

ISSN: 2312-4679

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS
THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHANOVA ACADEMY OF MUSIC

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія.

Музикознавство

Випуск I (4), 2015

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology.

Musicology

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. I (4). – 202 с.

У збірнику наукових праць вміщено статті науковців, викладачів, докторантів та аспірантів, у яких висвітлено актуальні питання культурології, філології і музикознавства, а також запропоновано погляди науковців щодо розв'язання проблем сучасної науки за вказаними напрямами.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, а також усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Бібліографія в кінці статей.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Герчанівська П. Е. – голова редколегії, д. культ., професор (Україна, м. Київ); *Самойленко О. І.* – заст. голови редколегії, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); *Кравченко А. І.* – відп. секретар, к. мист., ст. викладач (Україна, м. Київ); *Астаф'єва О. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Москва); *Більченко Є. В.*, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); *Волков С. М.*, д. культ., професор (Україна, м. Київ); *Городенська К. Г.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Демска-Тренбач М.*, професор (Польща, м. Варшава); *Дианова В. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Жукова Н. А.*, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); *Іконникова С. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Калько М. І.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Черкаси); *Кікоть А. А.*, д. культ., доцент (Україна, м. Харків); *Козаренко О. В.*, д. мист., професор (Україна, м. Львів); *Личук М. І.*, к. філол. н., доцент (Україна, м. Київ); *Маркова О. М.*, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); *Медушевський В. В.*, д. мист., професор (Росія, м. Москва); *Мосолова Л. М.*, д. мист., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Ожоган В. М.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Сабадаш Ю. С.*, д. культ., професор (Україна, м. Маріуполь); *Снівак Д. Л.*, д. філол. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Степаненко М. І.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Полтава); *Шинкарук В. Д.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Шульгіна В. Д.*, д. мист., професор (Україна, м. Київ); *Щедрін А. Т.*, д. культ., професор (Україна, м. Харків); *Ястжебський М.*, д. філос. н. (Польща, м. Люблін).

Рецензенти:

Бондарева О. Є., д. філол. н., проф. (Україна, м. Київ), Станіславська К. І., д. мист., проф. (Україна, м. Київ), Петрова І. В., д. культ., проф. (Україна, м. Київ)

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 29 вересня 2014 року № 1081 як фахове видання з мистецтвознавства, культурології

Журнал індексується в міжнародних базах даних:

Science Index (ПІНЦ); International Impact Factor Services; Google Scholar;
Journals Impact Factor; BASE; Research Bible; InnoSpace;
Scientific Journal Impact Factor.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Протокол № 4 від 26.05.2015 р.

За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

опери, що, безумовно, відповідало її музичному змісту. На той час, через двадцять років після її появи, «Летюча миша» вже стала класичним зразком віденської оперети. З того часу вона не сходить зі сцени віденської опери. Крім Малера, її ставили найвизначніші німецькі й австрійські диригенти Бруно Вальтер, Фелікс Вейнгартнер, Герберт Караян, ін.

«Летюча миша» – перша вершина в оперетковій творчості Штрауса. Випробування часом довело, що цей твір, задуманий як «легкий» в сюжетно-образному відношенні, заснований на первинних побутових стилістичних-жанрово-стилістичних прототипах, далеко вийшло за межі дивертисментно-розважального жанру завдяки семантичній множинності вальсової стилістики, створеної Штраусом, широті драматургічних функцій музично-вальсових прообразів.

Література:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного анализа музыкального искусства). – Ч. 1. Тезисы / М. Бонфельд. – М. : МГЗПИ, 1991. – 125 с.
3. Мазель Л. Анализ музыкальных производителей / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
4. Мейлих Е. Иоганн Штраус / Е. Мейлих. – Л. : Музыка, 1975. – 298 с.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. – 260 с.

References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – М. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bonfel'd M. Muzyka. Iazyk. Rech'. Myshlenie : (Opyt sistemnogo analiza muzykal'nogo iskusstva). –Ch. 1. Tezisy / M. Bonfel'd. – М. : MGZPI, 1991. – 125 s.
3. Mazel' L. Analiz muzykal'nykh proizvoditelei / L. Mazel', V. Tsukkerman. – М. : Muzyka, 1967. – 752 s.
4. Meilikh E. Iogann Shtraus / E. Meilikh. – L. : Muzyka, 1975. – 298 s.
5. Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei / S. Skrebkov. – М. : Muzyka, 1973. – 447 s.
6. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva / V. N. Kholopova. – М. : Nauchno-tvorcheskii tsentr «Konservatorii», 1990. – 260 s.

