

9. Murakami Kazuo. Japanese piano sonatas: a discussion and performance guide / Kazuo Murakami: Theses and Dissertations (DMA). Graduate College University of Iowa. — Iowa, 2011. — 80 p.

10. Fukui Masa Kitagawa. Japanese piano music, 1940–1973 : a meeting of eastern and western traditions / Masa Kitagawa Fukui: Thesis (D. M. A.). University Microfilms International, University of Maryland. — College Park, 1981.

Желтоног А. Становлення фортепіанної музики в Японії: історико-генетичний аспект. Вивчення історико-генетичних коренів фортепіанної музики Японії розкриває глибинні смисли взаємодії національних і інонаціональних музичних культур — східноазіатський і західноєвропейської.

Ключові слова: японська фортепіанна музика, історико-генетичні корені, взаємодія музичних традицій, інтерстильовий контекст.

Zheltonoh A. Formation piano music in Japan: history-genetic aspect. In Japan study of historical and genetic roots of piano music reveals the deep meanings of interaction between national and non-indigenous musical cultures — East Asian and Western.

Keywords: Japanese piano music, historical-genetic roots, interaction of musical traditions, interstyle context.



УДК 786.2+78.087.1

Н. Язикова

УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА (ЕТЮДИ В. КОСЕНКА І А. ШТОГАРЕНКА)

Стаття надає короткий огляд розвитку жанру фортепіанного етюдів в українській фортепіанній музиці на прикладі етюдів В. Косенка (оп. 8, оп. 19) та «Етюдів-малюнків» А. Штогаренка.

Ключові слова: жанр, українська фортепіанна музика, етюд, фактурні елементи, тематизм, народний мелос, національна культура.

Традиції європейської фортепіанної літератури не могли не створити відповідних передумов для серйозної розробки такого специфічного складного жанру, яким є фортепіанний етюд. Смысл його вивчення полягає в оволодінні технічними навичками фортепіанного виконавства. Ще у старовинних трактатах XV–XVI століть (К. Паумана, Дірути) ставилися проблеми педагогічного плану. Пізніше

Д. Скарлатті і Дуранте були створені змістовні в художньому відношенні клавірні п'єси під скромною назвою «Вправи», «Етюди». Але яким шляхом відбувався розвиток жанру фортепіанного етюдів у українській музиці? Декілька слів про соціальний та культурний розвиток країни на той час.

На початку XIX ст. Україна була частиною Російської імперії, її провінцією. Право на вищу освіту давалося лише представникам вищого стану, а все культурне та просвітительське життя було зосереджене у двох «столицях» — Москві і Петербурзі. Та незважаючи на всі перепони, процес формування національної культури поступово захоплює різні види мистецтв і науки.

У музичній сфері цей процес був пов'язаний з появою інтересу до світської інструментальної музики. Вже в середині XIX ст. Київ набуває звання центру музичного життя. Тут з'являється традиція проведення концертних сезонів із залученням виконавців-гастролерів. Так у 1847 році в Україні відбулися гастролі Ф. Ліста. Серед інших визначних піаністів того часу можна назвати Ф. Калькбренера, А. Гензельта, Ю. Венявського та ін. В той же час з'являються і свої українські піаністи, які вже вели концертну діяльність, близьку до професійної: Аліна Крагельська, Андрій Родзянко, Ю. Грінберг, Тимофій Шпаковський.

Треба відзначити, що практично всі українські піаністи-виконавці та піаністи-педагоги не тільки виступали як виконавці, але й писали власні твори, поступово опановуючи жанри, форми та фактури фортепіанної музики. Звичайно, першорядне значення в цьому процесі займав досвід західноєвропейських композиторів, але бажання і потреба чути і грати «свою» музику, близьку до темпераменту, знайому за тематизмом та образами українського фольклору, все більш привертає до себе увагу. Групу національно-своєрідних жанрів, що стали популярними в Україні в середині XIX ст., представляють думки, шумки, коломийки та чебарашки (І. Воробкевич, Й. Витвицький, М. Завадський). Концертний стиль письма формувався в перших українських фортепіанних рапсодіях (М. Завадський, М. Лисенко, П. Сокальський); полонезах (В. Пашенко) та баладах (Т. Безуглий); ліричних мініатюрах (А. Лизогуб, В. Заремба, П. Сокальський) [4].

