

Іванніков Т. П.

**УКРАЇНЬСЬКА ГІТАРНА МУЗИКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РЕТРОСПЕКЦІЇ**

Гітарні твори сучасних українських композиторів розглянуті в аспекті перетворення старовинних традицій та художніх канонів різних епох. Апеляція до жанрово-стильових моделей минулого виявлена у декількох дискурсах – стилізації, присвятах, алюзії, запозиченнях текстів, реконструкціях ренесансної, барокової, класичної, романтичної стилістики тощо. У якості знаків ретроспекції відзначені теми-монограми, цитовані мелодії, атрибутика палацових церемоніальних танців, циклічні барокові *concerto grossi*, інструментальні сюїти, партити, церковні сонати, лютневі традиції стародавніх майстрів. На матеріалі гітарного циклу «Присвяти» Л. Грабовського виявлені алюзійні зв'язки з чаконами Г. Перселла, аріями Й. С. Баха, експромтами Ф. Шуберта, прелюдіями Ф. Шопена, хоралами Й. Брамса, сторінками з балетної музики С. Прокоф'єва. У циклі «Нічне море» М. Шуха акцентовано стильові прикмети імпресіоністського звукопису, поєднані з гармонічним колоритом музики неакадемічної традиції. У партитах А. Андрушка простежено схожість з композиційним регламентом старовинних церковних сонат за взірцями скрипкових сонат Й. С. Баха. Стильовий діалог традицій та сучасності забезпечений взаємодією поліфонічних прийомів, які сягають доби Бароко, з лексикою фольклорного походження та гармонічним мисленням ХХ століття.

Ключові слова: українська гітарна музика, жанрові та стильові моделі, алюзії, реконструкція музики минулого.

Актуальність теми дослідження. Сучасне гітарне мистецтво України протягом останніх десятиліть набуло стрімкого розвитку і стає дедалі помітнішим феноменом серед провідних західноєвропейських та латиноамериканських гітарних шкіл. За-

вдяки досягненням вітчизняних віртуозів та педагогів Б. Бельського, В. Доценка, Р. Вязовського, А. Остапенка, В. Петренка, В. Сидоренко, О. Ренгача, М. Топчія гітарний світ знайомиться з новими сторінками творчої спадщини українських композиторів А. Андрушка, Л. Грабовського, В. Камінського, Є. Мілки, М. Скорика, М. Стецюна, А. Шевченка, М. Шука та ін. На тлі зростаючого обсягу вітчизняного академічного репертуару незначна кількість наукових праць (Т. Іванніков, В. Сидоренко, М. Стасюк), присвячених саме українській гітарній музиці, підкреслює актуальність поглиблення аналітичних пошуків та врахування сутнісних аспектів втілення жанрово-стильових моделей музики минулого, як одного з провідних дискурсів сучасної гітарної композиторської творчості.

Метою статті є виявлення жанрових моделей та стильових ознак музики минулого в гітарних творах українських композиторів.

Одним з основних творчих напрямків в українському гітарному мистецтві є апеляція до жанрових та стильових моделей музики минулого. Чимала кількість творів другої половини ХХ – початку ХХІ століть рясніє стилізаціями, присвятами, алюзіями, жанровими та стильовими запозиченнями музики ренесансної, барокової, класичної, романтичної епох. Знаками стильових ретроспекцій стають теми-монограми, знайомі мелодії, атрибутика палацових церемоніальних танців, циклічні барокові *concerto grossi*, інструментальні сюїти та партити, лютневі традиції стародавніх майстрів тощо. Найчастіше композитори виносять творчу проєкцію *in retro* до назв своїх творів. Широко відомі оригінальні опуси й авторські перекладення для гітари: «Три п'єси у старовинному стилі», цикл «Присвяти» Л. Грабовського; «Варіації на тему Кореллі», «Варіації на тему Преторіуса», «Варіації на тему Селінджерського рондо У. Берда», «Пасакалія Ф. Куперена» для гітари з оркестром М. Стецюна; «Візит до лютністів» для гітари та камерного оркестру, цикл «Музика королівського двору» для гітарного квартету, «Фолія у старовинному стилі» П. Полухіна; «Старовинні галантні танці» для гітари, «Нічне море», Арія «Поцілунок Афро-

діти» для гітари та струнних М. Шука; «Concerto grosso» для гітари та гобоя з камерним оркестром, «Прелюдія, fuga й алегро на тему ВАСН», «Річеркар» з циклу «Дотики», Соната «Classica», Сонатина «Elegiaca» А. Шевченка; Чотири fugи для гітари соло, «A fансу» для гітари та органа В. Карлаша; «Симфонічна поема» для 2-х гітар та оркестру, «Concerto grosso» для гітари з оркестром, Дві партити А. Андрушка; «Concerto grosso» для гітари з оркестром Ю. Стасюка; «Пасакалія» Д. Панченка; «Інтрада», «Пісня О'Керолана», «Пісня конкістадора», «Канцона Робін та Меріан» В. Задоянова тощо.