УДК 785 (477) «20-21 ст»

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ПРОГРАМНІ ОСНОВИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті здійснено аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Окреслено тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій та виявлено спрямованість еволюції принципів програмності – від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття, що веде до синтезу мистецтв і підвищує художній потенціал творів камерно-інструментальної музики.

Ключові слова: камерно-інструментальні жанри, програмна музика, програмність, синтез мистецтв, перфоманс.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Программные основы камерно-инструментальных сочинений украинских композиторов конца XX – начала XXI веков

В данной статье осуществлен анализ программных импульсов камерно-инструментального творчества украинских композиторов конца XX – начала XXI вв. Очерчены тенденции взаимодействия академического и современного подходов в написании программных композиций и выявлена направленность эволюции принципов программности от традиционных до новейших форм и приемов ее раскрытия, ведущих к синтезу искусств и повышающих художественный потенциал сочинений камерно-инструментальной музыки.

Ключевые слова: камерно-инструментальные жанры, программная музыка, программность, синтез искусств, перфоманс.

Kravchenko Anastasia, Ph.D. in Arts, Lecturer of the Theory, History of Culture and Musicology Department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Programme basics of chamber music of Ukrainian composers of the end of the XXth – the beginning of the XXIst. century

The article provides an analysis of programme impulses of chamber creative work of Ukrainian composers of the end of the XX – the beginning of the XXI century. New tendencies are described of interaction between academic and contemporary approaches in creating of programme compositions. Trends of evolution of principles of programmes – starting with traditional and up to the latest forms and methods of their disclosure – are discovered. This leads to the synthesis of arts and increases artistic potential of pieces of chamber music.

Key words: chamber genres, programme music, synthesis of arts, performance.

Явище програмності у жанрах камерно-інструментальної музики налічує більш ніж чотириохсотлітні традиції свого розвитку, що були закладені у добу бароко й класицизму, досягли свого розквіту у творчості композиторів-романтиків та імпресіоністів і на сучасному етапі «отримали найширше втілення у близькому зв'язку з новітніми стильовими напрямками музичного мистецтва» [11, 6]. Динаміка еволюції програмних тенденцій у музичній творчості знаходить своє яскраве виявлення у камерно-інструментальних жанрах, демократичність і виконавська мобільність яких сприяє появі альтернативних програмних композицій на стику взаємопроникнення суміжних видів мистецтв.

У сучасному музикознавстві питання розвитку ідей програмності у творах камерно-інструментальної музики висвітлюється, переважно, в контексті композиторської і виконавської творчості у працях О. Берегової (концептуальні вектори «людина і буття» та «людина і надбуття» в українській камерній музиці), Р. Розенберг, І. Єрґієва (ідейно-образний зміст окремих композицій), О. Щербакової (образно-тематичні тенденції та способи виконавської актуалізації програмних творів у жанрі фортепіанного дуету) та ін., а також проблеми реалізації принципів програмності в контексті теорії та методики навчання і професійної освіти підіймаються у роботах К. Цепколенко (методика сценарної розробки музичного матеріалу у класі композиції). Проте розгляд камерно-інструментальної творчості українських композиторів з позицій аналізу типології програмних тенденцій, особливо, щодо творів так званої "нової" музики, написаної на переломі тисячоліть, представлено недостатньо повно, що і обумовлює актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті здійснюється аналіз камерно-інструментальних творів українських композиторів з метою виявлення основних програмних тенденцій та напрямів еволюції принципів програмності від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття в музичній творчості кінця XX – початку XXI ст. (на матеріалах одеської композиторської школи).

