

**Виктория Ткаченко**

**УНИВЕРСАЛИЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЯ Р. ДЬЕНСА  
(на примере сюиты «Hommage Villa-Lobos»)**



**Виктория Николаевна Ткаченко** закончила Харьковское музыкальное училище им. Б. Н. Лятошинского (1988–1992 гг., класс гитары В. Петрова), Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского (1992–1997 гг., класс профессора В. Доценко) а также ассистентуру-стажировку при ХГУИ им. И. П. Котляревского (2000–2003 гг., класс профессора В. Доценко).

Стипендиат Харьковского городского головы («Обдарованість», 1997 г.); лауреат гитарного конкурса – третья премия г. Белгород, Россия, 1990 г.; лауреат международного конкурса гитаристов «Крымские струны-95» – третья премия, г. Симферополь, Украина, 1995 г.; дипломант международного гитарного конкурса-фестиваля, г. Сегед, Венгрия, 2003 г.

Выступала как с сольными концертами, так и в ансамблях (гитарный дуэт с В. Доценко, гитарный квартет Харьковской филармонии, муниципальный струнный квартет «Слобожанский».

С 2000 г. Виктория Ткаченко является старшим преподавателем по классу гитары в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского. Среди ее учеников есть лауреаты международных конкурсов: Т. Дмитриева (лауреат I премии, Болгария), Ю. Новиков (лауреат III премии, г. Луганск), А. Уразовский (лауреат I премии, «Дніпровськісузір'я», г. Киев; лауреат I премии – «Ренессанс гитары», г. Гомель, Белорусь; лауреат III премии, г. Санок, Польша; гран-при «Биенале», г. Харьков и др.).

С 2004 г. является участницей гитарного дуэта «Фиеста» в составе с Амалией Мартемьяновой. Ансамбль принимал участие в международных фестивалях: «Дніпровські сузір'я» (г. Киев, Украинка), «Гитас» (г. Киев), «Срібний дзвін» (г. Ужгород), «Серебряные струны» (г. Донецк), «Поліська рапсодія» (г. Шостка), Международный фестиваль гитарной музыки (г. Чернигов), «Ренессанс гитары» (г. Гомель), «Гитара в России» (г. Воронеж), «Мир гитары» (г. Калуга), «Tabula rassa» (г. Волгоград), Между-

*народный конкурс исполнителей на классической гитаре (г. Белгород), «Fortissimo» (г. Харьков), «Музыка наш общий дом» (г. Харьков) а также в концертах в Украине, России, Белоруси, Польши, Венгрии, Германии и др.*

*Имеются фондовые записи гитарного дуэта «Фиеста» на областном радио и телевидении.*

*В 2014 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880–1990 годов».*

В гитарной музыке, тяготеющей к камерно-лирической сфере, сюитный принцип является определяющим. Его истоки восходят к так называемым андалусским жанрам, сформировавшимся еще в позднем Ренессансе. Эту традицию Р. Дьенс как гитарный композитор претворяет, исходя из новой интонационной ситуации, ориентируясь на творчество Э. Вила-Лобоса, для которого, в свою очередь, гитара была символом соединения бразильского фольклора с традициями европейского инструментализма, идущими от того интегрированного типа культуры, олицетворением которого был И. С. Бах («Бразильские Бахианы»).

Обращаясь к мемориальной тематике, Р. Дьенс мыслит первоисточники свозь призму собственного стиля и гитарного письма. Более того, он стремится найти созвучие собственного видения «образа гитары» тому мироощущению, которое запечатлено в стилизуемом материале. Метод стилизации-аранжировки демонстрирует сюитный цикл с общим названием «Homage a Villa-Lobos». Французская по духу «контролируемая импровизация» оказывается для Р. Дьенса близкой латино-американскому (бразильскому) стилю, представленному в классическом варианте Э. Вила-Лобосом. Сюита «Homage a Villa-Lobos» (точный перевод – «Дань памяти Вила-Лобоса») представляет собой типичный для гитарной музыки сюитный четырехчастный цикл. Господствующая в сюите «драматургия игры» (термин М. Арановского [1]) предполагает наличие контраста частей, в первую очередь, темпового, а также «круговую» логику в построении циклического произведения.

**Целью** предлагаемой статьи является характеристика универсального гитарного стиля Р. Дьенса – композитора-гитариста, в твор-

честве которого воплощены черты современной французской гитарной школы, вышедшей на уровень мирового признания.

