

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України

**ТВОРИ ДЛЯ ГІТАРИ А. АНДРУШКА:
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Левченко Дар'ї Федорівни

Науковий керівник:

канд. мистецтвознавства, доцент кафедри
інтерпретології та аналізу музики

Романюк І. А.

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



Левченко Д. Ф.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ГІТАРНА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ А. АНДРУШКА	7
1.1. Творчий шлях композитора і гітариста А. Андрушка – представника музичної культури Галичини сьогодення	7
1.2. Особливості композиторського стилю та жанрові пріоритети творчості А. Андрушка	9
1.3. Дитяча гітарна музика як об'єкт музикознавчого дослідження ...	12
1.4. Гітарна музика А. Андрушка для дітей: досвід жанрово- стилістичного та виконавського аналізу	19
Висновки до Розділу 1	31
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ А. АНДРУШКА	34
2.1. Неофольклористичні тенденції у творах для гітари <i>solo</i>	34
2.2. П'єси для гітарного ансамблю	46
2.3. Оркестрові твори А. Андрушка	53
Висновки до Розділу 2	55
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
ДОДАТКИ	69

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із найважливіших завдань, що вирішується в сучасному українському гітарному мистецтві, є створення оригінального національного репертуару. У наш час накопичено чималий обсяг досліджень у царині гітаристики, в яких, здебільшого відображені проблеми естетики і поетики гітарної творчості, її композиторської та виконавської «технології», що розглядається здебільшого на матеріалі музики зарубіжних композиторів. Як правило, у цих дослідженнях науковий інтерес не спрямований на вивчення національного репертуару. Лише останнім часом, у зв'язку з актуалізацією творчості для гітари українських авторів, констатуємо зростання інтересу дослідників до даного явища.

Недостатньо дослідженими залишаються питання, що стосуються класифікації жанрових форм і стилістики української гітарної музики, а також індивідуальних стилів її авторів і виконавців. Серед них – Андрій Андрушко (народ. 1976 р.) – сучасний львівський композитор і гітарист, знаний в Україні та в Європі, лауреат міжнародного конкурсу композиції «*Gradus ad Parnassum*», випускник Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (клас професора М. Скорика).

А. Андрушко – автор оригінальних творів, які звучать на фестивалях, конкурсах, а також залучені у навчально-педагогічній та концертно-виконавській практиці і збагачують репертуар українських та зарубіжних гітаристів (як початківців, так і музикантів-професіоналів). Прикметно, що А. Андрушко був першим гітаристом, який навчався на кафедрі композиції у Львові, а також став першим українським композитором-гітаристом (як автор-творець сучасної української музики) в Галичині. Його композиторська творчість високо оцінено багатьма гітаристами-віртуозами світового рівня – Ремі Бушером (Канада), Жераром Абітоном (Франція), Лео Вітошинським (Австрія) та іншими.

Таким чином, актуальність теми даної магістерської роботи полягає: у важливості вивчення оригінального українського концертного і навчального репертуару для шестиструнної (класичної) гітари; у недостатній вивченості наявних на сьогоднішній день творів українських авторів для гітари; а також в необхідності спеціального вивчення дитячої гітарної музики сучасних українських авторів, зокрема, А. Андрушка, який створив оригінальні зразки в цьому жанрі.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні та виявленні жанрово-стилістичних та виконавських особливостей творчого доробку для гітари сучасного львівського композитора А. Андрушка.

Поставлена мета зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- надати стислу характеристику творчого шляху А. Андрушка;
- надати загальну характеристику композиторського стилю та жанрових пріоритетів А. Андрушка;
- розглянути феномен дитячої музики для гітари як об'єкт музикознавчого дослідження;
- виявити жанрово-стилістичні та виконавські особливості гітарної музики для юних виконавців А. Андрушка;
- увиразнити неофольклористичні тенденції у творах для гітари *solo* митця;
- здійснити композиційно-драматургічний та виконавський аналіз обраних творів.

Об'єкт дослідження – музика для шестиструнної (класичної) гітари, **предмет** – втілення її особливостей у творчості А. Андрушка у жанрово-стилістичному та виконавському аспектах.

Матеріал дослідження становлять твори А. Андрушка для гітари соло та гітарних асамблей: «Гуцульська рапсодія» (2002 р.), «Повість про гори» 9 (2005 р.), «Партита № 1» (2003 р.), «Партита № 2». Ансамблеві та оркестрові твори: «Чи дома, дома пан Господар» (2002 р.), «Закувала та і Зозуленька»

(1000 p.), «Bossa Nova» (2011 p.) , «*Literacy Path*» (2013 p.); а також твори для дітей: «Цикл п'ять етюдів» (2009 p.), «Пастораль № 2» (2013 p.), «Маленькі вірації» (2013 p.), «Токата» (2005 p.), збірник легких п'єс «Музичні нотатки» (нотні тексти, аудіо та відеозаписи).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми в роботі використані елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них такі **методи**:

- *біографічний*, що уможливлює вивчення творчого шляху митця на підставі систематизації біографічних відомостей;
- *музично-структурного аналізу*, націлений на виявлення логіки та засад композиції в аналізованих зразках;
- *жанрового аналізу*, необхідний при розгляді досліджуваного матеріалу в його типологічних характеристиках;
- *стильового аналізу*, спрямований на виявлення особливостей авторського стилю А. Андрушка як композитора-гітариста;
- *історико-генетичний*, застосовуваний для виявлення витоків і еволюції гітарної музики для дітей;
- *дедуктивний*, що визначає спрямованість дослідження від загального (гітарна музика) до особливого (українська гітарна музика) і конкретного (гітарна музика А. Андрушка).
- *інтерпретаційний*, застосовуваний для характеристики засобів образно-семантичних і артикуляційно-штрихових комплексів в розглянутих зразках.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з такими групами проблем:

- *теорії жанру і стилю в музиці, музичної форми і фактури, зокрема жанру інструментальної мініатюри*: Б. Асаф'єв [1]; Л. Березовчук [8]; Є. Назайкінський [38, 39, 40]; Л. Христіансен [70]; С. Шип [80]; Є. Чорна [77];

- *теорії та історії світового гітарного мистецтва*: А. Жерздев [18,19]; Т. Іванников [22]; О. Кригін [27]; М. Михайленко [35]; Ю. Ніколаєвська [41]; А. Сеговія [52]; В. Ткаченко [62, 63, 64];

- *індивідуальним, національним і регіональним гітарним стилям, в тому числі, в українській музиці*: Т. Іванников [23]; Ю. Ніколаєвська [42]; В. Сидоренко [53, 54, 55, 56, 57, 58]; М. Стасюк [59]; В. Ткаченко [65, 66]; А. Шевченко [82].,

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше запропоновано характеристику композиторського стилю А. Андрушка на підставі вивчення творчого доробку як для гітаристів-професіоналів, так і для юних виконавців з урахуванням її жанрово-стилістичних і виконавських особливостей. Окрім того, у праці систематизовано відомості про феномен дитячої музики в аспекті жанрово-стилістичного комплексу та розглянуто гітарну музику для дітей у контексті композиторського стилю А. Андрушка.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає в можливості залучення її положень і висновків у подальших розробках питань української музики для гітари. Матеріали дослідження можуть бути врахованими в навчальних курсах «Історія української музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія виконавства на народних інструментах» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України. Положення і висновки роботи можуть бути корисними і для виконавців, які звертаються до гітарної музики А. Андрушка.

Апробація результатів дослідження. За матеріалами праці підготовлено наукову статтю у збірник наукових статей магістрантів ХНУМ імені І. П. Котляревського (Магістерські читання - 2020).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім розподілом на чотири підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг праці становить 72 сторінки, з них основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел включає 90 позицій (9 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ГІТАРНА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ А. АНДРУШКА

1.1. Творчий шлях композитора і гітариста А. Андрушка – представника музичної культури Галичини сьогодення

Андрій Андрушко (нар. 1976 р., Львів) – сучасний український композитор і гітарист, знаний в Україні та в Європі, лауреат міжнародних конкурсів.

Як наголошується в наявних на сьогоднішній день нечисленних джерелах про творчість А. Андрушка [54, 55, 57], він – прогресивний і перспективний композитор, творчість якого гідно представляє українське музичне мистецтво в європейському музичному просторі, поповнюючи репертуар для гітари яскравими творами різного виконавського рівня в різних музичних напрямках (опора на традиції національного фольклору, класики, джазу тощо) [57].

Спираючись на існуючі джерела В. Сидоренко, Ю. Стасюка, Т. Іваннікова, щодо життя та творчості молодого львівського гітариста і композитора А. Андрушка, змалюємо стисло творчий портрет митця [54, 57, 59].

Андрій Андрушко народився в 1976 році в місті Дубляни в Жовківському районі Львівської області. Гру на гітарі почав опановувати з 15-ти років у Анатолія Матвійцова в Дублянської дитячій школі мистецтв імені С. Турчака. У 1993 році А. Андрушко вступив на економічний факультет Львівського національного аграрного університету, а через рік надійшов ще на перший курс Львівського державного музичного училища імені С. Людкевича по класу гітари.

А. Андрушко навчався гітарної майстерності в класі старшого викладача Вікторії Леонідівни Сидоренко, яка першою помітила композиторські здібності, високо оцінила їх і радила розвивати [57].

Навчаючись в музичному училищі А. Андрушко паралельно почав брати уроки композиції у професора Михайла Лемішка.

Михайло Михайлович Лемішко – в.о. професора кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. Лисенка. Тривалий час викладав в Львівському музичному училищі теоретичні дисципліни (відділ теорії музики). Паралельно багато років викладав композицію (факультативно). Більшість львівських композиторів молодшої генерації (кінець XX ст.) починали навчання у М. Лемішка. Серед них також навчався й А. Андрушко.

Як відзначає М. Стасюк, Андрій Андрушко був одним з перших гітаристів, з творчості яких розпочалася нова хвиля сучасної української гітарної музики [57].

Навчаючись в музичному училищі А. Андрушко неодноразово брав участь в конкурсах як гітарист-виконавець і композитор. Так, в 1999 році він став переможцем Всеукраїнського конкурсу «Нові імена України» – мистецький проект започаткований Українським фондом культури у 1991 році. Метою проекту є виявлення та підтримка обдарованої молоді у галузях музики, літератури, образотворчого мистецтва і народної творчості. З того часу його композиції набували популярності і стали виконуваними студентами різних музичних училищ України.

Після закінчення ЛМУ ім. С. Людкевича А. Андрушко продовжує вивчати композицію у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка в класі видатного українського композитора, професора Мирослава Скорика (з 1998 року). Як наслідок, закономірним став факт занурення молодого митця в творче життя Львова, з одного боку. З іншого – А. Андрушко своїм виконанням активно пропагує власні твори для гітари за кордоном.

Відтак, у 2001 році композитор підписує контракт з американським видавництвом «Editions Orphee» на видання двох творів для гітари соло: «Фантазія в гуцульському стилі» і «Партита №1», які вийшли в світ у 2002 і 2003 роках.

Варто також звернути увагу на той факт, що під час навчання в ЛНМА імені М. Лисенка А. Андрушко стає лауреатом міжнародного конкурсу композиції «Gradus ad Parnassum».

Прикметно, що А. Андрушко був першим гітаристом, який навчався на кафедрі композиції у Львові, а також став першим українським композитором-гітаристом (як автор-творець сучасної української музики) в Галичині. Його композиторська творчість високо оцінено багатьма гітаристами-віртуозами світового рівня – Ремі Бушером (Канада), Жераром Абітоном (Франція), Лео Вітошинським (Австрія) і багатьма іншими [56].

На даний момент композитор майже не дає концертів, проте знаковим, у тому числі, при виборі теми даної магістерської роботи, постав наступний факт. У 2018 році у Харкові відбувся концерт та зустріч з А. Андрушком, творчу ініціативу з організації та проведення якої взяв на себе *Харківський гітарний квартет* (у складі А. Брагіна, І. Половинки, М. Трянова та С. Горкуши). На цьому концерті слухачі мали нагоду послухати твори композитора в авторському виконанні, а також твори, написані А. Андрушком для квартету. Після заходу слухачі-харків'яни мали можливість поспілкуватися з гостем та музикантами, а також ознайомитись та придбати збірки з новими творами для гітари А. Андрушка. Також композитор має багато аудіозаписів у власному виконанні.

Ніні А. Андрушко продовжує творчу діяльність у Львові як композитор і викладач гітари.

1.2. Особливості композиторського стилю та жанрові пріоритети творчості А. Андрушка

Доцільно більш детально зупинитися на визначенні категорії «стиль» з огляду на наукову проблематику даного підрозділу. Спираючись на дослідження Є. Назайкінського «Жанр і стиль в музиці» виокремимо основні положення. Дослідник відзначає, що дана категорія є певною якістю музичних явищ (музичний твір, виконавська інтерпретація, редакція тощо),

за якими вбачається творча постать митця (композитора, виконавця, інтерпретатора). Відтак, «стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює, тобто якість відмінна, що дає можливість судити про генезу. По музичним темам, по композиції, по конкретній структурі музичної тканини та інтонаційної організації» [39]. «Особистість, яка проявляється в музичних звуках» – так усвідомлюється Є. Назайкінським поняття стилю [там само].

Інший сучасний дослідник С. Шип визначає стиль у музиці як системну єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження [81, с. 323].

Першою умовою і основою художнього стилю є цілісність особливості. Особливість людини – нескінченно складний і великий світ. Одна з теоретичних його моделей представляє особливість як систему потенцій (природних задатків, здібностей, навиків, знань та вмінь) і тенденцій (потреб, мотивів, установок, інтересів, цінностей, життєвих цілей та ідеалів). Обидві сторони виразно характеризують духовний світ кожної людини й виявляються і її поведінці – у праці, соціальному спілкуванні, комунікації, спеціальних видах діяльності [81, с. 325].

Окрему групу факторів персонального стилю становлять індивідуально-типологічні особливості. Психологи часто звертаються до типологічного аналізу особливості, визначаючи прості і складні класи, оперуючи категоріями темпераменту, спрямованості мислення (аналітичний і синтетичний типи), комунікативного орієнтування (екстраверсія та інтроверсія), акцентуації поведінки (демонстративність, педантизм, застрягання, збудливість тощо) та багато інших. Така типологія особливості може бути певним орієнтиром для систематики персональних художніх стилів [81, с. 327].

