволяє не лише знаходити відгук серед слухачів, але й корелюватися із провідними

### **3.2. Гітарні композиції Ш. Рака у контексті сучасних стильових тенденцій.**

Стильова панорама у творчості одного композитора, першочергово, визначається його авторськими підходами і техніками, які формують його унікальний індивідуальний портрет. Проте її слід розглядати й у контексті загальної стильової еволюції як у межах регіональних та національних

тенденцій, так і світових, упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Творчість Ш. Рака припадає на період з 70-тих рр. ХХ ст. до сьогодні, і, відповідно, вона корелюється з провідними стильовими напрямками, притаманними цьому часовому відтинку. Проте, слід відзначити, що у його творчості стилістика творів безпосередньо пов'язана із жанровими показниками, в яких вона втілювалася, і які стали основою для диференціації.

### 3.2.1. Сюїтні цикли і концертні проєкти

Однією з перших сюїтних циклів Штепана Рака є **«Ренесансна сюїта»** (1971), присвячена Владіміру Мікулці. Вона складається з шести окремих п'єс: I. «Introduction» «Вступ», «Pavanne» «Паванна», II. «Saltarello» «Сальтарелло», III. «Song for Debbie» «Пісня для Деббі», IV. «Volta» «Вольта», V. «Yorkshire Pavanne» «Йоркшир Паванна», VI. «Aria and Variations» «Арія і варіації». Сюїта відображає композиторський стиль гітариста, натхненного творчістю старовинних музичних майстрів, як сучасну стилізацію музики епохи Відродження. Кожна частина має окремий характер, але всі вони об'єднані спільною ідеєю: відтворення духу давньої музики через авторське бачення. Це проявилось у фактурній поліфонічній стилізації, контрапунктичному звуковеденню голосів – двох або трьох. У сюїті композитор поєднує старовинні жанрові моделі – павану, сальтарелло, вольту – з сучасною гітарною мовою, розширеними можливостями техніки інструмента, контрастною динамікою, змінами тембру та виразною драматургією як кожної частини зокрема, так і циклу в цілому. Варіаційний розвиток також виступає елементом стилізації старовинних форм.

Форма твору – сюїта – багаточастинний цикл, у якому кожна частина, чергуючись за принципом контрасту, виконує свою драматургічну функцію. *Introduction* має роль прологу. Це вільний, імпровізаційний вступ у характері *rubato*. Тут немає чіткої танцювальної пульсації; музика звучить як вступне звернення, ніби відкриття старовинного простору історії, занурення в нього.

*Pavanne* є першою великою танцювальною частиною. Її характер повільний, урочистий, стриманий. Форма побудована на послідовному розгортанні теми, варіантному повторенні мотивів і поступовому наростанні фактурної активності. *Saltarello* створює різкий контраст після павани. Це швидка, жвава частина з рухливою ритмікою, повторністю елементів, танцювальним імпульсом і яскравими акцентами. Її форма має рондоподібні риси: основний танцювальний матеріал повертається після епізодичних відхилень. *Song for Debbie* – ліричний центр сюїти. Це найспівучіша й найбільш емоційно відкрита частина. Вона має характер повільної пісні або інструментального романсу. Форма побудована на поступовому розвитку мелодії, м'яких гармонічних змінах і динамічних хвилях. *Volta* повертає танцювальну стихію. Це рухлива частина в характері старовинного парного танцю. У ній поєднуються легкість, граційність, ритмічна пружність і віртуозні гітарні прийоми. Для *Yorkshire Pavanne* характерно повернення до образу павани, але вже в іншому емоційному вимірі. Якщо перша *Pavanne* звучить як урочистий старовинний танець, то *Yorkshire Pavanne* має характер спогаду й завершального осмислення. *Aria and Variations* завершують сюїту динамізацією фактури і форми. Отже, загальна форма сюїти має виразну аркову логіку: повільні, медитативні та урочисті частини чергуються з рухливими танцювальними. Це створює драматургію контрастів кожної з частин: імпровізація, урочистість, танцювальна енергія, лірика, граційний рух і фінальне підсумування.

Стилістика сюїти загалом є неоренесансною. Ш. Рак не копіює музику Відродження буквально, а створює її сучасну художню реконструкцію. Найперше, це позначається опорою на контрастність танців у сюїті. Старовинні танцювальні жанри павана, сальтарелло й вольта були характерними жанрами європейської музики минулих століть. Композитор використовує їх не як музейні форми, а як живі образні моделі. Гармонія часто нагадує ладове мислення давньої музики. Хоча звучання не завжди тяжіє до класичної тональної функційності; важливішими стають колорит,

резонанс і характер інтервалів. Яскраво виражена імпровізаційність у вступі («Introduction»), де позначення *rubato*, *sul ponticello*, *sul tasto*, фермати й вільні зупинки створюють відчуття фантазії або прелюдії. Попри ренесансну стилізацію, твір написаний мовою сучасної класичної гітари. Тут багато тембрових позначень, складної фактури, флажолетів, тремоло, піцикато, акордових ударів, розширених регістрів. Для сюїти характерна не лише танцювальність, а й яскрава образність. Кожна частина схожа на візуалізовану сцену: вступ, урочиста процесія, жвавий танець, лірична сповідь, блискучий танцювальний епізод і завершальна ретроспекція. Образний зміст сюїти можна визначити як подорож у світ Ренесансу, побачений очима сучасного композитора.

Ладо-тональна організація сюїти поєднує елементи модальності, сучасної хроматизованої гармонії, бурдонності та сонористики. У багатьох частинах тональний центр зберігається досить чітко, проте гармонічний розвиток часто відбувається через ладові відхилення та поліфонізовану фактуру.

У сюїті використано багато прийомів гри на гітарі, які мають не лише технічне, а й образне значення.

*Sul ponticello* – гра біля підставки. Цей прийом дає холодний, дзвінкий, трохи металевий тембр. У «Introduction» він створює відчуття старовинності, віддаленості й таємничості, наближеності до стародавніх струнних інструментів лютнеподібного типу.

*Sul tasto* – гра біля грифу. Звучання стає м'яким, округлим, прозорим. Цей прийом потрібен для контрасту з *sul ponticello* і для створення ніжних тихих і ліричних барв.

*Rubato* – вільне трактування темпу. У вступі та окремих ліричних епізодах саме *rubato* допомагає створити імпровізаційність і природне дихання фрази.

*Arpeggio* – розкладене звучання акордів. У сюїті арпеджіо часто виконує роль імітації старовинної лютневої фактури.

*Pizzicato* – приглушене коротке звучання. У «Volta» та інших епізодах сюїти цей прийом додає сухої танцювальної чіткості.

*Tremolo* – швидке повторення звуку для прикрашання мелодії. Воно використовується і як підсилення напруги, блиску й емоційного переживання.

*Флажолети* – прозорі, дзвінкі звуки. Вони створюють ефект світла, віддаленості й майже нереального звучання, додають просторовості звучання гітари.

*Legatissimo* – максимально зв'язне виконання. Особливо важливе у «Song for Debbie», де мелодія повинна звучати як вокальна протяжна лінія.

*Акценти* – засіб підкреслення танцювальності. У «Saltarello» та «Volta» вони формують пружний ритм і характер руху.

Динамічна партитура і контрасти постають важливою емоційною рисою твору. У партитурі представлена їх широка градація – від *ppp* до *ff*, через *crescendo*, *crescendo sempre*, через різкі, навіть в межах одного такту, контрасти. Вони формують не просто гучність, а драматургію цілого циклу.

Кожен з розділів має свій характер, який формує складову традиційного контрастування в межах цілої сюїти.

*Introduction* – вступна частина сюїти. Вона має характер імпровізаційного одноголосого прологу. Темп позначено як *rubato*, тому виконавець має мислити не метрично, а мовленнєво: кожна фраза повинна звучати як висловлена думка. Перша фраза починається тихо, з позначенням *p* і *sul ponticello*. Вона має загадковий, дещо відсторонений характер. Звук повинен бути тонким, прозорим і напруженим. Друга фраза розвиває початкову інтонацію. З'являються невеликі динамічні хвилі. Важливо не прискорювати рух, а дати кожному звуку прозвучати. Третя фраза містить елементи зупинок, фермат і пауз. Це створює відчуття старовинної декламації. Виконавець має уникати механічності. Завершальна фраза позначена *Pulgar* (великим пальцем), що підкреслює активне глибоке проведення мелодичної лінії. Частина безпосередньо пов'язана із наступною

частиною, про що свідчить авторська ремарка *Attacca Pavanne* (Додаток В, приклад №1). Примітно, що попри одноголосся, мелодія створює просторове обертонове звучання. Ладова основа частини тяжіє до *d-moll*, однак композитор додає елементи дорійського мінору.

*Pavanne* – повільна урочиста частина (розмір С). Павана – старовинний церемоніальний танець, для якого були характерними рисами дводольний метр, двочастинна форма, домінуючий акордовий виклад. Павани часто писалися для лютні, клавіру, тощо.

Темп *Lento maestoso* визначає її характер: повільно, велично, стримано. Перша фраза звучить як церемонний вступ у яскравому F Dur. Бас і верхній голос мають бути добре збалансовані. Фактура твору синтезує гармонічну тканину і внутрішні поліфонічні ходи. Мелодія повинна бути виразною, але не надто романтизованою (Додаток В, приклад №2).

Друга фраза продовжує основну тему. Тут важливо зберегти рівний пульс павани. Танцювальність має бути внутрішньо прихованою. Третя фраза розширює діапазон і ускладнює фактуру. З'являються більші гармонічні напруження й активніший рух у середніх голосах, що створює багаторівневість фактури.

Середній епізод має більш ліричний характер. Позначення *pp* створює відчуття віддалення. Тут звучання повинно бути м'яким, камерним, майже інтимним.

Подальші фрази поступово активізуються. З'являються рухливіші фігурації, тріолі, дрібні ритмічні елементи. Вони не повинні руйнувати величний характер павани. Кульмінаційний епізод позначений *poco energico*, *f*, *crescendo sempre*. Тут музика стає напруженішою й драматичнішою. Але навіть у *forte* потрібно зберегти шляхетність звучання.

Фінальна фраза має характер затихання й завершення. Позначення *ritardando*, *meno mf* допомагають створити відчуття зупинки часу. Павана завершується не різко, а з поступовим спадом напруження (Додаток В, приклад №3). Загальний ладотональний план твору – це перехід з F Dur у a-

*moll* і через хроматизовану зону завершення у *d-moll*.

*Saltarello* – швидка танцювальна частина. Жанр танцю належить до італійської інструментальної музики епохи Відродження, він входив до сюїтних танцювальних циклів. Писалися сальтарелли переважно для лютні чи клавішних інструментів.

Темп *Vivo* одразу задає характер жвавого руху. Мелодія першої фрази має стрибкоподібний характер. Ритм повинен бути дуже чітким. Акценти мають звучати легко, але пружно. Гітарна фактура охоплює рухливу мелодію і ритмічно-гармонічний танцювальний супровід.

Друга фраза повторює й уточнює основний танцювальний матеріал. Важливо не грати її однаково з першою, а надати їй відтінок відповіді або продовження. Третя фраза містить динамічні контрасти: *ff sul ponticello i p sul tasto*. Це створює різку зміну тембрових планів. Виконавець має швидко змінювати не тільки гучність, а й характер звуку (Додаток В., приклад № 4).

Середній епізод розвиває танцювальний матеріал. З'являється більше акордів і повторних ритмічних фігур. Тут важлива витривалість правої руки й стабільність темпу. Наступні фрази мають характер наростання. Повторення не повинні звучати монотонно. Кожне повернення теми має бути енергійнішим або темброво виразнішим.

Фінальна фраза *Saltarello* завершується яскраво, з відчуттям танцювального вигуку. *Ritardando* в кінці не повинно бути надмірним, щоб не втратити живий характер частини.

Гармонія цієї частини відіграє важливу функцію як ритмічна й колористична опора. Відкриті струни і квінтові основи акордів формують характерне «лютневе» звучання. Загальний тональний план з опорою на

*Song for Debbie* – лірична частина сюїти. У цій частині композитор запланував можливість залучення скрипки для контрапунктичної мелодії (як інший, альтернативний варіант). Темп *Lento maestoso* створює спокійну, глибоку атмосферу. Перша фраза гітари звучить як вступ до пісні (Додаток В., приклад №5). Вона має бути дуже м'якою, з рівним звуковидобуванням.

Динаміка *p* підкреслює інтимність. Друга фраза позначена *Legatissimo*. Це головна вказівка для виконавця: мелодія має бути максимально зв'язною. Пальці лівої руки повинні забезпечити плавність переходів між звуками. Третя фраза розгортає мелодію ширше. Тут важливо чути довгу лінію, а не окремі ноти. Дихання фрази має бути вокальним (Додаток В, приклад №6).

Середній розділ містить авторські позначення динаміки (*mf*, *p*, *crescendo*) і агогіки (*ritardando*). Це вказує на хвилеподібну емоційну драматургію. Музика ніби піднімається до внутрішнього зізнання, а потім знову стихає.

Епізод із позначенням *fluatato / a tempo* має більш прозорий характер. Тут звук повинен бути легким, майже повітряним. Кульмінація частини позначена *f* і *ff*. Проте вона не повинна звучати агресивно, адже це кульмінація почуття, а не зовнішнього драматизму. Завершення *Song for Debbie* дуже тихе. Позначення *ppp* створює ефект зникнення звуку. Останні акорди слід виконувати з повним контролем над звуковою виразністю (Додаток В, приклад №7). Фінальна кадансовість залишається м'якою за забарвленням: замість доміантового утвердження Ш. Рак використовує відкриті струни та їх післязвуччя (реверс). Завершення має характер поступового «розчинення» в просторі.

Основна тональність частини – *h-moll*, однак поліфонічні горизонтальні лінії тяжіють до відхилень в *G Dur*, *e moll*, а окремі фрагменти твору містять майже імпресіоністичний звукопис. Загалом лінійне мислення композитора не закріплює відхилення в інші тональні центри. Гармонічною і тональною опорою залишається басова лінія.

*Volta* – танцювальна частина в темпі *Allegretto*. Її походження також з епохи Відродження. В назві цього парного танцю зберігся основний хореографічний рух, при якому чоловік крутив партнерку у повітрі. Як і попередня частина, вона має додатковий варіант зі скрипкою, що проводить контрапунктичну мелодичну лінію. Її характер легкий, граційний, рухливий. Перша фраза починається зі стриманого акомпанементу. Динаміка *tr*

створює не різкий, а елегантний початок. Пульс має бути рівним. Друга фраза вводить співучий верхній голос. Він повинен звучати легко, з танцювальним підйомом. Ліги треба виконувати природно, без зайвого акцентування. Третя фраза містить темброві прийоми: *pizzicato*, *sul tasto*, які контрастно «розфарбовують» танець. Проте, особливо важливо не втратити ритмічну основу під час зміни прийомів (Додаток В, приклад №8).

Розділ В має активніший характер (Додаток В, приклад №9). З'являється більше акордів, пульсації та позначення *Pulgar* (великий палець правої руки повинен дати важливий опорний, але не грубий звук). Наступні фрази розвивають матеріал через повтори, трелі, зміни регістру й динамічні контрасти, що додають варіаційності звучання.

Кульмінаційні фрази містять яскраву динаміку *ff*, *f*, *mf*, акордові удари й щільніші типи фактури. Тут важливо не сповільнювати темп і не перевантажувати звук. Епізоди з *pizzicato* та *sul ponticello* створюють ефект театральної гри. Вони повинні бути виразними, але точно вписаними в пульс. Фінал *Volta* звучить енергійно й блискуче. Завершення не повинно бути важким; танцювальна легкість має зберігатися до останнього звуку (Додаток В., приклад №10).

Основний тональний центр твору — *A-dur* (крайні частини), однак середні частини мають визначення *fis-moll* / *D-dur* / *h-moll* → *A-dur* (завершення).

*Yorkshire Pavanne* – передостання частина сюїти. Вона повертає жанр павани, але в іншому характері. Це не просто повтор попередньої *Pavanne*, а підсумкова частина з елементами спогаду, варіаційності й внутрішнього діалогу. Тріольні розспівки мелодії сприяють її ренесансній стилізації (Додаток В., приклад №11).

Перша фраза починається помірно, з виразною мелодичною лінією. Динаміка *mf*, а також варіантні позначення *p* і *f* (*da capo*) вказують на можливість контрастного повторення.

Друга фраза продовжує шляхетний рух павани. Важливо зберегти

рівновагу між старовинною танцювальністю й більш сучасною гармонічною мовою.

Третя фраза позначена активізованою фактурою. З'являються арпеджіо, акордові побудови, позначення як темпові (*Lento, più mosso*), так і тембральні (*sul ponticello*). Це створює зміну простору: музика то зупиняється, то знову оживає (Додаток В., приклад №12).

Середній епізод має імпровізаційні риси. *Rubato* поряд з *ritardando* й *Tempo I* показують, що музика вільно дихає. Виконавець має мислити великими фразами.

Епізод із позначенням *Attacca Poco animato* відкриває новий рух. Тут павана ніби переходить у більш активний стан. З'являється більше контрастів і коротких реплік.

Фрази з позначенням *echo* особливо важливі. Вони мають звучати як відлуння попередньої думки. Динаміка повинна бути контрастною, а тембр – ретельно відредагований з ефектом віддалення (Додаток В, приклад №13).

Подальші фрази чергують основний матеріал і відлуння. Це створює ефект простору, діалогу й пам'яті. Виконавець має чітко розрізняти основний голос і його динамічний контраст. Кульмінаційні моменти позначені *f*, *mf*, *poco forte*. Вони не такі звуконасичені, як у *Volta* чи *Saltarello*, але мають глибший драматичний зміст.

Фінальні фрази *Yorkshire Pavanne* поступово відходять у спокій. Повторювані інтонації, *echo* й помірна динаміка створюють відчуття завершення.

*Aria and Variations* – завершальна частина сюїти (Додаток В., приклад №14). Основна тема Арії – урочиста і впевнена, тональний план *d moll / F Dur / d moll*. Рухаючись двома контрастними динамічними пластами, вона поєднує мелодію верхнього і гармонічно-ритмічну додаткову опору нижніх голосів. Стриманий величний рух четвертними і вісімками формує відчуття стабільності й можливостей для розвитку. Цікаво, що мінор у темі натуральний, а задля уникнення підкреслення мінорної субдомінанти, VI

ступінь практично відсутній у музичній тканині. Це дає виразне сприйняття основної теми як балансуєчої між натуральним і дорійським мінором.

Наступні три варіації побудовані за принципом динамічного й фактурного наростання. Композитор використовує всі традиційні засоби варіаційного розвитку, притаманні старовинним формам – поступове ритмічне дроблення, темповий і тональний контраст.

Перша варіація (*animato*) відразу змінює метро-ритмічну пульсацію (на тріольну), надаючи початковій урочистій мелодії танцювальний характер жиги (Додаток В, приклад №15). Друга варіація (*staccato*) вносить штриховий, ритмічний, динамічний та тональний контраст. Рух шістнадцятими охоплює мелодичні ходи гармонічного мінору, створює яскравий танцювальний вихор (Додаток В, приклад №16).

Третя варіація – активний акордовий рух. Новий розмір 6/8, ритмічна остінатна пульсація проводяться за принципом контрасту і динаміки (*F* і *p*), і штрихів (*sul ponticello* і *pizzicato*, *sul ponticello* і *sul tasto*) (Додаток В, приклад №17). Співставлення мінорних (d) та мажорних (C) акордів додає стилізації старовинного звучання.

Подальший розвиток музичного матеріалу при повторенні веде до розгорнутої мажорної варіації і коди (D Dur). Характер твору нагадує нестримні веселощі міського свята чи карнавалу (Додаток В, приклад №18). Ефектності додають і блискучі динамічні перепади, і *echo*. Заключна варіація містить контрастну зміну розміру на 2/4 і темп *Prestissimo*, гармонічна мова натомість використовує складні переходи (VII нат. в мажорі) (Додаток В, приклад №19). Фінал варіацій приводить до просвітлення мінорної сфери й завершується в *D-dur*. Це дуже важливий драматургічний момент: перехід від *d-moll* до *D-dur* створює ефект мажорного утвердження, тобто своєрідну *tierce de Picardie* (пікардійську терцію) – старовинний прийом завершення. Саме це добре відповідає ренесансно-бароковій стилізації сюїти. Загальний ладотональний план Арії з варіаціями *d-moll* → *F-dur* → *a-moll* / *g-moll* → *B-dur* → повернення до *d-moll* → *D-dur*.

Таким чином, головна драматургічна лінія сюїти побудована на контрасті між урочистістю павани, жвавістю танцю, ліричною сповіддю та фінальним спогадом. *Introduction* вводить у світ старовинної фантазії, *Pavanne* створює образ шляхетної церемонії, *Saltarello* додає енергії, *Song for Debbie* відкриває особисту лірику, *Volta* повертає легкий граційний рух, а *Yorkshire Pavanne* завершує й відлуння всього попереднього матеріалу. Завершення циклу старовинною варіаційною формою містить тематично-образне узагальнення танцювального матеріалу, надаючи сюїті арковості.

Драматургію сюїти посилює і ладо-гармонічний план, що наповнений багатьма елементами, притаманними як старовинній музиці, так і модерним пошукам композитора. Для виконавця найважливіше – не тільки технічно подолати складні місця, а й показати зміну образів. У цьому творі штрихи, тембри, динаміка й прийоми гри є частиною змісту. Саме через них виникає головна художня ідея сюїти: сучасне переживання давньої музики, у якому історична стилізація поєднується з живою емоцією.

Найвідомішим сюїтним циклом Ш. Рака є проєкт «**Vivat Comenius**» (1989). Композиція присвячена Яну Амосу Коменському (1592–1670) – визначному чеському теологу-реформатору, філософу, педагогу, політику. Найвизначнішою його працею стала латиномовна «Загальна порада людському роду», загублений рукопис якої в 1934 р. знайшов український учений Дмитро Чижевський у бібліотеці сиротинця в м. Гале (Німеччина) й подбав про його видання. Книга латинською була видана 1966 р., а перекладена чеською 1992 р.

Цитати Коменського з цієї праці залишаються актуальними і для сучасності, тому й послужили основою концерту. Ініціатором проєкту став чеський театральний актор і читець Альфред Стрейчек, який написав сценарій, а до музичної співпраці запросив Штепана Рака.

Повна назва роботи Коменського – «Загальна порада людському роду, і перш за все вченим і благочестивим властителям Європи, про виправлення людських справ» – присвячена реформі людського суспільства, над якою він

працював упродовж 1643–1670 рр. Автор, проповідуючи загальну ідею гуманізму, стверджував, що слід прагнути до взаємопорозуміння й миру в Європі, викорінюючи будь-які прояви конфліктів (суперечки, ненависть, несправедливість, гоніння), коріння яких в різниці у поглядах. Відповідно філософ пропонує три шляхи, щоб замінити нелюдність людністю: засновуватися на розумі, а не на почуттях, і пробачити колишні образи; проявляти взаємну терпимість (кожному треба надати право вільно висловлювати власні погляди і спокійно займатися власною справою); прийти до взаємного примирення. Держави повинні слідувати цьому планові і діяти разом, мирними засобами. виправленням повинні займатися всі люди разом і домогтися появи нової філософії, нової релігії, нової політики, заснованих на законах всезагальності, простоти й добровільності [140].

Власне цитати Коменського з цієї праці слугували вербальною основою концерту. Ініціатором проєкту став відомий чеський актор театру і кіно, музикант, декламатор і читець Альфред Стрейчек (н. 1941 р.). А. Стрейчек отримав освіту в галузі акторства Академії виконавських мистецтв ім. Л. Яначека у Брно. Звідтіля його шлях охопив численні театральні трупи, включаючи театр Е. Ф. Бур'яна, Національний театр у Брно, Театр заворітьми Отомара Крейчі та інші. Його відзначено багато разів як лауреата багатьох конкурсів, і він може пишатися Кришталевою кулею, яку вважають найвищим визнанням в цій дисципліні. Він розпочав роботу над проєктом 1987 р., а поштовхом слугувала книга Франтішека Кожики «Світло в темряві» про видатного філософа й педагога. Вивчення праць Коменського в перекладі на чеську завдяки доктору Манкеті Панковій, знайомство з роботами відомого чеського фотографа Іржі Вшетечки, який випустив книгу фотографій до праць Яна Коменського з назвою «Велика дидактика у фотографіях», спонукали до можливості сценічного представлення спадщини Коменського.

Текстовий сценарій проєкту А. Стрейчек написав спершу латинською, пізніше чеською, а до музичної співпраці запросив Штепана Рака [140].

Розпочавши проєкт про Я. Коменського, що отримав своє багатожанрове продовження, митці створили таким чином новий напрям для співпраці загалом, і для гітари зокрема. Оскільки сюїта створена для голосу і супроводу гітари, вона має і мелодекламаційне жанрове визначення. Чеський актор і ведучий Альфред Стрейчек завдяки своєму унікальному тембру і емоційній гнучкості голосу, який він вдало використовує під час своїх виступів, вважається одним з найкращих рецитаторів сучасності.

Прем'єра твору відбулася в Празі, а загалом концерт прозвучав у 34 країнах світу, він записаний на аудіодиск. Проєкт відзначений найвищою нагородою – «Премією ЮНЕСКО» [5]. Саме з ініціативи ЮНЕСКО з 1992 р., з нагоди 400-ї річниці від дня народження Я. А. Коменського, проєкт отримав широке розповсюдження, і станом на сьогодні концерт прозвучав понад 550 разів у понад 30 країнах світу кількома мовами (латинською, англійською, французькою, німецькою, іспанською, чеською та ін.), а 2002 р. був записаний на аудіодиск. Концертний варіант проєкту становить симбіоз музики й слова, оригінальних текстів Коменського в декламації та грі на окремих музичних інструментах (дзвіночках, тамбурині, сопілці) Альфреда Стрейчека та скомпонованої авторської музики Ш. Рака (гра та спів). Певними театралізованими (візуалізованими) елементами концерту можна вважати барокові костюми виконавців, жести та гру на музичних інструментах читця в доповнення до мелодекламації, спільні синхронні рухи й переміщення виконавців під час композиції, що створюють звукові ефекти наближення та віддалення.

Слід найперше відзначити концептуальну (філософсько-етичну), композиційно-формотворчу та інтонаційно-музичну сфери концерту «Vivat Comenius». Окрім того, проєкт містить і дидактично-педагогічну та просвітницьку мету, оскільки авторами вибрано спосіб представлення серйозних постулатів у естетичній вербально-музичній концертно-репрезентативній формі. Не випадково більшість концертів проєкту, що проходили в різних країнах світу, відбувалися не лише в концертних залах,

але й у навчальних закладах, бібліотеках, музеях, замках, костелах, виставкових галереях тощо, поєднуючи звукові та візуальні враження.

Цей твір вважається вершиною філософських роздумів Яна Амоса Коменського і визнається одним із найважливіших у його спадщині як своєрідний синтез його життєвого шляху і мислення. Загалом це принцип мислення з погляду так званого «всезагального поліпшення» з висновком, що в першу чергу потрібно займатися самоудосконаленням особистості. Проте умовою цього постає наявність любові, без якої, за словами Коменського, ми не досягнемо мети [140]. Саме тому епіграфом до концерту, а відповідно його основним філософським постулатом став вислів Я. А. Коменського: «Все в цьому світі можна виправити, але тільки ніжним теплом любові, а інакше це неможливо» [140].

Філософські думки Я. А. Коменського, написані на початку XVII ст., звучать виразно й афористично, а головне актуально для сучасності. Вистава носить своєрідну сугестивну атмосферу послання з минулого до нащадків. Коменський у передмові до своєї роботи зазначав: «Мені просто хотілося зініціювати прагнення до більш повної та правдивої мудрості, і я зазначив, чого можна досягти, якщо ми сприймемо речі серйозно» [140].

Композиція «Vivat Comenius» (у перекладі з латині «Слава Коменському») складається з VII частин, відповідно до назв праці «Загальна порада людському роду, і кожна з частин має свій зміст: I «Панегерсія» або «Книга загального пробудження»; II «Панавгія» або «Шлях загального світу»; III «Пансофія» або «Загальна мудрість» (загальні знання); IV «Пампадія» або «Загальне культивування розуму»; V «Панглоттія» або «Загальне культивування мов»; VI «Панортосія» або «Генеральна вісь»; VII «Паннутезія» або «Книга про загальне заохочення».

Тексти з частин вибрані лише як цитати та рифмовані основи для пісень. Музичні епізоди твору (сольні гітарні, ансамблеві – гітара у поєднанні з тамбурином, сопілкою, альтовою флейтою, дзвіночками) йдуть наскрізно і супровідно до декламування текстів. Деякі декламації звучать окремо,

доповнюються окремими акордами гітари чи ударами тамбурина. Загалом форма твору, хоча й поділена окремими епізодами, як у сюїті, але всі вони виконуються *attacca* (без перерви).

Основні частини твору вводять слухача в інтонаційну атмосферу європейської музики XVII ст. Гітарна партія, як основна музична у творі, скомпонована Ш. Раком, носить виразний емоційно-імпровізаційний характер. Автор використовує традиційну гітарно-лютневу фактуру гомофонно-гармонічного або простого поліфонічного (імітаційного) типу. Окрім того, автор-виконавець використовує не лише традиційні прийоми гри на інструменті, але й удари по деці, грифу, що виконуються синхронно з ударами тамбурина, дзвіночків, носять звукоімітуючий характер танцювального стукоту підборів.

Ритмічний характер твору побудований на контрастах мелодично-повільних та рухливо-швидких барокових танців з чіткою метричною структурою. Проте упродовж твору епічно-мелодичні й прозорі за фактурою частини чергуються з ритмічно насиченими, акордово тривожними. Окремі епізоди містять імпровізаційний характер, відповідно до темпу читецької декламації. Загалом мінімалістичними засобами (у концертному виконанні лише двоє виконавців) досягається стилізація автентичного барокового звучання гітари та голосу, що створює ефект часового «занурення» в минулу епоху.

В акомпануючій частині до мелодики голосу чи насвистування (Ш. Рак), звучання тексту художнього слова та інструментів (А. Стрейчек), гітарна партія побудована на глибоких тремолованнях, гармонічних арпеджованих пасажах, акордових ударах.

Гармонія упродовж твору видозмінюється: з однієї сторони, вона відображає простий функційний зміст (переважно плагального та автентичного мінорного зворотів), з іншого, апелює до хроматизованого альтерованого співзвуччя для посилення динаміки композиційного розгортання. Певними театралізованими елементами концерту можна

вважати бароківі костюми виконавців, жести та гру на музичних інструментах читця у доповнення до мелодекламації, спільні синхронні рухи і переміщення виконавців під час композиції, що створюють звукові ефекти наближення і віддалення.

Концерт «Vivat Comenius» виявляє жанровий зв'язок сольного та ансамблевого гітарного музикування з мистецтвом художнього слова. Тематична спрямованість твору (тексти Я. А. Коменського) зорієнтувала автора музики – Штепана Рака на стилізацію барокового стилю, відповідно її сучасне необарокове звучання. У творчості Ш. Рака проєкт «Vivat Comenius» став поштовхом до подальшого розвитку меморіального модусу програмності, трактування гітари як солюючого, акомпануючого та звукоімітуючого інструмента.

Загалом музику концерту «Vivat Comenius» можна вважати необароковою за стилем. Вона виявляє синтезований напрям візуально-музичної культури з елементами театральності, залучає гітару не лише до сольного та ансамблевого музикування, але й до жанрів мелодекламації та літературно-музичної композиції [140].

Концерт «Vivat Comenius» довго залишався актуальним для виконавців, вони часто виконували його з благодійними намірами. «Останніми роками я також давав багато концертів у чеських церквах. Часто це благодійні акції, де ми самі або разом з Альфредом Стрейчком допомагаємо рятувати занедбані будівлі або робимо внески на проєкти для людей з інвалідністю. Я вдячний людям за те, що вони приходять на мій концерт, і відчуваю безмежне смирення та вдячність. Я завжди мало не плачу, коли бачу, що зал повний, бо відчуваю, що ми всі, мабуть, налаштовані на одне й те саме – ми всі хочемо пережити щось унікальне, чудове, що ми з ніжністю згадуватимемо» [225].

Тематика Коменського знайшла відображення не лише в цьому спільному виконавському проєкті Ш. Рака і А. Стрейчека. Композитор пізніше здійснив кілька варіантів редакції твору «Vivat Comenius»: Концерт для гітари і камерного оркестру (1989), Концерт для двох середніх чоловічих

голосів, диктофона, орфівських інструментів і гітари (1989–1992), Сюїта для гітари і середнього чоловічого голосу (1996).

