

**Иванников Тимур Павлович**  
кандидат искусствоведения,  
докторант кафедры теории и истории  
музыкального исполнительства  
Национальной музыкальной академии Украины  
им. П. И. Чайковского  
[premierre.ivannikov@gmail.com](mailto:premierre.ivannikov@gmail.com)

## **ГИТАРНАЯ МУЗЫКА АЛЕКСАНДРА ТАНСМАНА: НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ДИСКУРСЫ ТВОРЧЕСТВА**

**Цель работы.** В статье на примере Пассакалии, сюиты для гитары соло "Каватина", сюиты для гитары и струнного оркестра "Придворная музыка" исследуются неоклассические черты в гитарном творчестве польского композитора XX века Александра Тансмана. **Методология** исследования базируется на использовании исторического, компаративного, феноменологического, структурно-функционального методов, позволяющих охватить обозначенный дискурс в контексте творческих исканий музыканта. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике неизученных в отечественном музыковедении гитарных произведений польского композитора. **Выводы.** Выявлены неоклассические тенденции в гитарном творчестве Тансмана. Определены основные жанровые и композиционные модели старинной музыки, а также ее стилевые элементы, адаптированные к современной музыкальной лексике. Обнаружены смысловые связи интонаций с символикой барочных риторических фигур.

**Ключевые слова:** польская гитарная музыка, творчество А. Тансмана, неоклассические черты, жанровые модели.

*Иванников Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

### **Гітарна музика Олександра Тансмана: неокласичні дискурси творчості**

**Мета.** У статті на прикладі пасакалії, сюїти для гітари соло "Каватина", сюїти для гітари і струнного оркестру "Придворна музика" досліджуються неокласичні риси в гітарній творчості польського композитора XX століття Олександра Тансмана. **Методологія** дослідження базується на використанні історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального методів, що дозволяють охопити означений дискурс в контексті творчих пошуків музиканта. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналітики невивчених у вітчизняному музикознавстві гітарних творів польського композитора. **Висновки.** Виявлено неокласичні тенденції в гітарній творчості Тансмана. Визначено основні жанрові та композиційні моделі старовинної музики, а також її стилеві елементи, адаптовані до сучасної музичної лексики. Виявлено смислові зв'язки інтонацій з символікою барокових риторичних фігур.

**Ключові слова:** польська гітарна музика, творчість О. Тансмана, неокласичні риси, жанрові моделі.

*Ivannikov Tymur, Ph.D. in Arts, Candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **Guitar music of Alexander Tansman: neoclassical discourses of creativity**

**The purpose of the work.** The article reveals neoclassical features in the guitar creativity of the 20th-century Polish composer Alexander Tansman on the example of Passacaglia, suites for solo guitar "Cavatina," suites for guitar and string orchestra "Court music." The **methodology** is based on the use of historical, comparative, phenomenological, structural-functional methods that allow embracing the designated discourse in the context of the creative searches of a musician. The **scientific novelty** of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar compositions of the Polish composer, not studied in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Neoclassical tendencies in Tansman's guitar art were revealed. The primary genre and compositional models of ancient music, as well as its style elements, adapted to modern musical vocabulary, are determined. The semantic connections of intonations with the symbolism of baroque rhetorical figures are revealed.

**Key words:** Polish guitar music, A. Tansman's creativity, neoclassical features, genre models.

Актуальность темы исследования. Гитарное творчество известного польского композитора XX столетия Александра Тансмана весьма актуально для современных исполнителей. Учитывая большую популярность его сочинений, регулярное включение их в программы концертов, фестивалей и конкурсов, очевидно недостаточное аналитическое внимание исследователей к гитарному наследию музыканта. Поле научной информации о композиторе ограничено отдельными зарубежными публикациями последних лет. В них содержатся локальные очерки о музыке Тансмана без упоминания его гитарных сочинений (А. Гранат-Янки [1]), аннотация к нотному изданию гитарных опусов (Ф. Зигант [4]), а также интервью с композитором ([Т. Качинский [2]) и предисловие к аудиоальбому (В. Ледин [3]). Перспективным представляется научный дискурс, раскрывающий неоклассические искания композитора.