З початку XIX століття, у зв'язку з розвитком віртуозно-виконавського мистецтва, етюди здебільшого мали технічну мету. До них можна віднести відомі збірки Клементі, К. Черні, які є школою фортепіанного виконавства. Але поступово в розвитку жанру намічається

тенденція до поєднання технічних завдань з художніми. Показовим у цьому плані є збірник Гензельта «Коли б я був птахом», в якому автор в міру свого обдарування висунув проблему програмного етюду. Романтична традиція цього жанру виявилася в світовій фортепіанній літературі в блискучій натхненності етюдів Ф. Шопена та Ф. Ліста. Їх твори спричинили докорінний злам в осмисленні фортепіанного етюду та його життєвого призначення. В етюді не тільки не втрапилися віртуозно-технічна цілеспрямованість і певна інструктивність, він збагатився цими рисами в глибшій якості, що водночас перевтілювалися у підлеглі засоби для вираження самостійної художньої ідеї. Етюди Ф. Шопена і Ф. Ліста визначили на багато десятиліть уперед домінуюче становище романтичного етюду в європейській музичній творчості. Цю традицію поширюють і цикли етюдів К. Дебюссі, частково К. Шимановського, виконані вже у ХХ столітті в стилі імпресіонізму, який вважається пізнім відгалуженням романтизму.

Про деякі тенденції початкової фази становлення цього жанру в творчості українських композиторів можна судити за окремими зразками. Перша з них полягала у вкрапленні деяких лістівських прийомів у загальну манеру салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія «Щасливіці» А. Єдлички, етюд «Метелик» Р. Зентарського); друга — в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці («Етюд-козак» ор. 101 М. Завадського, «Етюд на зразок польки» ор. 3 П. Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюду («Етюди в арпеджіо» ор. 5 В. Пухальського).

Але першим якісним стрибком в еволюції цього жанру стали створені протягом 1922–1923 рр. Етюди ор. 8 В. Косенка. Освоєння світової фортепіанної музики в творчості В. Косенка різнобічне й повне. Він був молодшим сучасником С. Рахманінова та О. Скрибіна. Їх творчість мало відокремлена у часі. І те, що український композитор звернувся до російської культури як відправної точки своєї праці, — історично виправдано, природно та симптоматично. Щодо неподоланих рахманіновських та скрябінівських впливів на етюди українського композитора, то природа їх має ще один специфічний нюанс. Він полягає у «навмисному показі» цих впливів. Найяскравішим прикладом цього може бути порівняння «Етюда» ор. 8 № 11 О. Скрибіна та «Етюда» ор. 8 № 2 В. Косенка. Другий твір за загальними прикметами образності, тональністю, мелодією, основною формою руху, за фактурним оформленням настільки споріднений з першим, що виникає враження прямолінійного нетворчого запозичення. Але В. Ко-

сенко створив цю п'єсу як етюд в «скрябінівському стилі». Розглядаючи творче завдання автора в такому аспекті, не можна не визнати, що виконано воно майстерно, з дбайливим ставленням до музики російського композитора [5].

З усіх етюдів тільки два мають програмні назви: етюд № 2 — «Меланхолійний» та етюд № 11 — «Першотравневе свято» (ця назва виникла пізніше написання твору). Це свідчить про те, що в даній циклічній композиції композитор тяжів до емоційно-узагальненої образності. Етюди № 1, 9 (обидва написані в тональності соль-діз мінор) та № 6 репрезентують одну з її сфер — романтично-пейзажну лірику. В першому етюді вона втілена мелодичною фігурацією пластично-орнаментального типу, в другому — мелодичною фігурацією прямолінійно-пасажного типу в квінтолях і секстолях. У цих етюдах простежується два загальних принципи циклу: розміщення основного технічного навантаження в партії правої руки та рух у тріолях.