Як відзначає сам А. Андрушко (з інтерв'ю для газети «Поступ»): «Для мене написання музики – це вправа для голови, тому що, якби, свого часу, я зайнявся якоюсь серйозною наукою, скажімо, математикою або

фізикою, які в школі дуже любив, то, швидше за все, музики я не писав би. Мене захоплює саме функціональна залежність звуків, складання їх в якусь систему, яка має початок, кінець, логічний розвиток і нарешті отримує якусь форму. Але попри все, музика – мистецтво, а мистецтво існує для того, щоб передавати те, чого у нас немає в реальному житті, можливо, у людей, які будуть слухати мої твори, з'являться якісь почуття, але я підходжу до цього виключно з технічної точки зору. Я намагаюся створити ідеальну духовну річ» [6]. А. Андрушко намагається створити щось, що було б цікаво як звичайному слухачеві, так й музиканту-професіоналу і знайти «золоту середину» для себе самого [там само].

Стилістичні особливості творчості А. Андрушка, на даному етапі розвитку, характеризуються оригінальним поєднанням нефольклористичних тенденцій і неокласицизму. Індивідуальне художнє прочитання і осмислення фольклорних традицій в своєрідному «тандемі» з певними закономірностями неокласицизму, привертає увагу до творчості молодого українського композитора як самобутнього художнього явища в сучасному мистецькому часопросторі Галичини.

Творчість композитора органічно відображає як традиції М. Скорика, так і загальну стилістику сучасного постмодерну. Не звертаючи уваги на синтез різних музичних стилів і прийомів композиції в творах А. Андрушка, його музична спадщина є дуже оригінальною і впізнається з перших звуків. У творчості композитора органічно поєднуються стилістичні ознаки таких музичних напрямів, як неокласицизм, неофольклоризм, джаз, авангард. Зустрічаються такі композиторські техніки як сонористика, алеаторика, імпровізація. Більшість музичних творів композитора насичені сучасними гітарними прийомами.

З усього вище перерахованого автор зміг залучити найкраще і вдало поєднати в своїй музиці, виформувавши оригінальний і неповторний власний музичний стиль.

Жанрові пріоритети творчості А. Андрушка

Як талановитий гітарист А. Андрушко у своїй композиторській творчості найбільшій увазі приділяє саме цьому музичному інструменту. У композиторській спадщині молодого композитора, жанрова палітра котрої є доволі розлогою, представлено гітарну музику для дітей (програмні жанрові мініатюри для гітари соло, цикл «П'ять етюдів» та збірник легких п'єс «Музичні нотатки»). Також композиторський доробок А. Андрушка представлений поліфонічними творами (композитор чудово володіє технікою написання поліфонії), серед яких: дві партити (аналіз однієї з яких здійснено в наступному розділі даної праці). Серед творів для гітари є композиції і крупної форми – «Симфонічна Поема для двох гітар та оркестру», «*Concerto Grosso*» для гітари з оркестром. Не можемо не вказати на твори для гітаного ансамблю: «Чи дома, дома пан господар», «Диптих», які пронизані елементами джазової, імпрровізаційної музики, а також «Закувала та і зозуленька», «*Literacy path*» – ці композиції пройняті духом сьогодення. Окремо слід відзначити композиції, написані на основі петерворення гуцульського музичного фольклору: «Фантазія в гуцульському стилі» та «Повість про гори».

1.3. Дитяча музика для гітари як об'єкт музикознавчого дослідження

Гітарна музика для виконавців-початківців А. Андрушка займає вагому складову в композиторському доробку митця. Даний факт є не випадковим, оскільки композитор не обмежується виконавською і композиторською діяльністю, а й заявив про себе як викладач класичної гітари на рівні початкової мистецької освіти.

Для того, щоб охарактеризувати особливості дитячої гітарної музики А. Андрушка, спочатку необхідно звернутися до змісту самого поняття «дитяча музика». Вживаючи це словосполучення, дослідники даного

питання, зокрема, Є. Чорна [78, с.4-5], виділяють такі лінії-підходи до його вивчення:

- онтологічний, що відображає тему дитинства в різних видах мистецтва;
- стильовий, який відображає втілення в «музиці дитинства» різних рівнів стильової ієрархії;
- жанровий, де відображається специфіка дитячої музики в області типології її жанрових форм і лексичного фонду;
- стильовидовий, пов'язаний з різними формами втілення дитячої музики в інструментальних, вокальних і змішаних виконавських складах;
- інструктивно-дидактичний, що характеризується двома аспектами:
 - а) музикою, спеціально написаною для дитячого виконання і слухання,
 - б) нескладними творами, підібраними з «дорослої» музичної літератури які містять доступну дітям лексику і семантику.

Гітарна сольна мініатюра для дітей : генеза та еволюція жанру

Перш ніж перейти до аналітичного розгляду гітарної музики для дітей А. Андрушка необхідно звернутися до історіографії самого жанру п'єси-мініатюри для гітари соло. Дитяча музика для гітари дотепер комплексно не досліджувалася. Відомості про неї розпорошені в різних джерелах, що охоплюють феномен гітарного мистецтва на різних етапах його становлення. Тому, у рамках цього жанру формувалася і гітарна музика «для дітей» та «про дітей», про що на прикладі, в основному, фортепіанної музики писав ще Б. Асаф'єв [1].

Гітара – інструмент гармонічний, тривалий час існував як акомпануючий, прикладів чого безліч як у фольклорі різних народів, так і в музиці «третього» пласта (за В. Конен [26]). Формування академічної музики для гітари відноситься до періоду пізнього ренесансу, коли виникали перші зразки гітарних мініатюр, які визначаються в статті А. Шевченка, як «Андалузькі жанри» [83]. Це були переважно танцювальні за генезою жанри, засновані на відтворенні на віуелі (португальський різновид гітари) народних

пісенно-танцювальних зразків. Тут виник перший в історії музичного інструменталізму цикл з двох танців – повільної павани і швидкої гал'ярди, що потім відбилося в нових умовах в класичній танцювальній сюїті епохи Бароко.

Гітарна мініатюра, таким чином, була першим музичним жанром, освоєним в практиці цього мистецтва. Її еволюція, за А. Шевченком, збігається з історичними етапами становлення жанрів гітарної музики в цілому – як крупної, так і малої форм. Це, за класифікацією автора [83, с. 6-7] наступні етапи:

- 1) докласичний, що представляє собою творчість анонімних гітаристів епохи пізнього Ренесансу;
- 2) ранньокласичний, що охоплює музику Бароко і початок доби класицизму;
- 3) класичний, представлений корифеями гітарного мистецтва доби Просвітництва і раннього Романтизму (кінець XVIII – перші дві третини XIX століть);
- 4) сучасний, початки якого відносяться до кінця XIX і тривають все X століття, аж до теперішнього часу (музика Новітнього стилю, який змінив Романтизм).

Повертаючись до характеристики виразово-конструктивних можливостей гітари як сольного концертуючого інструмента, слід звернутися до твердження Г. Берліоза, який ще в середині XIX століття звернув увагу на цей інструмент і дав розгорнуту характеристику його тембру і техніки. Автор «Великого трактату про сучасне інструментування й оркестровку» [10] виокремлює такі характеристики інструмента, як гармонічна природа, пристосованість до відтворення гомофонно-гармонічних акомпанементних формул, більш потенційні можливості гітари в створенні сольного репертуару у вигляді як невеликих п'єс-мініатюр, так і крупних форм.

Разом з тим, творець «Фантастичної симфонії» вже тоді відзначав, що для повноцінної академізації гітари, включення її в число концертуючих

інструментів, необхідно поєднання в одній особі гітариста-віртуоза і композитора, ідеалом чого для Г. Берліоза був тоді Ф. Сор (іспанський класичний гітарист-віртуоз і композитор, один з найзначніших класичних гітаристів XIX століття).

Від часів Г. Берліоза гітара характеризується досить складним і тернистим шлях становлення, що відображено в понятті «гітарний стиль», запропонованому в дисертації О. Жерздева [19]. Автор розглядає гітарний стиль як феномен, який «забезпечує індивідуальний і неповторний» вигляд інструмента, що включає: струнно-щипкову природу звуковидобування, насичений обертонами корпусний резонатор, приховане багатоголосся, «діагональність» в організації фактурної вертикалі, техніку щипка або удару («брязкання») по струнах, дещо приглушену динаміку, що компенсується за рахунок змін прийомів гри [19, с.8].

Образ «гітари», який визначає видовий стиль цього інструмента (стиль будь-якого виду музики, за класифікацією В. Холопової [72, с. 223]) поширюється на всі жанри музики, створеної для цього інструмента, а також відображаються в особливостях його використання в практиці громадського музикування. Якщо скористатися метафорою О. Жерздева, то слід зазначити, що еволюція гітари мала одну характерну особливість: вона починалася немов із «верхньої точки» і виступала у вигляді своєрідної «кривої», що відбивала систему «злетів» і «падінь» [19, с. 9].

Йдеться про те, що, відігравши одну з провідних ролей в становленні інструментального стилю в музиці Ренесансу та Бароко, гітара досягає «піку» своєї популярності в кінці XVIII століття, після чого настає її «класичний» період, що співпадає хронологічно з епохою романтизму (за А. Шевченком [82]). Тому класичний період в становленні гітарного мистецтва, згідно з думкою цього автора, виявився немов пропущеним.

Гітара вступає в XIX століття разом із жанрами, притаманними їй, що походять від практики барокового музикування. Це, зокрема, інструментальні мініатюри танцювального походження – сарабанда,

пасакалія, чакона, фолія, пізніше – тарантела, токато, і ін. В мініатюрах для гітари соло освоюються образні сенси «світу музики», який стає повністю охопленим гітарою (гітара як «образ світу», (за Ю. Ніколаєвською [41]). Після цього роль гітарної мініатюри в системі інструментального музикування істотно знижується: після виходу інструментальної музики на більші концертні майданчики, центральне положення в ній починають займати інструменти з більшою силою звуку (за А. Шевченком [83, с.8]). Це, перш за все, фортепіано, скрипка, пізніше ряд духових інструментів, зокрема кларнет (за І. Туковим [68]).

Пріоритет серед композиторів-гітаристів XIX століття – Ф. Сор, Н. Джуліані, Ф. Карулі, Д. Агуадо, а також Н. Паганіні (останній багато писав для гітари і віртуозно володів цим інструментом) – концентрується переважно на великих формах – фантазіях, сонатах, в концертних варіаціях, в концертах для гітари з оркестром. У великій кількості створюються перекладання для гітари, вокальної та оркестрової музики, наприклад, оперних увертур В.А. Моцарта, а також вокальних циклів композиторів-романтиків, зокрема, Ф. Шуберта. Як приклад останнього О. Жерздев приводить цикл І. К. Мерца «Шість пісень Шуберта», де засобами гітарної фактури відтворюється манера, яка визначається дослідником як «спів на гітарі», яке прийшло на зміну «пісні під гітару» [19, с. 11].

Виникає новий різновид гітарної мініатюри – сольна інструментальна п'єса програмного змісту, а також цикли з подібних п'єс, створювані за типом вокальних циклів або циклів збірок, вельми поширених в музиці того часу і призначених для аматорського музикування (приклад – цикл-збірник «Музичні вечори» Дж. Россіні для голосу і фортепіано, а також його численні добірки фортепіанних п'єс). Іншим джерелом гітарних мініатюр стають жанрові варіації, що сформувалися в творчості романтиків (хрестоматійний зразок – фортепіанні «симфонічні» етюди Р. Шумана). Зразки таких варіацій широко представлені у творчості гітарних композиторів в кінці XIX століття (Н. Кост, Х. Віньянс, Ф. Таррега), коли завершується період тимчасової

«паузи» в поступальному розвитку гітарного мистецтва, обумовленої, за висловом А. Сеговії [52], тим «зачарованим колом», в якому опинилася тоді гітара.

З одного боку, композитори перестали створювати твори для гітари, з іншого боку, не було виконавців-віртуозів, здатних відтворити різнопланову гітарну фактуру, яка вже сформувалася в творчості гітарних класиків XIX століття. У цих умовах починається справжній ренесанс гітари, яка завдяки зусиллям таких видатних музикантів, як Ф. Таррега (Е. Шарнассе в своїй книзі називає його «батьком сучасної шестиструнної гітари» [81]), а також А. Сеговія, який провів величезну роботу над популяризацією гітари в композиторському та слухацькому середовищі, вийшла на передові позиції в системі академічного музикування.

Гітарний «бум», за висловом О. Жерздева [19], що спостерігається в музиці другої половини XX століття, супроводжується різноманітністю жанрової стилістики, за Т. Іванніковим [22], в рамках якої не останнє місце відводиться гітарній мініатюрі. Тут починають виділятися і домінувати ознаки національних гітарних шкіл, серед яких не тільки традиційні, сформовані раніше, але і нові, які раніше не виділялися. Тому жанри гітарної творчості, в тому числі і мініатюри, і їх цикли, слід диференціювати за національно-характерним особливостям, що, як правило, поєднується з відродженням традицій музики Бароко і класицизму, а також новим втіленням романтичних і імпресіоністських тенденцій.

Особливо багато новацій в естетиці та поетиці, а також технології гітарної писемності і виконавства пов'язано з формуванням латиноамериканських шкіл, що репрезентуються іменами таких видатних майстрів, як Е. Вілла-Лобос (Бразилія), Л. Брауер (Куба), брати С. і О. Асади (Бразилія), А. П'яццола (Аргентина), К. Москардіні (Аргентина) і ін. Будучи «універсальними» майстрами, ці композитори в жанрах гітарної музики, прагнуть до втілення національних витоків, розкривають особливості «образів» фольклорних гітар, що існують і до цього дня в практиці народного

виконавства. Разом з тим, йде інтенсивний процес, який можна визначити, як асиміляцію на національному ґрунті класичних традицій, що відносяться до системи жанрів, серед яких знову на перший план виходить концертна мініатюра.

Вперше цей жанр, який з'єднує принципи концертності і мініатюрності, стає актуальним в умовах стилю діамант, який відбився і на гітарної музики кінця XVIII – XIX століть. На першому плані тут опинявся показ виконавської віртуозності, що відбивалася в концертній «помітності» і достатку складних технічних прийомів гри, які підкорювали тодішню публіку. При цьому зберігалось і значення жанру мініатюри, особливо в його розумінні як «велике в малому». Подібні твори не завжди були малими формами і могли досить об'ємно розгортатися в часі. Але сам принцип мініатюри як єдність певного образного змісту, іноді навіть внутрішньо контрастного, в них зберігався.

