

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ**

ТАРНОВЕЦЬКИЙ ІГОР ІВАНОВИЧ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 780.614.131.071.2'06

НОВИЙ АКУСТИЧНИЙ ПРОСТІР ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне

джерело____



І. І. Тарновецький

Творчий керівник:

Доценко Володимир Ігоревич,

заслужений артист України, професор

Науковий консультант:

Щелканова Світлана Олександрівна,

доктор філософії, старший викладач

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Тарновецький І. І. Новий акустичний простір гітарного музикування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступня доктора мистецтва за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, Галузь знань 02 Культура і мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 2025.

Академічне гітарне мистецтво посідає важливе місце у сучасному художньому просторі. Вона репрезентує синтез традицій та новаторства, поєднуючи багатовікову європейську виконавську традицію з актуальними тенденціями світового музичного процесу. В умовах культури метамодерну, що характеризується діалогічністю та відкритістю до різних контекстів, гітарне мистецтво набуває особливого значення як поле перетину академічної та неакадемічної сфер, акустичних і електронних звучань, локальних і глобальних традицій музикування.

Сучасна композиторська та виконавська творчість формує новий акустичний простір, у якому відбувається взаємодія композитора, виконавця та слухача, який виходить за межі суто фізичної акустики, набуваючи символічного й комунікативного виміру. У ньому музика стає не лише предметом художнього висловлювання, а й способом комунікації, де важливу роль відіграють мозаїчність і відкрите співіснування жанрово-стильових систем минулого і сучасного.

Жанрово-стильове розмаїття гітарного мистецтва охоплює широкий спектр – від реконструкцій барокових творів до інтерпретацій сучасних композицій з елементами джазу, авангарду та автентики. Особливого значення набувають сучасні виконавські практики, які формують нову семантику звучання та новий звучний образ інструмента.

Таким чином, *актуальність* теми дослідження академічної гітарної музики визначається її роллю у формуванні нового художнього й акустичного простору, у здатності відображати культурні трансформації

сучасності та, водночас, зберігати генетичну вкоріненість у європейській музичній традиції.

Мета дослідження – визначити ключові особливості нового акустичного простору гітарного музикування на різних рівнях його організації: інтерпретаційному, жанровому, стильовому, музичномовленнєвому, онтосеміотичному як у світовій, так і в українській музичній культурі.

Об'єкт дослідження – академічне гітарне музикування кінця XX – першої чверті XXI століть; *предмет* – новий акустичний простір гітарного музикування.

Матеріалом дослідження є твори, які були залучені як в межах концертів творчої апробації творчого мистецького проєкту, так і твори з концертного репертуару здобувача: «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга, «Сон Козерога» Р. Дьєнса, «Concerto Grosso з позитивом» Є. Петриченка, «Віреле» та «Канцона Тайф'єра» В. Задоянова.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

- обґрунтовано концепцію нового акустичного простору гітарного музикування;
- виокремлено виконавські особливості теорбового музикування в контексті відкритості звучного образу гітари в сучасній музичній культурі на жанрово-стильовому та інтерпретаційному рівнях як рефлексія власного виконавського досвіду здобувача;
- проаналізовано жанрово-стильові, композиційно-драматургічні і виконавські особливості «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга як приклад виконавської інтерпретації старовинної музики;
- обґрунтовано особливості семантики та композиційної драматургії у творі «Сон Козерога» Р. Дьєнса, які унаочнюють тенденції сучасного композиторського мислення;

- досліджено поетику «Concerto Grosso з позитивом» Є. Петриченка як приклад перетину історії і сучасності в музиці;
- виокремлено провідні тенденції композиторського стилю В. Задоянова (композиторська інтерпретація старовинних жанрів) на прикладі проаналізованих творів «Віреле» та «Канцона Тайф'єра».

Набули подальшого розвитку: дослідження сутнісних рис композиторського мислення Л. Брауера та Р. Дьенса, особливості функціонування старовинних жанрів в контексті сучасної музичної культури; окремі аспекти історично інформованого виконавства; концепція рефлексивної монодрами (за Л. Шаповаловою), особливості сучасної музичної культури як системи.

Теоретичне підґрунтя творчого мистецького проєкту виокремлюється у Розділі 1 «Методологія дослідження нового акустичного простору гітарного музикування», який скеровує на висвітлення двох ключових настанов наукового пошуку. Перший – усвідомлення контексту гітаристики, присвяченої питанням сучасного академічного гітарного музикування (представлений у підрозділі 1.1 «Гітаристика в музикознавчих рефлексіях»), який сприяє віднайденню власної дослідницької царини. Історіографічний компендіум гітаристики базується на значущих працях Т. Іваннікова, Ю. Ніколаєвської, В. Доценка, В. Ткаченко тощо, присвячених окремим питанням гітарного мистецтва, так і сягають ґрунтовних онтологічних узагальнень шляхів його розвитку. Також в даному підрозділі висвітлюється проблематика новітніх розробок дослідників, представлених у дисертаційних дослідженнях (О. Жерздев, О. Кригін, Ф. Бернат, С. Гриненко, В. Паламарчк тощо). Другий напрямок методологічних пошуків пов'язаний з віднайденням термінологічної відповідності та декларування сенсів, заявлених в темі творчого мистецького проєкту. Цим пошукам присвячено підрозділ 1.2. «Новий акустичний простір: від метафори до концепції».

У Розділі 2 «Відкритість нового акустичного простору: розмаїття звукообразу гітари у виконавському та композиторському вимірах» наголошується, що царина гітарного музикування за останній час досить стрімко набула ознак нової якості, серед яких значущою є *відкритість* різностильовим проявам і формам музикування. В даному Розділі досліджені прояви основних тенденцій цього процесу, найбільш значущі з яких – це звернення до жаново-стильових, онтосемантичних та аксіологічних рецепцій минулого, а також набуття власної сучасної музичної мови, яка відображає різноманітні аспекти музичного мислення авангардної та поставангардної доби. Так, у підрозділі 2.1 «”Старовинне”» в контексті нового акустичного простору: рецепція звукового образу лютні в інтерпретації сучасності (на прикладі ”Канаріо”» Дж. Дж. Капсбергера)» увагу скеровано на аналітичній розвідці щодо розповсюдження в сучасній виконавській практиці інтересу до інтерпретації музичної спадщини барокового та добарокового часів, який сформував на сьогодні мейнстимну рису музичної культури, що відома як історично інформоване виконавство (HIP). Ця тенденція не оминула й царину гітарного академічного музикування. Вона значною мірою сформувала впізнаваний шар нового акустичного простору гітарної музики сьогодення. На прикладі аналітичної та виконавської інтерпретації твору «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга проілюстровано готовність рецепції нового акустичного простору до включення старовинної музики, а саме – виконавства на автентичному музичному інструменті – басовій лютні, або теорбі. Підрозділі 2.2 «Сучасне музичне мислення як складова нового акустичного простору» присвячено розгляду сучасних тенденцій композиторського мислення в царині гітарного музикування. У межах творчого мистецького проєкту охарактеризовано композиторську спадщину Л. Брауера та Р. Дьенса, двох непересічних постатей сучасного гітарного мистецтва, які поєднують спадкоємність традиції з безкомпромісною новаторською енергією та емблемують сучасний вимір нового акустичного простору. Їхня творчість є яскравим свідченням того, як інструмент, що

вкорінений в сталій історичній та музичній традиціях, може залишатися актуальним і навіть провокативним у сучасній музиці. На прикладі твору Р. Дьенса «Сон Козерога» (залученого до творчої апробації творчого мистецького проєкту) проаналізовано важливі віхи пошуків нового акустичного простору, які ґрунтуються на новому типі аконфліктної драматургії – рефлексивній монодрамі та онтологічній якості присутності.

Розділ 3 «Перетин традицій та новацій гітарного музикування в українській музичній культурі сучасності» присвячено висвітленню особливостей ключових чинників нового акустичного простору гітарного музикування на прикладі творчості двох сучасних українських композиторів – Є. Петриченка та В. Задоянова. Підозділ 3.1. висвітлює поетику проєкту «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка, в реалізації якого взято участь в якості виконавця на теорбі. Засадничий принцип його поетики – це зв'язок барокової музики (який, здебільшого, реалізується у жанровому імені та тембровій драматургії) з сучасним композиторським мисленням. Серед ознак останнього – використання сучасного підходу до поняття музичного звуку, віджеїнг, трактування твору не як опусу, а як мистецького проєкту. Підрозділ 3.2, присвячений композиторській інтерпретації старовинних жанрів в творчості В. Задоянова на прикладі окремих гітарних творів («Віреле» для гітари соло, «Канцона Тайф'єра» для гітари соло), в якому вперше запропоновано комплексний аналіз обраних гітарних творів В. Задоянова з урахуванням їх жанрово-стилістичних принципів (як приклад авторського прочитання старовинних жанрів).

У **висновках** наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту підсумовано наступне. Новий акустичний простір гітарного музикування в контексті сучасної музичної науки обґрунтовано як когнітивна модель пізнання явищ композиторко-виконавсько-слухацької культури сьогодення, який унаочнює звучну картину світу та підсумовує розмаїття звучних проявів академічного гітарного музикування, узагальнюючи складну жанрово-стильову сукупність його явищ. Це уявлення, що

увиразнює точку перетину, діалог слухача, виконавця, композитора, який є свідченням комунікативного та інтерпретативного аспекту музичної культури та постає як онтосонологічна система. На прикладі творчості світової та української композиторської та виконавської практик продемонстровано унікальність різноманітних музичних проявів сучасності, які ми не можемо визначити як однорідну єдність в царині академічного гітарного мистецтва, проте яка зводиться до наступних ключових проявів:

- рецепція звукообразу минулого (включаючи історично інформоване виконавство, звернення до жанрових моделей добарокового та барокового мистецтва);
- віднайдення нового звучного образу гітари (під впливом сучасних технік письма та поза академічних жанрів);
- відкритість до діалогічного прояву вказаних тенденцій.

Таким чином, новий акустичний простір сучасної музичної культури постає як толерантний і відкритий для співіснування різних стилів і виконавських практик в академічному гітарному музикуванні. Однією з найбільш виразних тенденцій цього процесу є підвищений інтерес до старовинної музики барокової та добарокової доби, що охопив і царину гітарного мистецтва. Повернення уваги до лютневого музикування особливо яскраво проявляється в популяризації теорби, інструмента, який став символом реконструкції історичної виконавської традиції та її інтеграції в сучасний культурний простір. З іншого боку, новітні техніки письма, розширені прийоми гри, нетипова артикуляція, використання нетрадиційних фактурних прийомів сприяли трансформації впізнаваного образу гітари. Сучасне композиторське мислення як складова нового акустичного простору також є яскравим свідченням того, як інструмент, що вкорінений в сталій історичній та музичній традиції, може змінювати і естетичний, і жанрово-стильовий, і семантичний рівень звучного образу гітари. Новітні твори стають своєрідними «музичними лабораторіями», у яких академічна гітара

постає в новому вимірі, поєднуючи інтелектуальну вишуканість музичного мистецтва з живою енергією сучасної художньої культури.

Ключові слова: новий акустичний простір, гітарне музикування, гітарне виконавство, гітаристика, інтерпретація, теорба, жанр, мистецький проєкт, монодрама, віреле, канцона, композиторська творчість В. Задоянова, творчість Є. Петриченка.

ABSTRACT

Tarnovetskyi I. I. *The New Acoustic Space of Guitar Music-Making*. Qualification research work in manuscript form. Scholarly substantiation of an artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts in specialty 025 Music, field of knowledge 02 Culture and Arts. Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2025.

Academic guitar art occupies an important place in the contemporary artistic space. It represents a synthesis of tradition and innovation, combining centuries-old European performance practices with current trends of the global musical process. In the context of metamodern culture, characterized by dialogicity and openness to multiple contexts, guitar art gains special significance as a field of intersection between academic and non-academic spheres, acoustic and electronic sound, as well as local and global traditions of music-making.

Contemporary compositional and performance practices shape a new acoustic space in which composer, performer, and listener interact. This space transcends purely physical acoustics, acquiring symbolic and communicative dimensions. Here, music becomes not only a medium of artistic expression but also a means of communication, where mosaic character and open coexistence of stylistic systems of the past and present play an essential role.

The stylistic diversity of guitar art embraces a wide spectrum – from reconstructions of Baroque works to interpretations of contemporary compositions incorporating elements of jazz, avant-garde, and folk traditions. Of particular importance are modern performance practices that shape new semantics of sound and a renewed sonic image of the instrument.

Thus, the relevance of the study of academic guitar music is defined by its role in forming a new artistic and acoustic space, its ability to reflect the cultural transformations of today, while at the same time preserving its genetic rootedness in the European musical tradition.

The aim of the research is to define the key features of the new acoustic space of guitar music-making at different levels of its organization: interpretative, genre, stylistic, musical-linguistic, and onto-semiotic, both in global and Ukrainian musical culture.

The object of the research is academic guitar performance from the late 20th to the first quarter of the 21st century;
The subject – the new acoustic space of guitar music-making.

The material of the study includes works performed within the framework of concerts of creative approbation of the artistic project, as well as works from the performer's concert repertoire: "*Canario*" by G. G. Kapsberger, "*Capricorn Songe*" by R. Dyens, "*Concerto Grosso with Positive Organ*" by Ye. Petrychenko, "*Virelai*" and "*Canzona Typhera*" by V. Zadoianov.

Scientific novelty lies in the following: for the first time in Ukrainian musicology,

- the concept of a new acoustic space of guitar music-making has been substantiated;
- performance features of theorbo playing have been identified in the context of the openness of the guitar's sound image within contemporary musical culture at the genre-stylistic and interpretative levels, reflecting the author's own performance experience;
- the genre-stylistic, compositional, and performance aspects of G. G. Kapsberger's "*Canario*" have been analyzed as an example of performance interpretation of early music;
- semantic and compositional-dramaturgical features of R. Dyens' "*Capricorn Songe*" have been substantiated as manifestations of tendencies in contemporary compositional thinking;

- the poetics of Ye. Petrychenko’s *“Concerto Grosso with Positive Organ”* have been studied as an example of intersection of history and modernity in music;
- the leading tendencies of V. Zadoianov’s compositional style (authorial interpretation of early genres) have been identified through analysis of *“Virelai”* and *“Canzona Typhera.”*

The research further develops: the study of essential features of the compositional thinking of L. Brouwer and R. Dyens; the functioning of early genres in the context of modern musical culture; certain aspects of historically informed performance (HIP); the concept of reflexive monodrama (after L. Shapovalova); and the features of contemporary musical culture as a system.

The theoretical basis of the artistic project is presented in Chapter 1 “Methodology of the Study of the New Acoustic Space of Guitar Music-Making”, which emphasizes two key directions of scholarly inquiry. The first concerns the awareness of the context of guitar studies dedicated to academic guitar performance (outlined in Section 1.1 “Guitar Studies in Musicological Reflections”), which aids in defining the author’s own research domain. The historiographic compendium of guitar studies is grounded in the works of T. Ivannikov, Yu. Nikolaievskia, V. Dotsenko, V. Tkachenko, among others, which address specific issues of guitar art as well as broader ontological generalizations of its development. The section also highlights the problematics of recent dissertations (O. Zherzdev, O. Kryhin, F. Bernat, S. Hrynenko, V. Palamarchuk, etc.). The second direction is related to the search for terminological adequacy and clarification of meanings declared in the project’s title, discussed in Section 1.2 “The New Acoustic Space: From Metaphor to Concept.”

Chapter 2 “Openness of the New Acoustic Space: The Diversity of the Guitar’s Sonic Image in Performance and Composition” emphasizes that in recent times the realm of guitar music-making has rapidly acquired new qualities, particularly openness to stylistic diversity and musical practices. This chapter investigates the main tendencies of this process, such as recourse to genre-stylistic, onto-semantic, and axiological receptions of the past, as well as the formation of a

contemporary musical language reflecting various aspects of avant-garde and post-avant-garde thinking. Section 2.1 “*The ‘Ancient’ in the Context of the New Acoustic Space: Reception of the Lute’s Sound Image in Contemporary Interpretation (on the Example of G. G. Kapsberger’s ‘Canario’)*” analyzes the contemporary trend of interest in performing early music, now a mainstream characteristic of musical culture known as historically informed performance (HIP). This tendency has also shaped academic guitar practice, influencing the sound layer of today’s new acoustic space. The analysis and performance of Kapsberger’s “*Canario*” illustrates the readiness of the new acoustic space to embrace early music, particularly performance on authentic instruments such as the bass lute, or theorbo. Section 2.2 “*Contemporary Musical Thinking as a Component of the New Acoustic Space*” focuses on current trends in compositional thought within guitar music-making, analyzing the legacy of L. Brouwer and R. Dyens, two outstanding figures of contemporary guitar art, who embody the continuity of tradition with uncompromising innovation. Their music vividly demonstrates how an instrument deeply rooted in historical tradition can remain relevant and even provocative in contemporary music. R. Dyens’ “*Capricorn Songe*” (included in the artistic project’s approbation concerts) is analyzed as an important milestone in the search for a new acoustic space, built on a new type of non-conflict dramaturgy – the reflexive monodrama – and the ontological quality of presence.

Chapter 3 “Intersection of Tradition and Innovation in Ukrainian Guitar Music of Today” highlights features of the new acoustic space in the works of contemporary Ukrainian composers Ye. Petrychenko and V. Zadoianov. Section 3.1 focuses on the poetics of Petrychenko’s “*Concerto Grosso with Positive Organ*,” performed by the author on the theorbo. Its central principle is the connection of Baroque elements (manifested in genre naming and timbral dramaturgy) with modern compositional thinking, including contemporary approaches to sound, the use of VJing, and the treatment of the work not as an opus but as an artistic project. Section 3.2 is dedicated to Zadoianov’s

compositional reinterpretation of early genres in works such as “*Virelai*” and “*Canzona Typhera*,” offering, for the first time, a comprehensive analysis of his guitar music with consideration of genre-stylistic principles.

Conclusions. The new acoustic space of guitar music-making is substantiated as a cognitive model for comprehending phenomena of contemporary composer–performer–listener culture. It visualizes the sounding image of the world and summarizes the diversity of academic guitar practices, unifying their complex stylistic variety. It highlights the dialogic intersection of listener, performer, and composer as a manifestation of communicative and interpretative dimensions of musical culture, appearing as an onto-sonological system. The study demonstrates the uniqueness of contemporary musical phenomena, which cannot be defined as homogeneous unity within academic guitar art, yet can be summarized through the following key tendencies:

- reception of past sonic imagery (including HIP and recourse to pre-Baroque and Baroque genre models);
- discovery of new sonic images of the guitar (influenced by modern compositional techniques and non-academic genres);
- openness to dialogical coexistence of these tendencies.

Thus, the new acoustic space of contemporary musical culture emerges as tolerant and open to the coexistence of diverse styles and performance practices in academic guitar art. One of the most striking tendencies of this process is the increasing interest in early music, particularly Baroque and pre-Baroque, which also extends to guitar art. The revival of lute traditions is especially evident in the popularization of the theorbo as a symbol of reconstructing historical performance practice and integrating it into the contemporary cultural context. On the other hand, modern techniques of composition, extended performance methods, unusual articulation, and unconventional textures have transformed the recognizable image of the guitar. Contemporary compositional thinking, as part of the new acoustic space, vividly demonstrates how an instrument rooted in historical tradition can reshape its aesthetic, stylistic, and semantic dimensions. New works thus become a

kind of “musical laboratory,” where the academic guitar acquires a renewed dimension, combining intellectual refinement of art music with the vitality of contemporary artistic culture.

Keywords: new acoustic space, guitar music-making, guitar performance, guitar studies, interpretation, theorbo, genre, artistic project, monodrama, virelai, canzona, compositional work of V. Zadoianov, works of Ye. Petrychenko.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ.....	23
1.1. Гітаристика: музикознавчі рефлексії.....	23
1.2. Новий акустичний простір: від метафори до поняття	29
Висновки до Розділу 1	33
РОЗДІЛ 2. ВІДКРИТІСТЬ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ: РОЗМАЇТТЯ ЗВУКООБРАЗУ ГІТАРИ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ВИМІРАХ.....	36
2.1. «Старовинне» в контексті нового акустичного простору: інтерпретація звукового образу лютні в сучасному гітарному музикуванні (на прикладі «Канарію» Дж. Дж. Капсбергера).....	37
2.2. Сучасне музичне мислення як складова нового акустичного простору.....	50
Висновки до Розділу 2.....	58
РОЗДІЛ 3. ПЕРЕТИН ТРАДИЦІЙ ТА НОВАЦІЙ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ.....	60
3.1. Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка.....	60
3.2. Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова.....	77
Висновки до Розділу 3	88
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	95
ДОДАТКИ.....	107

ВСТУП

Постановка проблеми. Академічне гітарне мистецтво посідає важливе місце у сучасному художньому просторі. Вона репрезентує синтез традицій та новаторства, поєднуючи багатовікову європейську виконавську традицію з актуальними тенденціями світового музичного процесу. В умовах культури метамодерну, що характеризується діалогічністю та відкритістю до різних контекстів, гітарне мистецтво набуває особливого значення як поле перетину академічної та неакадемічної сфер, акустичних і електронних звучань, локальних і глобальних традицій музикування.

Сучасна композиторська та виконавська творчість формує новий акустичний простір, у якому відбувається взаємодія композитора, виконавця та слухача, який виходить за межі суто фізичної акустики, набуваючи символічного й комунікативного виміру. У ньому музика стає не лише предметом художнього висловлювання, а й способом комунікації, де важливу роль відіграють мозаїчність і відкрите співіснування жанрово-стильових систем минулого і сучасного.

Жанрово-стильове розмаїття гітарного мистецтва охоплює широкий спектр – від реконструкцій барокових творів до інтерпретацій сучасних композицій з елементами джазу, авангарду та автентики. Особливого значення набувають сучасні виконавські практики, які формують нову семантику звучання та новий звучний образ інструмента.

Таким чином, *актуальність* теми дослідження академічної гітарної музики визначається її роллю у формуванні нового художнього й акустичного простору, у здатності відображати культурні трансформації сучасності та, водночас, зберігати генетичну вкоріненість у європейській музичній традиції.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему творчого мистецького проєкту

затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31.10.2023 р.), що відповідає комплексній темі «Комунікативні виміри сучасного музичного мистецтва» ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – визначити ключові особливості нового акустичного простору гітарного музикування на різних рівнях його організації: інтерпретаційному, жанровому, стильовому, музичномовленнєвому, онтосеміотичному як в світовій, так і в українській музичній культурі.

Означена мета зумовила необхідність вирішення наступних **наукових завдань**:

- систематизувати досвід вивченості сучасної гітарної творчості як у композиторському, так і в виконавському аспектах з визначенням мейнстримних тенденцій в музичній науці, кола проблемних питань задля уточнення власної дослідницької позиції;
- обґрунтувати сутність концепту нового акустичного простору, який увиразнює поетику звучного образу гітари кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст.;
- обґрунтувати онтосеміотичні засади панівних чинників, які утворюють впізнаваний звукообраз нового акустичного простору;
- розкрити значення рецепції старовинної музики новим акустичним простором;
- розглянути тенденції, які визначають нове композиторське мислення в царині академічного гітарного музикування;
- висвітлити жанрово-стильові, композиційно-драматургічні та інтерпретаційні аспекти «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга;
- виявити особливості поетики твору «Сон Козерога» Р. Дьенса;
- визначити концепцію «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка як ілюстрацію перетину минулого і сучасного в новому акустичному просторі українського музикування;

- розглянути вплив жанрових моделей добарокової і барокової доби на сучасне композиторське мислення на прикладі творчості В. Задоянова.

Об'єкт дослідження – академічне гітарне музикування кінця XX – першої чверті XXI століть; **предмет** – новий акустичний простір гітарного музикування.

Матеріалом дослідження є твори, які були залучені як в межах концертів творчої апробації творчого мистецького проєкту, так і твори з концертного репертуару здобувача: «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга, «Сон Козерога» Р. Дьєнса, «Concerto Grosso з позитивом» Є. Петриченка, «Віреле» та «Канцона Тайф'єра» В. Задоянова.

Методи дослідження. Вивчення особливостей нового акустичного простору гітарного музикування спонукає до використання як методів музичної науки (жанрового, стильового, структурно-функціонального), так і методів міждисциплінарної взаємодії (семантичний, онтосеміотичний) та загальнонаукових методів (системний, когнітивний). Відтак у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту залучені наступні методи:

- *жанровий* – розкриває усвідомлення типологічних процесів у гітаристиці, визначає тенденції нового акустичного простору, відкритого як для старовинних жанрів, так і для жанрового розмаїття сучасної музики;
- *стильовий* – діє як на рівні стилю епохи (рецепції барокового мислення, досліджує авангардні та поставангїрдні тенденції), так і на рівні індивідуального композиторського стилю в розглянутих прикладах, що ілюструють основні теоретичні положення нашого дослідження;
- *структурно-функціональний* – виявляє композиційне і смислове улаштування музичного твору, забезпечуючи його розуміння як художнього цілого;
- *семантичний* – дозволяє виокремити значення звучних елементів музичного тексту;

- *онтосеміотичний* – виявляє сутність твору як *звучної* картини світу та специфіку її звукосприйняття в системі нового акустичного простору гітарного музикування;

- *системний* – зумовлений осягненням й аналітичним улаштуванням різнорівневих явищ нового акустичного простору гітарного музикування як цілісної системи;

- *когнітивний* – діє на рівні теоретичних узагальнень при виявленні специфіки нового акустичного простору гітарного музикування.

