

- ім. П. І. Чайковського. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. : Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — С. 150–161.
7. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исслед. / В. Москаленко. — Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
 8. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. Москаленко. — Київ, 1996. — 25 с.
 9. Смирнов М. От составителя / М. Смирнов // Музыкальное исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 3–11.
 10. Фекеде О. Исполнительская концепция : параметры и структура / О. Фекеде // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харків : Вид-во «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 459–476.
 11. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы / Т. Чередниченко // Муз. исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 43–69.
 12. Campbell Don G. Mozart effect / Don G. Campbell. — N.Y. : Avon Books, 1997. — 319 p.

Надійшла до редколегії 04.09.2014 р.

УДК 784.4.088:78.031.4(470)«18»

О. В. ЄРОШЕНКО

КОНЦЕРТНА ОБРОБКА ДВОХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ І. РУПІНА ЯК ЗРАЗОК ВЗАЄМОДІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ СКЛАДОВИХ У ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРИ РОСІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТ.

Аналізуються обробки двох російських народних пісень співака і композитора І. О. Рупіна (Рупіні) в контексті зв'язків російської та італійської вокальних культур у першій третині ХІХ ст.

Ключові слова: камерна вокальна творчість, обробка народної пісні, композитор, співак.

Анализируются обработки двух русских народных песен певца и композитора И. А. Рупина (Рупини) в контексте связей русской и итальянской вокальных культур в первой трети ХІХ в.

Ключевые слова: камерное вокальное творчество, обработка народной песни, композитор, певец.

The article analyzes the arrangement of two Russian folk songs of the singer and composer I. O. Rupin (Rupini) in the context of the connections of Russian and Italian vocal cultures on the first third of the ХІХ cent.

Key words: chamber vocal art, arrangement of the folk song, composer, singer.

Романсова лірика російських композиторів ХІХ–ХХ ст. є однією з вершин світового музичного мистецтва, її вивченню присвячені фундаментальні праці Б. Асаф'єва, О. Левашової, В. Васиної-Гроссман, К. Ручевської, М. Пекеліса, О. Орлової, І. Лаврентьєвої та ін.

У останні два десятиліття, в пострадянський час, проблематика російської камерної вокальної музики розглядалася в наукових працях як у суто музикознавчому контексті (О. Дурандіна «Камерні вокальні жанри в російській музиці XIX–XX ст.: Історико-стильові аспекти» (М., 2002), М. Букринська «Камерно-вокальна творчість О. Аляб'єва: стиль і виконавська інтерпретація» (М., 2012), ін.), так і в широкому культурологічному контексті (О. Хвоїна «Камерно-вокальний жанр у Росії Пушкінської доби: до проблеми романтизму в російській музиці» (М., 1994), Т. Тамошинська «Вокальна лірика Рахманінова в контексті епохи» (М., 1995), М. Долгушина «Камерна вокальна музика в Росії першої половини XIX століття: до проблеми зв'язків з європейською культурою» (Вологда, 2010), ін.). Водночас вокальна творчість багатьох надзвичайно цікавих та з часом забутих композиторів Російської імперії періоду 1800–1840-х рр. (наприклад, М. Вієльгорський, І. Генішта, М. Тітов, Ф. Толстой, М. Яковлев та ін.) усе ще є маловивченою. У контексті означеної проблематики розглядається один з аспектів вокальної творчості співака та композитора першої половини XIX ст. І. О. Рупіна (Рупіні), а саме: обробки (для голосу з фортепіано, хорово, концертна) двох російських народних пісень, що зумовлює актуальність цієї роботи.

Мета статті — виявлення взаємодії італійської та російської складових у камерній вокальній культурі Росії першої третини XIX ст. на основі вокально-музичного аналізу концертної обробки російських народних пісень І. О. Рупіна (Рупіні).