Фортепіанні і скрипкові п'єси-мініатюри були тоді зразками для гітарних композиторів. Вони по-новому стали трактувати саме поняття «п'єса», яка в буквальному сенсі означає «частина», «відрізок», щось «мале», «вмонтоване в велике». Гітарні мініатюри, починаючи з творчості композиторів-гітаристів XIX століття (Ф. Сора, М. Джуліані, М. Каруллі, Н. Коста, І. К. Мерца і ін.) і завершуючи представниками сучасних світових гітарних шкіл (Р. Дієнс, Т. Хопшток, А. Дезидеріо, М. Баруєко й інші автори) постають у декількох різних варіантах.

Дитяча гітарна мініатюра в цілому відображає ці варіанти «дорослої» гітарної музики, але наділена своєю специфікою. В першу чергу це стосується рівня складності музичної мови, а також техніки гри у випадках, якщо мініатюри концертного типу призначені для виконання юними музикантами. Музична практика як «класики», так і Новітнього часу, засвідчує, що переважне значення в гітарному мистецтві мала концертна мініатюра (і цикли мініатюр), призначені для «дорослого» виконання, це – «музика про дітей» (за А. Асаф'євим), а не власне «для дітей». Сюди входять

різного роду характерні п'єси, що об'єднуються, як правило в цикли. Типовими прикладами подібної музики можуть служити два цикли Н. Кошкіна (сучасного російського класичного гітариста, композитора, педагога) – «Фарфорова вежа», де використані мотиви китайської предметної символіки, і, особливо, «Іграшки Принца». Аналіз цих творів, в тому числі і з точки зору виконавських засобів, представлений в наявних на сьогоднішній день работах О. Жерздева [19] («Фарфорова вежа») і В. Ткаченко [64] («Іграшки принца»).

Дитячі гітарні мініатюри в наш час побутують у двох варіантах. Перший із них – це полегшені перекладання, «популярні класики» гітарної музики, призначені для побутового музикування (часто це транскрипції фортепіанних і скрипкових зразків).

Другий варіант, який став актуальним лише останнім часом – це добірки спеціально написаних дитячих п'єс для гітари, призначених саме для виконання юними гітаристами. У числі таких зразків твори А. Андрушка, аналізовані в наступному підрозділі даної магістерської роботи.

1.4. Гітарна музика А. Андрушка для дітей: досвід жанрово-стилістичного та виконавського аналізу

Перед тим, як перейти до аналізу жанрово-стилістичних та виконавських особливостей гітарної музики для дітей А. Андрушка доцільним убачається зупинитись на розгляді основних усталених типів жанрово-стильових моделей музики для дітей з метою їхньої подальшої проєкції на творчий доробок дитячої гітарної музики А. Андрушка.

1.4.1. Феномен дитячої музики: типи жанрово-стильових моделей

Як вище зазначалось, у найширшому естетичному сенсі розглянутий феномен містить два значення – «музику для дітей» та «музику про дітей» (за Б. Асаф'євим [1]).

У першому випадку мова йде про музику, спеціально написану для дітей і передбачає, як правило, дитяче виконання. Характер цієї музики може

бути досить різноманітним і охоплювати різні відтінки емоційно-ігрових станів, властивих дитячому сприйняттю. У сфері дидактики така музика відрізняється певною редукованістю, тобто пристосованістю до виконання дітьми.

Слід зазначити, що музика для дітей має і певні градації по рівню складності – як художньо-образної, так і технічної. Адже феномен дитинства охоплює кілька вікових періодів, які істотно розрізняються по психолого-світоглядним особливостям, а тому дитяча музика не може бути однорідною за стилістикою, в першу чергу, жанровою.

Друге значення розглянутого феномена – «музика про дітей» – передбачає вельми широкий спектр жанрів і стилів, музичних форм і їх виконавських втілень, в яких показано ставлення дорослих до дитинства в його різних проявах. Перш за все, це стосується ідейно-тематичного змісту музичних творів, так чи інакше пов'язаних з образами дитинства – казками, іграми, тими відносинами, які складаються між дітьми і дорослими, іншими компонентами світу дитинства, наприклад, спогадами про нього у самих музикантів.

Музика про дітей, в жанровому плані виключно розмаїта і може включати в свою орбіту оперу, балет, театральну музику інших видів, симфонію, сюїту, концерт, цикли мініатюр – вокальних та інструментальних, будь-які інші жанрові форми. Відмінна риса всіх цих форм – програмна вказівка автора на тій чи інший зв'язок з дитячою тематикою.

Всі ці особливості музики дитинства в двох її значеннях фіксуються, насамперед, в жанровій сфері, якщо розуміти жанр в мистецтві, в тому числі і в музиці, як «кристал, через який аналізується життя» (за В. Шкловським [83]). Це означає, що дитяча музика в її жанровій репрезентації завжди тісно пов'язана з запитами часу, в якому актуалізуються певні типи і види музикування. Дитяча музика в цьому плані відрізняється історичною стабільністю, оскільки важко знайти композитора (в тому числі і анонімного народного), який не віддав би данину темі дитинства. Це підтверджується

фольклором різних народів, де представлені різноманітні види дитячих пісень та ігор, інтонації яких, як вважають багато етномузикологів, зокрема, І. Земцовський [20], зберігаються в генетичній пам'яті.

Ключовим поняттям в системі жанрів дитячої музики є поняття «функція» – життєва або художня. Виходячи з цього поняття, що відрізняється високим рівнем узагальнення, можна вибудувати класифікацію підходів до аналізу жанрово-типологічних особливостей дитячої музики, що включає за Є. Чорною [78, с.5] наступні пункти:

- естетику жанру – широке використання первинних жанрів пісні, танцю, ігрових музичних форм, найбільш доступних для дитячого сприйняття;
- поетику жанру – ступінь віддаленості авторського стилю від первинних жанрових начал;
- стилістику жанру – обмеження в формально-технологічній сфері, оскільки в дитячій музиці, як правило, присутні дидактичні завдання.

Типологічні особливості дитячої музики, характерні для всіх її жанрових різновидів, специфікуються на рівні видових інструментальних стилів. Класичними зразками тут були фортепіанні, а до того – клавірні твори, призначені спеціально для дітей, починаючи від бахівської «Зошити Анни Магдалени». Відзначаючи особливості подібної музики в аспекті її жанрово-стилістичного змісту, Є. Чорна виокремлює наступні моменти, що характеризують застосований тут репертуар [78, с.6]:

- 1) легкі п'єси, запозичені з «дорослої» літератури;
- 2) спеціально написані для дітей п'єси-мініатюри і їх добірки в вигляді зошитів, альбомів, програмних циклів.

Дитяча гітарна музика, що з'явилася набагато пізніше фортепіанної, в цілому повторює шлях останньої. Спочатку це були твори, взяті з «дорослого» репертуару, які відповідали можливостям дитячого сприйняття і виконання. Пріоритет тут належав мініатюрам характеристичного змісту, у

яких могли б вирішуватися як художні, так і технічні завдання гітарного навчання і виховання.

Слід підкреслити і важливу роль національно-ментальної складової дитячої музики взагалі і її інструментальні, в тому числі і гітарні різновиди, зокрема. В цьому плані дитячі інструментальні мініатюри часто являють собою свого роду обробки національно-характерного поспівкового фонду, поданого композиторами в особливій, вишуканій манері. Це відзначав ще Б. Асаф'єв, наводячи як приклад дитячу музику А. Лядова, який звертаючись до ґрунтового матеріалу «Робив це так, що їх народна основа – жива інтонація – зберігалася і художньо освіжалася» [1, с. 22].

У створенні дитячої музики велику роль відіграють і безпосередні дитячі враження її авторів, що відбиваються у мовній та образно-мистецькій сфері. Наприклад, П. Чайковський в фортепіанному «Дитячому альбомі», який досі звиправдано слугує еталоном для композиторів, які творять «музику дитинства», не міг не орієнтуватися, за Б. Асаф'євим, на спливаючі в його пам'яті «фрагменти» мотивів пісень, танців або музики навколишнього народного побуту [там само, с. 27]. Незважаючи на складність інтонаційного складу «Дитячого альбому», П. Чайковський втілює в ньому певну інструментальну константу, якою для нього було дещо механістичне звучання оркестріни – органоподібний, механічний, самограючий музичний інструмент, що імітує звучання симфонічного оркестру. Це один з ранніх зразків у Російській Імперії звуковідтворювальної апаратури, що знаходилася в будинку родини Чайковських в Воткінську. Звучання цього інструмента, на думку Б. Асаф'єва, накладає свій відбиток на всі жанри, які втілюються в «Дитячому альбомі» музики, надає цим жанрам риси деякої штучності, «іграшковості», що в цілому відповідає специфіці даного жанру [там само].

Подібним чином йдеться і про гітару – через її «образ», в якому втілюються дитячі п'єси-мініатюри. Незважаючи на спільність семантичних установок, пов'язаних зі світом дитинства, видова стилістика накладає свій

відбиток на ці жанри, що реалізується, впершу чергу, в фактурі, в комплексі з її виконавської атрибутикою. Гітарні жанри, які реалізуються через фактуру, не тільки споріднені фортепіанним, а й істотно відрізняються від них, про що йде мова в дисертації О. Жерздева [18], присвяченій специфіці фактури в музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло.

Основним жанром, втілюваним в «музиці дитинства», є п'єса-мініатюра. Про цей жанр йдеться в статті Є. Назайкінського [38], де головною ознакою мініатюри в мистецтві автор пропонує вважати принцип «велике в малому». Це означає, що мала форма здатна виражати глибокий внутрішній зміст, який в ній як би концентрується, виступає тезисно, узагальнено, проявляється через багатозначність деталей.

Невеликі розміри мініатюр припускають їх об'єднання в групи, цикли, в яких, як правило, зберігається «ідентичність модусу і жанру» (за Є. Назайкінським [39, с. 372]). Йдеться про однотипності п'єс, включених в такого роду цикли, їх функціональної однозначності в структурі цілого, звідки впливають і назви – багатели, бірюльки, листки з альбому, просто «п'єси» і т.д. Подібні збірки існують в музиці для будь-яких інструментів, включаючи і гітару. У всіх випадках, незалежно від інструментального втілення і комунікативної призначеної (наприклад, в тій же музиці для дітей) в мініатюрах діють, за Є. Назайкінським, пари антитез, що визначають їх зміст і форму.

Наведемо класифікацію цих пар, запропонованих даним автором [39, с. 381]:

- співвідношення «майстерного», «відточеного» і «природного»;
- наявність «оригінального», «самостійного», але пов'язаного з певним контекстом;
- поєднання «закінченого», «оформленого» і «відкритого за змістом»;
- єдність «художнього» і «прикладного»;
- відображення переходу від первинних жанрів до вторинних;
- поєднання «символічного», «метафоричного» і «прямого», «буквального».

Дослідження музичних мініатюр передбачає орієнтацію на наступні три рівні жанровості (за Є. Назайкінським [там само]):

- узагальнено-художнього, передбаченого виявлення в мініатюрі ознак одного з елементів тріади «епос, лірика, драма»;
- власного музичного, пов'язаного зі специфікою втілення первинних жанрів, а також поза музичних прообразів в програмних мініатюрах;
- специфічного авторського, тісно пов'язаного зі стилем композитора і іншими жанрами його творчості.

На основі наведених тут класифікацій, складаються основні типи жанрово-стильових моделей дитячої музики, під якими, в даному випадку, розуміються інструментальні мініатюри і їх цикли. Серед наявних зразків тут виділяються, за Є. Чорною [78, с.7] наступні групи творів:

- моножанрового типу (автор тут називає крупні форми – концерт, сонату, а також малі форми – п'єсу-мініатюру в її одиничному вираженні);
- поліжанрового типу (сюди відносяться цикли-альбоми мініатюр, а також «опусні» цикли – добірки п'єс, які композитор вважав за потрібне об'єднати в один і той же опус).

Інструментальні мініатюри, що об'єднуються поняттям «музика для дітей», по стилістиці класифікується, як і «доросла» музика, по чотирьом жанровим сферам – концертною, камерною, театральною і «плерною» (за Є. Назайкінським [39, с. 150]). Концертність означає досить складні для дитячого виконання п'єси і їх підпірки, що вимагають професійного підходу і відображають ідею віртуозного музикування. Такі зразки створюються, як правило для виконання юними музикантами, які обрали музику своєю основною професією.

Камерність в дитячій музичній мініатюрі постає як її родова властивість. Адже сама мініатюра за витоками поетики відбиває природу «замкнутого музикування» з виділенням особистого початку (за Б. Асаф'євим [2]). Стилїстика театральності також може вважатися одним з атрибутів дитячої інструментальної мініатюри, оскільки подібна музика

розрахована на сприйняття дітей і основну форму їх діяльності – гру в широкому і вузькому значеннях цього слова (за Й. Гейзенгою [70]).

Музична гра – гра на інструментах – часто представлена на пленері (фр. «на повітрі», «на природі»), що пов'язано з первинними жанрами – піснею, маршем, танцем, що йдуть від фольклору, тому в дитячих інструментальних мініатюрах значне місце належить образам природи, які, в свою чергу, пов'язані з цілою низкою програмних заголовків – «ранок», «вечір», «дощик» і т.д.).

1.4.2. Жанрово-стилістичні та виконавські особливості гітарної музики для дітей А. Андрушка

Нині констатуємо зростання інтересу до виконавського гітарного мистецтва у світі та, зокрема, України. Все більше талановитої молоді зацікавлюється відносно молодим музичним інструментом – класичної гітари – і обирає шлях концертного виконавця-гітариста. Збільшення чисельності гітаристів у початкових навчальних закладах вимагає, з одного боку, фахівців-викладачів, а з іншого – методичного забезпечення освітнього процесу спеціальності.

На три етапи розділяє освітній процес І. Степанов та визначає модель підготовки гітариста згідно загальної системи музичної освіти. Перший етап – підготовчий клас, у якому навчаються діти шести років; другий етап – класи загальної музичної освіти (навчання учнів з 1 до 5 класу ДМШ); третій етап – класи професійної освіти, (навчання учнів з 6 до 8 класу ДМШ). Особливе значення має, на думку автора перший етап підготовки гітариста, оскільки у цей час формуються базові навички гри на музичному інструменті. У процесі навчання гри на гітарі дітей 6–7-річного віку викладач брав на себе велику відповідальність, адже ефективної вітчизняної методики викладання гри на гітарі на той час не було. Так вважає і А. Андрушко, адже у збірнику

«Музичні нотатки» автор презентував нетрадиційний підхід до оволодіння базовими навиками гри на інструменті [37].

