

## НЕОСТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Одним из основных механизмов эволюционного процесса в искусстве является возрождение ведущих идей прошлого, развитие и трансформация их в новых историко-культурных условиях. В XX веке эти тенденции приобрели особую остроту, что привело к возникновению целого ряда «неостилей» – неobarocco, neoclassicism, neoromanticism. Нашли отражение освещаемые тенденции и в творчестве донецких композиторов.

«Basso ostinato» В. Ивко, неизменно привлекающее внимание слушателей, – одно из наиболее значительных произведений указанного автора. Вместе с тем, надлежит упомянуть особое отношение к названной пьесе, присущее её создателю. Не случайно В. Ивко вновь и вновь возвращается к «Basso ostinato», создавая различные тембровые и композиционные версии этого опуса: самостоятельные пьесы для домры и фортепиано (1989), для камерного оркестра (1999), часть циклического произведения – Симфонии-концерта (2000).

К числу факторов, способствовавших творческой удаче композитора, следует отнести выбор жанра<sup>1</sup>, имеющего давнюю и прочную художественную традицию. Авторы статьи «Гений украинской домры: портрет в эскизах» [4] выделяют те свойства жанро-формы basso ostinato, которые, по их мнению, привлекли внимание В. Ивко: «сопряжённость внешней статики с оттеснённой, загнанной внутрь динамикой, что неизбежно оборачивается драматургическим конфликтом; наложения, “расплюснутость” контрастов по вертикали как источник и фактор внутриспсихологических столкновений; обращение к повтору как к простейшему и одновременно наиболее эффективному, влиятельному средству <...> закреплённость в исторической памяти жанра образных отпечатков скорби, страдания в “минорном отблеске” семантики пассакальных риторических фигур...» [4, с. 25].

Действительно, в произведении В. Ивко присутствуют все указанные параметры барочной жанро-формы. Прежде всего, здесь строго выдержан её главный принцип – многократное проведение одной темы в басовом голосе: восьмитактовая тема проходит двадцать раз и лишь

однажды (19-е проведение) перемещается из нижнего голоса в средний, уступая место удержанному противосложению.

Интонационное строение темы обнаруживает прочную опору на барочные фигуры *passus duriusculus* (жестковатый ход) и *saltus duriusculus* (жестковатый скачок). Эти фигуры принадлежат к разряду патетических и соотносятся с образами боли, скорби, слёз. Одноголосная мелодическая линия содержит скрытые голоса, которые очерчивают ещё одну фигуру, сходную по семантике, – *catabasis*. Усиливает мрачную окраску главной темы и тональность *es-moll*, со времени изобретения темпериации неоднократно демонстрировавшая соответствующий выразительный потенциал.

В соответствии с правилами басы-остинатной формы, развитие осуществляется путём присоединения к выдержанной теме новых голосов. И этот принцип также находит отражение в рассматриваемой пьесе. Наслаивающиеся на остинатный бас мелодические линии не только резонируют основному образу, но и вносят контраст, становящийся источником завуалированных конфликтов. Так, уже мелодический контрапункт, появляющийся в такте 9, противостоит басовому голосу. Согласно характеристике основных тем «Basso ostinato», предложенной в статье В. Варнавской и Т. Филатовой, остинатная тема баса имеет неакадемическую, джазовую природу, в то время как тема противосложения – «аскетическая, пассакальная, начинается как старинный григорианский хорал» [4, с. 27]. Заявленный контраст в дальнейшем не только не исчезает, но и усиливается, подчёркиваясь введением дополнительных интонационных «завязок».

Вместе с тем, «Basso ostinato» В. Ивко выходит далеко за рамки «скромной» вариационной формы эпохи барокко. Если обратиться к сопряжению статических и динамических компонентов, взаимодействие которых определяет классический облик данной жанро-формы, то динамическое начало в произведении донецкого композитора безусловно превалирует. Динамизации формы способствуют здесь несколько факторов. В числе таковых, прежде