Достаточно проанализировать названия частей сюиты, данные автором:

1-я ч. «Climazonie» (дословно – конгломерат слов «климат» и «Амазония», что типично для Р. Дьенса, тяготеющего к новому словотворчеству) – ввод в интонационную атмосферу творчества Э. Вилла-Лобоса, связанную с синтезом традиционных европейских приемов звукописи с национальным музизицированием;

2-я ч. «Danse caracterielle et Bachianinha» («Танец в характере бахианы») – своеобразная стилевая цитата на Арию из 5-й *Bachiana* Э. Вилла-Лобоса, но переработанную во французском танцевальном духе, в которой баховская интонация, в свою очередь, разрабатывается в стилистике латино-американского джаза;

3-я ч. «Andantinostalgie» («ностальгическое андантино») – снова сплав двух слов: «андантино» и «ностальгия») – наиболее «французская» из частей сюиты, где Р. Дьенс берет за основу шансон и комплекс интонаций, связанных с французской маршево-танцевальной ритмикой, окрашивая их блюзовой стилистикой;

4-я ч. «Tuhu» (танец-токатта) – возвращение к исходному латино-американскому интонационному прообразу; музыкальный портрет Э. Вилла-Лобоса, которого в детстве из-за живости его характера называли «*tuhu*» – наиболее точный русский перевод этого слова – «маленький огонек».

Сюитная логика основывается на свойственном мышлению Р. Дьенса свободном соединении самых различных интонационных источников («музыкальных идиом», по Ш. Биверсу [6, с. 23]), объединяемых в целостную композицию «под эгидой» гитары. Сюитный цикл для автора – повод продемонстрировать комплекс выразительно-технических возможностей гитары-соло при создании крупномасштабной многочастной композиции, в которой сюитность тяготеет к композиционной слитности и приближается к сонатной цикличности. Сюитный и сонатный циклы имеют больше общего, чем различного. Отсюда и те средства циклизации, которые приближают «*Hommage a Villa-Lobos*» к программной сольной сонате (образец – его «*Libra Sonatine*»).

Р. Дьенс принадлежит к тем стилевым направлениям в современном музыкальном искусстве, которые определяется терминами с приставкой «нео». При этом четкая принадлежность его «нео-стиля» к какой-либо конкретной модели стилевой ориентаций композитора четко не выявлена<sup>1</sup>. В его творчестве проявляются черты неоромантизма, неофольклоризма, необарокко, но ни один из этих стилей не преобладает, что идет от французской традиции (К. Дебюсси), где используются «многие элементы, жанры искусства далеких эпох», тот же «тип старинной сюиты, танцевальные и нетанцевальные жанры эпохи классицизма: сарабанды, менуэты, паспье, жиги, токкаты, прелюдии», «старинные формы, хотя и в преображенном виде, такие как ригурнельные, барочные – типа развертывания» [3, с. 17]. Как отмечает И. Барсова, «...музыкальная лексика, даже в периоды стилистических переломов, изменяясь медленнее, чем ладово-гармонические структуры, вселяет нам надежду понять недавнее прошлое через далекое прошлое, а далекое прошлое через прошлое недавнее, насколько это возможно» [2, с. 217]. Для Р. Дьенса «далекое» и «недавнее» прошлое не содержат «демаркационных линий» (Ш. Биверс), что означает соединение, причем, естественное, риторического и нериторического типов высказывания. К первым относятся фигуры музыкальной речи, сохраняемые по моделям европейской классики, в первую очередь, французской ее линии; ко вторым – фольклор, джаз, другие музыкально-творческие виды XX века (В. Конен [4]). Образцом такого соединения является анализируемый цикл Р. Дьенса, в частности, № 1 «**Climazonie**»<sup>2</sup>.

После небольшого вступления-каденции (тт. 1–4), повторяемого в неизменном виде в конце цикла («арка»-обрамление), где осуществляется показ основных ладо-интонационных ячеек тематизма сюиты (расширенный 12-тоновый монодический лад с тоникой «ля»), начинается экспозицией фантазийной двухчастной формы. Её можно определить как настройку на восприятие определенного звукового об-

---

<sup>1</sup> Укажем на иную точку зрения: так, Ш. Биверс характеризует стиль Р. Дьенса термином «оригинальность и эклектика» [6]).

