

**ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ  
В СОВРЕМЕННОМ ГИТАРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

Одним из важнейших и наиболее показательных аспектов развития гитарного искусства последних десятилетий является обогащение жанровой картины академического репертуара. Десятки тысяч новых сочинений для классической гитары, создаваемых композиторами с беспрецедентной интенсивностью, отражают объективный рост авторитета данной области творчества. Количественные показатели здесь играют немаловажное, однако, отнюдь не определяющее значение. Наряду с хронологическими, эстетико-стилевыми, этно-региональными и прочими другими индикаторами мощности всей платформы гитарной музыки, указывающими на изменения масштабов композиторского интереса к инструменту, не менее эффективными являются сигналы другого рода. Их можно уловить в потоке новых жанровых явлений, неожиданно пересекающихся с давно забытыми жанровыми традициями. Насколько активен такой диалог? В чём его эстетические мотивации? Каким образом преемственность исторически сложившихся, универсальных жанровых моделей способна влиять на процессы обновления жанров в академическом гитарном искусстве? Это – вопросы жанрового генезиса, развёрнутые на большой дистанции, с отрывом от аутентичной среды бытования жанра и с учётом его проекций в будущее.

Для гитарной музыки, перенимающей арсенал инструментальных жанров академической традиции, существенна исходная позиция: гитара исторически сформировала вокруг себя одну из самых мощных и неоднородных жанровых ниш, демонстрирующих динамику смещения первичных условий бытования – из области обиходной в сферу концертно-преподносимой. Отсюда – многочисленные перекрёстки традиций, идущих из недр народно-бытовой музыки, активация её современных этнических рамок, влияние эстрадно-развлекательной сферы, лежащей в стороне от академического искусства игры на классической гитаре, что в совокупности его подпитывает, взаимодействует с ним, но не сливается, не отождествляется в однородную целостность.

Историко-типологический подход нацеливает на рассмотрение новых гитарных сочинений с позиций их обращённости к жанровому генезису, с учётом исторической дистанции от времени формирования и стабилизации жанра, установления связей с его структурно-семантическим инвариантом. В зону исследовательского интереса попадают также другие, не менее важные аспекты: характер эволюции жанра (континуальность, непрерывность линии развития или её дискретность, прерывистость); органичность первичных условий бытования жанра традициям гитарного музицирования; сохранение или преодоление композиционного архетипа жанра, и наконец, степень активности обращения композиторов, пишущих для классической гитары, к тому или иному жанровому слою. Всё это позволяет обнаружить целый ряд источников обновления жанров в гитарной музыке наших дней и связать их с процессами преемственности, наследования старинных жанровых традиций, в чём видится *цель* данной статьи.

Исторические судьбы музыкальных жанров складываются по-разному. Одни из них ещё в пору становления оказываются вместилищем масштабных идей, нуждающихся в отточенных до совершенства композиционно-драматургических контурах. Это совокупно формирует ядро жанра, активно закреплённое исторической памятью, жизнеспособное в ближайших и даже самых отдаленных прогнозах. Такие жанры обычно занимают магистральные позиции и обладают волновой траекторией развития, увенчанной жанровыми взаимодействиями, что само по себе обеспечивает их видовое многообразие. Но бывают и другие: те, которые, пройдя определенную селекцию и миновав воздействия сразу нескольких, нечётко выраженных жанровых вкраплений, актуализируются ненадолго и почти совсем замолкают, уходят в тень более мощных жанровых генераций. Среди жанров со скоротечной историей, резонирующих отголосками старины спустя несколько столетий, – средневековые, ренессансные, барочные жанры, ставшие знаками своего времени и запечатлённые как память о нём. Их воссоздание и погружение в новый языковой контекст раскрывает увлекательное игровое поле, с жанровыми приметами ушедших эпох, со следами *чужого слова*, а шире – диалога времён. Приметы старинных жанров легко угадываются, схватываются, распознаются в новом сочинении, что формирует мгновенный

рейтинг популярности музыки у слушателя, вовлекает в творческую орбиту и композиторов, и исполнителей, и публику. Рассмотрим случаи наиболее симптоматичные.

Начнём со сложных составных жанров, выявляющих мастерство игры. На академической сцене позиционирование гитары как сольного концертно-виртуозного инструмента «налагало обязательства» на репертуарную политику, сходную с другими областями академического инструментального исполнительства, в которых господствует концертно-виртуозное начало, принцип игры, соперничества, состязательности, усиливаются позиции жанров, его демонстрирующих. Лидирующим среди них является *гитарный концерт*.