Теоретична база. Проблематика дисертації зумовила залучення фундаментальних напрямів музикознавства та гуманітаристики, зокрема:

- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (Жарков О. (Жарков, 2004), Кияновська Л. (Кияновська, 2010), Козаренко О. (Козаренко, 2000), Коменда О. (Коменда, 2020), Коханик І. (Коханик, 1997; Коханик, 2009), Овсяннікова-Трель О. (Овсяннікова-Трель, 2021),), Сюта Б. (Сюта, 2019), Шип С. (Шип, 2002), Selfridge-Field E. (Selfridge-Field, 1978), Sharovalova L. V. (Sharovalova, 2023);
- *теорії гітаристики та органології гітари* (Бернат Ф. (Бернат, 2019), Гриненко С. (Гриненко, 2018, Гриненко, 2021), Доценко В., (2007) Ткаченко В. (Доценко, Ткаченко 2021), Жерздеєв О (Жерздеєв, 2011), Іванніков Т.(Іванніков, 2018, Іванніков, 2017, Іванніков, 2011), Кригін О. (Кригін, 2014), Ніколаєвська Ю. (Ніколаєвська, 2017 b; Ніколаєвська, 2008), Паламарчук В. (Паламарчук, 2023); Панченко Д. (Панченко, 2008), Тихонравова А. (Тихонравова, 2014), Ткаченко В. (Ткаченко, 2013, Ткаченко, 2015), Філатова Т. (Філатова, 2022), Хорошавіна О. (Хорошавіна, 2009; Хорошавіна, 2013), Ivannikov, T. & Filatova, T. (Ivannikov & Filatova, 2024), Perks, R.; McGrath, J. (Perks, McGrath, 2023), Retana, L. Z. (Retana , 2012), Traube, C. (2004);
- *сучасної музичної культури* (Кордовська П. (Кордовська, 2022), Кохпник І. (2004), Мельник Л. (Мельник, 2004), Ніколаєвська Ю.

- (Ніколаєвська, 2021), Овсяннікова-Трель О. (Овсяннікова-Трель, 2021), Павлишин С. (Павлишин, 2005), Романюк І. (Романюк, 2009), Рябуха Н. (Рябуха, 2017), Щелканова С. (Щелканова, 2022));
- *історично інформованого виконавства (HIP)* (Запорожан Д. (Запорожан, 2025), Іванюшенко Г. (Іванюшенко, 2023), Ключинська Н. (Ключинська, 2023), Ніколаєвська Ю. (Ніколаєвська, 2017), Sharovalova L. V. (Sharovalova, 2024));
 - *семантиці старовинних жанрів* (Жаркова В. (Жаркова, 2023), Запорожан Д. (Запорожан, 2025), Іванніков Т. (Іванніков, 2015), П'ятницька-Позднякова І. (П'ятницька-Позднякова, 2026), Ракочі В. (Ракочі, 2021), Романюк І., Зінченко В. (Романюк, Зінченко, 2022), Стрілець А. (Стрілець, 2016), Brown, Ph. & William, P. M. (Brown. & William, 1997), Coelho, V. A. (Coelho, 2001), Swanson, B. (Swanson, 2023).
 - *особливостям виконавської інтерпретації теорби та її органології* (Хоткевич Г. (2018), Edgar, H. (Edgar, w.d.), MacKillop, R. (MacKillop, 2021), Ostuni, P. (Ostuni, 2004), Sheetz, K. (Sheetz, Last Updated: Jun 20, 2025));
 - *творчості Л. Брауера та Р. Дьєнса* (В. Доценко (Доценко, 2011), Т. Іванніков (Іванніков, 2017, Іванніков, 2011), Т. Конєва (Конєва, 2011), О. Кригін (Кригін, 2011), О. Кулик (Кулик, 2011), В. Сидоренко (Сидоренко, 2011), В. Ткаченко (Ткаченко, 2011), Beavers, S. (Beavers, 2006), Loughheed, B. W. P. (Loughheed, 2019), Mazi, S. (Mazi, w.d.));
 - *інтерпретації* (Коновалова І. (Коновалова, 2011), Москаленко В. (Москаленко, 2013), Ніколаєвська Ю. (Ніколаєвська, 2020; Ніколаєвська, 2021), Ніколаєвська Ю., Шаповалова Л. (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021),), Шаповалова Л. (Шаповалова, 2008).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- обґрунтовано концепцію нового акустичного простору гітарного музикування;
- обґрунтовано виконавські особливості теорбового музикування в контексті відкритості звучного образу гітари в сучасній музичній культурі на жанрово-стильовому та інтерпретаційному рівнях як рефлексія власного виконавського досвіду здобувача;
- проаналізовано жанрово-стильові, композиційно-драматургічні і виконавські особливості «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга;
- обґрунтовано особливості семантики та композиційної драматургії у творі «Сон Козерога» Р. Дьенса;
- досліджено поетику «Concerto Grosso з позитивом» Є. Петриченка;
- виокремлено провідні тенденції композиторського стилю В. Задоянова (звернення до старовинних жанрів) на прикладі проаналізованих творів «Віреле» та «Канцона Тайф'єра».

Набули подальшого розвитку: дослідження сутнісних рис композиторського мислення Л. Брауера та Р. Дьенса, особливості функціонування старовинних жанрів в контексті сучасної музичної культури; деякі аспекти історично інформованого виконавства; концепція рефлексивної монодрами (за Л. Шаповаловою), особливості сучасної музичної культури як цілісної системи.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості їх залучення при розробці програм навчальних курсів для здобувачів освітнього ступеня бакалавр та магістр закладів вищої мистецької освіти: «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія української музичної культури», «Історія світової музичної культури», «Історично інформоване виконавство», можуть бути застосовані у фаховій підготовці здобувачів конкурсної пропозиції «Народні інструменти» (фахова профілізація – гітара). Крім того, основні положення наукового обґрунтування творчого

мистецького проєкту можуть слугувати для подальших теоретичних напрацювань сучасної гітаристики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорювалися на засіданнях кафедри народних інструментів Україна та кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та викладено:

- у доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Акустичний простір як простір комунікацій на прикладі гітарної творчості» (11-12 лютого 2025 р., м.Харків), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика»; Міжнародний науково-творчий проєкт «INTER PROTO LOGOS» (2-6 березня 2025 р.), XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (25 квітня 2025 р., м. Одеса);
- вебінарах та воркшопах: воркшопу «Теорба vs гітара: у пошуках нового звукопростору» в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства» в ХМФК імені Б. Лятошинського (2023 р.), проведення Zoom-стартапу «Новий акустичний простір гітарного музикування» (05.01.2024 р.);
- наукових статтях категорії Б у фахових виданнях України: «Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова» (Тарновецький, 2025), «Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка» (Тарновецький, Щелканова, 2025).

Зазначимо, що здобувачем було отримано звання Лауреата I ступеня III Всеукраїнського конкурсу науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк.

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Літератури (109

показчиків, з них 25 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 124 сторінки, із них – основного тексту – 82 сторінки.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ

1.1. ГІТАРИСТИКА: МУЗИКОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ.

Гітаристика в рефлексіях науковців на сьогодні є перспективною гілкою музикологічної науки, оскільки гітарне музикування у різних жанрово-стильових, композиторських та інтерпретативних проявах є актуальною практикою в царині музикування.

В українському музичному часопросторі гітарне мистецтво постає як унікальне й неповторне творче явище, стрімкий розвиток якого охопив усього кілька десятиліть і відбувся завдяки життєтворчості кількох поколінь видатних виконавців та педагогів, що вплинуло на науковий дискурс.

Музикологічні рефлексії академічного гітарного мистецтва скеровують увагу на різних його аспектах, серед яких і виконавські школи, і дослідження творчості видатних композиторів, і теоретичні узагальнення гітаристики як мистецького феномену.

Занурення у музикологічний дискурс вивчення гітарного музикування як явища пропонуємо розпочати з найбільш фундаментального дослідження Т. Іваннікова – монографії «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» (Іванніков, 2018), в якій автор скеровує увагу на найбільш значущих явищах європейського гітарного мистецтва минулого століття та системно аналізує як творчий здобуток знакових постатей гітаристики, так і виходить на рівень узагальнення досить неоднорідних явищ академічного гітарного музикування як музичного мислення (з урахуванням всіх рівнів системи – музична мова, органологія, семантика, жанр і стиль) та, згодом, як цілісної семіосфери. Автор, застосовуючи феноменологічний підхід, який дозволяє піднятися до тих аспектів усвідомлення музики, які важко охопити класичною музикознавчою методологією музикознавчого аналізу, допомагає зрозуміти не тільки текст гітарного музикування, а артикулювати його як феномен культури, дає можливість досліджувати музику як особливий спосіб виявлення смислів. Він зміщує акценти з аналізу об'єктивних структур на

узагальнення індивідуального досвіду слухання й виконання, розглядає музику як подію у часі та як феномен свідомості. Завдяки цьому відкривається можливість вивчати інтенційність музичного сприйняття, особливості музичної онтології та ті аспекти художнього досвіду, які виходять за межі суто формально аналізу. Т. Іванніковим проаналізовано вражаючий корпус творів, які раніше не були уведені в обіг української музичної науки. Досліджено гітарну композиторську творчість митців Італії, Іспанії, Великої Британії, Франції, Німеччини, Польщі. Особливої уваги заслуговує аналітика тенденцій українського гітарного мистецтва на підставі аналізу творів М. Скорика, Л. Грабовського, М. Стецюна, В. Камінського, Є. Мілки тощо, який виявив як самотність української гітаристики, так і її вплив на цілісність системи гітарного мистецтва.

Доцільним далі видається у даному підрозділі звернутися до аналізу наукових джерел, що розкривають особливості становлення харківської гітарної школи, адже саме вона мала значний вплив на формування естетико-концептуальних засад нашого творчого мистецького проєкту. Розпочнемо з найповнішого й найґрунтовнішого дослідження, присвяченого харківській гітарній традиції, виконаного Ю. Ніколаєвською. У монографічному нарисі *«Харківська гітарна школа: таланти і час»* (Ніколаєвська, 2017) авторка приділяє увагу як історичній перспективі, виокремлюючи значущі етапи становлення і розвитку харківської гітарної школи, так і аналізує подальший її розвиток і сучасний стан гітарного мистецтва Харківщини. Дослідження охоплює еволюцію виконавських і педагогічних підходів, творчі зв'язки, які вплинули на її підвалини, характеризує митців-особистостей, творчість яких є наріжним каменем в цій культурній традиції. Це І. М. Балан, С. О. Москаленко, О. Ф. Мамон, В. К. Петров. Саме вони заклали основу впізнаваних рис харківської гітарної школи. Важливим етапом її розвитку, за Ю. Ніколаєвською, є клас гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського, який існує вже понад 30 років під орудою заслуженого артиста України, професора В. Доценка, який «...не тільки став невід'ємною ланкою

навчального процесу ВНЗ і презентує спадкоємність надбань виконавської школи. Його культурологічний сенс набагато масштабніший. Він є місцем перетину, тісного поєднання традицій і новацій, незмінного академізму та нових культурних стратегій» (Ніколаєвська, 2017: 91). Кожен з його учнів (вказемо, приміром, на значні творчі здобутки В. Ткаченко, М. Топчія, О. Кулика, Б. Бельського, В. Гризодуба, Д. Панченка, В. Паламарчука та багатьох інших) – непересічна особистість, що втілює впізнавані риси харківської гітарної школи – універсалізм творчої діяльності (виконаський аспект, композиція, педагогічна діяльність, наукові пошуки) з пріоритетом живого музикування, великою увагою до якості звучного тексту, технічній довершеності, віртуозності (в найвищому розумінні етимона віртуозності як звияги), та креативності у різноманітних її проявах.

Ю. Ніколаєвська здійснює системний аналіз різних аспектів діяльності гітаристів від сольного виконавства та ансамблевої практики до педагогічної роботи й популяризації інструмента у вітчизняному академічному просторі. Протягом останніх років українське гітарне мистецтво пережило помітні зміни. До них належать активізація міжнародної співпраці, пошук нових форм ідентичності в умовах глобалізованого культурного простору та розширення жанрово-стильового спектра гітарної музики. Усе це зумовлює необхідність оновленого наукового осмислення сучасного стану академічного гітарного виконавства в Україні та підтримання актуального наукового дискурсу в цій царині.

Значною віхою вітчизняної гітаристики став вихід в світ двох збірок наукових праць, привчених дослідженню феномену гітарного музикування. Це збірка «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука», 23 випуск збірки Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Історичні аспекти гітарного музикування, проблеми жанрово-стильової атрибуції композиторської творчості у різних проявах (рівень національних шкіл, культурно-історичних контекстів тощо) представлені статтями таких знаних майстрів, як Т. Іванніков,

Ю. Ніколаєвська, В. Ткаченко, В. Доценко, Л. Шаповалова та учнів харківської гітарної школи – Д. Панченка, О. Кулика та багатьох інших. Наступним етапом осягнення і важливим підспор'ям в роботі над науковим обґрунтуванням творчого мистецького проєкту став вихід збірки наукових праць «Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття» у 2011 році. Розвідки вітчизнаних вчених присвячено осягненню феномену творчості одного з найвидатніших митців XX століття в гітарному мистецтві. Проблеми виконавської інтерпретації його творів, питання періодизації творчого здобутку митця, жанрово-стильовий та композиційно-драматургічний аналізи окремих його творів і, нарешті, вихід на рівень осягнення особливостей композиторського мислення складають основу корпусу наукових текстів збірки. Відзначимо статтю «Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва XX століття» Т. Іваннікова (Іванніков, 2011), в якій автор особливості стилю яскравого новатора гітарного мистецтва виокремлює через загально-стильові магістральні чинники, які вплинули на зсув естетико-художньої парадигми у мистецтві XX століття загалом.

Далі пропонуємо зупинитися точково на дисертаціях, які стосуються різних аспектах гітарного мистецтва, і які потрапили в наукове поле нашого дослідження. Почнемо огляд з дисертації В. Ткаченко *«Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років»* (Ткаченко, 2013), присвячене осмисленню феномена одного з важливіших понять в сучасній гітаристиці, а саме, музичного мислення крізь призму гітарної творчості. Авторка пропонує новий науковий термін – гітарне мислення, яким позначає специфічний комплекс процесів, що формуються у сфері гітарного мистецтва. Йдеться про поєднання виконавських, композиторських, педагогічних та дослідницьких практик, притаманних саме гітарному мистецтву. У межах роботи проаналізовано історичний розвиток – від традицій минулого до сучасних тенденцій. Підкреслюється, що «гітарне мислення» відображає особливу логіку

художнього процесу, де поєднуються інструментальні можливості гітари, стильові особливості композиторської мови та виконавська інтерпретація. Термін «гітарне мислення» стає ключовим для опису та систематизації явищ, що охоплюють гітарну практику від виконавства до наукових розвідок, формуючи новий підхід до вивчення цього виду музичного мистецтва.

У дисертації Ф. Берната *«Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень»* (Бернат, 2019) розглядається формування загальноєвропейського еталону гітарного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть та його національні варіації. Дослідник простежує втілення цього еталону у творчості провідних інтерпретаторів (Й. Етвеша, К. Ямашити, Д. Павловича, А. Шевченка та ін.), акцентуючи увагу на їхніх новаторських підходах. Важливим здобутком є виявлення архетипних закономірностей виконавства.

Дисертаційне дослідження Ю. Курача, представника львівської школи, *«Професійні засади гітарної творчості ХVІІ – початку ХХІ століть у проєкціях індивідуальних стилів»* (Курач, 2025) присвячена вивченню того, як у процесі становлення гітарного мистецтва від ХVІІ до початку ХХІ століття проявлялися індивідуальні стилі життєтворчості. Гітарне мистецтво розглядається не просто як виконавська практика, а як багатогранний творчий феномен, у якому відбилися різні історико-культурні тенденції: від давніх традицій музикування до загальноєвропейських процесів професіоналізації й до сучасних трансформацій у світовому виконавському просторі. Особлива увага приділяється архетипу гітариста як універсальної особистості (За Ю. Курачем, «давидіанського» типу), який поєднує у собі не лише виконавську діяльність, а й композиторську, виконавську та інші творчі практики. Саме ця універсальність стала визначальним чинником розвитку гітарного мистецтва як явища сучасної культури.

В. Паламарчук у дисертації *«Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз.»* (Паламарчук, 2023) робить вагомий внесок у

дослідження української гітарної творчості, оскільки систематизує факти, явища та імена, що визначили розвиток вітчизняного гітарного мистецтва від другої половини XIX до початку XX століття. На основі історико-феноменологічної концепції автор розглядає творчість гітаристів як цілісний феномен, що поєднує виконавський, композиторський та педагогічний досвід і сформував національну гілку європейської традиції. Значним здобутком роботи є обґрунтування ролі українських музикантів як творців репертуару та активних учасників процесу академізації гітари. Паламарчук вводить у науковий обіг матеріали з першоджерел.

Дисертація С. Гриненко *«Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття»* (Гриненко, 2021) присвячена комплексному дослідженню становлення та розвитку регіональної гітарної культури як вагомій складової сучасного українського мистецького процесу. Гітарна школа Миколаївщини розглядається не лише як локальне явище, а як органічна частина загальнонаціонального і європейського культурного контексту, що поєднує композиторську творчість, виконавську практику, педагогіку, музикознавчі дослідження та активну концертно-фестивальну діяльність. Особливу увагу авторка приділяє аналізу творів миколаївських композиторів (В. Задоянову, О. Коршунову, О. Пантелеймонову, О. Федотко), які створили унікальні твори для гітари та гітарних ансамблів. Окремий блок дисертації присвячений виконавському мистецтву Миколаївщини. Авторка визначає специфіку місцевої виконавської школи, простежує її еволюцію на тлі суспільно-культурних і освітніх змін кінця XX – початку XXI століття.

Історіографічний огляд більш специфічних питань гітарного мистецтва, які підіймаються в науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту, детально розглянуто у тих підрозділах, де вони ситуативно та смислово дотичні до вирішення конкретних наукових завдань.

1.2. НОВИЙ АКУСТИЧНИЙ ПРОСТІР: ВІД МЕТАФОРИ ДО ПОНЯТТЯ

Унікальність культури сьогодення, яку, за визначенням сучасних філософів та культурологів цілком можливо охарактеризувати як культуру метамодерну, полягає, насамперед, у декларованій відкритості у всіх напрямках та множинності рецепцій і алузій. Інтегованість різних вимірів, конструювання власних сенсів, «”спокутування і перевершення” пост-модерністського цинізму і іронії» (Овсяннікова-Трель, 2021: 197), врахування не одного, а декількох смислових контекстів, їх діалог, паритетність, бажання віднайти ціннісні знаки-війстрі, які були розпорошені у добу постмодерну призвели до дость унікального стану. Сучасність відкрита «всім вітрам» музичної культури, метамодерн як «прислуховується» до минулого, створюючи мозаїчність інтерпретацій сенсів історії, так і має напруженість вектору вперед, тобто віднаходить абсолютно нові шляхи самотворення. Така відкритість формує унікальну єдність, толерантну до різношаровості її проявів, і ця ознака є вкрай важливою для декларування концепту нового акустичного простору, задіяного в нашому творчому мистецькому проєкті. За словами О. Овсяннікової-Трель, «...шлях до єдності в культурі вбачається у знятті множинності бачення реальності за рахунок здійснення процедур синтезу. Суть даної стратегії полягає у злитті роз'єднаних сфер культури і отриманні якогось нового цілісного, синтетичного знання як моменту цілісного життя в єдності з Абсолютом» (Овсяннікова-Трель, 2021: 196).

Початково в творчому мистецькому проєкті ми послуговувалися терміном новий акустичний простір як метафорою, яка дозволяла пояснити складну сукупність явищ гітарного музикування сучасності без укладання їх в певну ієрархію, систему тощо, які функціонують, скоріше за принципом ризоми. Проте в ході роботи над творчим мистецьким проєктом ця метафоричність набувала сталих сенсів, тому пропонуємо наступне визначення.

Новий акустичний простір в контексті сучасної музичної науки розглядається як когнітивна модель пізнання явищ композиторсько-виконавсько-слухацької культури сьогодення, який унаочнює звучну картину світу та підсумовує розмаїття звучних проявів академічного гітарного музикування, узагальнюючи складну жанрово-стильову сукупність його явищ. Також акустичний простір – це точка перетину, діалог слухача, виконавця, композитора, який є свідченням комунікативного та інтерпретативного аспекту музичної культури.

Новий акустичний простір у сучасній музичній науці варто розглядати як когнітивне моделювання багатокомпонентного явища, що відображає динаміку розвитку музичної культури XX–XXI століть. Академічне гітарне музикування у новітню добу демонструє значну здатність інтегруватися в ширший контекст культурних і мистецьких процесів. У цьому сенсі акустичний простір постає не стільки фізичним феноменом, скільки духовно-інтелектуальною платформою, де взаємодіють композитор, виконавець і слухач.

Також одразу хочемо зацентувати на тому, що акустичний простір в межах нашого дослідження не скеровує увагу на фізичному (акустичному) аспекті. Ми не маємо на увазі створення особливих, специфічних акустичних умов музикування в сучасній виконавській практиці, використання спеціального архітектурно-акустичного простору, відмінного від звичайного сценічного виконання, хоча цей аспект (фізичного акустичного простору) є досить важливим як для музичного мистецтва сучасності в цілому, так і для академічного гітарного музикування (зважаючи на органологічні особливості інструмента). Наша мета – показати унікальність різноманітних музичних проявів сучасності в царині гітарного музикування, які ми не можемо визначити як однорідну єдність.

Цю багатоаспектність проявів ми схематично можемо схарактеризувати через виокремлення низки симптоматичних інників,

які у своїй взаємодії утворюють впізнаваний образ нового акустичного простору.

Перший чинник – актуалізація минулого. Це відбувається здебільшого на рівні виконавської інтерпретації. Важливим моментом є усвідомлення того, що акустичний простір функціонує як особлива форма культурної пам'яті. Минуле постає у вигляді актуалізованих інтонаційних моделей, жанрових форм, стильових альянсів, що перетворюються на основу сучасної гітарної творчості. Репертуарна практика академічної гітари сьогодні спирається як на барокові й класичні зразки, так і на переосмислені романтичні та модерністські інтонаційні формули. Таким чином, перший прояв нового акустичного простору – актуалізація минулого – стає невід'ємною складовою сучасного музичного буття, уможливлуючи діалог поколінь і культурних традицій.

Другий чинник – авангардні тенденції, експерименти зі звуком, підготовлені інструменти, електроакустика та мікрохроматика; сучасна музична мова, новітні техніки композиторського письма (алеаторика, сонористика, пуантилізм). Слабкий стиль, нова простота, жанр присвяти. Вони формують поле для новітніх експериментів з тембровою палітрою інструмента, розширеними техніками звуковидобування та новою музичною мовою. Як зазначає Т. Іванніков щодо пошуків нових виразних можливостей в гарній гітарного музикування, «...зазначена магістральна лінія, що позначилася на розвитку авангардної музики в цілому (академічної та неакадемічної, зокрема), вливалася в русло гітарної творчості з різних сторін. З одного боку, це пов'язано з експериментами в області акустичних, електронних модифікацій звуку і проявлялося в творах П'єра Булеза «Молоток без майстра» (1955), «Відблиск» (1965), «Обрії» (1969). З іншого боку – з розкриттям нових мікротонових і сонорних можливостей інструменту в концерті для гітари з оркестром «Три графіки» (1950-1956), циклі «Якщо день настане» (1963) Моріса Оані. <...> Тут тембр гітари був

втягнутий в ужиток новітньої музики як рівноправна камерно ансамблева і солююча одиниця».

У творчості сучасних композиторів для гітари ми можемо простежити звернення до “слабкого стилю”, “нової простоти”, жанру посвяти, що поєднує індивідуальність авторського висловлювання з культурними кодами минулих епох. Гітара тут стає своєрідною лабораторією пошуку, інструментом, здатним транслювати як інтимну лірику, так і складні авангардні конструкції.

Третій чинник – діалог перших двох, відкритість як сутнісна якість нового акустичного простору (бароківі тембри в творах, написаних в сучасних техніках, застосування аklasичної композиційної драматургії, звернення до старовинних жанрів в творчості сучасних митців та переосмислення їх інваріантів в нових художніх умовах, балансування між безкомпромісним авангардом та неоромантичними тенденціями тощо). Діалог між актуалізацією минулого та авангардними пошуками. Саме в цій площині відкривається можливість для формування поліфонії сучасного музичного дискурсу. Академічна гітара завдяки своїй тембровій гнучкості та камерному характеру особливо чутливо реагує на нові стильові виклики, інтегруючи в акустичний простір риси різних культурних пластів. Внаслідок цього виникає явище відкритості до експерименту, до традиції, до індивідуальної інтерпретації.