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки даны по нотному изданию: Roland Dyens Hommage a Villa-Lobos, Copyright 1987 by Editions Henri Lemoine 17 Rue Pigalle, 7500 Paris.

раза-картины: фигура октавного тремоло от опорного звука а, повторяемого, с одной стороны, в духе риторической фигуры «Tromell bas» («барабанный бас»); а с другой – гитара здесь имитирует звучание древнего инструмента в виде пластинки, прикладываемой к зубам, к которой присоединен вибратор, позволяющий извлекать октавный обертона из основного звука. Р. Дьенс использует пятую открытую струну «ля» и две закрытых струны – шестую для извлечения унисона и четвертую для взятия верхней октавы от него. В равномерном «застывшем» движении на монотонно звучащем звуке обнаруживается тембровый контраст струн, смещение ритмических акцентов (синкопы), а затем начинают постепенно внедряться краткие мелодические обороты, возникающие как будто из звучащего природной среды: секунда «b-a» (т. 10), тритон «a-es» (т. 13), трихорд «e-gis-a» (т. 17), которые с этого момента объединяются.

Во втором разделе формы (с т. 29) изложение строится на основе регистрово-широкоохватных пассажей, в которых выделяются скрытые голоса. В основу пассажных фигураций положены ранее прозвучавшие микро-попевки, которые мелькают в разных тесситурах, но так и не объединяются в развернутую мелодию. Пространственная, оркестровая по колориту звучность достигается с помощью микро-глисанди, которые связывают выделяемые из фона интонации секунд, чередуемые при повторах с обычными лигами. В гитарной технике Р. Дьенса, демонстрируемой в первой части цикла, можно обнаружить и прямые аналогии с приемами гитарного письма Э. Вилла-Лобоса: например, в использовании большого пальца «р» правой руки для удара по двум или трем басовым струнам одновременно, что применяет Э. Вилла-Лобос в этюдах и прелюдиях для гитары соло. Особую трудность для исполнителя представляет в «Climazonie» выразительность интонирования прихотливо изменяющейся метроритмики и акцентности, что и является, наряду с пространственно-регистровым балансом, главным средством динамизации фактуры в этой фантазийно-импровизационном по духу песне.

В нотном тексте прописаны многочисленные авторские ремарки, которые Р. Дьенс как французский композитор применяет для того, чтобы направить воображение исполнителя на воссоздание соответствующего образного эффекта (например, *n'accentuez gue les notes*

*indigues et effleurez les autres* – «воспроизводя эффект жужжания в звучании неакцентированных нот» в начале экспонирования ости-натного фона; *menacant* – «грозно, угрожая» – в начале репризы).

Монотонная, но полная внутреннего напряжения токкатность «Climazonie» в № 2 сюиты «**Danse caracterielle et Bachianinna**» tempo di baião) сменяется стилизованной ритуальностью: это танец в духе французской клавесинной куранты, идущая от И. С. Баха, инвенция-импровизация, жанровые «вставки» музыки «третьего пласта» – танго и джаза. Основное внимание Р. Дьенса в «танце-бахиане» направлено на воссоздание универсального «образа гитары» как инструмента, пригодного для воплощения разнообразных идиом. Движение умеренное по темпу (четверть = 92). Форма простая трехчастная, где крайние разделы – танцы-инвенции полифонического типа, а средний раздел, обозначенный как собственно *Bachianinha*, представляет собой стилизацию на лобосовскую тему (Ария из 5-ой Бахианы). Для придания сквозного характера общей композиции сюиты Р. Дьенс использует перед «Бахианой» реминисценцию ости-нато из экспозиции.

Пьеса построена по принципу двухфазной динамической волны, соответствующей структурно двум предложениям периода, из которых первое (тт. 1–9) является экспозиционным, а второе (тт. 10–24), переходящее в связку на материале «фона» из «*Климазонии*», – развивающим. Изложение тематически значимых фраз и фактурных ячеек в виде полифонно-диалогических формул и прерывающих их джазовых аккордов (тт. 5, 13) постепенно уплотняется, а контрастные элементы синтезируются, объединяются по вертикали с достижением кульминации на доминантовом нонаккорде основной тональности *d* (минор и мажор) (т. 21).