Протяжна сюїта для соло гітари «**Terra Australia**» була написана 1992 р., а її світова прем'єра відбулася в 1993 році в Австралії на Дарвінському міжнародному гітарному фестивалі. Ця сюїта містить два альбоми з 6 та 5 частин, які символізують характерні особливості цієї країни – 1. «Follow the southern cross» («Слідуй за південним хрестом»), 2. «Australia» («Австралія»), 3. «Tracy» («Трейсі»), 4. «Uluru», 5. «Didgeridoo», 6. «Song for David» (Пісня для Давида) (перший альбом), 1. «Tasman Sea» («Тасманове море»), 2. «Koala's Dream» («Мрія коали»), 3. «Still-life with Snakes» («Натюрморт зі зміями»), 4. «Lost City» («Місто Лості»), 5. «Waltzing Matilda» («Вальсуюча Матильда») (другий альбом). Твір окрім значної звукової протяжності відомий використанням численних звукових, але не інтонаційних, а шумових та звукозображальних імітацій на гітарі, що створює картину природи континенту – вітру, океану, безкрайніх просторів, звуків буття «жителів» тваринного світу. Імітація та наслідування є основним засобом виразності у творів, поряд із динамікою, в драматургії розгортання. Окремі епізоди твору виконувалися Ш. Раком на концертах і в радіопередачах [223].

Дуже оригінальним за музичною мовою є сюїтний цикл Ш. Рака «**Хвала чаю**» 2005 р., що також записаний на аудіодиск. Це близько півтори години часу, що охоплює 22 п'єси стилізованої етнічної музики [143]. Композитор використав чайну традицію для відтворення музичних картин різних країн і культур світу, для яких чаювання – незмінна складова щоденного побуту й етнографії – Індії («Спогад про Бомбей», «Assam», «Darjeeling»), Китаю («Pu Erh»), Цейлону, Англії («Earl Grey»), Ірландії, Японії («Guokuro»), В'єтнаму, Тайваню, Тибету, Туреччини («Rize»), Південної Африки («Roobos») та ін. Окремі частини не мають етнографічної стилізації, проте ідентифікуються як програмні через типові смакові компоненти («Жасминовий чай», «Ружовий чай», «Чай йоги – з молоком і спеціями», «Тибетський чай з дріжджовим маслом») та святкову

приуроченість («Різдвяний чай», «Спомин про чайного короля» тощо). Слухач разом з виконавцем здійснює своєрідну подорож крізь географічний простір і час.

Штепан Рак зазначав у текстах для аудіодиску: «Прогулюючись Імператорськими садами в Токіо, я був вражений не лише надзвичайною красою квітів та дерев, але й мав можливість скуштувати справжнє диво з рук прекрасних гейш у вигляді чаїв Гьокуро японських імператорів («Gyokuro»).

Аромат Індії, аромат Аюрведи – це також аромат одного з найкращих чаїв у світі – Дарджилінгу. Таємнича та містична атмосфера індійських гір надихнула мене втілити в цій музиці магію мантри ом<sup>7</sup> та унікальне звучання інструменту ситар («Darjeeling»).

Аромат жасмину приваблює мене з дитинства: цей чарівний аромат завжди переносить мою душу в царство Маленького принца. Вона дозволила мені блукати серед зірок. Вже тоді я почув перші три ноти цієї пісні («Jasmin Tea»).

Турецький чай Різе – це захопливий і абсолютно унікальний напій, коли я його п'ю, то знову і знову відчуваю атмосферу цього сп'яніння. Я вклав у цю пісню все, і вірю, що ми разом переживемо ці почуття, слухаючи її («Rize»). Присвячується пам'яті великого шанувальника чаю та письменника професора Людвіка Кундери. Хочу подякувати Лінді Ольшаровій за чудову ідею написати музику, присвячену чаю.

Загалом, стилізація творів чайного циклу стосується не лише інтонацій та ладу, використання мелізматики, ритміки, гармоній, притаманних музиці різних народів, диференціюються і звуко-тембральні характеристики. Так, кожна з частин імітує й струнно-щипкові інструменти, характерні для цих країн – індійський ситар, російська гітара, турецький саз, японська лютня сямісен, в'єтнамський тхап-лук (типу цитри), українська кобза-бандура та ін. Стилізовані їх звуковидобування, прийоми гри та фактура. Серед типово

<sup>7</sup> Ом – сакральний звук духовних практик, медитацій, символна мантра як звукова першооснова, гармонія, позначення нескінченності духу. Широко використовується у системах Йоги.

орієнтальних частин, що наближені до музики екзотичних східних і азійських країн, зустрічаються і частини слов'янської тематики. Найбільш близька до чеської та словацької музики частина носить назву «Бабусин сад», в ній відображені «затишні», заспокійливі дитячі мотиви-спогади, споріднені з колисковими мотивами. Невелика схвильована середня частина змальовує дитячі переживання і страхи, які в репризі знову урівноважуються бабусиними розповідями і піснями. У композиції «Руська думка» звучить виразна українська мелодика з орієнталізмами, що наближають виклад твору до думової інтонації (підвищений IV ступінь мінору), характерного для бандури тремоляndo та загальної епічної історично-розповідної естетики. Ще одна слов'янська частина – «Російський караван» – містить зразки мелодики та типової гітарної фактури російських романсів кінця XIX ст. з елементами «циганщини». Таким чином, спостерігаємо внесення слов'янських мотивів до східної традиції чаювання, яка також поширилася й на інші країни.

Як зазначає композитор, ««Хвала чаю» – це абсолютно специфічний твір, це ритуал, що призначений для моментів відпочинку, спокою, миру та благополуччя» [197]. Натхненницею проєкту стала Лінда Махелова – відома чеська травниця, цілителька, представниця нетрадиційної медицини. Проєкт, за словами автора, створювався поступово, він постійно щось імпровізував у подорожах. Коментарі Л. Махелової, яка синхронізувала свої враження від імпровізацій композитора з чайними запахами і смаками, сприяли появі цілого циклу. Його повна реалізація зайняла п'ять років. Проте нотний матеріал автором так і не зафіксований, оскільки відбуваються постійні варіативні зміни тексту. «Багато з цих «чаїв» набули іншої форми під час публічного виконання та стали новими композиціями», зауважує композитор [197]. Вплив на частини композицій навіюються не лише «запахом і смаком чаю, але й запахом і смаком країни та всіма її впливами». Імпровізаційність і варіативність циклу зумовлена образним програмним змістом – властивостями чаю, які завжди різні. Композитор, наприклад, зазначав: «Пуер (китайський чай) дуже специфічний, особливо якщо це традиційний напій. Я

навіть пив столітній пуер, коли був у Китаї. Я також пив пуер у бамбуку, різні ароматизовані пуери, і кожен з них має свою специфіку, надану йому особливою благородною затхлістю. Коли я пив його вперше, я думав, що це вода з посуду, коли пив його вдруге, я думав, що це добре відварений чорний чай, коли пив його втретє, я думав, що це хороший чорний чай, але він трохи пахнув, коли пив його вчетверте, я думав, що це чудовий чорний чай з особливим смаком, а коли пив його вп'яте, я вже пив пуер. І з того часу я більше нічого не пив. Треба пити пуер, буквально пити його і закохатися в нього. І тоді він має справді дивовижний ефект. Ще коли я був у Китаї, мені казали, що його цілющі властивості зараз є предметом дослідження» [229].

Загалом, сюїта для гітари соло «Хвала чаю» відображає звуконаслідувальний принцип програмності у творчості композитора, і відповідає стилістиці постмодерних підходів.

«**Sonata Mongoliana**» Штепана Рака написана 1981 р. з присвятою Ярославу Говорці, видана в редакції 1986 р. Її жанрове призначення для гітари соло як твору концертного, віртуозного характеру. Для широкої публіки вона стала відома завдяки аудіодискам композитора-виконавця. Можна визначити, що композитор синтезує сонатну драматургію з образами східноазіатського (монгольського) епосу: остинатні ритми, різкі динамічні контрасти, темброві ефекти *sul ponticello*, *legno*, *rasgueado*, *glissando*, ударні прийоми, широкі регістрові простори та свого роду містичну, «шаманську» енергію звучання.

Форма твору є складною. Соната написана як одночастинний масштабний твір із наскрізним розвитком музичного матеріалу. У композиції поєднуються риси сонатності, рондальності та варіантного розвитку тематизму. Основний тематичний матеріал, який з'являється на початку твору, неодноразово повертається у зміненому вигляді, формуючи своєрідну аркову драматургію.

Образний зміст твору пов'язаний із відчуттям степового простору, руху, особливих ритуалів, кінної стихії та епічної сили. Початковий розділ

*Vivace* звучить як стрімкий імпульс: повторювані фігури, пульсуючі баси й акцентовані верхні ноти створюють образ безперервного руху. У середині твору з'являються контрастні епізоди: *Rubato ma poco vivo*, *Rubato ma feroce*, *sotto voce*, де музика стає то імпровізаційною, то жорсткою, то таємничо приглушеною. Наприкінці твір переходить у потужну фінальне завершення *Feroce*, *Prestissimo*, *Presto possibile*, де переважають ударність, глісандо, *rasgueado*, акордові кластери й екстремальна динаміка *fff*. Емоційна драматургія твору розгортається від ритмічного імпульсу до екстатичної кульмінації. Це музика не споглядальна, а дієва: вона передає рух, боротьбу, напругу, первісну силу й ритуальну піднесеність.

Початковий розділ *Vivace* – активний, дійовий, що відразу формує домінуючий характер твору. Моторний образ початку посилюється позначеннями динаміки *sf*, прийомом *sul ponticello*, що створюють різке, металеве, сухе звучання. Верхній голос рухається хвилеподібними фігурами, а баси дають акцентовану опору. Це ніби початковий заклик або імпульс руху. Ускладнення, багатоплановість фактури зумовлюють запис тексту на два нотні стани. Басові ноти стають регулярним пульсом, а верхні фігури продовжують швидкий рух. Динаміка *f* утримує напруження. Фраза має остінатний характер: повторність тут створює не статичність, а відчуття поступального руху (Додаток В., приклад №20).

Наступні мотиви розвитку підкреслюються активною динамікою, що підкреслює новий енергетичний поштовх, ритмічно-руховий імпульс. Фразування охоплює містить безперервну шістнадцяткову пульсацію. Музика ніби «скаче» вперед, утворюючи образ кінного невпинного бігу по степу. Басова лінія працює як фундамент, верхній голос – як різкий активний рух.

Основна тема (з такту 21) є як першою драматургічною експозицією, що поступово досягає локального підсилення і розвитку. Часті акценти, ліги та позиційні вказівки формують чіткий рельєф. Завершення фраз не створюють повної зупинки, а ведуть до нових фактурних варіантів.

Розвиток головної теми розпочинається з 26 т. Спершу з'являється

інша фігураційна модель: арпеджовані групи звучать прозоріше, динаміка переходить до *p*. Це ніби віддалення початкового образу, але внутрішній рух не зникає. Музика стає більш гнучкою, м'якшою й менш агресивною. Матеріал продовжує розвиватися через секвенційні переміщення. Гармонічні опори змінюються поступово, зберігаючи відчуття простору. Динаміка стримана, тому цей епізод сприймається як внутрішнє накопичення. У фразі з'являється нове напруження. Позначення *p* не означає спокою: навпаки, тихе звучання створює приховану тривогу. Фактура ніби готує повернення сильної енергії. Повертається потужна насичена фактура на двох нотних станах з динамікою *f*. Басові удари й верхній рух знову формують образ рухової стихії. Це перша велика реприза початкового імпульсу, але вже більш насичена й широка.

Поступово динаміка переходить від *mf* через *cresc. molto* до *ff*. Фраза має кульмінаційне спрямування. У тт. видно активні позиційні зміщення й посилення фактури, що створює враження наростання просторової та фізичної сили. Контраст додається і співставленням *a moll* і *fis moll* (Додаток В., приклад №21). Проте зміна тональності не статична, вона проходить внутрішні гармонічні відхилення і рух до основного епізоду *cis moll*.

Рух продовжується, але в гармонії з'являються темніші барви. Баси стають вагомішими, а верхній голос тримає напружену лінію. Фраза готує новий етап, де позиційність і регістрові зміни стають ще важливішими.

Позначення позицій C.V, C.IV, C.II (65–70 тт.) показують активне переміщення лівої руки по грифу. Динаміка *f*, пізніше *cresc.*, посилює епічність. Музика звучить ніби ширше, просторіше, а залучення вищого регістру додає напруженої яскравості.

Поступове сходження через позиції C.IV, C.V, C.VIII (у 71–81 тт.) приводить до *ff*. Це фраза великого підйому. Її образ стає не просто рухом, а розширенням простору, ніби відкривається широка степова панорама.

Наступна фраза вибудовується за принципом зростання. Динаміка *sub. p*, потім *cresc.* і *f* створює різкий контраст. Музика хвилями наростає, але

раптово переходить до нового характеру. З початком *Rubato ma poco vivo* можна констатувати перехід від моторної стихії до імпровізаційної зони.

Імпровізаційно-орнаментальний розділ *Rubato ma poco vivo* протилежний до попереднього характеру (Додаток В, приклад №22). Фраза стає вільнішою, схожою на імпровізаційний награвш. Використання дрібних ритмічних фігур, *tremolo*-подібних повторів в межах одного такту і динаміки *sf, subito p* створює ефект синтезу статичного «мерехтіння» і вкраплень несподіваних вигуків. Це своєрідна замальовка степу з його традиційними природними звуками. Ігрова фактура містить тривалі тремолоючі звуки й флажолетні барви. Динаміка *pp-p* робить цей епізод більш таємничим (Додаток В., приклад №23). Музика ніби віддаляється від попереднього ритмічного напору, хоча зберігається імпровізаційний характер, але зростає внутрішня напруга. Подальші короткі динамічні спалахи й зміни регістру створюють відчуття нервового очікування. Це перехід до більш щільної фактури, яка поступово стає густішою, спостерігаються ритмічні зміни – тріольні групи, тремоло, поступове ущільнення музичної тканини. Фраза переходить від вільної орнаментики до організованого руху, який веде далі. Розділ *Rubato ma poco vivo* можна трактувати як нестійку ладотональну зону, що балансує між *cis-moll, fis-moll* і *h-moll*, де домінуючими стають сонористичні ефекти.

Середній моторний розділ (з т. 111) засвідчується новим типом руху з чітким пульсом і дрібними повторюваними фігурами. Динаміка *pp* створює ефект прихованої енергії. Музика звучить легко, але напружено, ніби внутрішній механізм знову запускається. Поступово фактура розширюється, у басах з'являються стабільні опори. Динаміка піднімається до *f*. Фраза має характер наростання сили, але ще без остаточної кульмінації. Верхні фігури рухаються остінато, а баси утримують стійку ритмічну основу. Це стислий, але енергійний епізод розвитку. Динаміка часто змінюється: *mp, p, f*. Фраза звучить хвилеподібно: напруження то зростає, то відступає. Вона виконує роль підготовки від завмирання до зупинки (позначення *rit. i ppp*). Це кінець

великого середнього етапу-розділу, після якого різко повертається агресивний *Vivace*.

Розробкова частина *Vivace* знову формує акордово-ударну площину музики (з т. 144). Новий розділ починається дуже різко – і зі зміною темпу, і динаміки *fff*, і активним прийомом *legno*. Звучання стає ударним, майже перкусійним. Це образ ритуального танцю або бойового заклику кочових племен. Акордові удари чергуються з короткими мелодичними мотивами. Динаміка переважно *ff-fff*, фактура емоційно насичена. У цій фразі гітара використовується не лише як мелодичний, а й як ударний інструмент. Цей образ формує уявну картину нестримної, дикої, неприборкованої сили.

Після сильної динаміки з'являється раптове *sub. pp* (157–159 тт). Цей різкий драматичний контраст стає ніби перепочинком без заспокоєння, а підготовкою до нової енергійної хвилі. Звучить протяжна мелодія з акцентами й хроматичними напруженнями. Динаміка знову піднімається до *ff*, потім спадає до *mf*. Фраза має характер важкого, наполегливого руху, що втілюється в короткій, але надзвичайно сильній кульмінаційній фразі. Позначення *fff* і щільні акорди створюють вибуховий ефект. Вона завершує ударний розділ і відкриває шлях до нової сонористичної частини.

Наступний розділ *Rubato ma feroce* (з т.176), що означає «вільно, але люто» репрезентує багатовиразові засоби: швидкі мотиви-повтори, *glissando*, тремлюючі площини, динаміка *fff* і *sfz*. Образ стає неприродним, «первісно диким», майже «шаманським». Глісандо й тремоло посилюють емоційне нагнітання. Музика втрачає традиційну мелодичність і переходить у чисту звукозображальну стихію. Це кульмінація сонористичної мови твору. Композитор вказує *sempre* до численних *glissando*, тобто звучання має бути безперервно ковзаючим, наповненим у просторі. Ця фраза створює ефект вітру, крику або хаотичного руху.

Глісандо розміщені в різних регістрах, їх звуковидобування супроводжується динамічними відтінками, що поступово розчиняють агресію, надають їй більш прихованого звучання і просторового ефекту.

Фраза ніби розпорошує попередню агресію в простір. Завершення цієї частини позначено композиторськими ремарками *sotto voce, sempre glissandi molto, simile ad libitum*, наприкінці *decresc. e rit. molto, ppp*. Це загадкове, приглушене згасання після дикої кульмінації. Звук стає ніби тінню, шепотом, відлунням.

Реприза сонати *Vivace* (з т. 208) розпочинається поверненням початкового матеріалу з *sul ponticello* і *ff*. Це відновлення головного образу руху. Після сонористичного хаосу початкова моторика звучить як повернення до основної епічної сили. Матеріал розвивається у звичній для автора остінатній манері. Баси знову формують опору, а верхні голоси – швидкий рух. З 223 такту розпочинається нове посилення й позиційні зміни, фактура стає напруженішою. Позиції C.VII, C.VI, C.IV знову потребують активного переміщення по грифу. Динаміка *mp-mf* з подальшим *cresc.* готує фінальний вибух. Наростання приводить до кульмінації *fff* (242 т.). Останні мотиви цього розділу мають різкий, майже фанфарний характер. Це підготовка до фінальної зони *Feroce*.

Фінальна зона – Coda – насичена як емоційними, так і темповими характеристиками *Feroce, Prestissimo, Presto possibile* (з 246 т. до кінця). Вона звучить напружено і бурхливо. З'являються стрімкі акордові пасажі та *glissando*. Це фінальна мобілізація всієї енергії твору. Прийоми *rasgueado* в динаміці *fff*, акцентовані акорди створюють ефект масивного ударного звучання. Гітара тут імітує оркестр або ударно-ритуальний ансамбль. Образ максимально різкий, експресивний і дикий. Це наче фінальний танець або ритуальний вибух. Ця кульмінація сприймається не лише як музичний, а й як акустичний феномен. Важливу роль тут відіграє резонанс відкритих струн, який створює ефект безмежного звукового простору. Фраза побудована на різкому прискоренні й гальмуванні (*accel.*, потім *rit. molto*), що створює ефект нестійкості. Це короткий перехід до останнього проведення.

Темпове позначення *Presto possibile* повертає активний рух музичної тканини (з 261 т.). Акордові повтори з динамікою *sf* створюють ударний,

майже механічний рух як фінальний імпульс. Остання велика фраза будується на наростанні динаміки, ущільненні фактури, доповненням тріольними групами. Музика все більше динамізується, поки не приходить до фінального *sf*. Завершення звучить різко, переможно, як вибухова кульмінація сили.

Таким чином, «*Sonata Mongoliana*» належить до сучасної концертної гітарної музики, де класична форма сонати поєднується з етно-епічною образністю та авангардними тембровими засобами. У творі відчутні риси неофольклоризму, сонористики, що ґрунтуються на засобах токкатності, ритуально-танцювальної моторики та віртуозного концертного стилю. Штепан Рак використовує гітару як багатобарвний інструмент: вона звучить і як традиційний щипковий інструмент, і як ударний, і як темброво-шумовий комплекс. Прийоми *sul ponticello*, *sotto voce*, *glissando*, *rasgueado*, *legno*, *тремоло*, позиційні контрасти й гранично контрастна динаміка створюють масштабне, майже оркестрове звучання.

Ладотональний план *Sonata Mongoliana* можна визначити як умовно центрований навколо *e-moll*, з подальшими відхиленнями в близькі та хроматично загострені ладівні сфери. Гармонічна мова твору є переважно модальною та сонористичною. Композитор відмовляється від класичної функціональної тональності, натомість використовує кварто-квінтові комплекси, відкриті інтервали, секунди, кластери та хроматичні нашарування. У багатьох епізодах відчуваються елементи фрігійського та дорійського ладів, а також пентатонічні інтонації, що посилює східний колорит твору. Гармонія тут виконує не стільки функцію тонального розвитку, скільки створює певний тембровий та емоційний стан. Особливого значення набувають бурдонні баси й резонанс відкритих струн, які формують акустичну основу всієї композиції. Етапними тональними центрами композиції є *e-moll* / *fis-moll* / *h-moll* → хроматизована модальна зона → *h-moll* → *d-moll* / *e-moll* / *fis-moll* → сонористично-атональна кульмінація → повернення *e-moll* → фінальне утвердження центру *e*.

Стиль твору можна визначити як сучасну віртуозну гітарну сонату з етно-епічним змістом, ритуальною енергією та сонористичною мовою. Втілений у сонаті основний образ твору – це стихія степу, руху, сили й первісного ритуалу. Це музика великого епічного простору. У ній багато енергії, різких контрастів, ударності й напруженої моторики. Емоційний розвиток іде від стрімкого початкового руху через імпровізаційні, утаємничені й бурхливо нестимні сонористичні епізоди до фінального вибуху. Твір справляє враження музичної картини давнього обряду або кінної степової стихії, де людина, природа, ритм і звук зливаються в єдиний потужний образ. «Sonata Mongoliana» Ш. Рака постає яскравим прикладом сучасної гітарної драматургії, у якій віртуозність служить не зовнішньому блиску, а створенню монументального, дикого, епічного й ритуального художнього світу [219].

Одним з яскравих творів Штепана Рака, який узагальнює взаємодію музичної та образотворчої площин є **сюїта для квартету гітар «Ієронім Босх»** (1998). Її назва відображає враження композитора від творчості одного з найвидатніших живописців раннього Відродження другої половини XV – початку XVI ст. І. Босх (1450–1516) був відомим голландським художником, твори якого, відштовхуючись від традиційних біблійних сюжетів, водночас сповнені сатирично-повчальних алегорій. За життя художника його картини сприймалися неоднозначно, їх символічний зміст часто був незрозумілим глядачам. Найвідомішою роботою І. Босха зрілого періоду творчості є триптих «Сад земних насолод», що став джерелом натхнення для написання композиції Штепаном Раком [136].

Триптих І. Босха створений приблизно у 1503–1504 рр., його оригінальне авторське визначення невідоме. Назва «Сад земних насолод», як й інтерпретація змісту частин триптиху, закріпилися вже у XX ст. Кожна з частин композиції відображає поступове гріхопадіння людей, відхід від християнських цінностей, насолоду від чуттєвих пристрастей та неминучу покуту за гріхи. Крайні частини умовно ще називають Раєм і Пеклом, між

якими середня відповідає земному життю. Праву частину часто ще називають «Музичним пеклом» оскільки уявою художника музичні інструменти в ньому постають гіперболізованими, слугують знаряддями для людських тортур і мук. Загалом, більшість зображень на картині межують між засадами відтворення середньовічної реальності та абстракцією, сюрреалізмом.

Для композитора Ш. Рака ідея І. Босха стала відображенням постійного зв'язку між минулим, сучасністю та майбуттям, потребою відповідальності людини за свої вчинки. Твір «Ієронім Босх» має форму сюїти із семи частин. В цьому спостерігаються декілька символічних знаків. По-перше, жанр сюїти, танцювальні частини якої в епоху Відродження будувалися за принципом темпового контрасту. По-друге, число сім, яке поряд із трійкою (триптихом) також має символічне біблійне значення (сім днів створення світу, сім основних гріхів, сім печаток до початку Апокаліпсису і т. д.).

Кожна з частин має свою назву: Прелюдія, Grave, Pavana, Volta, Chanson, Andantino maestoso, Фінал – Танець жонглерів. Відповідно, частини мають свою форму – переважно тричастинну, окрім фіналу в формі варіацій. Чергування частин, як і в старовинній сюїті, представляє контраст темпів, фактури, характеру (рухливого танцювального чи мелодично-ліричного), динаміки, формотворчих засад. Кожна з гітарних партій веде самостійну лінію, переплітаючись у поліфонічній фактурі частин твору. Для посилення окремих мелодичних ліній у творі використовується голос (спів). Сюїта становить зразок «Gesamtkunstwerk» (синтезованого мистецького твору), в якому переплітаються музика, образність, колористика, сценічна виконавська виразність [136].

Загалом, сюїта «Ієронім Босх» є сучасною стилізацією Ш. Раком давньої добарокової музики з її мелізматиною, наскрізним розвитком мелодики, чітким метроритмом. Композиторські алюзії – як на історичні стилі музики XV – XVII століть, формотворчі ознаки старовинної сюїти, так і

на лютневу музику епохи Відродження, поєднання танцювального та філософсько-медитативного змісту. Композитор прагнув втілити в творі емоційне враження, настрої, почуття і думки, викликані побаченням, і відобразити їх музичними засобами. Детальний аналіз твору дозволяє конкретизувати і синхронізувати символіку триптиху І. Босха з філософсько-музичними символами Ш. Рака.

Сюїта Ш. Рака «Ієронім Босх» була записана Празьким філармонійним квартетом «PF Guitar Quartet» у складі Карела Флейшлінгера, Романа Шмелика, Франтішека Нечаса, Мілоша Перніци для гітарного фестивалю у Брно (Чехія) в 2010 р. [228]. Особливістю її репрезентації стала візуалізація триптиху Босха, яка транслиувалася засобами відеопроєкцій у поєднанні з музикою. У 2017 р. сюїта квартетом була записана на CD.

Загалом, сюїта для чотирьох гітар «Ієронім Босх» Штепана Рака є не лише яскравим зразком відображення образотворчого модусу програмності у творчості композитора, але й його постмодерного стилю, в якому синтезовані інструментальна гра, художня і театральна візуалізація тощо. Це визначає унікальний авторський стиль митця, його індивідуальну концепцію розуміння, репрезентації та популяризації гітари як інструмента, а гітарного мистецтва як важливої складової загальноєвропейського і світового контексту розвитку академічної музики.

### **3.2.2. П'єси віртуозного і протяжного характеру**

Оскільки, виконавська творчість Ш. Рака переважно є сольною, тому більшість його авторських композицій створені для власних можливостей і засобів виразності. Композитор завжди був їх першовиконавцем. Серед них переважають віртуозні твори або зразки розгорнутої наскрізної форми. Образна панорама творів Ш. Рака надзвичайно широка. Він творив, надихаючись образами як навколишнього світу – природою, людьми, подіями, так і глибоко вникаючи у інші світи – культур, релігій, етносів,

композиторських стилів інших епох.

**«Румунський танець. Хора»** ор. 11, № 9 написаний 1971 р. У цьому творі Штепан Рак був мотивований і натхненний творчістю румунського композитора, диригента та скрипаля Джордже Енеску. А загалом на створення цієї композиції Штепана Рака надихнув доктор Владислав Блага. Він замовив автору створити композицію, яка є технічно складною, ефективною та в якій за короткий проміжок часу можна продемонструвати блискучу техніку як лівої, так і правої руки. Тому вступний розділ твору – це своєрідний етюд для лівої руки. Тематично він не дуже пов'язаний з основною темою всієї композиції, але служить прелюдією і ефектною демонстрацією того, чого виконавець може досягти своєю технікою гри лівою рукою. Основна танцювальна частина фокусується на загальній віртуозності, де яскраво виражена взаємодія обох рук. Для твору важливою постає синхронізація обох рук, що забезпечує як рухливість, так і артикуляційну чіткість. Темп позначається терміном *Prestissimo*, проте виконавець повинен зберігати і швидкість руху, і дотримуватися виразності. Ш. Рак зазначав: «Мене завжди захоплювала народна музика всіх народів. Ще під час навчання в консерваторії у професора Штепана Урбана я прагнув написати віртуозний твір, подібний до відомого кларнетного «*Hora Staccato*». Сподіваюся, що мені вдалося зробити щось подібне в цьому творі» [225].

Хора потребує надзвичайної ритмічної організованості виконавця, оскільки витримка швидкого темпу повинна бути підкріплена вивірною точністю роботи лівої руки. Вся композиція складається з двох розділів: вступу *Tempo di rubato (quasi allegro)* і основної танцювальної частини (*Prestissimo*).

Початок Румунського танцю наближений до вільної увертюри як початкової підготовки танцю. Цей імпровізаційний вступ є невід'ємною частиною твору, і його характер створює своєрідний настрій до наближення основної теми танцю. Цікаво, що автор не зазначає у вступі твору жодного метричного розміру, лише ритмічні фігури та окремі зупинки на інтервалах і

акордах (Додаток В, приклад № 30). Уже в подальшому для використання іншими виконавцями були зазначені умовні розміри для правильності набору нот і групування. Наскрізна драматургія розвитку у вступі має три основні ритмічно-динамічні хвилі, що поступово охоплюють все більший діапазон, рухаючись вниз.

Загалом вступ носить віртуозний характер, оскільки виконується тільки лівою рукою. При цьому вона як торкається ладків, так і заципує струни. Права при цьому виконує ритмічні удари по деці інструмента, підкреслюючи завершення кожної з мелодичних хвиль звукорядів. Кожен із звукорядів містить різноматнітні ритмічні послідовності – з шістнадцятих і тридцятьдругих, їх чергування, що об'єднані єдиними фразами, що завершуються акордами-зупинками, які стають і диханням до наступних фраз. Власне, логіку формотворчого розгортання можна усвідомити шляхом побудови поступового підходу до основної частини твору. Не зважаючи на домінуючу хроматизовану мелодичну фактуру вступу, автор чітко ґрунтує матеріал на гармонічній підготовці основної тональності *d moll*. Кожна з мелодичних хвиль умовно містить гармонічну основу, яка підкреслюється кінцевими акордами. У вступі автор працює з послідовним зміщенням фігур і ходів, з ритмічними варіаціями і хроматичним збагаченням фігур, акордів і рядів.

Оскільки вступ виконується тільки лівою рукою, з висхідними і низхідними *legato*, різноманітними ритмічними формулами (квінтолі, секстолі) в «*Tempo di Rubato (quasi allegro)*», то його також можна використовувати як етюд для удосконалення техніки лівої руки. З гармонічної точки зору цей розділ формує підґрунтя до тональності *re* мінор, в якій звучатиме наступна танцювальна частина *Prestissimo* (Додаток В, приклад №31).

Загалом цю основну частину можна умовно розділити на два розділи з кодою. «Це монотематична частина, в якій кожна маленька частина складається з періодів, опрацьовуючи той самий мотив» [204]. Гармонічно

частина *Prestissimo* представлена в тональності ре мінор, а метро-ритмічно – у розмірі 2/2. Мелодія, що звучить у верхньому голосі, побудована на тріолях і шістнадцятих нотах. Акомпанемент складається з інтервальних побудов, акордових комплексів (Додаток В, приклади №32–33). Ця композиція має неймовірний заряд стрімкої енергії, що весь час прямує до кульмінації. Постійне повторення ритмічної формули створює ефект безперервного танцювального руху. Заключні такти виконують кадансову функцію й завершують твір потужним акордовим утвердженням (Додаток В, приклад №34).

Інтерпретаційні засади виконання твору засвідчують потребу чіткого контролю над динамічною градацією – від помірної до максимально насиченої, в межах звукових можливостей інструмента.

Штепан Рак часто трактує свою композицію трохи інакше, ніж це зафіксовано безпосередньо в нотному тексті. У вступі, наприклад, він також використовує праву руку з доданими акордами, і тому загальне виконання унікальне. У розділі *Prestissimo* він використовує свою п'ятипальцеву техніку (так зване «Ракове тремоло»), яка, однак, не анонсується в нотному тексті. Твір має часовий діапазон від 2.30 до 3.00 хвилин, залежно від обраного темпу, і часто входить до репертуару провідних, всесвітньо визнаних артистів «на біс».

«**Song for David**» («Пісня для Давида») – твір виразного лірико-духовного спрямування, написаний в 1989 р. Хоча формальна присвята існує – Девіду Бріджу, але сам твір проєктується на відомі біблійні Псалми Давидові, про що автор – Штепан Рак – неодноразово зазначав (інша назва «Цар зі Старого Завіту»).

Композитор зазначав у коментарях до аудіозапису: «Оригінальна версія цього твору була написана для Девіда Бріджа з Ліверпуля. Однак, чим довше я грав твір, тим більше змінювався його внутрішній зміст, поки він не досяг того вигляду, в якому я представляю його вам на цьому компакт-диску. Після багатьох виконань я переконався, що «Пісня для Давида» наділена

своєрідною цілющою енергією, про що свідчать часті позитивні реакції слухачів. Я відчуваю, що Давид, якому вона справді присвячена, – це той біблійний цар, який сам був обдарований здатністю зцілювати та відновлювати за допомогою музики» [229].