Цель статьи – выявить неоклассические черты в гитарном творчестве Александра Тансмана на примере Пассакалии, сюиты для гитары соло "Каватина", сюиты для гитары и струнного оркестра "Придворная музыка".

Изложение основного материала. Современное польское гитарное искусство представлено именами ярких исполнителей, получивших международное признание. Среди них – Кшиштоф Пелех, Витольд Сморовинский, Петр Томашевский, Марцин Дылла, Томаш Завируха, Марек Пасечный, Лукаш Куропачевский и другие. Это сравнительно молодое поколение виртуозов, многие из которых успешно заявили о себе и в композиторском творчестве. "Польский концерт" и избранные сольные произведения для гитары М. Пасечного, гитарные опусы В. Сморовинского вызывают интерес не только у польских исполнителей, но и у музыкантов далеко за пределами страны.

Активное становление польской гитарной исполнительской школы во второй половине XX века базировалось на достижениях Яна Эдмунда Юрковского, Збигнева Дубиеллы, Яна Ковальчика, Марцина Залевского – старшего поколения отечественных исполнителей и педагогов. Благодаря их просветительской и организаторской деятельности в Польше 1980 – 1990-х годов было учреждено большое количество международных конкурсов и фестивалей гитарной музыки, среди которых широкую известность получили: Международный фестиваль гитарной музыки в Кракове; Международный фестиваль и конкурс "Силезская гитарная осень" (Тыхы); "Международный гитарный конкурс и фестиваль имени Чеслава Дроздевича" (Крыница) и прочие.

В масштабах национальной композиторской школы, лидирующие позиции которой принадлежат крупным величинам – Каролю Шимановскому, Витольду Лютославскому, Кшиштофу Пендерецкому, – лишь Александр Тансман уделил должное внимание гитаре в своем творчестве. И сегодня его влияние на развитие художественного гитарного репертуара трудно переоценить.

Имя Александра Тансмана (1897–1986) изначально связывалось с польским неоклассицизмом, эстетика которого сформировалась в Париже под воздействием творческих контактов с М. Равелем, И. Стравинским и композиторами французской "Шестерки". Длительное пребывание Тансмана во Франции в содружестве с молодыми польскими музыкантами<sup>1</sup> аккумулировало его интерес к наследию отдаленных исторических эпох и особый пиетет к традициям. Он считал: "Традиция, как дерево: сухие ветви падают, но выкорчевать дерево опасно, корни должны оставаться" [2].

Заимствования стилевых признаков барочной культуры, классицизма и романтизма стали органичными для его композиторского почерка. Они соседствовали с этническими элементами, укорененными в польском и еврейском фольклоре, что приносило в музыку характерные приметы национальной идентичности. И, наконец, продолжением линии неакадемических традиций стало обращение к сферам джазового музицирования.

Композитор опирался на идеи совершенства, равновесия, гармонии, пропорций, как некой классической (в широком смысле) идиомы, которую можно отыскать в художественных эталонах любой эпохи. Его выбор чаще всего останавливался на барочных и классических архетипах музыкальных форм и соответствующем жанровом фонде. Исследователи признают в музыке Тансмана очевидный перевес барочных черт: моторика остигатных ритмических фигур в духе *perpetuum mobile*; линейно-полифоническое мышление; совершенство контрапунктической и имитационной техники в канонах, инвенциях, фугах; обращение к жанровым моделям *Concerto grosso*, барочным сюитам и старинным танцам<sup>2</sup>.

Не менее сильным и лично окрашенным был романтический тонус высказывания – присущая композитору "склонность использовать лирические формы выражения путем кантитенных мелодических линий, ведущих к драматическим кульминациям" [1]. Чувственная наполненность и мастерство лирического высказывания сближает его музыку с наследием XIX века<sup>3</sup>.