Завдячуючи відомому італійському співаку-кастрату й педагогу П. Мускетті, котрий мешкав на початку XIX ст. в Москві, І. О. Рупін (Джованні Рупіні) мав відмінну вокальну освіту. Після завершення дворічних занять у Мускетті Рупіні переїхав до Петербурга, де під керівництвом оперного диригента Т. Жучковського готувався до вступу до оперного театру (на партії італійського репертуару), а також брав уроки гармонії, поліфонії та гри на фортепіано. Кар'єра оперного співака Рупіні не склалася (мабуть, з огляду на його нескенічну зовнішність), утім невдовзі він набув популярності як чудовий концертний виконавець і вокальний педагог. У 1830-ті рр. широковідомими стали його вокальні твори (усього близько 50), багато з яких написані на вірші О. Пушкіна, А. Дельвіга, О. Полежаєва, І. Козлова, Ф. Глінки, Ф. Коні й інших поетів–сучасників композитора. Один з таких творів на вірш Ф. Коні «Вот мчится тройка удалая» став справжньою народною піснею.

У творчому доробкові І. О. Рупіна — опера-водевіль «Іменини добродійного поміщика» (1832) (разом із Т. Жучковським), національна інтермедія зі співами й танцями «Свято в Підмосковній» (1846), пісні для драматичного театру (зокрема, до п'єси «Панночка-селянка» М. Коровкіна). Рупін також відомий і як знавець, збирач і талановитий аранжувальник російського пісенного фольклору. Як відзначали

його сучасники, загального визнання набули створені композитором концертні обробки російських народних пісень. Так, у П. Дягілева в замітці з приводу видання збірника І. Рупіна «Російські народні пісні» згадується про «чималий успіх у 1835 р. у відкритому концерті рупінських віртуозних обробок російських пісень з варіаціями («Вы, молодчики, размолдчики», «Как вечер тоска напала») у виконанні талановитої молодой співачки М. М. Степановой, згодом виконавиці партій Антоніди та Людмили в операх Глінки» [3, с. 15].

Відомо, що 1836 р. вийшов друком збірник І. О. Рупіна «Сім народних російських пісень, покладених на один голос, з варіаціями і акомпанементом фортепіано», що став згодом бібліографічною рідкістю. Як повідомляє в статті «Російський співак і фортепіаніст» В. Лапін, 1973 р. в Публічній бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна (Санкт-Петербург) виявлено тринадцять раніше не відомих пісенних обробок І. Рупіна, з яких чотири були об'єднані по дві в розгорнуті двочастинні композиції за принципом контрасту «повільно-швидко» і являли собою концертні обробки російських народних пісень [2]. На жаль, щодо опублікування цього архівного нотного матеріалу жодної інформації знайти не вдалося. Нині нам відомі концертні обробки двох пісень зі збірки 1836 р. — «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і «Я по цветикам ходила», надрукованих у Додаткові до збірки І. Рупіна «Народні російські пісні, аранжовані для голосу з акомпанементом фортепіано і для хору», виданого 1955 р. Саме вони стали матеріалом для здійснення вокально-музичного аналізу з метою з'ясування взаємодії італійської та російської складових у камерній вокальній творчості І. Рупіна.

Отже, розглянемо дві народні російські пісні з варіаціями «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і «Я по цветикам ходила» І. Рупіна.

У збірці І. Рупіна (1955 р.) представлені обробки 22 російських народних пісень, кожна з яких викладена як для сольного виконання з акордовим супроводом на фортепіано, так і для хорового виконання в традиції канта. Пісні, що стали основою для аналізованої концертної обробки, розміщені в збірці під №15 («Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!») і №21 («Я по цветикам ходила»).

Композиторська обробка народних пісень зумовлює збереження їх національної семантики, національного характеру. Нескладна акордова фактура їх фортепіанного супроводу пов'язана з поширеною в російському міському побуті XIX ст. традицією співу російських народних пісень під акомпанемент семиструнної гітари. У цілому, «гітарна» фактура акомпанементу типова для російського романсу того часу (О. Аляб'єв, О. Варламов, О. Гурильов та ін.).