П'еса має розгорнуту форму. Дослідник Й. Мазан її трактує як варіаційну форму рондо з кодою (АВА1В1А2В2А3В3) [205]. Проте вона є складною наскрізною композицією, тому можна вважати про притаманні їй риси варіаційності, репризності та фантазії. Твір не будується за класичною тричастинною чи сонатною схемою, а формується через постійне чергування контрастних епізодів, які об'єднані спільним інтонаційним матеріалом і драматургічною аркою. Композитор представляє твір як вільну концертну поему для гітари.

Мелодична тема першої частини складається з двох епізодів-фраз (3/4 і 4/4), які виконують функцію експозиційного вступу. Перша фраза (1–8 тт.) в темпі *Allegretto* побудована на тональному центрі е moll. Мелодія у верхньому голосі доповнена пульсацією терцієво-квартових структур. Функціональної домінанти немає, вона з'являється в останньому такті перед продовженням першої теми в новій метричній варіантності (Додаток В., приклад № 35). Наступна фраза *Poco più mosso* (т. 9–16) – це продовження теми, що може слугувати подальшою підготовкою формування емоційного поля, що настроює на драматичне продовження. Розгорнута арпеджована тканина фактури доповнює верхній голос (*cantabile*). Мелодична тема, що побудована на секундових низхідних переходах (як типовий авторський «ракохід»), має ніжний лірично-романтичний і водночас медитативний настрій. Гармонічні витримані звуки нижнього голосу формують підхід до повернення до основної тональності.

Основна тема – такти 19–25 (*Allegro* → *Lento*) відразу формує внутрішній енергійний імпульс руху до кульмінації. Гармонія відображена у акордових діатонічних блоках. Фактура з прозорої стає щільно насиченою акордовим тремоло, швидкими пасажами, підготовлюючи платформу до

першої кульмінації. Звучить перехід до *C Dur / a moll*. З'являються м'які терцові побудови, напруга поступово спадає. Відкриті струни домінують, формуючи акустичний ефект. Для виконавської інтерпретації це перший емоційний центр твору. У наступному епізоді упродовж тактів 26–41 (*Poco andante cantabile*) спостерігається варіантне розгортання теми у тональній послідовності *C → a moll → e moll* (Додаток В., приклад № 36).

Наступний епізод (*Meno*, з т. 42) є своєрідним утвердженням основного мелодичного звороту теми (Додаток В, приклад №37). Після репризи у другій вольті автор пропонує мажорне (*E Dur*) проведення основної теми (*Allegretto mosso*), що охоплює розгорнуту побудову з 46 по 64 такти. Виклад музики поступово динамізується, готується до кульмінаційного зростання (Додаток В, приклад №38). Тут фактура стає більш моторною та ритмічно загостреною. Фактура цієї частини – майже «безперервний рух» наскізної побудови з постійними метричними змінами (2/4, 3/4, 7/8, 2/4). У виконавському плані це найскладніший епізод, зі складними позиціями гри, баре, стрибками.

Розгорнута наступна частина (такти 65–86) – насичене проведення мелодії в *e moll* та перехід знову в *E Dur*. Мелодія доповнюється контрапунктом у нижньому голосі, насиченою пульсацією середнього голосу (Додаток В, приклад №39).

Основна динамічна кульмінація твору (*Pesante, Lento*) – Припадає на такти 87–107 (Додаток В, приклади №40, №41). Насичена фактура, динаміка, емоційний і ритмічний рух надають розділу особливої виразності, підготовлюють повернення до репризи (аркового повтору вступної та основної тем). Й. Мазан зазначає, що в цьому епізоді використовується унікальна техніка тремоло Рака. «Це безперервне тремоло, що створює враження симфонічного оркестру. Мелодія, як соло англійського валторни, довірена великому пальцю в басу. Ш. Рак виконує цю частину гранеадо <...> як ковзання пальця правої руки по кількох струнах» [190].

Останній епізод (з 108 по 151 такти) – репризне аркове обрамлення

твору, повернення першої лірично-розповідної теми. Кода (152–166 такти) – підкреслений низхідний мотив, що повторюється в різних регістрах стає ніби утвердженням основної думки твору. Автор його обігрує не лише фактурно, але й гармонічно, змінюючи функції на основному тонічному звуці – е. Кода в тактах 159–166 побудована на мотиві трелі в правій та лівій руках одночасно. «Пісня для Давида» закінчується натуральними флажолетами та фінальним піццікато (додаток В, приклад № 42) .

Й. Мазан зазначає, що «Пісня для Давида» Штепана Рака привносить такі нові виконавські гітарні техніки та комбінації: арпеджіо, поєднане з треллю в лівій руці; трель на двох струнах № тремоло на двох струнах з мелодією, що грається мізинцем; тремоло Рака; гранеадо; вібрато торканням деки; гітарне легато на найслабшій динаміці та піццікато» [205].

Таким чином, «Song for David» Штепана Рака – твір наскрізної форми, з елементами рондальності та арковості, що будується на поступовій хвилеподібній драматургії. Драматургічно твір має дві кульмінації, друга з яких є основною, і після якої йде згасання (coda). Гармонія твору – синтезує як класичні побудови, так і резонансні з центром е/Е. Гітарні відкриті струни у творі виконують гармонічну й колористичну педаль, зміна позицій здійснюється за логікою фразування. Саме резонансний підхід демонструє автор у тій гармонії зцілення, яка впливає на слухача, сприяє досягненню внутрішньої рівноваги і душевного спокою.

Твір «**Elegy (Homage a Sibelius)**» для гітари Ш. Рака має характер елегії-посвяти: повільна, скорботна образність поступово переходить у напружену драматичну кульмінацію, а наприкінці повертається до приглушеного, застиглого трагічного стану. За нотним текстом видно велику роль тембрових ефектів, гітарних позицій, тремоло, педальних басів, контрастів *ppp–fff*, *rubato*, *ritardando*, *accelerando* та широких арпеджованих фактур. Аналіз композиції здійснено у співставленні нотного тексту та звукозапису, здійсненого автором [234].

Образний світ твору – похмурий, скорботний, медитативний, із

відчуттям внутрішнього монологу. Назва «Elegy» одразу задає траурно-ліричну сферу, а присвята Сібеліусу натякає на північну суворість, стриману драматичність, монументальність і холодну велич.

Емоційний розвиток твору можна поділити на кілька великих хвиль. З 1 по 24 такт – це вступна зона: тяжкий, похмурий остінатний речитатив із поступовим наростанням і охопленням все більшого діапазону. Початок позначений *Grave e pesante*, тобто «важко і повільно». Фактура інтервально-акордова, з висхідним трагічним відтінком, на органному пункті *e*. Динаміка *mp*, але характер стримано-напружений. Поліритмічні фігури з хроматичним загостренням на басовому остінато створюють відчуття нерівного, важкого дихання. *Crescendo* готує перший емоційний підйом. Виконавець має підкреслити внутрішню напругу, не пришвидшуючи темп механічно. Фактура стає густішою, акордові удари звучать більш драматично. Позначення *f* і *crescendo sempre*, наскрізність метричної пульсації вказують на невідворотне наростання. З'являється позиційна гра, хроматичні акордові зміщення, посилюється відчуття тривоги. Раптові паузи і зміни регістру створюють ефект зламаної фрази. Це не співуча мелодія, а радше драматичний роздум і вигук (Додаток В, приклад № 43).

Перший кульмінаційний підйом позначений активною динамікою, що доходить до *sffz*, додаються різкі акценти, напруга у фактурі. Потім одразу відбувається спад до *mf*, *p*, *pp*. Такий контраст підкреслює елегійний принцип: спалах болю швидко переходить у виснаження. Темпова вказівка *più lento e calmando* змінює характер: музика заспокоюється, стає більш розрідженою. Проте остінатний звук *e* переміщується з нижнього у верхній голос. У наступних тактах відчутне затримання, *ritardando*, спад динаміки. Звучання постає відлунням попередньої драми, з м'якою динамікою *mp*. Поступово енергія розвитку переходить у стан завмирання (17–20 такти). Позначення *morendo* вказує на згасання звуку й енергії. Епізод *Lento*, з динамікою *p–pp* посилюється переміщенням тонального центру з *e* на *h*, а флажолетні верхні звуки створюють ефект простору, ніби звук розчиняється.

Лірично-сонорна частина «*Lento sognando*» створює образ сну, спогаду, віддаленого співу. «*Lento sognando – quasi vagliante*». Ця нова частина представлена фактурою на двох нотних станах, тональністю *E Dur / e moll*. Позначення *sognando* означає «мрійливо», а *quasi vagliante* можна трактувати як хитке, мерехтливе звучання. Нижній голос – виразний мелодичний речетатив на фоні тремоло верхніх голосів. Динаміка. *pp–mp* підкреслює інтимність (Додаток В., приклад №44).

Наступний розвиток зберігає м'який пульс, але в середині фактури виникають невеликі хвилі *crescendo–diminuendo*. Мелодична лінія нагадує спогад або тихий плач. Тут важлива не сила звуку, а довге ведення фрази. Музичний матеріал продовжує «сновидний» характер. Колористичне співставлення мінору після мажору – це як зона емоційного відсторонення після трагічного вступу.

Легке пожвавлення і ускладнення фактури, позначення динаміки *mf, pp, mf, p* в одному фрагменті показують хитку емоційну нестабільність. Музика ніби коливається між спокоєм і прихованим хвилюванням. Позначення *con moto* показує активізацію руху. Фігурації стають дрібнішими, верхній голос більш напруженим. З'являється виразне *f*, фактура щільнішає, починається нова хвиля розвитку – безперервний рух шістнадцятими, що створює напружений потік. Басова основа підтримує драматичне зростання. Це вже не образи сну, а пробудження внутрішньої тривоги (Додаток В., приклад № 45).

Наступний розділ – вільна декламаційна середина з темповою свободою, зміною ігрових позицій, речитативністю, напруженим очікуванням. Позначення *Meno i rit.* свідчать про стримування руху. Динаміка спадає до *pp*. Музика ніби «зависає» перед новим матеріалом.

Розділ *Grave liberamente* починає музичний матеріал у чіткому акордовому характері (з акорду *cis moll*), що звучить стримано, виважено (Додаток В, приклад №46). Поступово фрази стають гострішими, з'являються хроматичні інтонації. Музика балансує між *E Dur i e moll*. Низхідні ходи децимами нагадують напружене промовляння, де кожен звук має вагу.

Динаміка залишається переважно тихою, але внутрішня напруга зростає. Фактура насичується звучанням з тріолями, мелодія стає більш схвильованою. Позначення *lunga* та *ritardando* створюють момент зупинки. Це психологічна пауза перед поживленням.

Розділ *Poco animato* засвідчує нову хвилю розвитку, акордова тема звучить у верхніх голосах, доповнена терцовими поспівками. Послідовності в позиціях C.VII, C.V, C.III посилюють виразність звучання, яке набирає яснішої моторики, хоча ще зберігає настороженість (Додаток В., приклад № 47). Позначення *pesante* у завершенні епізоду підкреслює, що напруга не розв'язується, а ніби стискається перед наступним великим розгортанням.

Епізод в характері *Animato* – це моторна драматизація, тут спостерігається активізація музичного розгортання: безперервний моторний рух, *crescendo sempre*. Фактура стає майже токатною: безперервні дрібні ноти, повторювані формули. Динаміка *p-pp*, але рух внутрішньо напружений. (Додаток В, приклад №48). Накопичення енергії приводить до вступу нижнього голосу, монологічної драматичної теми (з т. 68). Музика нагадує тривожний остінатний потік. Це психологічне нагнітання, а не зовнішня віртуозність. На цьому фоні мелодична лінія особливо виразна.

Позначення *poco f* свідчить про підсилення звучності. Рух стає виразнішим, залучення нижнього регістру сприяє драматизму розвитку. Активне наростання і повторювані фігури стають дедалі напруженішими. Динаміка *ff* (82 т.) означає різкий вихід енергії, змінні розміри, акценти посилюють імпульс, позначення *crescendo sempre*, динаміки *ff* і *sfz* готують перехід до головної кульмінаційної частини твору.

Головна кульмінація – широка тремоляндуюча фактура на двох станах в тональності *E Dur*. Верхній пласт рухається швидкими фігураціями, нижній тримає важкі басові опори. Динаміка *f* робить звучання монументальним (Додаток В, приклад № 49).

Наступний епізод – це нова хвиля розвитку. Тут необхідно мислити великими фразами, стабільно об'ємно. Повторність фактури створює ефект

невідворотності. Емоційний стан – трагічна наполегливість, майже оркестровий розмах на гітарі.

Подальший розвиток ґрунтується на сильних динамічних акцентах *ff*, *sfz*, що підкреслюють кульмінаційний характер. Гармонія стає різкішою, басові лінії вагоміші. Виконавець має уникати хаотичності: рух має звучати як велика хвиля, а не просто гучний епізод. Поступово настає емоційний спад як виснаження після кульмінації? позначення *decresc. e ritardando*, засвідчують зняття напруги, готується повернення в *e moll.* Музика ніби зупиняється й переходить у епілог.

Розділ *Lento smorzando* розпочинає фінальну коду у відповідному емоційному настрої (повільно, згасаючи). Це смислове завершення твору – згасання, повернення до скорботної статичності, фінальне завмирання на *ppp*. Повертається акордова тема *pp*, тональність *e moll.* Образ стає не драматичним, а спустошеним. Короткі фрази відділені зупинками-цезурами, акорди підкреслені вібраційними ефектами, що створюють враження останнього подиху. Динаміка коливається від *p* до *pp*, гармонічний план засвідчує «сповзаючий» вниз поступеневий рух акордових мотивів.

Епізод *Gravissimo sulla tastiera* – найважчий характер домінуючої емоції. Динаміка *pp–ppp*, позначення *sul ponticello* у фіналі дає холодний, відчужений тембр. Останні акордові звуки завмирають, залишаючи відчуття трагічного спокою, з просвітленим мажорним закінченням (Додаток В, приклад №50).

Загалом, твір Штепана Рака поєднує риси неоромантичної елегії, модерної гітарної сонористики та драматичної симфонізованої форми. Вплив Яна Сібеліуса відчувається через загальний тип образності: суворість, північну холодність, масштабні хвилі наростання, трагічну стриманість і монументальне мислення. Певну аналогію з композитором дає використання регістрової драматургії: початкові епізоди охоплюють середній регістр, тоді як кульмінаційні побудови – у крайніх регістрах. Це прямо корелює з принципами оркестрового мислення Я. Сібеліуса, де тембр і регістр є

носіями драматургії.

Для гітари твір написаний дуже ефектно: використано позиційні зміщення, флажолетні барви, широкі арпеджіо, тремоло, контрастні динамічні площини, різні зони звуковидобування – зокрема *sul ponticello* і *sul tasto*. Фактура часто наближається до оркестрового мислення: баси виконують роль фундаменту, середні голоси створюють напружену гармонію, верхній регістр несе плачевну або тривожну інтонацію. «Elegy» Штепана Рака – це не просто сумна п'єса, а велика драматична медитація на тему втрати, пам'яті і внутрішнього переживання трагедії. Її емоційна логіка рухається від важкого скорботного вступу через сновидну лірику й напружене нагнітання до потужної кульмінації, після якої настає не перемога, а виснажене згасання. Головний образ твору – людський біль, стриманий зовні, але глибоко драматичний усередині. Саме тому фінал звучить не як завершення конфлікту, а як завмирання пам'яті, тіні, відлуння. Стиль твору можна визначити як сучасну концертну гітарну елегію з неоромантичним змістом і сонористичною мовою.

Твір «**The Czech Fairy Tales**» («Чеські казки») Штепана Рака – масштабна концертна композиція для гітари соло, у якій казкова образність поєднується з віртуозною сучасною гітарною технікою. Твір написаний 1982 р. за дитячими спогадами і враженнями композитора. Образний світ твору пов'язаний із чеською казковою традицією: тут є простота народної пісенності, танцювальна жвавість, таємничість, фантастичність, гротеск, страх, магичні перетворення й фінальна драматична кульмінація. Твір побудований як наскрізна контрастно-епізодична форма з постійним чергуванням ліричних, епічних, драматичних і гротескних образів. Основою драматургії стає принцип безперервного розвитку, у якому окремі епізоди пов'язані між собою інтонаційно, ритмічно та ладово. Композитор створює багатоплановий казковий світ, а його розгортання сповнене різноманітних образів та яскравої сюжетності, де поряд існують народно-епічна оповідність, тривога, експресія, медитативне споглядання та надія.

У нотному тексті спостерігається велика кількість контрастних розділів: *Andantino*, *Più mosso*, *Lento e rubato*, *Vivo*, *Furioso*, *Grave e rubato*, *Rabioso*, *Allegro*, *Presto*, *Prestissimo*. Загальну драматургію твору можна представити як емоційну сюжетну лінію – від казкової розповіді до магічного конфлікту, а потім до бурхливого фіналу. Це не одна статична картина, а послідовність різних казкових епізодів, ніби музична подорож через світ фантастичних персонажів і подій.

Автор насичує твір використанням питомих гітарних ефектів – *sul ponticello*, *tamburo*, *glissando*, *rasgueado*, *tremolo*, *brush tremolando*, *sotto voce*. Початок звучить світло й оповідно: *Andantino* нагадує вступ до казки, де мелодія розгортається спокійно, позитивно, з м'якою динамікою *mf-p*. Далі музика поступово ускладнюється: з'являються різкі акценти, прискорення, хроматизми, драматичні спалахи. Середні розділи вводять інші казкові образи: ліричні й чарівні, грізні й фантастичні. Наприкінці твір перетворюється на велику віртуозно-драматичну сцену з надзвичайною динамікою *ff-fff*, швидкими темпами та ударними гітарними ефектами.

Перший казково-оповідний розділ починається в темпі *Andantino*. Мелодія проста, майже пісенна, з м'якою динамікою *mf*, основна тональність *d moll*. Басові звуки створюють спокійну опору, а верхній голос звучить як основний образ розповіді – світлий, наївний (Додаток В, приклад № 51). Наступна фраза продовжує початкову інтонацію, але динаміка переходить до *p*, тому звучання стає довірливішим. Мелодія ніби віддаляється, набуваючи характеру спогаду. Поступово при збереженні пісенної основи з'являються легкі гармонічні зміни, невелике відхилення в *C Dur*. Динаміка *mf-mp* показує невелике внутрішнє хвилювання. Це ще не конфлікт, а розвиток казкового настрою. Перший варіант теми завершується і переходить у репризу частини. Повторні позначення першої та другої вольти підкреслюють куплетно-оповідний характер.

Наступний розділ *Più mosso*, з динамікою *f* створює різкий контраст із попередньою м'якістю. Музика набуває більш активного, танцювального

характеру. Фактура стає гострішою: з'являються акценти, синкопи, динамічні контрасти *p–mf–sf–ff*. Акцентовані басы, акордові удари й різкі хроматичні інтонації доповнюються і гармонічною мовою, що значно ускладнюється: у басовій лінії – зменшені квінти, у верхніх голосах – активні мажорні акорди та секундові нашарування. Основний ладовий центр зміщується у нестійку сферу, однак кадансового закріплення немає. Казкова розповідь переходить у сцену руху або тривоги. Це може асоціюватися з появою нового фантастичного персонажа (Додаток В, приклад №52).

Тема продовжує розвиватися через короткі мотиви. Динаміка часто змінюється: *p, cresc., ff, mp*. Це створює ефект неспокійного діалогу, так ніби в казці з'являється протистояння різних героїв і сил. Наступна фраза (39–46 тт.) має більш ритмічно активний характер. Часті акценти й повтори посилюють танцювальність. Водночас хроматичні барви роблять цей танець не зовсім безтурботним, а трохи гротескним. Короткий кульмінаційний епізод із динамікою *f* переходить до сповільнення *rit*. Ця фраза завершує першу активну хвилю розвитку. Темпо I позначене для фрази у тактах 51–58. Повертається початковий матеріал, що знову звучить упізнавано, але вже після драматичного досвіду. Тема здається не такою наївною, як на початку. Пісенна лінія розгортається з новими позиційними барвами. Динаміка *p–mf* створює м'яке хвилювання. Це репризне повернення образу казкового оповідача. Фактура поступово напружується. У 72–73 тактах з'являється сильніше гармонічне напруження, щопідводить до нового, повільнішого й таємничого розділу.

Розділ *Lento e rubato* (74–90 тт.) – новий тематичний епізод. Темпове позначення і нова тональність (*e moll*) різко змінює характер. Музика стає вільною, декламаційною, майже імпровізаційною. Тріольні групи й паузи створюють образ зачарованого простору. Позиції C.VII, C.II надають звучанню різних тембрових площин. Інтонації стають більш напруженими, ніби в казці виникає загадка (Додаток В, приклад № 53). Поступово мелодія піднімається в інший регістр, з'являються виразні затримки. Динаміка *mf*

посилює емоційність, але загальний характер залишається стримано-таємничим. Це лірично-магічний центр першої частини твору. Фраза завершується *rit.*, переходом до *p-pp* і короткими затихаючими інтонаціями. Вона звучить як зникнення видіння, ілюзія розчинення.

Розділ *Vivo* (такти 91–158) приносить нову енергію. Фактура стає рухливою, побудованою на рівних фігураціях. Динаміка *mf*, плавні лінії та повтори створюють образ легкого казкового розгортання. Рух продовжується, але гармонія стає більш насиченою. Спостерігається активне переміщення голосів і позиційні позначення. Фраза звучить як розвиток швидкої казкової сцени (Додаток В, приклад № 54).

Поступово фактура ускладнюється, баси додають стійкішої опори. Динаміка піднімається до *f*, що посилює драматизм. Це вже не просто легкий рух, а енергійне просування вперед. Наступний музичний матеріал активно розвивається через секвенції й позиційні зміни: С.II, С.IX, С.VI, С.IV. Перехід в однойменний мажор *E Dur* фіксує сильний емоційний підйом і подальше динамічного наростання. Пізніше рух поступово спадає. Позначення *dim. e rit.* у 155–158 тактах показує згасання й підготовку до нового різкого контрасту. Це завершення жвавого, моторного розділу.

Починається новий епізод *Furioso* (159–208 тт.). Динаміка *ff*, різкі акорди й стрибки створюють образ лютого, фантастичного персонажа або драматичної погоні. Музика стає грубішою, ритмічно жорсткішою. Фактура посилюється акордовими ударами й різкими акцентами. Часті контрасти *ff-p* створюють ефект боротьби. Цей епізод має гротескно-драматичний характер (Додаток В, приклад № 55).

З'являється позначення *sul pont.*, тобто гра біля підставки, що дає сухий, металевий тембр. Динаміка *pp* контрастує з попереднім *ff*. Образ стає таємничим і настороженим. Ремарка *Sotto voce* – приглушене звучання, що утворюється численними позиційними вказівки IX, VII, V, III, які створюють ефект регістрових тіней. Музика звучить приховано, зловісно. Позначення *Meno* і спад до *p* представляє коротке заспокоєння після напруженого

*Furioso*. Воно готує нову активну частину (Додаток В, приклад № 56).

*Vivo* з остинатним рухом охоплює такти 209–258. Новий розділ побудований на повторюваній фігурі з чітким пульсом. Динаміка *p*, потім поступове пожвавлення. Це схоже на казковий танець або механічний рух маленького фантастичного персонажа (Додаток В, приклад № 57).

Матеріал представлений різними позиціями гри С.IV, С.II, С.III, С.V. Динаміка піднімається до *mf-f*. Рух стає більш упевненим і просторовим. Безперервні насичені звуки створюють ефект потоку. Фраза поступово наближається до кульмінації. Позначення *cresc.*, *ff*, *rit.* завершує великий рухливий розділ (253–258 тт.). Музика досягає сильного підйому, але замість прямого продовження переходить у повільну фантастичну сцену.

Розділ *Grave e rubato – Adagio – Lento* (такти 259–290) розпочинається темним, урочистим образом. Динаміка *pp*, арпеджіо, вільний ритм і позначення *ad lib.* нагадують магичне заклинання. Це один із найбільш казково-таємничих епізодів. Наступна фраза складається з коротких мотивів, пауз і раптових динамічних спалахів *poco f, f, p*. Виникає ефект діалогу або появи різних персонажів, музика звучить загадково (Додаток В, приклад № 58).

Починається *Adagio* (такти 274–280). Мелодія стає більш співучою, але напруженою. Позначення *cresc.* веде до *ff*, після чого з'являється *rit.*. Це короткий лірично-драматичний спалах. Епізод *Lento* (281–290 тт.) повертає таємничість. Позначення *rubato*, *tremolo*-подібні ефекти, *tambura*, *smorzando* сприяють формуванню такого образу. Спад до *pp* надає звучанню ефекту чарівного зникнення (Додаток В, приклад № 59).

Фраза *Rabioso* (такти 291–335) означає люто, скажено. Динаміка *fff*, щільні акорди, удари, *gliss.* і позиційні стрибки створюють агресивний образ. Це різкий вибух після таємничого *Lento*. З'являється прийом *tamburo*, а також повторні акордові удари. Музика стає перкусійною, майже ударною. В епізоді чергуються акорди і шумові ефекти, що підсилює гротескно-демонічний характер (Додаток В, приклад № 60). У подальшому напруга

продовжується, але поступово переходить до *molto rit.* у 334 такті. Звучання стає важчим і ширшим. Це завершення епізоду та перехід до темброво-містичного фінального епізоду (Додаток В, приклад № 61).

Заключний розділ (такти 336–430) розпочинається *Tempo ad libitum* (336–349 тт.), що дає виконавцю свободу представлення образів. Використання прийому *brush tremolando* створює тремтливу, майже нереальну звукову площину. Динаміка *ppp–mf* робить цей епізод містичним

Позначення *Allegro*, потім *Presto* різко змінюють характер. З'являються короткі енергійні мотиви з динамікою *f–ff*. Це перехід від магічної статичності до дії. У розділі *Presto* музика стає уривчастою, з різкими акордами, паузами й динамікою *ff–fff*. Великі регістрові відстані та повторні ударні мотиви створюють образи сцен переслідування або боротьби. Поступово з'являється *sotto voce*, *pp*, окремі *glissando* та приглушені репліки. Музика втрачає попередню силу й стає таємничішою, передбачає фінальний розділ.

Фінальна частина *Grave – Allegro – Prestissimo* (з 431 т. і до кінця). Починається *Grave e sempre accelerando poco a poco*. Початковий матеріал ніби повертається, але тепер він поступово прискорюється (Додаток В, приклад № 62). Динаміка *mf–f*, а вказівка *poco allegretto e accelerando sempre* створює відчуття наближення фінального вихору. Початок *Allegro*, потім *accel.*, *cresc.*, *pesante* поступово надає образам важкості і напруженості. Це останній підхід до кульмінації (Додаток В, приклад № 63).

*Prestissimo* – надзвичайно швидкий фінальний розділ. Динаміка *fff*, різкі акорди, паузи й стрибки створюють вибуховий ефект. Фактура має майже театральний характер: короткі удари чергуються з тишею, ніби фінальні сцени казкової битви. Остання фраза приводить до фінального максимуму. Динаміка проходить через *ff*, *sf*, *fff*, а фінальні акорди звучать як переможний, різкий і блискучий жест. Завершення не м'яке, а ефектне, концертне, драматично підкреслене (Додаток В, приклад № 64).

Отже, «The Czech Fairy Tales» – це сучасний концертний твір для гітари, у якому поєднано неофольклорні інтонації, казково-програмну

образність, віртуозну токатність, сонористичні ефекти та елементи театральної драматургії. Стиль твору не обмежується традиційною пісенністю. Ш. Рак використовує народно-казкову простоту як початковий матеріал, відправну програмну образність, але далі розкриває її засобами сучасної музичної мови: насичує хроматизмами, різкими динамічними контрастами, складними позиційними переходами, використовує нестандартні тембри, глісандо, ударні прийоми, *tamburo*, *rasgueado*, *sul ponticello*, *sotto voce*, *brush tremolando*.

Особливість стилістики твору – інтерпретація автором гітари як інструмента-театру, пріоритетним засобом стає її звукозображальність та звукоімітація. Вона не лише співає мелодію, а й імітує удари, шепіт, дзвін, магічне тремтіння, танець, переслідування, драматичний вибух. Тому твір можна визначити як сучасну програмну гітарну фантазію на казково-фольклорній основі.

Головним образом твору постає казковий світ у його мінливості. Контрасти темпів і динаміки створюють ефект швидкої зміни сцен, ніби перед нами не одна сюжетна лінія, а цілий цикл казкових картин. «The Czech Fairy Tales» Штепана Рака – це яскравий приклад сучасної гітарної музики, де фольклорно-казкова основа поєднана з віртуозністю, драматичною театральністю та багатою тембровою фантазією.

Окремі твори Штепана Рака отримали популярність і у ансамблевому варіанті. Наприклад, «Румба» (1987) у варіанті для чотирьох гітар. У нотному тексті чітко видно жанрову основу румби: остінатний ударно-ритмічний супровід, акценти, синкопованість, контраст між танцювальною енергією та співучими кантиленними епізодами. Твір має куплетно-варіаційну і водночас рондоподібну будову, де головний ритмічний матеріал повертається після контрастних епізодів: Вступ → А → В → С → D → E → F → кода / завершення\*\*

Вступ відкриває друга гітара: вона імітує ударні прийоми румби – *golpe*, удари правою і лівою рукою, перкусійне звучання корпусу та струн. Це

створює танцювальний імпульс ще до появи основної звукової фактури (Додаток В, приклад № 65).

Розділ А – перше повне проведення головної теми. Перша гітара подає акордово-мелодичний матеріал з акцентами, третя й четверта гітари підтримують гармонічно-басову основу, друга зберігає ударно-ритмічний пульс. Розділи В–С розвивають матеріал через секвенції, поступове ущільнення фактури, наростання динаміки та активізацію верхніх голосів. Розділ D – це контрастний ліричний епізод. У партитурі він позначений терміном *cantabile*, динаміка стає тихішою, лінії – плавнішими. Танцювальна пульсація не зникає повністю, але відходить на другий план.

Розділ Е продовжує кантиленний характер, але з більшим внутрішнім напруженням: з'являються *cresc.*, акцентовані відповіді, тремолюючі або зв'язні верхні ноти. Розділ F повертає початкову енергію: звучання на *ff a tempo*, активний ритмічний супровід і повторення головної моделі. Це реприза-кульмінація, де всі чотири гітари знову об'єднуються в яскравий танцювальний фінал.

Твір стилізує іспано-латиноамериканську румбу, але не є простим побутовим танцем. Це концертна обробка жанру, де народно-танцювальна основа поєднана з академічною ансамблевою технікою. Головні стильові ознаки – танцювальність з постійним ритмічним рухом, характерною пульсацією, акцентами на слабких або зміщених долях, енергійні акорди, чергування співучості й пристрасного ритму; гітарна перкусійність, що виражена у прийомах *golpe*, ударах правою і лівою рукою, звучанням *sesso*, що імітує ефект ударних інструментів; концертність у розподілі фактурних функцій між чотирма гітарами: мелодія, бас, гармонічний пласт з ритмічним дробленням, перкусійний пласт з імітаціями до мелодії.

Образ твору загалом яскравий, імпульсивний, святковий, танцювально-драматичний. На початку виникає відчуття сцени танцю: ритмічні «заводить» рух, поступово залучаючи всі голоси. Основна тема звучить впевнено, з викликом, майже театралью (наближено до стилістики

фламенко). Акценти й форте створюють образ енергійного танцю, де важлива не м'яка плавність, а пружність, темперамент і тілесність руху. Середній епізод *Cantabile* змінює емоційний план. Тут з'являється співучість, м'якість, короткий ліричний відступ. Це не повна зупинка танцю, а радше внутрішній монолог усередині ритмічного свята. Фінальне повернення *a tempo* має характер кульмінаційного спалаху. Твір завершується не розчиненням, а енергійним утвердженням головного танцювального образу.

Вступ розпочинається з партії другої гітари, яка виконує перкусійний ритм. Це не мелодійний вступ, а створення темпераментної ритмічної атмосфери. Фраза будується на повторенні короткої ритмічної формули. Її завдання – підготувати вступ ансамблю та встановити постійний танцювальний пульс.

Розділ А починається темою першої гітари – акорди з акцентами, як «тема-рух». Друга гітара продовжує перкусійний супровід, створюючи стабільний ритмічний фундамент. Третя й четверта гітари підтримують гармонію та бас, тому фраза звучить повнофактурно.

Розділ В – розвитковий шляхом повторів й секвенційності. Верхні голоси стають активнішими, а басові лінії підтримують рух уперед.

Розділ С має позначення *sub. pp cresc.*, що вказує на різкий контраст: після активного звучання музика раптово стишується, але одразу починає наростати. Цей фрагмент – приховане накопичення енергії (Додаток В, приклад № 66).