Активность обращения композиторов к жанру концерта в последние десятилетия практически не имеет аналогов. Каталоги гитарной музыки XX века наглядно демонстрируют небывалую динамику творчества в данном жанровом секторе. Для сравнения укажем, что если за всю первую половину XX века было создано около десятка гитарных концертов<sup>1</sup>, то во второй половине столетия и начале нового века общее количество гитарных концертов увеличилось до 800 сочинений. Впечатляющую численность новых произведений бессмысленно увязывать с преодолением репертуарного дефицита, это скорее – естественное следствие усилившихся позиций гитары среди академических виртуозно-концертных инструментов и одновременно – динамический стимул к дальнейшему развитию.

Разумеется, из каталога гитарных концертов последних десятилетий можно вычленить много видовых групп: по исполнительскому составу, соотношению партий солиста и оркестра, архитектурным признакам, драматургическим особенностям, общим содержательным параметрам, типу программности, специфике историко-стилевых моделей.

Историко-типологические различия в гитарных концертах являются наиболее существенными. В орбиту современных гитарных

---

<sup>1</sup> Наиболее популярны «Интродукция и шоро» (1929) Э. Вила-Лобоса, Концерт «Аранхуэс» (1939) Х. Родриго, «Концерт № 1» (1939) и «Серенада для гитары с оркестром» (1943) М. Кастельнуово-Тедеско, «Южный концерт» (1941) М. Понсе, «*Concierto levantino*» (1947) М. Палау, «*Llanto a Manolete*» (1948) И. Гарсия-Леоза.

концертов вбираются все исторические модели жанра, часть из которых обладает дискретным характером развития, другие же характеризуются плавностью эволюционного процесса, протекавшего без долгих «исторических пауз». К числу барочных моделей концерта, переживших фазы расцвета, забвения и восстановления в правах, относится *concerto grosso* – жанр старинной ансамблевой музыки, возникший одновременно с сольным концертом в конце XVII века (в творчестве А. Корелли, А. Вивальди, Г. Альбинони, Ф. Джеминиани, Г. Телемана, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха), но впоследствии надолго утративший актуальность. Для него характерна барочная эстетика поляризованных контрастов, вынесенная спецификой концертирования на уровень мощных противопоставлений группы солирующих инструментов (*concertino*) общей ансамблевой массе (*ripiento*), а также *орнаментальная виртуозность* сольных партий<sup>2</sup>. На новом витке прерванной эволюции *concerti grossi* возрождаются почти два столетия спустя «необарочной волной» творчества (М. Рeger, Г. Камминский, Э. Кшенек, Б. Мартину) и значительно позже попадают в гитарную музыку: «*Concerto alla barroco*» Д. Ханна, «*Concerto barroco*» Р. Сьерры, «*Concerto grosso*» С. Чапмана, «*Concerto grosso*» Р. Меркеллиса, «*Concerto grosso*» Н. Кошкина, «*Concerto grosso*» А. Шевченко, «*Concerto grosso*» А. Андрушко и др. Подобные случаи не единичны. Факт их наличия увязывается с общими тенденциями эпохи, манифестирующей равную актуальность языков и жанров любого времени.

Гитарный концерт нередко включает структурно-семантические модели инструментального цикла, распространённые в ином жанровом поле. Они меняют драматургический профиль концерта: сонатно-симфонический на сюитный. Архитектоника *барочной сюиты* (партиты) контрастным нанизыванием старинных танцев переобрабатывает грандиозную историческую жанровую арку и связывает современный гитарный концерт с барочными многочастными циклами инструментальной музыки, отесняет сонатно-симфоническую идею

---

<sup>2</sup> Следует упомянуть, что в современном гитарном репертуаре существуют переложения старинных образцов *concerto grosso*: *Concerto Grosso in G Major (Orig. in D)* А. Корелли в переложении для 4 гитар, *Concerto grosso Nr. 8 op. 3* А. Вивальди (для 4 гитар) и др.

роста и становления, укрепляя связь с первичными бытовыми песенно-танцевальными жанрами (что органично гитарной традиции, истоками уходящей в народный обиход). Подобная *жанровая экстраполяция* партиты в новые условия бытования и новый контекст корректирует драматургию и композицию гитарного концерта (Концерт «*Partita*» Ж. Такаса).