Таким чином, новий акустичний простір академічного гітарного мистецтва є своєрідною метафорою культурного процесу сучасності. Він демонструє не лише багатовимірність інтерпретацій, а й відсутність жорстких кордонів між традицією та новаторством. Важливим чинником тут постає комунікативний вимір: виконавець, використовуючи широкий спектр технік і стильових моделей, стає медіатором між авторським задумом і слухацьким сприйняттям. Слухач, своєю чергою, набуває активної ролі співтворця, оскільки саме його інтерпретаційний досвід формує остаточний зміст музичного тексту.

У підсумку, новий акустичний простір можна визначити як динамічну модель сучасної музичної культури, що поєднує в собі пам'ять про минуле, прагнення до інновації та відкритість до діалогу. Для академічного гітарного музикування це означає перехід до якісно нового рівня – рівня, де кожен твір стає не лише естетичним артефактом, а й елементом живого комунікативного процесу.

Висновки до Розділу 1.

Методологія дослідження нового акустичного простору гітарного музикування окреслює багатогранність сучасної наукової думки, спрямованої на осмислення специфіки академічної гітарної культури кінця XX – початку XXI століття. У даному розділі було простежено два ключові аспекти: історіографічний контекст становлення гітаристики як предмета музикознавчої рефлексії та формування концепту нового акустичного простору як методологічної основи подальшого дослідження.

Передусім варто наголосити, що гітарне мистецтво, яке ще кілька десятиліть тому перебувало на маргінесі академічної традиції, сьогодні посідає помітне місце у наукових дискусіях. Це пояснюється кількома факторами: стрімким розвитком виконавських шкіл, збагаченням репертуару, активною інтеграцією українських гітаристів у світовий музичний процес. Історіографія гітарного музикування доводить, що дослідження цього феномену розвивається у взаємодії з глобальними тенденціями музикознавства, яке все більше звертається до інтердисциплінарних методів та феноменологічних підходів.

Особливе місце у сучасному науковому дискурсі займають праці, що формують підґрунтя для комплексного розуміння гітарного мистецтва. У працях Т. Іваннікова гітаристика аналізується як цілісна система, у якій поєднуються різноманітні рівні – від мови й органології до жанрово-стильових закономірностей. Завдяки феноменологічному підходу музика трактується не лише як структурований текст, а як феномен культури, спосіб виявлення смислів, подія у часі та простір взаємодії індивідуального й колективного

досвіду. Важливим є й те, що в науковий обіг введено значний корпус творів, дотепер мало представлених у вітчизняному музикознавстві, зокрема доробок європейських та українських авторів. Це суттєво розширює уявлення про гітарне мистецтво як багаторівневу культурну систему.

Не менш вагомим є досвід вивчення локальних традицій, зокрема харківської гітарної школи, яка стала важливим осередком формування академічного репертуару, виконавських та педагогічних стратегій. Дослідження Ю. Ніколаєвської переконливо демонструє, що ця школа виробила низку специфічних рис – універсалізм діяльності, пріоритетність живого музикування, увагу до тембрової довершеності та інтерпретаційної свободи. Її значення виходить за межі регіонального контексту, формуючи цілісний внесок у становлення українського академічного гітарного мистецтва. Водночас приклади творчості учнів та послідовників харківської школи підтверджують, що національна традиція гармонійно поєднує академізм і новаторство, спадковість і відкритість до культурних трансформацій.

Усе це створює методологічне підґрунтя для введення поняття «новий акустичний простір». Якщо на початковому етапі цей термін мав радше метафоричний характер, то у ході дослідження він набув чітких смислових окреслень. Новий акустичний простір розуміється як культурно-комунікативна площина, у якій взаємодіють композитор, виконавець і слухач. Його сутність полягає у здатності відображати розмаїття жанрових і стильових проявів гітарного мистецтва сучасності, синтезувати традицію і новаторство, віддзеркалювати специфіку інтерпретаційного процесу.

Таким чином, методологія дослідження нового акустичного простору гітарного музикування засвідчує: сучасне академічне гітарне мистецтво є феноменом, що інтегрує культурну пам'ять і авангардні пошуки, національні традиції і глобальні впливи, індивідуальність і колективність. Воно функціонує як комунікативна система, де кожен елемент – композиторський текст, виконавська інтерпретація, слухацьке сприйняття – має рівнозначне

значення. У такій системі формується нова художня реальність, яка відповідає вимогам культури метамодерну, з її відкритістю, множинністю смислів і прагненням до синтезу.

РОЗДІЛ 2. ВІДКРИТІСТЬ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ: РОЗМАЇТТЯ ЗВУКООБРАЗУ ГІТАРИ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ВИМІРАХ

На відміну від більшості традицій інструментального музикування, які зазнали відчутної ревізії виразових засобів у зв'язку з зміною музично-естетичної парадигми, яка відбулася протягом останнього часу, гітарне мистецтво, здебільшого, було нечутливим до змін, які відбувалися в академічній музиці XX століття й демонструвало доволі послідовну орієнтацію на збереження усталеного звучного образу в жанрово-стильовому та виконавському вимірах. Доволі тривалий час звукообраз гітари стійко асоціювався у слухацькій свідомості з знайомою і зрозумілою семантикою, такою, що втілювала ідеали естетичної привабливості та зрозумілості музичного образу, а експериментальні звучання здебільшого стали пріоритетом неакадемічного гітарного музикування (особливо тих, що стосуються альтернативних напрямків – грандж, інді-рок, альтернативний метал, панк, арт-рок тощо), хоча відомі також експерименти з «новим» академічним гітарним звучанням, які, здебільшого, пов'язані з пошуком нових конструктивних рішень, проте, порівняно, приміром, з фортепіанною музикою (мікрохроматика, твори для препаративних інструментів, нетипові способи звуковидобування, які оновляють темброве звучання тощо) у царині академічного гітарного музикування ці процеси відбувалися з відчутно меншою інтенсивністю.

Проте в період кінця XX – першої чверті XXI століття царина гітарного музикування досить стрімко набула нових ознак, серед яких значущою є відкритість різностильовим проявам і формам музикування. Зупинимося в даному розділі детальніше на характеристиці основних тенденцій цього процесу, найбільш значущі з яких – це звернення до жанрово-стильових, онтосемантичних та аксіологічних рецепцій минулого, а також набуття власної сучасної музичної мови, яка відображає різноманітні аспекти музичного мислення авангардні та поставангардної доби.

2.1. «СТАРОВИННЕ» В КОНТЕКСТІ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ЛЮТНІ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ МУЗИКУВАННІ (НА ПРИКЛАДІ «КАНАРІО» ДЖ. ДЖ. КАПСБЕРГЕРА)

Зі значним розповсюдженням в сучасній виконавській практиці інтересу до інтерпретації музичної спадщини барокового та добарокового часу, він сформував на сьогодні мейнстимну рису музичної культури, що відома як історично інформоване виконавство (HIP). Ця тенденція не оминула й царину гітарного академічного музичування. Вона значною мірою сформувала впізнаваний шар нового акустичного простору гітарної музики сьогодення. Про глибинні чинники цього процесу ми говорили в підрозділі 1.2. «Новий акустичний простір: від метафори до поняття», а метою даного підрозділу є на прикладі аналітичної інтерпретації твору «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга (який задіяний нами в одній із програм концерту творчої апробації творчого мистецького проекту (див. Додаток 1)) проілюструвати готовність рецепцій сучасного акустичного простору до включення старовинної музики, а саме – виконавства на автентичному музичному інструменті – басовій лютні, або теорбі.

Ми обрали «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга як показовий музичний приклад, оскільки він є доволі затребуваним у виконавській практиці, проте на сьогодні він ще не втрапив у науковий обіг. Також існує вкрай мала кількість джерел, які стосуються як хронології творчого шляху Дж. Дж. Капсбергерга (1580(?)-1651), так і рис жанрового інваріанта канаріо.

Серед публікацій, присвячених творчому здобутку Дж. Дж. Капсбергерга, вкажемо на наукову розвідку італійського дослідника П. Остіні, якій в статті «Теорба як інструмент “самостійного звучання” та його призначення “супроводжувати співаків”»: до питання про відкриття *Libro terzo d'intavolatura di chitarone* Джованні Джироламо Капсбергерга (Рим, 1626)» (Ostuni, 2004) аналізує значення для музичної культури сьогодення відкриття Третьої книги для теорби Дж. Дж. Капсбергерга «*Libro terzo*

d'intavolatura di chitarone», яку він інтерпретує не лише як чергову збірку творів для теорби, але й як цінний історико-культурний та музичний документ епохи, що розкриває стильову й виконавську практику початку XVII століття. У цій збірці поєднуються оригінальні композиції Дж. Капсбергера (токати, танцювальні жанри, орнаментальні пасажі) з інструктивними матеріалами, що слугували своєрідним посібником теорбістів для акомпанементу співу та ансамблевої гри. Таким чином, «*Libro terzo*» виконує подвійну функцію: з одного боку, він відображає індивідуальний композиторський стиль Капсбергера, а з іншого – демонструє практичні засади функціонування теорби (іт. «*chitarrone*») як одного з провідних інструментів добарокового та барокового музичування. Саме завдяки цьому збірка має фундаментальне значення для реконструкції музично-виконавського хронотопу доби раннього бароко.

Джованні Джироламо Капсбергер / *Giovanni Girolamo Kapsperger*(1580 (?) – 1651) є представником венеційської композиторської школи ранньобарокової доби. Відомо, що він був теорбістом-віртуозом. Зберіглися відомості, що він «...після 1605 р. мешкав в Римі, де здобув славу виконавця на лютні та теорбі та грав у кращих локаціях міста та влаштовував музичні вечори, які отримали назву дива Риму» (Coelho, 2001). У творчій спадщині Джованні Джироламо Капсбергера найбільшу славу здобули твори для теорби, написані в найпоширеніших на той час жанрах інструментальної музики, які здебільшого сягають корінням у терени танцювальної музики. Серед них витончені балло (іт. *ballo*), віртуозні токати, урочисті павани й енергійні гальярди, а також варіації на *basso ostinato* (передусім пасакалії, чакони). У своїх нотних записах Капсбергер використовував дещо модифіковану італійську табулатуру, що є важливим історичним документом, який розширює уявлення музикознавців щодо існуючих в ранньобарокову добу виконавських практик. Як зазначає П. Остіні, «...нещодавнє відкриття *Libro terzo d'intavolatura di Chitarrone* (Третьої книги творів для теорби) Джованні Джироламо Капсбергера, що нині

зберігається в Єлі, стало значним доповненням до репертуару для теорбових сольних творів. Проте значущість цієї події виходить далеко за межі простої появи ще одного джерела. Капсбергер був унікальною постаттю в музичному житті Рима початку XVII століття, і *Libro terzo* відкриває глибше розуміння його інструментальної спадщини. Крім того, ця збірка проливає нове світло на процес формування виразних, специфічних для певних інструментів музичних стилів, процес, у якому лютня, а особливо хіттароне, відігравали вагомую роль. На початку XVII століття бракувало оновлених музично-теоретичних концепцій, і розрив між композиторською практикою та ортодоксальними теоретичними спекуляціями дедалі зростав. Саме завдяки таблицям табулатур, включеним у *Libro terzo*, сьогодні ми маємо можливість отримати безпосереднє й чітке уявлення про основні принципи гармонічних послідовностей та їх комбінацій, що є потужним інструментом для розуміння й інтерпретації італійської музики XVII століття». (Ostuni, 2004: 271)

Дж. Дж. Капсбергер був також автором великої кількості вокальних творів у різноманітних жанрах, від мадригалів до мотетів для одного й кількох голосів у супроводі *basso continuo*, а також мес та сценічних композицій. Водночас найбільшу славу ще за життя йому принесли не ці твори, а його діяльність як блискучого виконавця – спершу на лютні, а ще більше на особливому інструменті з родини лютневих, кітароні, або теорбі (італ. *chitarrone, tiorba*).

Цей інструмент, винайдений наприкінці XVI століття, мав видовжений корпус і характерні довгі резонуючі басові струни. Він задумувався насамперед як акомпануючий інструмент для виконання функції *basso continuo*, тобто для гармонічної опори ансамблю чи сольного співу. Проте Дж. Дж. Капсбергер переосмислює традиційне для його попередників уявлення про роль цього інструменту: він перетворює теорбу з акомпануючого засобу на повноцінний сольний інструмент, здатний звучати самодостатньо й впливати на слухача не лише глибиною басового тембру, а й виразністю інтонації.

Характерні обмеження теорби, а саме, своєрідний стрій шести головних струн, який вважався незручним для мелодичної та контрапунктової гри, а також відсутність високого регістру, Капсбергер сприймає не як вади, а як вихідні точки для створення нового виконавського стилю. Він віднаходить особливу манеру письма й виконавства, у якій ці структурні особливості інструмента стають перевагою, а не обмеженням. Його стиль принципово відрізняється від усталених лютневих традицій, водночас відкриваючи для теорби нові «горизонти» сольного звучання.

Музичні новації Капсбергера значною мірою пов'язані з відкриттям технічних і виражальних можливостей цього відносно на той час «молодого» інструмента. Він став одним із небагатьох митців своєї доби, хто майже цілковито орієнтувався на нову барокову емоційність. На відміну від більшості його сучасників, він не був тісно пов'язаний із поліфонічними традиціями пізнього Відродження, а, натомість, сміливо розвивав художні принципи, що вже вели європейське мистецтво до зрілого бароко. Завдяки цьому Капсбергера можна вважати однією з ключових фігур у процесі становлення нового музичного мислення XVII століття, яке виводило інструментальну й вокальну музику за межі усталених канонів.

Третя книга містить декілька токат, гальярд з двома варіаціями (*partite*), дві куранти з варіаціями, дві обробки мадригалів для теорби, а також інструктивний матеріал, присвячений орнаментиці та *basso continuo*. Важливою особливістю цієї збірки (що згодом простежується й у наступних творах) є незвичайна для тих часів нотація: музика записана не лише у вигляді табулатури для теорби, а й супроводжена лінією цифрованого баса. Це рішення зумовлене тембровими особливостями самого інструмента: завдяки специфічному звучанню теорби для створення ансамблю достатньо мінімального аккомпанементу, що в барокові часи могло бути вирішено через застосування ще однієї теорби чи м'якого тембрового регістру органа.

«Канаріо» Дж. Капсбергера належить до *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* (Четвертої книги творів для теорби) та створено автором у 1640 році.

Канаріо – танець добарокових часів, за характером дещо подібний до жиги. Вважається, що він має іспанське походження та розповсюдився Європою у XIV-XVII століттях. За К. Сім, «...канаріо відзначається характерними рухами з відбиванням стопи. Розмір танця 3/4 або 6/4. Темп жвавий або швидкий» (Sim, without date: 6).

У старовинному трактаті італійського хореографа Фабріціо Карозо «Танцівник» (Fabrizio, 1571) вже зустрічається детальний опис особливостей танцювальних рухів канаріо: «...У виконанні танцю канаріо рухи стоп детально регламентовані. Спершу виконавець піднімає ліву ногу, трохи виштовхує її вперед носком, а потім швидко опускає на підлогу, одночасно трохи відштовхуючись п'ятою. Далі нога відводиться назад у те саме місце, тримаючи піднятою п'яту, і нарешті підштовхується вперед до середини, повністю сплющеною стопою по підлозі. При постановці стопи відбувається характерний удар, аналогічний тому, як під час взування ударяють по підлозі. Ці рухи повторюються для правої ноги, виконуючи те саме, що було зроблено лівою. У цих послідовностях, а також у будь-яких інших діях і рухах танцю канаріо, танцюрист завжди повинен відбивати ногами так, щоб удари були чіткими, розміреними та виконаними з майстерністю. Через ці специфічні удари нога у танці отримала назву *battuti* – “биті” кроки» (Fabrizio, 1571: 8). Жанр канаріо зустрічається в балетних сюєтах Ж.-Б. Люллі, Г. Персела, оркестрових сюїтах Г. Ф. Телемна, клавірних сюєтах Ж. Шамбоньєра, Ф. Куперена.

«Канаріо» Дж. Дж. Капсбергера носить відбиток зв'язку музики з рухом, оскільки основний структурний елемент її композиції – 8-такт:

Нотний приклад 1. Дж. Дж. Капсбергер. Канаріо (1640).

Canario

G.G. Kapsberger



Як бачимо з нотного прикладу, наявна теорбова табулатура традиційна для італійських і частково іспанських джерел пізнього Відродження. В цих країнах існувала зручна система запису: струни лютні та позначалися горизонтальними лініями, утворюючи шестирядний нотний стан. У порівнянні з сучасною нотною системою, нотний стан в італійських табулатурах був «перевернутим»: верхня лінія відповідала нижній струні інструмента, а нижня – верхній. Оскільки лютніст тримав інструмент на колінах, такий запис був дуже практичним і віддзеркалював розташування ладів на грифі. Ритмічні тривалості в італійській табулатурі позначалися штилями над нотним станом, кожен з яких відповідав певній тривалості за мензуральною нотацією. Найдовшою тривалістю була *семібревіс*, за нею йшла *мініма*, а також використовувалися інші тривалості. Крім того, застосовувалися вертикальні лінії, схожі на сучасні тактові, а також зустрічається позначення апплікатур.

Охарактеризуємо композиційну драматургію твору та його архітектонічне улаштування. Загалом можна визначити цей зразок як проміжний між старовинним інструментальним рондо (найбільш ранні зразки якого з'являються дещо пізніше – наприкінці XVII – початку XVIII ст.) та варіаціями на *basso ostinato*.

Як ми вказували вище, структурною основою є структура, яку в термінах класико-романтичної форми можна було б назвати квадратний

період (= зв'язок з танцювальністю і моторикою) 4+4 тт. Тема ґрунтується на повторюванні центрального елемента модального ладу фіналісу G, інтонаційні звороти ґрунтуються на статиці та певній одноманітності. Перший і другий 4-тактовий розділ є ідентичними, утворюючи структуру повтору. При цьому самі 4-такти теж містять повторювані елементи. Зазначимо також, що перший структурний елемент, A, 4+4 (тт..1-8) є доволі аскетичним щодо виразності музичної мови, проте цей лаконізм містить в собі необхідні потенції для його числених варіювань, які відбуваються вкрай поступово. Таким чином, перший розділ виконує функцію *initio*.

Наступний розділ, B, 4+4, тт. 9-16, є варіантним розвитком теми A. Замість статичного багаторазового повторення фіналісу G, центрального опорного звуку, на ритмічний малюнок, який був заданий в розділі A, нашаровується мелодія, яку можна охарактеризувати як баладну. Пісенно-танцювальна мелодія, помірний темп, вузький амбітус, наративність поряд з «галантністю» (орнаментика) викликають у слухача асоціативний ряд з лицарською культурою середньовіччя та Ренесансу.

Нотний приклад 2. Дж. Дж. Кансбергер. Канаріо (1640).

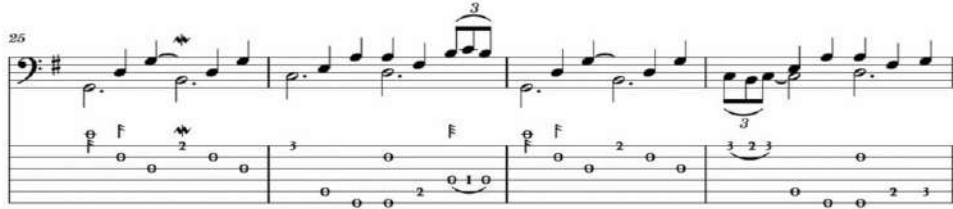


Наступний розділ, C (тт..17-20) – 4-такт, який, в свою чергу, є похідним від попереднього B, який збагачується арпеджованими акордами та терцієвою підголосковістю.

Доволі значні, в масштабах даного твору, є зміни, які відбуваються у розділі D, тт.. 21–29 (4+4) – це, в першу чергу, зміна ритмічного улаштування попередніх розділів на рівномірну тридольність, подібну до такої, яку б ми зараз семантично визначили як своєрідну «вальсовість», проте в контексті

драматургії твору сприймається як заколисуючий мотив «хвиль», рух звуками тризвуку, сприймається як епізод, хоча в структурі цілого ми не можемо визначити його подібним чином.

Нотний приклад 3. Дж. Дж. Капсбергер. Канаріо (1640).



Хоча зміни, які відбулися в цьому розділі п'єси, порівняно незначні (цей хвилеподібний рух звуками тризвуку є розвитком другого елемента розділу А (тт..2, 4, 6, 8)), спираючись на С. Шипа, який зазначає: «проста <...> структура частин, <...> використання теми рефрену в епізодах, <...> незначна міра контрасту між рефреном та епізодами, <...>, використання прийомів варіаційного розвитку» (Шип, 1998: 281) вказують в цьому творі на «знаки присутності» зародження рис старовинного рондо, хоча ми не можемо назвати таку структуру формою старовинного рондо в класичному розумінні. Також цей «хвилеподібний» розділ з заколисуючим ритмом варіантно повторюється (тт..65-72) в умовно«середньому» розділі твору.

Раніше ми визначили центральний тематичний елемент (розділ А) як той, що несе функцію *initio*, проте, якщо піднятися на вищий етап осягнення драматургії «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергера, є підстави об'єднати розглянуті розділи в певну цілісність, тобто функція *initio* в межах іншої системи координат, оскільки кожен з них в подальшому отримає варіантний розвиток (середній розділ *motus*), і, що вагомніше, з т.113 починається неточна реприза (*terminus*). Тобто велика кількість варіантних повторень теми, невеликої за масштабом, яка сприймається як нескінченість, та спонукає до «впорядкування» їх у більш велике архітектонічне улаштування, таким чином можна казати про виникнення форми другого плану – тричастинної.

Так, серед представлених в середньому розділі варіантних перетворень тематичних елементів початкового розділу зустрічаються наступні прийоми роботи з тематизмом: є зміна (віддзеркалення) мелодичного руху (в експозиції – рух вгору, в розробковому розділі – рух нисхідний), перенесення теми в низький регістр (наприклад, тт..49-52), ускладнення ритмічного улаштування мелодії при збереженні основного ритму канаріо. Симптоматичним є проведення основної теми першого розділу в мінорному нахилі (тт..97–105). За С. Шипом, «...посилення контрасту між варіаціями в міру віддалення від теми, збільшення обсягу та різке ускладнення композиції останньої варіації у зв'язку з додаванням коди є основними факторами цілісної організації варіаційного циклу» (Шип, 1998: 273).

Проте велика кількість варіантних повторень теми, невеликої за масштабом, яка сприймається як нескінченість, та спонукає до «впорядкування» їх у більш велике за масштабом архітектонічне улаштування, таким чином можна казати про виникнення форми другого плану – тричастинної.

Далі попонуємо надати схематичне уявлення про цю структуру.

$$\left\{ \begin{array}{l} A \text{ тт.} 1-8 (4+4) - \textit{initio}; \\ B \text{ тт.} 9-16 (4+4) \\ C \text{ тт.} 17-20 (4) \\ D \text{ тт.} 21-28 (4+4) \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} A1 \text{ тт.} 29-33 (4) - \textit{motus} \\ A2 \text{ тт.} 33-40 (4+4) \\ A3 \text{ тт.} 41-44 (4) \\ C1 \text{ тт.} 45-48 (4) \\ B1 \text{ тт.} 49-56 (4+4) \\ C2 \text{ тт.} 57-64 (4+4) \\ Д1 \text{ тт.} 65-72 (4+4) \\ C3 \text{ тт.} 73-76 (4) \end{array} \right.$$

А тт.. 77-88 (4+4)

В тт.. 89-92 (4)

А тт.. 93-96 (4)

А4 тт. 97-100 (4) – мінорний нахил

В2 тт. 101-104 (4) – мінорний нахил

А5 тт. 104-112 (4+4)

{ А тт.. 113-120 (4+4) – *terminus*
В тт.. 121-132 (4+4)
Кода тт.. 133-135.

Розглянемо далі особливості виконавської інтерпретації даного прикладу. Головний виклик, з яким стикається виконавець, це інтерпретація табулатури. На деяких особливостях нотації табулятури майстрів раннього бароко ми вказували раніше. Розшифровка музичних табулатур доби раннього бароко становить для виконавця-інтерпретатора цілу низку труднощів, пов'язаних як з особливостями старовинної нотації, так і зі специфікою виконавської традиції того часу.

Насамперед варто відзначити різноманітність систем запису. У XVI–XVII ст. паралельно існували кілька різних видів табулатури – італійська, французька, німецька, іспанська, англійська. Вони суттєво відрізнялися одна від одної принципами позначення ладів та струн: французька система використовувала букви, німецька цифри, причому розташовані «догори ногами», а італійська мала ще інші відмінності. Це змушує сучасного виконавця щоразу опановувати специфіку певної школи й традиції, щоб адекватно відтворити музичний текст.