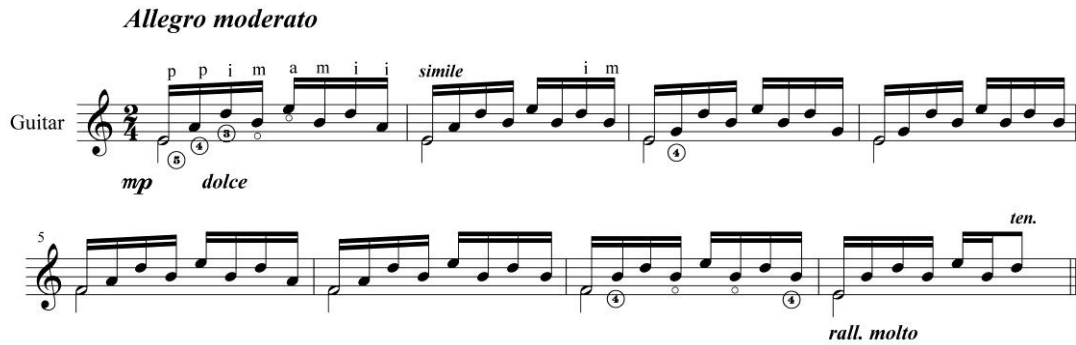
Стисло окреслимо наявний доробок перекладень та авторських композицій А. Андрушка для юних гітаристів (з урахуванням жанрово-стилістичних та виконавських особливостей).

У 2009 році А. Андрушко створив **цикл «П'ять етюдів»** – для гітари. Дана збірка репрезентує одну із перших спроб автора створення творів для музикантів-початківців. Незважаючи на простоту музичної мови та гітарних прийомів, автору вдалося тим не менше залишитись цікавим для слухачів. Деякі етюди можна виконувати на концертах, адже вони є концертними п'єсами. Наприклад, етюд № 2, «звучання якого змушує пригадати чарівність різдвяних святкувань», або етюд № 4 – ностальгічний за образним змістом.

Цикл «П'ять етюдів» є дуже актуальним навчально-практичним матеріалом для роботи вчителів початкової мистецької освіти, репрезентуючи новітній педагогічний репертуар для класичної гітари. Етюди цього циклу захоплюють і зачаровують дітей з перших звуків, враховуючи їхню технічну доступність і музично-образну вишуканість: всі 5 етюдів є технічно нескладними, доволі лаконічними, розмаїтими за образним строєм і дуже мелодійними.

Партії для обох рук написані дуже зручно і зрозуміло. Ліва рука грає нескладні акорди або інтервали, а права грає арпеджіо, терції або акорди. Залучення вказаних прийомів у поєднанні є доволі ефектним і не вимагає багато фізичних зусиль. Дані твори відзначаються виразним мелодизмом. До того ж митець залучає додаткові цікаві сучасні прийоми: наприклад, Етюд № 1 виконується за допомогою техніки арпеджіо, при якому юному виконавця слід враховувати наявність основної теми в басу.

«Пастораль № 2» (2013 рік) – простий і гарний твір для дуже юних гітаристів. Фактура твору нагадує етюд, написаний технікою арпеджіо, однак, вміщує в себе більш художній сенс. Для виконавців це твір дуже зручний і приносить багато задоволення.



Твір «Маленькі варіації» (2013 рік) – абсолютно не складний технічно, проте без метронома вивчити його буде складно. Основою твору є ритм, взятий з джазової музики. Форма твору – варіаційна.



«Токата» (2005 рік) – була створена спеціально для одного з учнів А. Андрушка для участі в конкурсі юних гітаристів «Осінні фарби» (організатор Юрій Стасюк), який проводиться щорічно в Рівному, де обов'язковою умовою було виконання твору українського композитора. Серед невеликого репертуару українських композиторів на той час, А. Андрушко не віднайшов, на його думку, підходящого твору і вирішив написати власну композицію на конкурс. Не дивлячись на складність музичної мови, яка може виявитися досить таки переобтяжливою для учня третього класу ДМШ, учень став лауреатом *Першої премії* на конкурсі. Показово, що нині твори А. Андрушка входять до обов'язкової програми вказаного конкурсу. (див. нотний приклад 1 в Додатках).

Збірник легких п'єс «Музичні нотатки» для класичної гітари був створений у 2018 році. Даний збірник адресований для юних виконавців на класичній гітарі молодшого шкільного віку. Як зазначив сам А. Андрушко – «ця збірка є спробою втілити в життя ідеї, народжені в процесі дискусій із колегами музикантами. З одного боку метою даного видання є збагачення

навчального репертуару для класичної гітари та підтримка української культури загалом, а з іншого – презентація певною мірою нетрадиційного підходу до оволодіння базовими навиками гри на інструменті».

Назва збірника «Музичні нотатки» апелює до авторського бачення художньої концепції даного нотного видання. Як відомо, загалом поняття «нотатки» означає *короткі записи, помітки для пам'яті*. Дана назва збірника характеризує обраний авторський підхід у створенні навчального репертуару для початківців-гітаристів, так би мовити, навчально-методичні «музичні нотатки» А. Андрушка у жанрі інструментальних мініатюр.

Новий погляд щодо вивчення гри на класичній гітарі базується на двох фундаментальних твердженнях:

1) зручність та легкість виконання музичного твору є важливішою ніж простота нотного запису твору;

2) «удар» (*apoyando*) є основою правильного звуковидобування на класичній гітарі, тому – важливіший аніж «щипок» (*tirando*), і учень повинен дуже добре володіти ударом перш ніж починати освоювати щипок.

Структура збірника характеризується тричастинною будовою. Кожна з цих трьох частин включає різнохарактерні твори, що відрізняються технічними складнощами, характером, образним строєм.

Зупинимось більш детально на розгляді будови «Музичних нотаток». Перша частина, що є найбільш розгорнутою серед інших частин збірника, включає 32 мініатюри для гітари соло. Йдеться про різножанрові зразки – від перекладень українських народних пісень (в тому числі, колядок, щедрівок), здійснених А.Андрушком, до авторських композицій (в даному випадку, йдеться про інструктивні п'єси – етюди).

Композитор у першій частині «Музичних нотаток» упорядковує різнохарактерні лаконічні композиції невеликого об'єму (для початківців). Так, наприклад, найменша композиція (№1) налічує 8 тактів, найкрупніша № 33 (етюд) – 30 тактів. На наш погляд, на розвиток мелодичного чуття та особливостей звуковедення спрямовані п'єси «Ой, Дзвони, Дзвони», «Диби,

Диби», «Зайчик», «Одна гора Високая», «Унадився журавель», «Диби-Диби», «Добрий вечір тобі, Пане Господарю», «Защебетала, гей, Ластівонька», «Пшеницю Сіє», «Дударіку».

Більш жваві пісні обраної частини націлені на розвиток моторики та відчуття ритму («І шумить, і гуде», «Два Веселі Гуси», «Грицю, Грицю, до Роботи», «Унадився Журавель», «Женчикок-Бренчикок», «Чи Дома, Дома Пан Господар», «Закувала та і Зозуленька», «Я Маленький Пастушок», «Метелиця»).

Невипадковим є авторський вибір залучення зразків національного музичного фольклору. Очевидно, даний факт свідчить про урахування митцем важливості виховання молоді на засадах зв'язку поколінь і збереження слухової пам'яті української культурної традиції.

Даний структурний розділ збірника «спрацьовує» на опанування і засвоєння різних видів техніки гри на гітарі. Відтак, розвитку мелодичної техніки відповідають №№ 1 – 19; відповідно, репетиційної техніки – етюди №№ 20 – 32. Структура першої частини представлена наступними зразками:

- | | |
|---------------------------------------|---------------------|
| 1. Ой, Дзвони-Дзвони | 17. Дударик |
| 2. Диби-Диби | 18. Метелиця |
| 3. І шумить, і гуде | 19. Темненька Нічка |
| 4. Ой, Джигуне, Джигуне! | 20. Етюд №1 |
| 5. Два Веселі Гуси | 21. Етюд №2 |
| 6. Зайчик | 22. Етюд №3 |
| 7. Грицю, Грицю, до Роботи | 23. Етюд №4 |
| 8. Одна Гора Високая | 24. Етюд №5 |
| 9. Унадився Журавель | 25. Етюд №6 |
| 10. Женчикок-Бренчикок | 26. Етюд №7 |
| 11. Добрий Вечір Тобі, Пане Господарю | 27. Етюд №8 |
| 12. Чи Дома, Дома Пан Господар | 28. Етюд №9 |
| 13. Закувала та і Зозуленька | 29. Етюд №10 |
| 14. Защебетала, гей, Ластівонька | 30. Етюд №11 |
| 15. Пшеницю Сіє | 31. Етюд №12 |
| 16. Я Маленький Пастушок | 32. Етюд №13 |

Друга частина збірки представляє собою ансамблеві зразки для двох гітар. Здебільшого у даному розділі представлені авторські перекладення

колядок, народних пісень, а також дві авторські п'єси (№№5, 7) – «Бабине літо» та «Друзі». Цей розділ налічує 8 творів. Ці п'єси є вже більш складними у технічному плані та більш розгорнутими, порівнюючи з першим розділом. Найменша мініатюра-дует включає 12 тактів, найкрупніша – 73.

Всі твори вирізняються гармонійністю та мелодичністю. На нашу думку, перша і друга частини спрямовані на виконавців 1–2 класів музичної школи. Твори, включені до другої частини:

Возвеселімся всі Купно Нині
 На Небі Зірка Ясна Засяла
 Небо і Земля Нині Торжествують
 Тиха Ніч, Свята Ніч
 Бабине Літо
 Лисичка-Сестричка
 Друзі
 Унадився Журевель

Третя частина включає 8 творів для учнів 3–4 класів музичної школи: авторські інструктивні композиції (2 етюди), концертні п'єси («Танок», «Елегія») та цикл «Домашні замальовки», який складається з чотирьох п'єс – «Ранок», «Біля П'єцу», «Котики та Мишки», «Колискова Дідуся». Усі п'єси у третьому розділі дуже цікаві за рахунок залучення різних специфічних прийомів гри на гітарі (піцicato, флажолети, стуки по деці, глісандо).

Найменша композиція даної частини збірника А. Андрушка налічує 25 тактів, найбільша – це «Танок» (86 т.).

Зупинимось більш детально на розгляді жанрово-стилістичних особливостей твору. «Танок» – твір дуже ритмічний і легко запам'ятовується. У цій композиції використано багато цікавих для гітаристів-початківців прийомів гри на гітарі. Наприклад, перше проведення теми (1-22 тт.) Повністю грається прийомом *pizzicato*, зустрічаються прийоми *glissando*, *tamburin*, *staccato*, *flageolet*, удари по деці і по струнах, (див. нотний приклад 2 в Додатках).

Часто змінюється розмір твору, замість основного – 3/4, зустрічаються 4/4 і 5/4. Все це створює цікавий колорит твору і, звичайно ж, зацікавлює як

слухача, так і виконавця. Крім цього, учень отримує багато нової інформації, деякі з прийомів гри йому точно зустрінуться вперше (див. нотний приклад 3 в Додатках).

Підсумуємо значення збірки «Музичні нотатки » А. Андрушка:

1. В досліджуваному збірнику демонструються широкі виразові можливості музичного інструмента гітари з метою зацікавленості юних гітаристів-виконавців і необхідності старанності на заняттях та уважних позашкільних занять удома для досягнення успішного результату в оволодінні базовими навиками гри на музичному інструменті.

2. Сучасні укладачі методичних рекомендацій та програм з підготовки гітаристів у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах України наголошують на необхідності слідкувати за оновленням музичної мови, використовувати сучасні прийоми та техніки гри на інструменті [28, с. 151]. А. Андрушко в своєму збірнику враховує сучасні тенденції і методичні рекомендації підготовки гітаристів у структурі вітчизняної музичної освіти [89]: у закладах позашкільної освіти, школах естетичного виховання (дитячих музичних школах, дитячих школах мистецтв), дитячих музичних школах-студіях (діють при середніх загальноосвітніх школах, ліцеях, гімназіях, музичних училищах чи коледжах), а також у середніх спеціальних музичних школах-інтернатах.

Висновки до Розділу 1

Андрій Андрушко – сучасний львівський композитор і гітарист, знаний в Україні та в Європі, випускник Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (клас композиції професора М. Скорика). Композиторська творчість А. Андрушка представлена різними жанрами, сольними та ансамблевими творами для класичної гітари, в тому числі, для юних виконавців-гітаристів. Прикметно, що А. Андрушко – перший гітарист, який навчався на кафедрі композиції у Львові, а також став першим українським композитором-гітаристом (як автор-творець сучасної української музики) в

Галичині. Його композиторська творчість високо оцінена багатьма гітаристами-віртуозами світового рівня.

Композиторська спадщина А. Андрушка впізнається з перших звуків. У творчості композитора органічно поєднуються стилістичні ознаки таких музичних напрямів, як неокласицизм, неофольклоризм, джаз, авангард. Зустрічаються такі композиторські техніки як сонористика, алеаторика, імпровізація. Більшість музичних творів композитора насичені сучасними гітарними прийомами.

Гітарна музика для виконавців-початківців А. Андрушка займає вагому складову в композиторському доробку митця.

У даному розділі окремо розглянуто феномен дитячої музики для гітари в кількох аспектах. Передусім – як об'єкт музикознавчого дослідження, оскільки дитяча музика для гітари дотепер комплексно не досліджувалася. Відомості про неї розпорошені в різних джерелах, що охоплюють феномен гітарного мистецтва на різних етапах його становлення.

Також вказані основні усталені типи жанрово-стильових моделей музики для дітей. Серед них виокремлено: онтологічний, що відображає тему дитинства в різних видах мистецтва; стильовий, який відображає втілення в «музиці дитинства» різних рівнів стильової ієрархії; жанровий, де відображається специфіка дитячої музики в області типології її жанрових форм і лексичного фонду; стильо-видовий, пов'язаний з різними формами втілення дитячої музики в інструментальних, вокальних і змішаних виконавських складах; інструктивно-дидактичний тощо.

Дитячі твори А. Андрушка представлені як окремими мініатюрами («Пастораль № 2», «Маленькі варіації», «Токата»), так і циклами (цикл П'ять етюдів», збірник легких п'єс «Музичні нотатки»). Гітарна музика А. Андрушка для дітей відповідає сучасній стратегії підготовки гітаристів у закладах початкової мистецької освіти України, що втілено в наступних чинниках: А. Андрушко апелює до жанрів українського фольклору, що є дуже важливо, адже зараз національні традиції все більш віддаляються від

сучасних дітей. А. Андрушко є автором збірника українських народних пісень для дітей, що є цінним внеском, адже укладачі сучасних програм з підготовки гітаристів у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах України наголошують на мінімальне залучення національного репертуару та рекомендують збагачувати дитячий гітарний репертуар аранжуваннями українських народних пісень. Таке бачення, безсумнівно, має виховний аспект, пов'язаний із врахуванням і спадкоємністю національних традицій, а відтак – увиразненню національного культурного генокоду в молоді, генерації XXI століття.