Розділ D – головний контрастний епізод твору. Після ритмічної енергії з'являється *cantabile* – співуча лінія, переважно у верхньому голосі. Образно це ліричний відступ або коротка «пісня» всередині танцю. Далі кантиленна лінія поєднується з активнішим супроводом. З'являються акценти, *crescendo*, гармонічне напруження. Фраза повинна поступово набирати емоційної сили (Додаток В, приклад № 67).

Розділ E продовжує розвиток середнього епізоду. Тут поєднуються ліричність і зростання ритмічної енергії. Партії гітар більше взаємодіють між

собою: одна веде мелодію, інші створюють пульсацію й гармонічне наповнення. Перед розділом F з'являється відчуття накопичення. Позначення *crescendo*, акценти та ущільнення фактури створюють підготовку до кульмінаційного повернення теми.

Розділ F – повернення початкової румби в повній силі. Позначення *ff a tempo* вказує на максимальну енергію й точне повернення до основного темпу. Фактура знову стає щільною: друга гітара активно тримає перкусійний ритм, перша проводить акордово-мелодичний матеріал, нижні голоси додають басову опору. Це кульмінаційний танець усього ансамблю. У фіналі використовується повторність і варіантні закінчення. Музика зберігає головний ритмічний імпульс до кінця. Останні фрази мають звучати переконливо, з чіткою артикуляцією й сильною ансамблевою єдністю. Завершення сприймається як енергійна крапка, а не як поступове згасання. Отже, «Rumba» Штепана Рака – це концертна стилізація латиноамериканського танцю, де чотири гітари утворюють багатofактурний ансамбль, що зберігає танцювальну енергію від початку до фіналу.

Таким чином, концертний репертуар Ш. Рака для гітари охоплює твори різної форми, тематичної образності (переважно програмної), яскравої стилістики, синтезуючи риси неофольклоризму, неоромантизму, необароко, а також постмодерні тенденції часу.

### **3.2.3. Авторський дидактичний матеріал**

Натхненником навчально-педагогічних зразків у творчості Штепана Рака став його педагог Штепан Урбан. Саме йому належали власні сольні композиції та кілька навчальних видань для гітари, зокрема «Про гітару» (1945), «Вступ до гри на гітарі» (1945), «На гітарі без нот» (1960), «Імпровізація на гітарі» (1964), «Ансамбль гітаристів» (1966), «Шлях до майстерної гри на гітарі» (1973), «Підготовча школа гри на гітарі» (1977) та ін.

Зі збільшенням кількості бажаючих у вивченні гри на гітарі, у другій половині ХХ ст. активізується і діяльність композиторів та педагогів в цій галузі, починають створюватися різні підручники для гітарних шкіл. Серед чеських гітаристів, композиторів і викладачів, які зробили свій внесок у розвиток гри на гітарі зі своїми гітарними школами, є Іржі Їрмал, Мілан Зеленка, Іржі Келер та ін. Були видані «Основи гітарної техніки» (1993), «Школа гри на гітарі для початківців» (1999), «30 етюдів для гітари» І. Їрмала; «Що нам розповідає національна пісня», «Етюд для Вільди», «Ми вже граємо в позиціях», «Гітара в концертних трансформаціях», «Картини з Шотландії», «Студії інтервалів» М. Зеленики; «Який чех гітарист: школа гри для всіх» (2002), «Посібник з гітари для самоучок» (2000), «Ритмічні фігури танців та гітарні каденції» (1985) І. Келера; композиторські твори для гітари Я. Обровської тощо [181].

Загалом, авторська композиторська творчість Ш. Рака корелюється не лише з концертно-виконавською, але й з навчально-педагогічною. Тривалий педагогічний досвід митця зумовив появу у його доробку дидактичного інструктивного матеріалу – як окремих п'єс, так і програмних циклів. Всі вони стали уособленням педагогічних методів і послідовності навчання гри на гітарі, які використовував у своїй діяльності Ш. Рак.

Навчальні композиції Штепана Рака стали органічним продовженням школи – настанов діяльності його педагога. Він зазначав: «Я займаюся педагогічною творчістю з початку своєї викладацької кар'єри, коли, будучи студентом Державної консерваторії в Празі, я викладав у різних музичних школах. Професор Штепан Урбан, який, окрім гри на гітарі, також керував мною в композиції, завжди з повагою говорив про педагогічну творчість і давав мені цінні поради в цій галузі <...> Цей напрям творчості мені близький, і я вважаю його зразком композиторської майстерності, бо саме в цій невеликій області, до того ж обмеженій обмеженими технічними можливостями початківців, найкраще можна розпізнати чистоту та глибину композиторського винахідництва» [204].

Штепан Рак написав кілька циклів навчальних творів для гітари. Це серії «Примхи», «Хвилини соло», «Легкі п'єси для маленьких гітаристів» та «Пісня для феї». Композитор відзначав, що до всіх інструктивних творів ставиться рівнозначно, але його найбільша прихильність до циклу «Хвилини соло», бо це «насправді концертні твори для гітаристів-початківців» [213].

Ці композиції призначені для початківців або тих, хто удосконалює свою гру більш досвідчено. У кожному циклі твори досить легкі, але є також і більш складніші, вимогливіші. Вони всі технічно зручні для виконання, але найважливіше, короткі за тривалістю, що імпонує дітям для опанування і вивчення для сцени. Для кожного виконавця автор підібрав доцільну аплікатуру, поставив завдання опанування різних типів фактури, різноманітних мелодійних проведень, широким діапазоном виразових засобів інструмента. В окремих циклах він вирішує різні технічні проблеми – одноголосні, двоголосні, триголосні типи фактури, гра в різних позиціях, зміна регістрів тощо. Важливо, що більшість композицій мають виразні програмні назви. У збірниках Штепан Рак називав кожен композицію трьома мовами – чеською, німецькою та англійською. Це сприяє популярності й поширенню педагогічних здобутків Ш. Рака і поза межами Чехії.

Альбом «**Rozmary**» – «Примхи» («Настрої» – в перекладі з німецької, «Гумори» – в перекладі з англійської) – це перший цикл інструктивних композицій для гітари Штепана Рака, написаний 1982 р. На той час він був вже відомим композитором («Варіації на тему Яроміра Клемпіра» – 1969, «Токата» – 1970, «Хора» – 1971, «Хіросіма» – 1973). Хоча остаточне видання циклу датується 1982 р., проте він створювався поступово ще з часу перебування автора у Фінляндії (1975–1980). Композитор вирішив збагатити розвиток дитячої гітарної літератури, формуючи власні педагогічні принципи й апробуючи їх на практиці.

«Примхи» – це альбом із 26 навчальних творів для юних гітаристів. Загалом саме у цьому циклі закладаються його основні засади підходів до дитячої літератури: нескладні форми, конкретні технічні й фактурні

завдання, що об'єднуються конкретним програмним художнім задумом, відображеним у назві. Формами для п'єс ставав період, прості двочастинні або тричастинні зразки. У формах використовувалися повтори, симетричні або асиметричні структури. Для молодого музиканта вони стають і практикою засвоєння різних тональностей, розміру, метричних поділів та ритмічних комбінацій.

Як зазначає Д. Ручкова, «автор мав намір розташувати композиції від легких монофонічних (монофонічних) композицій, що з'являються на початку циклу (1. «Jingle», 2. «Echoes», 3. «Furiant») через гомофонію, комбіновану фактуру до поліфонічних натяків. Гомофонія пронизує весь цикл, але більш поширена в першій половині твору (4. «Popěvek», 5. «Starobylá», 6. «V letním opolední»). Це мелодія, яка зазвичай супроводжується акомпанементом, який переважно має неакордову форму. Комбінована фактура частіше зустрічається лише у другій половині творів (13. «Rozhovor», 15. «Něžná», 17. «Nepokojná»). Поліфонія, або багатоголосся, в якій мелодія звучить окремими та рівними голосами, тут застосовується у формі імітаційного контрапункту. Цей прийом базується на імітації. У цьому циклі з'являється кілька видів імітації. Найбільш помітною є ретроградна (ракова) прогресія (13. «Rozhovor», 18. «Malé blues»)» [217, с. 26]. Оригінальна прогресія знаходиться в тонах  $dis1, d1, c1$ , тоді як прогресія «рака» має тони  $c1, d1, dis1$ . Дослідники вважали, що використання прогресії «Рака» (ракохід) є його авторською візитною карткою, так само як Бах використовував тони  $B - A - C - H$  або Шостакович  $D - Eb - C - H$  [217, с. 27].

Перші дві п'єси «*Znělka – Introduction*» (Інтродукція) і «*Ozvěny – Nachklänge*» (Ехо) – надзвичайно короткі періоди простої фактури та повторюваних інтонацій (Додаток В, приклад №68). Наступні номери *Furiant*, *Popěvek – Melodie*, *Starobylá – Altes Lied* – спрямовані на освоєння нових інтервальних варіантів та фактури. *V Letní Opolední – Am Sommernachmittag*, *Malý Valčík – Kleiner Walzer* – це твори вальсового колориту, з яскраво

вираженим двоголоссям, відчуттям фактурних голосів басу і мелодії.

*Říkadlo – Reimspruch* – цікава мініатюра, в якій простежуються нові прийоми гри – біля підставки, форшлаги у поєднанні з імітаційним типом фактури (Додаток В, приклад №69).

*Truvérská – Minnelied* – пісня-імітація старовинних середньовічних балад. Синкопований ритм акомпанементу нижнього голосу додає мелодії гармонічного і ритмічного наповнення.

*Slovácká – Slowakisches Lied* та *Milostná – Liebeslied* – це твори виразного національного звучання, спрямовані на освоєння диференціації в єдиному звуковому одноголоссі двох голосів фактури – мелодії та акомпанементу.

*V Rytmu Valčíku – Im Walzerrhythmus, Rozhovor – Gespräch, Jihočeská – Südböhmische Melodie* – це твори більш розгорнутої, хоча й мініатюрної форми, в яких молоді виконавці освоюють імітаційні типи фактури (Додаток В, приклад №70).

*Něžná – Zartes Lied, Mateník – Tschechischer Tanz, Nepokojná – Unruhe* – мініатюри, в яких уже проглядається авторська сонористична стилістика композитора, нові ритми, хроматизована мелодика (Додаток В, приклад №71).

Наступні п'єси *Malé Blues – Kleiner Blues, Podzimní Vzpomínka – Herbsterinnerung, Fanfáry – Fanfaren, Náladová – Stimmung, Písnička – Kleines Lied* – більш складні за формою, ладотональною мовою, демонструють різні види фактури (Додаток В, приклади №72–75).

Завершальні твори циклу – *Rozmary – Launen, Ve Dvou – Zu Zweit, Smutný Vals – Trauriger Waltz, Na Kolotoči – Am Ringelspiel* – спрямовані на удосконалення не лише техніки гри, але й опанування динамічними та агогічними нюансами, образним інтерпретаційним мисленням програмної музики (Додаток В, приклади №76–78).

Цикл «**Minutová sóla**» («Хвилинні соло») написаний Штепаном Раком 1986 року (op. 58). Він містить 31 коротку п'єсу, згруповану у три розділи:

«Nálady» («Настрої»), «Písničky beze slov» («Пісеньки без слів»), «Tance» («Танці»). Цикл був відразу запланований автором як навчально-педагогічний у контексті вимог і потреб сучасної йому гітарної музики другої половини ХХ століття. Проте кожна з мініатюр є мистецьки самостійною, і пропонує освоєння або удосконалення окремого технічного прийому чи штриха в поєднанні з художнім образом. Попри навчальне спрямування мініатюри мають концертний характер, розвивають виконавські вміння учнів. Розділи циклу мають чітке жанрове спрямування, зорієнтовані на пісенні, танцювальні, поетично-зображальні образи, які апелюють до асоціативності мислення учнів.

У циклі знайшли відображення стильові риси творчості Ш. Рака, зокрема програмність, синтезування імпресіоністичних та романтичних рис, виразний зв'язок з фольклорними джерелами і образами, новаторство у звуковидобуванні. Серед пріоритетних технічних завдань композитор ставить арпеджію, позиційну гру, розвиток поліфонічного мислення та мелодичної наспівності *cantabile*.

Слід відзначити, що саме циклічність є притаманна педагогічним збіркам, що об'єднані як технічними, так і художньо-мистецькими завданнями (наприклад Бела Бертока «Mikrokosmos», Лео Брауера «Estudios sencillos» та ін.). Кожна з п'єс циклу Ш. Рака спрямована на виразний конкретний образ. Для них приманні мініатюрність форми (переважно період або прості двочастинна чи тричастинна), що звучать до хвилини (звідки й назва циклу), репрезентують сконцентрований музичний матеріал з програмною афористичністю висловлювання. Програмність простежується як у назвах («Svit luny», «Vzpomínka», «Nostalgie», «Podvečer» та ін.), так і у колористичності звукопису, що зближує стилістику Ш. Рака з імпресіоністичним музичним напрямом.

Національно-орієнтована програмність виразно постає у танцювальному розділі («Český tanec», «Ruský tanec», «Španělský tanec», «Venezuelský tanec»), мініатюри якого позначені характерними

фольклорними ритмами і ладовою варіативністю. Для освоєння гітарних прийомів гри та штрихів композитор використовує окремі типи фактури і відповідні емоційні образи, що мають дидактичний характер.

П'єси I розділу «*Nálady*» (**Настрої**) переважно програмні за змістом, ліричні за характером, різноманітні за звуковими барвами. Композитор використовує кантиленну мелодику, різні види арпеджіо, імпресіоністичну гармонію, прозору камерну фактуру викладу. Подекуди спостерігаються приклади поліфонічних елементів, педалізації за допомогою відкритих струн.

«*Svit luny*» («*Місячне сяйво*») – мініатюра імпресіоністична за звуковою палітрою, з кантиленною мелодикою верхнього голосу у повільному темпі, арпеджіо та плавними гармонічними переходами. Тональність *h moll*, темп *Moderato*, розмір 4/4. Відповідно основними технічними завданнями постають наспівність, контроль за якістю звуковедення та *legato*, баланс голосоведення, медатитивні коливання з виділенням мелодії. Серед виконавських рекомендацій пропонується гра біля грифу, витримка довгих фраз нижнього голосу (Додаток В, приклад №79).

«*Na shledanou*» («*На прощання*») – настроєва сумна мініатюра. Тональність *a moll*, форма проста двочастинна з репризами, темп *Grave*. Голоси по чергово перекликаються, ведучи своєрідний діалог, у дзеркальному ритмі (Додаток В, приклад №80).

«*Nocturno*» («*Ноктюрн*») – ще одна романтична мініатюра. Для неї притаманна гармонічна м'якість, споглядальність, виразна метрична фактура 3/8. Форма тричастинна, тональність *a moll* (середня частина *C Dur*), темп *Andante*. Співуча мелодія *legato* поєднується з арпеджіо акомпанементу. У творі відчувається стилізація шопенівських творів.

«*Vzpomínka*» («*Спогад*») – п'єса ліричного співучого характеру. Тональність *a moll*, темп *Lento*, розмір 3/4, що надає вальсовості твору. Головним виконавським завданням постає виразна мелодія верхнього голосу інтервалів, глибоке визвучення гармонії нижнього голосу. Середній розмір більш світлий у *C Dur*.

«*Ukolébavka*» («*Колискова*») – м'яка, ніжна мініатюра у тональності a moll, темп Adagio. Домінуюча динаміка – тиха, з плавним ритмом четвертними розміру 3/4, рівним спокійним звуком. Дещо динамізована вісімковим ритмом середня частина тричастинної форми. Рекомендована гра біля грифу (Додаток В, приклад №81).

«*Nostalgie*» («*Ностальгія*») – романтична мініатюра. Написана у тональності a moll, проста за гармонією, з метро-ритмічною побудовою 6/8, простою двочастинною формою. Вона поєднує мелодичну лінію опорних нижніх нот та супровід арпеджіо. Серед технічних завдань – виразне *legato*, плавна зміна позицій, синкоповані вісімки, ніжний динамічний фон.

«*Z Dálného Východu*» («*З далекого сходу*») – мініатюра імпресіоністичного характеру, тональність a moll, темп Moderato *legatissimo*. В середній частині спостерігається синкопований ритм у поєднанні з динамічними контрастами. Загалом у творі використано багато відкритих струн, що створює колористичне обертонове звучання (Додаток В, приклад №82).

«*Podvečer*» («*Надвечір'я*») – спокійна медитативна п'єса. Тональність A Dur, розмір 6/8. У простій 3 частинній формі контраст вносять окремі альтеровані звучання крайніх розділів. Для виконання характерна яскрава динамічна градація, контроль за темпом і паузами, балансування між голосами (Додаток В, приклад №83).

«*Romance*» («*Романс*») – мінімалістична лірична мініатюра, відповідно до назви. Тональність a moll, спокійний темп, прозора фактура потребує чіткого контролю за звучанням, виразністю басової лінії. У середній частині у чотиридольному розмірі змінюються метричні акценти на синкоповані (Додаток В, приклад №84).

«*Zlost a klid*» («*Злість і спокій*») – емоційно контрастна мініатюра, темпові співставлення *Furioso* і *Lento sostenuto*. Тональність G Dur, проста двочастинна форма. Відповідно змінюється і динамічний план, і фактура. Достатньо складним завданням постають акценти у поєднанні з якісним

звуквидобуванням хроматичних ходів (Додаток В, приклад №85).

Загалом для I розділу автор першочерговим ставить завдання звукового контролю, опанування балансу голосів у співвідношенні мелодії та акомпанементу, пошуки відповідної динамічної шкали до образів.

**II розділ «Písničky beze slov» («Пісеньки без слів»)** охоплює пісенні мініатюри простої форми (дво або тричастинної, куплетної) з домінуючою кантиленою, простою гомофоно-гармонічно фактурою викладу та опорою на фольклорні джерела. Домінуючим є співставлення протяжної мелодії та арпеджованого акомпанементу, що потребує виразного фразування та слухового контролю виконавців.

«*Písnička o lásce*» («Пісенька про любов») – співуча романтична мініатюра у тональності D Dur (середня частина – a moll), темп Lento grazioso. Для неї характерним постає кантилена у мелодії верхнього голосу, виразні басові ходи акомпанементу, динамічний баланс між ними (Додаток В, приклад №86).

«*Písnička o spěchu*» («Пісенька поспіху») – рухлива динамічна мініатюра. Тональність a moll, розмір 3/4, темп Allegro ma non troppo. Її стрімкий характер формується шляхом постійного діалогу голосів, які ніби доганяють один одного (Додаток В, приклад №87).

«*Spirituál*» («Ритуальна») – стилізація духовної пісні, розмір 3/4, тональність G Dur. Викладена у акордовій фактурі (перша частина) та імітаційних перекличках голосів наступної, потребує від виконавця рівності звуквидобування, акордової виразності й глибини, спокійного рівномірного темпу викладу (Додаток В, приклад №88).

«*Písnička o cestách*» («Пісенька про подорожі») та 15. «*Song*» («Пісня») – мініатюри кантиленного характеру для розвитку виразності мелодичного звуквидобування (Додаток В, приклад №89).

«*Cikánská písnička*» («Циганська пісенька») – мініатюра фольклорної стилізації, для якої притаманна ритмічна свобода rubato, характерні емоційно-експресивні мелодичні інтонації та акцентуація. Серед технічних

завдань – швидкі позиційні переходи, підкреслені динамічні кульмінації.

«*Písnička z dávných času*» («Пісня з давніх часів») – лірична мініатюра кантиленного характеру. Основною емоційною та технічним завданням є виразне legato.

«*Písnička z Itálie*» («Пісенька з Італії»), «*Píseň hradní pani*» («Пісня замкової леді»), «*Písnička z diskotéky*» («Пісенька з дискотеки») – різноманітні за фактурними можливостями п'єси, з виразними характерними метроритмами і стилістикою часу. Основні мелодичні лінії різняться за емоційним настроєм, що втілено й у використаних типах фактури (Додаток В, приклади №90–91).

Загалом для II розділу III. Рак актуалізує завдання виразної кантилени у мелодії, фразування, динаміки, відчуття драматургії розвитку до кульмінації.

**III розділ «Tance» («Танці»)** – найбільш віртуозний за технікою. Він охоплює кілька стилізованих національно характерних танцювальних мініатюр. Для них характерна яскрава ритмічна пульсація, різні типи фактури, акордова техніка, використання *rasgueado* і *pizzicato*, перкусійних ефектів, різноманітних комбінацій штрихів.

«*Vojenský marš*» («Військовий марш») – чіткий, бравурний за характером, гармонічної фактури викладу (Додаток В, приклад №92). Контрастом до нього звучить «*Francouzský tanec*» («Французький танець») – елегантний, витончений. Легкий за фактурою, він потребує виразного характеру метроритмічної стабільності (Додаток В, приклад №93).

«*Venezuelský tanec*» («Венесуельський танець») – латиноамериканська стилізація. Для мініатюри характерні виразна ритмічність і пластичність, синкоповані акценти (Додаток В, приклад №94). «*Ruský tanec*» («Російський танець») – енергійний, динамічно контрастний зразок. Тут спостерігаються чіткі акценти, ритмічно стабільна метрика, акордова фактура, швидкі пасажі. «*Český tanec*» («Чеський танець») – жвавий, енергійний народний танець. Для нього притаманна чітка і легка ритміка, акордова фактура, швидка зміна позицій гри (Додаток В, приклад №95).

«*Jihočeský tanec*» («Південночеський танець») і «*Hradni tanec*» («Замковий танець») – мініатюри народного і академічного характеру, зі стилізацією метроритмів і фактури, що потребує чіткості ритму та виразності мелодики (Додаток В, приклад №96).

«*Divošský tanéc*» («Дикий танець») – авторський твір з елементами східно-експресивної стилізації (Додаток В, приклад №97). «*Valčík*» («Вальс») – ліричний за характером. Плавність викладу поєднана з динамічним балансуванням басу і мелодії (Додаток В, приклад №98).

«*Španělský tanec*» («Іспанський танець») – яскрава темпераментна мініатюра фольклорної стилізації у іспанському стилі. Вона має виразний чіткий ритм танцю та акордову фактуру з ударами (*rasgueado*). Автор рекомендує використовувати яскравий звук та гру біля підставки (Додаток В, приклад №99).

«*Rondino*» («Рондо») – святково-урочистий танець, концертне завершення циклу. Фактура переважно акордова у швидкому темпі (Додаток В, приклад №100).

Загалом для розділу «Танце» притаманні різноманітні технічні завдання, переважно ритмічного й віртуозного характеру.

Отже виконавська складність циклу спрямована на гітаристів початкового і середнього рівня. Опанування творів сприяє розвитку різних видів ритміки, техніки, виразності звуковидобування та артистичності концертного виконання.

Таким чином, навчально-дидактичне значення циклу «*Minutová sóla*» Ш. Рака полягає у представленні авторського педагогічного матеріалу як концертного репертуару для початківців-гітаристів і як приклад сучасної гітарної мініатюри. Цикл демонструє різноманітність стилів, багатоплановість типів фактури, багатство технічних прийомів. Для сучасної гітарної літератури він має вагоме значення як для чеської музичної освіти, так і для педагогічного репертуару гітаристів загалом [198]. Цікаво, що контрастне представлення номерів циклу дозволяє послідовно виконувати

декілька номерів у концертному виконанні.

«**Пісня для феї**» (2016) – цикл-альбом Штепана Рака, що складається з 14 мініатюр для гітаристів-початківців. Його оригінальну назву сформував перший твір. Інші назви творів також мають програмні назви, що сприяють емоційному та тематичному налаштуванню молодого гітариста, розвитку образного мислення та технічної вправності на початковому етапі навчання гри на гітарі.

У вступі до збірника А. Стрейчек написав: «Грайливість та креативність дитячої душі були великим натхненням у створенні цього ненав'язливого композиторського досягнення. Воно несе послання, яке є тим ціннішим, що його адресатами є діти, майбутні талановиті гітаристи. Майстерно написані та легкі у виконанні композиції наповнять ваших дітей та вас радістю спільного музикування» [199]. Композитор використовує дві позиції гри на гітарі в цьому циклі. Учні вивчають нові мелодичні лінії та гармонічні поєднання, різні позиції гри лівої руки. Представлено синтез legato і staccato, вивчаються довгі арпеджовані акорди, різні ритмічні поєднання, тріольну фактуру.

«*Пісня для феї*» – п'єса у стриманому темпі, розмір 4/4, тональність a moll. Проста тричастинна форма витримана у ліричному наспівному характері. Фактура твору – двоголоса. Нижній фактурний пласт формують витримані звуки гармонічної лінії, інший – мелодична лінія з чергуванням інтервалів як вузького, так і широкого розташування. Опора на гармонічний звук першої доли і наступна лінія мелодії з другої додають елементів рухливості й танцювальності. Гармонічна канва твору ґрунтується на класичних функціональних послідовностях, що сприяє розвитку гармонічного слуху молодих виконавців. Виконавські завдання спрямовані на опанування послідовних та стрибкоподібних ходів (Додаток В, приклад №101).

«*Старовинна пісня*» – мініатюрний твір вальсового ліричного характеру. Розмір 3/4, темп помірний, тональність a moll, форма проста

тричастинна. Гармонічні співзвуччя утворюються у поєднанні нижнього голосу і мелодичного звуку на другу долю, що додає синкопованої акцентуації. У п'єсі використано багато відкритих струн, що спрямоване на вирівнювання лінії мелодичного звучання для молодих гітаристів.

«*Кульгавий вальс*» – як і попередня п'єса, написаний у розмірі 3/4, вальсовому темпі та тональності а moll. Проста двочастинна форма формується і за рахунок контрастного за тональним планом відхилення в С Dur на початку другої частини. Проте а moll завершення створює ефект тричастинності. Загалом гармонічний план – плагальний, без хроматизмів, що розширює гармонічне мислення виконавців. Подібно до попереднього твору, синкоповані акценти на другу долю формують «кульгавість» – ніби припадання, вимагають від виконавця чіткого розуміння і передачі метроритму. Твір також має багато динамічних завдань – активних перепадів контрастної динаміки.

«*Сарабанда Королівни*» – стилізація старовинних поліфонічних танців. П'єса написана в розмірі 3/4, темп Grave maestoso з динамізованою за фактурою другою частиною, тональність а moll з елементами фрігійського мінору. Твір спрямований на розвиток поліфонічного мислення виконавців, контрапунктичним викладом голосів, поєднанням гармонічної акордової та мелодичної багатоголосої фактури (Додаток В, приклад №102).

«*Бабусин вальс*» – п'єса в помірному темпі, розмірі 3/4, простій тричастинній формі, з контрастною середньою частиною (як за фактурою, так і за тональністю). Тонально-гармонічний план D Dur – d moll – D Dur, з використанням внутрішніх відхилень в тональності першого ступеня спорідненості. Хроматизація пов'язана переважно із домінантовою гармонічною групою. Для молодих гітаристів твір ставить декілька виконавських завдань: горизонтальне мислення для ведення мелодії у верхньому чи нижньому голосі, опора на перші долі гармонічних змін, переосмислення метроритмічного групування восьмих, що змінюються з рівних тридольних ходів на дводольні вісімкові при незмінному розмірі. Це

створює складність ритмічного і фактурного представлення музичного образу (Додаток В, приклад №103).

«*Російський вальс*» – рухливий активний танець у тональності а moll і виразною мелодичною лінією в нижньому голосі. Вальсовий акомпанемент на 2 і 3 долі забезпечується окремими звуками та інтервалами в варіантності викладу. Проста тричастинна форма складається у наскрізну лінію розвитку, активний рух до фіналу.

«*Танець вампірів*» – ефектна й оригінальна п'єса також написана у темпі вальсу, розмір 3/4, фактурний виклад – мелодія і гармонічні акорди супроводу. Автор пропонує альтеровані звучання в тональності а moll, контрастну штрихову схему, акцентуацію, що створює враження альтернативного фантазмагоричного світу істот (Додаток В, приклад №104).

Наступні п'єси більш розгорнуті за формою, складніші за технічними завданнями.

«*Літній вальс*» – твір активного (Allegro) руху, контрапунктичної фактури, розмір 3/4, проста тричастинна форма доповнена тональним контрастом а moll А Dur – а moll. Серед виконавських завдань – переклички голосів у швидкому темпі, агогічні виконання позначень *ritu mosso*, *ritenuto*, хроматичні ходи в нижньому голосі.

«*Вальс зів'ялої троянди*» – лірична повільна п'єса у формі розширеного періоду. Тональність е moll, розмір 3/4. Основними виконавськими завданнями, відповідно до характеру твору, постають протяжне звучання мелодії у верхньому голосі та акуратний синкопований супровід (Додаток В, приклад №105).

«*Токката*» – блискучий технічний віртуозний твір з протяжною середньою частиною. Тональність а moll. Розміри змінні – 8/8, 5/8, 4/8, 4/4. Основною метричною одиницею п'єси є вісімка, яка задає наскрізну пульсацію. Але мелодія рухається в нижньому голосі. Твір сповнений ритмічних акцентів, синкоп, звучних пауз, Середній розділ гармонічної фактури з гнучкою мелодичною лінією. Загалом до виконавських труднощів

належить не лише віртуозність звучання, але й яскрава динамічна шкала та штрихові контрасти (Додаток В, приклад №106)..

«*Від тривоги до миру*» – також твір наскрізної рухливої дії (Animato), розмір 2/4, тональний план невизначений. Швидка і різка зміна динамічних відтінків, яскрава акцентуація, нестримна пульсація шістнадцятими створює динамічний потік музичного матеріалу до заключного ніжного звуку. Загалом, слід відзначити атональну музичну сферу твору (Додаток В, приклад №107).

«*Гірський струмок*» – також п'єса наскрізного динамічного руху, проте форма – проста тричастинна, розмір 4/4, темп Allegro, тональність A dur. Стабільний ритмічний малюнок створює художню ілюзію остінатного руху води в струмку. Загалом фактура твору одноголоса, сповнена акцентуації та опорних звуків першої долі, що виконують роль гармонічної основи (Додаток В, приклад №108).

«*Літнє надвечір'я*» – пасторальний твір, наближений за характером до ноктюрну, форма проста тричастинна, тональний план D Dur – d moll – D Dur. Розмір 4/4, але крайні частини в тріольному викладі з мелодією у верхньому голосі, а середня частина медитативні інтервальні ходи, що створюють враження застигlosti й завмирання денного шуму (Додаток В, приклад №109).

«*Річка пам'яті*» – п'єса розповідного характеру, Lento maestoso, проста тричастинна форма. Тональність G Dur, середній розділ e moll. Загалом твір багатопланової триголосої фактури. Мелодія рухається у верхньому й нижньому голосах, як співставлення минулого і сьогодення, середній голос виконує функцію гармонічного заповнення. Використовуються звукові колористичні прийоми sul ponticello і sul tasto, контрастна і гнучка динаміка, що потребує уважного прочитання та інтепретування (Додаток В, приклад №110).

Загалом, цикл «Пісня для феї» побудований за принципом поступовості технічних та мистецьких завдань, опанування різних типів

фактури у грі на гітарі, а також різних варіантів звуковидобування відповідно до характеру творів. Композитор пропонує для молодих виконавців зрозумілі програмні образи, прості форми, вмотивовану логіку динамічного плану і засад формотворчого мислення.

Таким чином, творчість Штепана Рака засвідчує не лише жарове багатоманіття, але й виразну стильову динаміку – від наслідування високих стилів (барокового, ренесансного, класичного і романтичного) до формування авторської мови, що ґрунтується на власному виконавському й педагогічному досвіді, інтерпретації гітари як потужного оркестрового за тембром і можливостями інструмента, пошуку власних сонористичних ефектів звуковидобування і звукописьма, постмодерного характеру і неоромантичного втілення тематичного кола композиторської спадщини.

## ВИСНОВКИ

Штепан Рак, як українець за походженням, і як репрезентант чеської культури – студент і випускник Празької школи витончених мистецтв та Празької консерваторії як гітарист (1970), Празької академії мистецтв з композиції (1975), є носієм виразних слов'янських музичних традицій. У 1975–1980 рр. Ш. Рак проводив викладацьку роботу в консерваторії Juvaskyla (Фінляндія), паралельно виступає та компонує гітарні твори, записує музичні альбоми. У наступні роки гітарист виступає з концертними та лекційними турами в навчальних закладах усього світу (Англії, Австралії, Канаді, Німеччині, Нової Зеландії, ПАР, США, Фінляндії, Швеції), а з 1982 р. Штепан Рак стає першим педагогом гри на гітарі в історії празької Академії витончених мистецтв. До сьогодні він активно концертує, створює нові композиції, викладає в навчальних закладах Чехії (Прага, Острава та ін.).