Відомі теми майстрів ренесансної та барокової епох отримали творче переосмислення у ряді творів для гітари з оркестром харківського композитора Миколи Стецюна – «Варіаціях на тему Кореллі», «Варіаціях на тему Преторіуса», «Варіаціях на тему Селінджерського рондо У. Берда», «Пасакалії Ф. Куперена». Автор вільно оперує жанровими моделями старовинних та романтичних варіацій та поєднує їх з типовими для концертних опусів сольними каденціями, оркестровими ліричними епізодами. Варіації завжди слугували найпоширенішою мотивацією для звернення до «чужого слова» – відомих авторських чи народних мелодій. Наприклад, у «Варіаціях на тему Кореллі» закладений давній інтерферентний зв'язок: оригінал барочного майстра – Соната для скрипки та *basso continuo re-minor* op.5, № 12 «La folia» – заснований на темі старовинної іспанської фолії. Станом на ХХ століття ця тема має велику кількість творчих «посередників» і разом із опусами А. Вівальді, О. Скарлатті, Ф. Куперена, А. Сальєрі, Ф. Ліста, С. Рахманінова закріпилася у творчості гітарних майстрів – Г. Санса, С. де Мурсії, М. Джуліані, Ф. Сора. У М. Стецюна модус старовинних строгих варіацій зазнав істотних змін. Внаслідок скорочення кількості варіацій принцип варіювання змістився до романтичної парадигми.

Знаком стильової ретроспекції, поєднання музичної мови минулого та сучасності позначені «Три п'єси в старовинному стилі» та гітарний цикл «Присвяти» (1981) Леоніда Грабовського. Вказані твори являють собою рідкісний приклад звернення компо-

зитором до музики для гітари соло¹. Цей творчий дискурс є унікальним в контексті авангардного мислення автора, який свого часу став одним із лідерів українського музичного андеграунду. Наразі композитор осмислює цей досвід як «творчу репліку», висловлену в опозиції численним критикам та пов'язану із прагненням довести, що авангардистам не байдужі традиції класичної, у широкому розумінні, музичної мови².

Цикл «Присвяти» складається із семи мініатюр *in retro*, що ведуть слухачів сторінками музичної історії: від барокових «Чаكونи» та «Арії», які присвячені Г. Перселлу та Й. С. Баху, через романтичні «Експромт», «Прелюдію» і «Хорал» у стилістиці Ф. Шуберта, Ф. Шопена та Й. Брамса, до джоплінівського «Маленького кек-уока» та «Аморозо» в дусі С. Прокоф'єва. Перед нами – саме той випадок, коли (за словами М. Севериної) полістилістика «є концепцією, на основі якої розробляється сама музична композиція»³, вона об'єднує весь циклічний задум та стає носієм його змістовної функції.

У свідомості слухача наче постає «вернісаж музичних картин». Сприйняття вихоплює знайомі асоціації, фрагменти пережитого чуттєвого досвіду, пов'язаного з музикою майстрів минулого. Цей досвід не залежить від гітарної спадщини. Він апелює до, ймовірно, найстійкіших етимологічних моделей композиторського письма (етемів, за визначенням І. Барсової⁴). Саме вони несуть

¹ Ні до, ні після 1981 року композитор не використовував гітару у своїй творчості. Варто зауважити, що разом із вищевказаними творами, того ж року Л. Грабовський написав п'єсу «Нічний блюз», а також виконав переклад для гітари музики до нездійсненої вистави «Клоп» за п'єсою В. Маяковського – «Танго» та «Фокстрот».

² Через відсутність необхідних навичок гри на гітарі Леонід Грабовський під час написання творів консультувався з одеським гітаристом і композитором Анатолієм Шевченком.

³ Северинова М. Музичний полістилізм як культурний феномен доби постмодернізму // Київське музикознавство. Київ, 2006. Вип. 20. С. 50.

⁴ Барсова І. Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1988. № 9. С. 5–17.

емоційно-смысловий заряд із площини історичних ретроспекцій до нової художньої реальності.

Хоча автор своїми присвятами надає слухачеві адресні стильові орієнтири, ситуація виявлення індивідуальних прикмет, пошуку аналогій зі знайомими творами вмикає механізм інтуїтивного інтелектуального споглядання. Його розв'язкою є один і той самий результат – тонкість роботи з чужими стилями зводиться до алюзії, коли точні співпадиння з першоджерелами відсутні, а стильова атмосфера реконструюється комплексом другорядних ознак, які заміщують пряме цитування. Але композитор щоразу розширює стильовий простір, що відтворюється, за допомогою включення в нього звукових компонентів, які знаходяться за його межами.