всего, следует назвать ее тематическую неоднородность, порождающую не предусмотренные композиционным регламентом образные контрасты. В. Протопопов пишет о двух разновидностях басо-остинатных форм, складывающихся в XIX–XX веках. Для первой разновидности характерно акцентирование внимания на теме баса, повторения которой выстраиваются в «ясную последовательность её фигуративных вариаций» [3, ст. 348]. Вторая разновидность «переносит центр тяжести с элементарной темы, превращаемой в простой скрепляющий элемент, на широкое мелодико-гармоническое развитие» [3, ст. 348]. «Basso ostinato» В. Ивко ближе ко второму типу, хотя яркая, интонационно выразительная, мгновенно узнаваемая остинатная тема заведомо не исчерпывается определением «простой скрепляющий элемент». И всё же драматургическое развитие в рассматриваемой пьесе детерминируется взаимодействием остинатной темы с новыми мелодическими образованиями. В числе наиболее значимых компонентов тематической организации формы, наряду с пассакальной темой (т. 9), следует назвать секундовые «вздохи», впервые появляющиеся в третьей вариации (т. 17), и постепенное нисходящее движение в диапазоне уменьшённой кварты, осложнённое диатоническими вспомогательными звуками (т. 76). Упомянутые элементы, семантически родственные теме, вносят дополнительные оттенки в господствующее настроение пьесы, расширяя ее эмоциональный спектр.

Собственной линией развития наделяется в «Basso ostinato» и фигуративный тематизм. Так, в третьей и четвёртой вариациях тема и удержанное противосложение сопровождаются мелодической линией восьмых, ровное движение которых лишь изредка нарушается пунктирным и триольным рисунками. В пятой вариации основной ритмической единицей выступают триоли восьмых, однако в заключительных тактах данного раздела триольная пульсация обостряется пунктирами. «Прогрессирующее» дробление мелодической фигурации наблюдается и в дальнейшем: теперь она излагается шестнадцатыми и триолями шестнадцатых, которые господствуют в шестой, седьмой и восьмой вариациях. Затем линия непрерывного диминуирования прерывается, возобновляясь лишь в тринадцатой вариации. Мелодический бег тридцатьвторых в верхнем голосе выдерживается на протяжении четырёх вариаций (№№ 13–16), после чего начинается торможение: триоли шестнадцатых (№ 17), шестнадцатые с пунктиром (№ 18), триоли восьмых (№ 19). Заключительная,

двадцатая, вариация выполняет функции коды, чем объясняется синтез на протяжении данного раздела как основных тематических элементов, так и всех использовавшихся в фигурациях ритмических длительностей.

Среди факторов, способствующих динамизации басо-остинатной формы, необходимо указать также на существенные преобразования тематического материала, связанные с ростом музыкального образа. Вопреки правилам, басовая тема постоянно сдвигается по звуковысотной оси. Уже в пятой вариации (т. 33) она смещается на большую секунду выше первоначальной точки, в шестой (т. 41) – возвращается, однако не на большую, а на малую секунду: es-moll – f-moll – e-moll. Интересно, что тональная реприза (es-moll в седьмой и восьмой вариациях) совпадает с динамическим и фактурным нарастанием, образующим первую кульминацию формы. Тонально-гармоническое движение интенсифицируется в группе вариаций, образующих средний раздел формы (№№ 9–15). Здесь намечается уход в сторону дизезных тональностей, нарушаемый, однако, неожиданным, хотя и кратковременным, возвратом к исходной точке: a-moll (№ 9), D-dur (№ 10), gis-moll (№ 11), es-moll (№ 12), h-moll (№№ 13–14), cis-moll (№ 15). Именно непрерывность тонально-гармонического развития обуславливает наиболее значительные изменения в интонационном облике главной темы (вариации 10 и 11), а также специфику композиционного плана пьесы. Двадцать вариаций группируются в три крупных раздела, образующих экспозиционную (№№ 1–8), разработочную (№№ 9–15) и репризную (№№ 16–20) зоны.

Немаловажную роль в модификациях как главной темы, так и дополнительных тематических образований играют фактурные, регистровые и динамические средства выразительности. Так, басовая тема уплотняется октавами (вариации №№ 8, 17, 18), пассакальная тема переносится из среднего регистра то в верхний, то в нижний и «утолщается» массивными аккордами (вариации №№ 4, 7, 16, 17). Динамические нарастания охватывают смежные вариации, усиливая тенденцию к их объединению в более крупные композиционные разделы. Результатом такого рода процессов становится «тотальное крещендирование формы и ее полимерность», по словам В. Варнавской и Т. Филатовой, конспективно очерчивающая «универсальную концепцию Человека: Homo agens (ц. 1–9) – Homo sapiens (ц. 10) – Homo ludens (ц. 11–13) – Homo communis (ц. 14–17)» [4, с. 25].