У збірнику «Музичні нотатки» А. Андрушка відбувається структурування по технічному і художньому рівню складності. Збірник починається з дуже маленьких та легких п'єс, а закінчується вже більш технічними (з додаванням різних прийомів гри на гітарі) композиціями. Дитячий збірник п'єс для гітари «Музичні нотатки» А. Андрушка у наш час є вагомим внеском у розвиток вітчизняної інструментальної гітарної початкової мистецької освіти.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ А. АНДРУШКА

2.1. Неофольклористичні тенденції у творах для гітари гітари *solo*

У композиторській практиці існує безліч варіантів втілення ознак неофольклоризму на стилістичному рівні, шляхів і способів переінтонування фольклору.

Художньо-естетичні засади, які окреслюють творчий метод неофольклоризму визначають звернення до глибинних основ фольклорного мислення, установку на «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості при широкому використанні сучасної композиторської техніки; бажання композиторів до органічного взаємопроникнення до фольклорної та авторської стильових систем, органічного поєднання власного сприйняття світу і фольклорного світу. Зрозуміло, що перераховане вище знаходить своє відтворення в способах музичної виразності, характер мелодизму, де кантиленність в особливій мірі «витісняється» інструментальністю і «речитативністю», активною динамікою ритму, увагою до роботи з дрібними інтонаційними ланками, як основою «будівництва» форми (за Л. Христіансен) [71, с. 200].

За твердженням Б. Асаф'єва – стиль музики трансформується під впливом зміни стилю її інтерпретації [2]. Услід за Б. Асаф'євим відзначимо, що, хоча розвиток музики залежить від розвитку стильових тенденцій інтерпретації, існує все ж ризик «переінтонування», виникнення стилістичної нерівноваги між музичним авторським текстом і специфікою його виконання.

На основі дослідження підходів сучасних вчених до проблеми співвідношення музичного стилю і виконавської інтерпретації можемо зробити висновок, що сьогодні виконавський стиль – це окрема, самостійна даність, що має право на існування, проте не торкається композиторського

стилю, а співставляється з ним як самостійна форма. Композиторський же стиль, при всій своїй історичній віддаленості, є науковим теоретичним об'єктом. Аналіз його художніх і технічних особливостей повинен здійснюватися на основі вивчення «тексту» незалежно від його конкретного звукового втілення певним виконавцем [28].

Зупинимось детальніше на розгляді різножанрових творів для класичної гітари соло А. Андрушка з метою дослідження їхніх жанрово-стилістичних особливостей.

«Гуцульська рапсодія» (2002) створена для гітари *solo* і присвячена славетному гітаристу сьогодення Лео Вітошинському.

Як відомо, рапсодія – інструментальний жанр, вид музичної фантазії на народні теми. Це слово має тисячолітню історію. У Стародавній Греції на святкових бенкетах і змаганнях мандрівні співці-рапсоди, наслідуючи приклад легендарного Гомера, співуче декламували довгі, але дуже захоплюючі поеми.

Одночастинна композиція А. Андрушка складається з шести відносно завершених розділів і коди. Обраний композитором жанр рапсодії дозволяє втілити вільне поєднання контрастно-тематичних утворень і їх видозміни в різноманітних художньо-музичних ракурсах цілісної і завершеної форми.

Кожен з розділів має форму розширеного періоду, що об'єднані чітко вибудованим тональним планом (основна тональність – *e-moll*, четвертий розділ і *coda* – оспівування домінантного тону «*h*» і завершення у *h-moll*).

В основу композиції твору покладена тема, яка уособлює характерні риси гуцульського фольклору: «гуцульський» лад (мінор з IV# і VI# ст.), неспішна манера розгортання музичної думки, інструментальна віртуозність тощо (див. *Приклад 1*).

Приклад 1



Перший розділ виконує функцію своєрідної преамбули, де вже проступають контури майбутньої теми (тт.5-7). Авторське означення «*rubato*» вказує на повну виконавську свободу у виборі темпу, натомість агогічні моменти (*poco accellerando*, *poco ritardando*, *poco a poco accelerando*, *tenuto*) засвідчують прагнення втілити характерну манеру народного музикування, її імпровізації і невимушеності. Цьому більшою мірою сприяє і створення просторової звукової перспективи, що імітує звучання «троїстих» музик – остинатний бас «е» створюють басолі, акорди прийомом *rasgueado* – цимбали, широка мелодична лінія – скрипка.

Характерне ладове забарвлення в високих IV і VI ст. в поєднанні з повторюваністю певних метроритмічних фігур в різноманітних агогічних і темпових варіантах, імітування гітарною звучністю тембрів народних інструментів (басоля, цимбали), їхні типові звучання – все це створює оригінальний «гуцульський» колорит. Вільне розгортання теми, властиве народним джерелам, постійна зміна метроритмічних структур (4/4; 5/4; 6/4; 3/4) підсилюють характер імпровізації, «незапрограмованості» і спонтанності виконавської манери ансамблю народних музикантів.

Тема в завершеному вигляді експонується і в другому розділі (тт.29–41), де імітуються одночасне звучання всіх інструментів «троїстих» музик на динаміці *ff*. Композитор використовує контрастну поліфонію як спосіб персоніфікації окремих інструментальних ліній уявних інструментів (скрипки та цимбалів) – див. *Приклад 2*.

Приклад 2



Третій розділ (*calmo*) – репрезентує сольне звучання цимбал. Характерна для цього музичного інструмента фактура – «приховане» двоголосся з темою, точніше її характерними елементами в нижньому голосі, і репетиційні повторення – в верхньому. Автор дає повну свободу виконавцю в кількості повторів характерних ритмоформулу з IV # ст. (*rep. ad libitum con accellerando*), підкреслюючи цим поширений прийом гри на цимбалах, так зване «репетиційне прискорення».

Quasi – репрезентує звучання солюючої скрипки з мелодичною лінією в високому регістрі і чітко вираженим танцювальним характером (6/8, ц. 58) панує в четвертому розділі твору. Основна тема тут досить видозмінена (за прикладом вільної варіації), зберігається тільки «гуцульський» лад. Композитор використовує характерні для гри на скрипці прийоми – віртуозні пасажі, смислові ліги. Блискуче музикування «скрипки» подане на фоні витриманих басів (типу басолі), що є традиційним способом у народному інструменталізмі (Нотний приклад 3):

Приклад 3



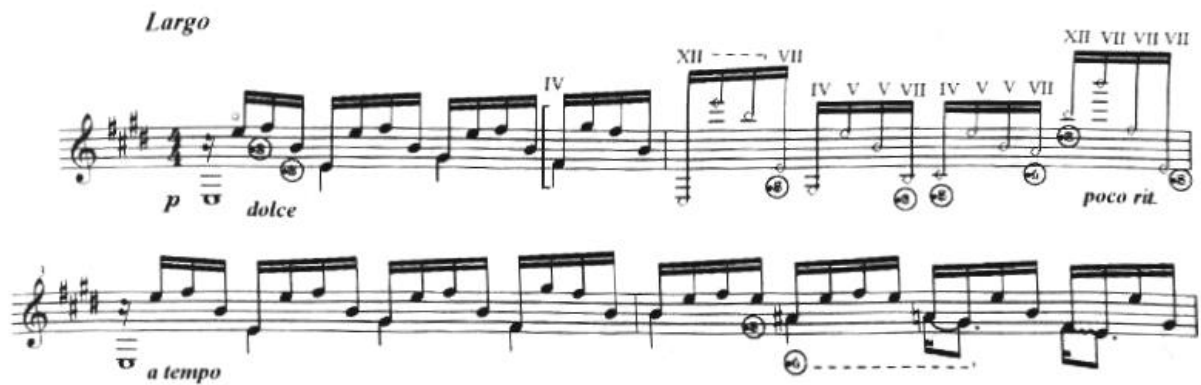
П'ятий розділ (*meno mosso molto rubato*) – характеризується авторським позначенням *senza misura* (без розміру). Написаний у формі вільної «цимбальної» речитативності зі зміною регістрів і виразними повторами

одного і того ж звуку, він зачаровує своєю простотою і виразністю. В останньому розділі композитор повертається до основної теми усіма учасниками уявного ансамблю, але в межах динаміки «*piano*», що створює просторовий ефект «віддаленого» звучання музикантів.

Кода, яка завершує твір, будується на матеріалі вступу, створюючи своєрідну арку композиції. Виразно затихає репетиція на ноті «*h*» (алюзія попереднього музичного матеріалу), що сприймається як своєрідне авторське резюме.

Гітарна п'єса А. Андрушка «**Повість про гори**» (2005) є ще одним прикладом інтерпретації гуцульського фольклору, проте в цьому творі музична мова більш витончена порівнянно з «Гуцульською рапсодією». Композиція вирізняється структурною чіткістю і являє собою складну тричастинну форму, в якій крайні розділи (*Largo*), побудовані на ідентичному тематизмі, обрамляють розгорнуту середину (*E-dur – f-moll – E-dur*). Споглядально-заколисуюче за образом змістом, фактурно прозоре *Largo*, використання елементів прихованої поліфонії і сонористичних ефектів (флажолети) створюють образ «гірського музичного пейзажу», відчуття простору і неосяжності. Такий прийом досягається, в тому числі, фактурним викладом теми, який розгортається широкими «хвилеподібними» і ритмічно однотипними фігурами. Рельєфно віддалена в нижньому голосі мелодія і синкопований ритм створюють яскравий національний колорит. Темпові відхилення (*poco ritenuto, a tempo*) і тривала динамічна стабільність занурюють у стан гармонії з навколишнім світом, спокою, релаксації (*Largo*, тт.1-4):

Приклад 4



Середній розділ (*Allegro con brio*) контрастує з попереднім, уособлюючи стихію народного танцю. Танцювальні ритмоформули в поєднанні з «гуцульським» ладом породжують жанрові алюзії з гуцульським чоловічим танцем аркан (*Allegro*, тт.1-10). Доволі розгорнутий і динамічно насичений музичний матеріал має структурні ознаки подвійної форми – складної тричастинної і рондо (початкова тема проводиться тричі без змін зі збереженням тональності – *f-moll*). Основою розвитку теми є відокремлення її характерних інтонацій і розробка їх в загальних формах мелодичного руху. Активному розгортанню початкового тематизму сприяє також ладотональний план (ладова зміна – співставлення *f-moll* - *E-dur* - *e-moll*; підкреслення «в'язучих» – квартосекундових акордів), а також загальний динамічний план твору (динамічна репризність). Використання специфічних прийомів гри на гітарі (удар по деці, *pizz.* – Bartok) посилює загальний дух танцювальної стихії.

У коді відбувається повернення до лірико-споглядального настрою. Вона створює симетрію і зумовлює замикання всієї композиції. Виходячи з цього, початковий розділ твору можна розглядати як вступ до основного розділу *Allegro*, на матеріалі якого будується також і кода. Однак у музичному матеріалі вступу і коди спостерігаються значущі відмінності: перш за все, структурна (вступ ділиться на речення, кода – єдина, неподільної будови), а також ладотональна. При збереженні ідентичної зі вступом фактури (двоголосся) – композитор використовує в коді засади політональності, поєднуючи одночасно *E-dur* і *f-moll*. У тональності *E-dur*

викладена «хвилеподібна» мелодична фігурація, в тональності *f-moll* – «завуальована» мелодія з характерним синкопованим ритмом. Така політональність і поліладовість (*dur – moll*) створює певну образну двоплановість, де мелодія, яка звучить в низькому регістрі гітари слугує алюзією танцювальної стихії основного розділу. У заключних тактах коди затверджується тональність *E-dur*, немов «розчиняючись» в останньому, збагаченому «терпкою» секундою, акорді.

Цікавими щодо стилістики вбачаються Партити (№ 1 і 2) для гітари *solo*, написані А. Андрушком протягом 2003 – 2005 років. Звернувшись, як і його педагог М. Скорик, до цього барокового жанру, А. Андрушко широко використовує багаті можливості поліфонічного розвитку. Від барокової традиції композитор запозичує не тільки жанрові моделі (прелюдія, fuga, речитатив з другої частини), але і спосіб розгортання музичного матеріалу, характерні семантичні звороти. Розглянемо докладніше Партиту № 1, що являє собою цикл із структурно самостійних частин, в ньому дуже яскраво проявляється рельєфність принципу неофольклоризму.

Партита № 1 (2003) складається з чотирьох, контрастних за характером і образним мисленням частин (1. Прелюдія. 2. Фуга. 3. *Lullaby*. 4. Токата), які будучи самостійними і закінченими, можуть виконуватися окремо. Партиті властива широко поліфонізована фактура з наявністю контрапунктуючих мелодичних ліній і, як наслідок, складна гармонічна вертикаль, яка утворюється й обумовлюється «горизонтальним» мисленням композитора. Незважаючи на послідовне багатоголосся музичної форми, досить чіткою і зрозумілою залишається форма кожної частини, тональний план (тональність кожної з частин – «розширений» *e-moll*).

Вибудовуючи художньо-образну концепцію, автор спирався на традиційний контраст барокової сюїтної форми – від лірико-споглядальної прелюдії та емоційно насиченою фуґи, через медитативність заколисуючої пісні – до моторно-бурхливої токати, яка виконує функцію фінального циклу. Зрозуміло, що жанрові ознаки накладають свій відбиток на кожну з частин

циклу, але, користуючись усіма способами сучасної музичної виразності, композитор втілює це опосередковано, апелюючи до барокових традицій з урахуванням авторського художнього мислення.

На думку Т. Іваннікова, композиційна ідея циклу Партити №1 А. Андрушка базується на моделі церковної сонати (*sonata da chiesa*), що є наближеною до жанру сюїти, відображаючи її специфіку на рівні поліфонічного мислення, ладотональних, композиційних та жанрових стратегій тощо [23]. «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, стриманим танцем та швидкою заключною частиною у характері жиги або токати з імітаційними перегукуваннями фраз та мотивів» [там само].