В обробці для голосу з фортепіано пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» [4, с. 68–69] мелодія підтримується простим акордовим акомпанементом, близьким до гітарного, побудованим на тоніці

та домінанті гармонійного *a-moll*, наприкінці кожного куплету використовується повний каданс (*S-D-T*). Це — зразок міської ліричної пісні без характерних для ліричної протяжної селянської пісні ритмічних зворотів, внутрішньоскладових розспівів, має й жвавіший темп виконання (*Andantino*), діапазон невеликий і становить дециму (d^1-f^2). Її мелодія не віддалена від слуху тодішньої міської публіки, а навпаки, легко укладається в межі квадратного періоду (4 такти–4 такти), виразна і швидко запам'ятовується. Ця структурна «впізнаваність» є також запорукою того, що пісня буде адаптована публікою, а отже, цілком імовірно може мати й певну популярність і мати сценічний успіх.

Хорова обробка цієї пісні (як і решти народних пісень зі збірки), представлена в триголосному акордово-гармонічному викладенні, характерному для традиційної кантової манери виконання. У пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» два верхні голоси рухаються паралельними секстами, у нижньому голосі — функціональний бас, в основному застосовані автентичні каданси (*D-T*) у гармонійному *a-moll* [4, с. 70]. Це твір з прозорою фактурою, яку композитор не обтяжує. Рупін дозволяє нижньому голосу заповнити цезуру розспівом у 4-му такті. Цезура наявна лише в середньому голосі, у верхньому — згладжена розспівом «шістнадцятими» в кадансі, мелодійним низхідним ходом з альтерацією у нижньому голосі. Таким чином, динамізується й загалом стає легшою музична форма обробки. Водночас, невеликі розспіви складів пісенного тексту сприяють зручності вокалізації.

У другій пісні «Я по цветикам ходила» (*A-dur*) підкреслена її жанровість [4, с. 84–85]. Це хороводна пісня, для якої характерні, передусім, ритмічна повторюваність і акцентування метричного пульсу, тобто те, що сприяє зв'язку цієї пісні з рухом хороводу. Вокальний діапазон невеликий і становить нону (e^1-fis^2). У структурі пісенної обробки спостерігається динамізація музичної форми, що проявляється в будові 12-тактового періоду, який складається з трьох речень з дробленням (4+4+(2+2)), від чого форма стає гнучкішою та рухливішою.

У хоровій обробці пісні «Я по цветикам ходила» (*A-Dur*) [4, с. 86] підкреслені жанровий хороводний характер водночас з простотою цього веселого наспіву. У першому реченні періоду переважає акордове викладення мелодії; у другому і третьому реченнях середній голос переважно викладено в терцію до верхнього голосу (окрім унісонного початку другого речення), нижній голос — функціональний бас, побудований, в основному, на *T* і *D*. Перед цезурою всередині періоду розспів мелодії верхнього голосу підтримується розспівом у середньому голосі. Характерно, що автор обробки зберігає в народній хороводній пісні динамічний каданс на тонічній домінанті, що створює відчуття руху форми по колу під час переходу до наступної строфи, відповідає пластичі й логіці танцювального руху хороводу. Рупін

підкреслює каданс мелодійною виразністю, урізноманітнюючи його хроматичними ходами в середньому голосі.

У поєднанні цих двох різнохарактерних народних пісень «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» (повільна лірична) і «Я по цветикам ходила» (швидка хороводна) в одну складну двочастинну композицію в концертній обробці Рупіна кожна з них викладена у вигляді варіацій [4, с. 90–96].

Перша частина композиції, пісня «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» (*g-moll*) виконується в темпі *Andante* та за формою близька до теми з варіаціями, її загальний діапазон c^1 – a^2 [4, с. 90–94]. Перший куплет практично є викладенням теми, а наступні три куплети її варіаціями. Проте вже в 3-му такті першого речення періоду у вокальній мелодії виникає групето на першому складі звернення «Голубчик». Далі, в другому реченні періоду першого куплету подано два варіанти вокального виконання мелодії (5 і 6 такти), де нижній являє собою мелодію основної теми, а верхній — її варіацію, у 7-му такті — обспівування звуків основної мелодії та їх ритмічне дроблення. Діапазон першого куплету cis^1 – es^2 .