За порогом традиций оказались эксперименты в области современной музыкальной лексики. Атмосфера активных и порой радикальных поисков в данной сфере повлияла на Тансмана лишь отчасти. Ему были чужды серийные, пуантилистические и алеаторические техники композиции<sup>4</sup>. Тем не менее, он существенно пополнил свой композиторский "словарный запас" всевозможными полиаккордовыми<sup>5</sup>, политональными и полиритмическими образованиями, а также кластерами и другими сонорными явлениями, культивирующими внимание к звучности как краске<sup>6</sup>. "Тансман умело объединил музыкальные традиции, служившие источником вдохновения, – пишет польский исследователь Анна Гранат-Янки, – с современными, но не революционными приемами, которые разрабатывались им в течение жизни. Таким образом, ему удалось создать индивидуальную стилевую идиому. Его подлинный характер заключается в необычайной способности синтезировать старое и новое – традиции и современность. Слова, произнесенные Игорем Стравинским "реальная традиция не свидетельствует о прошлом, это живая сила, которая стимулирует и формирует настоящее", раскрываются со всей полнотой в музыке Александра Тансмана" [1].

Гитарные произведения композитора представляют ценный вклад в репертуар современных исполнителей. Первый опыт – "Мазурка" для гитары соло (1925) – был инспирирован знакомством с Андресом Сеговией в Париже. Позже А. Тансман вспоминал: "Я был очарован музыкальной личностью Андреса Сеговии с первых минут знакомства, и я горжусь, что был одним из тех молодых (в то время) композиторов, кто сочинял музыку для него. Наше сотрудничество никогда не прекращалось" [3]. Данное произведение стало знаковым, внося в гитарный репертуар того времени отчетливый след национальных польских традиций. Этническая атрибутика жанра прочно спаяна в сознании слушателя с вершинными художественными образцами шопеновских мазурок. Здесь к тому же она отсылает к истокам обиходного музицирования, коррелирующего с природой гитары как народного инструмента.

Мазуркой как "национальной эмблемой" польской музыки Александр Тансман инициировал в гитарном творчестве свои главные устремления – национальные, романтические, неоклассические.

Они представляли в разнообразных смешениях. Наследование традиций польской музыки наряду с многочисленными мазурками ощущалось и в других жанровых моделях, таких как полонез, куявяк, оберек, помещенных внутрь "Suite in modo Polonico" (1962), "Двенадцать легких пьес" (1980). Впрочем, этнические интересы композитора этим не ограничивались. Он отдал дань гитарной испанистике в "Двух популярных песнях" (1978), в основу которых были положены известные каталонские мелодии "Planu" и "Canço de lladre", а также в пьесах "Маленькое фанданго", "Эспаньола", "Коррида".

Приверженность романтической стилистике прочитывается в "Романтическом ноктюрне" (1956), "Балладе" (1965) и цикле "Посвящение Шопену" (1969), состоящем из трех миниатюр – Прелюдия, Ноктюрн, Романтический вальс. В буклете к альбому "Тансман: гитарная музыка" (1994) указывается: "В этом цикле, посвященном Андресу Сеговии, Тансман воссоздает стилистику Шопена. Это беззастенчивый романтизм и взгляд назад к музыкальным корням Тансмана" [3]. Пиетет композитора перед творчеством А. Скрябина, особенно – раннего периода, где романтические токи были очень сильны, отразился в "Вариациях на тему Скрябина" (1972).

Неоклассические приемы работы со старинными танцами ренессансной и барочной эпох – гальярдой, бранлем, сарабандой, менуэтом, пассакалией, жигой, гавотом – объединены сюитным принципом. Вперемежку с классико-романтическими прелюдией, баркаролой, скерцино они образуют индивидуальные модусы танцевальных коллекций. Один из них – цикл пьес для гитары соло "Каватина" (1950). Произведение создавалось для конкурса новых гитарных сочинений, который был приурочен 20-летию юбилею престижной Музыкальной академии Киджи в Сиене (Италия), где впоследствии Сеговия проводил регулярные гитарные курсы и мастер-классы для исполнителей. Изначально "Каватина" состояла из четырех частей: Прелюдии, Сарабанды, Скерцино и Баркаролы. После того, какopus был отмечен первой премией, по просьбе Сеговии Тансман досочинил финальную часть – Помпезный танец (1952). До сих пор это обстоятельство вызывает разночтения в структуре цикла: в более старом нотном издании помещен изначальный вариант, в остальных выписаны все части.