Перша частина – «Прелюдія» – вводить в атмосферу витонченої лірики, де змінний метр в поєднанні з контрастною поліфонією, звуковою «перспективою» (віддаленість в регістровому відношенні мелодичних ліній), зміщеними акцентами тривалостей (у верхньому голосі), синкопованість і глісандування (в нижньому голосі) створюють майже нереальний, мерехтливо-примарний образ, який «вимальовується» розпливчастими контурами немов у далекому просторі (тт. 1-8, Нотний приклад 5):

Приклад 5



Насичений хроматичний верхній голос рухається вниз, поєднуючись з довготривалим басом і синкопованим середнім голосом. Взята за основу А. Андрушком старовинна тричастинна форма (А-А1-А) «впорядковує» поліфонічну плинність, уможливорює варіантне перевтілення інтонацій і

подолання динамічної кульмінації (середній розділ, ц. 31), де поліфонічна фактура змінюється на акордову. В середньому розділі між дисонантними співзвуччями раптово виокремлюється епізод майже чистої діатоніки, інтонаційно близький народним колисковим пісням (тт. 25-26). Заключний розділ повертає до плинності мерехтливих поліфонічних візерунків і в завершенні звучить органний пункт основного тону («е»), на тлі якого «повисає» дисонанс великої септими («dis»).

Друга частина Партити № 1 – «Фуга» – рухливо-цілеспрямована, з чітко структурованою тричастинною будовою. Триголосна fuga з яскраво вираженими розділами – експозицією, серединно-розробковим і заключним розділом – втілює образ життєвої енергії. Точне дотримання композитором необхідних канонів даної поліфонічної форми (тема – відповідь в тоніко-домінантовому співвідношенні, наявність інтермедій, проведення теми в паралельній тональності на початку середнього розділу, проведення теми в основній тональності в заключній частині) чітко організовує весь музичний матеріал, насичений хроматизмами. Розширена тональність *e-moll* досягається не тільки через ладову альтерацію, а й шляхом ефекту накладень самої теми. Як і в попередній частині, спостерігаємо і в Фузі «острівки» діатонічних інтонацій-поспівок із характерною для «гуцульського» ладу IV # ст., які нагадують неவிбагливі народно-інструментальні награвання, тим більше, використовуються вони в «фольклорній» манері (*glissando*, тт. 48-50, нижній контрапункт):

Приклад 6



Заключне проведення теми подається на фоні остигатного баса «е».

Третя частина – «Lullaby» – (*Lento*), повертає до образного стану лірики і спокою. Як і в попередніх частинах, поліфонізована фактура (контрастне

двоголосся) в поєднанні з остинатними мелодичними і ритмічними фігурами (заснованими на ритмі народних колискових пісень) розкриває глибокий зміст архаїчних національних традицій (див. Приклад 7):

Приклад 7



Проста тричастинна форма з динамізованою репризою ідеально відповідає задуму композитора: «хвилеподібно» спадаючий верхній голос з використанням в нижньому специфічних прийомів гри на гітарі (удар по деці) готує появу колискової теми, яка в процесі розвитку динамізується, досягаючи кульмінації (тт.15- 16, нижній голос). У подальшому розвитку тема трансформується, вбираючи в себе дисонантні співзвуччя, які виникають унаслідок накладення обох мелодичних ліній і баса (тт. 44-46). Тільки в кінці (своєрідна смислова кода) тема знову «діатонізується» (дорійський лад), набуваючи свій первинний архаїчний вид. У цій частині митець використовує сонористичні ефекти, створюючи образ «широкої» звукової перспективи (співставлення регістрів гітари), також використовує специфічні прийоми гітарної гри (флажолети, *sui tasto*, *sul ponticello*).

Завершенням сюїтного циклу слугує Токата, яка розпочинається *attacca*. Сконцентрована енергія основної теми, яка «розкручується», як пружина, поступово, охоплюючи більш широкий звуковисотний простір і досягає свого кульмінаційного піку в низхідному речитативному хроматизованому пасажі досить широкого діапазону на *fff* (тт. 60-63). Обрана автором форма з ознаками рондоподібності (A- A1-B-A2-C), де A1-B-A2-C повторюються двічі, створюючи емоційний стан безперервної моторики і

руху. Гомофонно-гармонічний виклад рефрену контрастує з елементами поліфонічної фактури в епізодах (двоголосся, «прихований» голос в епізоді «С»). Інструментальна речитація в кульмінації Токати як прояв найвищого емоційного напруження, є характерною стильовою ознакою багатьох творів М. Скорика, і молодий композитор бездоганно використав цей прийом свого педагога в Токаті.

Слід зазначити, що контраст рефрену та епізодів на тональному рівні виявляється не в плані зміни основної тональності, яка тут є наявною, а в розумінні будови її звукоряду. Характерна риса рефрену – чітка ладотональна визначеність («гуцульський» *e-moll*), натомість, епізодам властива ладова невизначеність і розширена тональність (*e-moll*).

Т. Іванніков вказує на різні стилістичні моделі як засадничі орієнтири художнього мислення композитора, втілені у Партиті № 1, які виявляються на рівні музичної мови. «У музичномовному аспекті тут використані найрізноманітніші за природою виразові засоби. З одного боку, можна почути відгомін хроматизованих поліфонічних тем, ядро яких в музиці Бароко прийнято пов'язувати з «емблемами хреста». У таких випадках утворюється режим поліфонічного контурного двоголосся (прелюдія) або фугованого багатоголосся (фуга). З іншого боку, хроматичні резерви настільки ущільнюються, що весь ладотональний контекст дає максимальне розширення тонального поля та високий ступінь його дисонантного заповнення. Репліки діатонічного походження опонують інтонаційній напруженості подібних висловлювань і сприймаються як короткі ліричні відступи в романтичні та фольклорні зони» [23].

Аналіз **Партити № 2** (2005) в аспекті жанрово-стильових ретроспекцій здійснено Т. Іванніковим [23]. Спираючись на нього, запропонуємо основні положення задля формування цілісного уявлення про композиторську інтерпретацію даного барокового жанру у гітарній творчості А. Андрушка. Партита № 2 також складається з чотирьох частин – *Preludio, Fuga, Recitative, Finale*.

Т. Іванніков вказує, що рамки стилізації музики минулого істотно розширюються. У Прелюдії початкова та заключна побудови створені 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 другій частині циклу – *Fuga* – відбувається те саме: дослідник зазначає, що тема відповідає типовим бароковим зразкам, проте подальша поліфонічна робота з нею не завжди відповідає «риториці» відповідей (йдеться про усталені тональні співвідношення). Як наслідок, композитор демонструє володіння поліфонічною технікою імітаційного письма, стретних та інверсійних проведення матеріалу, збагачених сміливими тональними зіставленнями [23].

У *Речитативі* – третій частині Партити № 2 А. Андрушка – Т. Іванніков визначає зони стильових контрастів, що розведені двома висловлюваннями, непропорційними за масштабом. В основі першого (див. Нотний приклад №4 В Додатках) проголошується індивідуально-стильове першоджерело, властиве для музики пізнього О. Скрибіна (дисонантні шестизвуччя, що апелюють до «прометеївого акорду»).

У розділі *Calmo* (див. Нотний приклад №5 В Додатках) втілюється контрастна образна сфера, що естетично протиставляється початковій (першій), і характеризується красою «ламентозних інтонацій, що завмирають на витриманій акустичній педалі» [23]. Гітара тут звучить тихо, ніжно, підкреслюючи символіку аріозних мотивів плачу. Відтак, дослідник констатує, що Речитатив не сприймається як монолог, а стає символічним діалогом двох стильових традицій [там само].

У Фіналі (див. Нотний приклад №6 В Додатках) діалог стає ще масштабнішим, розростаючись до повноцінних розділів форми, ооєднаних моторною жанровою першоосновою тематизму. На думку Т. Іваннікова, у крайніх розділах це зумовлено наявним фольклорним першоджерелом,

вираженим енергією змінних, здебільшого, асиметричних ритмів, що, за твердженням дослідника, віддалено нагадують балканські (болгарські) та угорські танцювальні традиції [там само].

Прикметним є наступний факт, на який слушно вказує Т. Іванніков, – А. Андрушко створює органічну картину народно-побутового дійства, не вдаючись до цитування жодного з них.

2.2. Твори для гітарного ансамблю

Неможливо не звернути увагу на два твори А. Андрушка, написані на українські теми. Це фантазії для двох гітар на тему українських народних щедрівок – «Чи дома, дома пан господар» і «Закувала та и зозуленька». Ці твори пройняті сучасним духом – в них ми бачимо елементи джазової, імпровізаційної музики. «Українські пісні – це велике джерело для натхнення, особливо обрядові пісні, в яких глибина і великий цінний пласт національної культури» – каже А. Андрушко. Можливо композитором дійсно не випадково було обрано саме ці дві українські щедрівки, адже саме в ритуальних піснях закладено найбільший дух і традиції українського народу. А. Андрушко зумів поєднати українську народну мелодію з тенденціями сучасної і джазової музики, якими він тільки доповнив їх колоритність. Є багато елементів імпровізації.

Розглянемо два зразки, в основі яких покладено один із найдревніших жанрів національного народнопісенного фольклору – щедрівки. Як відомо, щедрівки – українські народні обрядові пісні, які виконуються під новий рік (на Василя) і у щедрий вечір. Відповідно до різдвяно-новорічних звичаїв, щедрівки, як і колядки, величають господаря та його родину. Святкування Щедрого вечора є одним з найбільш яскравих в історії української культури. Прикметно, що щедрують лише дівчата й жінки. Даний жанр, разом із іншими зразками календарно-обрядових жанрів, відноситься до архаїчного пласта української народнопісенної традиції, відтак – характеризується самотутністю і привертає увагу композиторів сьогодення.

Фантазія «Закувала та і зозуленька» (1999) – є одним із ранніх творів композитора, тому можливо хтось може бути здивованим доволі вільним трактуванням форми, дивні музичні образи та несподівані зміни темпу дуже привертають увагу як поціновувачів “легкої” естрадної музики, так і тих хто захоплюється сучасним академічним стилем.

Взагалі жанр фантазії має імпровізаційну природу. Це – один із найбільш давніх жанрів інструментальної музики, що виник в західноєвропейській музичній культурі і зустрічається в творчості композиторів різних епох і стилів. Як відомо, у XVI-XVIII століттях «фантазіями» називалися твори для клавішних інструментів (клавіра, органа), які відрізнялися значною свободою форми, відсутністю зв'язку з будь-яким традиційним типом композиції, підкресленою імпровізаційний викладу. Виникнення фантазії музикознавці відносять до початку XVI століття. Одним з її джерел була інструментальна імпровізація. Значна частина ранніх фантазій призначена для щипкових інструментів: численні фантазії для лютні і віуели створювалися в Італії, Іспанії, Німеччини, Франції, Англії тощо.

Фантазія «Закувала та і зозуленька» яскраво починається з прийому арпеджіо та мелодійних акордів, які зразу дають слухачам «гуцульський» настрій. Як і у фантазії «Чи дома, дома пан господар», яку ми вже розглянули раніше, фантазія «Закувала та і зозуленька» також має багато чергувань музичних образів, перегуків першої і другої гітар, цікавих прийомів – гліссандо та підтягування струн, що надає твору джазового характеру.

Allegro con brio e molto ritmico



Після швидкого розділу, в середині твору, неочікувано, фантазія набуває войовничий характер – це відчутно завдяки різкої появи низького басу. Гітаристи продовжують свої перегуки до самого кінця твору. Закінчується фантазія абсолютною імпровізацією на поступовому згасанні першої гітари, і останню ноту композитор «довіряє» виконавцю. Такі імпровізаційні моменти не зіпсували українську мелодію, а навпаки доповнили і вдихнули в неї нове життя. Велика заслуга композитора А. Андрушка в тому, що він звернувся до українських пісень і зміг цікаво інтерпретувати їх, Адже, для гітари написано поки мало обробок або варіацій на тему українських пісень. Це пояснюється багатьма історичними обставинами розвитку гітарного мистецтва, в тому числі і в Україні.

Аналіз фантазії «**Чи дома, дома пан господар**», написаної на тему української щедрівки (2009) здійснено С. Сметаною [61]. Спираючись на дане дослідження надамо окремі положення здійсненого аналізу дослідника. Твір написаний в формі інструментальної фантазії, має всі характерні її особливості – імпровізаційність, свободу розвитку і чергування музичних образів.

У цьому творі, який вдало поєднує фольклорну і джазову стилістику, переважає стихійна «гра-уява», а не обдуманий композиційний план. Початок твору викладено флажолетами, які створюють відчуття легкості.

Використання синкоп і нетипових розміщень нот в акордах дає твору риси загадковості [61].

Основна тема щедрівки – в формі перегуків першої і другої гітари. Такий спосіб нагадує класичний джаз, де поширене використання «питання-відповідь». Джазовими є ритмічна лінія баса і побудова акордів. Після невеликого імпровізаційного епізоду повертається основна тема твору, яка звучить більш насичено завдяки використанню колористичних прийомів, властивих гітарно-джазовій музиці – гліс, слайдів, підтягування струн зі зміною звукової висоти, виконання полуприжатих акордів. Закінчується фантазія також, як і почалася – з флажолет, що дає нам можливість як би «зануритися в спогади про минуле» [там само].

Allegro

Guitar 1

Guitar 2

p

cresc. poco a poco

art. arm.

mp

simile

cresc. poco a poco

Також популярним твором для гітарного дуету є «**Bossa Nova**» (2011). Деякі вважають, що основна мелодія цього твору – це інтерпретація популярного латиноамериканського танцю. Ця думка помилкова. Назва твору варто розуміти, як дослівний переклад з португальської, який позначає «нова фішка». Так що мелодія цього твору є власною вигадкою автора, але за рахунок простої мелодії, яка легко лягає на слух, слухачеві і справді може здатися, що твір їм уже відомо. Ця світла музика викликає найкращі людські емоції і здатна, завдяки мріям, перенести нас куди-небудь.

Allegro ♩ = 172

Guitar 1

Guitar 2

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

Композиція «*Bossa Nova*» написана в характерному, для даного стилю ритмах. У тактах 66-88 автор дає «свободу» виконавцю. Виконавець не вільно імпровізує, а інтерпретує по-своєму заданий автором нотний текст, в той час, коли друга гітара тримає стійкий ритм. Таке вільне виконання і приємна мелодія твору дає можливість як виконавцю, так і слухачеві добре провести час.

У 2013 році пройшла прем'єра композиції для гітарного квартету «*Literacy path*» («Шлях писемності») на відомому українському фестивалі ГОГОЛЬFEST. Твір виконав Харківський гітарний квартет, у складі Андрія Брагіна, Сергія Горкуши, Ірини Половинки та Максима Трянова. Квартет засновано у 2008 році студентами Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Кредо колективу – понайомити зі зразками сучасного мистецтва, здатного звертатися до слухача живою мовою сьогодення. Квартет часто виходить за рамки академічного мистецтва, експериментуючи з новими стилями музики. Завдяки успішній і резонансній співпраці з українськими та зарубіжними композиторами квартет має у своєму репертуарі низку унікальних творів, значна частина з яких і присвячена композиторами Харківському гітарному квартету.