На сучасному етапі функціонування музичної культури України за нових соціоісторичних умов і естетичних запитів суспільства програмні ідеї отримують широкі можливості свого розвитку у камерно-інструментальній композиторській і виконавській творчості. Музичні композиції наповнюються новим програмним змістом, що відображає або транслює певну інформацію і потребує застосування як традиційних, так і новітніх форм своєї актуалізації в музичній практиці. Відповідно до сформованих у процесі музично-історичного розвитку програмних принципів, характерним для камерно-інструментальної музики українських композиторів є використання програмності у її традиційній формі, а саме асоціативному зв'язку з творами літературного, візуального мистецтва або явищ дійсності, що супроводжується словесною вказівкою в музичному тексті на джерело.

Зокрема, як і в попередні епохи «культура доби постмодерну виявляє <...> особливу увагу до одного з феноменів і сутнісних характеристик людського буття – слова» [1, 27]. Тому найчастіше програмними джерелами камерно-інструментальних п'єс виступають артефакти вербальної культури – літературні твори, зміст яких може відображатися як прямо, так і опосередковано (конкретна програмність, програмні назви, епіграфи, авторські ремарки тощо). Так, літературна обдарованість є однією із сторін творчого портрету А. Томльонової (нею написана поетична збірка «Семь нот в тишине», вокальний цикл «Настроение» на власні вірші російською мовою). У камерно-інструментальній музиці композитор тяжіє до контурного моделювання загальної концепції творів, прагнучи не нав'язати, а дати поштовх виконавцю, слухачу до самостійного мислення, уяви, відчуття. Використаний А. Томльоною епіграф до третьої частини Сонати № 2 (1992) для

скрипки і фортепіано (до речі, єдиний на даний момент випадок введення епіграфів у її камерно-інструментальній творчості) зі сцени аду "Божественної комедії" Данте Аліг'єрі: «А бес Харон взываает стаю грешных, вращая взор как уголья в золе и гонит их, и бьет веслом неспешных» розкриває концепцію сонати, яка автором «мислиться як посттрагічне» [8] – кожному з нас пропонується божественне наближення, але через гріховність, не усвідомлення свого призначення (людина як образ Божий на землі) у фіналі вибрано інший шлях, людина відвертається від благодаті Божої і падає у вічну безодню.

Традиційними програмними першоімпульсами створення композицій виступають її артефакти невербальної культури – твори образотворчих та необразотворчих видів пластичних мистецтв (живопис, графіка, скульптура, архітектура, декоративне мистецтво), враження від яких відбиваються опосередковано за допомогою музичних засобів виразності у творах українських композиторів, де мінімальна програма закладена у назві композиції, наприклад: «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» Л. Самодаєвої (2001), «Крізь кристали готичної мозаїки» Ю. Гомельської (2006), «Блики витража» Г. Тихоплав (2012), «Стіна плачу» з триптиху К. Майденберг-Тодорової (2008). Тяжіння до подібного «згортання» програми до мінімальної у лаконічній, емній назві є типовим прийомом, що має на меті занурити слухача у конкретно окреслене автором поле образів.

Проте на сучасному етапі спостерігається тенденція до використання специфічних смислових назв, що містять багатомірні завуальовані сенси, право пошуку і домислу яких надається слухачеві. Наприклад, паратекстуальність семантичного простору композиції С. Азарової «У крижаній самотності» (2002) стимулює на віднайдення нових сенсів: «як не парадоксально, так названа не сольна п'єса (що відповідало б формальній логіці), але дуєт. Самітність удвох, у відриві від зовнішнього світу (взаємовідносини партій між собою безконфліктні)? Самітність митця й роздвоєння його свідомості в оточенні байдужої до нього дійсності?» [9, 137]. Закладена автором неоднозначність назви твору у співвідношенні з музичним текстом провокує множинність смислових асоціацій, коли виконавець і слухач дешифрують ці значення, кожен по-своєму уявно вибудовуючи концептуальний простір художнього твору і, таким чином, щоразу виступаючи співучасниками со-творіння композиції, – це є свідомою позицією автора.