У другому куплеті пісні, який фактично є першою варіацією основної теми, композитор використовує дроблення тривалостей («шістнадцяті», «тридцять другі»), виникають нові ритмічні фігури — секстолі, тріолі, мелодійні прикраси — довгий і короткий форшлагі, значно розширюється діапазон: від c^1 до a^2 . Вокальна лінія вже в першому такті другого куплету, тобто першій варіації, «злітає» вгору з домінанти d^1 до a^2 , потім плавно «сковзаючи» в секстолі по звуках гармонійного *g-moll* приходять до тоніки. У третьому такті знову той самий інтервал вгору від d^1 до a^2 , однак при ході вниз застосовуються інші ритмічні фігури — тріолі, голос опускається на тонічну терцію h^1 , щоб потім розспівно, з проспівуванням короткого й довгого форшлагів піднятися до тонічної квінти d^2 .

У третьому куплеті (друга варіація) композитор дозволяє собі вільніше ставлення до пісенного матеріалу. У цьому разі яскраво виражена розспівність російської ліричної пісні. Під час передання спогадів про пережиті щасливі миті героєм пісні композитор не лише замінює мінор однойменним мажором (*G-dur*), створюючи ладову ілюстрацію образності, а й здійснює зміни в структурі періоду, збільшуючи його у два рази, з 8 (1 і 2 куплети) до 16 тактів. Кожен останній склад наприкінці 1-ї, 2-ї та 3-ї фраз широко розспівується, на два такти, при цьому змінюється ритмічний рисунок мелодії, виникають довгі тривалості («половинні» в 7-му і 11-му тактах), діапазон — півтори октави: від cis^1 до g^2 . В акомпанементі замість «шістнадцятих» і «четвертних» виникають «восьмі» й «половинні», що дещо збільшує рухливість позначеного основного темпу *Andante*. Разом усі ці фактори ускладнюють і вокально-технічне, і художнє завдання співака.

У четвертому куплеті (третя варіація) знову повертаються основна тональність пісні (*g-moll*) і колишня фактура фортепіанного супроводу. Мелодійно, гармонійно і ритмічно цей куплет є повторенням другого куплету (першої варіації) пісні. Різницю додає останній такт, у якому відбувається модуляція від *g-moll* через доміантовий септакорд до паралельного *B-dur* — основної тональності другої пісні концертної обробки. У цьому такті у вокальній лінії виникає пасаж з ходом на дециму (через октаву) f^1-a^2 (з групетто на f^2) і подальшим поступеним спуском секстолом до d^2 . Таким чином, І. Рупін гармонійно й артикуляційно готує виникнення нового матеріалу, позначення темпу в останньому такті *subito Allegro* має підкреслити контрастність образів цих двох пісень. Отже, посилюються концертна барвистість, виконавський ефект твору.

Щодо фортепіанного супроводу концертної обробки пісні «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» слід зазначити, що І. Рупін використовує змінений (стосовно №15) акомпанемент, у якому рух відбувається не «восьмими», а «шістнадцятими», таким чином додаючи деяку «застояність» форми, динамізуючи її, темброво насичує фактуру, октавно подвоюючи бас та збільшуючи тривалості його звучання.

У другій пісні складної двочастинної форми «Я по цветикам ходила» (*B-dur*) композитор підкреслює її жанровість, ритмічну пульсацію. Музичний матеріал чотирьох куплетів представлений у вигляді $A+B+A+B$, загальний вокальний діапазон f^1-b^2 , темп *Allegro* [4, с. 94–96]. У 1-му куплеті (*A*) викладена основна тема, практично без змін до мелодії (№21), але з додаванням мелізмів — довгих форшлагів у 7-му і 9-му тактах, з динамічним кадансом на доміанті ладу. Діапазон першого куплету становить нону f^1-g^2 . 3-й куплет повністю повторює 1-й.

2-й куплет (як і 4-й) є варіацією 1-го. Передусім, у ньому розширюється діапазон, який охоплює звуковий об'єм від f^1 до b^2 . Композитор використовує фіоритури, урізноманітнюючи склади пісні, виникає нова артикуляція, акценти окремих нот та інтонацій у пасажах, техніка співу — у легкому *non legato*. Стрибок у 10-му такті на ундециму f^1-b^2 повинен виявити легкість і гнучкість голосу співака, володіння точною артикуляцією під час виконання фігурацій та дуолей «шістнадцятими». У цьому разі також важливо передати грайливість швидкого руху низхідних інтонацій вокальної партії. Фортепіанний супровід другої частини концертної обробки став «щільнішим» (порівняно з №21), паузи заповнені звуками розкладених тонічного та доміантового акордів, у басу «восьмі» замінено «четвертними».