Из старинных жанров, исконно связанных с гитарным музицированием, в концерт вовлекается *пассакалия*: Концерт «*Pasacaglia*» Ш. Фуджи, Концерт «*Пассакалия*» Н. Стецюна, Концерт «*Chiacona*» Я. Кроузе и др. Испанские корни жанра (уличной песни в сопровождении гитары) закрепились эпохой барокко в торжественном танце праздничного шествия и распространены в Италии и Франции именно благодаря гитарной музыке. В них заложены (наряду с чаконной и граундом) черты монументальности, сосредоточенности и возвышенности. Согласно барочным традициям игры, эти жанры рождаются по исполнительским составам, допускающим как сольное звучание, так и ансамблевые группы инструментов. Будучи поначалу либо самостоятельной пьесой, либо театральным ритуалом, либо частью сюиты, пассакалия на пике собственной эволюции оставила высокие образцы жанра в творчестве немецких мастеров органной музыки (И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя) и исчезла из композиторской практики более чем на столетие. Минувший период «молчания», пассакалия возродилась в XX веке благодаря интересу к барочным жанрам, формам, полифоническим техникам, в частности, принципам *basso ostinato* (М. Рeger, А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, П. Хиндемит, И. Стравинский, Д. Шостакович, Р. Шедрин) и неуклонно внедряется в камерные жанры, оперы, симфонии, концерты. Во всех случаях пассакалия несет семантику возвышенных, далеких от обыденности состояний и мощный заряд вариационного развития, способного объединить крупную по масштабу форму. Тем самым жанровая экстраполяция пассакалии в условия гитарного концерта (не как части, а как общей творческой модели) видоизменяет его структурно-семантическое ядро воздействием общего остинатного принципа.

Подобно концерту современная *гитарная соната* (сольная и камерная) вмещает всю полноту архитектурных и историко-ти-

пологических модусов жанра, заметно уступая в количестве новых образцов. За последние десятилетия создано около 200 сонат для гитары соло и почти столько же – для камерных составов. В стилевом отношении гитарная соната располагает множеством примет, указывающих на родственность нескольким историко-стилевым архетипам жанра.

Наиболее ранним из них, переходным, предвещавшим в эпоху барокко становление классических норм сонатного цикла, является старинная соната, вытесненная впоследствии более зрелыми и прочными архетипами. Как жанр с ещё не сложившимися тектоническими функциями и не имеющий чёткого композиционного регламента, **старинная барочная соната** тесно переплеталась с другими жанрами инструментальной музыки: канцонами, партитами, симфониями, увертюрами. Она первоначально несла не столько концертные, сколько ритуально-обиходные коммуникативные функции, обслуживая светские церемонии или церковную литургию эпохи раннего барокко. Позже соната обособилась от прикладной роли и превратилась в один из основных (как правило, многочастных) жанров сольной или камерно-инструментальной музыки (сонаты А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, Ф. Куперена, Д. Букстехуде, Г. Пёрселла, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха). Современная гитарная соната иллюстрирует необарочные тенденции творчества вниманием к этому забытому жанру, представляя его в сольных и камерных вариантах. Близость старинной сонаты и симфонии подчеркнута К. Доменикони в «*Sonata, quasi una sinfonia*» для гитары соло. Это заставляет вспомнить о барочных композициях, включавших вариационные и оstinатные формы, пары и группы танцев с имитационно-полифонической (фугированной) или гомофонной фактурой изложения голосов, требовавших большой виртуозности от исполнителя.

Как в сольных, так и в камерных сонатах для гитары композиторы воплощают традиции двух типов раннебарочной сонаты: *светской* (*sonata da camera*) и *церковной* (*sonata da chiesa*). Наиболее эффективной моделью для отражения их особенностей стала *трио-соната* (*sonata a tre* или *sonate per stromenti e basso continuo*). В XVII–XVIII веках она исполнялась либо одним инструментом, способным воспроизводить три линии голосов и партию *basso continuo* (как в органных

трио-сонатах И. С. Баха), либо ансамблевым составом<sup>3</sup> (трио-сонаты А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, И. С. Баха).