«Бахиана» с ее характерной интонацией «тангового» пунктира (восьмая с точкой – шестнадцатая) на нисходящей секунде вырастает из материала реминисценции-фона из первой части. Фактура танца-инвенции первого раздела в «Бахиане» уходит в фон-контрапункт, сопровождающий изложение мелодического пласта в верхнем голосе фактуры. По структуре средний раздел «Танца-бахианы» аналогичен первому: это – период вариантно-импровизационного типа, построенный из двух предложений (первое предложение – тт. 35–48; вто-

рое – тт. 49–65). Средний раздел не заканчивается, а словно «повисает в воздухе», на этот раз на субдоминанте – большом нонаккорде второй степени тональности *D*, которая сохранялась и в «Бахиане», где дана неполная реприза первого раздела, переходящая в микро-каденцию и далее *attacca* в следующую часть цикла «*Andantino* *allegro*».

В этой композиции Р. Дьенса принцип сохранения тональности с ладовыми сопоставлениями обусловлен тягой к неоклассицизму. Тональности меняются только в крупных масштабах, являясь при этом родственными, образующими «стержень» своеобразной тональной структуры цикла. Обе средние, умеренные по темпу части даны в тональности *D* (меняются только ладовые наклонения). Крайние части даны в доминантовой тональности *A* (также минор и мажор). Такое соотношение тональностей придает сюите Р. Дьенса своеобразную открытость, а также способствует концентрации гитарных выразительных средств на основе базовых и удобных для исполнителя открытых струн – 4-ой («ре») и 5-ой («ля»). В сочетании с ними легко берутся секунды, играющие в мелодическом тематизме и аккордике сюиты Р. Дьенса ведущую роль.

Стиль Р. Дьенса-композитора неотделим от его стиля как гитариста-исполнителя, что и составляет основу претворяемых им интонационных моделей. С необходимой «поправкой» на «образ инструмента» схема мышления Р. Дьенса в данной сюите укладывается в предлагаемую В. Москаленко триаду «интонационная модель – интонирование – интонация» [5, с. 49]. Взятые Р. Дьенсом за основу интонационные модели окрашены гитарно: это не просто «токатата», а «гитарная токатата», не просто «танец», а «танец под гитару» или «танец на гитаре» и т. д. Этому способствует и претворяемый в данной сюите жанр *метогу*, поскольку стилизация предполагала и претворение гитарного компонента, существенного для стиля Э. Вила-Лобоса как классика бразильской музыки.

Следует указать и на технологическую сторону, заключающуюся в исключительно удобной адаптации фактурных формул – знаков разных жанровых стилей – к специфике гитарного исполнения. Это относится не только к уже упоминавшемуся выбору типичных гитарных тональностей (тональностей открытых басовых струн), но и к удобному для гитариста выбору аппликатурных позиций. Напри-



мер, внешне регистрово разобщенные реплики диагональной фактуры первой темы части (тт. 1–5, до аккордов) сочетаются позиционно так, что каждая новая из них, несмотря на регистровую удаленность, оказывается рядом на другой струне и в соседней позиции. Так, секунда «gis-a» во втором такте не только дана с открытой струной, но и берется в соседней (четвертой) позиции по отношению к верхней одноголосной мелодической фразе, содержащей первую открытую струну «ми» и данную в пятой позиции. Открытые струны и далее помогают быстро менять позиции: появляющееся в т. 2 арпеджио на третью и четвертую доли автор дает также после открытой второй струны «си», что позволяет легко переместить левую руку во вторую позицию и подготовить прижатие нот следующих далее гармонических фигураций, исполняемых правой рукой в быстром темпе на разных струнах.

Наличие в каждой фактурной ячейке открытых струн придает изложению и дополнительные педализированные призвуки, сообщающие мелодическому двухголосию данной темы черты глубинной стереофоничности, что свойственно в целом резонансной природе гитары как инструмента, на котором полифоническое многоголосие реализуется за счет диагональности. Одноголосные реплики регистрово различны и чередуются во времени по принципу цепной связи, как бы накладываясь друг на друга по диагонали. Более монолитная фактура среднего раздела «Бахианы», где стилизуется ария с аккомпанементом, – «гитарно» строится также по принципу скрытого многоголосия, на этот раз вертикального типа. Этому опять же способствует широкое внедрение композитором открытых струн в рамках компактных гитарно-аппликатурных позиций, что придает повторяющейся фактурной ячейке особую текучесть и кантабельность.