Використання смислових, символічних двозначних і, навіть, трьохзначних назв є характерною рисою творчості Ю. Гомельської (зокрема, із 42 камерно-інструментальних творів, написаних нею на даний момент, лише одного разу у ранній період творчості зустрічаємо жанрову назву – Соната для скрипки і фортепіано, 1987 р.), що можна проілюструвати на прикладі своєрідного циклу композицій, створеного між 2003 і 2013 роками, для дуєтів флейта–фортепіано, скрипка–віолончель, бандура–баян, баян–фортепіано, об'єднаних спільною назвою «ДіаДема», в яку автор закладає три сенси. По-перше, діадема – це жіноча прикраса; по-друге, Діа – це два, деме, Демо – від англ. «demonstration», тобто «демонстрація двоох» або «демонстрація дуєту»; по-третє – дихотомія Діа і Демо мислиться як дуалістичне протиставлення дня і ночі, світла і п'їтьми, святого і диявола тощо [4]. Зважаючи на смислово «завантаженість» оригінальних назв, у які авторка закодує основну ідею композицій, в камерно-інструментальній музиці Ю. Гомельської ніколи не використовує епіграфи, ремарки, будь-які інші словесні доповнення, вважаючи, що додатковий смисловий ряд занадто переобтяжить сприйняття твору.

На відміну від попередніх прикладів, де синтез музики та інших видів мистецтв (літератури, живопису тощо) у програмних основах композицій відбувається на ідейно-образному рівні і, як правило, не передбачає спеціального оприлюднення програми, на сучасному етапі виникли нові форми і прийоми розкриття програмності, впровадження яких поступово призвело до виникнення інструментального театру. Ці форми принципово відрізняються від своїх традиційних аналогів, які є їхнім генетичним корінням, тим, що вводяться як частина композиції, яка потребує обов'язкової сценічної інтерпретації, – в результаті відбувається реальне об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид.

Наприклад, композитори нерідко використовують прийом введення у музичний твір вербальних рядів: співу, наспівування, декламації тексту, шепоту, крику у виконанні інструменталістів задля вирішення конкретних завдань, обумовлених розвитком логіки композиції. Ми виділили вербальні ряди двоох типів, перший з яких безпосередньо пов'язаний з розкриттям програми композиції, а другий – передбачає використання тембру голосу людини як додаткового сильнодіючого прийому. Останній тип вербальних рядів прямо не пов'язаний з розкриттям програмності, проте, зважаючи на часте поєднання обох типів вербальних рядів в одній композиції, ми його також розглядаємо.

Застосування вербальних рядів першого типу знаходимо у творі С. Азарової «Asiopo» (2004), де на виконуваний музичний текст накладаються розмовні репліки інструменталістів, кожен з яких має свою «роль» (індивідуальний тембр голосу виконавця, особливості вимови тексту), що, за словами композиторки, допомагає їй досягти не тільки потрібного емоційного ряду/емоційної візії, але й вибудувати сюжетну лінію, вести слухача в окресленому авторським задумом напрямі [3]. Л. Самодаєва включає поетичні ряди – вірші В. Хлебнікова та І. Потоцького у камерно-інструментальні твори «Рондо у стилі Велимира» (1996) та «Строфи» (1997) для дуєтів скрипки/читця–баяна/читця та скрипки/читця–фортепіано/читця відповідно. Поетичний текст промовляється виконавцями одночасно із звучанням музики, таким чином відбувається внутрішнє перевтілення музикантів, які, неначе приміряючи акторські маски, розкривають омузичнено-поетичні почуття, думки, образи-символи. У «Рондо» в якості «рефрену виступає речитатив: «“Ногу на ногу заложив, Велимир сидит...”». В цьому експериментальному, глибокому у філософському підтексті творі інструментальна діалогічність доповнюється

вокально-речитативною – на футуристичні вірші В. Хлебнікова, де першочергове значення надається не конкретиці сенсу того чи іншого слова або речення, а фонемічності звучання окремих складів» [2, 112].

Вербальні засоби другого типу (непов'язані з розкриттям конкретної програми) зустрічаються у камерно-інструментальній музиці, наприклад, у творах Ю. Гомельської, яка часто використовує голос людини саме як тембр, фарбу, що додає барвистості, або, навіть як інструмент, партія якого органічно вплітається у партитуру твору. У визначені автором моменти у п'єсах «Гуцулка-дэнсе» (2006) та «Тріумф адреналіну» (2001) включаються вигуки перкусіоністів задля створення ефекту несподіванки, що значно підвищує емоційно-енергетичний тонус композицій у кульмінаційних точках. У квартеті «Фоніум-фольк» (1995), навпаки, є декілька хвиль наростання напруги, що створюються фактурними і динамічними засобами. В певний момент до цієї хвилі, спочатку майже непомітно, підключаються голоси виконавців, коли піаніст починає наспівувати короткий квазі-фольклорний український мотив, який поступово підхоплюють, вторять і інші учасники ансамблю, таким чином голоси інструменталістів створюють ефект неначе вербальної поліфонії і зливаються з музичними партіями, утворюючи цільний багатоплановий пласт тексту.