Современные композиторы, обращаясь к жанру трио-сонаты, пишут для гитары соло в расчёте на её многоголосные ресурсы («*Sonata da camera*» Р. Бакса, «*Sonata a tre*» З. Бркановича, «*Sonata a trü*» Т. Ферару). В отдельных случаях сонаты создаются для трио и квартетов: «*Trio-sonata*» Ф. Домазлицки для скрипки, маримбы и гитары, «*Trio sonata*» Э. Селицки для аккордеона, гитары и вибратона, «*Sonata da chiesa*» Х. Фредерикса для гитары, скрипки и кларнета, «*Sonata a tre*» Т. Бушхольца для скрипки, гитары и аккордеона, «*Sonata a tre*» З. Бркановича для трио гитар, «*Sonata a trü*» Т. Ферару для трио гитар, «*Trio-sonata*» Ф. Филидея для гитары, виолы да гамба и синтезатора, «*Sonata da camera*» Л. Купковича для квартета гитар. Связь с барочной трио-сонатой в этих произведениях не всегда демонстративна. Иногда название всего лишь акцентирует принадлежность сонаты к сфере камерной музыки и уточняет ансамблевый состав исполнителей. Но в той или иной степени гитарные трио-сонаты экстраполируют барочные традиции: сюитный принцип строения цикла, танцевальную основу, контраст полифонических и гомофонных типов изложения, вариационных и остинатных приёмов развития, идущих от старинной *sonata da camera*; или свойственное церковной сонате парное чередование контрастных по темпу, размеру и типу изложения частей (медленно – быстро – медленно – быстро), величественного импровизационного прелюдирования в начале цикла, оживленной фуги, сдержанного танца и быстрой заключительной части в характере жиги, с имитационными перекличками фраз и мотивов («*Sonata da chiesa*» Х. Фредерикса, «*Sonata da chiesa*» Х. Йоргенсена). Тембровыми приметам диалога времён можно считать введение в ансамбль, состоящий из не типичных для старинных трио-сонат инструментов

---

<sup>3</sup> В него входили партии для двух или трёх концертирующих инструментов: двух голосов сопрановой тесситуры (скрипки виолы да браччо, гобоя или флейты) и баса (виолончель, виола да гамба, изредка фагот, тромбон), к которым фактически присоединялся четвёртый инструмент (клавесин, орган), исполняющий одногласно или многогласно по системе генерал-баса партию *basso continuo*. Четырёхчастное строение цикла и наличие генерал-баса стало не обязательным со второй половины XVIII века.

(к примеру, акустической гитары и синтезатора), партии старинной виолы да гамба («*Trio-sonata*» Ф. Филидея).

В гитарной музыке издавна сложился, наряду с концертами и сонатами, не менее естественный путь вхождения инструмента в академические жанровые слои. Этот путь связан с идеей слитно-циклических образований, полученных посредством обновленного повтора, и воплощается жанром *вариаций*<sup>4</sup>. Стойкому интересу к вариациям в гитарной музыке способствуют следующие факторы: замкнутость частей при разомкнутости целого; потенциальная возможность творить нечто новое при сохранении связей со старым; узнаваемость легко запоминающейся слушателем темы, простой и отчётливой по конструкции, открытой к заимствованиям из народной музыки или из академических произведений разных авторов; активизация внимания аудитории на рост импровизационно-виртуозной свободы исполнителя; концертный масштаб вариационного цикла и технический блеск его преподнесения. В настоящее время вариации для гитары собирают в стилистически неоднородное единство многие из историко-типологических разновидностей жанра, прочно спаянных с их композиционными атрибутами. Гитарный репертуар вариаций хранит преемственность с целым семейством исторических моделей жанра – ренессансных, барочных, классических, романтических.

Ренессансные и барочные модели вариаций предстают в современной гитарной музыке в нескольких разновидностях. Во-первых, это *вариации на basso ostinato* по типу пассакалии или чаконь танцевального происхождения, варьирующие неизменный бас имитационно-полифоническими движениями остальных голосов или представляющие собой вариации на гармоническую последовательность с чётким басом (Чаконя Т. Блюма, Чаконя П. Рудерса, Пассакалия Н. Стецюна, «*Ciaconna del Giglio*» М. Амброзини, Чаконя К. Доменикони). Во-вторых, это стилизованные барочные вариации с уточняющей стилевой ремаркой («*Variazioni barocco*» М. Маковски) или

---

<sup>4</sup> О вариациях как музыкальной форме и жанре инструментальной музыки, а также о вариационности как методе развития и одном из приёмов композиторской техники пишут В. Цуккерман, В. Задерацкий, М. Арановский, Б. Кац и многие другие исследователи.