Предварительный замысел композитора заключался в идее посвятить музыку Италии, точнее Венеции – феноменальному культурно-историческому памятнику архитектуры и зодчества. Отсюда – музыкальная поэтика необычайно певучих итальянских вокальных интонаций, заставляющих вспомнить о жанровом генезисе каватины и баркаролы, выведенных в название всего сочинения и отдельной его части. Композиционная стратегия выстраивания цикла была абсолютно органична данному творческому намерению. Именно поэтому Тансман выбрал жанр песни гондольера, который в первой редакции венчал цикл "финальным аккордом".

Заявка на барочный сюитный регламент прослеживается в приоритетах тонального плана<sup>7</sup>, порядке следования контрастных пьес (прелюдия, сарабанда). Стилистика той эпохи сквозит фрагментами танцевальных фигур, модалных каденций, старинных ладовых оборотов, полифоническим током имитационного развития, и даже более глобально – введением раздела фугато в середину финальной пьесы "Помпезный танец". Между тем, уровень тематического контраста внутри пьес сигнализирует о гораздо более поздних формах соотношения материала. В совокупности с жанровыми приметам скерцино и баркаролы, которые занимают историческую нишу в романтической музыке, проявляются признаки шуточно-игровой и песенно-лирической сфер, апеллирующих к итальянским вокальным и инструментальным традициям. Стилиевые ассоциации отнюдь не ограничиваются поворотом вспять – к прошлому музыкального искусства. Они активно резонируют с настоящим – полиритмическими явлениями в духе Стравинского<sup>8</sup> и полиаккордовыми структурами, к которым Тансман проявлял особую склонность.

Приверженность аутентичным старинным жанрам порой направляла композитора к конкретным музыкальным первоисточникам. Эталонем "гитарного барокко" для Тансмана стало творчество французского виртуоза Робера де Визе (1650–1725) – гитариста и лютниста, автора многочисленных гитарных сюит, арий и пьес для лютни. Тансман заимствует темы Р. де Визе, ориентируясь на структуру барочного сюитного цикла, и создает на этой основе "Придворную музыку" для гитары и струнного оркестра (1960). Восемь частей концертной сюиты, состоящей из прелюдии, менуэта, сарабанды, гавота и мюзета, пассакалии, жиги, арии и финала, предельно близки языковым ресурсам старинной музыки. Композитор не стремится оппонировать этой лексике, не вступает с ней в конфронтацию новым "словарем эпохи". Мелодии де Визе воспроизводятся в соответствии с жанровым стилем своего времени, а оркестровая атмосфера наполняется "романтическим дыханием" – пластичными взлетами кульминаций и сочными аккордовыми красками. В итоге, в произведении Тансмана слышится романтически воспетая история французской барочной музыки, красота которой эстетически привлекательна для современного слушателя.

Репертуар современной гитарной полифонической музыки пополнился "Пассакалией" (1953), "Инвенциями" для гитары соло (1967), посвященными И. С. Баху, а также рядом пьес, основанных на имитационно-полифонических приемах. Чаще всего в концертном исполнении можно услышать "Пассакалию" для гитары соло.

Пассакалия – одно из произведений, находившихся более полувека в забвении в нотных архивах Андреса Сеговии. Доступ к ним был открыт лишь в 2000-е годы. "Это магическое сочинение, в котором, – по словам известного французского виртуоза Фредерика Зиганта, – торжественный стиль барокко превосходно комбинируется с тонкой, лиричной, иногда статичной, а иногда подвижной гармонией Тансмана" [4, 10].