Одночасне виконання музичного і вербального тексту може становити технічні складнощі перед інструменталістами і потребує, окрім первинних вокальних/ораторських навиків, відповідної акторської пластичності і гнучкості. Наприклад, «Аум-квінтет» (для саксофона-тенора, фортепіано, скрипки, віолончелі та вокалу без слів, 1993 р.) К. Цепколенко писала як камерно-інструментальний твір у квартетному складі, де партію голосу виконує піаніст/піаністка. Історія створення композиції виросла з ідеї, в основі якої покладена теорія філолога Н. Марра, яка ґрунтується на виокремленні чотирьох звукових сполучень – прадавніх слів, що закладені в основі санскриту та інших старовинних мов. Ці слова проходять по всій партитурі «Аум-квінтету» – спочатку окремі звуки, потім склади і т.д., ілюструючи шлях еволюції мови: «За ідеєю, музика вже була, музика існувала у космосі завжди, а мова зароджувалась», – так описує концепцію твору авторка [5]. Прем'єра композиції у виконанні одеського ансамблю «Фрески» відбулася квартетним складом, де партію голосу виконувала піаністка Т. Кравченко. Проте в процесі подальших репетицій стало очевидним, що контраст інтонаційних сфер вокальної (хоча і без слів) та інструментальної партії піаніста створює значні складнощі для втілення і вже у репертуарі «Камерати» партію голосу співала О. Войнаровська, таким чином, в процесі сценічної практики твір трансформувалася з камерно-інструментального у камерно-вокальний чи як характеризує його Р. Розенберг – «новий жанр вокально-інструментального театру» [6].

Поєднання нетипових варіантів синтезу музики і слова, музики й акторської гри, музики і хореографії, атрадиційне використання музичних інструментів та різноманітних аксесуарів створює незвичайні ефекти, підкреслює чуттєво-емоційну ауру та образний зміст творів і виводить жанри з виключно музичної сфери, утворюючи нову, музично-видовищну, театралізовану форму їх функціонування. Поняття «театральності» у нетеатральних за природою жанрах, до яких належать жанри камерно-інструментальної музики, використовуються умовно: «мається на увазі один із можливих проявів позамузичного начала, вільного від прямого і неодмінного зв'язку із театральними жанрами, сценою і народженого під впливом видовищних художніх форм, естетики видовища і режисерської творчості» [6] в їх проявах, характерних для мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Прийоми театралізації в камерно-інструментальних творах можуть використовуватись як частково, так і тотально, в останньому випадку музична композиція перетворюється на перфоманс – форму сучасного музичного мистецтва із запланованою сценарною дією, що відображає тенденцію взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв і дозволяє композитору різностороннє впливати на сприйняття та емоційний стан слухачької аудиторії за допомогою як музичних, так і позамузичних засобів.

У 1991 р. К. Цепколенко однією з перших українських композиторів підійшла до створення музичних перфомансів, спираючись на авторську концепцію «сценарної розробки» музичного матеріалу. Новий вид композиції передбачає складання сценарію, де використовується «не загальна розпливчата ідея, а, в більшій чи меншій мірі конкретності, продумана програма дій, рівнопротяжна музиці, що визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості та ін.» [10]. В залежності від рівня деталізації сценарна розробка може бути ідейною, фабульною або літературною і створюватися композитором як одноосібно, так і в «ідейному» співавторстві. Впровадження даного принципу є основою творчого і педагогічного методів К. Цепколенко: «Для мене найголовніше – той сценарій, який вводить автор в ту чи іншу композицію, той світ, що передував її створенню, щоб це не було формально», – каже композиторка [5].