Його діяльність як композитора, виконавця, педагога – унікальне явище музичного мистецтва сучасності. Його переконливі здобутки засвідчують синтезування як персональних, особистісних вимірів творчості, так і провідних тенденцій розвитку народно-інструментального і гітарного виконавства на європейському континенті. Постійний творчий пошук митця дозволив йому увійти до когорти провідних діячів гітарного мистецтва, сприяти появі нових жанрів гітарного репертуару, нових тематичних і синтезованих проєктів (з театром, літературним словом, образотворчим мистецтвом та архітектурою, ін.). Вхідження творчості Ш. Рака до українського музичного простору відбувається повільно, але впевнено. Його запрошують до концертних виступів, до участі в конференціях і майстер-класах, а його авторська творчість все активніше звучить у навчальних програмах, концертних і конкурсно-фестивальних виконавських виступах.

Дослідження векторів універсалізму творчості Ш. Рака, відповідно до мети і поставлених завдань в дисертації, дозволив зробити такі висновки.

- Аналіз історіографічної, джерельної та методологічної бази

дослідження європейських традицій народно-інструментального загалом і гітарного мистецтва зокрема, дозволив виокремити такі основні пошукові напрями:

- Культурно-історичний – публікації наукового та довідкового характеру стосовно окремих аспектів розвитку гітарного мистецтва в різних країнах та регіонах;
- Персонологічний – акцентування на ролі й значенні окремих яскравих особистостей у гітарній творчості композиторів, виконавців, педагогів;
- Композиторський – аналіз авторської творчості у різні історичні періоди – на рівні компонування, обробки, перекладу (аранжування) для соло гітари та ансамблів за участю гітари;
- Виконавсько-інтерпретаційний – визначення творчих аспектів виконавства, виконавських першопрочитань чи інваріантів, інтерпретаційних стильових моделей;
- Методично-педагогічний – аналіз освітніх шкіл, тяглості та розвитку їх традицій.

Дослідження гітарного мистецтва зумовлюють синтезування джерел наукового – емпіричного (спостереження, інтерв'ю) та теоретичного (друковані та рукописні джерела) характеру; музичного – аудіального, аудіовізуального, нотного (друк і рукописи); персонологічного (спогади – мемуари, інформаційні документи – афіші, програми концертів,

У роботі визначено основні засади академізації гітарного мистецтва та їх динаміки упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Гітарне мистецтво (композиторська творчість, виконавство, освітні процеси) на межі ХІХ – ХХ століть впевнено входить в сферу академічного музикування, його яскраві представники сприяють появі нових жанрів гітарної музики, співпрацюють з композиторами, провідними колективами, започатковують класи гітари на багатьох освітніх рівнях. Академізація гітарного мистецтва у першій половині ХХ ст. спостерігається в більшості країн Західної Європи та Америки, проте в Україні аналогічні процеси активізуються лише в середині

XX ст. Головними ознаками академізації постають залучення до формування гітарного репертуару як професійних композиторів, так і виконавців; розширення жанрово-формотворчої площини (від п'єс до складних форм – сонат, сюїт, концертів з народно-інструментальним та симфонічним оркестром) та стильових меж репертуару для гітари (за рахунок використання оригінальної та перекладеної творчості – від старовинних творів епохи бароко до сучасних постмодерних проєктів); входження гітари у навчальний процес різних рівнів освіти (від початкового до вищого). Поступово гітарне мистецтво стає повноцінною складовою академічного музичного мистецтва, а його виконавські виміри – невід'ємними від численних проєктів. Гітара активно використовується у однорідних та мішаних ансамблях, у синтезуванні з тембрами фортепіано, струнних смичкових (скрипки, віолончелі), дерев'яних духових (флейти, гобоя, кларнета), ударних, інших національних інструментів (бандонеона, баяна-акордеона, бандури, ін.), а також як сольний інструмент складних симфонічних форм. У навчально-освітній площині гітара розглядається не лише як музичний інструмент національної ідентифікації, а універсальний засіб репрезентації широких можливостей для авторської творчості композиторів і виконавців. Саме тому гітара в європейському середовищі інтерпретується не як народний, а як струнний музичний інструмент академічної музичної освіти (поряд із струнними смичковими, арфою). І саме ці аспекти можливостей та репрезентації гітари зумовили специфіку формування творчого методу Штепана Рака у композиторській, виконавській, освітньо-методичній площинах.

У роботі диференційовано основні етапи життя і творчості Ш. Рака та їх ідентифікаційні маркери. Отже, періодизація життєвого і творчого шляху митця запропонована за хронологічними, професійними, діяльнісними показниками:

І період 1945 – 1975 – етап творчого становлення, навчання, перших композиторських та виконавських успіхів (походження – народження в

Україні, подальше проживання і навчання у Празі);

II період 1975 – 2000-ні роки – етап формування авторського стилю митця як автора композицій, виконавця-віртуоза, педагога-гітариста (педагогічна і виконавська праця у Фінляндії, Чехії, успіхи композиторської діяльності, формування методико-педагогічного стилю);

III період – від 2000-них років до сьогодні – етап творчого професійного росту, синтезування здобутків, їх репрезентації у різних країнах світу (понад 70), численні авторські проєкти, де гітара виступає яскравим тембром для відображення образів, тематики, стилізації епох.

Ідентифікаційними маркерами творчості Ш. Рака виступають: визначене українське коріння походження; слов'янське оточення професійного становлення; глибоке вивчення музичних культур світу, відкритість до їх здобутків і синтезування в композиторській творчості митця; тяглість традицій чеської гітарної школи (зокрема, Ш. Урбана); пошуки ідей репрезентації творчості крізь призму синтезу мистецтв та символічно-тембрального місця в них гітари.

Результатом проведеного дослідження постала репрезентація жанрово-тематичних пріоритетів, програмних модусів і стильових характеристик композиторського напрямку творчості Ш. Рака.

Гітара у творчості Ш. Рака стала уособленням географічного поширення інструмента у різних культурах (більшість концертів укладаються ним з позиції програми «*З гітарою навколо світу*»), а її технічно-виразові (специфіка звуковидобування, прийоми гри, штрихова система) та жанрово-стильові характеристики засвідчили нові щаблі розвитку інструмента на сучасному історичному етапі.

Багаторічна й активна виконавська творчість Штепана Рака дозволила виокремити інтерпретаційні моделі його діяльності як гітариста, які сформувалися на перетині академічної традиції гітарного мистецтва, авторської композиторської практики та глибокого філософсько-емоційного осмислення музики. Його стиль репрезентує це синтез різних підходів, які

можна умовно поділити на кілька інтерпретаційних моделей.

*Авторська імпровізаційна модель* ґрунтується на виконанні власних творів, де межа між композитором і виконавцем стерта. Інтерпретація постає не «відтворенням», а первинним актом творення. Її інтерпретації перетворюються в імпровізації, де варіативно змінюються темпи, динаміка, агогіка, вибудовуються нові емоційні враження, що підкреслює «живу» природу музики. Особливості такого виконавства у творчості Ш. Рака містять синтез романтичних і містичних рис.

*Стилізаційна інтерпретаційна модель* – є менш вираженою, оскільки Ш. Рак виконував твори інших композиторів переважно в ранні періоди своєї діяльності. Тут пріоритетними стають бароковий, ренесансний, класичний і романтичний види, відповідно до виконуваного твору.

*Наративно-образна модель* ґрунтується на програмності композицій Штепана Рака, які він втілює в назвах і коментарях до творів. Ці принципи відтворюють і виконавці творів гітариста. Виконавське мислення тут оперує музикою як історією – з її витокami, розвитком, кульмінацією. Ці аспекти безпосередньо впливають на уяву слухача.

*Технічно-експериментальна модель* найбільше втілена у віртуозних творах Штепана Рака. Він значно розширив технічні можливості класичної гітари: використання перкусійних ефектів, нестандартних аплікатур, багатоголосся, оригінальних способів звуковидобування. Тут інтерпретація пов'язана з демонстрацією нових тембрових і фактурних ресурсів інструмента.

*Духовно-філософська модель* ґрунтується на виразності й медитативності виконавства митця. Музика сприймається ним як засіб внутрішнього діалогу, який транслюється слухачеві. У цій моделі важливими є сакральне ставлення до можливостей музики і глибоке емоційне переживання втілюваних образів.

*Синтетична (міжкультурна) модель* у творчості Ш. Рака розвинулася під впливом різних національних та етнічних культур цілого світу.

Інтерпретація тут передбачає гнучкість мислення та здатність поєднувати різні інтонаційні системи й стилістичні коди. Отже, виконавська діяльність Штепана Рака – це приклад інтегративної інтерпретації, де техніка, емоція, інтелект і духовність утворюють єдину комплексну систему.

Систематизація освітньо-педагогічних принципів Ш. Рака у навчанні гри на гітарі ґрунтується на синтезі його власної методики гри на інструменті, нових прийомах і способах гри, експериментуванні зі звучанням.

У сучасному гітарно-творчому процесі, як зазначає Т. Іванніков, важливим стає «формування виконавських еліт – генерації віртуозів, які представляють національні традиції гітарного мистецтва різних країн у світовому просторі», котрі асимілювали «культурні традиції та досягнення провідних західноєвропейських гітарних шкіл» й сприяли розвитку національних осередків гітарного виконавства [51, с. 263]. Композиторська, виконавська, педагогічна творчість Ш. Рака відповідає основним характеристикам розвитку гітарного мистецтва східноєвропейських країн, які асимілювали культурні традиції та досягнення провідних західноєвропейських гітарних шкіл, чим сприяли розвитку національних осередків гітарного виконавства.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів А. Соціоантропологічний дискурс філософії постмодерну: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2007. 20 с.
2. Асталаш Г., Микуланинець Л. Творчий портрет як спосіб пізнання особистості митця. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. pp. 111–125.
3. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» у мистецтві: монографія. Київ: НАКККІМ, 2017. 314 с.
4. Барзишена В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів А. Шевченка). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2017, Випуск № 4. URL: Режим доступу: <http://musikology.com.ua/program/82/>
5. Бенч О. Видатний чеський музикант. 2019. URL: <https://www.facebook.com/olga.bench.9/posts/2009483926024597> (Дата звернення 24.10.2019).
6. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ, 2006. 388 с.
7. Бернат Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків: Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2019. 205 с.
8. Білецька М., Сопіна Я. Історіогенеза класичної гітарної школи в Україні. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка*. 2018. № 1. С. 23-28
9. Бондарчук В. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.

- 10.Боднарчук Т. Постмодерністські тенденції в сучасному українському мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівс. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
- 11.Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дис. ... кандидата мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2019. 255 с.
- 12.Бурлаченко, Б., Фабрика-Процька, О. Доробок українських композиторів для однорідних та мішаних ансамблів за участі гітари кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. №2. С. 222–228. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-31>.
- 13.Бурлаченко Б., Фабрика-Процька О. Фестивально-конкурсний рух як чинник розвитку гітарної культури України кінця ХХ-початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наук. зб. Випуск 45 / упоряд. і наук. ред. В.Г.Виткалов; редкол.: Г.П.Чміль, О.С.Афоніна, С.В.Виткалов та ін.* Рівне: РДГУ, 2023. С. 107-111.
- 14.Бурлаченко Б., Фабрика-Процька О. Українське ансамблеве інструментальне музикування за участі гітари кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип.49 / упоряд. і наук. ред. В.Г.Виткалов ; редкол.: Г.П.Чміль, В.Г. Виткалов, П.Е. Герчанівська та ін.* Рівне : РДГУ, 2024. 659 с. С. 317-324. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.874>
- 15.Величко О. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль: НПУ імені В.Гнатюка та НМАУ імені П.Чайковського, 2011.* (Серія "Мистецтвознавство"). Вип. 1, С. 39–43
- 16.Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. К., 2007. 16 с.

17. Вітошинський Л. *Cantabile e ritmico*. Про мистецтво гри на гітарі / Пер. з нім. Л. Мельник. Львів: БаК, 2006. 284 с.
18. Гавеля О. Феномен обдарованої особистості як творця культурних цінностей: монографія. К.: НАКККіМ, 2020. 416 с.
19. Гаврош О. Додаткова струна. *Україна молода*. 25 травня 2011 р. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1885/164/67027/#> (Дата звернення 24.10.2019).
20. Гітара.ua: журнал / ред. Ю. Ніколаєвська. Харків: Сучасний друк, 2008. 53 с.
21. Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2008. Вип. 23: 232 с.
22. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 20 с.
23. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музико-знавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді+, 2023. 512 с.
24. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ: Муз. Україна, 1987. Вип. 2. С. 52–65.
25. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис. ... доктора філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
26. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.

- 27.Гриненко С. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... доктора філософії: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2021. 223 с.
- 28.Грищенко В. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2003. 22 с.
- 29.Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Зб. статей. К.: Вид-во ім.О.Теліги, 1998. 207с.
- 30.Давидов М. Академічне народно-інструментальне мистецтво України. Збірка статей / НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України (друге видання, доповнене). К; Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2008. 402 с.
- 31.Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2010. 400 с.
- 32.Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. К., НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
- 33.Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 224 с.
- 34.Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка в першій половині ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Національна музична академія імені П. Чайковського. Київ, 2005. 22 с.
- 35.Доценко В. Класична гітара у Харкові. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: зб. матеріалів наук.-метод. конф.* (Харків, грудень 2001 р.). №3. Харків : ТОВ «Стиль», 2001. С. 25–28.
- 36.Доценко В. Мій Брауер (нотатки виконавця). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *«Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття»*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип.31. С. 8–10.

37. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*: збірка статей. Вип. 18. Львів: «Сполом», 2008. С. 11–17.
38. Дроздова О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2020. 190 с.
39. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation*. Львів: Сполом, 2000. С. 52–60.
40. Дутчак В. Академічна народно-інструментальна освіта в Україні та країнах Західної Європи. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2022. №46. С. 94–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621>
41. Дутчак В. Засади взаємодії літератури і музичного мистецтва української діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», серія «Історичні науки»*. № 31. 2020. С. 186–193. <https://doi.org/10.25264/2409-6806-2020-31-186-193>
42. Дутчак В. Синтез видів творчої діяльності бандуристів української діаспори: традиції і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич: Вид. дім «Гельветика», 2020. Вип. 29, том 5. С. 83–90. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209708>
43. Дутчак В. Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 56-68. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258148>
44. Дутчак В., Стрижиборода П. Засади універсалізму творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 225–230. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344420>
45. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак – Паганіні у гітарному виконавстві. *Музика: український інтернет-журнал*. 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/>

- 46.Євдокімов В. Одеська академічна школа народно-інструментального мистецтва: навч. посіб. Одеса: АстроПринт, 1999. 88 с.
- 47.Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 360 с.
- 48.Жерздеєв О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків: Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2011. 18 с.
- 49.Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 33 с.
- 50.Жовнір С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 414–428.
- 51.Жовнір С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика: дис... доктора філософії спеціальності 025 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2021. 287 с.
- 52.Заєць В., Душний А., Бензюк О. Інтегративна концепція мислення музиканта-виконавця: теоретичні та практичні горизонти. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 1. С. 183–189. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-25>
- 53.Зима Л. Трансформація музичного простору в камерно- інструментальній музиці ХХ – початку ХХІ століть. *Fine Art and Culture Studies*. 2025, № 6. С. 68–74. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>
- 54.Иванников Т. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. Донецьк – Львів: *Музичне мистецтво: збірник наукових статей*. Юго –Восток. 2010. С. 185–196.
- 55.Иванников Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості [монографія]. Кам'янець-Подільський: ПП. Зволейко Д., 2018. 392 с.

- 56.Іванніков Т. , Філатова Т. Венесуельська гітарна музика ХХ століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 3(44). С. 33–55.  
[https://doi.org/10.31318/2414052x.3\(44\).2019.189614](https://doi.org/10.31318/2414052x.3(44).2019.189614)
- 57.Іванніков Т., Філатова Т. Куатро як історичний феномен венесуельського гітарного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 4 (45). С. 7–18.  
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189778](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778)
- 58.Іванніков Т., Філатова Т. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 128. С. 80–93.  
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189778](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778)
- 59.Іванніков Т., Філатова Т. Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 124. С. 86–102.
- 60.Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. 39 с.
- 61.Іванніков Т. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків: Харк. нац. ун-т мистец. ім. П. П. Котляревського, 2012. 255 с
- 62.Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану Л. Пархоменко*. Київ, 2005. Вип.1. С. 106–115
- 63.Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану засл. діячки мистецтв, композиторки, к. мист. Б. Фільц* / Ред.-упор. В. Кузик. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171–197.

64. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. ІваноФранківськ: Тіповіт. 2012. 1164 с.
65. Карась Г. Педагогічна біографістика персоналій музичної культури діаспори як важливий напрям української науки. *Fine Art and Culture Studies/* 2025. №6. С. 95–103. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-13>
66. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мист: спец. 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
67. Каминская-Маркова Е. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности: памяти профессора И. Л. Котлярского и В. Б. Маркова посвящается: сб. науч. ст. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
68. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність*: збірка статей. Львів, 1993. С. 37-56.
69. Коваленко А. Зміст підготовки майбутніх гітаристів у закладах вищої освіти України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 61. С. 125–129.
70. Коваленко А. Становлення та розвиток вітчизняної гітарної освіти (середина ХІХ – початок ХХІ ст.). Умань: Видавець «Сочінський М. М.», 2020. 226 с.
71. Коваленко А. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Умань: Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини, 2019. 265 с.
72. Козлін В. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста: автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 32 с.

- 73.Козлін В. Формування навичок гри на гітарі на основі спеціальних рухових дій: навч. посіб. Київ: ІЗМН, 1997. 188 с.
- 74.Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. К. :НАКККіМ, 2014. 265 с.
- 75.Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей пам'яті д. мист., проф. А. Мухи* / Ред.-упор. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2000. Вип 3. С. 120–140.
- 76.Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 455 с.
- 77.Конвалюк У. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 288 с.
- 78.Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 22 с.
- 79.Корній Л. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; Ніжин: Лисенко М. М., 2019. 312 с.
- 80.Косинець І. Відеоряд у концертному виступі сучасного гітариста як фактор розширення комунікативних властивостей. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2022. Вип.34. Кн. 1. С. 195–208.
- 81.Косинець І. Репертуар виконавця-гітариста в ігровій комунікативній системі музики. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2022. Вип.34. Кн. 2. С. 146–152.
- 82.Косинець І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості / Творчий мистецький проєкт. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА, 2022. 137 с.

- 83.Косинець І., Гумінюк С., Ридненко О. Жанрові-стильові моделі в сучасному інструментальному виконавстві». *Fine Art and Culture Studies*, 2025. Вип. 6. (Грудень). С. 127-134. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-17>.
- 84.Коханик І. К вопросу о стиле и стилеобразовании в дискурсе постмодерна. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*. Одеса: Друкарський дім, 2004. С. 76–81.
- 85.Коханик І. Музыкальный стиль в ситуации «понимающего общения»: научный и творческий аспекты. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 72. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 28–38.
- 86.Кригін О. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 228 с.
- 87.Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. К.: Золоті ворота, 2012. 278 с.
- 88.Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти зб. наук ст.* / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип. 31. 240 с.
- 89.Максименко М. Феномен перформансу в творчості сучасних українських композиторів: дис. ... канд.мист.: 17.00.03 / Одес.нац.муз.акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 183 с.
- 90.Маркова Е. Основы теории исполнительства. Одесса: Астропринт, 2006. 182 с.
- 91.Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. / второе расширен. и доп. издание. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
- 92.Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія: навч. посіб. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.

93. Матвіїв Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.
94. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. Дис. канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2003. 209 с.
95. Микуланинець Л. Відображення художнього образу епохи в біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. № 1. С. 142–147. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>
96. Михайленко М. Київська школа гри на гітарі. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. № 1. С. 47–50.
97. Михайленко М. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: «Книга», 2003. 248 с.
98. Михайленко Н. Методология исполнительского мастерства гитариста. Киев: «Ровно», 2009. 241 с.
99. Михайленко М. П. Проблеми популярного інструмента. *Музика: журнал з питань музичної культури*. 1982. № 5. С. 25.
100. Михайленко М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2011. 198 с.
101. Михайленко Н., Фан Динь Тан. Справочник гитариста. Киев: Fan'scompany. 1998. 247 с.
102. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев. 2012. 272 с.
103. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев: Музінформ, 1994. 157 с.
104. Мошак Є. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 181 с.
105. Мошак Є. Стилеві тенденції сучасного гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст.* / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014.

Вип. 40. С. 702–713. URL: <http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk40/vypusk40-702-713.pdf>

106. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Муз. Україна, 2004. 352 с.

107. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966. 175 с.

108. Муха А. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія. Т. 5.(II)*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436-438.

109. Мушинка М. Всесвітньо відомий гітарист Степан Рак і його біологічна мати Василина Сливка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки. В. 15*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2010. С. 162–176.

110. Нипрокин Ю. Этюды о гитаристах. Одесса: Друк, 2002. 165 с.

111. Ніколаєвська Ю. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 23. С. 14–20.

112. Ніколаєвська Ю. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків: Факт, 2017. 108 с.

113. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

114. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. 211 с.

115. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия: навч. посіб. Львів: БаК, 2005. 232 с.

116. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз.

- Дис. доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Львівський національний університет імені І. Франка. Львів, 2023. 298 с.
117. Палійчук І. Жанрово-стильові особливості композиторської творчості Андрія Легкого: від авангарду до мінімалізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2025. Вип. 28 (1). С. 230–238. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222488>
118. Поліщук О. Аполлонічне і діонісійське. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/Аполлонічне і діонісійське](https://vue.gov.ua/Аполлонічне_і_діонісійське) (дата звернення: 22.06.2022).
119. Понікарова Л. М. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК 1959–2004 роки): навч. посіб. Харків: ВД «Інжек», 2005. 76 с.
120. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): монографія. Миколаїв: «Іліон», 2018. 416 с.
121. Рогоза О. Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2010. 267 с.
122. Рак Ш. «Штепан Рак: Про чеську історію треба співати...» .URL: <https://www.radio.cz>
123. Салій В. Вплив творчості А. Сеговії на гітарне виконавство ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 35, том 5, 202. URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/35\\_2021/part\\_5/8.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_5/8.pdf)
124. Салій В., Сторонська Н., Душний А. Історія походження та еволюції гітари як самостійного музичного інструменту родини лютневих. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря].

Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 71. Том 3. С. 57–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-9>

125. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
126. Самойленко О. Культурологічний словник. Одеса, 2008. 58 с
127. Самойленко О. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. Вип.4 (29). С. 28–38.
128. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Проблеми музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 3–11.
129. Северинова М. Музичний полістилізм як культурний феномен доби постмодернізму. *Київське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 20. С. 47-57.
130. Сеговія Андрес Торрес. Відродження гітари. *Journal online*. URL: <https://uk.perish.info/1140-andres-segovia-torres-revival-guitar.html>
131. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: дис. ... канд. мист: 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2009. 231 с.
132. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / ред. Ю. Є. Семенов. Одеса: Астропринт, 2013. 272 с.
133. Сомик О. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 277-279.
134. Сташевська І. Функціональне значення мистецької освіти в сучасному суспільстві: соціокультурний аспект. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. С. 20–24.

135. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Музичне виконавство*. 2002. Вип. 40. С. 180–190.
136. Стрижиборода П. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Ієронім Босх»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: збірник матеріалів та тез XIV-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 04.12.2020, м. Дрогобич)* / [редактор-упорядник А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2020. С. 99–102.
137. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 42. Київ, 2020. С. 141–147. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207643>
138. Стрижиборода П. Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: збірник наукових праць*. Рівн. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т. мистецтв, ред-упор. Л. Горіна. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 103–108.
139. Стрижиборода П. Конкурсно-фестивальне середовище та його психологічний вплив на музиканта-виконавця. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. №1. С. 179–186. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/11123456789/4554>
140. Стрижиборода П. Концертний проєкт «VIVAT COMENIUS» у сучасному гітарному мистецтві. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний*. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт. 2020. В. 6. С. 133–140.

141. Стрижиборода П. Матеріали інтерв'ю зі Штепаном Раком. 2018–2024. Рукопис. Аудіозаписи.
142. Стрижиборода П. Освітньо-педагогічні принципи гітарної методики Штепана Рака (Чехія). *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 25–28 травня 2021 р.)*. До 20-річчя Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. С. 50–52.
143. Стрижиборода П. Програмна ідентифікація у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Хвала чаю»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XIII-тої міжнародної науково-практичної конференції (ДДТУ ім. І. Франка, 29.11.2019, м. Дрогобич)*, ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2019. С. 120–123.
144. Стрижиборода П. Специфіка освітньо-педагогічних принципів гри на гітарі у практиці Штепана Рака (Чехія). *Fine Art and Culture Studies*. 2022. №6. С. 41–47. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>
145. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака як утілення «образу світу». *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск № 66, том 3. С. 61–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-9>
146. Стрижиборода П. Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт, 2019. С. 436–444.
147. Тихонравова А. Семиструнна гітара в часі і просторі музичного

мистецтва: органологічні і виконавські аспекти: дис. ... канд. мист. Харків, 2014. 319 с.

148. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 16

149. Трянов М. Гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... д-ра філософії з муз. мистецтва: 025 Музичне мистецтво. Харків, 2025. 271 с.

150. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. Автореф. дис. ... канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2003. 19 с.

151. Фабрика-Процька О. Загальна характеристика народного музичного інструментарію Словаччини в історичному аспекті. *Музичне мистецтво і культура*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. Вид. дім «Гельветика», 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 63–75.

152. Фан Дінь Тан. Гітарне мистецтво В'єтнама / в контексті світового гітарного мистецтва : автореф. ... дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1996. 26 с.

153. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

154. Фільц Б. Лео (Левко Юрійович) Вітошинський. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4. С. 135–136.

155. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.

156. Харнокурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
157. Ходаковський О. Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Збірник наукових праць. Харків, 2011. Вип. 31. С. 107–113.
158. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Виконавське музикознавство: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 61–68.
159. Хорошавіна О. Національні риси сербської гітарної традиції у контексті сучасного гітарного виконавства (на прикладі творчості У. Дойчиновича). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 18. С. 69–77.
160. Хорошавіна О. Творча особистість Уроша Дойчиновича у контексті сучасного гітарного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 20 с.
161. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. / упоряд., підг. тексту, покажч. О. Савчук ; післямови І. Мацієвського, В. Мішалова, М. Хая. 1930. Харків : Савчук О. О., 2013. 512 с.
162. Цянь Сюй. Феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю: історичні проєкції. Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». 2025. 229 с.
163. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.
164. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.

165. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
166. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
167. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. 166 с.
168. Черкасов В. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.): навч. посіб. Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2011. 380 с.
169. Чеченя К. Практичний курс освоєння сучасної технології гри на гітарі (Гітарні перспективи). Оригінальні твори для гітари соло та ансамблів малих форм: навч. посіб. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 62 с.
170. Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості. Харків: Скорпіон, 2007. 292 с.
171. Шаповалова Л. Владимир Доценко – Homo musicus. Интерпретологический комментарий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 157–165.
172. Шевченко А. Гитара и фламенко: мелодии и ритмы. Київ: Музична Україна, 1988. 111 с.
173. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 5–9.
174. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.

175. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. (Теоретическое исследование). Одесса: ОНМА, 2001. 302 с.
176. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ – початку ХХ століть: європейські виміри: монографія. Харків: ФОП Панов А. М., 2017. 479 с.
177. Щепакін В. Західноєвропейські народні музичні інструменти (гітара, цитра, мандоліна) на культурних теренах України середини ХІХ – початку ХХ століття. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. II (1). С. 211–216.
178. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва: кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії. 025. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023, 178 с.
179. Ян Цзе, Черноіваненко А. Твори Й.С. Баха у сучасному гітарному репертуарі (на прикладі перекладень віолончельних сюїт). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2025. Вип. 44. С. 212–221. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-15>
180. Bellow A. *The Illustrated History of the Guitar*. New York: Franco Columbo Publishing. 1970. 215 p.
181. Bláha V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Vydavatel JAMU, Hudební fakulta 2012. 272 p.
182. Bennett A., Dawe K. *Guitar Cultures*. London: Routledge. 2001. 224 p.
183. Bone Ph. J. *The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers*. London: Schott, 1914. 440 p.
184. Bosman L. Stepan Rak – Interview. *Guitar International*. 1985. January. P. 11–14.
185. Cherepanyn M., Dutchak V., Paliichuk I., Bulda M., Zhovnir S., Spodarenko V. Creativity of of Astor Piazzolla in the context of the development of folkinstrumental performance *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. SPECIAL ISSUE NO.: 13/01/XXXIV. (VOLUME 13, ISSUE 1, SPECIAL ISSUE XXXIV.). P. 84–90. URL: <https://www.magnanimitas.cz/13-01-xxxiv>

186. Chernoiivanenko, A., Jie, Y., Songwei, H., Yuyan, L., Chong, T. A textura no sistema de meios artísticos e expressivos da música. *Sapienza*, 2025. Vol. 6 No. 3, e25056 DOI <https://doi.org/https://doi.org/10.51798/sijis.v6i3.1080>
187. Cooper C. Leo Brouwer and the New-romantism. *Classical guitar*. London, 1985. Vol.3. № 10. P. 13–17.
188. Chernoiivanenko Alla, Jinghan Duan, Huangqi Chen, Jiahao Zhang, Hauoyuan Wang. Musical instrument in the structure of performance thinking. *AD ALTA*. 2024. Vol. 14, Special Issue (14/01-XL). Pp. 199-202. <https://doi.org/10.33543/j.140140.199202>
189. Cooper C. Rak at 50. *Classical Guitar*. London, 1996. Vol. 15, No. 15 (January). P. 11–12.
190. Contemporary Trends of Improving Quality of Pedagogical Activity in the Context of Educational Modernization Process. Monograph. Publishing House of University of Technology, Katowice, 2022. 340 p. DOI: <https://doi.org/10.54264/M009>
191. Hutyrá Michal. *Významní čeští skladatelé pro kytaru 2. poloviny dvacátého století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2012.
192. Dutchak V. Sound Recording Dynamics In Bandura Art Of Ukrainian Diaspora in the XX – the Beginning of XXI Centuries. *Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph* / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevská, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. P. 17–37. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>
193. Dutchak V., Cherepanyn M., Bulda M., Paliichuk I., Fabryka-Protska O. Higher academic folk-instrumental music education: ukrainian experience and specifics of development. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Special issue 11/01/XV. (VOL. 11, ISSUE 1, SPECIAL ISSUE XV.). P. 103–108. URL: <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xv>
194. Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., & Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the

- future. *Amazonia Investiga*. 2022. 11(53). Pp. 82–91. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.53.05.8>
195. Dushniy A., Saliy V., Storonska N., Ulych, H., & Zaets V. Performing musicology in the socio-cultural space of Ukraine of the XXI century: scientific and creative discourse. *Amazonia Investiga*. 2022. 11(54). Pp. 137–145. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.13>
196. Fabryka-Protska O., Pastushok T., Kaplun T., Gunder L., & Hudakova J. (2024). The Interrelation and Influence of Cultural Identity in the Performing Arts: Archetypes, Reflections, Interpretations. *Multidisciplinary Reviews*, Vol. 5 No. 4. 2024. S.261–269. DOI: <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe054>
197. Faltýnek Vilém. Štěpán Rak hraje jasmínový čaj, darjeeling i pu-erh. *Cesky radio*. URL: <https://cesky.radio.cz/stepan-rak-hraje-jasminovy-caj-darjeeling-i-pu-erh-8625861>
198. Fojtíková Kateřina. Kytarové cesty Štěpána Raka. *Harmonie*. [online]. 2013. URL: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/kytarove-cesty-stepana-raka/>
199. Fowles P. Darwin International Guitar Festival 1995. *Classical Guitar*. 1996. Vol. 14, No.6 (February). P. 20–22.
200. Fowles P. Review: Stepan Rak Concert at the Bluecoat Hall, Liverpool, 17. November 1995. *Classical Guitar*. 1996. Vol. 14, No. 6 (February). P. 47–48.
201. [Kuchyňová](#) Zdeňka. Mramorová kytara. *Cesky radio*. URL: <https://cesky.radio.cz/mramorova-kytara-8613430>
202. Kvoch S. Minutová sóla op. 58 Štěpána Raka. Bakalářská práce. Ostravská Univerzita, 2019. 47 s.
203. Libichová Eva. Suita Hieronymus Bosch: analýza hudební skladby v souvislosti s její výtvarnou předlohou / Bakalářská diplomová práce. Brno, 2013. 55 s.
204. Lukášek Filip. Štěpán Rak / Bakalářská diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2017. 66 s.