В творческом порыве отразить художественную модель барочной эпохи Тансман прибегает к имитации слитно-циклического образования по типу "пассакалия – fuga". Композитор не выносит эту идею в заглавие, но выстраивает архитектуру произведения именно на данных принципах: из развития одной и той же темы создает две модели полифонических форм. Тема (тт.1–8) – из разряда барочных монументальных "музыкальных фресок", созданных "крупным мазком". Ее протяженность близка органным пассакалиям старинных мастеров и отчасти напоминает баховские лютневые фуги. Она содержит высокую концентрацию трагедийных аффектов, зашифрованных в символике риторических фигур. Традиционная для пассакальных тем нисходящая хроматическая линия от I к V ступени *rassus duriusculus* здесь как раз отсутствует. Она отодвигается в область драматических террасообразных вариаций на *basso ostinato*, где проявляется в верхнем голосе (тт. 52–58). В начале же – в басу – одnogолосный рисунок образует сложные плетения других риторических фигур. Первая из них – поступательное восхождение *anabasis*, символ восхождения, воскрешения. За ней следует *circulatio* – фигура вращения, символизирующая вечность. Далее – уступообразные восходящие секундовые ходы *interrogatio* – вопрошающие и скорбно вздыхающие одновременно. Они объединяются в протяженную секвентную "грядущую" медленного спуска *catabasis*, закругленного каденционным опеванием<sup>9</sup>. Подобная семантическая связь интонаций складывается в образ ритуального пути в вечность, сопровождаемого земными терзаниями, сомнениями и скорбью. Такая смысловая наполненность идентифицируется с жанровым полем пассакалии – траурного шествия. Каждая новая вариация дает особый импульс, виток и модус развития указанной гаммы чувствований, переводя ее то в состояние отчаянного стенания, то в зоны смирения перед неизбежностью или поднимая градус накала до трагических вершин.

Девять вариаций условно объединены в микроциклические образования – по три вариации в каждом. Кульминационными во всех случаях являются последние, что создает наплывы трех динамических волн. Их сила обеспечивается плотностью гитарной фактуры, растущей громкостью, полифонической насыщенностью линий и подголосков, окружающих остов темы, тональной драматургией *e-moll*, *a-moll*, *E-dur*, *e-moll*.

Существенную роль в этом процессе играют исполнительские приемы, которые также работают на общую идею динамизации строгих<sup>10</sup> полифонических вариаций. Как давняя традиция, сложившаяся в старинных вариациях, используется прием диминуирования – учащения ритмического пульса за счет более мелких длительностей, что во все времена способствовало демонстрации виртуозного мастерства исполнителя. Сюда же добавляется аккордовая техника, полифонические наложения линий. Однако наряду с этими проверенными временем способами фактурного варьирования Тансман вводит приемы игры, не известные музыкантам барочной эпохи. К ним можно отнести типично романтическое протяженное тремоло в верхнем голосе, под которым выстраивается сразу несколько звуковых пластов.

В целом девять вариаций на тему *basso ostinato* могли бы стать вполне законченным произведением с драматической вершиной в конце. Однако автор вводит трехголосную фугу, выстроенную в соответствии с барочными закономерностями этой высшей формы полифонического мышления. Для обрамления композиции Тансман в заключении возвращается к пассакалии и повторно проводит третью вариацию как одну из наиболее экспрессивных кульминаций сочинения. Тем самым жанровый акцент остается привязанным к первичному семантическому ядру – трагедийному, духовно осмысленному и апробированному веками. Композитор, очевидно, намеревался донести до слушателя его содержательную глубину как некую надвременную неизменность. Поэтому семантика знаков (риторических фигур), транслирующих в музыкальной истории глубинные аффекты в их духовной первозданности, оказывается важнейшим проводником смыслового поля жанра – причем в той его звуковой ипостаси, которая столетиями закреплялась в сознании человека.