Таким образом, в освещаемом опусе В. Ивко барочная форма полностью реализует свои драматургические потенции, на протяжении нескольких веков позволявшие ей воплощать трагические образы в диалектическом единстве статики и динамики. Вместе с тем, мышление композитора конца XX века предопределяет, с одной стороны, обновление музыкально-языковых средств, а с другой, динамизацию драматургического профиля формы, позволяющую отразить напряжённость современного мироощущения.

Подобно тому, как название произведения В. Ивко указывает на барочные ориентиры композитора, заглавие сюиты М. Шука – «Старинные галантные танцы» – содержит отсылку к эпохе, нередко обозначаемую словом *gallant*. Эта эпоха охватывает временной промежуток с 1715 по 1770-е годы и фактически совпадает с правлением французского короля Людовика XV. Слово «галантность», в переводе с французского означающее «вежливый», «обходительный», «приятный», первоначально относилось к отношениям мужчины и женщины, но позднее распространилось на стиль жизни в целом и на стиль литературы и искусства в частности. Характеризуя спектр значений слова «галантный» в лексиконе музыкантов второй половины XVII и XVIII веков, Л. Кириллина пишет: «“Галантное” стало антитезой очень разных понятий и стоявших за ними ценностей, обозначая то “современное” (в пику “старому”), то “изящное” и “лёгкое” (в пику “громоздкому”, “вычурному”, “барочному”), то “нежное” и “чувствительное” (в пику “сухому”, “умозрительному”), то “естественное и непринуждённое” (в пику “учённому” и “чопорному”), то просто “светское”» [2].

Рассмотрение черт «галантной» эпохи в упомянутом произведении М. Шука требует анализа нескольких параметров: содержательного, жанрового, стилистического.

Содержательный параметр в искусстве галантной эпохи связан с ориентацией на модель «необременительного светского общения», культивировавшего «искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех её участников беседы» [2]. Избегание крайностей, доминирование возвышенных и утончённых эмоций, выражаемых в изысканной манере, – этот принцип определяет образный строй инструментальных пьес анализируемого цикла.

Характерной особенностью галантной эпохи считается также выражение внутреннего, чувственно-эмоционального путём внешних проявлений. Этому способствовала особая

коммуникативная система, включавшая, наряду с языками вееров, цветов, мушек, и танец. Аристократические танцы XVII–XVIII веков, отмечает Е. Антонова, «воспринимаются как знаки утонченно-изысканной манеры, через изящество запечатлённых в них жестов и движений отражаются идеальные представления о прекрасном, свойственные “галантному веку”» [1, с. 55]. Следует напомнить: в XVII столетии словом «*galanterie*» назывались лёгкие танцевальные пьесы в старинных сюитах, располагавшиеся между традиционными частями. Об этом, в частности, пишет Л. Кириллина, подчёркивая, что данным термином пользовался и И. С. Бах. К числу наиболее распространенных «галантных» танцев принадлежат менуэт, бурре, паспье, гавот, ригодон, сицилиана.

В цикле М. Шука, озаглавленном «Старинные галантные танцы», две пьесы имеют название «Менуэт», ещё две – просто «Danza» («Танец»). Оба менуэта (№ 2 и № 5) выдержаны в размере 3/4, неторопливом темпе (*Andantino*), им свойственны закругленные мелодические линии, передающие мягкость движений, изящные ритмы, совмещающие пунктирные фигуры с триолями, прозрачная, преимущественно двухголосная, фактура. «Danza alta» (№ 4) и «Danza bassa» (№ 8) переводятся соответственно как «Высокий танец» и «Низкий танец». Хотя жанрово-танцевальное начало здесь не конкретизировано, используемый комплекс выразительных средств (прежде всего, метроритмических) позволяет говорить о чертах жиги (крайние разделы «Danza alta»), сицилианы (средний раздел «Danza alta»), медленных торжественных танцев типа аллеманды («Danza bassa»). Четыре пьесы анализируемого цикла обозначены композитором как «Burlesca». Такие «шуточные» пьесы подвижного характера, встречающиеся в произведениях И. С. Баха, Ф. Куперена, могут надеяться жанровыми признаками определённых танцев. В данном случае размер 3/8, сочетаемый с быстрым темпом (*Allegro*), указывает на популярные в XVIII веке паспье или бурре<sup>2</sup>. Наконец, под № 6 в цикле донецкого композитора фигурирует пьеса, именуемая «Balletto». Напомним, что в XVIII веке происходит разграничение между бытовым и сценическим танцем; по сути, «Balletto» М. Шука демонстрирует имеющиеся отличия: вместо остигатного повтора устойчивых интонационно-ритмических формул – сопоставления контрастных мелодических и ритмических фигур, рисующих отточенные движения профессиональных танцоров.