Загальною особливістю цих п'єс є відносне збереження початкової технічної ідеї. Але навіть у розглянутих п'єсах композитор не обмежується розробкою лише однієї технічної формули, а використовує кілька фактурних елементів. Показовим з цього прикладу є етюд № 6 в сі мінорі, де лірична настроєність людини, пов'язана зі сприйняттям природи, відображається у віртуозній, живописно-колеристичній зарисовці. Спочатку задум втілюється у певному етюдному завданні — техніці подвійних нот. Його рішення принципово близьке прийомам піанізму С. Рахманінова («Прелюдія» ор. 23 № 9) та О. Скрябіна («Етюд» ор. 8 № 10). Водночас не можна не помітити й відмінностей: інтонаційну спорідненість тематизму з українською народною пісенністю та колорит пентатонічної основи у структурі мелодичних ланок. Але в подальшому В. Косенко відходить від даної фактурної одноелементності і приходиться до багатоелементного за технічними завданнями викладу: акордово-октавний в низхідному хроматичному русі (т. 13, 15, 33, 51), подвійні сексти, що чергуються (т. 7–8, 45–46), пасаж у низхідних подвійних секстах (т. 37) та висхідний з комбінованою ланкою октава-терція-секста (т. 37). Колористична суть музики наведеного етюдю полягає в ефекті зіставлення великих нонакордів, що розгортаються в горизонтальній проекції.

Звуковий живопис, створення колориту віртуозними засобами притаманні і елегантній ліриці циклу. Вона представлена етюдом № 2 та етюдом № 8, де віртуозність, на відміну від вищерозглянутих п'єс,

переведена у сферу техніки співу на фортепіано. Краса восьмого, фадієз-мінорного етюду створюється широким кантиленним диханням мелодії, що летиться на постійному тріольному тлі басового голосу; домінує тепле, з відтінком сумної мрійливості почуття.

Групу етюдів пейзажного, колористичного та елегійного характеру контрастно доповнює героїко-драматична образна сфера (етюди № 3, 5, 10, 11), а також характерно-танцювальний етюд № 7. У розкритті героїчного композитору особливо вдається відображення двох його полюсів: драматичної трагедійності (етюд № 10, до-дієз мінор) та життєствердної тріумфальності (етюд № 5, до-дієз мінор). Збіг у тональному плані для втілення протилежних людських почуттів виявився, мабуть, не випадковим. Головним виражальним засобом і в тому, і в іншому випадку була обрана дзвонівість. В. Косенко майстерно варіює специфічні можливості цього засобу (мабуть, саме в цій тональності він відчував їх краще за все), які протягом століть викристалізувалися як загальнолюдський музичний символ відображення радісних та трагічних подій у житті народу. Перші з них — в імітаціях передзвонів, які охоплюють усі регістри фортепіано та ніби розривають камерні межі гучності інструмента, підводячи асоціації до грандіозного вибуху радості; другі — у сенсі набатного звучання, його остинатності та безвихідності, якою проймається весь твір. В цих етюдах В. Косенка відбилися риси індивідуального композиторського почерку: осмислення жанру в двох його різновидах (віртуозному та кантиленному), вміння створити образ у фактурній багатоплановості та в межах однієї технічної формули.

В наступному циклі «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» оп. 19 (1928–1930 рр.) В. Косенка знайшли своє продовження принципи розробки концертного художнього етюду. Найсуттєвішим нововведенням цього опусу, що має концепційне значення, виявилась розробка жанру в старовинних західноєвропейських танцювальних формах. Мова йде про вільне, широке тлумачення форми, яке включає в себе зміст і характер музики того або іншого танцю. Використовуючи раніше апробовані прийоми, композитор збагачує систему віртуозної виразності введенням нових для нього засобів. Як і раніше, в основі втілення образності лежить техніка романтичного письма. Вона виявляється в орнаментально-пасажному фігуруванні мелодійних голосів, у мішаному викладі подвійних терцій та секст, у фрагментарному вкрапленні октавно-акордових пасажів та у введенні віртуозних каденцій.

Цикл побудовано за сюїтним принципом. Основу його становлять «Алеманда», «Куранта», «Сарабанда» і «Жига» — чотири частини традиційної старовинної класичної сюїти. Але автор значно розширює рамки циклу і вводить ще два «Гавоти», два «Менуети», «Буре», «Ригодон», «Пассакалію». З погляду на драматургію сюїти, танці об'єднуються в кілька груп, що складають концептуально важливі вузлові моменти. П'ять танців першої групи завершує повільна, сповнена драматизму «Сарабанда», яка затримує рух танцювальної стихії. Відроджують його, але в нових проявах, «Буре», «Гавот» і «Ригодон». Введення цих танців до сюїти зумовило появу великої «Пассакалії», перехід до якої здійснюється через «Менует». «Пассакалія» разом із «Жигую» становлять третю групу, яка доводить весь драматургічний процес до найвищої кульмінаційної точки і водночас завершує його.