Третья часть «*Andantino*stalgie» (D-dur, четверть = 76) является продолжением предыдущей части, что подчеркнуто не только переходом аттасса, но и общностью интонаций первого раздела этой части с «Бахианой»: это – продолжение арии, но решенное в духе французского «шансон». В отличие от стилизаций под Э. Вила-Лобоса в трех других частях, «Ностальгическое андантино» акцентирует образ самого автора, ведущего диалог с лобосовской традицией, которая и внутри себя содержит синтез бразильского с европейским.



«Ностальгическое андантино» образует своеобразный мостик между «бразильским» и «европейским», что является одной из важных стилизованных примет драматургии мемориальной сюиты Р. Дьенса.

На пересечении двух жанрово-стилевых моделей с «третьепластовыми» истоками – лобосовских и собственных – построена и композиция «Ностальгического андантино», представляющего собой контрастно-составную форму с небольшими каденциями-связками внутри, где первый раздел – лирический «шансон» с многократными повторами темы, а второй – стилизованный марш-песня, по фактуре близкий бетховенским и моцартовским образцам («троммель-бас» на звуке «ля», дающий аллюзии на средний раздел Рондо *Alla turca* из фортепианной сонаты № 11 A-dur В. А. Моцарта).

«Андантино» в связи с новой интонационностью, идущей от синтеза музыкальных пластов, отличается и использованием типично дьенсовских средств гитарного письма. К их числу относятся т. н. французские лиги (в записи это – нота с лигой, соединяемая не прямо, а на расстоянии с другой нотой), идущие от клавирной фактуры и применяемые на гитаре по аналогии с ней. Такие лиги используются в «Андантино» для продления звучания басов, способствуя созданию эффекта pedalности и колористической красочности в гитарном многоголосии. Применяются они в сочетании с педалями открытых струн – как с самого начала (тт. 1–2), так и в развивающем втором периоде в экспозиции, где в басах появляются тематические реплики (т. 11 с авторской ремаркой *«frappez les notes basses avec la main gauche seule»*).

В артикуляции фигурационных фонов с целью придания им мелодического качества и «шансонной» декламационности в «Андантино» использован прием форшлага-скачка к открытой струне, выполняемый посредством нисходящей технической лиги (см.: тт. 7, 15). Во втором разделе «*Andantinostalgie*» (где появляется в прямом виде жанровая цитата из бытовой песни-марша и впервые использована синхронно-ритмическая аккордовая фактура с сопровождающим «барабанным» басом на открытой струне «ля») применены электрогитарные эффекты так называемого «*slap*» – оттягивания большим пальцем «р» басовой струны таким образом, чтобы она ударялась о порожек грифа гитары, благодаря чему получаемый звук приобре-

тает своеобразную металлическую окраску (тт. 32–33). Второй раздел «Andantinostalgie» – предыкт к финальной части «Tuhu», которая представляет собой подлинный апофеоз в развитии программного замысла сюиты. Эта часть отражает совокупное представление Р. Дьенса о стихии музыки Э. Вила-Лобоса, ее жизненной силе и современности. По жанру «Туху» (или «Туу») – токката, как и первая часть «Климатония». Однако, если программой первой части для Р. Дьенса было воссоздание «топоса», то в финале предстояло сделать обобщение – создать музыкальный портрет бразильского композитора, соединив через собственный стиль все компоненты оригинала.

Анализируемая пьеса может быть определена как аллюзия на «шорос-токкату» в видении (слышании) французского композитора-гитариста. Известно, что Э. Вила-Лобос в начале своего творческого пути находился под сильным влиянием французской традиции (К. Дебюсси и М. Равеля), что и воспроизводит Р. Дьенс, соединяя свой французский стиль со стилем Э. Вила-Лобоса, но оставаясь при этом «самим собой». Согласно Ш. Биверсу, дьенсовский образ Вила-Лобоса рефлексировался разными путями, но в них не используются музыкальные цитаты, и музыка остается собственностью Дьенса (*«Dyens' homages to Villa-Lobos reflect Villa-Lobos' style in subtle ways, but they do not use musical quotation and remain clearly the property of Dyens»*) [6, с. 41].