Каданс на тонічній доміанті, що застосовується в пісні, підкреслює її народні джерела, «доміантовий» або «автентичний» лад, що часто трапляється в багатьох танцювальних і ліричних російських народних піснях (танечні: «Отдавала меня матушка» [6, с. 184],

«Светит месяц» [там же, с. 189], «На печке сижу» [там же, с. 202], «Вдоль по Питерской» [там же, с. 205], «Уж как по мосту-мосточку» [там же, с. 208], «По улице мостовой» [там же, с. 221], «Под яблонью зеленою» [там же, с. 227], «Я на горку шла» [там же, с. 239], «Чернобровый, черноглазый» [там же, с. 253]; ліричні: «Соловей кукушку уговаривал» [5, с. 24], «Ко мне милый не идет» [там же, с. 28], «Исходила младенька» [там же с. 31], «Под окошком я сидела» [там же, с. 53], «Ах ты, сад ли мой, садочек» [там же, с. 61], «Скучно, матушка, весною жить одной» [там же, с. 112], «Зеленая роща всю ночь прошумела» [там же, с. 122] та ін.). У народних піснях каданс на домінанті зберігає динамічний потенціал продовження музичного викладення в наступному куплеті, при цьому тоніка «прослуховується» у звучанні.

Таким чином, використовуючи домінантову каденцію наприкінці куплетів пісні «Я по цветикам ходила», композитор наближає свою обробку до ладових композиційних особливостей пісенного оригіналу.

На основі детального вокально-музичного аналізу концертної обробки двох народних російських пісень з варіаціями «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» та «Я по цветикам ходила» І. Рупіна, можна дійти певних висновків.

Передусім, сам музичний матеріал, обраний композитором, уже визначає превалювання російської складової в камерній вокальній творчості І. Рупіна. Безумовно, композитор зберігає в концертній обробці жанровість народних пісень, при цьому розкриваючи не лише їх образність, а й демонструючи вокальні можливості співака. І. Рупін поєднує характерну для російської народної пісні діатонічну основу мелодії з прикрашанням її хроматизмами, обспівуваннями, часто напівтоновими, що підкреслює тісніший зв'язок між звуками. Гармонічний план твору достатньо простий: переважно використано автентичні обороти *D–T*. У концертній обробці Рупін застосовує гармонійний мінор і натуральний мажор, ладовий контраст однойменних мажору та мінору для передання пісенної образності. Тональні зміни також дуже чіткі, наприклад, модуляція від *g-moll* до паралельного *B-dur* — під час переходу від першої частини обробки до другої — відбувається легко і невимушено через домінантсептакорд.

Фортепіанна партія в концертній обробці в цілому стримана і невибаглива, в ній немає вступу, інтерлюдії, постлюдії, вона представлена «гітарною» фактурою, яка підтримує вокальну лінію. Це може бути пов'язано не лише з усталеною в першій третині XIX ст. традицією подібного інструментального супроводу в романсах і «російських піснях», але і безпосередньо з жанром обробки народної пісні, де композитор, не бажаючи обтяжувати акомпанемент, виокремлює таким чином на його легкому тлі вокальну партію.

З іншого боку, без сумніву, наявна італійська складова як у виконавській, так і композиторській творчості І. Рупіна. Перша пов'язана з його вокальною освітою, здобутою у відомого італійського сопраніста П. Мускетті, друга ж, будучи природним чином взаємозв'язана з першою, водночас, має й інші обґрунтування, які базуються на певних формах впливу італійської вокальної культури, поширених в арелі російської камерно-вокальної творчості в першій третині XIX ст. Ці впливи, що виявляються в опануванні деяких жанрових різновидів і використанні характерних прийомів побудови та розвитку мелодії — відзначала професор М. Долгушина, особливо ж, на її думку, італійська спрямованість проявилася в романсовій творчості композитора Д. Кашина [1, с. 37].