Дана композиція заснована на складному ритмі, при цьому ритмічне обґрунтування є важливіше мелодії. Твір, який спочатку було написано для

pop-jazz групи, пізніше було вдало перероблено і доповнено новими ідеями. Як результат, у нас є чудовий твір, який, незважаючи на стилістику, перетворився з авангардної в популярну музику і доповнив академічний репертуар гітаристів. Андрій Андрушко вдалині обіграє на новий лад фольклор жителів Карпат. Використання колористичних прийомів, а саме перкусійних, є в творі «*Literacy Path*». Автору вдається "трансформувати" гітару у багато інших інструментів, завдяки чому вдається створити «ефект оркестру». У цьому творі використані такі прийоми, як стук по деці, гліси, та приглушення струн.



Ще один твір «Диптих» (1999), який написаний для дуета класичних гітаристів А. Андрушка складається з двох частин – «Прелюдії» і «Рондо», з'єднаних в один цикл, проте можуть виконуватися окремо, як і належить в циклічних формах. Як відомо, «малий цикл» виник в добу Бароко. Прелюдія завжди підготовувала подальшу Фугу, а в творі А. Андрушка «Диптих», Прелюдія підготовує Рондо.

Як відзначає С. Сметана – твір написаний у стилі джаз-фьюжн, у своєрідному поєднанні джазу та різних напрямків сучасної музики (фолк, метал, поп, рок) [61]. Спираючись на наявний аналіз даного твору вище вказаним автором, стисло окреслимо окремі особливості твору. Фактурні особливості циклу викликають асоціацію одномоментного звучання більш ніж двох гітар.

Тема «Прелюдії» характеризується ніжним звучанням в партії першої гітари, виразовістю мелодичної лінії на фоні супроводу шістнадцятими тривалостями (партія другої гітари):

Con moto

«Рондо», як зазначає С. Сметана, є зовсім іншого характеру в порівнянні з «Прелюдією» і має класичну будову з трьома проведеннями рефрену і двома епізодами [61]. Схематично структуру «Рондо» можемо зобразити наступним чином:

А В А С А

Тема рефрена є дуже виразною, яскравою (*ff, pesante ma con vivezza*):

Pesante ma con vivezza

Композитор залучає особливий прийом гри «*pizzicato a la Bartok*», що темброво підсилює заданий у рефрені «Рондо» образний стрій.

В цілому, «Диптих» А. Андрушка є частовиконуваним, враховуючи його яскравість і ефектність звучання.

2.3. Оркестрові твори А. Андрушка

Дипломною роботою на кафедрі композиції в ЛНМА імені М. Лисенка А. Андрушка-композитора, став твір «*Concerto grosso*». Він створений у 2003 році для струнних, ударних і гітари, у вигляді тричастинного циклу романтичного типу (*Allegro – Adagio – Allegro*).

Уже на прикладі цього твору помітним є прагнення композитора до трактування виконавчого складу як арсеналу тембрових засобів, властиве барокової традиції. Оркестр цього твору включає в себе струнні, різноманітні групи ударних (два великих і два малих литавр, великий барабан, дзвіночки і ксилофон), челеста і гітара. Інший склад оркестрової групи є в одночастинні, драматургічному «Камерному концерті» (2002).

Поемність знайшла своє втілення в симфонічній поемі «*No Fate*» для двох гітар і симфонічного оркестру. Неординарність трактування жанру і виконавського складу в даній композиції виявляються найбільш переконливо і рельєфно. Сольні гітари трактуються не як пара рівних солістів-конкурентів, учасників виконавського змагання, а як монолітний партнерський дует виконавців-віртуозів зі змінними функціями партій, які то протиставляються оркестру, то зливаються з ним, розділяючи драматургічна співвідношення функцій фактури з різними інструментальними групами. Оркестр в цьому творі неординарний – це симфонічний оркестр без дерев'яної духової групи з розширеним складом ударних (литаври, дзвіночки, тарілки, великий барабан, трикутник, там-там, вібрафон) і фортепіано. Поемні ознаки в творі показані досить рельєфно. Перш за все, в основу його драматургічного розвитку покладено яскравий, емоційно-насичений і багатогранний процес розвитку почуттів і переживань, образ складного, бурхливого внутрішнього світу.

У 2005 році на сцені Львівської філармонії під керівництвом диригента Романа Філіпчука була вперше виконана «Симфонічна поема» для двох гітар з оркестром. Цей твір можна вважати наймасштабнішим з усіх інших творів композитора. Солістами цієї поеми були студенти консерваторії – Олег Садецький і Олег Дворянин. Музика в одночастинні творі сонатної форми переплетена, не виділяючи лінії 19 солістів та оркестру, навіювала ностальгію і, в той же час, заряджала бажанням творити. Ця музика дуже мелодійна, енергійна, майстерна і легка для сприйняття. Сама музика була написана за дуже короткий термін, але багато часу забрала технічна робота – розписування партитури для оркестру. Професійні музиканти позитивно відгукнулися на твір. Однак був один нюанс – під час виконання потрібно було підсилити звучання гітар. Через недотримання балансу між оркестром і солістами виникли зауваження щодо цього. У цьому творі композитор хотів показати досконалість. «Хоч я і розумію, що вдосконаленню немає меж і ідеальне може створити лише природа і Вищий Розум, але є такі спроби і у людини. Для мене написання музики – це вправа для голови, тому що, якби, свого часу, я зайнявся якийсь серйозною наукою, скажімо, математикою або фізикою, які в школі дуже любив, то, швидше за все, музики я не писав би. Мене захоплює саме функціональна залежність звуків, складання їх в якусь систему, яка має початок, кінець, логічний розвиток і нарешті отримує якусь форму. Але попри все, музика – мистецтво, а мистецтво існує для того, щоб передавати те, чого у нас немає в реальному житті, можливо, у людей, які будуть слухати мої твори, з'являться якісь почуття, але я підходжу до цього виключно з технічної точки зору. Я намагаюся створити ідеальну духовну річ» [6].

А. Андрушко намагається створити те, що було б цікаво як звичайному слухачеві, так і музиканту-професіоналу і знайти «золоту середину» для себе самого.

Висновки до Розділу 2

На підставі здійсненого аналізу обраних творів для гітари А. Андрушка констатуємо наявність оригінального стилю. Констатуємо, що твори композитора означені самобутнім художнім мисленням і засновані на органічно індивідуальному перетворенні національного фольклору.

На сьогодні А. Андрушко є в Україні єдиним гітаристом-виконавцем і водночас композитором, який активно поповнює і збагачує гітарний репертуар авторськими музичними творами, означеними самобутнім художнім мисленням змитця і заснованими на органічно індивідуальному перетворенні національного фольклору. Різноманітні твори для гітари А. Андрушка є дуже оригінальними і впізнаються з перших звуків завдяки зверненню до глибинних засад фольклорного мислення.

Стилістичні особливості творчості А. Андрушка представляють оригінальне поєднання неофольклористичних тенденцій і неокласицизму. У композиторській практиці існує безліч варіантів втілення ознак неофольклоризму на стилістичному рівні, шляхів і способів переінтонування фольклору. А. Андрушко, з одного боку, прагне віднайти нові прийоми в гітарній музиці, а з іншого – залучає до гітарного виконавсько-технічного «тезауруса» наслідування звучання різних музичних інструментів, зокрема, звучання «троїстої» музики в «Гуцульській рапсодії» для гітари *solo*.

Обраний А. Андрушком метод роботи з музичним матеріалом в «Гуцульській рапсодії» – експонування однієї теми та її варіантного розвитку має своїми витокami куплетно-варіаційну форму, традиційну для народної творчості. Образно-емоційна трансформація теми (початкова розповідь, задумлива лірика, танцювальність, речитативність) поєднуються з традицією музикування народного ансамблю, «троїстих» музикантів від імпровізаційного «розігріву» і колективного звучання через «*sol*i» окремих інструментів до повного затихання і «віддалення» народних виконавців.

Гітарна композиція «Повість про гори» іншим прикладом інтерпретації гуцульського фольклору. П'єса з яскравим національним колоритом побудована на контрастному співставленні: споглядальний образ «гірського музичного пейзажу» (крайні розділи) відтіняється стихією народного танцю (жанрові алюзії з гуцульським чоловічим танцем *аркан*). «Повість про гори» демонструє якісний новий рівень інтерпретації музичного фольклору, коли автор, уникаючи прямого цитування гуцульських інтонацій, майстерно завуальовано та органічно оперує ними.

У Партиті № 1 та Партиті № 2 також яскраво проявляється принцип неофольклоризму. Звернувшись, як і його педагог М. Скорик, до цього барокового жанру, А. Андрушко широко використовує багаті можливості поліфонічного розвитку. Від барокової традиції композитор запозичує не тільки жанрові моделі (прелюдія, фуга), але і спосіб розгортання музичного матеріалу. А. Андрушко, орієнтуючись на модель барокового циклу, зміг модифікувати жанр партити, поєднуючи традиційні виміри з особливостями регіонального (гуцульського) фольклору.

Неможливо не звернути уваги на ансамблеві та оркестрові твори А. Андрушка. Які пройняті сучасним духом, хоч в основу яких покладено один із найдревніших жанрів національного народнопісенного фольклору – щедрівки, збагачені елементи джазової та імпровізаційної музики тощо. Синтез національних мотивів з новими виразовими способами і прийомами, які прийшли в європейське мистецтво разом з джазом, дають поштовх для створення нового і якісного музичного репертуару для класичної гітари. Гітарна творчість А. Андрушка значно збагатила репертуар сучасних гітаристів – як українських, так і іноземних. Завдяки йому Україна входить на рівних у світовий культурно-музичний простір.

ВИСНОВКИ

Андрій Андрушко (народ. 1976 р.) – сучасний львівський композитор і гітарист, знаний в Україні та в Європі, лауреат міжнародного конкурсу композиції «Gradus ad Parnassum», випускник Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (клас професора М. Скорика). Композиторська творчість митця представлена різними жанрами, (сольними та ансамблевими творами для класичної гітари), які звучать на фестивалях, конкурсах, а також залучені у начальню-педагогічній та концертно-виконавській практиці і збагачують репертуар українських та зарубіжних гітаристів (як початківців, так і музикантів-професіоналів).

Як талановитий гітарист А. Андрушко найбільшої уваги приділяє саме цьому музичному інструменту, органічно поєднуючи у своїх творах стилістичні ознаки таких музичних напрямів, як неокласицизм, неофольклоризм, джаз, авангард. Зустрічаються такі композиторські техніки як сонористика, алеаторика, імпровізація.

Гітарна музика для виконавців-початківців А. Андрушка займає вагому складову. Даний факт є не випадковим, оскільки композитор заявив про себе і як викладач класичної гітари. Відтак, у першому Розділі магістерської роботи окремо розглянуто феномен дитячої музики для гітари в кількох аспектах. Передусім – як об'єкт музикознавчого дослідження, оскільки дитяча музика для гітари дотепер комплексно не досліджувалася. Відомості про неї розпорошені в різних джерелах, що охоплюють феномен гітарного мистецтва на різних етапах його становлення. Також вказані основні усталені типи жанрово-стильових моделей музики для дітей (під якими, в даному випадку, розуміються інструментальні мініатюри і їх цикли).

Гітарні твори дітей А. Андрушка представлені як окремими мініатюрами, так і циклами (наприклад, цикл «П'ять етюдів», збірник легких п'єс «Музичні нотатки»). На підставі здійсненого аналізу жанрово-стилістичних та виконавських особливостей узагальнено, що в аналізованих

зразках демонструються широкі виразові можливості музичного інструмента з метою зацікавленості юних гітаристів-виконавців. У цілому, гітарна музика для дітей А. Андрушка відповідає сучасній стратегії підготовки гітаристів у закладах початкової мистецької освіти України, що втілюється, зокрема, в апелюванні до жанрів українського фольклору, що є дуже важливим у наш час, враховуючи факт мінімальної наявності такого навчального репертуару. Це свідчить про урахування митцем важливості виховання молоді на засадах зв'язку поколінь і збереження пам'яті української культурної традиції серед молоді.

На прикладі аналізу окремих сольних та ансамблевих творів виявлені жанрово-стилістичні пріоритети гітарної творчості А. Андрушка. Композиторський стиль А. Андрушка заснований на поєднанні неофольклористичних і класицистських тенденцій.

Так, обраний метод роботи з музичним матеріалом в «Гуцульській рапсодії» – експонування однієї теми та її варіантного розвитку має своїми витоками куплетно-варіаційну форму, традиційну для народної творчості. Глибоке проникнення в закономірність гуцульського фольклору надало можливість автору, навіть при досить прямому залученні специфіки колориту і традицій народного інструментального музикування, створити яскраву композицію для гітари *solo*, що стала окрасою концертних програм.

Гітарна композиція «Повість про гори» є іншим прикладом інтерпретації гуцульського фольклору, коли автор, уникаючи прямого цитування гуцульських інтонацій, майстерно завуальовано та органічно оперує ними.

У двох Партитах також яскраво проявляється принцип неофольклоризму. Звернувшись, як і його педагог М. Скорик, до цього барокового жанру, А. Андрушко широко використовує багаті можливості поліфонічного розвитку. Відтак, орієнтуючись на модель барокового циклу, А. Андрушко зміг модифікувати жанр партити, поєднуючи традиційні виміри з особливостями гуцульського фольклору.

Композиторський стиль А. Андрушка представляє собою оригінальне поєднання неофольклористичних і неокласицистських тенденцій. А. Андрушко не вдається до прямого цитування характерних інтонацій, а подає вільно-опосередкований варіант підходу до фольклорних ідіом як невід'ємної складової індивідуально-композиторського мислення. Молодий композитор перейняв від М. Скорика спосіб індивідуального перетворення національного фольклору (звернення до архаїчних пластів музичної обрядовості з її мелодичними поспівками вузького діапазону, повтореннями ритмічних фігур, що є найбільш нейтральними за ладово-ритмічною організацією, тобто найбільш піддаються поєднанню з дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями).

Художньо-естетичні засади, які окреслюють творчий метод неофольклоризму, визначають звернення до глибинних засад фольклорного мислення, установку на «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості при широкому залученні сучасної композиторської техніки і в цілому характеризують композиторський стиль А. Андрушка. Індивідуальне художнє осмислення фольклорних традицій в своєрідному «тандемі» з певними закономірностями неокласицизму, привертає увагу до творчості молодого українського композитора А. Андрушка, що постає оригінальним художнім явищем у сучасній музичній культурі України.