У Чаконі відчутні алюзії на піднесено-зосереджені зразки перселлівських граундів та чакон, типових для старовинної англійської інструментальної та оперної музики. Композитор не вдається до прямого цитування творів Г. Перселла та навіть не дотримується принципів поліфонічних варіацій на *basso ostinato*. Поміж тим, стилізація виражена шляхом узагальнення ознак групи творів композитора єдиного жанрового кола (приклад 1).

Приклад 1.

Л. Грабовський. «Присвяти». Чакона

The image shows a musical score for a piece titled "Dedication" (Prisvyati) by L. Grabovskiy, identified as a Chaconne. The score is written for two staves. The first staff is marked "Solenne ed maestoso" and "f met.". The second staff is marked "p dolce, pastoso". The score includes various musical notations such as chords, triplets, and fingerings.

Асоціативний ряд підсумовує найяскравіші сторінки перселлівських чакон. Любитель старовинних англійських опер відчує схожість із початковими фразами знаменитого «Плачу Дідони» з опери «Дідона та Еней». Для шанувальників струнно-щипкових інструментів стануть очевидними зв'язки із лютневими перекладами чакони з опери «Королева фей». Декоративні прийоми старо-

винної орнаментики – дімініції мелодичних ліній – змушують згадати клавесинні граунди та чакони англійського майстра.

Морфологія музичної мови п'єси заснована на консонуючих вертикалях ренесансного письма, модальних рудиментах барокового мислення (старовинних ладах, акциденціях пікардійських терцій, дорійських секст, фрігійських секунд тощо). У зоні експозиції теми автор дотримується традиційної організації докласичної тонально-модальної системи. Історичний зв'язок з нею розривається композиторською ініціативою, спрямованою на гармонічне варіювання, причому досить істотне, що порушує регламент не властивими для цієї системи мажоро-мінорними явищами. Для встановлення композиційної рівноваги Л. Грабовський підсилює каденційну зону повторним проведенням заключного звороту. У підсумку, п'єса відтворює «інтонаційний клімат» англійської музики XVII століття, переосмисленої сучасним митцем.

«Арія», присвячена Й. С. Баху, уособлює зліпок з численних зразків клавірних Французьких сюїт, кантат і ораторій німецького композитора. Аналогічно багатьом з них, вона є двухголосною п'єсою, мелодія якої відображає жанрову генезу розспівності, вокальної кантилени під акомпанемент basso continuo (приклад 2).

Приклад 2.

Л. Грабовський. «Присвяти». Арія

Adagio ma non troppo
Melodia sempre cantabile

mp basso sempre pizzicato (ad libitum)

Подібно попередній «Чаконі», зона експонування теми максимально наближена панівним тогочасним традиціям і відходить від них лише у фазі розвитку. Л. Грабовський використовує характерні прийоми секвенціювання, але переміщує їх до нетипово да-

леких тональних зон (*Сі-бемоль мажор, Мі-бемоль мажор, ре мінор, Фа мажор*).

«Експромт» у стилі Ф. Шуберта занурює у світ мрійливої лірики. Фігураційна канва супроводу наближує його до фортепіанного Експромту № 3, ор. 90, а пунктирні ритмічні предйоми та мелізматичні каденції в темі – до Експромту № 3, ор. 142. Романтична фабула образів рухається від світлого, безпосередньо захопленого сприйняття краси навколишнього світу та естетики внутрішнього душевного резонансу з ним – до схвильованого переживання, відтінків смутку, невпевненості та надії – тобто, традиційної для доби Романтизму гами почуттів (приклад 3).

Приклад 3.

Л. Грабовський. «Присвяти». Експромт

Andante con espressione

На цій високій хвилі романтичного тону звуцання для Л. Грабовського є важливим феномен краси – причому в тому її вигляді, який міцно асоціюється з музикою XIX століття. Очевидно тому композитор не порушує модель, що стилізується, та витримує її від початку до кінця п'єси.

У «Прелюдії» створена алюзія на музику Ф. Шопена. Творча проєкція спрямована не на узагальнення стилістики композитора, а сфокусована на його конкретному опусі – фортепіанній Прелюдії *мі мінор* № 4, ор. 28. Ця мініатюрна емблема шопенівського стилю випромінює скорботу, розпач, які стримуються глибоко всередині та вириваються в кульмінації високим патетичним вигуком. Своїм емоційним наповненням вона лише частково резонує із п'єсою Л. Грабовського. Але зовнішні ознаки схожості виявляються одра-

зу: у ямбічному октавному затакті мелодичної лінії; в ламентозних інтонаціях секундових «зітхань», що заховані в орнаменті оспівувань; в низхідних малосекундових затриманнях акордових вертикалей, які надають музиці споглядально-скорботний характер (приклад 4).