205. Mazan Josef. Nové interpretační prostředky v české soudobé hudbě pro kytaru. Disertační práce Ph.D. Praha, 2017. 238 s.
206. New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition (29 volumes, 2001).
207. Nikolaievskaja Yu., Paliy I., Denysenko I., Cherednychenko O., Kuzhba M., Cherniavskiy I., Youjie Wang, Qian Zeng. Style Paradigm of the instrumental etude genre. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue 13/02-XXXV*. (Vol. 13, Issue 2, Special issue XXXV.), 2023. P.18–25. URL: <https://www.magnanimitas.cz/13-02-xxxv>
208. Orphee M. On Meeting Stepan Rak. *Classical Guitar*. 1988. Vol. 6, No. 6, (February) P. 13–14.
209. Paliichuk I. Course «Composing Techniques of the XX – XXI Centuries» in the System of Bachelor's Training in Specialty 025 Music Art. *Modern Directions of Improving the Quality of Pedagogical Activity in the Context of the Educational Modernization Process. Monograph*. Katowice: Publishing House of University of Technology, 2022. P. 240–250.
210. Pszczolka Jaroslav. Sondy do života a díla Štěpána Raka. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 1999.
211. Rak S., Artzt A. & Halen, O. Technique at Present: A Discussion Between Stepan Rak, Alice Artzt and Ole Halen. *Classical Guitar*. 1986 (October). P. 14–19.
212. Rak Š. Životopis trochu jinak ... očima Štěpána Raka. *Štěpán Rak – 70. Mimořádný Koncert*. 21.12.2015.
213. Rak Štěpán. Minutová sóla. Praha: Bärenreiter.1986.
214. Rak Štěpán. Píseň pro vílu (Skladby pro malé kytaristy). Praha. 2016. 18 s.
215. Rak Štěpán. Rozmary. Praha: Panton. 1985. 20 s.
216. Reza Khota. Stepan Rak «Tracy» (1994): A Transcription and Commentary. Research Report submitted to the Faculty of Arts, University of Witwatersrand, Johannesburg, in partial fulfilment of the requirements for the

degree of Master of Music (Coursework and Research Report). Johannesburg (SA), 2004. 55 p.

217. Ručková Dominika. *Rozmary, op. 42 Štěpána Raka*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2018.

218. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*. 2021. 5 (S4), P. 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>

219. Shapovalova L.; Chernyavskaya M.; Govorukhina N.; Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. (Volume: 11 Issue: 2. Special Issue: 20. Pages: 136–140). URL: <https://www.magnanimitas.cz/11-02-xx>

220. Shepherd Alexandra Lauren. The Application and Performance of Extended Techniques and Interpretation of Descriptive Score Annotations on Classical Guitar from 1970 to 2012: Portfolio of Recorded Performances and Exegesis / Submitted in partial fulfilment for the degree of Master of Philosophy (Performance) / The University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music Faculty of Arts. 2021, 79 p.

221. Sor F. Method for the Spanish Guitar. New York: Da Capo Press. 1971. 48 p.

222. Štráfěldová Milena. Alfréd Střejček procestoval s pořadem o Komenském desítky zemí. *Cesky radio*. URL: <https://cesky.radio.cz/alfred-strejcek-procestoval-s-poradem-o-komenskem-desitky-zemi-8559428>

223. Štráfěldová Milena. Štěpán Rak. *Cesky radio*. URL: <https://cesky.radio.cz/stepan-rak-8040836>

224. Štěpán Rak (Facebook) URL: [https://www.facebook.com/%C5%A0t%C4%9Bp%C3%A1n-Rak-official-projects-151067735094480/?ref=page\\_internal/](https://www.facebook.com/%C5%A0t%C4%9Bp%C3%A1n-Rak-official-projects-151067735094480/?ref=page_internal/)

225. Štěpán Rak / Stepan Rak (Official site). URL:  
<http://www.stepanrak.cz/rozhovory-stepan-rak.html/>
226. Štěpán Rak. URL:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n\\_Rak/](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n_Rak/)
227. Štěpán Rak. Skladby pro kytaru. 68 s.
228. Štěpán Rak. Suita Hieronymus Bosch. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eNx4XtRYBl0;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=9Wli3bcSt5s;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=XaZCeeAI2DM;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=VTL9lVAJQ0I;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=WfsWComRpmk;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=kLmjFo5ObeA;>  
[https://www.youtube.com/watch?v=0f7ng6WZMhs.](https://www.youtube.com/watch?v=0f7ng6WZMhs)
229. Štěpán Rak. Song for David. CD. 2010.
230. Štěpán Rak. «Výné odputění». DVD. 2018.
231. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of Slavic interactions. *Na pograniczach: Instytucje i ludzie pogranicza*. Seria «Na pograniczach Kultur i Narodow». T.XIV. Sanok: Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. 2020. S. 239–247.
232. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of international interactions. *JANÁČKIANA 2020. Sbornik z 35.ročníku mezinárodní online muzikologické conference Janáčkiana 2020, konané ve dnech 5, a 6. listopadu 2020* / Editori: David Kozel, Karel Steimetz. Ostrava: Ostravská Univerzita, 2021. S. 251–256.
233. Summerfield M. The classical guitar (its evolution and its players since 1800). Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.
234. The Guitar Music of Stepan Rak. 55 p.
235. Train P. Sound Effects on the Guitar: Case Studies in Nikita Koshkin and Stepan Rak. Unpublished Bmus essay submitted to the School of Music in the Faculty of Arts, University of Witwatersrand, Johannesburg, South Africa. 1993.

236. Urbanová Jaroslava, Rak Štěpán. Praha: Eminent, 2003. 130 s.
237. Veber P. Struny Štěpána Raka. *Štěpán Rak – 70. Mimořádný Koncert*. 21.12.2015.
238. Vyysložuil J. Hudební slovník pro každého. I Vizovi41ce LÍPA. A. J. Rychlík1995.
239. Wade G. A concise history of the classic guitar. Mel Bay Publications, Inc., 2001. 224 p.
240. Wade G. A Conversation with Stepan Rak. *European Guitar Teachers Association Journal*. 1992. P. 5–9.
241. Zivotopis trochu jinak ... ocima Stepana Raka. *Štěpán Rak – 70. Mimořádný Koncert*. 21.12.2015.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Статті у фахових виданнях України

4. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 141–147.

DOI <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207643>

URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/207643>

5. Стрижиборода П. Специфіка освітньо-педагогічних принципів гри на гітарі у практиці Штепана Рака (Чехія). *Fine Art and Culture Studies*. 2022. №6. С. 41–47.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>

URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/936>

6. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака як утілення «образу світу». *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск № 66, том 3. С. 61–67.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-9>

URL: <http://www.aphn-journal.in.ua/66-3-2023>

4.Дутчак В., Стрижиборода П. Засади універсалізму творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 225–230.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344420>

URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/344420>

## Статті у зарубіжних виданнях

5. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of Slavic interactions. *Na pograniczach: Instytucje i ludzie pogranicza*. Seria «Na

pograniczach Kultur i Narodow». T.XIV. Sanok: Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. 2020. S. 239–247.

URL: <https://up-sanok.edu.pl/biblioteka/wydawnictwa/wydawnictwa-uczelniane/details,36.html>

6. Stryzhyboroda P. Štěpán Rak's guitar creativity in the context of international interactions. *JANÁČKIANA 2020. Sbornik z 35.ročníku mezinárodní online muzikologické conference Janáčkiana 2020, konané ve dnech 5, a 6. listopadu 2020* / Editori: David Kozel, Karel Steimetz. Ostrava: Ostravská Univerzita, 2021. S. 251–256.

URL: <https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/petro-stryzhyboroda-stepan-raks-guitar-creativity-in-the-context-of-international-interactions.pdf>

### Статті апробаційного характеру

7. Стрижиборода П. Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт. 2019. В. 5. С. 436–444.*

8. Стрижиборода П. Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: збірник наукових праць. Рівн. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв, ред-упор. Л. Горіна. Рівне: Волинські обереги. 2019. С. 103–108.*

9. Стрижиборода П. Програмна ідентифікація у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Хвала чаю»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: збірник матеріалів та тез XIII-тої міжнародної науково-практичної конференції (ДДТУ ім. І. Франка, 29.11.2019, м. Дрогобич), ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт. 2019. С. 120–123.*

10. Стрижиборода П. Концертний проєкт «VIVAT COMENIUS» у сучасному гітарному мистецтві. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика*: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт. 2020. В. 6. С. 133–140.
11. Стрижиборода П. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Ієронім Босх»). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XIV-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 04.12.2020, м. Дрогобич) / [редактор-упорядник А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2020. С. 99–102.*
12. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак – «Паганіні у гітарному виконавстві». *Музика: український інтернет-журнал*. 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/>
13. Стрижиборода П. Освітньо-педагогічні принципи гітарної методики Штепана Рака (Чехія). *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 25–28 травня 2021 р.)*. До 20-річчя Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. С. 50–52.
14. Стрижиборода П. Універсалізм творчості Штепана Рака (Чехія): композитор, виконавець-гітарист, педагог. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.)*: електронне видання. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ:

«Ксерограф», 2024.С. 129–131.

URL: <https://art.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2025/02/zbirnyk-naukovykh-prats-1.pdf>

**Апробація результатів дисертації на регіональних, всеукраїнських і міжнародних конференціях різного рівня:**

- Виступи на звітних конференціях викладачів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) під час навчання в аспірантурі (2017–2021 рр.).
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Культурні домінанти в реаліях ХХІ століття» (15–16 листопада 2018 р., м. Рівне), заочна участь з доповіддю.
- Виступ на всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні» (17–18 травня 2019 р., м. Рівне), заочна участь з доповіддю і публікацією матеріалів.
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика» (1–3 травня 2019 р., м. Дрогобич), заочна участь з доповіддю і публікацією матеріалів.
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Семіосфера культури в просторі сучасності» (30 вересня – 2 жовтня 2019 року, м. Львів), заочна участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» (29 листопада 2019 р., м. Дрогобич), заочна участь з доповіддю з публікацією матеріалів.
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика» (29 квітня – 1 травня 2020 р., м. Дрогобич), заочна участь з доповіддю і публікацією матеріалів.
- Виступ на міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» (4 грудня 2020 р., м. Дрогобич), заочна участь з доповіддю і публікацією матеріалів.

- Виступ на міжнародній музикологічній конференції «Яначкіана»/«Janáčkiana» (5–6 листопада 2020 р., м. Острава, Чехія), онлайн участь з доповіддю і публікацією статті.
- Виступ на міжнародній музикологічній конференції «Яначкіана»/«Janáčkiana» (2–3 червня 2022 р., м. Острава, Чехія), очна участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (12–14 вересня 2019 р., м. Сянок, Польща), очна участь з доповіддю і публікацією статті.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (10–11 вересня 2020 р., м. Сянок, Польща), онлайн участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (16–18 вересня 2021 р., м. Сянок, Польща), очна участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (25–28 травня 2021 р., м. Івано-Франківськ), очна участь з доповіддю і публікацією матеріалів.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (15–17 вересня 2022 р., м. Сянок, Польща), очна участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (14–16 вересня 2023 р., м. Сянок, Польща), онлайн участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній науковій конференції «На пограниччі культур і народів»/«Na pograniczach kultur i narodów» (11–13 вересня 2024 р., м. Сянок, Польща), онлайн участь з доповіддю.
- Виступ на міжнародній інтернет-конференції «Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний,

синергетичний виміри» (23–24 травня 2024 р., м. Івано-Франківськ), онлайн участь з доповіддю і публікацією матеріалів.

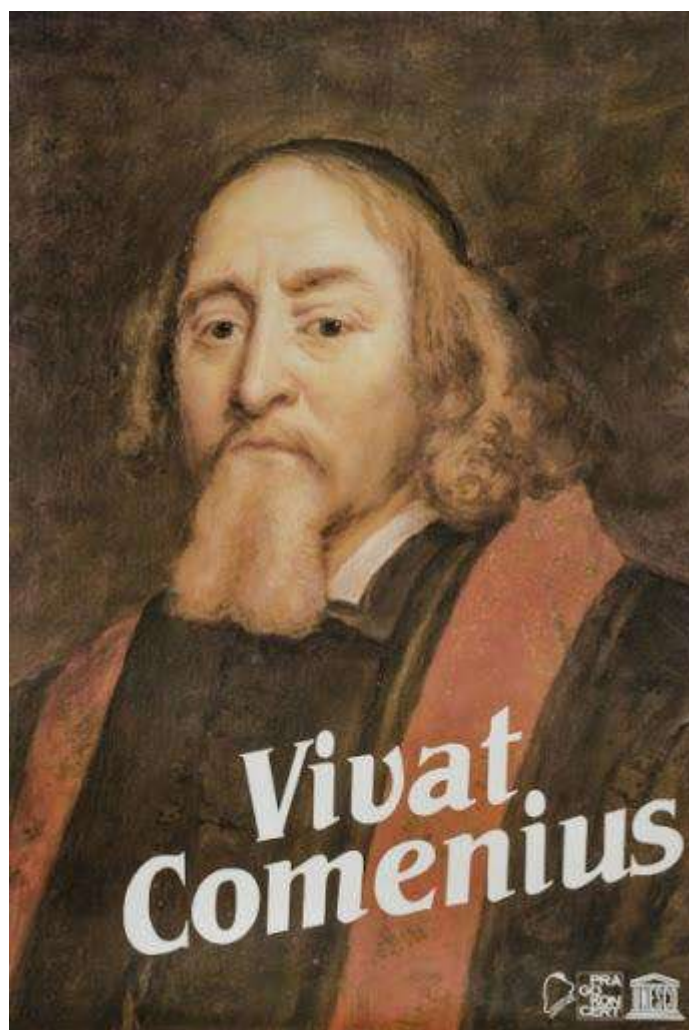
- Виступ на XXI Міжнародній науково-практичній конференції «Національна ідентичність крізь призму сучасних катаклізмів: історико-культурний контекст» (20–21 листопада 2025 р., м. Рівне), онлайн участь з доповіддю.

Додаток Б  
ФОТОІЛЮСТРАЦІЇ



*Штепан (Степан) Рак –*  
чеський гітарист і композитор  
українського походження (н. 8.08.1945 р.)

Проект «VIVAT COMENIUS»  
Штепан Рак і Альфед Стрейчек



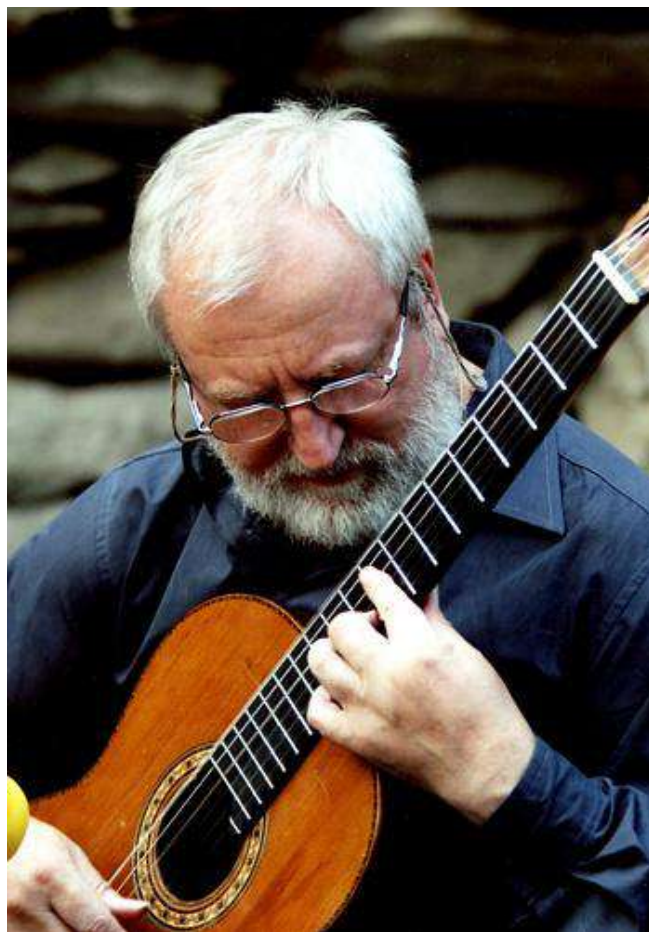
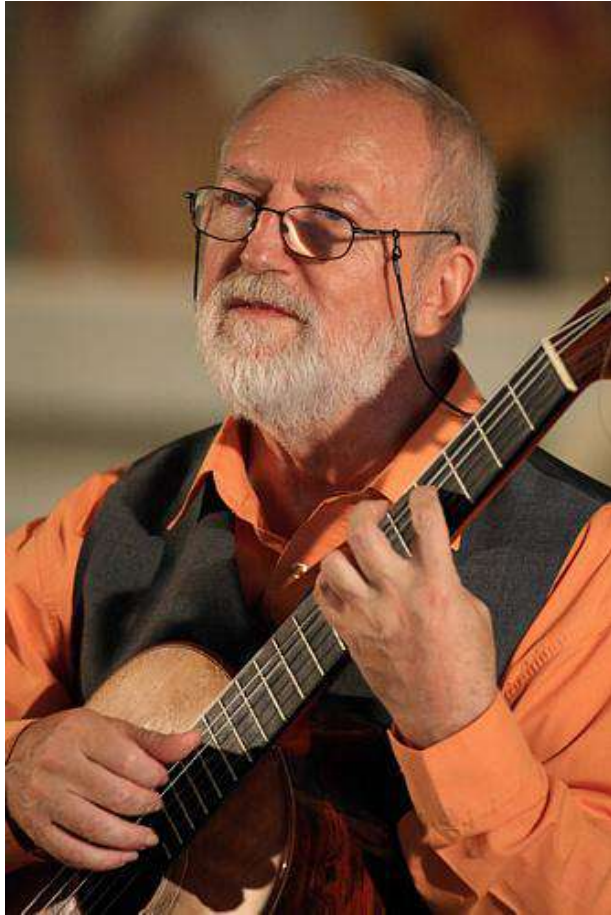
## Концертні світлини

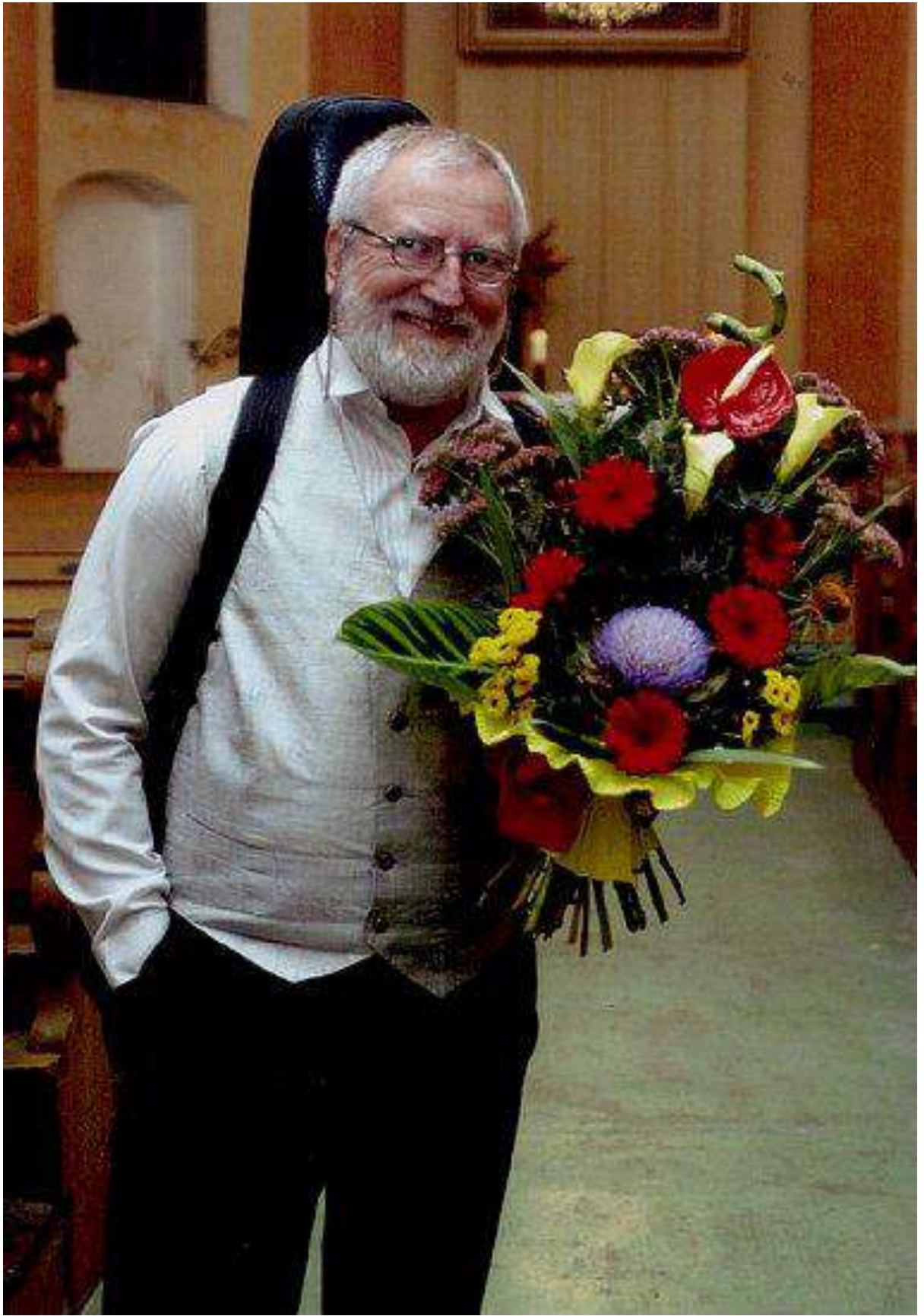


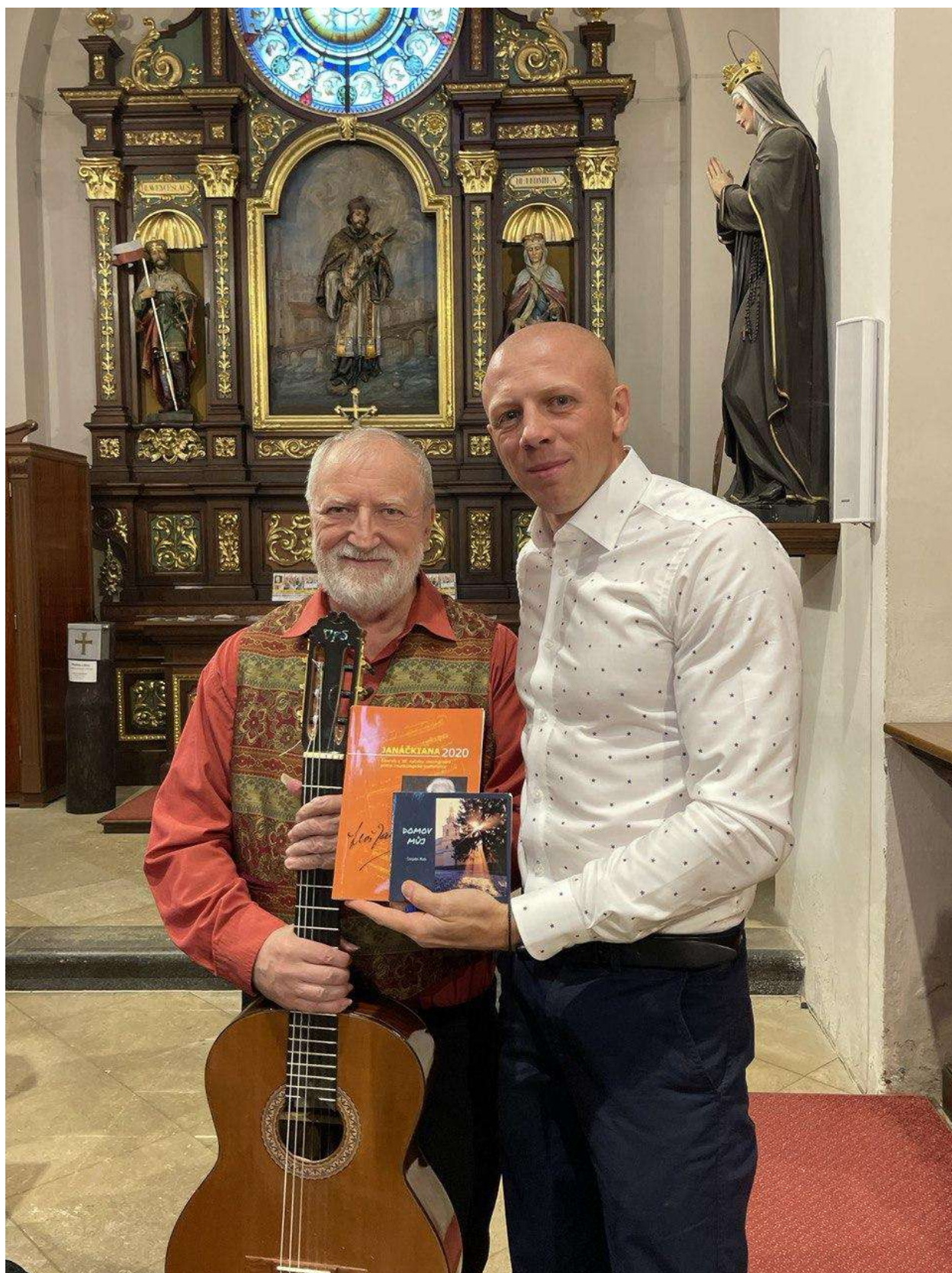
**Виконання концертного проєкту в Італії біля портрету Я.Коменського,  
виконаного Рембрандтом**



**Штепан Рак, 2019 р.**



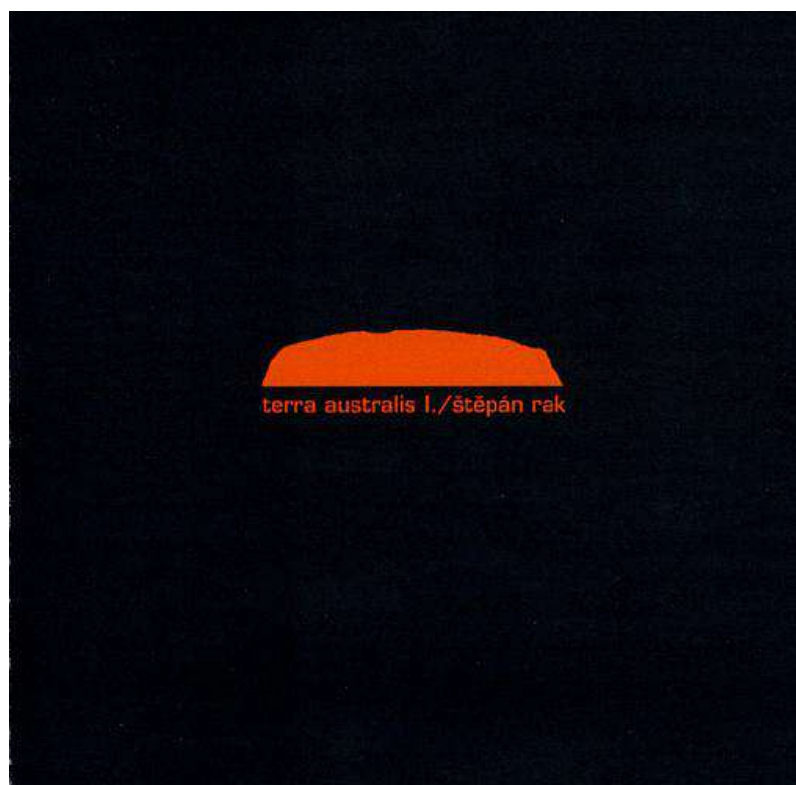
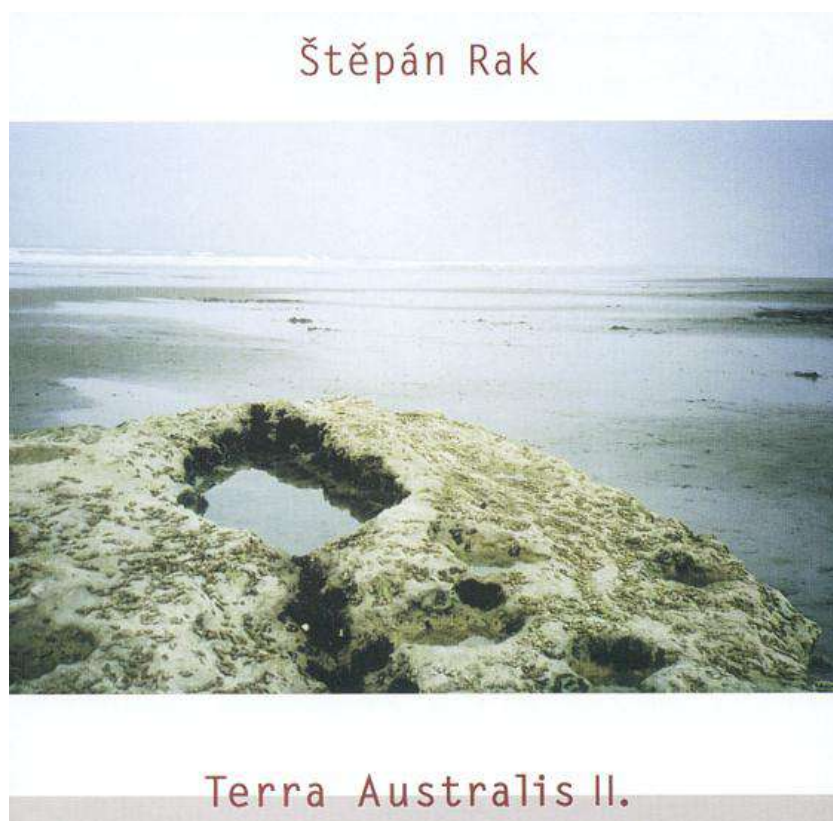


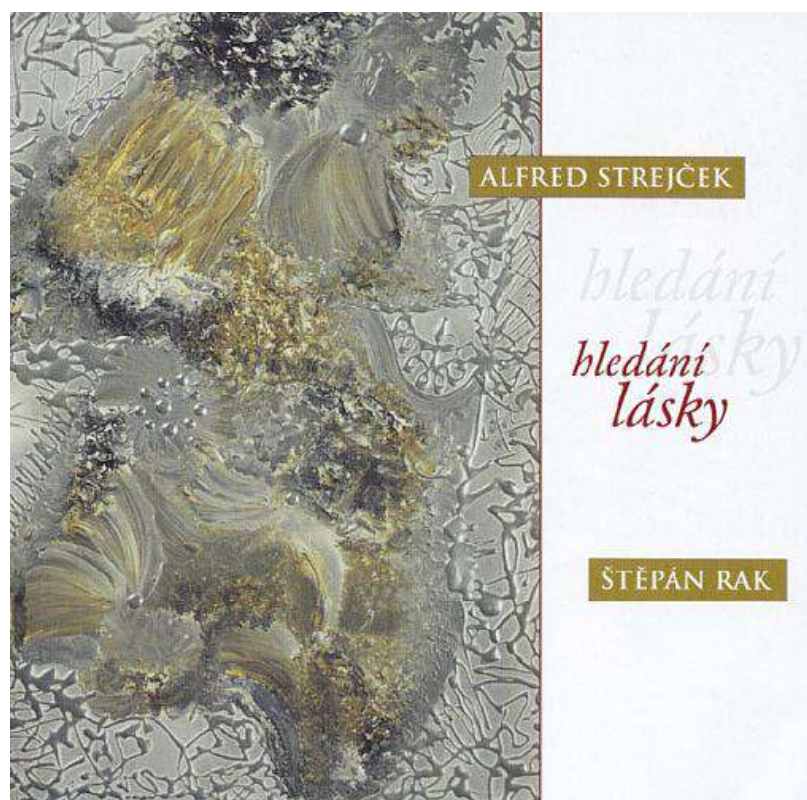


Після концерту у м. Кралікі (Чехія), 24 травня 2019 р.