вариации на темы композиторов барочной эпохи («Вариации на тему Генделя» М. Баркла, «Вариации на прелюдию И. С. Баха» И. Корнейчука, «*Variations on Music for a while, by Henry Purcell*» Ф. Сархана), воплощающие идею комментирования. И, наконец, периферийной преемственной связью с эпохой барокко наделены остигатные вариации, в основе которых лежит эмблема в виде темы-монограммы («Вариации «*bachcabachab*»») Ж. Бауэра).

Среди жанров циклической природы самым популярным в гитарном исполнении является **инструментальный цикл**. Он способен дать тот огромный калейдоскоп контрастов «множественного в едином», который всегда обеспечивал интерес аудитории. К тому же инструментальный цикл, зачастую не связывающий исполнителя обязательствами играть все пьесы целиком, последовательно, становился своего рода резервуаром простых концертных жанров, наряду с автономными инструментальными пьесами. Во всяком случае, репертуарная «драматургия» сценического выступления, построенного на быстром переключении внимания слушателя на всё новые «кадры» в череде контрастных композиций, во все времена была выигрышной и с лёгкостью воспринимаемой.

Инструментальные циклы, написанные для гитары современными композиторами, создают уникальную ситуацию одновременного диалога с традициями западноевропейской музыки разных эпох. По гитарным циклам можно проследить все этапы эволюции подобных жанровых образований, начиная с первых наиболее прочных звеньев танцевальной сюиты или «малых» полифонических циклов и заканчивая крупными циклическими целостностями. Доклассическая история сюиты, прерванная эпохой венского классицизма, явилась поводом для своеобразного римейка жанра в наши дни.

Из **ренессансных** моделей парного объединения танцев прикладного назначения, контрастирующих между собой, в гитарных циклах встречаются павана – гальярда, пассакалия – токката, ричеркар – фантазия, интродукция – пассакалия, интродукция – тарантелла («Павана и Гальярда» Ф. Джонстона, «Павана и гальярда» З. Бркановича, «*Stille Pavane & Balkan-Gaillarde*» и «*Lord Salisbury's Pavane & Gaillarde*» М. Кристенсена, «*Passacaglia and Toccata*» Д. Лейснера, «*Passacaglia and Toccata*» Я. Обровской, «*Andante quasi Passacaglia e Toccata*» Па-

дение птиц»» Н. Кошкина, «*Ricercar and fantasy for guitar*» С. Долина, «*Fantasia e ricercare*» Х. Холевы, «*Introduction e Passacaglia*» К. Амброзини, «*Introduction, Passacaglia and Fugue for the Golden Flower*» Д. Богдановича, «Интродукция и тарантелла» Г. Фишер-Мюнстера). Согласно давним традициям, к ним иногда присоединяется ещё один танец оживлённого характера, например, прелюдия – сарабанда – жига («*Prelude, Sarabande and Gigue*» Х. Блэйка), что вслед за эпохой Ренессанса привело к становлению барочной сюиты<sup>5</sup>.

**Барочная сюита** как модель для интерпретации старинного цикла в современной гитарной музыке предстаёт во множестве вариантов. Контраст танцев по типу «медленно – быстро – медленно – быстро», закреплённый в каркасе барочной сюиты высокими образцами музыки И. С. Баха, Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, становится стержнем компоновки гитарных циклов – сюит и партит: «Пять барочных танцев» Ф. Флеты, «*Baroque suite*» З. Беренда, «Три пьесы в старинном стиле» Л. Грабовского, Сюита «Старые галантные танцы» для гитары М. Шуха, «*Suite de antiguas danzas*» К. Атилиано, «*Partita dels temperaments*» С. Бротонса, «*TriPartita*» Ф. Д'Этторе, «*TriPartita*» К. Кона, Партита «*Ommagio a Girolamo Frescobaldi*» Й. Брауна, «*Partita II 'Relazione'*» и «*Partita III 'Dieci cori'*» Д. Дюарга, «*Partita barocca*» А. Херда, две партиты А. Андрушко, Партита А. Керниса. Барочная сюита своей опорой на бытовые жанры прикладного назначения органична гитаре в её «доконцертном», обиходном генезисе. Тем не менее, инструмент обнаруживал причастность и к другим барочным циклическим моделям, выходившим за грани музыки народного быта. Речь идет о **барочных полифонических циклах**, одном из блестящих завоеваний эпохи, кульминации имитационно-полифонического мышления, не утратившего силу вплоть до XX столетия.