Другою проблемою є ритмічна невизначеність. У багатьох табулатурах ритм подавався лише частково: позначалися початкові тривалості такту або окремі опорні моменти, а решту виконавець повинен відновити самостійно, спираючись на музичну логіку та знання стилю.

Суттєві труднощі викликає також орнаментика. Прикраси у бароковій практиці часто позначалися умовними знаками або взагалі не розписувалися.

Таким чином, інтерпретатор має володіти знанням виконавської традиції, щоб правильно реалізувати трелі, морденти чи інші мелізми, надаючи музиці характерного барокового звучання.

Ще одна складність полягає у фактурі. У табулатурному записі, як правило, вказували лише основні звуки, без чіткого розподілу голосів. Тому виконавцеві доводиться самостійно вибудовувати поліфонічний баланс, визначати провідний голос і співвідношення мелодії з акомпанементом.

Особливої уваги потребує й питання альтерацій. У багатьох табулатурах діези й бемолі не позначалися повністю, і виконавець має застосовувати правила *musica ficta*, відновлюючи відсутні знаки відповідно до гармонічного та контрапунктового контексту. Не менш важливим чинником є інструментальні особливості тогочасних інструментів. Лютні, віуели чи клавесини мали різну кількість струн або клавіш, а також відмінні строї. Це ускладнює механічне перенесення твору з однієї табулатури на інший інструмент і вимагає адаптації.

Нарешті, слід урахувати відмінності у метроритмічних уявленнях. У добу раннього бароко панувала система *tactus* — відчуття рівномірної пульсації, яка не збігається з нашим сучасним розумінням метра й темпу. Це знову ж таки вимагає від інтерпретатора спеціальних знань і глибокого відчуття стилю.

Виконавець, що працює з табулатурою раннього бароко, постає не лише як читач нотного тексту, а й як дослідник та реконструктор. Його завдання полягає у відновленні ритму, правильній інтерпретації орнаментики, реконструкції фактури та застосуванні історично достовірних ладогармонічних практик. Саме ця необхідність поєднання виконавської майстерності з науково-дослідницькою роботою робить процес розшифровки творчим актом і водночас наближає сучасного музиканта до живої практики музикування XVII століття.

Вкажемо далі на доволі значну кількість *виконавських інтерпретацій* «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга. Так, у 2008 році на фестивалі «Дні лютні в

Тулузі» «Канарію» було виконано в інтерпретації для дуету лютні та теорби (виконавці Беатріс Порнон і Лоранс Постіго), проте найбільш цікавим елементом цієї інтерпретації була реконструкція хореографії канарію трупою Крістін Грімальді.¹

У 2015 році на Міжнародному фестивалі виконавців на теорбі «Sei Corde d'Autunno» цей твір було виконано в перекладенні для квартету італійських теорбістів, які спеціалізуються на історично інформованому виконавстві. У складі тріо – Рената Фуско /Renata Fusco, Лоренцо Міхелі /Lorenzo Micheli, Маттео Мела /Matteo Mela та Массімо Лонарді /Massimo Lonardi².

Найбільш близькою нам інтерпретацією вважаємо виконання «Канарію» Дж. Дж. Капсбергерга американським виконавцем Бренденом Еккером³ /Brandon Asker, який в своїй виконавській практиці володіє як академічною гітарою, так і теорбою. Б. Еккер – випускник університету Норсвестерн /Northwestern University. За отриманою освітою Брендон – виконавець на класичній гітарі і він не вивчав історично інформоване виконавство. Проте, він захопився музикою бароко після того, як почув Music for a While Г. Персела. «Я вирішив зосередитися на теорбі та бароковій гітарі, проте в мене є архілютня, ще один інструмент, схожий на теорбу, на якій я також намагаюся спеціалізуватися.» (Edgar, 2023). Під час навчання в аспірантурі, Еккер захопився бароковою музикою і взяв участь у фестивалі старовинної музики, який щорічно проходить у м. Медисон, США, що стало відправною точкою його творчого шляху: «Інструменти здалися мені дуже лячними. Імпровізація, стилістичні складнощі – це було для мене на кшталт вищої математики, проте, обертаючись назад, згадую, що я тримав в руках унікальні лютні і теорби, про які я навіть і не мріяв. Спільнота була такою теплою, музика – інтригуючою, а інструменти – цілком

¹ Див. відеозапис URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZtDyHrGdp6E&list=RDZtDyHrGdp6E&start_radio=1

² Див. відеозапис URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3qoYCSf9ukc>

³ YouTube –канал виконавця URL: <https://www.youtube.com/@brandonacker>

захоплюючими» (Edgar, 2023). «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергера митець виконує на інструменті майстра Хозе Мігеля Морено /Jose Miguel Moreno.

Резюме. Таким чином, новий акустичний простір сучасної музичної культури постає як толерантний і відкритий для співіснування різних стилів і виконавських практик, зокрема й академічного гітарного музикування. Однією з найбільш виразних тенденцій цього процесу є підвищений інтерес до старовинної музики барокової та добарокової доби, що охопив і царину гітарного мистецтва. Повернення уваги до лютневого музикування особливо яскраво проявляється в популяризації теорби, інструмента, який став символом реконструкції історичної виконавської традиції та її інтеграції в сучасний культурний простір.

Значне поширення практик, пов'язаних з інтерпретацією музичної спадщини XVI–XVIII століть, сформувало сьогодні одну з провідних рис музичної культури, відому як історично інформоване виконавство (HIP). Ця тенденція не лише трансформувала сферу академічної гітари, але й суттєво вплинула на формування нового акустичного простору гітарної музики, надавши йому рис відкритості. Таким чином, новий акустичний простір гітарного музикування демонструє готовність до інтеграції різних історичних нашарувань, традицій та онтологічних цінностей.

«Канаріо» Дж. Дж. Капсбергера є показовим прикладом даної тенденції сучасного музикування, оскільки існує достатньо велика кількість його виконавських інтерпретацій, що свідчить про затребуваність цього твору і сучасними виконавцями-інтерпретаторами, й слухачами (які готові до сприйняття старовинної музики). Саме тому включення цього зразка у програму творчої апробації нашого мистецького проєкту дозволяє підкреслити здатність сучасного акустичного простору інтегрувати й актуалізувати спадщину барокової музики, роблячи її частиною актуального мистецького досвіду.

2.2. СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ

У межах нашого творчого мистецького проекту ми звернулися до композиторської спадщини Лео Брауера /*Juan Leovigildo Brouwer Mezquida* (нар. 1939) та Роланда Дьєнса /*Roland Dyens* (1955–2016), двох непересічних постатей сучасного гітарного мистецтва, які поєднують вкоріненість традиції з безкомпромісною новаторською енергією та емблемують сучасний вимір нового акустичного простору. Їхня творчість є яскравим свідченням того, як інструмент, що вкорінений в сталій історичній та музичній традиції, може залишатися актуальним і навіть провокативним у сучасній музиці. Обидва митці вплинули на формування нового звучання академічної гітари, виходячи за межі усталених стильових меж. У доробку Л. Брауера й Р. Дьєнса відчутно відлуння значних змін, що відбулися в академічній музиці ХХ століття. Йдеться не лише про зміну естетики консонансу та дисонансу, але й про вплив на їх творчість сучасних композиторських технік. Як зазначає Т. Іванніков та Т. Філатова щодо зміни сучасного звукообразу гітари, «...швидке зростання репертуару демонструє велику кількість нотних зразків із авторськими позначками, які потребують додаткової транскрипції, пояснень, детальних коментарів, схем та ілюстрацій. Вони здебільшого стосуються специфічних особливостей техніки звуковидобування: пошуків у напрямку розширення звичного тембрового діапазону шляхом імітації гри на фортепіано, струнних, народних, духових та ударних інструментах» (Ivannikov, Filatova, 2024). Розширені прийоми гри, нетипова артикуляція, використання нетрадиційних фактурних прийомів сприяли трансформації впізнаваного образу гітари. Значний вплив справила й джазова естетика, й національні традиції, що особливо помітні у свободі ритмічної організації, імпровізаційності та характерному гармонічному мисленні. У результаті сучасні твори для гітари стають своєрідними «музичними лабораторіями», у яких класична гітара постає в новому світлі, поєднуючи інтелектуальну вишуканість академічного мистецтва з живою енергією сучасної музичної

культури. До включення тембру гітари до зміни сучасного музичного мислення додали зусиль такі композитри, як П. Булез, Б. Бріттен, Х. Хенце тощо, які вбачали в ньому потенції для оновлення тембрової драматургії, яка в авангардному типі висловлювання відіграє дуже важливу роль, сприймаючи на себе функції синтаксису та формотворення. Для наголошення важливості тембру для творів, написаних в сучасних техніках, наведемо висловлювання нашого сучасника і співвітчизника В. Сильвестрова (творчий шлях якого, як і Л. Брауера, мав значну еволюцію від суто експериментальних авангардних звучань до повернення «мелодії – усмішки музики» (за В. Сильвестровим) в неоромантичному періоді творчості). Тембр відіграє важливу роль як виразник певної «подієвості» в драматургії авангардних творів. При цьому важливу роль відіграють асоціативне слухове сприйняття, включаючи й семантичні аллюзії позамузичної природи. Особливо активні при сприйнятті тембрового компонента просторові асоціації. Коли інтерпретатор не може орієнтуватися на мелодику, структурно-функціональний синтаксис, тембр стає носієм формотворчих функцій: «... бас в оркестрі може бути подією, якимось персонажем. Це тема не в бетховенському сенсі, а тема, що складається тільки з однієї октави, але такої, що вібрує» (Сильвестров, 2011: 109). Тому цілком логічно, що збагачення тембрових можливостей за рахунок включення експериментальних звучань гітари (електроакустика, мікрохроматика, різноманітні прийоми звуковидобування, підготовлені інструменти тощо) сприяли розширенню горизонту і вихід за межі звичного гітарного музикування.

Найбільший вплив на ці процеси мав Лео Брауер, особистість, яка змінила звичні уявлення про звукопростір гітари. Наведемо як приклад висловлювання Ю. Ніколаєвської про темброві особливості творів Л. Брауера: «...У Великому залі ХНУМ всі могли почути, що вона (гітара) здатна повторити оксамитове звучання кларнета, зобразити холодне скляне стакато (як в самому високому регістрі фортепіано, але тільки ще прозоріше),

їй під силу навіть віолончельні фарби – томне, тягуче вібрато на нижніх струнах вражаюче відтворює атмосферу перед дощем в пейзажах Брауера» (Ніколаєвська, 2017: 82).

Вкажемо, що творчість цього митця на сьогодні є доволі дослідженою в різних аспектах. Важливою і симптоматичною віхою актуальності дослідження творчості Л. Брауера був вихід збірки наукових статей «Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття» (Ніколаєвська (ред.), 2011) в ХНУМ імені І.П. Котляревського. Наукові розвідки В. Доценка (Доценко, 2011), Т. Іваннікова (Іванніков, 2011), Т. Конєвої (Кочнєва, 2011), О. Кригіна (Кригін, 2011), О. Кулика (Кулик, 2011), В. Сидоренко (Сидоренко, 2011), В. Ткаченко (Ткаченко, 2011) та багатьох інших висвітлюють як особливості композиторського стилю та жанрово-стильові особливості обраних творів, так і виходять на узагальнення когнітивістики – композиторського мислення митця.

Загальновідомим є стійка періодизація творчості Л. Брауера на так звані афро-кубінський період, авангардний період та неоромантичний (або, за визначенням композитора – фольклорний гіперромантичний) періоди. Цікаво, що багато хто з українських композиторів «київського авангарду» (В. Годзяцький, В. Губа, В. Сильвестров, В. Загорцев тощо) мали схожі віхи шляху, коли в 1960-ті – початок 1970-х років захоплення авангардними техніками письма, які слугували емблематикою свободи у напівному соцреалізмі та «народності», пізніше змінилися пошуками нової естетики. Проте авангардний період творчості залишається досі надзвичайно цікавим для дослідження, оскільки являє собою звучний документ епохи. Т. Іванніков зазначає, що «...для Лео Брауера, чий авангардний запал розгорівся під впливом експериментів К. Штокгаузена та Г. Хенце й згас за півтора десятиліття (1964–1980), кроки назустріч новій музичній лексиці (на які багато гітарних композиторів того часу не наважувалися) втілювалися у використанні алеаторних форм та естетики мінімалізму, в імпровізаційній свободі гри тексту й спонтанності композиційного становлення, у поєднанні

жанрової специфіки іспанського фламенко з новаціями штокгаузенівської «момент-форми». У спадок сольному гітарному репертуару залишилися *Elogio de la danza* (1964), *Canticum* (1968), *Вічна спіраль* (1971), *Парабола* (1973), *Tarantos* (1977)» (Іванніков, 2011: 20).

Твори видатного митця, гітариста і композитора Ролана Дьєнса також відображають шляхи трансформації естетичної парадигми, яка, в свою чергу, вплинула на профіль нового акустичного простору гітарного музикування. Р. Дьєнс народився 1955 року в Тунісі, але вже у 1961 році він разом із родиною переїхав до Франції, де відтоді мешкав постійно (спочатку в Парижі, а згодом у його передмістях). Саме тут розпочався його шлях до світового визнання в галузі класичної гітари. За свідомством С. Біверса, Р. Дьєнс почав опановувати гру на гітарі та робити перші кроки в композиції у віці дев'яти років, згодом потрапивши на навчання в Париж: «Уже через чотири роки він став учнем відомого іспанського класичного гітариста Альберто Понсе, з яким навчався в престижній Паризькій вищій школі музики (l'École Normale de Musique)» (Beavers, 2006: 17). Навчання у А. Понсе (*Alberto Ponce*) стало визначальним етапом у формуванні виконавської манери та композиторського мислення майбутнього митця. Паралельно він удосконалював знання з композиції, диригування та оркестрування під керівництвом композитора і диригента Дезіре Дондейна (*Desire Dondeyne*). Його академічні досягнення були відзначені найвищими нагородами (митець здобув перші премії з гармонії, контрапункту та музичного аналізу, що свідчило про ґрунтовну професійну підготовку та універсальність його музичного обдарування).

Власне, отриману освіту композитор вважав цілком академічною, проте найбільш визначною рисою стилю Р. Дьєнса вважається саме еклектичність, завдяки якій його композиторське мислення є цілком сучасним: «...Дьєнс є цілком постмодерністським композитором, який розмиває межі між високим мистецтвом і низьким мистецтвом, обираючи техніки письма в кожному випадку. Він за бажанням перетинає межі музичних стилів» (Beavers, 2006:

20). Завдяки унікальним виконавським здібностям, композиторський та виконавський бік його творчої особистості пов'язані і взаємообумовлені (композиція, аранжування та виконання є рівноцінними гранями його творчості). Крім того, еклектичність і гнучкість власного стилю Р. Дьенса сприяє формуванню нового звукообразу гітари.

У нашому творчому мистецькому проєкті твори, які ілюструють сучасне композиторське мислення, було залучено у Другому концерті як апробація творчої складової. Це твори К. Доменіконі, Л. Брауера та Р. Дьенса.

В якості ілюстрації вищевикладених положень наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту пропонуємо зупинитися на розгляді жанрово-стильових та композиційно-драматургічних особливостей твору Р. Дьенса «Сон Козерога» /*Songe Capricorne* (1994). Твір у нотному каталозі «Editions Henri Lemoine» виходив як окреме видання, не як частина збірки, натомість пізніше увійшов до альбому Р. Дьенса *Nuages* (реліз 1998/1999). Твір *Songe Capricorne* («Сон Козерога») Ролана Дьенса посідає особливе місце у репертуарі гітаристів другої половини ХХ століття завдяки поєднанню поетичної образності та інноваційних прийомів гітарної техніки. Написаний у 1994 році та виданий у видавництві *Éditions Henry Lemoine*, цей твір став своєрідною «візитівкою» композитора як митця, що вміло поєднує академічну традицію з імпровізаційною свободою джазу. В основі композиції – використання особливої скордитури: автор пропонує понизити п'яту струну (ля) до сі, що надає звучанню нових фарб. У музичній драматургії поєднано медитативні, імпровізаційні епізоди з яскравими ритмічними та емоційними сплесками, де відчутні алюзії на іспанську гітарну традицію та сучасні авангардні пошуки. Назва твору ніби відсилає до сновидіння, у якому реальність переплітається з міфом. Контрастність музичної мови, то прозорі та невагомі, то щільної й напруженої, віддзеркалює дуальність образу: поєднання земного і водного, конкретного й мрійного.

У передмові до видання, зробленого «Editions Henri Lemoine»⁴, Дьєнс описує цей твір наступним чином: «Повинен зізнатися, що відчуваю потайну симпатію до цього «Сну Козерога», який, ціною перестроювання вашої струни *ля* на *сі*, перенесе вас у новий, але приязний світ, зовсім не схожий на наше повсякденне життя. Тут дзвонять дзвони, арпеджіо й флажолети спадають водоспадами, зливаючись у спогаді про арфу, де сьогоднішні звуки й модальні відлуння вчорашнього дня вступають у дружнє співіснування» (Diens, w. d.).

У філософії поетика сну розглядається як феномен, що дозволяє досліджувати межі реальності, самосвідомості та творчого потенціалу людини. Сон, будучи джерелом метафоричних образів, уособлює ірраціональне та підсвідоме, стаючи мовою символів, яка виражає глибинні переживання, страхи та прагнення, недоступні у стані неспання. У символіці зодіаку Козерог це багатозначний міфологічний образ. Його зображають як козла з риб'ячим хвостом, що поєднує земне й небесне (повітря (рога), земля (копита), хтонічне (хвіст риби), матеріальне (земля) й духовне (небо). У грецькій міфології він пов'язаний з богом Паном, який, рятуючись від чудовиська Тіфона, наполовину перетворився на рибу. У астрономічному сенсі сузір'я Козерога здавна вважалось воротами, через які Сонце проходить під час зимового сонцестояння, відкриваючи шлях оновленню природи й новому циклу життя. Саме тому цей знак традиційно уособлює витривалість, дисципліну, здатність долати труднощі й прямувати до вершини.

Поетика сновидіння та метафоричність образів відобразилися на композиційній драматургії твору. Його архітектоніку можна визначити як контрастно-складену, відсилаючи слuchача до жанрового інваріанта фантазії та рапсодії.

Перший розділ, *h-moll*, будується на варіативному розвитку однієї мотивно-тематичної одиниці (т.1), яка містить речитативні інтонації, що будуються за принципом висхідного арпеджіо в імпровізаційній манері з

⁴ <https://www.henry-lemoine.com/fr/partitions-guitare/2259-songe-capricorne.html>

зупинкою на акорді, який утворюється затримкою акордових звуків арпеджіо (див. нотний приклад:)

Нотний приклад 4. Р. Дьєнс. «Сон Козерога»

1 of 4

⑤ = B Si

Libre comme une improvisation

(poco metal.)

(sim.)

(son ord.)

(molto regolare)

mf

poco allarg. CII

a tempo

(poco metal.)

mf

a tempo molto vib.

Roland DYENS

Таке чергування імпульсивно-імпровізаційного висловлювання й тищі відсилає до рефлексивного типу драматургії, або внутрішнього монологу. За Л. Шаповаловою, такий тип висловлювання можемо схарактеризувати як рефлексивну монодраму. В такому творі «...внутрішня структура тримається не за рахунок “сюжету”, а, скоріше, завдяки особливій організації, самоорганізації внутрішнього улаштування. Коли структура втрачає характеристики сталості і набуває сили плинності» (Щелканова, 2022: 167).

Розвиток початкової теми продовжує розділ *Poco lento, dolce* (т. 11). Оповідний тон, нашарування підголоскового типу викладення, повільний темп є ознаками ліричного висловлювання. Показовим є завершення розділу на «приманому» звучанні флажолетів, які підкреслюють семантику «іншого» світу:

Нотний приклад 5. Р. Дьєнс. «Сон Козерога»

p

a tempo 8a

(molto regolare)

(sim.)

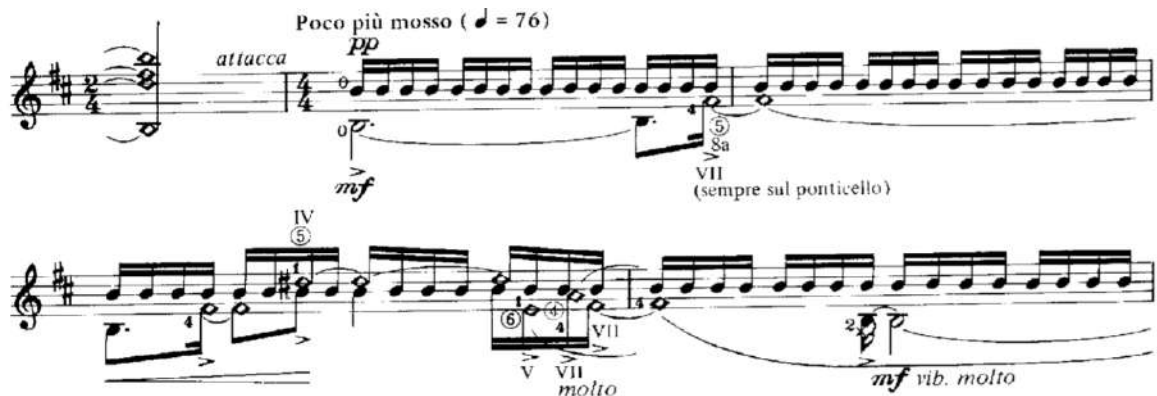
VII V VII

p

(vicino al ponticello)

Важливим для драматургії твору є розділ *Poco più mosso*, який відсилає до «напружених» епізодів у тричастинному улаштування творів, або епізодів у розробці. Цьому сприяє значна зміна темпу, ритму та фактури, використання «токкатності» як об'єднуючого елемента музичної мови цього розділу (з відсилкою до стилю Б. Бартока в дусі його «*Allegro Barbara*»):

Нотний приклад 6. Р. Дьєнс. «Сон Козерога»



Проте таке трактування (як контраст та драматична напруга в розвитку твору) буде некоректним по відношенню до рефлексивної драматургії «Сну Козерога» Р. Дьєнса. Важливою характеристикою рефлексивної монодрами є відсутність драматичного напруження і внутрішнє визрівання й зміна станів свідомості. Тому логіка розвитку форми не може ґрунтуватися на засадах класичної музичної драматургії, отже, доречним постає використання контрастно-складеної форми, яка вирішує проблему розвитку музичної драматургії при відсутності конфліктності та дозволяє втілити основну концепцію твору – поетику сновидіння.

Тематична арка *Come prima* є репризою першого розділу, проте закінчується твір в однойменному мажорі, символізуючи естетику «повернення», повертаючи слухача до реальності присутності, оскільки якість присутності, за Г. Гумбрехтом, це фундаментальна категорія онтології: «... сучасних людей присутність цікавить набагато більше, ніж усі значення мислимі й немислимі, які цією присутністю народжуються» (Гумбрехт, 2019: 91). Визначаючи феномен присутності, ми, фактично, пізнаємо феномен буття.

Таким чином, поетика «Сну Козерога» віддзеркалює важливі віхи пошуків нового акустичного простору, які ґрунтуються на новому типі музичної драматургії – рефлексивній монодрамі (за Л. Шаповаловою) та онтологічній якості присутності.

Висновки до розділу 2.

Другий розділ скеровує увагу на ключових аспектах трансформації гітарного акустичного простору кінця XX – початку XXI століття, яка полягає не стільки в радикальному руйнуванні традиційних засад виконавства, скільки в їхній інкорпорації у ширшу, багатовимірну художню практику. Гітарне мистецтво, довгий час орієнтоване на збереження усталеного темброво-стильового образу, у зазначений період демонструє відкритість до різних стилістичних пластів: від історично інформованого виконавства до експериментальних звукових практик. Така відкритість має подвійний характер, вона одночасно повертає увагу до минулого (репертуар XVI–XVIII століть, практика гри на теорбі та лютні) і продукує нові виміри музичної мови, у яких традиційні прийоми поєднуються з авангардними техніками, імпровізацією та тембровими інноваціями.

Аналіз рецепції старовинного інструментального репертуару на прикладі «Канаріо» Дж. Капсбергера в сучасних виконавських практиках ілюструє, як історично інформоване виконавство (HIP) стає органічною складовою сучасного акустичного простору. Твір Капсбергера виявляє не лише історичну цінність як джерело практичних відомостей про техніку і табулатурні системи раннього бароко, але й служить прикладом гнучкої інтерпретаційної практики, здатної адаптуватися до сучасних естетичних вимог. Характерні для канаріо танцювальні ритміко-моторні особливості, табулатурна специфіка запису і орнаментальна культура зумовлюють особливі завдання для виконавця-інтерпретатора: реконструкція ритму, відновлення орнаментики, побудова поліфонічного балансу та адаптація ладово-гармонічних особливостей. Саме ця комплексна, напівдослідницька позиція виконавця підкреслює зміщення ролі музиканта від простого

інтерпретатора до реконструктора і ремедіатора традиції, котрий через власний виконавський досвід оновлює сенси і функції старовинного репертуару у сучасності.