Цикл танців розпочинає «Гавот» (ре-бемоль мажор), який витримано в характері граціозних хороводів. Токатністю ритмічно визначеного руху, імпровізаційною зміною настрою він нагадує прелюдію до сюїти. Етюд написано в тричастинній формі, з типовим для старовинних танців повторенням окремих контрастних епізодів: перший — аристократично-витончений; другий — грубувато-енергійний, який своєю запальністю нагадує народний танок.

Слід зазначити, що порівняно з ор. 8 в ор. 19 Косенко не тільки зберігає, а й загалом підсилює зв'язок етюду з народними формами викладу та фольклорним ладомелодійним колоритом. Найчастіше композитор використовує різної довжини терцеві та секстові мелодичні стрічки — хвилясті, чи плавно-секундові, з октавним дублюванням однієї з нот. Таке інтенсивне використання композитором двох певних видів стрічкового руху пов'язане з українським та російським хоровим співом. Роль даного засобу художньої виразності виявляється в універсальності самого засобу, його поширеності в професійній музиці різних часів, стилів.

Вказані особливості етюдів В. Косенка свідчать про безпосереднє продовження художньої традиції, започаткованої в російській фортепіанній творчості М. Глінкою, а в українській — М. Лисенком. Ця традиція полягала у впровадженні мелодичних, ладових та ритмогармонійних елементів національного народного мистецтва в танцювальні структури старовинної європейської музики.

«Алеманда» (сі-бемоль мінор) написана в сонатній формі. Головна партія, велично піднесена і благородна, контрастує з доволі простою, лірично-пісенною побічною партією. За типом мелодизму, прийома-

ми розвитку, фактурою етюд нагадує фортепіанні сюїти Й. С. Баха. Проте його концертність, віртуозний розмах, велична образність співзвучні скоріше органним полотнам великого майстра. Нагадують їх також і співучі пасажі, розробки, ламані октави, подвійні ноти, широкі ходи басів. Особливої уваги виконавця потребують прийоми виразного туше, кантиленної гри, гнучкий педалізації.

«Менует» (соль мажор) має ліричний, пасторальний характер. Наспівна, проста мелодія, яка ведеться підголосно двома лініями, зближує цей менует з народною музикою. Принцип дуетного ведення двох мелодичних ліній є характерним майже для всієї п'єси, і лише в середній частині кожна рука має свою окрему фактуру. В заключній частині етюд звертає на себе увагу варіювання першої теми: вона обвивається пасажними візерунками, прикрашається дзвінкими форшлагами. Рух тріолей в кодї виявляє звичайну для старовинних танців непарного розміру внутрішньомелодичну поліритмію.

«Куранта» (мі мінор) — один з найпопулярніших етюдів В. Косенка. Світла і радісна, вона відзначається яскравим національним колоритом. Її тематичну єдність утворено прихованою поліфонією голосів і варіантними методами розвитку. Таким чином, народну тему в етюдї подано в своєрідному варіаційно-поліфонічному плані. В цілому мелодична тканина «Куранти» мелодично-наспівна, пластична. В середній частині тема танцю має яскраве емоційне забарвлення і характерну зупинку в четвертому такті зі зміною ладової опори (що викликає асоціації з українською коломийкою). Хоча технічні завдання етюдї суто моторні, треба уникати перебільшено швидкого темпу, проти якого протестував і сам композитор. Загальна тенденція руху в «Куранті» спирається на співучу плинність мелодики.

«Сарабанду» (ля мінор) написано в традиційному стилі: скорботний характер, мінор із фрігійським нахилом, пунктирний ритм, насиченість фактури трелями. Форма — тема з трьома варіаціями. Важливо відзначити план емоційно-образного розвитку в самій темі, а далі й у варіаціях: від темряви — до світла; від сумнівів, душевних страждань, через їх подолання — до життєствердження. Тему і всі варіації «Сарабанди» витримано в органній манері письма з типовим подвоєнням голосів, раптовою зміною динаміки і регістрів, остинатними педальними ходами. Однак органна фактура майстерно пов'язана з певними фортепіанними прийомами.