Приклад 4.

Л. Грабовський. «Присвяти». Прелюдія

Andante, cantabile

p pasioso, espressivo e rubato

Акорди гітарної фактури, викладені тріолями, розмивають монолітність шопенівських вертикалей, розріджують густоту гармонічних подій плавними змінами співзвуч в дусі фігурованого хоралу. Поетика скорботи не досягає тут високої амплітуди першоджерела, фіксуючись на рівні ламентозної лірики. У тембровому відношенні це є органічним амплуа гітари, як інструмента, на самперед, камерно-ліричного.

У мініатюрі «Маленький кек-уок», присвяченій С. Джоппліну, за основу взято типовий для творчості американського композитора ритмо-інтонаційний комплекс танцювальних жанрів африканського походження – регтайма та кек-уока (приклад 5).

Приклад 5.

Л. Грабовський. «Присвяти». Маленький кек-уок

Allegretto

mf

У характерній джазовій манері, природним носієм якої в умовах неакадемічної традиції музикування є, зокрема, гітара, реалізований стандартний набір елементів: гострий пунктирний ритм і синкопований малюнок мелодії з форшлагами; блюзовий лад, відповідно якому побудовано чергування акордів. Музика відновлює картинку старого американського кінематографа, де в комічних жестах та стрибавчій ході танцюристів вгадується побутова природа кек-уока, його невимушена грайливість з відтінками веселої театральної пантоміми.

«Хоралом» Л. Грабовський артикулює алюзії з творчістю Й. Брамса, у численних зразках симфонічної, хорової та органної музики якого хорал несе квінтесенцію філософської думки, релігійного почуття, строгості, простоти і величі. У цьому жанрі акумульовано багатомістовий сакральний досвід німецького мистецтва, з якого найціннішими для Й. Брамса стали бахівські твори. У будь-якому з брамсівських хоралів чути далекий відгомін богослужбового співу, органних хоральних прелюдій, церковних дзвонів тощо.

Звертаючись до стилістики німецького романтика, Л. Грабовський, тим самим, вносить в гітарний цикл цілий пласт «вторинних алюзій» (приклад б).

Приклад б.

Л. Грабовський. «Присвяти». Хорал

Sostenuto, elevamento

mf sempre arpeggiando

f

Композитор не відтворює текст достовірно і не цитує давнє першоджерело, як це часто робив сам Й. Брамс. Гітарна п'єса виявляє віддалену подібність з різними сторінками його музики, з одного боку, наближуючись до величної ходи піднесеного хорального вступу

до фіналу Четвертої симфонії, з іншого – нагадуючи про традиції обробки григоріанських хоралів в органних прелюдиях оп. 122.

Заклучна мініатюра циклу присвячена пам'яті С. Прокоф'єва. Її назва «Аморозо» перегукується з однойменним номером з третього акту балету «Попелюшка». Змістове наповнення заголовку п'єси походить від іспанського *amoroso*, що символізує стан закоханості, мрійливості, піднесеності. Головний персонаж балету показаний С. Прокоф'євим саме в такому ключі – ніжною мелодією, що звучить у високому регістрі, ніби не торкаючись земного, буденного, та вібрує під тремтливий акомпанемент струнних.

Л. Грабовський створює мелодію в дусі С. Прокоф'єва і навіть зберігає оригінальну тональність *Mi мажор* (приклад 7).

Приклад 7.

Л. Грабовський. «Присвяти». Аморозо

Con anima

mf

sonoro

У верхньому шарі гітарної фактури викладається тема інструментального походження, яка легко злітає до вершин та заповнює великий теситурний об'єм. Мелодичний контур теми цілком підпорядкований логіці гармонічного процесу, що втілює стильові ознаки музики С. Прокоф'єва. Вони проявляються вже з перших тактів звучання завдяки взаємодії розкладених фігурацій на тонічному органному пункті, що чергуються з «прокоф'євською домінантою» – $D_7^{5\#7\#}$ – *h-dis-fis-ais*. В результаті складається характерний для С. Прокоф'єва хиткий, одухотворений, витончений ліричний образ.

Поліфонія стилів, втілених у гітарному циклі Л. Грабовського, відображає досвід ретроспекції, погляду на минуле з позицій сьогодення – тенденцію, актуальну для музики дру-

гої половини ХХ століття і доволі рідкісну в контексті творчої спадщини автора.