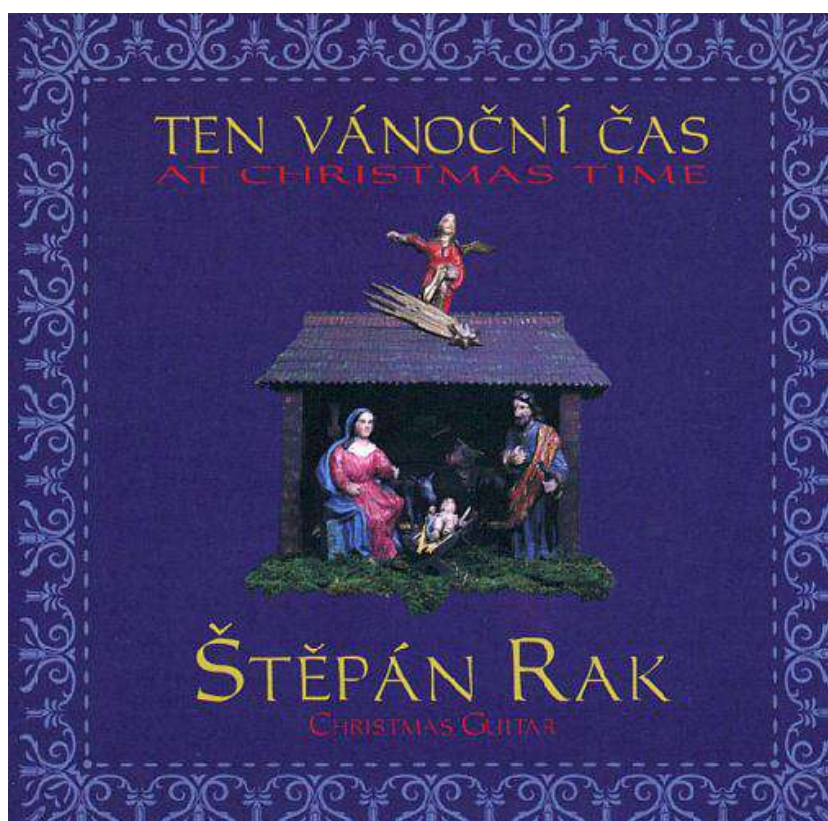


**Ш. Рак – запрошений гість і член журі на Першому міжнародному конкурсі-фестивалі гітаристів і композиторів «Час гітари». Москва, 2019**

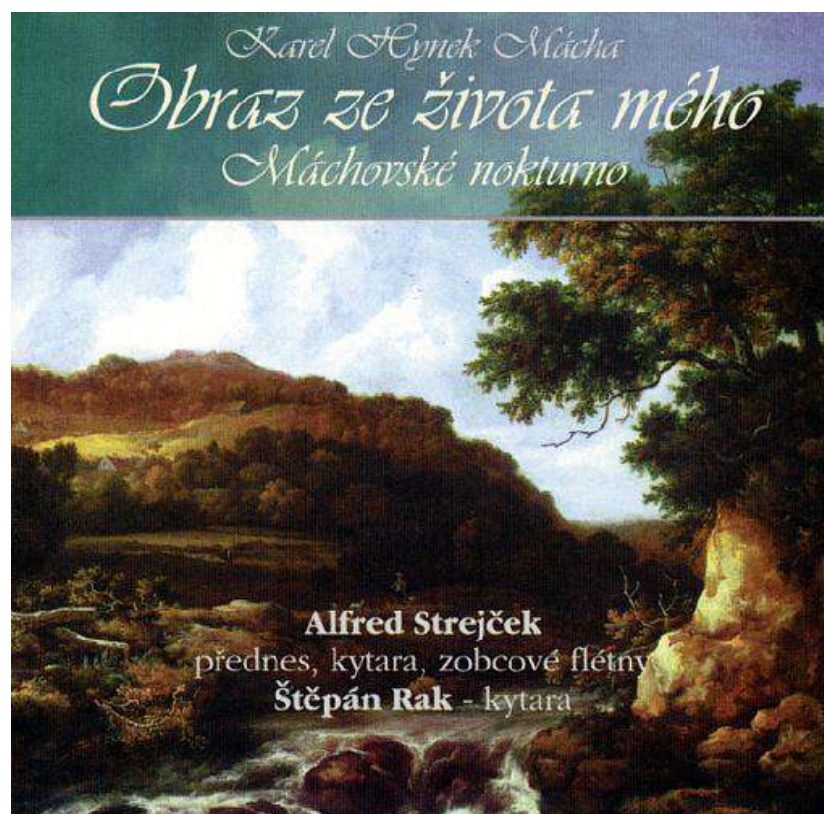
**АУДИОТВОРЧИСТЬ (ДИСКИ) ШТЕПАНА РАКА****«TERRA AUSTRALIS I.», 1994****«TERRA AUSTRALIS II.», 1996**



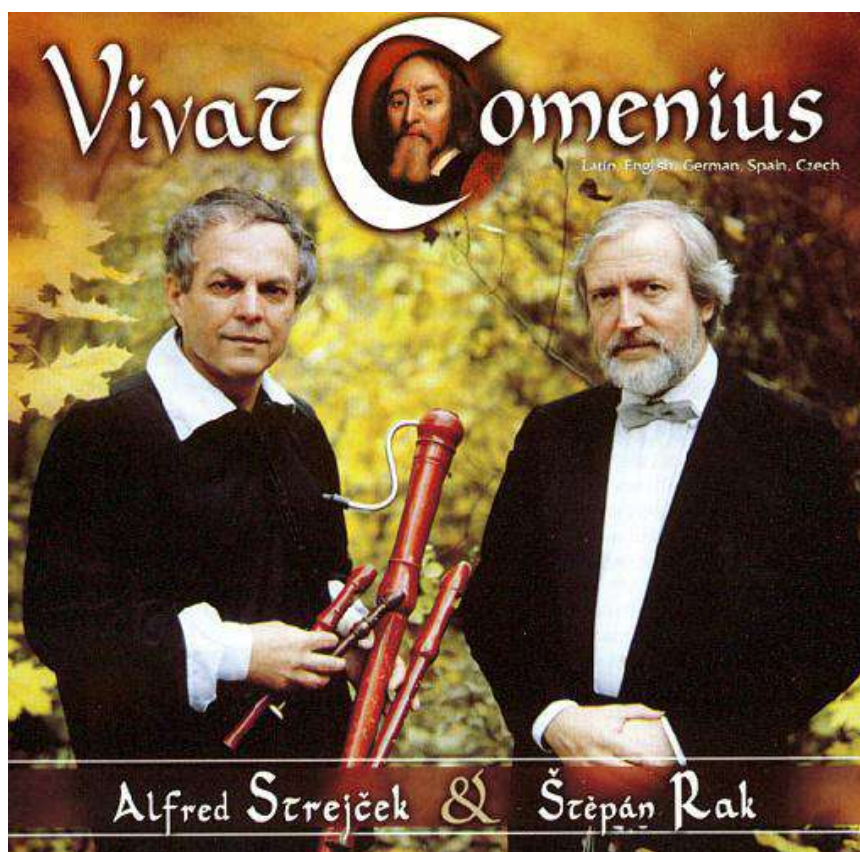
«У ПОШУКАХ КОХАННЯ», 1997



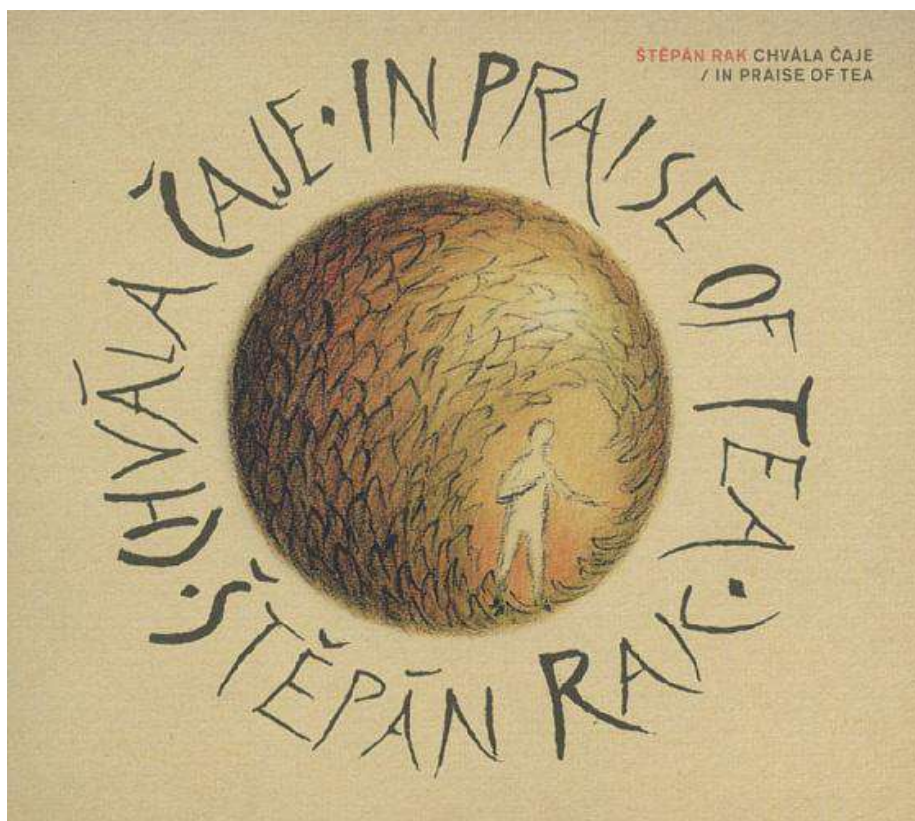
«РІЗДВЯНИЙ ЧАС», 1999



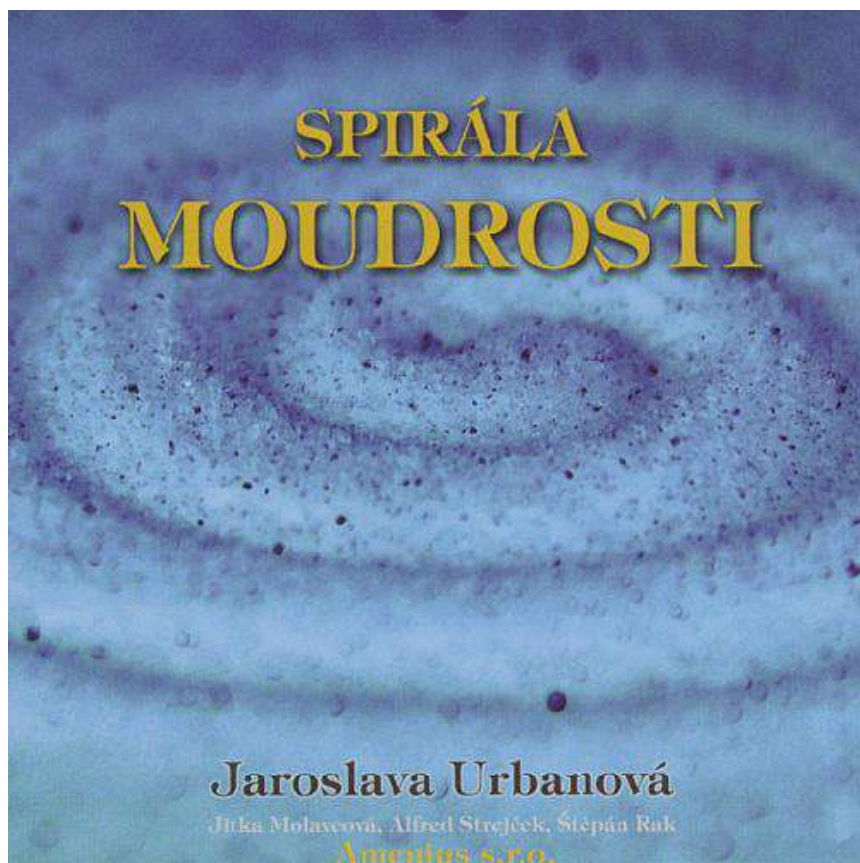
«КАРТИНА З МОГО ЖИТТЯ. НОКТЮРН МАХОВА», 2001



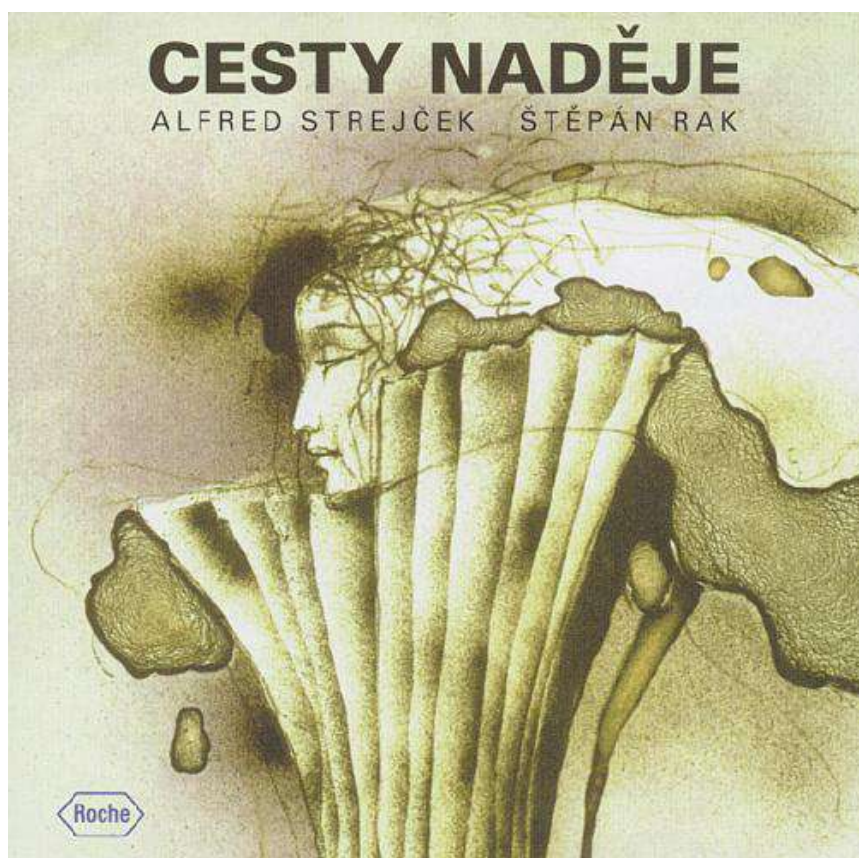
«VIVAT COMENIUS», 2002



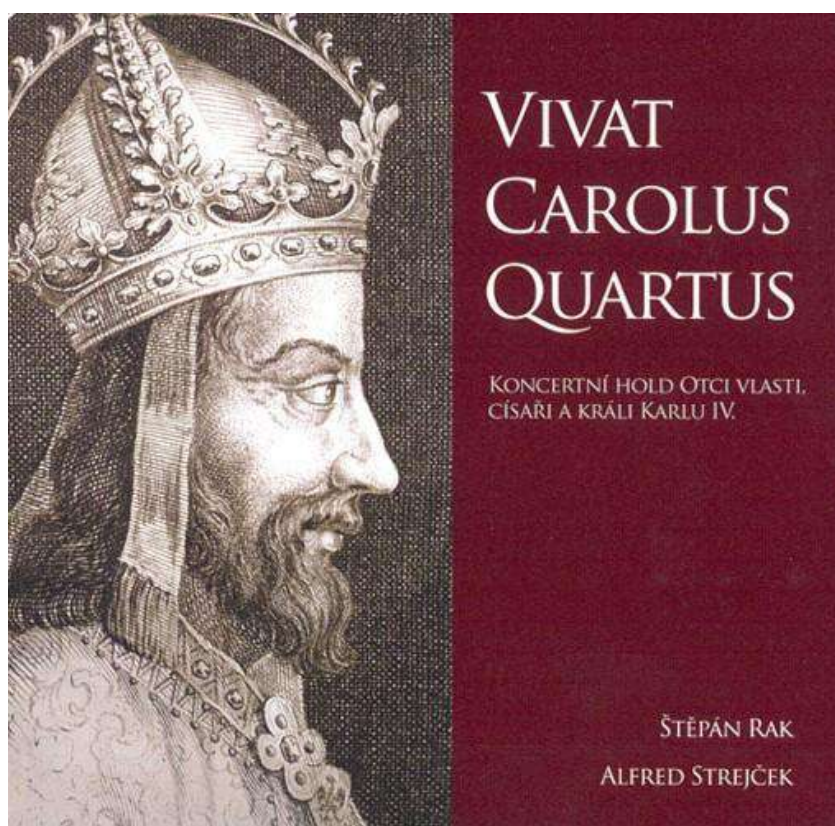
«ХВАЛА ЧАЮ», 2005



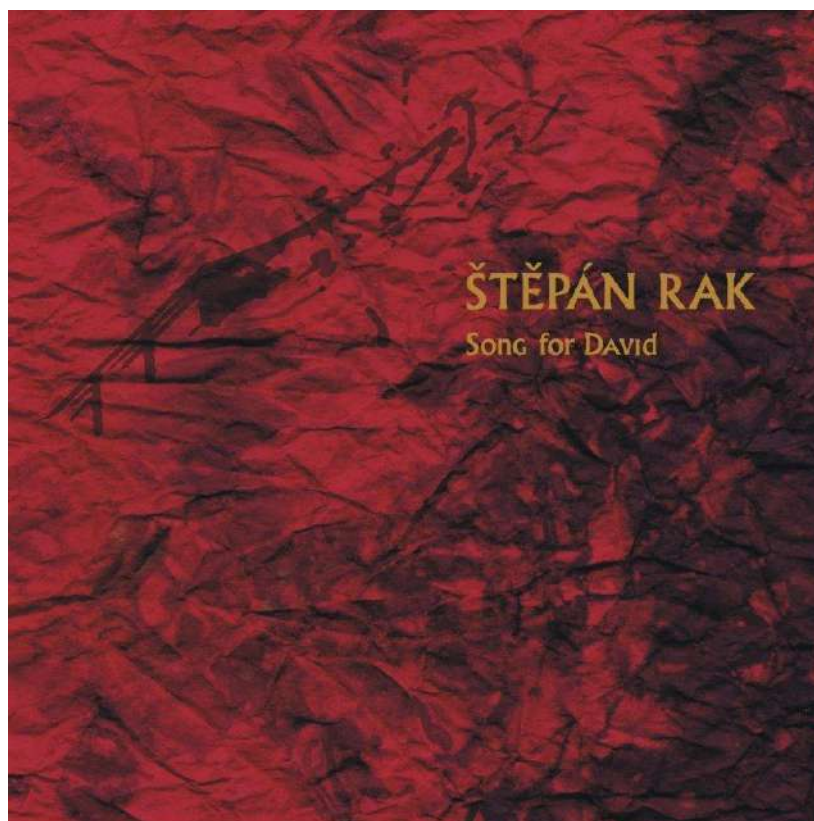
«СПИРАЛЬ МУДРОСТИ», 2006



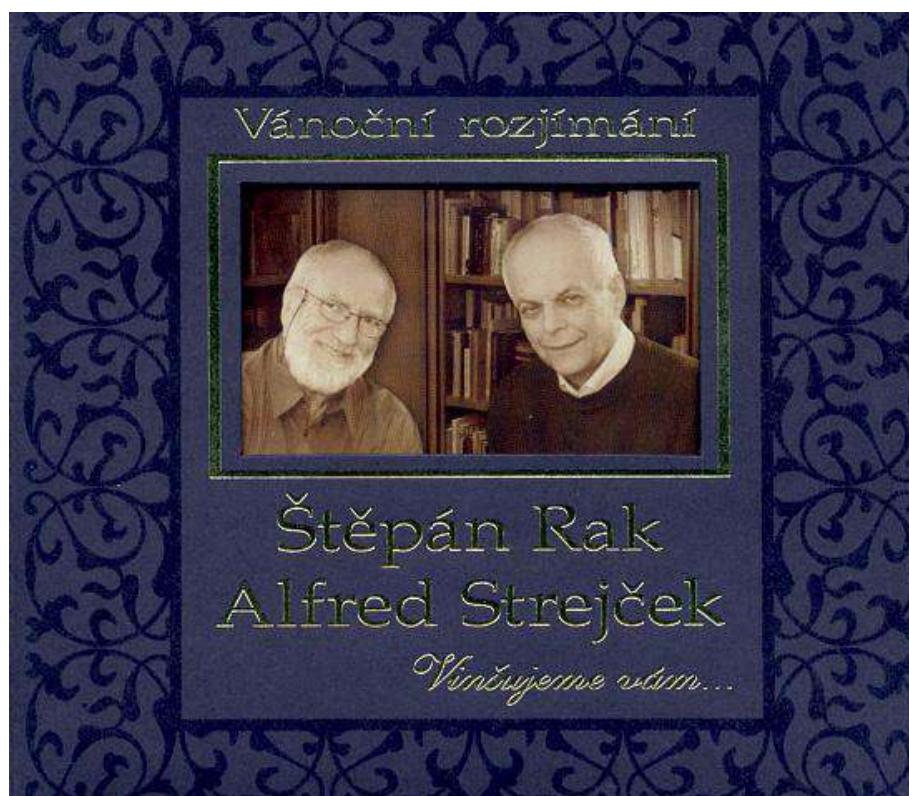
«ШЛЯХАМИ НАДІЇ», 2007



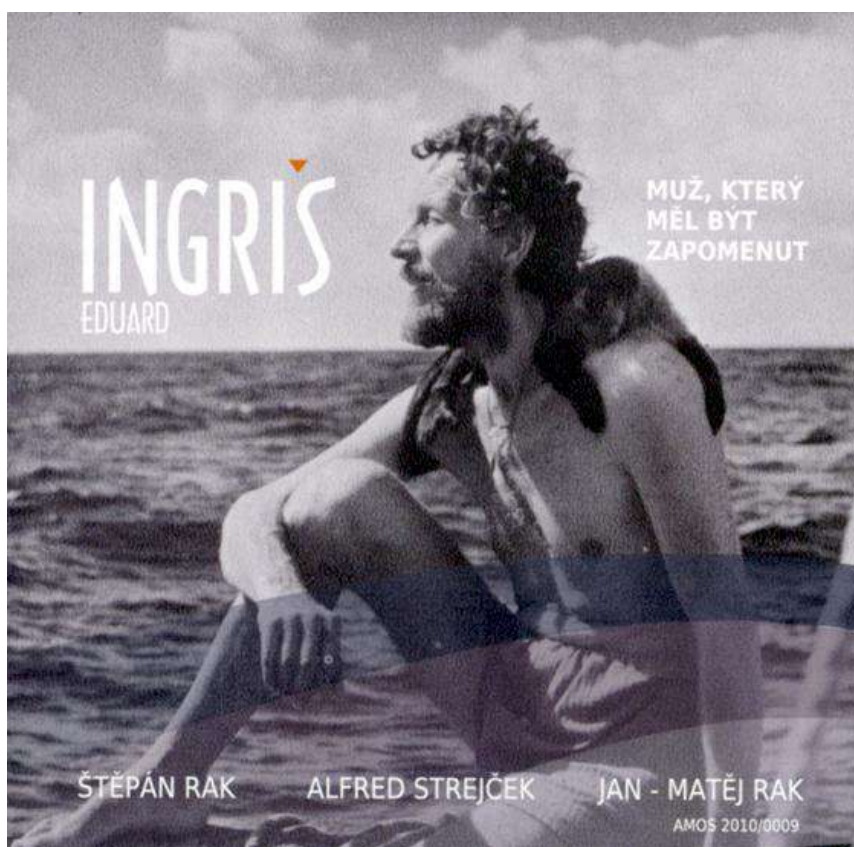
«VIVAT CAROLUS QUARTUS», 2007



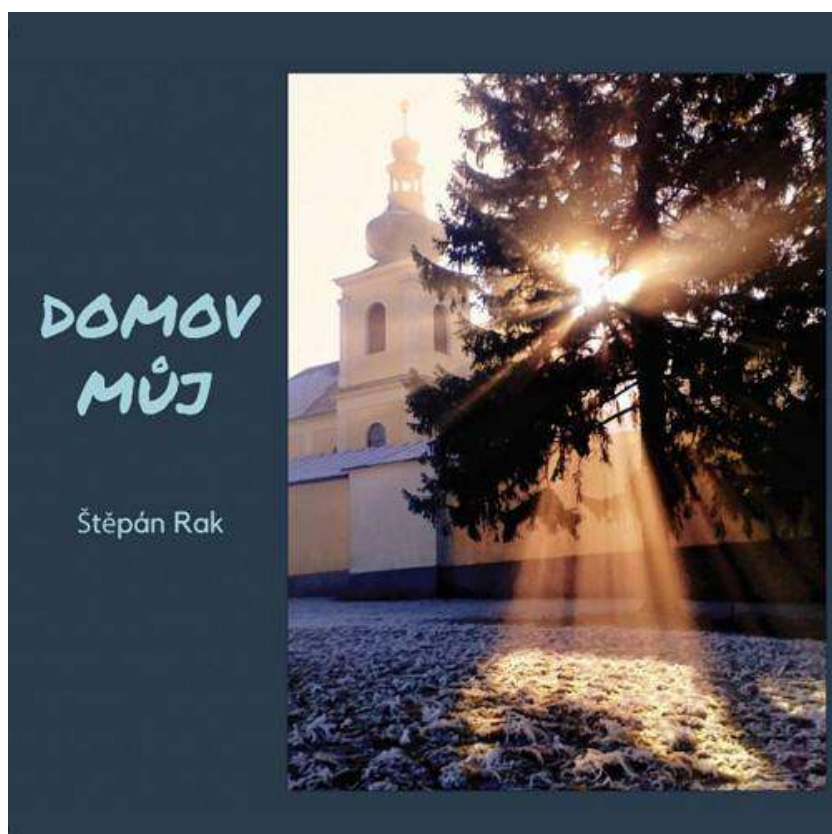
«ПІСНІ ДАВИДА», 2009



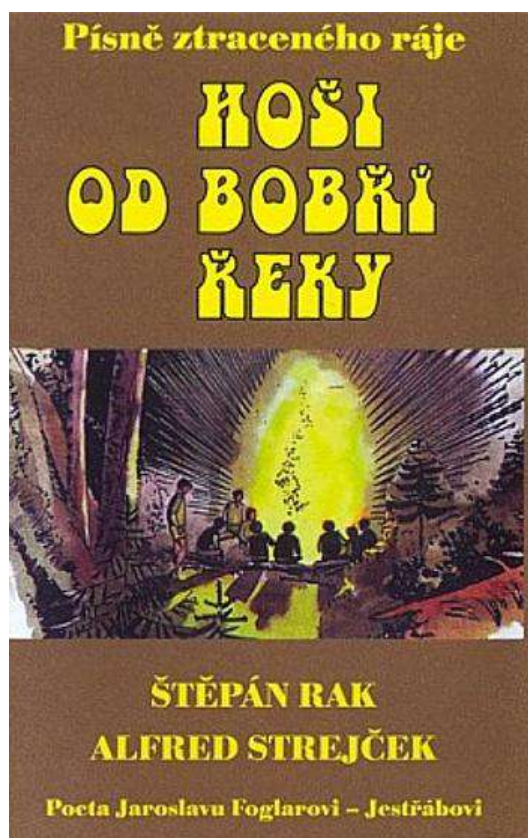
«РІЗДВЯНЕ СПОГЛЯДАННЯ», 2010



**«ЕДУАРД ІНГРІШ – ЛЮДИНА, ПРО ЯКУ СЛІД БУЛО ЗАБУТИ», 2010**



**«МІЙ ДІМ», 2018**

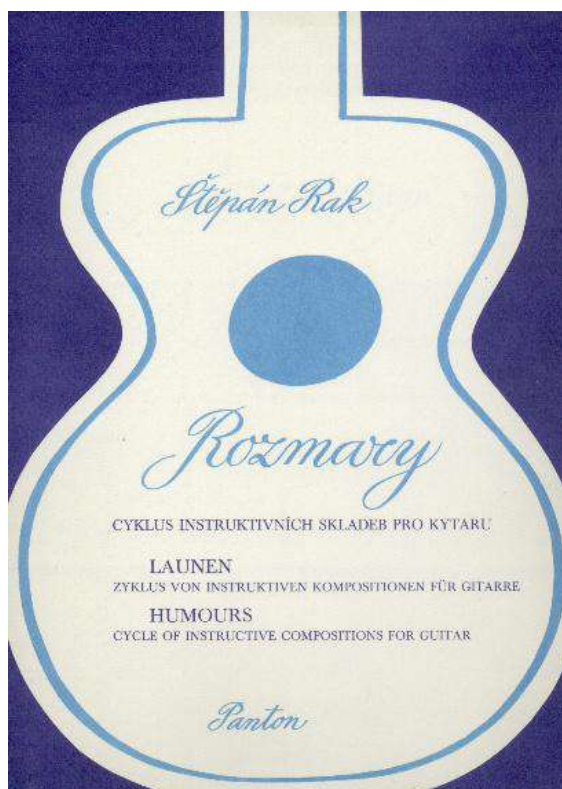


«ПІСНІ ВТРАЧЕНОГО РАЮ», 2021

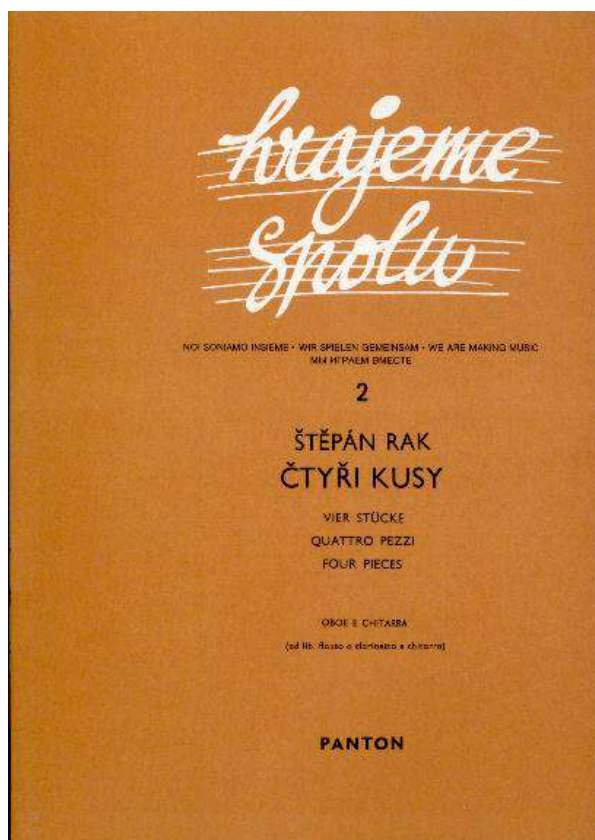


«ЖИТТЯ ДЕРЕВА», 2022

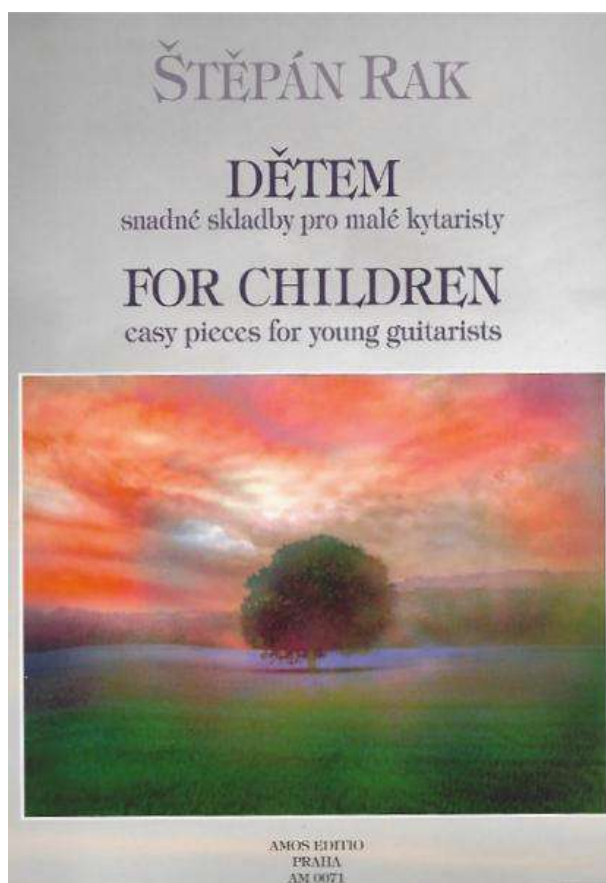
## НОТНІ ВИДАННЯ ДЛЯ ГІТАРИ



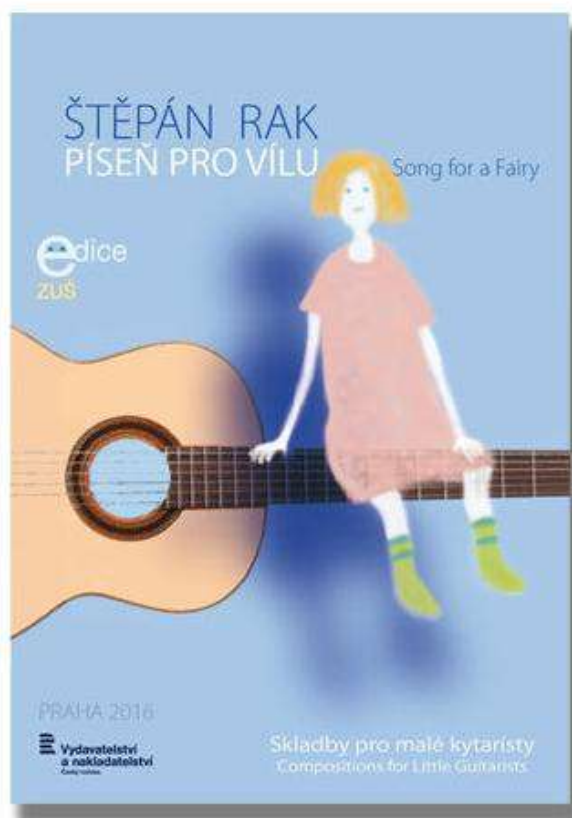
«ПРИМХИ», 1985



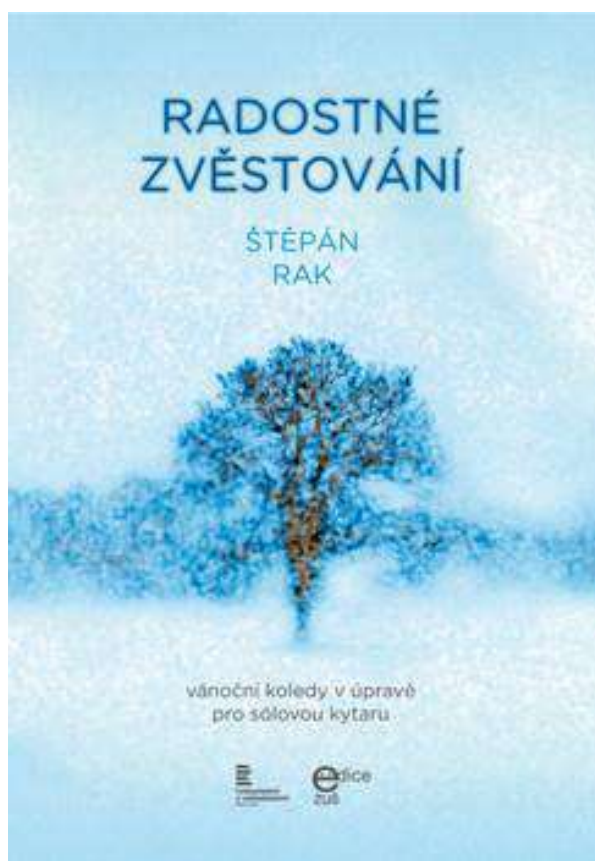
«ГРАЙМО РАЗОМ», 1990



**«ДЛЯ ДІТЕЙ – ЛЕГКІ КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ ЮНИХ ГІТАРИСТІВ», 2015**



**«ПІСНЯ ДЛЯ ФЕЇ» -«ПІСНІ ДЛЯ ЮНИХ ГІТАРИСТІВ», 2016**



**«РАДІСНЕ БЛАГОВІЩЕННЯ», 2019**

**Додаток В**  
**НОТНІ ПРИКЛАДИ**  
**Штепан Рак. «Ренесансна Сюїта»**

**Приклад №1.**

To Vladimír Mikulka

**THE RENAISSANCE SUITE**

**Introduction**

*Štěpán Rak*

**Rubato**  
sul pont.

**1** ord.

**1** sul pont. sul tasto

*pp*

Pulgar — Attacca Pavanne

## Приклад №2.

## PAVANNE

Lento maestoso

Štěpán Rak

*sul tasto*

Musical score for the first system of "Pavanne" by Štěpán Rak. The score is written for guitar in 3/4 time, marked "Lento maestoso" and "sul tasto". It begins with a piano (*p*) dynamic. The first line contains measures 1 through 4, and the second line contains measures 5 through 8. The music features a mix of chords and melodic lines with various fingering indications (1-4) and accents.