Ориентация композитора на раннеклассическую эпоху<sup>3</sup> отчетливо проявляется в сфере стилистики. Характерными чертами галант-

ного стиля считаются главенство гомофонного письма, вытеснившего полифоническое, изящество мелодических линий, прозрачность гармонического сопровождения, миниатюрность форм, обилие мелизматических украшений. Л. Кириллина пишет о смешанной франко-итало-немецкой основе стиля *gallant*: «От французов в нем – лёгкая светская салонность, танцевальность и любовь к украшениям; от итальянцев – сладостная мелодичность и упоение ясными гармоническими красками; от немцев – изрядная доля чувствительности и неистребимые приметы вдумчивой основательности» [2].

В «Старинных галантных танцах» М. Шука обнаруживаются все указанные выше особенности. Ясные и простые мелодии строятся на основе характерных для раннеклассического стиля формул: движение по звукам трезвучия (№ 1, т. 1; № 7, тт. 37–38), поступенное движение, нередко усложняемое задержаниями и опеваниями отдельных звуков (№ 5, тт. 19–26; № 7, тт. 3–4), выразительные, преимущественно нисходящие, ходы на сексту, квинту или даже тритон (№ 2, тт. 7–8; № 8, тт. 1–3), восходящее или нисходящее движение уступами (№ 2, тт. 5–6, 29–30; № 4, тт. 3–4). Мелодические линии обильно украшены мелизмами – форшлагами, мордентами, группетто, трелями, которые обозначаются специальными знаками или выписываются нотами (№ 5, тт. 28, 30, 43, 45, 55). Специфичность звучания связана и с арпеджированными аккордами, располагающимися в начале и в конце синтаксических построений (№ 7, тт. 16, 17, 21, 25, 36).

Ассоциации с эпохой раннего классицизма возникают благодаря ясности аккордовых структур и простоте функционально-гармонического развития. Гомофонно-гармоническая фактура нередко образуется благодаря взаимодействию двух-трёх голосов, среди которых вполне определённо акцентирован главный мелодический голос. Композиция танцевальных пьес отличается чёткостью и лаконичностью. Это простые репризные формы – двухчастная (№ 1), трёхчастная (№№ 2, 5, 6), двойная трёхчастная (№ 4). Дубли бурлески (№№ 3, 7, 9), отталкиваясь от построения «*Burlesca-intrada*» (№ 1), демонстрируют её варианты, а «*Danza bassa*» (№ 8) претворяет «зеркальный» вариант старинной двухчастной (или старосонатной) формы, основанной на двух темах:  $abb_1a_1^4$ .

В цикле Шука представлены и сценический танец («*Balletto*» № 6), и дубли («*Burlesca-intrada*» № 1, «*Burlesca*» in E № 3, «*Burlesca variazione*» № 7, «*Burlesca ritirada*» № 9), и танцы, неопределённые в жанровом отношении («*Danza alta*»

№ 4 и «*Danza bassa*» № 8), что указывает на близость рассматриваемой сюиты именно к классическому типу.

Нельзя не упомянуть и тембровую сторону звучания. Сюита «Старинные галантные танцы» существует в различных авторских версиях – для фортепиано соло и для скрипки с гитарой. Очевидно, что выбор данных тембровых решений обусловливается стремлением к адекватному воспроизведению звукового колорита времени, ведь определяющая роль в формировании галантного стиля XVIII века принадлежит клавесинной и лютневой музыке.