На відміну від вищенаведеного прикладу, де автор свідомо моделював зовнішню схожість з мовами, стилями та текстами минулого, у гітарній музиці часто виникають феномени опосередкованого стильового впливу. Подібного роду зразки зустрічаються у гітарних композиціях Михайла Шуха – циклах «Три акварелі» (1980), «Нічне море» (2010), п'єсах «Вечірня мелодія» (2010), «Вечірня музика для моїх друзів» (2002) для гітари та флейти.

Три п'єси циклу «Нічне море» автор називає акварельними замальовками для гітари. Їх програмний зв'язок з мальовничими полотнами в дусі імпресіоністської естетики посилюється підзаголовками: «Місячна доріжка», «Солодкі запахи південної ночі», «Відблиски на воді». Композитор відсилає художні асоціації до імпресіоністського звукопису, зосередженого на милуванні фарбами багатотерцевих вертикалей, їхніх колоритних обертонових шлейфів, що застигають у середовищі м'яких арпеджованих переливів та ковзань. Основна інтенція виводить до стану споглядальності, медитативної рефлексії – занурення у світ статички, тонких вібрацій, неспішних повторів фраз, камерності звучання і в цілому – спокою та тиші. Таким є емоційне середовище першої п'єси, в якій голос гітари сприймається як колористичний феномен (приклад 8).

Приклад 8.

М. Шух. «Нічне море». Місячна доріжка

Andantino
rubato, legato

Михайло Шух
Редакція Павла Іванникова

©-D *

p

p

p

rit.

ten.

Фігураційний тематизм органічно зливається з акустичними педалями нижніх голосів. Їхнє м'яке дихання змальовує картину нічного моря, що погойдується під місячним світлом. Відчуття внутрішньої свободи споглядання, плавного переключення уваги на окремі фрагменти музичного пейзажу формуються метричною та темповою мінливістю *rubato*, хвилеподібною динамікою розсипів розкладених септакордів, що повторюються, чергуванням неспішних тріольних мелодичних сходжень, що перериваються ферматами. Гармонічне наповнення, репетитивність фразування вказують і на іншу стилістичну особливість мініатюри – близькість з неакадемічними традиціями музикування, представленими джазовими ліричними баладами та повільними розділами імпровізаційних концертів.

У другій п'єсі «Солодкі запахи південної ночі» естетика звуку занурює у світ акустичних резонансів. Вони формуються у нижньому сегменті обертонового ряду та створюють напливи завершених консонансів над басовими педалями (приклад 9).

Приклад 9.

М. Шух. «Нічне море». Солодкі запахи південної ночі

Короткі репліки застигають у високому регістрі примарними флажолетами, збираються у невеликі згустки та довго вібрують у просторі, наче тонкий шлейф ароматів. Функціонально співзвуччя пов'язані співвідношеннями тоніки, медіанти та доміанти в кон-

тексті *ре мінор* – улюбленої тональності композитора. Після секвенційного зміщення, що відкриває нову колористичну зону *до мінор*, композитор веде звуковий потік до цілотонового простору, ніби залитого соковитими мажоро-мінорними фарбами *Мі-бемоль мажор* – *До-бемоль мажор* і далі секвентно *Ре-бемоль мажор* – *Ля мажор*. Композитор працює з гармонічним арсеналом романтичної музики, але воліє підкреслювати барвистість співзвуч, максимально розріджуючи звукове поле обертоновими відлуннями. У фокусі естетичних завдань п'єси постає феномен колористичного письма, яке тут виходить на перший план (що цілковито узгоджується з образом наповненням і позамузичними асоціаціями, які виникають у зв'язку з ним). Важливим стає модус споглядання – вслухання, чуттєвого занурення у звукову атмосферу, що народжує образ спокою та статички. У заключній п'єсі циклу «Відблиски на воді» заявлена програма реалізується цілим комплексом звукозображальних прийомів (приклад 10).

Приклад 10.

М. Шух. «Нічне море». Відблиски на воді

The musical score is presented on two staves. The first staff begins with the tempo marking 'Andantino' and a dynamic marking 'p'. It contains several chords and melodic fragments. The second staff continues the piece, featuring a 'sempre' marking and a dynamic 'p'. It includes several triplet markings and a fermata at the end of the section, labeled 'VII'.

Низка розмірених арпеджованих акордів вступу, що імітують тихе погойдування води, змінюється грою коротких мелодичних фраз. Підсвічені тріольними фігурами акомпанементу, вони завмирають у ритмічному уповільненні. Музична тканина змальовує картину нічного прибою. Інтонаційні вершини підкреслюються хвилеподібними фігурами мелодичних ліній, що постійно зміщуються, спалахуючи, наче відблиски світла на воді.