Перспектива подальших досліджень полягає в можливості подальших розробок вивчення жанрово-стилістичних особливостей сучасної композиторської творчості для гітари.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Избр. труды. М; 1955. Т-4.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке / Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 216 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
4. Арановский М. Симфонические искания. Москва: Совет. композитор., 1979. 288 с.
5. Аль-Фатих Хуссейн Ахмед Гитара в музыкальной культуре Судана. История становления и развития: автореф. дис. ... канд. искусствovedения. М; 1997. 23 с.
6. А.Андрушко Музыка – вправа для розуму // Офіційний сайт газети «Поступ». – 13.04.2005. [Електронний ресурс]. URL: <http://postup.in.ua/usual.php?what=39654>
7. Берегова О. М. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну // Українське музикознавство. Київ, 1982. Вип. 29.
8. Березовчук Л. Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л; 1989. Вып. 2. С. 95–122. (Серия «Проблемы музыкознания»).
9. Бельская И. Гитара, виват // Совет. музыка. 1990. № 7. С. 102–108.
10. Берлиоз Г. «Большой трактат» о современной инструментровке и оркестровке, с дополнениями Рихарда Штрауса. Москва; 1972. 308 с.
11. Брауэр Л. Размышления: размышления о гитаре и мире маэстро Лео Брауэра. URL: http://teslov-usic.ru/guitar_articles_htm/guitar_articles_14_brower.

12. Вайсборд М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. Москва; Совет. композитор, 1989. 208 с.
13. Видадь Ж. Р. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией / пер. с фр. Л. Л. Берекашвили. Москва; Музыка. 1990. 32 с.
14. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / пер. з нім. Л. Мельник. Львів: БаК, 2006. 284 с.
15. Гавоти Б. Ему нет равных // Совет. музыка. 1969. № 2. 128 с.
16. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: монография. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2009. 118 с.
17. Доценко В. І. Традиції та новаторство в гітарному мистецтві (на прикладі твору Лео Брауера «Хвала танцю») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2005. Вип. 15. С. 70–76.
18. Жерздев А. В. Интонационно-стилевые детерминанты гитарной фактуры // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харків; 2010. № 4. С. 208–211.
19. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2011. 18 с.
20. Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. №1. С. 1 – 12.
21. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 12.00.02 «Музыкальное искусство» / Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев; 1984. 25 с.
22. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне

мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2012. 18 с.

23. Іванніков Т. П. Українська гітарна музика: жанрово-стильові ретроспекції. URL: <https://studfile.net/preview/8134938/>

24. Имханицкий М. И. Формирование и развитие русской инструментальной культуры письменной традиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Київ; 1989. 33 с.

25. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ; 2000. 17 с.

26. Конен В. Дж. Третий пласт // Совет. музыка. 1978. № 5. С. 118–124.

27. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2015. 18 с.

28. Комурджи Р. З. Проблема соотношения музыкального стиля и исполнительской интерпретации // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам II междунар. науч.-практ. конф. № 2(2). М., Изд. «МЦНО»; 2016. С. 5-9.

29. Коваленко А. С. Організація та зміст підготовки гітаристів у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах України. Педагогічні науки. 2017. Вип. 80, Т. 3. С. 148–152.

30. Коваленко А. С. Організація та зміст підготовки гітаристів у закладах вищої освіти I–II рівня акредитації (середина XX – початок XXI ст.). Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2017. Вип. 56. С. 83–94.

31. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка; 1994. 318 с.

32. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд.3-е. Москва: Музыка; 1986. 528 с.
33. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Совет. музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
34. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние; 1981. 264 с.
35. Михайленко Н. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. мистецтв. Київ; 2011. 18 с.
36. Мошак Е. Г. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Одес. гос. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2012. 16 с.
37. Методичні рекомендації по організації навчання дітей 6–7-річного віку гри на гітарі в підготовчих класах дитячих музичних шкіл / уклад. І. А. Степанов. Київ: Навчально-методичний кабінет навчальних закладів мистецтва та культури УРСР, 1985. 36 с.
38. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка; 1982. 319 с.
39. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке: избр. иссслед. Москва; 2009. С. 371-391.
40. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Москва: Владос, 2003. 248 с.
41. Николаевская Ю. В. Гитара как образ мира (о скрытых символических смыслах) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука.: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків; 2008. Вип. 23. С. 14–20.:
42. Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків: Факт; 2017. 108 с.
43. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле: автореф. дис. ...

- канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород; 2006. 26 с.
44. Порцев М. Синтез фольклорного і джазового елементів у творах для гітари Юрія стасюка // культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: збірка матеріалів Четвертої міжн. наук. творчої конф. 11-12 листопада 2010 р. К; 2010. С. 42-43.
 45. Про затвердження Типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання): Наказ Міністерства культури України від 11.08.2015 р. № 588. URL: <http://consultant.parus.ua/?doc=03I10D8465> (дата звернення: 09.10.2018)
 46. Руднев С. Русский стиль игры на классической гитаре. Тула: Ясная поляна; 2002. 208 с.
 47. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка; 1973. 448 с.
 48. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художеств. возможности, структура, функции. Москва Музыка: 1985. 285 с.
 49. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та; 1994. 220 с.
 50. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва; 1971. 341 с.
 51. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: сб. ст. Москва: Совет. композитор, 1987. № 10. С. 69-83.
 52. Сеговия А. Гитара в фаворе // Рабочий и театр. 1926. № 113. 13 с.
 53. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів; 2009. 16 с.
 54. Сидоренко В. Л. Внесок М. Скорика та представників його школи до українського гітарного мистецтва // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса; 2008. Вип. 9. С. 201-209.

55. Сидоренко В. Л. Твори для гітари з оркестром у доробку українських композиторів // Мистецтвознавчі записки. К; 2009. Вип. 15. С. 44-48.
56. Сидоренко В. Л. Стилiстика творiв А. Андрушка для гiтари соло //Збiрник наукових праць ХДУМ iм. I. П. Котляревського: «Гiтара як звуковий образ свiту: виконавське мистецтво та наука». Х; 2008. Вип. 23. С. 128-136.
57. Сидоренко В. Л. Твори А. Андрушка для гiтари соло: до взаємодiї фольклоризму i неокласицизму // Науковий вiсник НМАУ iм. П. I. Чайковського: музична творчiсть та наука в iсторичному просторi. К; 2008. Вип. 73. С.241-248.
58. Сидоренко В. Л. Гiтарна творчiсть Мирослава Скорика // Творчiсть композиторiв України для народних iнструментiв. Львiв; 2006. С. 90-95.
59. Стасюк Ю. М. Молодi композитори України. Андрiй Андрушко // Навколо гiтари. Музично-лiтературний журнал з iлюстрацiями та нотними прикладами. Рiвне; 2010. Вип. 3. 17 с.
60. Светличный С. И. Синтез концертности та камерности у п'есах для гiтари соло Карлоса Москардiнi / Магiстерська робота. Рукопис. Харкiв, ХНУМ iм. I. П. Котляревського; 2019. 99 с.
61. Сметана С. Джазовi композицiї у творчостi сучасних українських композиторiв // Науковi записки [Кiровоградського державного педагогiчного унiверситету iменi Володимира Винниченка]. Сер.: Педагогiчнi науки. 2012. Вип. 112. С. 288-296.
62. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование. Киев; 1993. 117 с.
63. Ткаченко В. Н. Композиторско-исполнительский стиль как ведущая тенденция гитарного творчества // Вiсн. Харкiв. держ. акад. дизайну i мистецтв. Серiя: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харкiв; 2012. № 3. С. 137–140.
64. Ткаченко В. Н. Специфика мышления в творчестве гитарных композиторов XIX века // Проблеми сучасности: культура, мистецтво,

педагогіка: зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ; 2010. Вип. 13. С. 284–292.

65. Ткаченко В. Н. Універсализм і специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2013. 16 с.

66. Ткаченко В. Н. «Хвала танцу» Л. Брауэра: к вопросу композиторского и исполнительского мышления // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків» 2011. Вип. 31. С. 98-106.

67. Ткаченко В. Н. Истоки универсализма в гитарном мышлении Новейшего времени: Ф. Таррега «Венецианский карнавал» // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харків; 2012. № 5. С. 166-172.

68. Тукова И. Г. «Жанротворчество» и творчество в «жанре» // Музичний твір як творчий процес: [зб. Статей / упоряд. В. Г. Москаленко]. К; 2002. С. 31-38. (Науковий вісник / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського; вип. 21).

69. Филькенштейн Ю. Никита Кошкин «Фарфоровая башня». Вариации на тему Штепана Рака. Гитаристъ. 2006. №2. С. 40-41

70. Хейзинг Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвесторова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; 2011. 416 с.

71. Христиансен Л. Из наблюдения над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. М.: Музыка; 1972. Вып. 1. С. 198-218.

72. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Санкт Петербург: Лань; 2000. 320 с.

73. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт Петербург: Лань; 1999. 490 с.

74. Холопова В.Н. Фактура: очерк. Москва: Музыка; 1979. 88 с.

75. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. Москва: Музыка; 1971. С. 5-28.
76. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми, Собор; 2002. 184 с.
77. Цукерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка; 1964. 160 с.
78. Чорна Е. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Харків; 2015. С. 4-16
79. Чарівний світ гітари. Офіційний сайт Юрія Стасюка – українського гітариста та композитора [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yuristasiuk.narod.ru/>
80. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев; 1984. 23 с.
81. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
82. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней: пер. с фр. Москва: Музыка; 1991. 87 с.
83. Шевченко А. Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури // Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків; 2008. Вип. 23. С. 5–9.
84. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива / М.: Худож. Лит; 1974. 816 с.
85. Щербакова И. Принципы жанровой классификации в музыке XX века для классической гитары // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П.

Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 27–35.

86. Ямпольский И. М. Паганини-гитарист. Избранные исследования и статьи / сост. П. В. Баскакова; вступ. ст. и общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.; 1985 С. 165-172.

87. Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. Florida: State Univ. College of music, cop. 2006. 109 p.

88. Grunfeld F. V. The Art and Times of the Guitar. London: Collier MacMillan Publishers, 1969. 340 p.

89. Mattingly S. Franz Schubert's chamber music with guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna. 2007. 133 p.

90. Sparks P. Guitar performance in the nineteenth and twentieth centuries // Performance Practice Review. 1997. Vol. 10, No. 1. P. 71–79.

91. Tyler J. The guitar and its performance from the fifteenth to eighteenth centuries // Performance Practice Review. 1997. Vol. 10, No. 1. P. 61–70.

ДОДАТКИ

Нотні Приклади

Нотний приклад 1

Ad libitum

pizz. -----

Guitar *mp*

tamb.

Allegro

mf

cresc.

Нотний приклад 2

Allegro con moto

pizz. -----

Guitar *mp*

XII

Нотний приклад 3

mf

poco rall.

f

a tempo

Нотный приклад 4

Recitativo

Poco con moto ma molto rubato

sf *poco rall* *a tempo* *poco rall* *p* *cresc. poco a poco* *rep. con accel.*

Нотный приклад 5

meno mosso *Calmo*

VIII

mp dolce *cresc.*

Нотный приклад 6

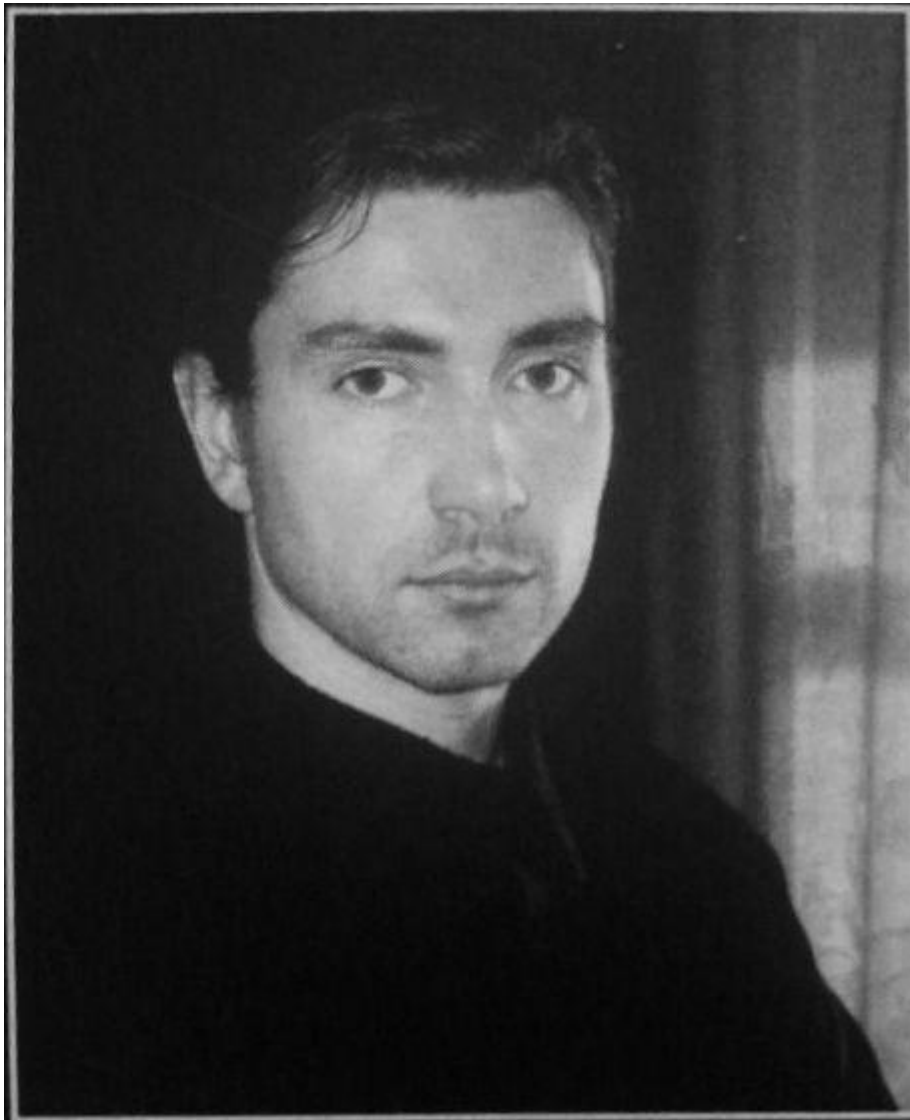
Finale

*Allegro molto (sempre ♩ = ♩)**

f *risoluto sempre* *dim.* *mf* *cresc.*

Фотографії

Фото Андрія Андрушка

*Фото Харківського гітарного квартету*

Фотографії з творчої зустрічі з композитором А. Андрушком у м. Харкові.