У концертній обробці двох народних пісень І. Рупіна, розглянутій вище, італійська складова проявляється, передусім, у прийомах побудови музичної форми. Композитор застосував принципи розвитку складної двочастинної італійської оперної арії, основаної на зміні повільного та швидкого руху двох різнохарактерних тем з варіаціями (що відповідало поширеній на той час практиці італійських співаків).

По-друге, італійський компонент відбивається у прийомах розвитку мелодики, насиченої мелізматикою й дво-, тризвуковими розспівами складів. Так, у варіаціях композитор використовує орнаментику на довгих нотах і в кадансах, динамічні й артикуляційні виразні прийоми, які повинні показати слухачеві технічну досконалість співочого голосу, його легкість, польотність, гнучкість.

По-третє, наявні в проаналізованій концертній обробці високі вимоги до вокально-технічної підготовки голосу (широкий діапазон майже у дві октави c^1 - b^2 , орнаментика, ритмічна фігурація та ін.) свідчать про істотний вплив принципів італійського *bel canto* на вокальну творчість Рупіна. Твір призначений для професійно підготовлених вокалістів, з рухливими, легкими, високими голосами. Слід також зазначити, що обробка народних пісень, створена композитором-співаком, радше буде зручною для співу, відповідатиме вокально-виконавським можливостям артиста, сприятиме розвитку технічного відточення та образної достовірності виконання. У концертній обробці двох російських народних пісень І. Рупін зумів поєднати національну російську образність з італійською вокально-технічною досконалістю.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з поглибленим вивченням у музикознавчому й культурологічному контекстах вокальної творчості багатьох талановитих, але згодом забутих композиторів Російської імперії періоду першої половини XIX ст.

Список літератури

1. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой : автореф.

- дис. на соискание учен. степени д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] / М. Г. Долгушина. — СПб., 2010. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/kamernaya-vokalnaya-muzyka-v-rossii-pervoy-poloviny-xix-veka#ixzz2mVLmUzz1>. — Загл. с экрана.
2. Лапин В. Русский певец и фортепианист / В. Лапин // Сов. музыка. — 1973. — № 3. — С. 107–109.
 3. Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен / Т. В. Попова // Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. — М. : Госмузиздат. — С. 10–22.
 4. Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / И. Рупин ; [под ред. и с предисл. В. М. Беляева и вводн. статьей Т. В. Поповой]. — М. : Госмузиздат. — 100 с.
 5. Русские народные песни с нотами. Расцвели цветы лазоревые / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : Фолио, 2003. — 287 с.
 6. Русские народные песни с нотами. Ты взойди, солнце красное / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : Фолио, 2003. — 287 с.

Надійшла до редколегії 17.09.2014 р.

УДК 785+792.82

О. К. ЗАВ'ЯЛОВА

ЄВРОПЕЙСЬКА БАЛЕТНА МУЗИКА ВІД ДЖЕРЕЛ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ

Розглядаються основні етапи еволюції європейської балетної музики, висвітлюються її функціональні особливості, характерні для кожного з періодів розвитку, та вихід за межі «аккомпануючої ролі» на рівень самостійної структури в балетній виставі.

Ключові слова: європейське балетне мистецтво, музика в балеті, еволюція жанру.

Рассматриваются основные этапы эволюции европейской балетной музыки, освещаются ее функциональные особенности, характерные для каждого периода развития, и выход за рамки «аккомпанирующей роли» на уровень самостоятельной структуры в балетном спектакле.

Ключевые слова: европейское балетное искусство, музыка в балете, эволюция жанра.

In the article the basic stages of evolution of European ballet music, characteristic of development her functional features beyond a "accompanying role" on the level of independent structure in a ballet theatrical are highlighted.

Key words: the European ballet art, music in ballet, evolution of genre.

Період історії балетного мистецтва від джерел до початку ХХ ст. — це час становлення й найбільшого розквіту класичної балетної хореографії й балетної вистави як такої. У становленні балету, як