Для исполнителя в этом усматривается феноменологически важный аспект. В сочинении такого рода необходимо предельно внимательно отслеживать "интонационные накопления", которые усиливают общую линию "поэтики скорби". Как бы не колебалась эмоциональная амплитуда субъективного, порой почти романтического переживания, как бы виртуозно не раскрывалась ткань гитарного сочинения, располагая к манифестации мастерства солиста – исполнителю следует придерживаться главной композиторской интенции. Ее суть – в духовной энергии, перетекающей через пороги жизни и смерти, страдания и освобождения, земного и вечного.

В гитарной музыке Тансмана безусловно преобладают сольные композиции. Тем не менее, нередко пьесы для гитары соло редактировались автором с учетом их камерного звучания. Так появилась новая версия Мазурки для гитары и струнного квартета, Канцонетта для гитары и камерного оркестра. К жанру инструментального концерта композитор обратился дважды: "Концертино" для гитары с оркестром (1945) и "Концерт памяти Мануэля де Фальи" (1954). С последним связана курьезная ситуация. Его премьера состоялась спустя более полувека. Объективной причиной стала утеря партитуры при пересылке автором исполнителю – Андресу Сеговии. Восстанавливая по памяти четыре части концерта, композитор впоследствии дописал к ним пятую, но ограничился клавиром<sup>11</sup>. Лишь в 2011 году итальянский композитор и гитарист Анжело Жилардино осуществил оркестровую редакцию концерта, обеспечив тем самым премьеру произведения.

В антологии исполнительских версий гитарной музыки Тансмана следует отметить альбомы "Полное собрание гитарных сочинений Тансмана" Марка Реньера и Кристиано Саппелли, концертные и сольные опусы в исполнении Андреса Сеговии, Стефано Грондоны, Роберто Аусселя, Фредерика Зиганта, Марцина Дыллы, Марты Мастерс, Дмитрия Илларионова, Марка Топчия и др.

Выводы. Произведения композитора по сей день включаются в программы международных гитарных конкурсов и в целом находятся в активной сценической ротации. Благодаря тонкости художественного вкуса, красоте мелодий, эффектности стилизованных аллюзий, отправляющих в путешествие по страницам музыкальной истории вместе с современным ее переосмыслением, сочинения Тансмана выступают в удивительный резонанс с культурой гитарного музицирования – ее национально-бытовыми корнями и теплыми лирико-романтическими тонами звучания.

В контексте восточно-европейских гитарных школ музыка Тансмана стала эмблемой национальной идентичности современной польской музыки. В его честь проводятся фестивали и конкурсы гитаристов в Лодзе, а произведения входят в обязательную программу конкурсов в Кракове, Катовице, Тыхах, Ольштыне, Крынице.

#### **Примечания**

<sup>1</sup> В 1930-е годы в Париже А. Тансман был признан почетным членом "Общества молодых польских музыкантов" наравне с И. Падеревским и К. Шимановским. Согласно биографическим данным, композитор покинул Польшу в молодости (1919) и в дальнейшем проживал во Франции, исключая период вынужденной эмиграции в США (1941–1946). Поэтому его нередко причисляют к представителям не только польской, но и французской композиторской школы. В последние годы Тансман был удостоен множества титулов и наград: почетный член Бельгийской академии наук, литературы и искусства; почетный член Императорской академии музыки Токио; почетный член Польского союза композиторов; кавалер ордена и обладатель золотых медалей "За выдающийся вклад в польскую культуру".

<sup>2</sup> Музыкальным эталоном эпохи Барокко для композитора служило творчество Дж. Фрескобальди. В частности на одну из его мелодий "Aria detta" А. Тансман написал "Вариации на тему Джироламо Фрескобальди" для струнного оркестра (1937).

<sup>3</sup> Тансманом написано множество произведений, посвященных композиторам-романтикам – Ф. Шопену, Ф. Листу, И. Брамсу, И. Штраусу, А. Скрябину. Из гитарных сочинений подобного рода наиболее известными являются "Вариации на тему Скрябина" (1972). В основе цикла лежит тема из Прелюдии *es-moll* № 4, оп. 16.