В финале образы предыдущих частей сюиты подытожены не только стилистически, но и композиционно. «Арочно» возвращен жанр токкаты, проведены последовательно звучавшие ранее остинато открытых струн «Ре», «Ми», «Ля», создающие подобие полного гармонического каданса, обобщены через гитарное письмо, через «образ» инструмента типовые знаки лобосовских жанров «бахианы» и «шоро», в полном объеме представлены авторские дьенсовские гитарные композиторско-исполнительские средства. Все это позволяет на примере «Туху» выявить универсализм мышления Р. Дьенса, охватывающего широкий круг стилистики и техники, интонационных и технологических истоков, преломленных как бы сквозь призму мемориальной тематики, связанной с творчеством Э. Вила-Лобоса – одного из самых «универсальных» композиторов конца XX века, не ограничивавшегося локально-языковой стилистикой, а вобравшего

в свой «бразильский» стиль широкий спектр фольклорных латиноамериканских и европейских традиций.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Арановский М. Г. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки* / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
2. Барсова И. А. *Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения)* / И. А. Барсова // *Научный вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. [сост. Е. С. Зинькевич].* — К., 1999. — Вып. 6 : *Musicae ars et scientia* : Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. — С. 202–218.
3. Кокорева Л. *Клод Дебюсси : исследование* / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 495 с.
4. Конен В. Д. *Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке* / В. Д. Конен. — М. : Музыка, 1975. — С. 427–468.
5. Москаленко В. *До визначення поняття «музичне мислення»* / В. Москаленко // *Українське музикознавство.* — К., 1998. — Вып. 28. — С. 48–53.
6. Beavers S. *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens* / Sean Beavers. — *The Florida : State Univ. College of music, cop.* 2006. — 109 p.

**ТКАЧЕНКО В. УНИВЕРСАЛИЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЯ Р. ДЬЕНСА (на примере сюиты «Homage a Villa-Lobos»).** В статье рассмотрены черты стиля главы современной французской гитарной школы Р. Дьенса, систематизированы жанрово-стилевые и технологические истоки этого стиля, репрезентируемые мемориальной сюитой для гитары соло «Homage a Villa-Lobos» (1997). Произведение проанализировано впервые. Акцентируются проблемы, касающиеся «смешанного» композиторско-исполнительского стиля, что составляет аспект научной новизны разрабатываемой автором темы.

**Ключевые слова:** универсализм, гитарный стиль, композиторско-исполнительский стиль, жанрово-стилевая модель, жанр memoгу.

**ТКАЧЕНКО В. УНІВЕРСАЛІЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЮ Р. ДЬЕНСА (на прикладі сюїти «Homage a Villa-Lobos»).** У статті розглянуто риси стилю голови сучасної французької гитарної школи Р. Дьенса. Систематизо-

вані жанрово-стильові та технологічні витоки його стилю, який репрезентує меморіальна сюїта для гитари соло «Homage a Villa-Lobos» (1997). Твір аналізується вперше. Акцентуються проблеми «мішаного» композиторсько-виконавського стилю, що складає аспект наукової новизни теми, що розробляє авторка.

**Ключові слова:** універсализм, гітарний стиль, композиторсько-виконавський стиль, жанрово-стильова модель, жанр меморі.

**TKACHENKO V. UNIVERSALITY THE GUITAR STYLE OF R. DYENS (for example suite «Homage a Villa-Lobos»).** In this article we can find the features of the modern French style guitar school by R.Dyens, the technological and stylistic origins of this style are also systematized, they are represented by memorial software suite for solo guitar «Homage a Villa-Lobos» (1997). Artwork is analyzed for the first time. In this cycle, which is analyzed for the first time, the accent is made on the problems regarding «mixed», performing style of the author, which is the aspect of scientific novelty of the proposed article.

**Key words:** universality the guitar style of composing, performing style, genre and stylistic model, genre memory.

УДК : 78.071.2 : 787.61 (460)

*Александр Крыгин*

### **«ИСПАНСКИЙ» РЕПЕРТУАР А. СЕГОВИИ: АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА**



*Крыгин Александр Иванович – преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя КЗ «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия»; соискатель кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского.*

*Окончил Харьковский государственный институт искусств им. И. П. Котляревского с отличием (2001) по специальности «классическая гитара» (класс проф., заслуженного артиста Украины В. И. Доценко). Тема кандидатской диссертации:*