Другий значущий напрямок дослідження нового акустичного простору пов'язаний із модернізацією гітарного звукосприйняття, що показано на прикладі творчості Л. Брауера та Р. Дьєнса. Обидва митці постають як уособлення технічних і стилістичних змін, що сформували новий звукопростір академічної гітари. Зміни в музичному мисленні, відображені у творчості цих авторів, мають кілька взаємопов'язаних аспектів. По-перше, розширення уявлення про темброві можливості гітари. Шляхом включення сучасних технік письма (алеаторика, сонористика тощо) і технік звуковидобування тембр стає способом формотворення і набуває синтаксичної ролі у музичному мисленні. По-друге, поступова інкорпорація джазових елементів та традиційних національних моделей сприяє створенню умови для вихід за межі впізнаваного жанрово-стильового виміру академічної гітари. По-третє, зростає нова роль виконавця-інтерпретатора як активного співавтора музичного процесу: його інтерпретація стає суттєвим фактором втілення онтосеміотичної концепції твору.

Включення творів Капсбергера, Дьєнса чи Брауера до репертуару сприяє не лише реконструкції історичної практики або демонстрації інновацій, а й формуванню у слухача нової чуттєвої здатності сприймати музичний досвід як багатосаровий дискурс. Отже, новий акустичний простір є культурно-семантичним полем, в якому звукообраз гітари служить засобом діалогу між минулим і сучасністю, індивідуальністю й колективною пам'яттю, традицією і її доланням.

РОЗДІЛ 3. ПЕРЕТИН ТРАДИЦІЙ ТА НОВАЦІЙ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ

3.1. ПОЕТИКА «CONCERTO GROSSO З ПОЗИТИВОМ» ЄВГЕНА ПЕТРИЧЕНКА

Творчість Є. Петриченка (народ. 1976) – лауреата державних премій Л. Ревуцького (2005), М. Лисенка (2024), заслуженого діяча мистецтв України (2024) є яскравою сторінкою в історії української музичної культури наших днів, яка поступово упродовжується в обіг сучасного музикознавства. У творчому доробку композитора представлені багато жанрів, серед яких: симфонічні твори (Симфонія №1 (2001), Симфонія №2 для камерного оркестру (2004), симфонічна поема «Зірка», 2000); камерна музика (Струнний квартет (1998), «Requiem-quartet» для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та магнітофонного запису з автентичною музикою (2007), вокальний цикл «Монологи», 2002), музика до театральних вистав тощо⁵.

Найбільш цікавою складовою творчості Є. Петриченка для дослідника, можемо припустити, є мистецькі проекти, що є авторською рефлексією на події історії, яка твориться тут і зараз. Непересічним є проект «Осяяні чорним сонцем» (2021), за авторським жанровим визначенням – хорова симфонія-перформанс у восьми частинах для мішаного хору, дрімби, глюкафона, калімби та шаманського бубна. Такий твір існує поза межами простору узвичаєного концертного виконання, твір непересічний як за концепцією, так і за жанром. Проте вважаємо одним із значущих творів Є. Петриченка цього напрямку «*Concerto grosso* з позитивом» (2023), що постав предметом даного дослідження і який, за словами автора, також можна віднести до мистецького проекту. Він, так би мовити, «пропрацьовує» досвід, близький як внутрішній мові автора, так й задіює болісні соціальні

⁵ Є. Петриченко – постійний учасник фестивалів сучасної музики («КиївМузикФест», «Золотоверхий Київ», «Контрасти» тощо).

тригерні точки: «...це проєкт про творців прекрасного в часи жахливого, про світло в часи суцільної темряви, про позитив в часи тотального негативу» (Петриченко, 2023: 2). Це, певною мірою, терапевтичний твір, що налаштовує інтерпретатора до проживання буденних і, водночас, трансцендентних в своїй природі явищ – плинності буття, споглядання краси, відчуття любові, захищеності та підтримки.

Твір було створено для ансамблю *Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble* Національного будинку музики, визначною ознакою виконавського стилю якого є історично інформоване музикування. Твір створений для позитиву, клавесину, теорби та струнних, містить чотири сольних арії (для контратенора, баритону, сопрано), вокальні ансамблеві номери (як класичного складу, так і автентичного). Отже, йдеться про перетин двох музичних вимірів – сучасного та барокового композиторського мислення. І це є симптоматичним для маркування простору культури сьогодення як толерантної для різностильових проявів музичного. Цікавим є також вибір жанру *concerto grosso*, який в цьому мистецькому проєкті є грою з жанровим ім'ям («великий концерт») та його змістом (звучний універсум). Так само багатозначним є використання терміна «позитив», що, з одного боку, відсилає до семантики твору⁶, а з іншого – позитив є музичним інструментом, портативним органом, тембр якого використовується у творі. Таким чином, актуальність теми дослідження також зумовлена можливістю через *жанрове ім'я* (один з найпоказовіших важелів системи музичної мови) досягнути онтологічний вимір музичної культури сьогодення як явища багатоаспектного й рухомого водночас. Також важливим є декларування «*Concerto grosso* з позитивом» як мистецького проєкту, що свідчить про вихід за межі «опусності» в простір комунікативного прояву музики. Тому звернення до особливостей виконавської інтерпретації також сприяє розумінню перебігу глибинних процесів музичної культури, особливо коли

⁶ «Про творців прекрасного в часи жахливого» (Петриченко, 2023: 2).

йдеться про такий негомогенний за якістю явищ історичний відтинок як ХХІ століття.

Історіографічний огляд, пов'язаний з заявленою проблематикою статті, сягає декількох спрямувань досліджень творчості Є. Петриченка в царині музичної науки. Вкажемо на групи джерел, якими послуговувалися при аналізі поезики «*Concerto grosso* з позитивом».

Перша з них містить звернення до нечисленних наукових публікацій щодо феномену композиторського стилю Є. Петриченка. Вкажемо на дослідження О. Ущаківської (Ущаківська, 2009), яка вперше виокремила значущі риси художнього мислення митця та жанрово-стильові особливості його творчого доробку (на момент виходу друком статті). Дослідниця підкреслює синтетичну природу стилю композитора через поєднання рис неоромантичного мислення, неофольклоризму та «нової релігійності» (Ущаківська, 2009: 355) на прикладі аналізу вокального циклу «Монологи» (2002), Камерної симфонії № 1 та «*Requiem-quartet*» для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики. Також нам імпонує думка, яку О. Ущаківська висловила ще у 2009 році щодо поєднання в стилі Є. Петриченка сучасного типу висловлювання з елементами системи барокового мислення, оскільки саме ця риса в повній мірі проявилася у досліджуваному мистецькому проєкті «*Concerto grosso* з позитивом».

Зупинимося на науковій розвідці авторів М. Варакути та Я. Таган (Варакута & Таган, 2019), яка присвячена виокремленню особливостей композиційної драматургії Другої камерної симфонії композитора. Автори розглядають проблему жанру та стилю камерної симфонії композитора, віднайшовши ознаки неоромантичної парадигми, яку визначають через такі риси, як конфліктний розвиток тематизму, динамізацію репризи, одночастинність та романтичне двосвіття: «...Коло образів твору – бачення автором конфлікту Митця та суспільства, високо піднесеного та побутового. Симфонія стає інструментальною ареною, на якій борються дві контрастні

теми: з одного боку, образи мрій, ліричних почуттів, з іншого – приземлений світ, який їх намагається зруйнувати» (Варакута & Таган, 2019: 23). Виголошенні авторами положення суголосні визначенню О. Ущапківської, яка констатує неоромантизм як одну з ключових рис композиторського мислення Є. Петриченка: «Яскравими ознаками неоромантичного спрямування стилю композитора слугують ліризм, емоційність та психологізм музичного мислення, що призводять до появи розгорнутих мелодичних утворень; монологічність висловлення як типова риса романтичного стилю. <...> Усе зазначене свідчить про опору композитора на художньо-світоглядні традиції романтичного стилю, що інтегровано з'являються на ґрунті нового композиторського мислення» (Ущапківська, 2009: 351). У вказаних дослідженнях на основі залучення дихотомій романтичного «двосвіття» вибудовується концепція неоромантичного, яка, перш за все, апелює до ліричного та аконфліктного типу свідомості. Проте орієнтованість автора на метатекстуальність (поєднання барокового і сучасного, проектна творчість) не вповні відповідають знаходженню лише в контексті неоромантичного стилю, який є однією з граней авторського мислення (приміром, у жанрі симфонічної поеми), проте не визначають стиль композитора повною мірою.

Коротко охарактеризуємо іншу групу джерел – це шар медіа-простору: публіцистика, інтерв'ю композитора, огляди, рецензії та прес-релізи проєктів Є. Петриченка. Серед них вкажемо на низку публікацій у українському інтернет-журналі «Музика», а саме – ревію «Класична музика і доповнена реальність: у Києві та Львові відбулася прем'єра “Concerto Grosso з позитивом” Євгена Петриченка» О. Голинської (Голинська, 2023), огляд бесіди композитора з учасниками конференції «Мистецтво без меж: шлях до науки» під назвою «Євген Петриченко: “Я намагаюся бути щирим у кожному своєму творі”» (Кулик, 2023) та матеріалу О. Голинської про проєкт «Осяяні чорним сонцем». Ці джерела мають цінність для дослідження, фіксуючи в

інформаційному просторі як факт події проєктів, що відбулися, так і авторську рефлексію.

Наступний напрямок історіографії, який в іншій площині уточнює власну дослідницьку царину, представлений новітніми розвідками щодо теоретичної бази дослідження, а саме, мистецького проєкту та феномену проєктності в мистецтві. В дослідженні ми спираємося на наукові праці П. Кордовської, зокрема дисертацію (Кордовська, 2022). Цей аспект пов'язаний з витлумаченням «*Concerto grosso* з позитивом» як мистецького проєкту: «...поняття проєкту опиняється включеним до сучасного мистецтвознавчого дискурсу не лише у контексті специфіки музичного формотворення, але й у контексті мистецької комунікації» (Кордовська, 2022: 73). Важелями такого підходу є суголосна нашому баченню позиція дослідниці, яка вважає комунікативний аспект функціонування мистецтва ключовим.

Мета даного підрозділу полягає в виокремленні значущих рис поетики «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка через визначення жанрово-стильових особливостей та усвідомлення онтосеміотичного рівня твору. Новизна обраної теми розкривається через застосування онтосеміотичного підходу до вивчення мистецького проєкту нашого сучасника, який на сьогодні не відображений у наукових рефлексіях.

Артефакти музичної культури, актуальної для дослідника, що не отримали певної історичної дистанції, вимагають *тактового* методологічного пошуку та вплинули на когнітивний дослідницький модус. Задля досягнення поставленої мети було застосовано методологію, засновану як на класичних підходах (жанровий, стильовий, структурно-функціональний) так і на новітніх підходах музикознавства (зазначених нижче), які виявляють сутність музичного твору як *звучної* картини світу та специфіку його звукосприйняття, що складає неповторний звуковий універсум.

Жанровий метод, з одного боку, відсилає до семантики барокового концерту (спираємось на авторське ім'я жанру), найбільш вагомою рисою якого було вільне музикування *homo instrumentalis*, а з іншого – аналізований твір Є. Петриченка виходить за межі жанрового інваріанту *concerto grosso*, скоріше апелюючи до гри слів – «великий концерт», оскільки твір є багаточастинним вокально-інструментальним циклом. *Стильовий метод* також задіяний у дослідженні на різних рівнях, оскільки маємо справу з перетином елементів різних систем – барокового мислення, естетики кітч, музики для дітей, української автентики, ліричного висловлювання, – як сукупної якості мислення сучасного автора. *Структурно-функціональний* підхід забезпечує цілісне бачення улаштування твору, яке, з одного боку ґрунтується на принципі контрасту (апелювання до будови сюїти), а з іншого – має «парну» аркову драматургію, поєднуючи в семантичну відповідність перший і останній номери циклу, другий і передостанній і т.д. Не менш значущим у методології дослідження є звернення до вербального шару, оскільки представлені в творі Є. Петриченка тексти є *звучним* свідченням, *озвученою реальністю* історії України нашого часу. *Семантичний метод* діє не тільки на рівні співставлення шару поезії і музики, а й на рівні витлумачення музичного твору як дії знаків. *Інтерпретативний підхід* забезпечує звернення як до певного, «адресного» інтерпретатора – *Liatoshinskyi Capella: Early Music Ensemble* Національного будинку музики, так і до власного виконавського досвіду досліджуваного твору одного з авторів статті⁷ як учасника *Liatoshinskyi Capella: Early Music Ensemble*. Нарешті, узагальнюючим у дослідженні постав *онтосеміотичний* підхід, який є синергією тлумачення природи музичного твору та його сутнісного буттєвого підґрунтя. Таким чином, методологія дослідження представлена єдністю класичних музикознавчих та новітніх методологічних настанов, сутність яких полягає у синергії музичної науки з методами сучасної гуманітаристики у дискурсі когнітивного музикознавства.

⁷ І. Тарновецький (теорба).

Рефлексія досвіду переживання повномасштабного російського вторгнення у 2022 році в сучасному українському мистецтві є не просто актуальною практикою, вона є захисним механізмом культури (механізмом свідчення болю й травми, а також механізмом їх долання). Поява значної кількості мистецьких проєктів на цю тему в різних сферах (перформанс, живопис, фотографія, кіно тощо) є підтвердженням затребуваності такої практики. В музиці ці процеси відбуваються з великою інтенсивністю. Вкажемо, приміром, на такі твори з «знаками війни», як: Концерт для віолончелі з оркестром (2022) Б. Фроляк, «Місто Марії» (2022) З. Алмаші, «Сім простих світанків» (2022) для віолончелі соло В. Рекала, кантату «Читаючи історію» (2022) К. Цепколенко, «Знаки присутності» (2022) А. Загайкевич тощо.

«*Concerto grosso з позитивом*» (2023) Є. Петриченка – це твір, в якому представлено досвід переживання війни. Гасло «тексти і контексти» якнайкраще скеровує фокус уваги на *над*важливі сутнісні характеристики, а саме – емоційну залученість і точне влучання в резонанс сучасності. Онтосеміотичний підхід декларує апріорну залежність віднайдених сенсів від контексту. Проте всі, хто стикнувся з музичним текстом «*Concerto grosso з позитивом*», мають спільний контекст, спільний досвід проживання травми, руйнації та відтворення особистісного універсуму з початком повномасштабного вторгнення, що дає модус актуалізації *пере*-живання та внутрішнього резонансу при інтерпретації твору Є. Петриченка. Особливо щемливим є це звучне свідчення історії. Покладені в основу твору поезії – монологи творців, наших відвертих сучасників, – є «...надзвичайно афективними та резонують із сьогоденням <...> Від номера до номера <...> розповідають свої історії про любов, красу, надію, турботу тощо» (Петриченко, 2023: 2). Роман Меліш, Олександра Козинець, Надія Косаревиц, Вікторія Амеліна, Володимир Вакуленко діляться інтимними й водночас просвітленими моментами життя, які Є. Петриченко формує у вербальний шар «*Concerto grosso з позитивом*». Автор проєкту вказує, що «*Concerto*

grosso» – це терапевтичний твір, який нагадує нам про фундаментальні онтологічні засади: «...сучасний простір перенасичений войовничою енергією і на те є абсолютно зрозумілі причини. Енергія “*Concerto grosso з позитивом*” є прямо протилежною, вона має відновлювати й відроджувати в людині дуже прості та зрозумілі речі, про які ми часто забуваємо і які часто губляться: споглядання заходу сонця, дотик до коханої людини, відчуття затишку та сімейної захищеності» (Петриченко, 2023: 2).

Жанрове ім'я твору не тільки апелює до барокової традиції, а, скоріше, свідчить про гру стилю і жанру. «*Concerto grosso з позитивом*» виходить за межі звичайного опусу, тому Є. Петриченко так часто вживає термін «проект» щодо цього твору, оскільки він увиразнює залученість до важливих соціокультурних шарів: автор засвідчує спільний контекст з слухачем, а також поєднує два виміри – реальний та віртуальний. За П. Кордовською, «твір-“проект” – це “перформатив”, тобто такий мовленнєвий акт, коли не щось повідомляється, а щось робиться, а результат цієї діяльності створює нову ситуацію між тими, хто спілкується». (Кордовська, 2022: 85). «*Concerto grosso з позитивом*» має також додатковий віртуальний вимір, який актуалізується через візуалізацію (віджеїнг). Доповнена реальність, віджеїнг дизайнера Руслана Мотька, створений для особистісної візуалізації через додаток, апелює до знакових символів українського та світового мистецтва – від фантастичних істот Марії Примаченко і Поліни Райко до графіті Бенксі.

Розглянемо драматургічні принципи будови твору.

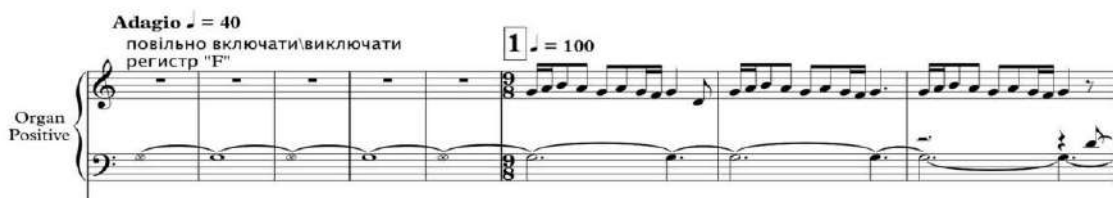
«*Concerto grosso з позитивом*» – це цикл вокальних та інструментальних номерів, який, як було зазначено вище, втілює принцип сюїтності (за ознакою контрастного співставлення), а з іншого – тяжіє до макроциклу з арковою драматургією з виокремленням «циклів в циклі» не тільки за музично-драматургічними ознаками, а й за семантикою. Структуру твору схематично можна зобразити наступним чином (див. Схему 1):

Схема 1. Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом». Структура твору:



Перша ланка цієї аркової драматургії вибудовується між початковим і останнім номерами циклу й втілює хронотоп твору. Нумери «Празірки» (№1) і «Прамісто» (№12) за жанрово-стильовими ознаками репрезентують прелюдійність і постлюдійність. Інструментальний виклад (струнні та орган-позитив), моноафектність, одноманітність фактурного викладу, моторність руху, «гра» з однією інтонаційно-ритмічною формулою свідчать про апелювання до виміру барокового в творі (див. Нотний приклад 1).

Нотний приклад 7. Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом». «Празірки» (№1)



Проте за семантикою перший і останній номери «Празірки» і «Прамісто» втілюють часопростір твору, увиразнюючи його координати: просторовість, а також духовну вертикаль, яку утворюють зірки й місто, а в ширшому тлумаченні, дихотомії земля – небо, божественне – людське, та часову вісь, горизонталь, яка увиразнюється через префікс *пра-*. Це

горизонталь, що актуалізує в рівній мірі як концепт «коріння» через змінюваність генерацій, історизм свідомості, так і момент сучасності, відправну точку погляду у минуле. Так народжується унікальний хронотоп твору.

Друга арка, яка увиразнює образ людини, що «заселяє» утворений часопростір, є ліричний всесвіт *homo cantor*, людини що співає, реалізується у сольних «аріях» «*Concerto grosso* з позитивом» «Він» (№2) і «Вона» (№ 11). Їх можна вважати ліричними кульмінаційними точками твору. Це сольне висловлювання контратенора та сопрано.

«Він» (№2) увиразнює екзистенційну самотність, проживання травми, досвід її долання. Текст Романа Меліша з рефлексією сьогодення, з одного боку, та тембр органа, контратенора, теорби, як знаки минулого, з іншого, – знов утворюють тектонічне нашарування барокової естетики та сучасності:

...Я не був готовий до війни такої.

Я не був готовий до стількох, стількох смертей.

Я не був готовий до ночей у темряві.

Я ще не готовий до такого снігу на «їжаках».

Вкажемо також на те, що Роман Меліш є не тільки автором тексту, а й інтерпретатором твору, контратенором, солістом *Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble*, який спеціалізується на виконанні барокової та ренесансної музики. За словами Д. Запорожана, «...говорячи про цього видатного українського співака, слід звернути особливу увагу на створення нового вітчизняного твору – *Concerto grosso* з позитивом відомого українського композитора Євгена Петриченка, написаного вже після початку повномасштабного вторгнення. Важливо підкреслити, що композитор свідомо передбачив використання голосу контратенора як художньо-виразового засобу в авторській концепції твору: Р. Меліш виконав окремі номери, а також представив власний поетичний текст «Він», який ліг в основу другого номеру цього твору. Цей приклад є унікальним явищем в українському музичному просторі, адже після створення «П'єро

мертвопетлює» (1994) О. Козаренка – першого сучасного українського твору з передбаченою партією для контратенора – протягом майже трьох десятиліть подібні приклади в національному композиторському доробку практично не з’являлися. Твір Є. Петриченка став не лише вагомим доповненням до сучасного репертуару українських контратенорів і поштовхом до їхньої подальшої популяризації на вітчизняній сцені, а й символом мистецької стійкості та життєздатності національного музичного мистецтва в умовах війни» (Запорожан, 2025: 146-147).

Звернення до барокової естетики не є «анахронічним» в контексті твору. Керівниця *Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble* Національного будинку музики Наталія Хмільєвська відзначає, що переживання, які втілює музика доби Бароко, резонують у сьогоденні: «Ми так само відчуваємо біль, страждання, радість, смуток, розчарування, захоплення та любов. Події, трагедії і звичайні, здавалось би, інтимні історії людей, які привідкривають доступ до своїх почуттів нам, стають неймовірно близькими через спільні переживання в музиці. Магічним чином вони впливають на нас і стають частиною історії не тільки учасників колективу, а й кожного, хто входить в цей простір щирого музикування та слухання» (Петриченко, 2023: 2).

«Він» (№2) складається з трьох строф, кожна з яких має будову, яка має алюзії на форму бар: *A-A-B*. Розділ *A* характеризується короткими фразами соліста (склад – звук, силабічний принцип, без розспіву) у супроводі теорби з педаллю контрабаса, які перериваються паузами (див. Нотний приклад 2):

Нотний приклад 8. Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом».

«Він» (№2).

The musical score is for a piece titled «Concerto grosso з позитивом» by S. Petrichenko. It features four staves: Tuba (Тб.), Soprano (Ст.), Organ (Org.), and Contrabass (Сб.). The time signature is 2/4. The Soprano part has lyrics in Ukrainian: «Я не був го-то-вий до та-ко-го стра-ху.» The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The Contrabass part features a melodic line with a crescendo leading to a first ending bracket. The Tuba part has a melodic line with a first ending bracket. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Розділ *B* репрезентує інший модус – катарсичне відчуття надії: «...але я знаю, що цей сніг – це ознака того, що наступною буде весна». Висхідний рух мелодії, «ширяться» струнних у високому регістрі, розспівування кожного складу свідчить про фіналоцентристську драматургічну колізію цього номеру. Утворюється семантичний розподіл на дихотомію травми та її долання через надію, який реалізується в музичній драматургії.

«Вона» (№11), соло сопрано, є не тільки відповідним другому номеру, а й кульмінацією всього твору. Це сольне висловлювання залишає найбільш сильний післясмак по прослуховуванню «*Concerto grosso з позитивом*» (див. Нотний приклад 3):

Нотний приклад 9. Є. Петриченко. «*Concerto grosso з позитивом*».

«Вона» (№11).

Буденна історія «причалапавшого кота» (текст Надії Косаревич) перетворюється на світобудову, обжиття особистісного всесвіту, перетворення хаосу на логос – саме в тому є сила тяжіння цього твору. Долання травми, досвід зцілення захоплює слухача й інтерпретатора. Подібно до №2, даний номер репрезентує модель з просвітленим катарсичним закінченням кожної строфи. Темброва драматургія, яка спирається на синергію звучання теорби, струнних, хору, задіяння високого регістру у сопрано (з найвищою мелодичною точкою *a2* на *p*), прозорість фактури сприяють відчуттю семантики просвітленості.

Таким чином, перша пара номерів утворює унікальний хронотоп, музичний всесвіт з просторовою і часовою координатами, в якому друга пара номерів увиразнює образ людини. Суголосними їм є ансамблевий «Перевізник снів» (№4), текст Олександра Козинця та соло мецо-сопрано «Він знає» (№9), текст Вікторії Амеліної, які репрезентують образи кохання. Всі драматургічні арки проєкту утворюють інші важливі аспекти буття в музичному всесвіті.

Так, зупинимося на ансамблевому номері «День народження кульбабки» (№6) та соло баритона «Колискова янгола»⁸ (№7) (тексти Володимира Вакуленка з книги «Татусева книга»), які утворюють цикл «дитячої», що є осердям «*Concerto grosso* з позитивом», зважаючи на

⁸ В прес-релізі №7 має назву «Татусева колискова», а в партитурі цей номер називається «Колискова янгола».

центральне розташування цих номерів у циклі. Це є свідченням втілення картини світу у всіх важливих аспектах буття, оскільки включення музики для дітей в «дорослий» твір є непересічним драматургічним рішенням.