<sup>4</sup> Единичные случаи работы в додекафонной технике представлены в Симфонии № 9 и оратории "Пророк Исайя".

<sup>5</sup> Узнаваемой приметой индивидуализации гармонии считается так называемый "Тансманский аккорд" – "элемент музыкального языка композитора, в котором совмещается три аккорда C-dur + As 7 + квартаккорд b-e-a; этот полиаккорд можно обнаружить в "Six mouvements" (№ 4 – Intermezzo), "Quatre mouvements" (№ 1 – Notturmo), "Hommage a Erasme de Rotterdam" (№ 1 – Prologue) и в "Stele in memoriam d' Igor Stravinsky" (№ 1 – Elegie)" [1].

<sup>6</sup> Не следует забывать, что в польской музыке сформировался один из эпицентров освоения сонорной техники и сонористики, как ее наиболее радикального крыла, связанный с именами К. Пендерецкого и В. Лютославского.

<sup>7</sup> Все части кроме второй написаны в *e-moll* или *E-dur*. Вторая часть (*H-dur*) создает своеобразную "автентическую рифму" тональных взаимодействий по принципу T – D – T, лежащему главным образом внутри частей барочных форм. Здесь же данный принцип выведен на циклический уровень.

<sup>8</sup> Изучению творчества И. Стравинского Тансман посвятил свою монографию.

<sup>9</sup> Очевидно, что вариации *basso ostinato* требуют выразительного басового проведения темы, и при стандартном гитарном строе неестественные скачки нарушили бы целостность и поступенное величие риторических фигур, которыми пронизана тема. Не случайно Сеговия отмечал "неортодоксальность" выбранного строя – из-за выпяченной в теме *Dis* большой октавы шестую струну приходится перестраивать в *D*, хотя само произведение звучит в привычном *e-moll*.

<sup>10</sup> Тансман допускает небольшие расхождения с моделью строгих вариаций на *basso ostinato*. Обычно такая модель не нарушает синтаксического и композиционного масштаба темы. Здесь же композитор не единожды расширяет ее границы, добавляя зону перехода в другую тональность.

<sup>11</sup> Надо сказать, что для Тансмана было привычным написание предварительного эскиза концертного произведения в клавире для согласования с солистом всех исполнительских нюансов его партии. Лишь после композитор приступал к оркестровой партитуре. Именно поэтому, не получив от Сеговии комментариев, он так и не сделал инструментовку концерта.

#### **Литература**

1. Granat-Janki A. Tradition and Modernity in the Music of Aleksander Tansman [Electronic Resource] / A. Granat-Janki. – Polish Music Journal. – Vol. 4. – No. 1. – 2001. – Mode of access : URL : <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/4.1.01/granatjanki.html>.
2. Kaczyński T. Conversation with Aleksander Tansman / T. Kaczyński // Ruch Muzyczny. – 1974. – № 1. – P. 13.
3. Ledin V. Tansman : Guitar music (Complete). Music notes / V. Ledin. – Munich : HNH International Ltd., 1994. – P. 2.
4. Zigante F. Alexandre Tansman. Posthumous works for guitar. Foreword / F. Zigante. – Ancona : Berben edizioni musicali, 2003. – P. 5–18.

#### **References**

1. Granat-Janki, A. (2001). Tradition and Modernity in the Music of Aleksander Tansman. Polish Music Journal. Vol. 4 (1). Retrieved from <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/4.1.01/granatjanki.html> [in English]
2. Kaczyński, T. (1974). Conversation with Aleksander Tansman. Ruch Muzyczny. 1, 13 [in Polish].
3. Ledin, V. (1994). Tansman : Guitar music (Complete). Music notes. Munich: HNH International Ltd. [in English].
4. Zigante, F. (2003). Alexandre Tansman. Posthumous works for guitar. Foreword. Ancona: Berben edizioni musicali, 5-18 [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2017 р.