## Приклад №3.

Musical score for the second system of "Pavanne" by Štěpán Rak, starting with measure 9. The score is written for guitar in 3/4 time. It includes dynamic markings such as *cresc. sempre* and *mf*. The first line (measures 9-12) features a triplet of eighth notes and a *mf* dynamic. The second line (measures 13-14) includes a *rit.* marking. The third line (measures 15-16) starts with *Meno*, includes a triplet, a *rit.* marking, and a trill (*tr*) with a *mf* dynamic. The score concludes with a *ff* dynamic marking.

## Приклад №4.

## SALTARELLO

Vivo Štěpán Rak

1. *ff* sul pont.  
2. *p* sul iasto

1. *f* ord.  
2. *p* sul tasto

## Приклад №5.

## Song for Debbie

Lento maestoso Štěpán Rak  
(1989)

VIOLINO  
(SOSSIA)

CHITARRA

*p*

## Приклад №6.

(A) Legatissimo

*mp*

(C) *mf*

(C) *p*

## Приклад №7.

*ff*

*ff*

*rit.*

*rit.*

*ppp*

*rit.*

*p*

(3)



## Приклад №10.

Musical score for Example 10, featuring a piano and violin. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *mf*, and *f*, along with articulation like trills and accents. The piano part includes triplets and slurs, while the violin part features a melodic line with various dynamics and a trill.

## Приклад №11.

## YORKSHIRE PAVANNE

Štěpán Rak

Musical score for "Yorkshire Pavanne" by Štěpán Rak. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, along with articulation like trills and accents. The score is marked with Roman numerals III, V, and includes first and second endings.

## Приклад №12.

arp. Lento      Più mosso  
sul pont.      V

*mf*      *pp*      5

Detailed description: This musical score is for a guitar piece. It consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords and arpeggios with fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff begins with the instruction 'arp. Lento' and 'Più mosso sul pont.' (more motion on the bridge). It features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a circled number '5' at the end of the piece. There are also some 'V' markings above the staff.

## Приклад №13.

II      II

*mf*      *mf*

II

(echo)      *mf*

II

(echo)      *mf*

II

(echo)      *p* (echo)

op 1013

Detailed description: This musical score is for a guitar piece, identified as 'op 1013'. It consists of four staves of music. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a circled 'II' above it. The second staff has a circled 'II' above it, a '(echo)' marking, and a *mf* dynamic. The third staff has a circled 'II' above it, a '(echo)' marking, and a *mf* dynamic. The fourth staff has a circled 'II' above it, a '(echo)' marking, and a *p* (piano) dynamic. The piece concludes with the text 'op 1013'.

## Приклад №14.

## Aria and Variations

Štěpán Rak

Maestoso

1) *mf*  
2) *p*

*pp*

Detailed description: This system shows the first staff of music in 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. Fingerings are indicated with numbers 0-4. A dynamic marking of *pp* is present at the end of the staff.

1) *mf*  
2) *p*

*p*

Detailed description: This system shows the second staff of music. It includes a repeat sign with first and second endings. The first ending is marked with a circled '2'. The second ending is marked with a circled '5'. A dynamic marking of *p* is present at the end of the staff.

*mf*

*p*

Detailed description: This system shows the third staff of music. It continues the melodic and harmonic development. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, and *p* is at the end.

## Приклад №15.

1) *f*  
2) *p*

*p*

*m i (simile)*

Detailed description: This system shows the first staff of music for 'Приклад №15'. It features a melodic line with a 'trill' (tr) and a 'simile' (simile) marking. The first ending is marked with a circled '2'. A dynamic marking of *p* is present at the end of the staff.

*m i (simile)*

Detailed description: This system shows the second staff of music. It continues the melodic and harmonic development. A dynamic marking of *p* is present at the end of the staff.

## Приклад №16.

II. Variation staccato

1. 2.

*rit.* *pp* 1) *f*  
2) *p*

III

1) *f*  
2) *p*

III

*mf* 2) *rit.*

## Приклад №17.

III. Variation

1) *f sul pont.*  
2) *p pizzicato*

1) *f sul pont.*  
2) *p sul tasto*

1) *f*  
2) *p*

1. 2) *rit.*

## Приклад №18.

*Prestissimo*

*f* *f* *p*

*f* *mf* *p* *mf*

op 1013

## Приклад №19.

*p* *f* *p* *f* *mf*

*p* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*p* *mf* *sf*

rit.

op 1013

## Штепан Рак «Sonata Mongoliana»

## Приклад №20.

Edited by  
STANLEY YATES

to Jarislav Hovorka

## Sonata Mongoliana

for solo guitar

Štěpán Rak  
(1985)

**Vivace**

*a i m a i m*

*sf sul pont*

(ord)

5

## Приклад №21.

53

*mf cresc.* *molto* *ff* *mf*

C.II

59

C.V C.IV C.II

(p)



## Приклад №24.

**Vivace**

144

*fff* *legno* *V*

## Приклад №25.

148

*f* *f* *ff* *f* *ff*

153

*f* *ff* *f* *ff*

157

*f* *ff* *sub. pp*

## Приклад №26.

172

*fff*

**Rubato ma feroce**

176

x a m i x a m i

*fff*

*sf*

178

*sf*

## Приклад №27.

203

*f sf*

*sempre glissandi molto*

*simile ad lib.*

207

*ff*

*sf*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*simile ad lib.*

*decresc. e rit molto*

*ppp*

*arp.*

208

**Vivace**

## Приклад №28.

## Feroce (presto possibile)

246

*ff* gliss.

249

*ami*  
↑ ↓ *rasgueado*

*fff* *ff* gliss. gliss.

252

*rasgueado*

*fff* *ff* gliss.

## Приклад №29.

## Presto possibile

*ff*

*mf* *cresc.*

*rit.* *sf*

## Штепан Рак «Румунський танець. Хора»

## Приклад №30.

## Hora

Music by Stepan Rak

Tempo di rubato  $\text{♩} = 90$ 

mf

1

2

6

8

9

7

Detailed description: This musical score for 'Hora' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. It begins with a tempo marking of 'Tempo di rubato' and a quarter note equal to 90. The first measure is marked with a first ending bracket. The score consists of six staves. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-7, the third staff contains measure 8, and the fourth staff contains measure 9. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. The piece concludes with a final chord and a fermata.

## Приклад № 31.

21

22

23

Detailed description: This musical score continues the piece 'Hora' from measure 21 to 23. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The first staff (measures 21-22) features a complex rhythmic pattern with many eighth notes and is heavily marked with triplet brackets. The second staff (measure 23) continues this pattern and ends with a final chord and a fermata.

## Приклад №32.

25

28

3

3

## Приклад №33.

41

44

51

3

3

3

3

3

3

3

3

## Приклад №34.

72

74

76

## Штепан Рак «Пісня для Давида»

## Приклад №35.

to David Bridge

## Song For David

for solo guitar

Štěpán Rak  
(1989)

**Allegretto**

*mf* *p.* *p.* *p.*

4 *tr.* *p.* *cresc.* *p.*

7 C.II *mf* *tr.* *Poco più mosso* *p.*

## Приклад №36.

**Lento** **Poco andante cantabile**

24 *f* *molto dim.* *mf* *p* *pp* *p* *p.*

28 C.VII C.VIII

31 C.VII C.I C.II

## Приклад №37.

**Meno** *p m i* *sim.*

40 C.II *dim.* *rit.* *sim.*

43 *p m i* *p m i*



Приклад №40.

**Pesante**

87 *a m i*

*fff*

88 *a m i a m i*

89 C.IV C.IX

Приклад №41.

**Lento e rubato**

98 C.IV

*pp*

100 **Lento**

*rit. molto* *mp*

103 **Lento**

*rit. molto* *p* *a m i* *p a m i*

105 *accel.* *cresc.* *f* *a m i a m i* *cresc.* *accel.*

## Приклад № 42.

159 *tr* *accel.* *rit.* *p.*

161 *rit. molto* *p.* *p* *mf* *ppp* *smorz.*

164 *arm. XII* *arm. VII* *arm. V* *p* *pp* *ppp* *pizz.*

## Штепан Рак «Елегия»

## Приклад №43.

To Stanley Yates  
**Elegy** (*Hommage a Sibelius*)  
 for solo guitar

Edited by  
 STANLEY YATES

Štěpán Rak  
 (1987)

Grave e pesante (a poco a poco crescendo)

*mp*

*cresc.*

C.VI *f* (*crescendo sempre*)

## Приклад № 44.

**Lento**

21 *p* *rit.* *pp* *morendo* *arm. XII* *arm. XIX*

**Lento sognando - quasi vagamente**

25 \*) *a piacere*  $\frac{1}{2}$  C.IV.  $\frac{1}{2}$  C.IV.

*pp* *mp*

## Приклад № 45.

42

**Meno** *rit.* *rit.* *mf* *pp* *arm. XII*

44

\*\*) normal slurs - both hands together

## Приклад № 46.

**Grave libertamente**  
*sul pont*

46

IV VI II IV V

*pp*

51

IV C.IV

*p*

55

C.II

*rit.*

(lunga)

## Приклад №47.

**Poco animato**  
C.VII C.V

58

62

C.III pesante meno mosso

*rit.* *p* *rit.*

## Приклад № 48.

67

4 0 2 3 3 0 4 *ami pami*

5 5

*pp* *p*

*mf*

69

-4 1 0 4 0 -4

(*pp*) 6 4 5 4 5

71

1 4 0 2

*pp* 3

## Приклад № 49.

92

*a i a i a i a i a i*

1 0 2

*f* *m* *m* *m* *m* *m* *m* *m* *p*

94

C.IV

4 2 0

4 5

## Приклад № 50.

**Lento**  
*smorzando*

119

arm 8va. *pp*

ord. ② ③ ④

*p* *f* *pp*

6"

*mf*

126

**Gravissimo**  
*sulla tastiera*

*pp*

vib. vib.

*ppp* *sul pont*

*i (lunga)*

## Штепан Рак «Чеські казки»

## Приклад № 51.

## The Czech Fairy Tales

Edited by  
STANLEY YATES

for solo guitar

Štěpán Rak  
(1988)

**Andantino**

mf

mf

5

*p* *mf*

C.III

10

*p* *mf* *mp*

C.II

14

*p*

## Приклад № 52.

19 *p* *Piú mosso* C.IV *f*

23 *p* *mf* *ff* ② ½ C.II

27 *f* *p* *f* *ff* ③ ④

## Приклад № 53.

74 ② *Lento e rubato* C.II

78 C.VII ④ C.II

82 C.V *arm XII*

86 *mf* *rit.* *p* ② ③ ④

## Приклад № 54.

91 © **Vivo** ⑤ *pp*

*mf*

96

## Приклад № 55.

159 ④ **Furioso**

*ff*

164

*p*

169

*ff* *p*

174

*ff*

## Приклад № 56.

195 *V IV III II*

199

203 *fff*

206 *Meno*

*ff rit. p*

## Приклад № 57.

*Vivo*

209 *pa mi pa mi*

212

215

218

## Приклад № 58.

**Grave e rubato** *art. arm. ad lib.*

259 *arm IV* *pp* *rit.* *p* *arp.* *arp.* *rit.* *p*

263 *rit.* *rit.*

267 *rit.* *pp* *poco f* *f* *p*

271 *f* *f* *p* *poco f* *p* *f*

## Приклад № 59.

280 *Lento* *f* *vibr.* *art. arm. ad lib.* *p rubato*

*cresc.* *rit.* *ff*

284 *a tempo* *rubato* *a tempo* *rit.* *arm. 8a*

## Приклад № 60.

287 *art. arm. IV* *tambora* *pp* *smorzando*

291 **Rabioso** *fff* *golpe 3)\** *gliss. gliss. gliss.* *sf sf sf*

295 *gliss. gliss. gliss.* *sf sf sf*

299 *tambora 5)\** *gliss. gliss. gliss.* *sf sf sf*

## Приклад № 61.

407 *C.V* *p sotto voce* *pp*

413 *gliss. gliss.* *mf* *p sotto voce* *C.II*

418 *pp*

423 *gliss. gliss.* *ff* *f*

## Приклад № 62.

431 **Grave e sempre accelerando poco a poco** *f*

*mf* *(poco allegretto e accelerando sempre)* *f*

435 *p* *mf*

440 *p*

## Приклад № 63.

443 **(Allegro)** *(accel.)* *pesante*

*poco f* *cresc.*

447 **Prestissimo** *fff*

452  $\frac{1}{2}$ C.II

C.II

## Приклад №64

470

477

*ff*

*sf*

*ff*

*fff*

1/2 C. VIII

ma4/95

## Штепан Рак «Румба»

## Приклад № 65.

2

# RUMBA

pour quatre guitares

Stepan Rak  
(né en 1945)

Tempo di rumba

Guitare 1

main gauche m.g. m.g. m.g. simile

Guitare 2

Golpe

main droite m.d. m.d. m.d.

Guitare 3

Guitare 4

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

## Приклад № 66.

Example 66 is a musical score consisting of four staves. The first three staves (treble clef) are marked *sub. pp cresc.* and the fourth staff (bass clef) is marked *ff cresc.*. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a repeat sign (C) and a fermata. The second and third measures continue the melodic lines. The fourth measure is marked *mf* and features a change in dynamics for all staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

## Приклад № 67.

Example 67 is a musical score consisting of four staves. The first staff (treble clef) is marked *mf a tempo* and *cantabile*. The second, third, and fourth staves (treble clef) are marked *mf a tempo*. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a repeat sign (D) and a fermata. The second measure is marked *p* and features a change in dynamics. The third measure is marked with a circled 3 (3) and a fermata. The fourth measure is marked *f* and features a change in dynamics. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

## Штепан Рак Цикл «Примхи»

## Приклад №68.

ROZMARY  
LAUNEN - HUMOURS

1 ZNĚLKA  
INTRODUKTION - INTRADA

ŠTĚPÁN RAK  
(\*1945)

Andante

## Приклад №69.

8 ŘÍKADLO  
REIMSPRUCH - NURSERY RHYME

Allegretto

Lento  
sul ponticello

ord.

sul pont. rit.

*p* *p* *p* *p* *sim.* *f* *p* *p* *mf* *D.C. al Fine*

P 2381

## Приклад №70.

**12 V RYTMU VALČÍKU**  
IM WALZERRHYTHMUS - IN THE RHYTHM OF A WALTZ

Allegro

a tempo

Fine

**p**

## Приклад №71.

**17 NEPOKOJNÁ**  
UNRUHE - RESTLESS SOUND

Poco animato

mf

sim.

f

p

a tempo

rit.

f

## Приклад №72.

**18 MALÉ BLUES**  
KLEINER BLUES - LITTLE BLUES

Andante (♩-♩)

Piu mosso

Fine

## Приклад №73.

**19 PODZIMNÍ VZPOMÍNKA**  
HERBSTERINNERUNG - AUTUMN MEMORY

Larghetto

## Приклад №74.

**20 FANFÁRY**  
FANFAREN - FANFARES

Con moto

## Приклад №75.

**22 PÍSNIČKA**  
KLEINES LIED - LITTLE SONG

Lento

## Приклад №76.

23 ROZMARY  
LAUNEN - HUMOURS

Allegretto mosso

The musical score for '23 ROZMARY LAUNEN - HUMOURS' is written for guitar. It features two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto mosso'. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *sim.*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

## Приклад №77.

25 SMUTNÝ VALS  
TRAURIGER WALTZ - SAD WALTZ

Andante tristamente

The musical score for '25 SMUTNÝ VALS TRAUERIGER WALTZ - SAD WALTZ' is written for guitar. It features three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante tristamente'. The score includes dynamics such as *p* and *mf*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

## Приклад №78.

**26 NA KOLOTOČI**  
AM RINGELSPIEL - MERRY-GO-ROUND

*Presto*

The score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/8 time. It begins with a *Presto* tempo marking. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering is indicated by circled numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also some slurs and accents. The piece concludes with a final chord marked with a circled 2.

## Штепан Рак Цикл «Хвилині соло»

## Приклад №79.

**1 SVIT LUNY**  
**MONDSCHHEIN**  
**MOONLIGHT**

*Moderato*

The score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 4/4 time. It begins with a *Moderato* tempo marking. The key signature has two sharps (D# and F#). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes. Fingering is indicated by circled numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano). There are also some slurs and accents. The piece concludes with a final chord marked with a circled 4.

## Приклад №80.

2 NA SHLEDANOU  
AUF WIEDERSEHEN  
GOOD-BYE

Grave

The musical score for 'NA SHLEDANOU' is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a 'Grave' tempo marking and a piano 'p' dynamic. The melody consists of several measures of music, with fingerings indicated by circled numbers 1-5 and accents marked 'i', 'm', and 'a'. There are also dynamic markings 'P' and 'p' throughout the piece.

## Приклад №81.

5 UKOLÉBAVKA  
WIEGENLIED  
LULLABY

Adagio

The musical score for 'UKOLÉBAVKA' is written on a single treble clef staff in 3/4 time. It begins with an 'Adagio' tempo marking and a piano 'p' dynamic. The melody is characterized by a slow, steady rhythm with fingerings indicated by circled numbers 1-5 and accents marked 'i', 'm', and 'a'. Dynamic markings 'P' and 'p' are present.

## Приклад №82.

7 Z DÁLNÉHO VÝCHODU  
AUS DEM FERNEN OSTEN  
FROM THE FAR EAST

Moderato legalissimo

The musical score for 'Z DÁLNÉHO VÝCHODU' is written on a single treble clef staff in common time (C). It begins with a 'Moderato legalissimo' tempo marking and a piano 'p' dynamic. The melody features a complex, rhythmic pattern with fingerings indicated by circled numbers 1-5 and accents marked 'i' and 'a'. Dynamic markings 'p' and 'P' are used.

## Приклад №83.

# 8 PODVEČER DÄMMERUNG TWILIGHT

Andante largo

Musical score for 'Podvečer / Dämmerung / Twilight' in G major, 6/8 time, Andante largo. The score consists of two staves. The first staff contains the first six measures, and the second staff contains the next six measures. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Dynamics include piano (p) and piano-pedal (P). The lyrics 'i m i i m i m i m m i i m a i' are written below the notes. The melody is characterized by a slow, flowing eighth-note pattern.

## Приклад №84.

# 9 ROMANCE ROMANZ ROMANCE

Moderato

Musical score for 'Romance / Romanz / Romance' in C major, 4/4 time, Moderato. The score consists of two staves. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains the next four measures. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Dynamics include piano (p) and piano-pedal (P). The melody is characterized by a steady eighth-note pattern. The lyrics 'i m i m i m i a' are written below the notes.

## Приклад №85.

# 10 ZLOST A KLID WUT UND RUHE WRATH AND PEACE

*Furioso*

*ff*

*Lento sostenuto*

*p*

*rit.*

*pp*

## Приклад №86.

14

# 11 PÍSNIČKA O LÁSCE LIED VON DER LIEBE LOVE SONG

*Lento grazioso*

*p*

*Fine*

## Приклад №87.

# 12 PÍSNÍČKA O SPĚCHU LIED VON DER EILE HURRYING SONG

Allegro ma non troppo

musical score for 'HURRYING SONG' in 3/4 time, marked *Allegro ma non troppo* and *pp*. The score consists of two systems. The first system contains the first two measures, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 and articulation marks 'm' and 'i'. The second system contains two first endings, each with two measures, and a second ending with two measures. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are used throughout. The piece concludes with a double bar line.

## Приклад №88.

# 13 SPIRITUÁL SPIRITUAL SPIRITUAL

musical score for 'SPIRITUAL' in 3/4 time, marked *p*. The score consists of three systems. The first system contains the first two measures, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 and articulation marks 'm' and 'i'. The second system contains two first endings, each with two measures, and a second ending with two measures. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are used throughout. The piece concludes with a double bar line.

## Приклад №89.

15 SONG  
SONG  
SONG

Leggiero

Musical score for '15 SONG SONG SONG' in 4/4 time, marked *Leggiero*. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and a circled '3' above the first measure, followed by a circled '5' below the first measure. The second staff starts with a *P* dynamic and a circled '5' below the second measure. The third staff features a *P* dynamic and includes circled numbers 2, 3, 4, and 5 above and below various measures, along with a circled '1' above the final measure.

## Приклад №90.

19 PÍSEŇ HRADNÍ PANÍ  
LIED DER BURGFRAU  
COURTLADY'S SONG

Andante comodo

Musical score for '19 PÍSEŇ HRADNÍ PANÍ' in 3/4 time, marked *Andante comodo*. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a *f* dynamic and a circled '3' above the first measure, followed by a circled '1' above the second measure, a circled '2' above the third measure, a circled '1' above the fourth measure, and a circled '2' above the fifth measure. The second staff starts with a *f* dynamic and a circled '1' above the first measure, followed by a circled '2' above the second measure, a circled '1' above the third measure, and a circled '2' above the fourth measure. Dynamics *p* and *mf* are indicated throughout the score.



## Приклад №93.

22 FRANCOUZSKÝ TANEC  
FRANZÖSISCHER TANZ  
FRENCH DANCE

Poco allegretto

Musical score for French Dance (22). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a circled 2 above the first measure, followed by two piano (P) markings. Below the staff are dynamic markings *1. f* and *2. p*. The second staff starts with a circled 1 above the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third staff begins with a circled 2 above the first measure, followed by a circled 1 above the second measure, a circled 2 above the third measure, and a circled 5 with a piano (P) marking below the fifth measure. The piece concludes with a double bar line.

## Приклад №94.

23 VENEZUELSKÝ TANEC  
VENEZOLISCHER TANZ  
VENEZUELIAN DANCE

Allegro

Musical score for Venezuelan Dance (23). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves of music. The first staff begins with a circled 3 above the first measure, a circled 2 above the second measure, and a circled 4 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking below the first measure. A piano (P) marking is below the second measure, and a circled 5 is below the third measure. The second staff starts with a circled 1 above the first measure, a circled 2 above the second measure, and a circled 3 above the third measure. Below the staff are dynamic markings *mf* and *mf*. The piece concludes with a double bar line.

## Приклад №95.

## 25 ČESKÝ TANEC TSCHECHISCHER TANZ CZECH DANCE

Allegretto

## Приклад №96.

## 26 JIHOČESKÝ TANEC SÜDBÖHMISCHER TANZ SOUTH BOHEMIAN DANCE

Animato

## Приклад №97.

## 28 DIVOŠKÝ TANEC BARBARISCHER TANZ BARBARIAN DANCE

Con moto

## Приклад №98.

# 29 VALČÍK WALZ WALSE

Moderato

*mf*

*p* *cresc.*

## Приклад №99.

# 30 ŠPANĚLSKÝ TANEC SPANISCHER TANZ SPANISH DANCE

Con fuoco

*f* *P* *P* *P* *P* *simile*



## Приклад №102.

### 4. Sarabanda pro královnu

*Sarabande for the Queen*

**Grave maestoso**

1. *mf*  
2. *pp*

*cresc.*

6 *f* *ff* *mf*

11 *cresc.* *ff* *mf*

16 *decresc.* 1. *pesante* 2. *rit. molto* *mp*

Detailed description: The score is for a single melodic line in 3/4 time, marked 'Grave maestoso'. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-5) starts with a dynamic of *mf* (first fingering) or *pp* (second fingering) and includes a *cresc.* marking. The second staff (measures 6-10) features dynamics of *f*, *ff*, and *mf*. The third staff (measures 11-15) includes *cresc.*, *ff*, and *mf*. The fourth staff (measures 16-20) begins with *decresc.* and offers two endings: the first is marked *pesante* and the second is marked *rit. molto*. The piece concludes with a dynamic of *mp*. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout the score.

## Приклад №103.

6

### 5. Babiččin valčík

Na památku mé babičky Marie Spilkové  
Grandmother's Waltz  
To Memory of My Grandmother Marie Spilková

Moderato

*mf*

6

12

*sub pp*

*cresc. sempre*

*simile*

*Fine*

## Приклад №104.

### 7. Tanec upírů

Vampire Dance

La valse

*mf*

*simile*

5

## Приклад №105.

10

**9. Valčík pro zvadlou růži**  
*Waltz for a Faded Rose*

**Lugubre**

## Приклад №106.

**10. Toccata**  
*Toccata*

**Allegro**

© Český rozhlas 2016

R 352

## Приклад №107.

12

## 11. Z neklidu do klidu

*From Alarm to Peace*

**Animato**

*poco f*

*p*

*f* *mp*

### Приклад №108.

**12. Horský potok**

*Mountain Creek*

**Allegro**

*f* *pp* *mf* *p* *f p cresc.* *f*

*simile*

*rit.* *a tempo*

### Приклад №109.

14

### 13. Letní podvečer

Summer Late Afternoon

**Andante**

*p* *mf*

*mf*

*mf*

*rit.* *a tempo*

*rit.* *a tempo* *rit.* *meno*

*f*

mi a i m a i m i m i

Приклад №110.

### 14. Řeka vzpomínek

River of Memories

15

**Largo maestoso**

*mf* *f* *mp*

*ff* *p*

*f* *1. f* *2. p e cresc.*

*ord.* *rit.* *più mosso sul pont.*

*sul tasto*

## Додаток Д

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ ШТЕПАНА РАКА

#### ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ

«Хіросіма» (для великого симфонічного оркестру)

«Чеська мрія» (для великого духового оркестру, органа та барабанів)

#### КОНЦЕРТИ

Концерт до мажор для гітари з оркестром (пам'яті Штепана Урбана)

Концерт Коменського для гітари з камерним оркестром

Концерт епохи Відродження для маримби і струнних

Concertino Watermark для гітари та струнних

#### КАМЕРНІ СКЛАДИ

Кутногорська увертюра для великого гітарного оркестру

Увертюра Штернберга для великого гітарного оркестру

Спогади про Прагу для гітари, фортепіано, скрипки та струнного оркестру

Павана для гітари, фортепіано та струнного оркестру

Пісня для Давида для фортепіано і струнного оркестру

Пісня для Давида для арфи, струнних, гобоя та англійської валторни

Сюїта «Vivat Comenius» для скрипки, блокфлейти, маримби, гітари, віолончелі та ударних

Струнний квартет

Сюїта Dances con brío для флейти, альту та гітари

Ренесансна сюїта для скрипки, маримби та гітари

«Плач і сміх Дюймовочки» для скрипки, маримби та гітари

«Чеські казки» для скрипки, маримби та гітари

«Народна сюїта» для флейти, маримби та гітари

«Емоційна пісня» для флейти, скрипки та гітари

«Час, озера і люди» для духового квінтету

«Улуру і діджеріду» для гітари і струнного квартету

Концертна мелодрама «Тільки» для жіночого голосу, флейти, маримби та гітари

4 п'єси для гобоя, гітари та фагота

5 п'єс для кларнета та гітари

Сюїта старовинних танців для скрипки та гітари

Соната «Моравія» для віолончелі та гітари (пам'яті братів Вечтомових)

«Романс» для віолончелі та гітари

«Пісня для Деббі» для віолончелі (або альту) та гітари

«Одіссея» для флейти та гітари

«Джордано Бруно» для флейти та гітари

«Концертні мелодрами під гітару» на вірші Федеріко Гарсія Лорки, Франі Шрамека, Вітезслава Незвала та інших поетів

### **КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ КВАРТЕТУ ГІТАР**

Соната

Сюїта «Ієронім Босх»

«Чеські казки»

«Чотири настрої»

«Бабине літо»

«Румба»

«Химерна увертюра і токату»

«Варіація «Карлів міст»

«Тарантела»

«Хоровод навколо липи»

«Арія Богемії»

### **ПІСНІ ДЛЯ ТРІО ГІТАР**

Настрої для 3 гітар

Різдвяні колядки

### **ПІСНІ ДЛЯ ДУЕТУ ГІТАР**

Соната рівний рівному

Чотири фугетти

## СОЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ ГІТАРИ

«Спогад про Прагу»

«Чеські казки»

«Вільямсіана» (присвячена Джону Вільямсу)

«Варіації на тему Яромира Клемпіра»

Цикл варіацій, присвячених Карловому мосту в Празі

Сюїта «Terra Australia» («Австралійська земля»)

Дві гітарні сонати

«Проста партита»

«Площа гітари» пам'яті Ф.Г.Лорки

«Хіросіма»

«Фінська повість»

«Чеський хорал»

«Ренесансна сюїта»

«Остання дискотека»

«Варіації на тему Микити Кошкіна»

5 концертних етюдів та ін.

Химерна прелюдія і токато

Цикл «Хвала чаю»

Цикл «Запах»

Цикл Знаків зодіаку

Цикл Різдво

Цикл Туга гуде

Ніагара

Цикл «Хвилини соло»

Цикл «Примхи»

Румба

Цикл «Подорож у казку»

Цикл «Дітям»

**СИНТЕЗОВАНІ ПОСТАНОВКИ**

Vivat Коменський

Vivat Carolus Quartus

Концерт для магістра Яна

Дороги надії, пошук кохання

Пісні Втраченого Раю

Різдвяне споглядання

Біблійні зупинки

Концертний проект Рак і Рак (з Яном-Матеєм Раком)

**ДИСКОГРАФІЯ ШТЕПАНА РАКА****Вибрані альбоми****СЮІТА ДЛЯ ГІТАРИ «ХВАЛА ЧАЮ» (2005)**

1. Jasmínový čaj
2. Čaj K. H. Máchy – Růžový čaj
3. Pod stromem čajovým
4. Anglický Earl Grey
5. Babiččina zahrádka
6. Irský čaj
7. Vzpomínka na Bombay
8. Tibetský čaj s jačím máslem
9. Čínský Pu Erh
10. Ceylon
11. Japonský Gyokuro
12. Formosa
13. Vietnam
14. Indický Assam
15. Jihoafrický Rooibos
16. Indický Darjeeling
17. Turecký Rize
18. Ruská Dumka
19. Yogi čaj – s mlékem a kořením
20. Ruská Karavana
21. Vzpomínka na Čajového Krále
22. Vánoční čaj.

**«ПІСНІ ДАВИДА» (2010)**

- 1 Japonský Čaj Gyokuro
- 2 Indický Čaj
- 3 Jasmínový Čaj
- 4 Turecký Čaj
- 5 Píseň Pro Davida
- 6 Rumunská Hora
- 7 Romance
- 8 Ej Okolo Levoči
- 9 Nebeští Jezdci
- 10 Greensleeves
- 11 Dorogoj Dlinnaju
- 12 Do Svidanja
- 13 Vzpomínky Na Prahu