Из области «малых» полифонических циклов барочного происхождения (прелюдия и fuga), вершинные образцы которых свя-

---

<sup>5</sup> В эпоху ренессанса гитара как придворный инструмент, наряду с лютней и виуэлой, располагала общим жанровым репертуаром. Среди авторов старинных сочинений, исполняемых по сей день, можно назвать Л. де Нарваэса, Л. Милана, А. Мударру, М. де Фуэльяна. Барочные сюиты писали Г. Санз, Д. Дауленд, С. Л. Вайс, Р. Де Визе и другие.

зываются с музыкой И. С. Баха<sup>6</sup>, в гитарном репертуаре можно сослаться на «*Passacaglia & Fuge*», Прелюдии и фуги № 1–6 К. Доменикони, Прелюдию и фугу А. Эрлиха, «*Prödludium und Fuge*» В. Яроса, «*Praeludium und Fuge*» В. Сатке, «*Prödludium und Fuge*» Т. Рацковски, «*Prelude & Fuge*» Л. Нельсона, «Прелюдию и фугу» Н. Дремлюги. На новом витке развития полифонического мышления XX века к малым циклам присоединяются масштабные циклические концепции. Вслед за фортепианными циклами прелюдий и фуг П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина появляются гитарные «24 прелюдии и фуги» И. Рехина, «24 прелюдии и фуги» Г. Джапаридзе, Прелюдии и фуги Н. Кошкина. В области камерной музыки с участием гитары сошлёмся на цикл инвенций – «38 инвенций» для кларнета, ударных, гитары и альты Х. Дэвиса, а также «*Two Inventions for Flute and Guitar*» Л. Кубика.

В заключение – несколько слов о *гитарной миниатюре*. Гитарный репертуар, помимо масштабных концертных жанров, является галереей огромного числа отдельных пьес – от значительных по объёму (фантазии, рапсодии, поэмы, парафразы) до инструментальных миниатюр. В отличие от других инструментальных жанровых аналогов, способных разрастаться до больших объёмов, гитарные сочинения гораздо скромнее. Тяготение к миниатюрности, дающей возможность слушателю сосредоточиться на чём-то одном и следом переключиться на нечто другое, в концертной практике особенно заметно, учитывая камерную природу инструмента. Отсюда – привилегии музыкальных миниатюр разного рода.

Постоянно обновляющийся ресурс гитарных миниатюр всегда являлся самым ёмким и в то же время – самым неоднородным. В нём по-прежнему удерживаются связи с первичными основами жанров бытового назначения, устанавливаются модели жанров вторичных, образуются их переклички и взаимодействия, циркуляции внутри гигантского калейдоскопа мимолетных образов.

Сочетание художественной и прикладной функций миниатюры ведёт к поэтизации быта и бытовых жанров, проникающих изнутри.

---

<sup>6</sup> Современник И. С. Баха Сильвиус Леопольд Вайс, имя которого хорошо известно гитаристам-исполнителям, писал прелюдии и фуги для лютни.

По лаконизму, технической отточенности, камерности и богатству сиюминутных состояний миниатюра прочно срастается с практикой гитарного исполнительства, где принято играть маленькие пьесы рядом с крупными или легко обходиться соседством коротких пьес, не всегда связанных между собой. Даже учитывая все достоинства завоёванных гитарой монументальных академических концертных жанров, сам генезис инструмента не позволяет угасать исконным традициям народно-бытового и светского музицирования, напоминая о них «карнавалом» танцев, песен и другой увеселительной и церемониальной музыки, а также программными ассоциациями с жизненным контекстом бытования. «Миниатюры диктуют идею цикла, собирания, коллекции, тяготеют к контекстным связям, к объединению друг с другом, – указывает Е. Назайкинский. – Музыкальные миниатюры, как и художественные редкости, <...> просятся в коллекцию, <...> естественно возникают циклы миниатюр, и история миниатюры оказывается историей циклических форм» [4, с. 101]. Наибольшей степенью близости к оригиналам музыки прошлого обладают гитарные сочинения, написанные как расшифровки и переложения ренессансных произведений: «Три лютневых фантазии, расшифровка ренессансных лютневых табулатур Дж. Дауленда» М. Скорика, созданная в духе бытовавших со времён Возрождения традиций игры по табулатурам и естественного репертуарного обмена между родственными инструментами. Атмосферу той эпохи передают и другие сочинения, не следующие напрямую за «чужими текстами», но придерживающиеся жанровых и стилевых особенностей ренессансной музыки: «*Virginalia*» Д. Перцова, «Визит к лютнистам» П. Полухина, «*Madrigal*» С. Бимиша, «*Recercada*» А. Шевченко. В каждом из случаев от исполнителя требуется соблюдение аутентичной манеры игры.