Более подробно охарактеризуем композиционную организацию цикла. Принцип контрастного чередования пьес сочетается у Шука со стремлением к единству и стройности целого. Это стремление прослеживается на нескольких уровнях – ладотональном, темповом, тематическом. Основной тональностью сюитного цикла является *g-moll*. На протяжении сюиты выстраивается упорядоченный тональный план с чертами зеркальности:

<i>g-moll</i>	—	G-dur	—	e-moll	—	C-dur	—	<i>g-moll</i>
№ 1		№ 2		№ 3		№ 4		№ 5
—	C-dur	—	a-moll	—	d-moll	—	<i>g-moll</i>	
	№ 6		№ 7		№ 8		№ 9	

Темповые соотношения между частями сюиты определены сочетаниями контраста и симметрии. Пьесы в темпе *Allegro* (№№ 1 и 7) обрамляют цикл, три пьесы (№№ 2, 5, 7) имеют темповое обозначение *Andantino*, пьеса № 3 занимает промежуточное положение между быстрым и умеренным темпами (*Allegro ma non troppo*). Самые быстрые пьесы (№№ 4 и 6) окружают центральное *Andantino* (№ 5), самая же медленная часть цикла – *Lento* (№ 8) – предшествует финальной, подготавливая и оттеняя её появление.

Присутствуют в сюите Шука и тематические связи. Так, постоянные повторения темы бурлески скрепляют циклическую форму, внося в нее черты рондообразности. Интересно, что тональный план тематически тождественных частей (*g-moll* – *e-moll* – *a-moll* – *g-moll*) преломляется в тональном движении внутри последней из них (№ 9).

Наряду с этим, «Старинные галантные танцы» М. Шука не являются простой стилизацией музыки середины XVIII века. Современное звучание циклу придают и значительная свобода метрической пульсации (неоднократные смены размеров 3/8, 4/8, 5/8 в «*Burlesca-intrada*», 5/8 и 6/8 в «*Danza alta*», элементы неквадратности в синтаксической организации всех бурлесок,

а также среднего раздела «Balletto»), и моменты активного гармонического развития и сопоставления далеких тональностей (№№ 1, 3, 4, 6, 7, 9). Это позволяет говорить о сбалансированности «классического» и «современного» в облике рассматриваемого произведения.

Таким образом, в характеризующих сочинениях донецких композиторов стиливые приме-

ты музыки прошлого сочетаются с элементами современного музыкального языка, существенно динамизируются скромные барочно-классические формы – вариационная и сюитная. Переплетения стилистических элементов различных эпох обнаруживаются не только в «пространстве» индивидуального композиторского стиля, но и в пределах одного сочинения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Basso ostinato, будучи одной из разновидностей вариационной формы, выступает одновременно и как обобщающая модель сложившихся в эпоху барокко жанров, которые опираются на принцип многократного повтора неизменной темы в басу (пассакалия, чакона, граунд, фолья).

<sup>2</sup> Бурре, обычно причисляемый к двухдольным танцам, в ту пору мог быть и трёхдольным.

<sup>3</sup> В ряде современных исследований понятия «галантный стиль» и «раннеклассический стиль» используются как синонимы.

<sup>4</sup> Данная пьеса стилистически наиболее близка к барочной эпохе, о чём свидетельствуют такие черты, как комплементарная ритмика, двухголосная фактура, организация которой заставляет вспомнить о правилах контрапункта, гармонические последования, не подчиняющиеся функциональным тяготениям.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Е. Сюита Р. Штрауса «Мещанин во дворянстве»: семантические аспекты анализа музыкального произведения // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецьк–Львів: Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2010. Вип. 10. С. 50–60 [Музыкальное искусство: сб. науч. ст. Донецк–Львов: ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2010. С. 50–60].
2. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Израиль – XXI век. 2007. № 4. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>.
3. Протопопов В. Basso ostinato // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Ст. 346–348.
4. Варнавська В., Філатова Т. Геній української домри: портрет в ескізах // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. ст. Київ–Донецьк: ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 2001. С. 4–29 [Варнавская В., Филатова Т. Гений украинской

домры: портрет в эскизах // Музыкальное искусство Донбасса: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Киев–Донецк: ДГК им. С. С. Прокофьева, 2001. С. 4–29].