«День народження кульбабки» (№6) – ансамблевий твір, в якому найбільш яскраво проявилися елементи сучасного композиторського мислення та використання перформативних технік. Поєднання вокальної естетики мюзиклів середини ХХ століття, елементи співу пошепки, відтворення семантики відлуння та видування мильних бульбашок згідно з партитурою характеризують стилістику цього номеру *Concerto grosso* (див. Нотний приклад 4):

Нотний приклад 10. Є. Петриченко. «*Concerto grosso з позитивом*».

«День народження кульбабки» (№6).

Score for «День народження кульбабки» (№6) by Y. Petrichenko. The score is for a vocal ensemble (Soprano I, Alto I, Tenor, Bass I, Soprano II, Alto II, Contralto, Bass II) and piano. It features a tempo of 120 and a key signature of one flat. The lyrics are in Ukrainian. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with specific instructions like «пошепки» (whisper) and «видувати мильні бульбашки» (blow soap bubbles).

«Колискова янгола» (№7), соло баритона, поєднує семантику колискової і є «тихою» кульмінацією твору, зважаючи на трагічну долю автора слів, дитячого письменника Володимира Вакуленка (1972–2022), який загинув під час окупації Ізюмщини навесні 2022 року. Згадаємо також про маркування колисковою межового стану, знак сну доволі часто в текстах художньої культури стає синонімом смерті: «...У дослідженнях, присвячених семантиці сну і смерті та їхньому значенню в контексті драматургії твору,

сон трактується як “резерв семіотичної невизначеності”» (Щелканова, 2022: 175). В поезиці твору сон постає певним символом, що маркує межу двосвіття. Музична стилістика, яку застосовує Є. Петриченко, вказує саме на таке витлумачення жанру дитячої колискової. Клавесин, теорба та струнні утворюють ностальгічне «іграшкове» звучання, яке в процесі розвитку набуває семантики надлому (використання дисонансів, розвиток мелодії переривчастим рухом з відчутними паузами, немов «уламками»).

Ще один значущий драматургічний елемент в поезиці «великого концерту» – включення автентики в авторський музичний текст. «Українське весілля» (№5) є обробкою весільної пісні «Ой як давала та мати дочку» та прикладом нашарування різностильових елементів. Текст пісні записаний у селі Рибінське Волноваського району від Олени Тихонівни Тригуб. Весільна пісня інтерпретована митцем у лірико-драматичному ключі і є трагічною кульмінацією «*Concerto grosso* з позитивом». Метатекстуальність, поєднання гуртового автентичного співу, гетерофонної ансамблевої фактури (сопрано/folk, альт I/folk, альт II/folk) з використанням тембрів західноєвропейського бароко (клавесин, теорба) дають відчуття різноплановості жанрів і стилів та, водночас, сягають історизму, глибини часу і концепту «вкоріненості».

Наступна драматургічна арка в поезиці твору актуалізує феномен *концертності* як жанрову ознаку. Найбільш виражено аспект *musica instrumentalis* реалізований у парі номерів: «Ластівки і зайці» (№2) та «Небесні квіти» (№10).

Зупинемося на розгляді останнього, адже саме написання цього номеру стало відправною крапкою при створенні циклу, і саме в цьому номері найбільш дієво задіяний автором тембр теорби.

Нотний приклад 11. Є. Петриченко. «*Concerto grosso* з позитивом».
«Небесні квіти» (№10).

Allegro ♩ = 120

Teorba

Allegro ♩ = 120

Contrabass

pizz.

6

T-ba

Cb.

Алюзії до барокового жанру *concerto grosso*, витлумаченого індивідуалізовано, засновані «...на поєднанні основних ознак барокового мислення – лаконізму форми і глибини вислову. Розмірковуючи про причини звернення композиторів сучасності до стилів минулих епох, і, зокрема, до жанру барокового концерту, вказує на найважливіший фактор – прагнення до свободи вираження, в якій композитори шукали опори не стільки в музиці, проникнутої симфонічним розвитком, скільки в витворах старовинних майстрів, які відкривають простір вільному, нічим не обмеженому музикуванню, наснаженому живим відчуттям музики як гри, а точніше – саме концертної гри» (Щелканова, 2022: 110).

Моторність, рух, скерцозний характер, дієвість є ознакою тематизму номеру «Ластівки і зайці». Вкажемо на елементи звуконаслідування – відчутні стилістичні «натяки» на найбільш впізнаваний зразок концертного жанру – «перегукування пташок» у струнних з першої частини Концерту №1 «Весна» з циклу «Пори року» А. Вівальді. Образи природи є значущими в цих номерах проєкту не лише як знаки програмності, а й як втілення семантики пасторалі в музиці, що є актуальною духовною складовою картини світу: «...Загалом, музичні пасторалі ХХ століття, безпосередньо пов'язані з природною ідилією, поетичним зачаруванням, ілюзією та витонченістю, свободою та імпровізацією, є не лише ідилічним образом, а значно більше – поглядом людини на природу, що постійно

змінюється та вражає» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievskaya, 2021: 138). Споріднений до образів *musica instrumentalis* і номер «Скрипалі» (№8), який можемо витлумачувати через образи концертування, скерцозного змісту, проте в «арковій» драматургічній парі з №5 «Українське весілля» цей номер, окрім вказаних аспектів, сягає узагальнених образів народного музикування (вказемо на елементи танцювальності, перемінний розмір 6/8 – 5/8, використання бурдонного «квінтового» супроводу тощо).

Таким чином, розмаїтість і багатшаровість різностильових включень та калейдоскопічність образів «*Concerto grosso* з позитивом» пояснюється прагненням утворення багаторівневої *звучної* картини світу, яка є музичною універсалиєю: «...Картина світу наділена системоутворюючою функцією і здатна узагальнити мозаїчність розмаїтих явищ у певну цілісність» (Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska & Shchelkanova, 2021: 332).

Аналізуючи унікальний звукообраз «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка, узагальнимо ключові положення його поетики. Засадничий із них – це зв'язок барокової музики (який, здебільшого, реалізується у жанровому імені та тембровій драматургії) з сучасним композиторським мисленням. Серед ознак останнього вкажемо на використання сучасного підходу до поняття музичного звуку, віджеїнг, трактування твору не як опусу, а як мистецького проєкту. Такі прийоми, як відтворення «дихання» (дуття в ефі струнних)⁹, спів пошепки й видування мильних бульбашок, прописаних в партитурі дитячої пісні «День народження кульбабки», естетика відлуння, відтворення зумеру телефонного виклику в партії струнних в номері «Він знає» тощо діють як значущі драматургічні важелі побудови твору.

Картина світу твору Є. Петриченка включає такі засадничі елементи світобудови, як час і простір («Празірки», «Прамісто»), образи природи і пасторальності («Ластівки і зайці» та «Небесні квіти»), *hoto*-концепт: образи

⁹ Йдеться про залучений прийом дихання як музичний звук в першому і останньому номерах циклу («Празірки» і «Прамісто»).

чоловіка і жінки («Він», «Вона»), образи кохання («Перевізник снів» та «Він знає»), світ дитини («День народження кульбабки» та «Колискова янгола»). Це відповідає відображенню онтологічних дихотомій, вкорінених у картині світу: час – простір, земне – небесне, природа – культура, минуле – сучасне, травма – зцілення, життя – смерть, чоловіче – жіноче тощо, які утворюють цілісність музичного універсуму твору.

Перспектива подальших розвідок, присвячених творчості Є. Петриченка, зважаючи на невелику кількість наукових досліджень доробку митця на сьогодні, окреслює як уведення в науковий обіг інших мистецьких проєктів, так поширення задіяного онтосеміотичного підходу на твори різних жанрів композитора, які відображають *звучну* картину світу. Відтак уможлиблюється дослідження поетики мистецького проєкту у дискурсі когнітивного музикознавства, оскільки сучасний музичний твір може бути розглянутий в ширшому значенні, ніж музичний текст.

3.2. КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТАРОВИННИХ ЖАНРІВ У ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА ЗАДОЯНОВА

Гітарне мистецтво України визначається усталеними традиціями. Одним із засадничих принципів його розвитку у наш час є створення і збагачення оригінального репертуару українськими митцями. Адже творчо-особистісний доробок гітаристів (композиторів і виконавців) – це невід’ємна складова і запорука поступу професійного гітарного мистецтва і розвитку національної виконавської традиції у ХХІ столітті. Згідно з твердженням сучасних дослідників, «...гітара продовжує інтенсивно розвиватись в усіх напрямках виконавського мистецтва (сольному, ансамблевому, оркестровому) та музичної науки (органологічному, жанрово-стильовому, виконавсько-інтерпретативному)» (Паламарчук, 2023: 20). Тож, новітня галузь вітчизняного музикознавства – гітаристика – пропонує широкий спектр дослідницьких питань: від естетики і поетики гітарного мистецтва до інтерпретаційних аспектів вивчення його виконавської специфіки.

У цілому можемо констатувати превалювання наукового інтересу в царині гітарної творчості зарубіжних композиторів і лише в останній час поступово увиразнюється тенденція зростання зацікавлення дослідниками мистецькими здобутками національного гітарного мистецтва (дисертації С. Гриненко (Гриненко, 2021), В. Паламарчука (Паламарчук, 2023) та ін.).

Проте не вповні дослідженими продовжують залишатись питання стосовно розмаїття жанрових форм і стилів українських композиторів-гітаристів сьогодення. Серед них – В. Задоянов (народ. 1981 р.) – сучасний український композитор і виконавець-гітарист, педагог, автор оригінальних творів, які звучать на конкурсах, гітарних концертах України та за її межами і впроваджені в навчально-педагогічну практику.

Отже, актуальність обраної теми зумовлена необхідністю дослідження і популяризації оригінального концертного і навчального репертуару для класичної гітари сучасних українських діячів гітарного мистецтва, зокрема В. Задоянова.

Композиторський доробок В. Задоянова як представника культурного осередку Миколаївщини розглядається в контексті концепції дисертації С. Гриненко, присвяченій гітарному мистецтву обраного регіонального осередку в культурному просторі України кінця XX – XXI століть (Гриненко, 2021). Досліджуючи тенденції інтеграції сучасного гітарного мистецтва (зокрема, на прикладі гітарного мистецтва Миколаївщини) до традицій західноєвропейського гітарного виконавства, авторка констатує, що в цілому композиторський доробок В. Задоянова є свідченням «відродження стилістики лютневої музики та естетики доби середньовіччя» (Гриненко, 2021: 153). Митець, з поміж іншого, є автором низки музично-поетичних збірок для класичної гітари як результату вивчення традицій розмаїття культур. Звідси – «в творчості В. Задоянова можна віднайти риси, які свідчать про слідування традиціям трактування гітари в дусі інструментів, що були наявні в західноєвропейському середньовіччі, наприклад лютневій музиці» (Гриненко, 202: 141).

Щодо значущості мистецьких надбань регіональних культурних осередків автор дисертації, присвяченій історико-генетичному виміру української гітарної творчості та виконавству середини ХІХ – поч. ХХ ст., В. Паламарчук слушно зауважує: «стан сучасного виконавства, репертуарна складова як предмет гітаристики також поки що не отримала відповідного аналізу в контексті становлення регіональних явищ, які належать до української гітарної традиції» (Паламарчук, 2023: 23).

Поняття композиторської інтерпретації, яке є основою теоретичної бази цієї гілки нашої наукової розвідки, є багатодосліджуваним феноменом. За В. Москаленком, композиторська інтерпретація може втілюватись, у тому числі, у вигляді цитування чи певної стилізації, і бути представленою програмними творами, в яких залучається раніше зафіксований в різних формах «художній матеріал, сюжет, конкретний образ» (Москаленко, 2013: 16–17). Композиторська інтерпретація визначається дослідницею І. Коновалою як різновид музично-художньої інтерпретації, спрямованої на «тлумачення і переінтонування творчих концепцій, мистецьких традицій, жанрово-стильових моделей та інтонаційних джерел як текстів культури» (Коновалова, 2011, с. 271). Як наслідок, «творчі аспекти композиторської інтерпретації є необхідними умовами створення обробки, транскрипції, аранжування та інших жанрів, функціонування яких в історико-культурній еволюції художнього мислення зумовлене широким спектром творчих завдань» (Коновалова, 2011: 274).

Мета даного підрозділу – охарактеризувати композиторську інтерпретацію старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова на прикладі окремих гітарних творів («Віреле» для гітари соло, «Канцона Тайф'єра» для гітари соло).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вперше запропоновано комплексний аналіз обраних гітарних творів В. Задоянова з урахуванням їх жанрово-стилістичних принципів (як приклад авторського прочитання старовинних жанрів).

Оскільки ми обрали дослідницьку стратегію, побудовану на інтерпретації жанру, центральним підходом методологічної системи вбачатимемо *жанровий*. Саме на рівні жанру відбувається стилістичне наслідування добарокового музичного мислення в композиторській творчості В. Задоянова. Завдяки *стильовому* методу досліджується «зустріч» двох стильових систем – старовинної та сучасної музики. Також в дослідженні був задіяний *структурно-функціональний* метод задля осягнення архітекτονіки аналізованих творів. Постать інтерпретатора (*homo musicus*) як носія картини світу є важливим елементом дослідження жанру і стилю як категорій, що обумовлюють сутнісні риси творчості митця, спонукає до звернення до *інтерпретологічного* підходу в даній науковій розвідці.

Валентин Задоянов (нар. 1981, м. Миколаїв, Україна) – сучасний український гітарист, композитор, поет і педагог. Музичну освіту здобув у Миколаївському вищому музичному училищі, де навчався у класі Г. О. Павліщева, а також у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв під керівництвом Д. Ф. Журавля. Вже під час навчання у музичному училищі (клас гітари Г. О. Павліщева) виявились і композиторські здібності митця. Важливу роль у їх становленні відіграв саме Г. О. Павліщев, який не лише допомагав торувати шлях гітариста-виконавця, а й був першим слухачем та редактором ранніх творів В. Задоянова-композитора.

Композиторський доробок В. Задоянова охоплює декілька напрямів. Перший – твори, що апелюють до стилістики музичної культури Середньовіччя та раннього Ренесансу. Другий – твори, що означені семантикою минувшини (давній епос), насамперед кельтської та скандинавської міфології. Третій напрям можна умовно означити як сучасний, де композитор експериментує, кристалізує авторську музичну мову, вільну від автентичних та історико-культурних конотацій.

Однак найбільш виразна риса стилю композиторської творчості В. Задоянова вирізняється зверненням до семантики і стилістики старовинної

музики. Особливий вплив на його авторську мову справила естетика творчості композиторів доби Середньовіччя й Відродження, передусім йдеться про спадок англійського лютниста Джона Доуленда (*John Dowland, 1536–1626*). Його творчий спадок, за словами дослідниці К. Шітц, здобув ревіталізацію та визнання в музичному просторі XX – XXI століть, про що, між іншим, свідчить інтерпретація найбільш відомих творів англійського лютниста Стінгом у 2006 та 2007 роках, після чого лютня може мати статус «кросоверного інструмента» (Sheetz, 2025), який долає межі жанрів та стилів.

Розглянемо детальніше принципи композиторської інтерпретації старовинної музики В. Задояновим на прикладі жанрів віреле та канцони.

Як відомо, віреле (*virelai*) – жанр світської музики пізнього Середньовіччя та Відродження, який походить від вокальних форм музикування, має тісний зв'язок із словом, нарацією, що в цілому неунікнено вплинуло на його ключові жанрові характеристики. Походить з французької музичної традиції і характеризується будовою форми, заснованою на періодичному повторенні рефрена. Віреле є одним із трьох провідних типів французької середньовічної пісенної поезії XIV – XV століть, поряд з баладою (*ballade*) та рондо (*rondeau*). Як музично-поетичний жанр віреле тісно пов'язаний із мистецькими традиціями труверів (*trouvères*) та куртуазної лірики. Прикметно, що даний жанр здобув значного розвитку у творчості Гійома де Машо, а згодом з розповсюдився і в англійській музиці.

Рефренна структура віреле зазвичай позначається схемою $A \mid bba \mid A$, де A це повторюваний рефрен, а bba куплет. Така форма забезпечувала як поетичну симетрію, так і музичну архітектуру. Більшість віреле Гійома де Машо – це одноголосні мелодії без інструментального супроводу, що дозволяло максимально підкреслити виразність поетичного тексту.

Завдяки поєднанню витонченого поетичного змісту, «елегантної» музичної форми й самобутньої наративної драматургії, віреле є яскравим прикладом синтезу слова й музики в добарокові часи. Це підкреслюють і

дослідники жанру віреле, Ф. Браун та П. Вільям: «Серед ліро-епічних жанрів, <...>, віреле є ідеальним відправним пунктом для вивчення інтеграції поезії та музики. Оскільки більшість віреле є монодичними, написаними лише для однієї мелодії без супроводу, безпосередній зв'язок між мовою і музикою дає змогу більш уважного прочитання та інтерпретації» (Brown, William, 1997: 235).

«Віреле» В. Задоянова – це одночастинний твір, створений для гітари соло. Композитор свідомо звертається до сталих жанрових однак стародавнього жанру. Рефреноподібна архітектоніка форми, діатонічні лади, мелодика вокального (баладно-оповідального) типу, вузький амбітус – усі елементи музичної мови засвідчують впізнавану жанрову стилістику.

Перший розділ (рефрен) починається цілком традиційно для жанрового інваріанта віреле: розмір 12/8, тріольний рух мелодії, симетричний період з двох речень повторної будови, помірний темп є його характерними музичномовленнєвими ознаками. Серед них найважливішою є звернення композитора до типового для віреле типу викладення – монодичного складу (див. Нотний приклад 1).

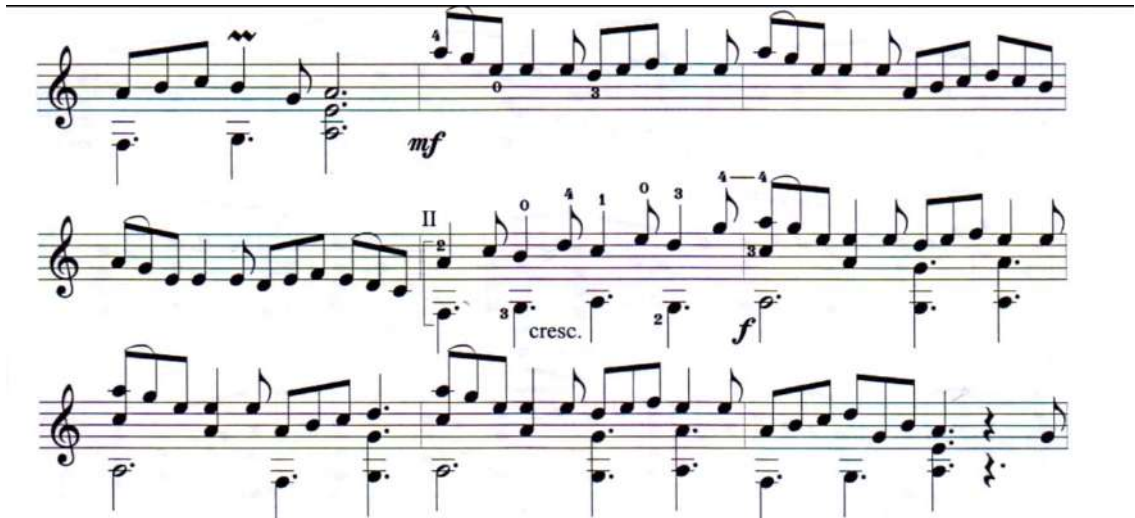
Нотний приклад 12. В. Задоянов. Віреле (тема рефрену):



Розділи *b* та *b1* є інтонаційно спорідненими з темою рефрену. Цілком слушним для драматургії старовинного рондо є застосування композитором в якості розвиваючого засобу драматургії елементів варіаційності як в будові

куплету, так і рефрену. Так, друге проведення рефрену в другому реченні тематично «ускладнюється» висхідним секвенційним рухом (див. Нотний приклад 2):

Нотний приклад 13. В. Задоянов. Віреле (тема рефрену 2).



Подібно до розглянутого прикладу композитором інтерпретований і заключний розділ з використанням секвенційного висхідного руху, що в контексті моноафектної поезики твору сприймається як семантика долання, звитяги або ж духу лицарських пригод.

Підсумовуючи, констатуємо, що «Віреле» В. Задоянова є не лише стилізацією середньовічного жанру, в якій композитор майстерно поєднує архаїчні ознаки музичної мови, інтерпретуючи гітарне музикування в дусі лютневої традиції, а й свідченням актуалізації та затребуваності добарокової естетики в сучасній мистецькій практиці.

Жанр *канцони* (або *кансони*) також сягає корінням усної імпровізаційної світської добарокової музики. Етимон жанру (від іт. *canzone*, або лат. *cantio*) вказує на значущість і вирішальну роль вербального першоджерела. Початково канцона як тип музикування постав у мистецтві французьких трубадурів, розповсюдившись пізніше в італійській, німецькій, іспанській музиці як у вокально-інструментальних, так і виключно в інструментальних жанрових різновидах. Для вокальних канцон важливим було збереження чіткої силабічної декламаційності тексту, який найчастіше мав світський (сфера лірики) або, що цікаво, пасторальний зміст. Як

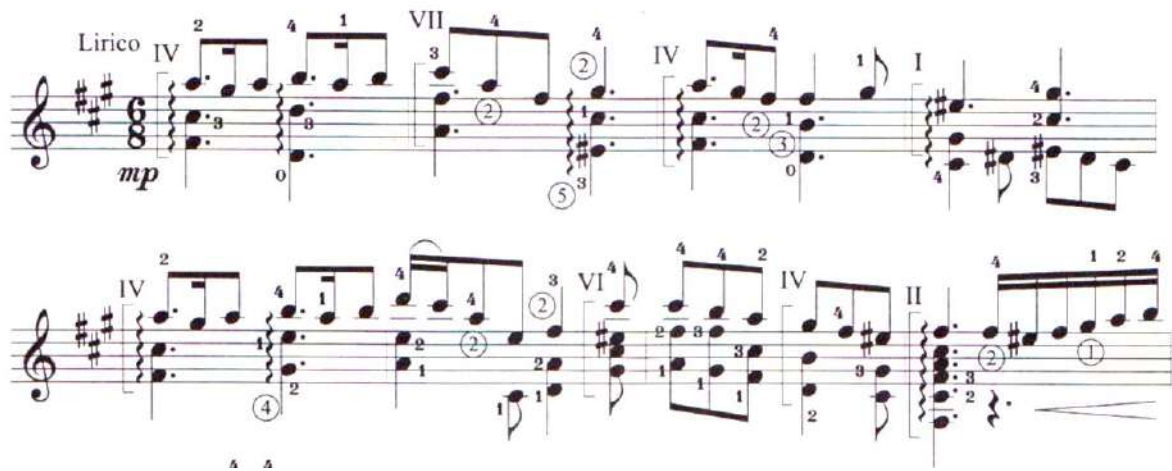
вказують дослідники, «...рівень недостатньої вивченості жанрової історії пасторалі підтверджується наявністю її різновидів і “мішаних форм”, у яких вона поєднується з іншими смисловими впливами лірики, драми й навіть епосу» (Sharovalova et al., 2021: 136). Щодо ліричного, ба більше – чуттєвого семантичного осердя канцони, наведемо думку дослідниці Б. Свенсон, яка на прикладі анонімної неаполітанської канцони *Dolc'amorose* вказує наступне: «Використовуючи ці партесні книги як ключі до інтерпретації, я стверджую, що картина долучається до ренесансної дискусії *paragone* – змагання між живописом і музикою і, водночас, відображає зсув: від ранньо-ренесансних уявлень про зв'язок живопису, музики та логосу до виголошення тактильного, тілесного й чуттєвого аспектів мистецтва в жанрі канцони» (Swanson, 2023: 53). Інструментальні канцони мають доволі різноманітну будову, враховуючи можливий як гомофонний склад, так і поліфонічний. Дослідниця Е. Селфідж-Філд навіть вважає, що інструментальна канцона у своєму історичному розвитку стала передвісницею барокової сонати: «... Завдання остаточного розмежування між канцоною та сонатою – двома основними жанрами інструментальної музики часів Габріелі – ще не вирішене, зважаючи на історичний та стильовий підходи. Зокрема в період, коли ці два жанри перетиналися в 1600–1630 роках, застосування цих двох назв для певних типів музичних творів було доволі вільним. <...> Але останні дослідження містять припущення, що найбільш істотні відмінності між цими жанрами полягають у різних соціальних і комунікативних аспектах» (Selfridge-Field, 1978: 111). Тож значущою жанровою ознакою канцони є значна міра структурованості музичного тексту: чітко окреслені кадансові зони й розмежування на фрази, що походять від вокального першоджерела жанру. Найбільш розповсюджений добароковий різновид канцони має форму *bar A-A-B*, яка ґрунтується на строфічному принципі.

«Канцона Тайф'єра» В. Задоянова (*Lirico, fis-moll*) – одночастинний програмний твір, природа тематизму якого є вкоріненою в пісенності. Стриманий у виразових засобах, але глибокий за змістом, твір

ґрунтується на внутрішньому зосередженні, яке наближається до рефлексивного філософського типу драматургії. Такий художній образ і є точкою тяжіння сучасного слухача до музикування, в якому стилістика добарокових жанрів допомагає віднайти власне «Я».