Апробацію сценарності в жанрах камерно-інструментальної музики К. Цепколенко здійснила ще у 80-х роках (ідейна сценарність – «Славлення чотирьох стихій», фабульна – «Театральна соната», літературна – «Історія флейти-пуританки»). Проте найповніше потенціал сценарної розробки розкрився у 90-х–2000-х роках у перфомансах К. Цепколенко для різних ансамблевих складів, таких як: «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3» (1991), «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1» (1992), «Блукання у просторі трикутника» (1994), «Принцеса» (1996), «Кабіна для восьми» (2002), «Після нічії» (2005). Твори з циклу «Гра в карти» К. Цепколенко ще не маркує як перфоманси, проте «безумовно, це музичний театр. Виконавці – чотири музиканти, актор і, звичайно, антураж – наприклад, карти, пістолети, шампанське і т.д. Головна ідея циклу – значення гри у житті людини. Гра в карти у цьому перфомансі – як загальний образ, як символ» [7, 75].

Серед вищеперерахованих перфомансів нещодавно введений в українську музичну практику (Київ, 29.09.2014 р.) твір "Після нічії" для диригента (wistle, 2 bng, w-bl), флейтиста (picc, fl, alt. fl), кларнетиста (es-cl,

cl, b-cl), скрипаль та віолончеліста. Концептуальний синопсис перфомансу був написаний К. Цепколенко на замовлення FIFA в канун Чемпіонату світу з футболу 2006-го року (за пропозицією керівника ансамблю "Sur Plus" Джеймса Ейвері). Музична сцена, за задумом композиторки, перетворюється на футбольне поле, диригент – на рефері (зі свистком і перкусією), музиканти – на форвардів (флейтист і кларнетист) та воротарів (віолончеліст та скрипаль) різних команд (А і В), що зішлись після нічиєї у вирішальних пенальті (дуель-дуети, які знаходяться візаві). Сценарій перфомансу докладно описує просторові переміщення: як гравці розбігаються, б'ють у ворота, як жестикулює рефері. З кожним ударом пенальті флейтист і кларнетист змінюють інструменти, музика передає емоційно-психологічний стан гравців різних команд – напруга, хвилювання, розчарування поразки, радість перемоги. Емоції не вщухають навіть після завершення поєдинку, коли у п'ятому постлюдійному розділі перфомансу рефері-диригент намагається заспокоїти гравців-музикантів, проте вони продовжують грати навіть після відходу рефері з футбольного поля-сцени. Цікавою деталлю композиції є використання в партитурі динамівського футбольного гімну, інтонації якого ледве помітно вкрапляються в орнамент першої частини, де серед руху 16-ми проходить ця повторювана тема. Перфоманс "Після нічиєї" став "музичною візитівкою" Чемпіонату і був презентований у всіх містах Німеччини, де проходили футбольні матчі, причому разом з виконавцями подорожувала і спеціальна конструкція залу у вигляді великого м'яча, всередині якого відбувалася дія [5].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. музичний перфоманс як синтетичний вид мистецтва набув значної популярності у публіки. Твори камерно-інструментальної музики стали виразниками подібних альтернативних форм музичного мистецтва завдяки притаманній камерним жанрам унікальній програмній специфіці, демократичності і виконавській мобільності, що дозволило композиторам впроваджувати сценарні, активно-дієві форми спілкування зі слухачською аудиторією, таким чином, задовольняючи потреби різних верств соціуму в демократичному, всеохоплюючому відображенні і пізнанні навколишньої дійсності.

Отже, аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальних творів композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ ст., окреслює тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій, а саме використання програмності у її традиційній (асоціативний зв'язок з артефактами вербальної та невербальної культури або явищами дійсності) та нетрадиційній формі (об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид шляхом синтезу музики, слова, театру, акторської гри, хореографії тощо). Спрямованість еволюції принципів програмності на проникнення у галузь суміжних мистецтв підвищує художній потенціал камерно-інструментальних композицій, що найбільш яскраво виявляється у синтезі музики і слова (традиційний синтез – програмні основи, епіграфи, ремарки; нетрадиційний – озвучувані вербальні ряди двох типів) та у синтезі музики і театру – привнесення театральності у нетеатральні за природою жанри (традиційний – емоційність, артистичність, використання цільових жестів і пантоміміки; нетрадиційний – перетворення музичного твору на квазі-театральну виставу – музичний перфоманс).