5. Мельник Л. Необарочні тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с. [Мельник Л. Необарочные тенденции в музыке XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2004. 19 с.]
6. Тукова І. Про функціонування старовинних жанрових моделей у музиці ХХ сторіччя (на прикладі творчості Михайла Шуха) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. ст. Київ–Донецьк: ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 2001. С. 117–126 [Тукова И. О функционировании старинных жанровых моделей в музыке XX столетия (на примере творчества Михаила Шуха) // Музыкальное искусство Донбасса: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Киев–Донецк: ДГК им. С. С. Прокофьева, 2001. С. 117–126].

#### REFERENCES

1. Antonova E. Syuita R. Shtrausa «Meshchanin vo dvoryanstve»: semanticheskie aspekty analiza muzykal'nogo proizvedeniya [R. Strauss' Suite «The Petty Bourgeois at the Nobility»: Semantic Aspects of Analysis of Musical Work]. Muzychne mystetstvo: zbirka naukovykh statey [Musical Art: Collected Research Articles]. Donets'k–L'viv:

Donets'k S. Prokofiev State Academy of Music, 2010. Vol. 10. P. 50–60.

2. Kirillina L. Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka [Courtliness and Sensitivity at the XVIII<sup>th</sup> Century Music]. Izrail' – XXI vek [Israel – the XXI<sup>st</sup> Century]. 2007. No. 4. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>.

3. *Protopopov V.* Basso ostinato [Basso Ostinato]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopaedia: in 6 vol.] Editor-in-chief Yu. V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1973. Vol. 1. Col. 346–348.
4. *Varnavs'ka V., Filatova T.* Geniy ukrayins'koy domry: portret v eskizakh (In Ukrainian) [The Genius of Ukrainian Domra Art: the Portrait in Cartoons]. *Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, syogodni, zavtra: zbirka statey* [Musical Art of the Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Kyjiv–Donets'k: Donets'k S. Prokofiev State Conservatoire, 2001. P. 4–29.
5. *Mel'nik L.* Neobarokovi tendentsii v muzytsi XX st.: avtoref. dis. ... kand. mystetstvoznavstva (In Ukrainian) [Neobaroque Tendencies at the XX<sup>th</sup> Century Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyjiv, 2004. 19 p.
6. *Tukova I.* Pro funktsionuvannya starovynnykh zhanrovnykh modeley u muzytsi XX storichchya (na prykladi tvorchoosti Mikhayla Shukha) (In Ukrainian) [About Functioning of Ancient Models at the XX<sup>th</sup> Century Music (on the Example of the Works by Mikhail Shukh)]. *Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, syogodni, zavtra: zbirka statey* [Musical Art of the Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Kyjiv–Donets'k: Donets'k S. Prokofiev State Conservatoire, 2001. P. 117–126.

### НЕОСТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье рассматриваются произведения донецких композиторов В. Ивко и М. Шука, претворяющие ряд существенных особенностей барочного и классического стилей. Пьеса «Basso ostinato» В. Ивко индивидуально преломляет характерные черты композиционной модели – полифонической вариационной формы XVII–XVIII столетий. Сюита «Старинные галантные танцы» М. Шука репрезентирует раннеклассический инструментальный жанр в его сегодняшнем облике.

Анализ упомянутых произведений позволяет выявить органичное сочетание стилевых примет музыки прошлого с элементами современного музыкального языка.

*Ключевые слова:* В. Ивко, «Basso ostinato», барочная полифоническая вариационная форма, риторические фигуры, М. Шух, «Старинные галантные танцы», раннеклассический стиль.

### NEO-STYLE TENDENCIES IN CREATIVE WORKS BY DONETSK COMPOSERS

Works by Donetsk composers V. Ivko and M. Shukh realizing some essential peculiarities of Baroque and Classical styles are examined in the article. The piece «Basso Ostinato» by V. Ivko individually embodies the typical features of its composing model namely polyphonic variation form. The suite «Ancient Gallant Dances» by M. Shukh represents Early-Classical Style in its today's

appearance. The analysis of the mentioned works furthers to revealing an organic combination of style signs of music of the past with the elements of modern musical language.

*Keywords:* V. Ivko, «Basso Ostinato», Baroque polyphonic variation form, rhetoric figures, M. Shukh, «Ancient Gallant Dances», Early-Classical style.

**Утина Анна Николаевна**

преподаватель теоретических дисциплин

*e-mail: ratina.uan@gmail.com*

Донецкое музыкальное училище

Украина, 85110, Донецкая область, Константиновка