Твір складається з двох основних розділів. Перший розділ (*A*), *fis-moll*, 6/8 будується на мелодії ліро-епічного типу, викладену здебільшого в тріольному ритмі (див. Нотний приклад 3):

Нотний приклад 14. В. Задоянов. «Канцона Тайф'єра»:



Перша тема *a* (4+4 тт.) симетричний період з двох речень повторної будови. Речитативність, наративність баладного типу, повільний темп є її ключовими характеристиками. Тема *b* має інтонаційну спорідненість з першою темою (вказемо на характерну для обох тем ритмічну особливість – тріоль з пунктиром), проте має інтонаційну індивідуальність. Починається висхідним гамоподібним пасажем шістнадцятими тривалостями, ядро мелодики – низхідна діатонічна секвенція. Також (як і тема *a*) має структуру 4+4 такти.

Другий розділ (від т.17) тематично характеризується варіантним розвитком перших двох тем, ускладненням за рахунок введення дрібніших тривалостей (безперервний рух тріолей шістнадцятих) при збереженні ладогармонічного синтаксису. Схематично можна представити будову твору наступним чином:

A – B

$a + e - a1 + e1 + \partial on.$

fis-moll

Якісно новим етапом музичної драматургії «Канцони Тайф'єра» є зміна вихідного образного строю (наратив) в другому розділі: збагачення елементами віртуозності та інструментального типу тематизму.

Таким чином, можемо констатувати, що музична мова автора не є вираженням лише стилізації старовинної музики (діатоніка, наслідування лютневої манери у супроводі, оповідальність, вузький амбітус мелодики, її яскраво виражена вокальна природа), а свідчить про *перевідкриття* картини світу, втіленої в старовинній музиці. Тож поетика «Канцони Тайф'єра» В. Задоянова – це не повернення до естетики минулого, це, скоріше, віднайдення сенсів теперішнього.

Сучасне академічне гітарне музикування – це система, яка сприяє проявам як сучасного композиторського мислення, так і є відкритістю до різностильових явищ, які усвідомлюються в досвіді не як історичний феномен, а саме через практику живого музикування. Одним з прикладів композиторської інтерпретації старовинних жанрів в сучасній українській гітарній музиці є творчість Валентина Задоянова. Композиторський стиль митця вирізняється синтезом музикування з старовинними жанровими моделями та естетикою добарокової культури. Через власне музичне висловлювання митець звертається до слухача як оповідач, який відтворює образи минулого, переосмислюючи їх у контексті сьогодення та запрошуючи до рефлексії щодо зв'язків часу, культури й людського досвіду.

У композиторській гітарній творчості В. Задоянова спостерігається послідовне прагнення до наслідування і ревіталізації старовинних жанрів крізь призму сучасного музичного мислення. Композиторська інтерпретація, яка виявляється як у жанрово-стильових параметрах, так і у семантичному наповненні його творів, є прикладом втілення добарокового художнього світогляду в умовах сучасної гітарного мистецтва.

Створені для класичної гітари, елементи музичної мови та прийоми викладення творів митця наближаються до традицій лютневої музики. Гітара в композиторській інтерпретації В. Задоянова постає як інструмент, що відтворює естетику середньовічної лютні, не стільки буквально, скільки концепційно. Моноафектність, орієнтованість на максимальну інтеграцію музики з вербальним текстом, апелювання до міфологічних, епічних сюжетів увиразнює композиторське художнє мислення в дусі сучасного інтерпретативного підходу в мистецтві.

Особливе місце у творчості композитора відведено виконавцю як оповідачу, інтерпретатору нотного тексту, носію певного художнього бачення світу. У цьому контексті гітарист може бути потрактованим як *homo musicus*. Саме завдяки постаті виконавця-інтерпретатора втілений митцем наратив (як концепційне осердя змісту творів) належить водночас минулому й сьогоденню, поєднуючи рефлексію із чуттєвим сприйняттям поетичного змісту музичного висловлювання жанрів із давньою історією.

Таким чином, композиторська гітарна творчість Валентина Задоянова репрезентує унікальне явище на перетині академічної гітарної традиції, історичних надбань та сучасного авторського висловлювання. Твори митця, з одного боку, є важливим внеском у становлення новітнього українського гітарного репертуару, водночас, з іншого – сприяють актуалізації культурної пам'яті та розширенню уявлень про можливості інтерпретації в сучасному музичному мистецтві.

Композиторський доробок В. Задоянова становить на сьогодні багату і малодосліджену царину для подальших наукових студій. Перспективним напрямом вважаємо розширення матеріалу дослідження за рахунок залучення ширшого кола програмних творів композитора («Видіння св. Патрика», «Пісня про Роланда»), які дають змогу виокремити засадничі риси стилю композитора через залучення онтосеміотичного аналізу тексту, врахування історико-культурних алюзій та їх взаємодію з музичним текстом. Загалом подальші дослідження уможливають не лише дослідження принципів

композиторського стилю В. Задоянова як наслідувача добарокових художньо-естетичних принципів, але й сприятимуть формуванню ґрунтовної теоретичної бази для осмислення явища сучасної української композиторської гітарної школи.

Висновки до Розділу 3.

В третьому розділі особливості функціонування нового акустичного простору гітарного мистецтва було розглянуто на прикладі сучасної української музичної культури, а саме – творчості Євгена Петриченка, в мистецькому проєкті якого теорба постає як інструмент сучасної практики, а також на прикладі творчості Валентина Задоянова, який інтерпретує жанрові моделі минулого в гітарній творчості, де історичні моделі слугують джерелом для сучасного композиційного мислення. Дослідження поезики «Concerto grosso з позитивом» Євгена Петриченка і композиторської інтерпретації старовинних жанрів у творчості Валентина Задоянова показує, що відбувається цілком усвідомлене переформатування жанрових і тембрових кліше з метою утворення нової смислової матриці звучної картини світу, що віддзеркалює як сучасні тенденції, так і вкорінені в історичній пам'яті.

У поезиці «Concerto grosso з позитивом» ми спостерігаємо наступну стратегію: жанрове ім'я барокового *concerto grosso* є своєрідним концептуальним модусом, який дозволяє поєднати елементи історичного стилю з сучасними перформативними практиками. Твір постає як мистецький проєкт, що включає вокально-інструментальний цикл з чітко вибудованими арковими драматургічними зв'язками, де прелюдія й постлюдія формують хронопросторовий вимір твору, а внутрішні пари номерів утворюють музичний всесвіт (чоловіче/жіноче, земне/небесне, природа/культура, традиційне/сучасне тощо). Ця архітектоніка підкреслює прагнення автора до цілісної концептуалізації звукового космосу, у якому семантичні осі утворюють взаємопов'язані смислові рівні.

Особливістю твору Є. Петриченка є поєднання історичних тембрових маркерів (клавесин, теорба, струнні в стилі бароко, партії контратенора) з очевидно сучасними прийомами: включення перформативних ефектів, голосових технік із зони поп- і мюзиклових практик, віджеїнгу як візуально-цифрового виміру, а також використання вербального матеріалу, що прямо транслює сучасні травматичні контексти. Така синергія робить твір не стільки ретроспективною стилізацією, скільки проєктною дією: музика виступає як засіб естетичної терапії й комунікації.

Методологічно важливим є те, що «*Concerto grosso* з позитивом» наочно демонструє перваги онтосеміотичного підходу: музика розглядається як система знаків, котрі розтлумачуються в конкретному соціокультурному контексті. Крім того, авторська орієнтація на співпрацю з колективом, який практикує історично інформоване виконавство, підкреслює важливість сценічної практики як чинника оновлення музичної традиції.

У творчості Валентина Задоянова ми постаємо перед іншим, але спорідненим явищем, цілеспрямованою «ревіталізацією» добарокових жанрових моделей у контексті гітарної творчості сучасності. На прикладі творів «Віреле» та «Канцона Тайф'єра» простежується принцип жанрової рецепції: автор інтерпретує її через сучасну інтонаційну і технічну призму гітари. Повторюваність, монодичність, вузький амбітус мелодики, секвенційні прийоми та модальна основа виступають як стилістичні коди, які в руках сучасного композитора набувають іншого смислового навантаження, переосмислюють картину світу минулого як модель для сучасної рефлексії.

Композиторська інтерпретація Задоянова вирізняється також увагою до виконавця як оповідача: гітарист тут постає *homo musicus*, який через тембр і артикуляцію відтворює наративні й міфологічні контексти. Такий підхід підкреслює, що гітара в сучасній українській практиці здатна виконувати функції музикування, притаманні лютні чи іншим історичним інструментам не буквально, а концептуально.

Обидві надані тенденції мають спільний знаменник – підкреслюють роль виконавця як дослідника й співтворця смислу, що утворює нові сенси. Також, включення досліджених творів у концертну практику, сприятиме формуванню чуттєвої та інтелектуальної готовності слухача до сприйняття музики як багатовимірного феномену художньої культури. У підсумку, перетин традицій і новацій у сучасній українській гітарній та вокально-інструментальній практиці постає як ресурс творчого оновлення, здатний трансформувати музичну пам'ять у діалогічну практику сучасності.

ВИСНОВКИ

В результаті роботи над науковим обґрунтуванням творчого мистецького проєкту було віднайдено наступне. Новий акустичний простір гітарного музикування в контексті сучасної музичної науки обґрунтовано як когнітивна модель пізнання явищ композиторко-виконавсько-слухацької культури сьогодення, який унаочнює звучну картину світу та підсумовує розмаїття звучних проявів академічного гітарного музикування, узагальнюючи складну жанрово-стильову сукупність його явищ. Це уявлення, що увиразнює точку перетину, діалог слухача, виконавця, композитора, який є свідченням комунікативного та інтерпретативного аспекту музичної культури та постає як онтосонологічна система. На прикладі творчості світової та української композиторської та виконавської практик продемонстровано унікальність різноманітних музичних проявів сучасності, які ми не можемо визначити як однорідну єдність в царині академічного гітарного мистецтва, проте яка зводиться до наступних ключових проявів:

- рецепція звукообразу минулого (включаючи історично інформоване виконавство, звернення до жанрових моделей добарокового та барокового мистецтва);
- віднайдення нового звучного образу гітари (під впливом сучасних технік письма та поза академічних жанрів);
- відкритість до діалогічного прояву вказаних тенденцій.

У Розділі 1 «Методологія дослідження нового акустичного простору гітарного музикування», було висвітлено дві ключових настанови наукового пошуку. Перша – усвідомлення контексту гітаристики, присвяченої питанням сучасного академічного гітарного музикування (представлений у підрозділі 1.1 «Гітаристика в музикознавчих рефлексіях»), який сприяє віднайденню власної дослідницької царини. Історіографічний компендіум гітаристики базується на значущих працях Т. Іваннікова, Ю. Ніколаєвської, В. Доценка, В. Ткаченко тощо, які як присвячені окремим питанням гітарного мистецтва,

так і сягають ґрунтовних онтологічних узагальнень шляхів його розвитку. Також в даному підрозділі висвітлюється проблематика новітніх розробок дослідників, представлених у дисертаційних дослідженнях (О. Жерздев, О. Кригін, Ф. Бернат, С. Гриненко, В. Паламарчк тощо). Другий напрямок методологічних пошуків пов'язаний з віднайденням термінологічної відповідності та декларування сенсів, заявлених в темі творчого мистецького проєкту. Цим пошукам присвячено підрозділ 1.2. «Новий акустичний простір: від метафори до концепції».

У Розділі 2 «Відкритість нового акустичного простору: розмаїття звукообразу гітари у виконавському та композиторському вимірах» наголошено, що царина гітарного музикування за останній час досить стрімко набула ознак нової якості, серед яких значущою є *відкритість* різностильовим проявам і формам музикування. В даному Розділі досліджено прояви основних тенденцій цього процесу, найбільш значущі з яких – це звернення до жаново-стильових, онтосемантичних та аксіологічних рецепцій минулого, а також набуття власної сучасної музичної мови, яка відображає різноманітні аспекти музичного мислення авангардної та поставангардної доби. Так, у підрозділі 2.1 «"Старовинне"» в контексті нового акустичного простору: рецепція звукового образу лютні в інтерпретації сучасності (на прикладі "Канаріо"» Дж. Дж. Капсбергера)» увагу скеровано на аналітичній розвідці щодо розповсюдження в сучасній виконавській практиці інтересу до інтерпретації музичної спадщини барокового та добарокового часів, який сформував на сьогодні мейнстимну рису музичної культури, що відома як історично інформоване виконавство (HIP). Ця тенденція не оминула й царину гітарного академічного музикування. Вона значною мірою сформувала впізнаваний шар нового акустичного простору гітарної музики сьогодення. На прикладі аналітичної та виконавської інтерпретації твору «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга проілюстровано готовність рецепції нового акустичного простору до включення старовинної музики, а саме – виконавства на автентичному музичному інструменті – басовій лютні, або

теорбі. У Підрозділі 2.2 «Сучасне музичне мислення як складова нового акустичного простору» виокремлено сучасні тенденції композиторського мислення в царині гітарного музикування. У межах творчого мистецького проєкту охарактеризовано композиторську спадщину Л. Брауера та Р. Дьенса, двох непересічних постатей сучасного гітарного мистецтва, які поєднують спадкоємність традиції з безкомпромісною новаторською енергією та емблемують сучасний вимір нового акустичного простору. Їхня творчість є яскравим свідченням того, як інструмент, що вкорінений в сталій історичній та музичній традиціях, може залишатися актуальним і навіть провокативним у сучасній музиці. На прикладі твору Р. Дьенса «Сон Козерога» (залученого до творчої апробації творчого мистецького проєкту) проаналізовано важливі віхи пошуків нового акустичного простору, які ґрунтуються на новому типі аконфліктної драматургії – рефлексивній монодрамі та онтологічній якості присутності.

У Розділі 3 «Перетин традицій та новацій гітарного музикування в українській музичній культурі сучасності» висвітлено особливості ключових чинників нового акустичного простору гітарного музикування на прикладі творчості двох сучасних українських композиторів – Є. Петриченка та В. Задоянова. Підозділ 3.1. віднайдено ключові риси поетики проєкту «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка, в реалізації якого взято участь в якості виконавця на теорбі. Засадничий принцип його поетики – це зв'язок барокової музики (який, здебільшого, реалізується у жанровому імені та тембровій драматургії) з сучасним композиторським мисленням. Серед ознак останнього – використання сучасного підходу до поняття музичного звуку, віджеїнг, трактування твору не як опусу, а як мистецького проєкту. Підрозділ 3.2, присвячений композиторській інтерпретації старовинних жанрів в творчості В. Задоянова на прикладі окремих гітарних творів («Віреле» для гітари соло, «Канцона Тайф'єра» для гітари соло), в якому вперше запропоновано комплексний аналіз обраних гітарних творів В. Задоянова з

урахуванням їх жанрово-стилістичних принципів (як приклад авторського прочитання старовинних жанрів).

Таким чином, новий акустичний простір сучасної музичної культури постає як толерантний і відкритий для співіснування різних стилів і виконавських практик в академічному гітарному музикуванні. Однією з найбільш виразних тенденцій цього процесу є підвищений інтерес до старовинної музики барокової та добарокової доби, що охопив і царину гітарного мистецтва. Повернення уваги до лютневого музикування особливо яскраво проявляється в популяризації теорби, інструмента, який став символом реконструкції історичної виконавської традиції та її інтеграції в сучасний культурний простір. З іншого боку, новітні техніки письма, розширені прийоми гри, нетипова артикуляція, використання нетрадиційних фактурних прийомів сприяли трансформації впізнаваного образу гітари. Сучасне композиторське мислення як складова нового акустичного простору також є яскравим свідченням того, як інструмент, що вкорінений в сталій історичній та музичній традиції, може змінювати і естетичний, і жанрово-стильовий, і семантичний рівень звучного образу гітари. Новітні твори стають своєрідними «музичними лабораторіями», у яких академічна гітара постає в новому вимірі, поєднуючи інтелектуальну вишуканість музичного мистецтва з живою енергією сучасної художньої культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. 49. 154 165.
- Бернат, Ф. Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень*: дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Варакута, М., Таган, Я. (2019). Композиційні особливості Камерної симфонії № 2 Є. Петриченка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 24(1). 21–24.
- Голинська, О. (2023, 12 жовтня). Класична музика і доповнена реальність: у Києві та Львові відбулася прем'єра «Concerto Grosso з позитивом» Євгена Петриченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/klasychna-muzyka-i-dopovnena-realnist-u-kyievi-ta-lvovi-vidbulasia-prem-iera-concerto-grosso-z-pozytyvom-yevhena-petrychenka/>
- Гриненко, С. (2018). Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 20(1). 39–42.
- Гриненко, С. М. (2018). Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки*, 34. 302–309.
- Гриненко, С. М. (2021). *Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. ... доктора філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Грица, С. Й. (200). *Фольклор в просторі та часі. Вибрані статті*. Тернопіль : СМП «Астон».

- Гумбрехт, Г. У. (2019). *Розладнаний час* / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : Ist Publishing.
- Доценко, В. І. (2007). Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах. Харків.
- Доценко, В. І. та Ткаченко, В. М. (2021). Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Аспекти історичного музикознавства*, 22. 72–85.
- Жарков, О. (2004). Оркестровий стиль і стильова функція тембру. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. П. Чайковського. Київ. 43-50.
- Жаркова, В. (2023). Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Жерздеєв, О. В. (2011). Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Запорожан, Д. (2025). *Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності*. Дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Іванніков Т. П. (2017). Українська гітарна музика : жанрово-стильові ретроспекції. *Історія музики : проблеми, процеси, персони* : Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей / гол. ред.. В. І. Рожок. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 120. 188–208.
- Іванніков Т. П. Гітарна музика Ф. Кленьянса. *Культура України* : зб. наук. пр. / заг. ред. В. М. Шейко. Харків : ХДАК, 2018. 59. 28–40.
- Іванніков, Т. (2018). *Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості* : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г.
- Іванніков, Т. П. (2011). Гітарна музика доби постмодерну: інтерпретуюче мислення як цільова настанова творчості. *Проблеми музичної*

- інтерпретації : Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. 2011. 95. 81–89. [рос.]*
- Іванніков, Т. П. (2011). Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей ХНУМ імені І. П. Котляревського*. 31. 11– 25. [рос.]
- Іванніков, Т. П. (2015). Жанрові традиції старовинної музики в сучасній гітарній творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей ХНУМ імені І. П. Котляревського*. 44. 32– 43. [рос.]
- Іванніков, Т. (2017). Творчість Роланда Дьєнса в контексті французької гітарної музики ХХ століття. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2 (9). 118–125
- Іванніков, Т. та Філатова, Т. (2020). Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 128. 80–93. doi: 10.31318/2522-4190.2020.128.215198
- Іванюшенко, Г. (2023). Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*, 19, 153–160. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>
- Кияновська, Л. (2010). Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 11. 202–213.
- Ключинська, Н. (2023). *Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)*. (Автореф. дис. ... доктора філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.

- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, НМАУ імені П.І. Чайковського.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.
- Кордовська, П. (2022). *Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)*. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Корнєв, А. та Тарасов, В. *Нариси історії культури Ранньомодерного та Нового часу*. Харків. Раритети України.
- Корній, Л. та Сюта, Б. *Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ : Музична Україна.
- Коханик, І. (1997). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. 9. 70-81.
- Коханик, І. (2004). Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ-ХХІ століть. *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ : НМАУ. 13. 30-38.
- Коханик, І. (2009). Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81: Жанр як категорія музичної творчості. С. 31–37.
- Кригін, О. І. (2014). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Кулик, В. (2023). Євген Петриченко: «Я намагаюся бути щирим у кожному

своєму творі». *Музика. Український інтернет-журнал.*
<https://mus.art.co.ua/evhen-petrychenko-ya-namahaiusia-buty-shchyrym-u-kozhnomu-svoiemu-tvori/>

- Курач, Ю. (2024). Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 52. 21–26.
- Курач, Ю. (2025). *Професійні засади гітарної творчості XVII – початку XXI століть у проєкціях індивідуальних стилів*. Дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Львів. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Мельник, Л. (2004). *Необарокові тенденції в музиці XX століття* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. (Навч. посібник). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення 03.04.2025).
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10. 180– 198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2007). Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23. 14–20.
- Ніколаєвська, Ю. (2018). Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики XXI ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. 36-46.

- Ніколаєвська, Ю. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник НМАУ імені І.П. Чайковського*, 131, 8-25 DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). *Харківська гітарна школа: таланти і час* : монографічний нарис. Харків : Факт.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2008). Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23, 1420.
- Ніколаєвська, Ю. та Шаповалова, Л. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Ніколаєвська, ю. (ред.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття*.
- Паламарчук, В. (2023). *Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз*. (Дис. ...доктора філософії). Львівський національний університет імені І. Франка. Львів.
- Овсяннікова-Трель, О. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен у сучасному музичному мистецтві : монографія. Видавничий дім «Гельветика».
- Овсяннікова-Трель, О. А. (2021). Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України: зб. наук. ст.* Харків: ХДАК, 71. 94–99.
- Панченко, Д. (2008). Зміна парадигми в естетиці гітарної творчості ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 23, 1420.

- Павлишин, С. (2005). *Музика двадцятого століття*. Львів : БаК.
- Паламарчук, В. (2023). *Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз*. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Львів. Львівський національний університет імені І. Франка.
- Петриченко, Є. (2023). *Concerto grosso з позитивом*. Прес-реліз.
- П'ятницька-Позднякова, І. С. (2016). Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді»). *Аспекти історичного музикознавства*. 7. 144-151.
- Ракочі, В. О. (2021). Взаємовплив оркестру і концертності у XVI — першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 1(50), 49–63. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112).
- Романюк, І.; Дімітрієва, С. (2023). Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 1. 90-98. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>
- Романюк, І. та Зінченко, В. (2022). Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 6. 22–28. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-3>
- Романюк, І.; Яструб, О. (2024). Спадкоємність традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О.Козаренка). *Fine Art and Culture Studies*, 3. 82–94. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>
- Романюк, І.; Яструб, О. (2023). «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 4. 63–74. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>
- Романюк, І. (2009). «Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського.

- Рябуха, Н. О. (2017). Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онтосонологічний підхід : дис.. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Харків.
- Рябуха, Н. (2016). Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа. *Культура України* : зб. наук. пр. Х. : ХДАК, 54. 202–213.
- Сильвестров, В. (2011). Дочекайся музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера.
- Стрілець, А. (2016). *Жанрові моделі західноєвропейського Бароко у творчості українських композиторів для баяна*. Аспект історичного музикознавства, 7. 131144.
- Сюта Б. (2019). Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019, 5. 188–195.
- Тарновецький, І. (2025). Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова. *Аспекти історичного музикознавства*. 39. 68–83.
- Тарновецький, І., Щелканова, С. Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 74. 100–120.
- Тихонравова, А. (2014). *Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Ткаченко, В. М. (2013). Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Ткаченко, В. М. (2015). Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-річчя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського). *Культура України*, 51. 118–127.
- Ткаченко, В. М. (2008). Гітарне мислення від явища до терміна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 23. 20–25.