Музична поетика ґрунтується на колорунанні співзвуч з доданими тонами. Утворене на цій основі дисонантне середовище,

підсилене станом «тональності, що коливається» (Ю. Холопов¹), виявляє опосередкований зв'язок, з одного боку, з імпресіоністською палітрою, а з іншого – з численними естрадно-джазовими моделями багатотерцевих акордових вертикалей. У цьому середовищі немає експресії – все підпорядковується медитативній парадигмі творчості, яка домінує в естетиці композитора.

Опосередкованими стильовими зв'язками без уточнення першоджерела відзначені композиції М. Шука, створені за лекалами барокового письма – «Старовинні галантні танці» (1980), Арія «Поцілунок Афродіти» для гітари та струнних (2017). Вони є авторським перекладом камерно-вокальних та фортепіанних творів. Звернення до виразових засобів старовинної музики є абсолютно усвідомленим – для композитора воно пов'язане із відтворенням тих канонів краси, що не тьмяніють впродовж століть.

Найефективнішою формою взаємодії зі «словником» старовинної музики є опора не лише на мовні, але й на жанрові архетипи. Серед подібних опусів для гітари – численні *concerto grossi*, партити та сюїти, прелюдії та фуги, пасакалії, фантазії та річеркари. Далеко не завжди старовинні назви творів точно відбивають відповідні жанрово-стильові ознаки. Найчастіше у концепції авторів поєднуються голоси епох та діалоги традицій.

В Партиті № 1 (2003) А. Андрушка, складеній як циклічна композиція з чотирьох контрастних частин, різних за жанром – прелюдія, fuga, коліскова, токата, – не витримується точний регламент барокової партити. Відомо, що обов'язковими для неї були старовинні танці (алеманда, куранта, сарабанда, жига). Композиційна ідея циклу А. Андрушка базується не так на сюїті, як на близькій до неї моделі церковної сонати (*sonata da chiesa*) за взірцем бахівських скрипкових сонат. У структурі циклу відображено властиве церковній сонаті парне чергування контрастних за темпом, розміром та типом викладу частин (повільно-швидко-повільно-швидко). Імпровізаційне прелюдування у старовинних сонатах змінювалося жвавою фугою,

¹ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Санкт-Петербург : Лань, 2003. С. 392.

стриманим танцем та швидкою заключною частиною у характері жи- ги або токати з імітаційними перегукуваннями фраз та мотивів.

Загалом, «Партита» А. Андрушка звертається до даного різ- новиду барокових циклів, відображаючи їх специфіку на рівні по- ліфонічного мислення, ладотональних, композиційних та жанро- вих стратегій тощо. Музика при цьому звучить сучасно. У музич- номовному аспекті тут використані найрізноманітніші за приро- дою виразові засоби. З одного боку, можна почути відгомін хрома- тизованих поліфонічних тем, ядро яких в музиці Бароко прийнято пов'язувати з «емблемами хреста». У таких випадках утворюється режим поліфонічного контурного двоголосся (прелюдія) або фуго- ваного багатоголосся (фуга). З іншого боку, хроматичні резерви настільки ущільнюються, що весь ладотональний контекст дає ма- ксимальне розширення тонального поля та високий ступінь його дисонантного заповнення. Репліки діатонічного походження опо- нують інтонаційній напруженості подібних висловлювань і сприймаються як короткі ліричні відступи в романтичні та фольк- лорні зони. Останні заявляють про себе національним ладовим ко- лоритом (гуцульський лад). До числа морфологічних факторів, що свідчать на користь сучасності музичного мислення, потрапляють різноманітні виконавські прийоми – Барток-піцикато, плескання по деці, шумові расгеадо, тепінг (приклад 11)¹.

¹ Послідовний аналіз партит для гітари соло А. Андрушка подано у публікаціях В. Сидоренко (Сидоренко В. Твори А. Андрушка для гітари соло: до взаємодії фольклоризму і неокласицизму // Науковий вісник НМАУ : Музична творчість та наука в історичному просторі // упоряд. В. Москаленко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 73. С. 241–248; Сидоренко В. Стилiстика творiв А Андрушка для гiтари соло // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогiки та теорії і практики освіти : Гiтара як звуковий образ свiту : виконавське мистецтво та наука // ред.-упор. В. Доценко. Харкiв : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 128–136.). Нами вiдзначенi музичнi чинники, суттєвi для обраного аналітичного параметра.

Приклад 11.

А. Андрушко. Партита № 1. Токата

Подібна циклічна модель є основою Партити № 2 (2005), що також складається з чотирьох частин – *Preludio, Fuga, Recitativo, Finale*. Рамки стилізації музики минулого істотно розширюються. У Прелюдії їм відведені початкова та заключна побудови в дусі чакони з витриманою хоральною фактурою, що не виходить за межі барокового письма. Центральна зона вільного прелюдування на заявлену тему нагадує стан імпровізаційного «блукання» далекими тональностями і переносить фокус уваги зі старовинної стилістики на сучасну, авторську. В фузі відбувається те саме: тема відповідає типовим бароковим зразкам, проте подальша поліфонічна робота з нею не завжди відповідає «риториці» відповідей згідно сценарію звичних тональних співвідношень. Як наслідок, композитор демонструє володіння поліфонічною технікою імітаційного письма, стретних та інверсійних проведень матеріалу, збагачених сміливими тональними зіставленнями.