Література

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х – 90-х рр. ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.
2. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
3. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
4. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
5. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
6. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р. Розенберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html
7. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания Одесской композиторской школы и 75-летию Одесского отделения НСКУ : [монография] / Римма Розенберг. – Одесса : Астропринт, 2013. – 328 с.
8. Русяева М. В. Інтерв'ю з Томльоновою А. С. від 25.07.2013. // [Електронний ресурс] – Копія інтерв'ю надіслана Русявою М. В. і зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
9. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса: ВМВ, 2009. – 160 с.
10. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / К. Цепколенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html
11. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 18 с.

References

1. Beregova O. M. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrajinskykh kompozytoriv 80-h – 90-h rr. XX storichchia: dis. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 / O. M. Beregova. – K., 2000. – 204 s.
2. Jergijev I. D. Ukrajinskyi "modern-bajan" – fenomen svitovogo mystetstva / I. D. Jergijev. – Odesa : Drukarskyi dim, 2008. – 168 s.
3. Intervju z Azarovoju S. A. vid 30.04.2014. – Tekst zberigajetsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
4. Intervju z Gomelskoju J. O. vid 28.03.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
5. Intervju z Tsepkojenko K. S. vid 03.05.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
6. Rozenberg R. K probleme teatralnosti v tvorcestve kompozitorov Odessy / R. Rozenberg [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupa: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html
7. Rozenberg R. Odesskaya kompozitorskaya shkola: k 100-letiyu osnovaniya Odesskoi kompozitorskoi shkoly I 75-letiyu Odesskogo otdeleniya NSKU : [monografiya] / Rimma Rozenberg. – Odessa : Astroprint, 2013. – 328 s.
8. Rusaeva M. V. Intervju z Tomlionovoju A. S. vid 25.07.2013. // [Elektronnyi resurs] – Kopiia intervju nadislana Rusaevoyu M. V. i zberigayetsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
9. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetyka, teoriya, praktyka : [Navch. posibnyk dlya vyschyh navch. zakladiv kultury i mystetstv III–IV rivniv akredutatsii.] / Sumarokova V. G. ta in. – Odesa: BMB, 2009. – 160 s.
10. Tsepkojenko K. Scenarnaya razrabotka muzykalnogo materiala (avtorskaya metodika obucheniya v klasse kompozicii) / K. Tsepkojenko // Periodychnyi internet-zhurnal «Musica Ukrainica» [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupa: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkojenko-ped.html
11. Scherbakova O. K. Programni osnovy zhanrovo-stylovoji formy fortepiannogo duetu : avtoref. dis. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : spec. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. K. Scherbakova. – Odesa, 2012. – 18 s.

УДК: 782.1+784.95/.96

Носуля Анатолій Валентинович,
в.о. доцента кафедри сольного співу,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ У КАМЕРНІЙ ОПЕРІ НА РУБЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Стаття присвячена розробці теоретичних питань побутування сучасної опери в умовах складної та суперечливої картини художніх процесів сьогодення. Розглядається динамічна взаємодія оперного мистецтва з суміжними жанрами і процес взаємопроникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм, що є однією з найбільш загальних ознак розвитку музики у XX столітті та призводить до виникнення оперних творів змішаного типу. Вивчається жанрова специфіка та принципи формоутворення в камерній опері на рубежі XIX–XX століть.

Ключові слова: камерна опера, жанр, камернізація, принципи формоутворення, оперна драматургія.

Носуля Анатолій Валентинович, в.о. доцента кафедри сольного співу, соискатель кафедри истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков

Статья посвящена разработке теоретических вопросов бытования современной оперы в условиях сложной и противоречивой картины художественных процессов настоящего. Рассматривается динамическое взаимодействие оперного искусства со смежными жанрами и процесс взаимопроникновения в оперу элементов, характерных для иных жанровых форм, является одним из наиболее общих признаков развития музыки в XX веке, что в свою очередь приводит к возникновению оперных произведений смешанного типа. Изучается жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: камерная опера, жанр, камернизация, принципы формообразования, оперная драматургия.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Гончарова О. М.</i>	Дозвілля античності в контексті видовищної культури: ігри.....	3
<i>Сабадаш Ю. С.</i>	Вплив мас-медіа на формування особистості: за творами Умберто Еко.....	9
<i>Личковах В. А., Файзулліна Г. С.</i>	Художня література як етнокультурологія.....	15
<i>Демідко О. О.</i>	Становлення та розвиток театральної культури Маріуполя (кінець XIX – початок XX століття).....	22
<i>Ємельянова Т. В.</i>	Культурологічний аналіз естетико-психологічної проблематики.....	27
<i>Карпов В. В.</i>	Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади.....	32
<i>Крижановська Н. Є.</i>	Феномен диригента в сучасних культурних процесах (феноменальна особистість диригента-хормейстера як культурологічна проблема).....	36
<i>Овчарук О. В.</i>	Культурологічні концепції як форми наукового пізнання культури та людини.....	40
<i>Барандій А. Ю.</i>	Роль австро-угорської національної політики у формуванні ідентичності українців Галичини кінця XIX – початку XX століття	45
<i>Бойко З. В.</i>	Філософсько-культурологічний аспект концепту «серце».....	49
<i>Матвійчук Б. С.</i>	Естетосфера радянської реклами першої половини XX століття: культурологічний аналіз.....	54
<i>Нікольченко Ю. М., Головка О. В.</i>	Греко-римська антична архітектура Північного Причорномор'я та її традиції.....	58
<i>Фурдичко А. О.</i>	Форми колективної взаємодопомоги українців.....	63
<i>Романенко Н. О.</i>	Військово-шефська діяльність колективів українських театрів періоду Великої Вітчизняної війни.....	67
<i>Хом'якова О. В.</i>	Культурна компетенція у вищій освіті.....	73
<i>Копієвська О. Р.</i>	Культурна матриця в контексті сучасного культуротворення.....	77

ФІЛОЛОГІЯ

Мовознавство

<i>Шевченко Л. О.</i>	Національно-культурний компонент фразеологізмів в іспанській періодичній пресі.....	83
-----------------------	--	----

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Бермес І. Л.</i>	Роман Кухар – співак і організатор музичного життя української діаспори.....	88
<i>Козлін В. Й., Грищенко В. І.</i>	Методичні рекомендації з аранжування при зведенні музичного матеріалу звукорежисером.....	94
<i>Андросова Д. В.</i>	Символізація оперного симфонізму у фортепіанних сонатах Р. Вагнера.....	106
<i>Каплун Т. М.</i>	Образ святої княгині Ольги в давньоруській церковно-співочій традиції: історичні і джерелознавчі аспекти.....	111
<i>Сташевський А. Я.</i>	Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація.....	116
<i>Громченко В. В.</i>	Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона Л. Колодуба).....	120
<i>Зосім О. Л.</i>	Східнослов'янська духовна пісня XVII–XX століть у контексті народної культури.....	124
<i>Івахова К. П.</i>	Технічні особливості виконання фортепіанних творів М. Скорика.....	130
<i>Тарасова О. О.</i>	Роль етнодиференціювальних ознак у формуванні італійської музичної ментальності.....	134
<i>Ареф'єва А. Ю.</i>	Фестивальні імпрези мистецтва України як феномен культури повсякдення.....	138
<i>Ван Пен</i>	Катарсис як музикознавча категорія: актуальний аспект.....	142
<i>Ковальська І. В.</i>	Жанрово-стилістичні витoki музичної мови класичної оперети.....	146
<i>Кравченко А. І.</i>	Програмні основи камерно-інструментальних творів українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.....	150
<i>Носуля А. В.</i>	Жанрова специфіка та принципи формування камерної опери на рубежі XIX–XX століть.....	155
<i>Олейник О. Л.</i>	Символістські витoki творчості І. Стравінського в детермінації виразності інструментальних соло балету «Агон».....	159
<i>Польовий О. Г.</i>	Музика як ідеальний стимул розважальної програми та засіб художньо-змістовної комунікації.....	165
<i>Резрут В. Й.</i>	Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта).....	169
<i>Григор'єв Г. М.</i>	Форми концертної діяльності духових оркестрів.....	173
<i>Рябоконева М. О.</i>	Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві.....	179
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....		185
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ.....		191