В область ренессансных и барочных ретроспекций нацелены гитарные сочинения, вдохновлённые мелодиями немецких, английских, итальянских, французских мастеров (М. Преториуса, А. Корелли, У. Берда, Ф. Куперена, И. С. Баха). Они активизируют ассоциативную память слушателя, попадая в унисон с эстетическим чувством прекрасного, ускользнувшего и затерянного где-то в глубине столетий. Безотчётное движение *in retro* парадоксальным образом сливается со свойственной гитарной музыке направленностью на современную аудиторию.

Таким образом, академические жанры в гитарной музыке последних десятилетий испытывают воздействие общей культурологической ситуации в искусстве: антиавангардного движения в сторону небывало широкого поля разновременных традиций, реконструированных, синхронизированных, равнозначных независимо от их удалённости от сегодняшнего дня. Данная ситуация символизирует итоговый, суммирующий характер эпохи. Она актуализирует обращение к «памяти жанров» прошлого – особенно тех, чей эволюционный путь носил дискретный, прерывистый характер и, казалось бы, меньше всего прогнозировал возможности реконструкции или нового прочтения (*concerti grossi*, сонаты *da camera* и *da chiesa*, старинные сюиты и партиты, пассакалии, ричеркары, мадригалы и другие доклассические жанры). Их вовлечение в круг интерпретируемых жанровых архетипов, часто мотивированное «антиромантическими» тенденциями искусства XX века, в гитарной музыке (где романтический ток преемственных жанровых связей не ослабевал, а напротив, стабильно выдерживался) стало сигналом мирного сосуществования традиций, утративших историчность и линейность естественного хода и ставших в наши дни зоной единовременного интереса ко всему многовековому жанровому опыту.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Муз. современник. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–45.
2. Иванников Т. П. Украинская гитарная музыка: стилевые проекции творчества / Т. П. Иванников // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. — Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2013. — Вип. 13. — С. 178–184.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
4. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // Израиль XXI. — Иерусалим, 2007. — № 7. — С. 86–105.
5. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. статей / ред.-сост. Н. А. Трофимов]. — Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. — С. 12–58.

6. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : [сб. статей / ред. Л. Г. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 312–346.

7. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Г. Тукова. — Київ, 2003. — 19 с.

8. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології / Л. В. Шаповалова // Музыка. — 1984. — № 3. — С. 4–5.

9. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке / С. В. Шип // Проблемы музыкальной культуры. — Вып. 2. — К. : Музична Україна, 1989. — С. 86–104.

**Іванніков Т. Жанрові традиції старовинної музики у сучасній гітарній творчості.** У статті простежена спадкоємність жанрових традицій ренесансної та барокової музики у сучасному гітарному мистецтві, відокремлені найбільш показові аспекти побутування жанрових архетипів (concerti grossi, сонати da camera і da chiesa, старовинні сюїти і партіти, пасакалії, ричеркари, мадригали) у новому художньому контексті.

**Ключові слова:** гітара, жанрові традиції, старовинна музика.

**Иванников Т. Жанровые традиции старинной музыки в современном гитарном творчестве.** В статье отслежена преемственность жанровых традиций ренессансной и барочной музыки в современном гитарном искусстве, выделены наиболее показательные аспекты бытования жанровых архетипов (concerti grossi, сонаты da camera и da chiesa, старинные сюиты и партиты, пассакалии, ричеркары, мадригалы) в новом художественном контексте.

**Ключевые слова:** гитара, жанровые традиции, старинная музыка.

**Ivannikov Tymur. Genre traditions of early music in modern guitar creativity.** In the article the continuity of genre traditions of Renaissance and Baroque music in the modern guitar art are traced, the most revealing aspects of the existence of genre archetypes (concerti grossi, sonatas da camera and da chiesa, vintage suites and partitas, passacaglia, ricercars, madrigals) in a new artistic context are highlighted.

**Key words:** guitar, genre traditions, early music.