У Речитативі зони стильових контрастів розведені двома висловлюваннями, непропорційними за масштабом. В основі першого проголошується індивідуально-стильове начало, властиве для музики пізнього О. Скрыбіна. Воно вгадується у контурах дисонантних шестизвуч, що нагадує іменну гармонію – «прометей-акорд», – і розсипається рухливою чередою звуків. Хроматичному розсипу естетично протиставлена краса ламентозних інтонацій розділу *Calmo*, що завмирають на витриманій акустичній педалі. Гітара тут звучить тихо, ніжно, підкреслюючи символіку аріозних

мотивів плачу. Речитатив не сприймається як монолог, а стає символічним діалогом двох стильових традицій.

У Фіналі діалог стає ще масштабнішим, розростаючись до повноцінних розділів форми, об'єднаних моторною жанровою першоосновою тематизму. У крайніх розділах це пов'язано з фольклорним началом, вираженим енергією змінних, головним чином, асиметричних ритмів, що віддалено нагадують балканські (болгарські) та угорські танцювальні традиції (приклад 12).

Приклад 12.

А. Андрушко. Партита № 2. Finale

Allegro molto (sempre) ♩ = ♩

f
risoluto sempre

У басових голосах імітуються бурдонні квінтові опори. В мелодичних контурах виявляються ладоутворення, що мають геміольну природу і походять від карпатських та угорських наспівів. А. Андрушко створює органічну картину народно-побутового дійства, не вдаючись до цитування жодного з них. Тонкощі мотивної роботи зближують матеріал з неофольклорними пошуками у творчості композиторів ХХ століття, зокрема, Б. Бартока. Середній розділ спрямовує у властиве бароковим фіналам річище *perpetuum mobile*: з регулярною метрикою, невинним бігом арпеджованих пасажів та передбачуваним каркасом гармонічних подій. Попри всю багатовимірність стильових контактів, в музиці А. Андрушка завжди відчувається сучасна мова автора.

Таким чином, апеляція до жанрово-стильових моделей минулого в сучасній українській гітарній музиці виявлена нами в декількох дискурсах – стилізації, присвятах, алюзії, запозичення текстів, реконструкція стилів ренесансної, барокової, класичної, романтичної епох тощо. У якості знаків ретроспекції відзначені

теми-монограми, цитовані мелодії, атрибутика палацових церемоніальних танців, циклічні барокові *concerto grossi*, інструментальні сюїти, партити, церковні сонати, лютневі традиції стародавніх майстрів. На матеріалі гітарного циклу «Присвяти» Л. Грабовського виявлені алюзійні зв'язки з чаконами Г. Перселла, аріями Й. С. Баха, експромтами Ф. Шуберта, прелюдіями Ф. Шопена, хоралами Й. Брамса, сторінками з балетної музики С. Прокоф'єва. У циклі «Нічне море» М. Шуха акцентовано стильові прикмети імпресіоністського звукопису, поєднані з гармонічним колоритом музики неакадемічної традиції. У партитах А. Андрушка простежено схожість з композиційним регламентом старовинних церковних сонат за взірцями скрипкових сонат Й. С. Баха. Стильовий діалог традицій та сучасності забезпечений взаємодією поліфонічних прийомів, що сягають доби Бароко, з лексикою фольклорного походження та гармонічним мисленням ХХ століття.

Список використаної літератури

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1988. № 9. С. 5–17.
2. Северинова М. Музичний полістилізм як культурний феномен доби постмодернізму // Київське музикознавство. Вип. 20 : Культурологія та музикознавство. Київ, 2006. С. 47–57.
3. Сидоренко В. Твори А. Андрушка для гітари соло: до взаємодії фольклоризму і неокласицизму // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі : зб. ст. /упоряд. В. Г. Москаленко. Київ, 2008. С. 241–248.
4. Сидоренко В. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука /Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. В. І. Доценко. Харків, 2008. С. 128–136.

5. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 544 с.

6. Стасюк Ю. Молоді композитори України. Андрій Андрушко // Навколо гітари. Вип. 3 : Муз.-літ. журн. з іл. та нотн. прикл. Рівне, 2010. С. 17.

References

1. Barsova, I. (1988). Opyt etimologicheskogo analiza [Experience of etymological analysis]. Sovetskaya muzyka, 9, 5–17 [in Russian].