- Ткаченко В. (2013). Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського
- Ущаківська, О. (2009). Творчість Є. Петриченка. До проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Сучасне мистецтво*. 4. 349–355.
- Філатова, Т. (2022). Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 40. 15–22.
- Хорошавіна, О. (2009). Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 82. 61–68.
- Хорошавіна, О. (2013). Національні риси сербської гітарної традиції у контексті сучасного гітарного виконавства (на прикладі творчості У. Дойчиновича). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової, 18. 69–77.
- Хоткевич, Г. (2018). Теорба. *Музичні інструменти українського народу*. Друга редакція. Видавець Олександр Савчук.
- Шаповалова, Л. В. (2008). Володимир Доценко – Homo Musicus. Інтерпретологічний коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 23. 157–164.
- Шип, С. В. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 16. 154–177.
- Шип, С. (1998). *Музична форма: від звуку до стилю*. К. : Заповіт.
- Щелканова, С. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. Дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Beavers, S. (2006). *Homage in the Solo Guitar music of Roland Dyens: A Treatise Submitted to the College of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music*. The Florida state university.
- Brown, Ph. & William, P. M. (1997). *The Interplay of Language and Music in*

- Machaut's Virelai «Foy Porter». Tradition and Ecstasy: The Agony of the 14th Century. Ed. Nancy van Deusen. *Claremont Cultural Studies*, 62 (3). 235-250. [in English].
- Carozo, F. Il (1571). Ballarino. URL: (<https://www.danzeantiche.org/wp-content/uploads/2020/05/Il-Ballarino-Fabritio-Caroso-1581.pdf>)
- Coelho, V. A. (2001). Kapsberger. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London; New York, URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=kapsberger&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Dyens, R. (without Date) Description of the “Songe Capricorne”. Henry Lemosne. URL: <https://www.henry-lemoine.com/fr/partitions-guitare/2259-songe-capricorne.html>
- Edgar, H. (March, 1, 2023). New Artist of the Month: Plucked Instrument Specialist Brandon Acker. URL: <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=52339&categoryID=2>
- Ivannikov, T. & Filatova, T. (2024). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia Ubb Musica*, LXVII (2), 2022. 111-125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08
- Lougheed, B. W. P. (2019). *A Performance Guide to Selected Jazz Arrangements of Roland Dyens*. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/2019_Spring_Lougheed_fsu_0071E_15155
- MacKillop, R. (2021). *Introduction to The Renaissance Lute for guitar players*. URL: <https://lutesocietyofamerica.org/wp-content/uploads/2021/01/Intro-To-The-Lute-for-Guitar-Players.pdf>
- Mazi, S. (without date). *An interview with Roland Dyens*. Mode of access : URL : <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>
- Mermikides, M. (2020). Monitored Freedom: Swing Rhythm in the Jazz Arrangements of Roland Dyens. *Soundboard Scholar* 6, (1). <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol6/iss1/5>

- Nikolaievskaya, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. 13(2). 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825
- Ostuni, P. (2004). Il Chitarrone 'col suono solo' e la sua destinazione 'in seguire quelli che cantano': la riscoperta del 'Libro terzo d'intavolatura di chitarone' di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626). *Societa Iyaliana di Musicologia*. 39 (2). 271-297.
- Perks, R.; McGrath, J. (Eds.) (2023). *21st Century Guitar: Evolutions and Augmentations* (1st ed.). Bloomsbury Academic. DOI: 10.5040/9781501373329
- Retana, L. Z. (2012). Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXXVI (1). 255-274.
- Selfridge-Field, E. (1978). Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9 (1), 111–119.
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya Yu.V. Kopeliuk, O. O. (2023). Genre in the music communication system and the artist's mission // *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218-233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575/>
- Serhaniuk, L.; Shapovalova, L.; Nikolaievskaya, Y.; Melnyk, S.; Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>. Scopus
- Sim, K. (without date). Renaissance Court Dance in Italy and France A Short Summary. URL: https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED-REN_Dance_8_31_12.pdf
- Shapovalova L., Nikolaievskaya Y., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theatre university

- (psychological and communicative aspects). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 11(02/XX). The Czech Republic, 2021. 141–146.
- Shapovalova, L., Romaniuk, I., Chernyavska M., Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVI (1). 329-343.
- Shapovalova, L.; Chernyavska, M.; Govorukhina, N.; Nikolaievska, Y. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (2), 136–140.
- Sheetz, K. (Last Updated: Jun 20, 2025). Lute musical instrument. <https://www.britannica.com/art/Baroque-music>
- Swanson, B. (2023). Madrigal or canzona? Performing intellectual and sensual pleasure in Jacopo Tintoretto's Women making music. *Early Music*, 51(1), 53–68. DOI:10.1093/em/caac063
- Tavener, J. (1999). *The Music of Silence: A Composer's Testament* / Ed. by B. Keeble. London: Faber&Faber.
- Traube, C. (2004). An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar [Doctoral dissertation, Université de Montréal]. URL: <https://www.researchgate.net/publication/41615809>

ДОДАТКИ

Додаток А

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

І. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

Концерт №1 «Гітара і теорба. Від бароко до класицизму»

Програма:

1. Д. Агуадо /D. Aguado – Фанданго op.16 (d-moll)
2. А. Вівальді /A. Vivaldi – Концерт для гітари з оркестром RV82 (C-dur)
3. Дж. Кепсбергер /G. Kapsberger – Канаріо зі збірки «Libro quarto d'intavolatura di chitarrone» (G-dur)
4. М. Джуліані/M. Giuliani – Концерт для гітари з оркестром op.30 (A-dur)

За участі «Liatoshynskyi capella orchestra» Національного будинку музики,
диригент – Андрій Сиротенко

21 квітня 2024 р., Андріївська церква (Київ, Україна)

<https://www.youtube.com/watch?v=5xvPC3cJXSY>



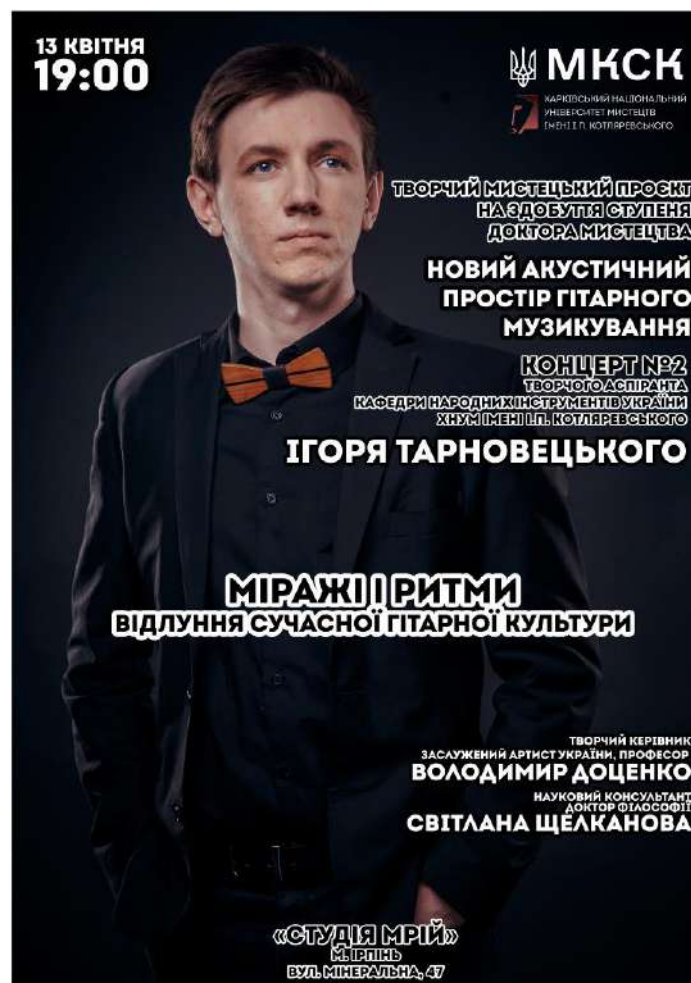
Концерт №2 «Міражі і ритми. Відлуння сучасної гітарної культури»

Програма:

1. А. Дюмон /A. Dumond – Присвята Равелю (h-moll)
2. К. Доменіконі /K. Domeniconi – Варіації на анатолійську народну пісню (d-moll)
3. Л. Брауер /L. Brouwer – Характерний танець (d-moll)
4. Р. Дієнс / R. Dyens – Сон козерога (h-moll)
5. К. Доменіконі/K. Domeniconi – Сюїта "Коюнбаба" op.19 (с#-moll)

https://www.youtube.com/watch?v=tMjssUoCe8o&list=RDtMjssUoCe8o&start_ra dio=1

21 квітня 2025 р., культурний простір «Студія мрій» (Ірпінь, Україна)



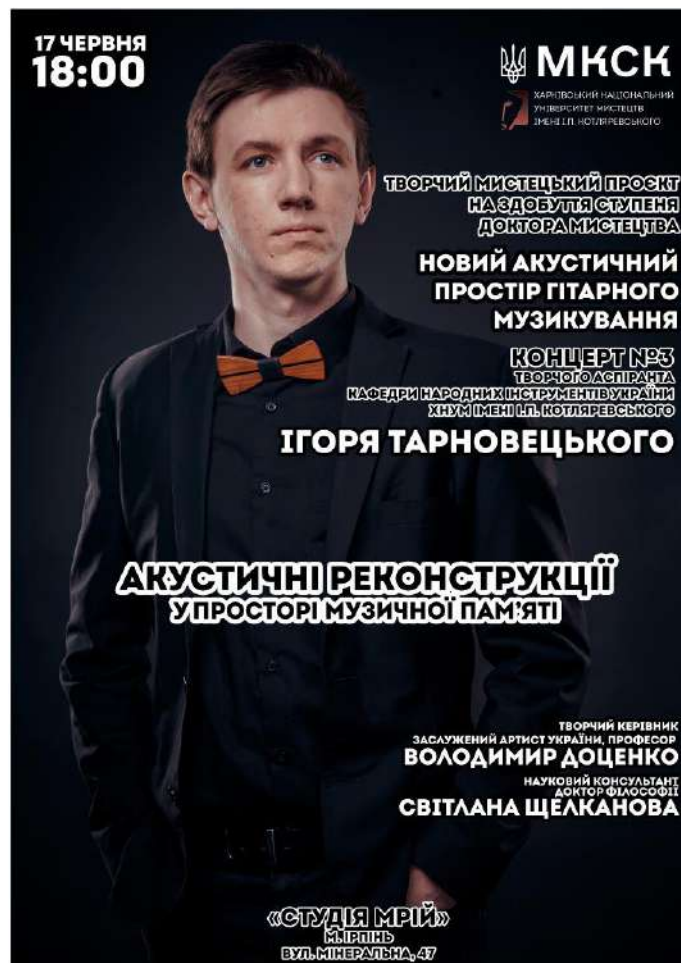
Концерт 3. «Акустичні реконструкції. У просторі музичної пам'яті»

Програма:

1. В. Задоянов – Віреле (a-moll)
2. В. Задоянов – Канцона Тайф'єра (f#-moll)
3. В. Задоянов – Пісня про Роланда (e-moll)
4. В. Задоянов – Видіння св. Патріка (g-moll)
5. Роберт де Візе/R. de Visée – Прелюдія та Чакона (a-moll)
6. Д. Панченко – Пасакалія (d-moll)
7. Л. Брауер/L. Brouwer – Гран сарабанда (d-moll)
8. М. Дюплессі/ M. Duplessy – Кавалькада (d-moll)

17 червня 2025 р., культурний простір «Студія мрій» (Ірпінь, Україна)

<https://www.youtube.com/watch?v=wSFMCO30eWI>



II. ТВОРЧА АПРОБАЦІЯ

02 квітня 2024 року, Харківський музичний фаховий коледж імені Б.М. Лятошинського

Воркшоп в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства»

Тема: **ТЕОРБА VS ГІТАРА: У ПОШУКАХ НОВОГО ЗВУКОПРОСТОРУ**

Модератор – Ольга Юрченко



05 січня 2024 р. ХНУМ імені І.П. Котляревського

Zoom-стартап творчого мистецького проєкту, тема: **«НОВИЙ АКУСТИЧНИЙ ПРОСТІР ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ»**



АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

I. ПУБЛІКАЦІЇ:

1. Тарновецький, І. (2025). Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова. *Аспекти історичного музикознавства*. 39. 68–83.

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_4_68-83_Tarnovetskyi.pdf

2. Тарновецький, І., Щелканова, С. (2025). Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 74. 100–120.

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problems_74_5_Tarnovetskyi_100-120.pdf

II. ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:

1. 11–12 лютого 2025 р.

Міжнародна науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Україна).

Тема доповіді: **«CONCERTO GROSSO З ПОЗИТИВОМ»
Є. ПЕТРИЧЕНКА: ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ»**



2. 2-6 березня 2025 р.

Міжнародний науково-творчий проєкт до 20-річчя з дня заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики «INTER PROTO LOGOS»

Тема доповіді: ТЕОРБА В СУЧАСНОМУ ЗВУКОПРОСТОРІ: ДОСВІД МУЗИКУВАННЯ

04/03	ВІВТОРОК	
	14:10 ПОЧУТИ КОМПОЗИТОРА: Р. ГАН ТА ВИКОНАВЦІ ЙОГО ТВОРІВ Іван Логвін <i>аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики</i>	
	14:30 ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА КОНТРАТЕНОРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА Дмитро Запорожан <i>аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики</i>	
	14:50 ТЕОРБА В СУЧАСНОМУ ЗВУКОПРОСТОРІ: ДОСВІД МУЗИКУВАННЯ Ігор Тарновецький <i>творчий аспірант кафедри народних інструментів України</i>	

3. 25-26 квітня 2025 року

XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, Україна)

Тема доповіді: **ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ CONCERTO GROSSO Є. ПЕТРИЧЕНКА: НА ПЕРЕТИНІ МИНУЛОГО І СУЧАСНОГО.**

25 КВІТНЯ (П'ЯТНИЦЯ) 12.00 – 16.00 ВІДКРИТТЯ КОНФЕРЕНЦІЇ <i>Модератори: Грекул Світлана, Мазілова Юлія.</i> ВІТАННЯ ректора Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, кандидата мистецтвознавства, професора Хізь Олени Михайлівни ВСТУПНЕ СЛОВО проректора з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, доктора мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, професора Самойленко Олександри Іванівни доктора мистецтвознавства, професора кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Овсєннікової-Трель Олександри Андріївни Тарновецький Ігор, творчий аспірант 2 курсу кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – доктор філософії Світлана Олександрівна Шелканова. Звуковий універсум concerto grosso Є. Петриченка: на перетині минулого і сучасного.
--

4. 10–11 травня 2025 року

III Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк

Тема доповіді: «**ПОЕТИКА «CONCERTO GROSSO З ПОЗИТИВОМ»**
Є. ПЕТРИЧЕНКА ЯК ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ»



**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ**

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
НОВИЙ АКУСТИЧНИЙ ПРОСТІР ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ**

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проекту
ТАРНОВЕЦЬКОГО ІГОРЯ ІВАНОВИЧА**

Творчий керівник:
Доценко В. І.,
заслужений артист
України, професор

Науковий консультант:
Щелканова С. О.,
доктор філософії

Харків 2025

Спеціальність	025 Музичне мистецтво
Галузь знань	02 Культура і мистецтво
Освітній ступінь	магістр
Курс	1 / 2
Освітньо-професійна програма	музичне мистецтво, фахова профілізація народні інструменти (гітара)
Обсяг дисципліни (години / ECTS)	120 / 4
Статус дисципліни	Вибіркова
Мова викладання	Українська
Види занять	Лекційні заняття, практичні заняття, самостійна робота

Анотація. Курс пропонує занурення у концепцію нового акустичного простору гітарного музикування, розглядаючи його як когнітивну модель пізнання сучасної композиторсько-виконавсько-слухацької культури. Курс охоплює розгляд особливостей еволюції гітарного музикування від традицій минулого (гітара як звуковий образ лютні) до новітніх тенденцій, вивчає взаємодію старовинних жанрів з сучасними техніками письма та інноваційними виконавськими практиками як у світовій, так і в українській музичній культурі. Особлива увага приділяється ролі гітариста-інтерпретатора як ключової фігури у формуванні цього динамічного простору. Здобувачеві пропонується ознайомлення як з особливостями давнього музикування й опанування основами гри на басовій лютні (теорбі), так і вивчення творів композиторів, які поєднують сучасне композиторське мислення з інтерпретуванням старовинних жанрів.

Мета спецкурсу – формування у здобувачів творчої індивідуальності шляхом рефлексії сучасного мистецтва, уявлень про еволюцію гітарного музикування та його проявів у сучасному акустичному просторі, розширення царини фахових компетенцій, умінь та навичок, які сприяють професійному зростанню гітариста.

За результатами навчання здобувачі мають *знати*:

- провідні тенденції у вітчизняній та світовій гітаристиці;

- особливості концепції нового акустичного простору як когнітивної моделі пізнання явищ композиторсько-виконавсько-слухацької культури сьогодення, який унаочнює звучну картину світу та підсумовує розмаїття звучних проявів академічного гітарного музикування;
- виконавські особливості теоретичного музикування в контексті відкритості звучного образу гітари в сучасній музичній культурі;
- методологію аналізу жанрово-стильових, композиційно-драматургічних і виконавських особливостей інтерпретації зразків старовинної музики (лютня, гітара);
- методологію аналізу жанрово-стильових, композиційно-драматургічних і виконавських особливостей інтерпретації зразків сучасної музики (лютня, гітара).

За результатами навчання здобувачі мають *уміти*:

- інтерпретувати табулятуру;
- охарактеризувати основні етапи розвитку гітарного музикування;
- вирізняти основних представників композиторсько-виконавських шкіл гітарного музикування певних історичних періодів;
- формулювати основні риси їх виконавсько-композиторського стилю;
- аналізувати твори, написані в сучасних техніках письма;
- віднаходити шляхи діалогу традиції і новації в зразках сучасного гітарного академічного мистецтва.

ЗМІСТ СПЕЦКУРСУ

Тема 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ.

1. Історіографія гітарного мистецтва першої чверті ХХІ століття: імена, концепції, проблеми.
2. Новий акустичний простір: від метафори до поняття (теоретичні аспекти та понятійний апарат курсу).
3. Особливості методології дослідження гітарних творів.

Тема 2. ВІДКРИТІСТЬ НОВОГО АКУСТИЧНОГО ПРОСТОРУ: РОЗМАЇТТЯ ЗВУКООБРАЗУ ГІТАРИ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ВИМІРАХ.

1. «Старовинне» в контексті нового акустичного простору: інтерпретація звукового образу лютні в сучасному гітарному музикуванні.
2. Історичні предки гітари: танбур, лютня, віуела
3. Теорба: історія, теорія, практика.
4. «Канарію» Дж. Капсбергера і аспекти виконавської інтерпретації.
5. Сучасне музичне мислення як складова нового акустичного простору.

Тема 3. ПЕРЕТИН ТРАДИЦІЙ ТА НОВАЦІЙ ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ.

1. Теорбове музикування як складова сучасного мистецького проєкту (на прикладі проєкту «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка).
2. Феномен мистецького проєкту як маркер сучасного композиторського мислення.
3. Композиторська інтерпретація старовинних жанрів в сучасному гітарному музикуванні (на прикладі гітарної творчості В. Задоянова).

ТЕМАТИКА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ:

1. Пошукова робота з іншомовними джерелами щодо гітарного мистецтва: особливості пошуку джерел у Google-Scholar, в базах Clarivate (WoS) тощо.
2. Застосування дослідницької методології функціонального аналізу музики до конкретних зразків на рівні музичної мови (синтаксис, архітектоніка, елементи мови), композиційної драматургії, жанрово-стильовому рівні, інтерпретаційному рівні.
3. Інтерпретація табулатури.
4. Стрій та органологічні особливості теорби.
5. Історично інформоване виконавство: історія, теорія, інтерпретація.
6. Інтерпретація старовинної музики сучасними виконавцями на прикладі «Канаріо» Дж. Капсбергера: аналітичні та практичні аспекти.
7. Використання теорби в сучасних музичних проєктах: перетин традиції і новації (На прикладі «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка).
8. Лео Брауер: вплив на сучасний звукообраз гітари.
9. «Сон Козерога» Р. Дьенса як приклад нового підходу до композиційно-драматургічних рішень в музиці ХХ століття.

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК ПИТАНЬ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ:

1. Яке місце посідає гітаристика у сучасній музикологічній науці та які провідні теми / тенденції наявні у дослідженнях?
2. Охарактеризуйте концепцію нового акустичного простору гітарного музикування. Які його ключові ознаки як когнітивної моделі?
3. Які основні тенденції характеризують відкритість нового акустичного простору гітарного музикування на межі ХХ–ХХІ століть?

4. Яку роль відіграє харківська гітарна школа у формуванні та розвитку академічного гітарного мистецтва в Україні? Назвіть ключових діячів.
5. Поясніть роль історично інформованого виконавства (HIP) у формуванні сучасного акустичного простору гітари.
6. Охарактеризуйте виконавські особливості теорбового музикування в контексті сучасної музичної культури, використовуючи приклад «Канаріо» Дж. Дж. Капсбергерга.
7. Які труднощі виникають при інтерпретації табулатури добарокової та барокової доби, як їх долає сучасний виконавець?
8. Що таке теорба і коли вона була винайдена? Що таке торбан?
9. Якою була початкова функція теорби в музиці та як вона трансформувалася в ході еволюції музикування?
10. Які основні відмінності виконавської інтерпретації на теорбі та гітарі?
11. Які жанри інструментальної музики були популярними для теорби у творчості старих майстрів?
12. Яким чином теорба інтегрується в сучасний музично-культурний простір?
13. Як сучасні композитори використовують теорбу у своїх творах?
14. Назвіть сучасних виконавців-інтерпретаторів, які володіють як академічною гітарою, так і теорбою (і в Україні, і за її межами)?
15. Розкрийте, як творчість Лео Брауера змінила уявлення про звукопростір гітари та вплинула на сучасне композиторське мислення. Наведіть приклади його творів.
16. Опишіть особливості композиторського стилю Ролана Дьенса. Чи можна його вважати постмодерністським композитором?
17. Як українські композитори збагачують оригінальний репертуар для гітари, поєднуючи традиції та новації?
18. Які ключові особливості поетики мистецького проєкту «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка?

19. Розкрийте, як у «Concerto grosso з позитивом» відбувається перетин барокового та сучасного композиторського мислення. Наведіть приклади.
20. Проаналізуйте композиторську інтерпретацію старовинного жанру віреле у творі В. Задоянова. Які елементи свідчать про його зв'язок з лютневою традицією?
21. Які спільні та відмінні риси можна виділити між жанром канцони в добарокову добу та «Канцоною Тайф'єра» В. Задоянова?
22. Як дослідження творчості Є. Петриченка та В. Задоянова допомагає усвідомити новий акустичний простір гітарного музикування в контексті української музичної культури?

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ:

Список джерел до ТЕМИ 1:

- Бернат, Ф. Ф. (2019). Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Гумбрехт, Г. У. (2019). Розладнаний час / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : Ist Publishing.
- Іванніков, Т. (2018). Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Харківська гітарна школа: таланти і час : монографічний нарис. Харків : Факт.
- Овсяннікова-Трель, О. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен у сучасному музичному мистецтві : монографія. Видавничий дім «Гельветика».
- Паламарчук, В. (2023). Українська гітарна творчість та виконавство середини ХІХ – початку ХХ ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Львів. Львівський національний університет імені І. Франка.

Сюта Б. (2019). Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. Термінологічний вісник. 2019, 5. 188–195.

Тарновецький, І. І. (2025). Новий акустичний простір гітарного музикування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступня доктора мистецтва. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2025.

Ткаченко, В. М. (2013). Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Шип, С. В. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 16. 154–177.

Список джерел до ТЕМИ 2:

Іванніков, Т. П. (2011). Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва XX століття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей ХНУМ імені І. П. Котляревського. 31. 11– 25.

Тарновецький, І. І. Новий акустичний простір гітарного музикування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступня доктора мистецтва. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2025.

Beavers, S. (2006). Homage in the Solo Guitar music of Roland Dyens: A Treatise Submitted to the College of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music. The Florida state university.

Carozo, F. Il (1571). Ballarino. URL: (<https://www.danzeantiche.org/wp-content/uploads/2020/05/Il-Ballarino-Fabritio-Caroso-1581.pdf>)

- Dyens, R. (without Date) Description of the “Songe Capricorne”. Henry Lemoine.
URL: <https://www.henry-lemoine.com/fr/partitions-guitare/2259-songe-capricorne.html>
- Edgar, H. (March, 1, 2023). New Artist of the Month: Plucked Instrument Specialist Brandon Acker. URL: <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=52339&categoryID=2>
- Ivannikov, T. & Filatova, T. (2024). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia Ubb Musica*, LXVII (2), 2022. 111-125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08
- Ostuni, P. (2004). Il Chitarrone 'col suono solo' e la sua destinazione 'in seguire quelli che cantano': la riscoperta del 'Libro terzo d'intavolatura di chitarone' di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626). *Societa Italiana di Musicologia*. 39 (2). 271-297.
- Sim, K. (without date). Renaissance Court Dance in Italy and France A Short Summary. URL: https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED-REN_Dance_8_31_12.pdf
- Traube, C. (2004). An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar [Doctoral dissertation, Université de Montréal]. URL: <https://www.researchgate.net/publication/41615809>

Список джерел до ТЕМИ 3:

- Гриненко, С. М. (2021). Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття. (Дис. ... доктора філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Запорожан, Д. (2025). Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності. Дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.

- Кордовська, П. (2022). Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно). Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. (Навч. посібник). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення 03.04.2025).
- Паламарчук, В. (2023). Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз. (Дис. ...доктора філософії). Львів. Львівський національний університет імені І. Франка.
- Тарновецький, І. (2025). Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова. Аспекти історичного музикознавства. 39. 68–83.
- Тарновецький, І. І. Новий акустичний простір гітарного музикування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступня доктора мистецтва. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2025.
- Тарновецький, І., Щелканова, С. (2025). Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти, 74. 100–120.
- Brown, Ph. & William, P. M. (1997). The Interplay of Language and Music in Machaut's Virelai «Foy Porter». Tradition and Ecstasy: The Agony of the 14th Century. Ed. Nancy van Deusen. Claremont Cultural Studies, 62 (3). 235-250. [in English].
- Selfridge-Field, E. (1978). Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 9 (1), 111–119.

- Shapovalova, L.; Chernyavska, M.; Govorukhina, N.; Nikolaievska, Y. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (2), 136–140.
- Sheetz, K. (Last Updated: Jun 20, 2025). Lute musical instrument. URL: <https://www.britannica.com/art/Baroque-music>
- Swanson, B. (2023). Madrigal or canzona? Performing intellectual and sensual pleasure in Jacopo Tintoretto's *Women making music*. *Early Music*, 51(1), 53–68. DOI:10.1093/em/caac063