2. Severinova, M. (2006). Muzichniy polistilizm yak kulturniy fenomen dobi postmodernizmu [Musical polystylism as a cultural phenomenon of the postmodern age]. Kyivske muzikoznavstvo [Kyiv musicology]. 20, 47–57 [in Ukrainian].

3. Sidorenko, V. (2008). Tвори A. Andrushka dlya gitari solo : do vzaemodii folklorizmu i neoklasitsizmu [A. Andrushko's works for guitar solo: to the interaction of folklorism and neoclassicism]. Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovskogo: Muzichna tvorichist ta nauka v istorichnomu prostori [Scientific herald of the NMAU : Musical creativity and science in the historical space]. 73, 241–248 [in Ukrainian].

4. Sidorenko, V. (2008). Stilistika tvoriv A. Andrushka dlya gitari solo [Stylistics of works by A. Andrushko for guitar solo]. Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiky ta teorii i praktiki osviti: Gitara yak zvukoviy obraz svitu: vikonavske mistetstvo ta nauka [Problems of interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education : Guitar as a sound image of the world: performing arts and science]. 23, 128–136 [in Ukrainian].

5. Holopov, Yu. (2003). Garmoniya. Teoreticheskiy kurs [Harmony. Theoretical Course]. Sankt-Petesburg: Lan, 544 [in Russian].

6. Stasyuk, Yu. (2010). Molodi kompozytory Ukrayiny. Andriy Andrushko [Young composers of Ukraine. Andriy Andrushko]. Navkolo gitary [Around the guitar]. 3, 17 [in Ukrainian].

Иванников Т. П. Украинская гитарная музыка: жанрово-стилевые ретроспекции. Гитарные произведения современ-

ных украинских композиторов рассмотрены в аспекте претворения старинных традиций и художественных канонов различных эпох. Апелляция к жанрово-стилевым моделям прошлого обнаружена в нескольких дискурсах – стилизациях, посвящениях, аллюзиях, заимствованиях текстов, реконструкциях ренессансной, барочной, классической, романтической стилистики. В качестве знаков ретроспекции отмечены темы-монограммы, цитируемые мелодии, атрибутика дворцовых церемониальных танцев, циклические барочные *concerto grossi*, инструментальные сюиты, партиты, церковные сонаты, лютневые традиции старинных мастеров. На материале гитарного цикла «Посвящения» Л. Грабовского выявлены аллюзийные связи с чаконами Г. Перселла, ариями И. С. Баха, экспромтами Ф. Шуберта, прелюдиями Ф. Шопена, хоралами И. Брамса, страницами из балетной музыки С. Прокофьева. В цикле «Ночное море» М. Шука акцентированы стилевые приметы импрессионистской звукописи, смешанные с гармоническими колоритами музыки неакадемической традиции. В партитах А. Андрушко прослежено сходство с композиционным регламентом старинных церковных сонат по образцам скрипичных сонат И. С. Баха. Стилевой диалог традиций и современности обеспечен взаимодействием полифонических приемов, идущих от барочной эпохи, с лексикой фольклорного происхождения и гармоническим мышлением XX века.

Ключевые слова: украинская гитарная музыка, жанровые и стилевые модели, аллюзии, реконструкция музыки прошлого.

Ivannikov T. Ukrainian guitar music: genre-style retrospections. Guitar works of contemporary Ukrainian composers are considered in aspects of the implementation of ancient traditions and artistic canons of different epochs. An appeal to genre-style models of the past was found in several discourses - stylizations, dedications, allusions, borrowings of texts, reconstructions of Renaissance, Baroque, classical, romantic stylistics. As signs of retrospection are noted the monograms, cited melodies, paraphernalia of palace ceremonial dances, cyclic baroque *concerto grossi*, instrumental suites, partitas, church

sonatas, lute traditions of ancient masters. On the material of the guitar cycle "Dedications" by L. Grabovsky, are revealed allusions to the chaconnes of G. Purcell, the arias of J. S. Bach, the impromptu of F. Schubert, the preludes of F. Chopin, the chorals of J. Brahms, the pages from the ballet music of S. Prokofiev. The stylistic signs of impressionistic sound, mixed with the harmonic colors of the music of the non-academic tradition are accentuated in the cycle "The Night Sea" by M. Shukh. A similarity with the compositional regulations of the old church sonatas based on the samples of violin sonatas by J. S. Bach is observed in A. Andrushko's partritas. The style dialogue of traditions and modernity is provided by the interaction of polyphonic techniques coming from the Baroque era, with vocabulary of folklore and harmonious thinking of the twentieth century.

Keywords: Ukrainian guitar music, genre and style models, allusions, the reconstruction of music of the past.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2017 р.