В «Буре» (ля мажор) В. Косенко не тільки втілює традиційний зміст веселого танцю лісорубів — завзятість і пасторальну м'якість,

витонченість грайливих притупувань (найзагальнішу типологічну ознаку даної танцювальної форми), а й вирішує цю форму у вигляді парного танцю, конструкція якого базується на протиставленні мажорного і мінорного танців. Так середня частина етюду написана в мінорному нахилі, проте вона мало відрізняється за технічною фактурою від експозиції — те саме дуєтне ведення секстами й децимами. Але характер мелодії явно наближається до української народної пісні. Це оживляє танець і надає йому національного колориту.

«Ригодон» (до мажор), прийнятий світлими почуттями і веселим настроєм, наближається до дитячих п'єс. Танцювальна мелодія першої теми емоційно виразна. Вона побудована симетрично, з характерними затактами. Особливого звучання надають їй ритмічні пересування підголосків. Другу частину написано в паралельному мінорі; за настроями вона є більш наспівна з відтінком елегантності. В середньому епізоді цієї частини зміна характеру відбувається головним чином завдяки викладу теми в широкому пісенному плані, хоча ритміка і темп залишаються незмінними.

«Менует» (мі-бемоль мажор) виходить за рамки старовинного танцю. Це є віртуозна п'єса романтичного мрійливого характеру, яка однак мелодично пов'язана з народною тематикою. Форма — поширена тричастинна, з елементами сонатності. Етюд починається м'якою задушевною мелодією, яку ритмічні нюанси зближують подекуди з вальсом, подекуди з мазуркою. Танцювальну характерність другої теми підкреслено форшлагами. Блискуча каденція призводить до розробкового епізоду, який побудовано на секвенційному розвитку побічної партії. У репризі обидві теми викладено в основній тональності. Зазначимо, що фортепіанна фактура в цьому етюді особливо багата: віртуозні пасажі, трелі в середніх голосах акордів, квінтолі, форшлагги, стрибки.

«Пасакалія» (соль мінор) виявилася не тільки віртуозним центром етюдів ор. 19, а й одним з найскладніших фактурно-багатоелементних етюдів в українській музиці, який одночасно відіграв роль якісного стрибка в еволюції жанру варіацій. Це монументально-розгорнений цикл з теми і 38 варіацій з кодою. В етюді перехрещуються риси різних музичних традицій. В самій темі відчутна близькість до іспанської пісні «Фалья», що надихала протягом століть багатьох композиторів на створення власних п'єс. (Це органна «Пасакалія до мінор» Й. С. Баха, 32 варіації Л. В. Бетховена, «Іспанська рапсодія» Ф. Ліста,

«Варіації на тему Кореллі» С. Рахманінова). В. Косенко обирає традиційну для пасакалії схему — варіації.

Тема «Пасакалії» носить суворий стриманий характер, але низхідний стрибок на септиму в інтонаційному зерні, яке розвивається секвенційно, подальший рух по секундах, пунктирний ритм приховують сильні імпульсивні заряди. 38 варіацій є колоритними і емоційно насиченими. В них початковий епічний образ зазнає найрізноманітніших змін.

Не менш важливим завданням стає охоплення великого обсягу «Пасакалії», її драматургічна відбудова. В цьому зв'язку варіації можна умовно поділити на три групи. Перша з них (18 варіацій) виконує роль експозиції; друга (наступні 6 варіацій) — ліричного центру; третя — фіналу. Кожна з груп закінчується кульмінацією (тема-рефрен), яка щоразу звучить на вищому емоційному рівні, а всі варіації завершуються грандіозною кодою, що надає твору монолітності.

«Жига» (ре мінор) — віртуозна п'еса, сповнена темпераменту невинного руху і відзначена жвавою моторикою. Композитор вдало поєднує дводольний і тридольний метри, які становлять тут органічну єдність.

«Гавот» (сі мінор) являє собою своєрідну «пісню без слів», викликаючи асоціації з плавним, ліричним українським хороводом. У цьому етюді знайшли своє відображення риси індивідуального композиторського почерку: осмислення жанру в двох його різновидах — віртуозному та кантиленному. «Гавот» написано в класичному стилі, що відбилося на особливостях музичної мови, яка набула більшої строгості і лаконічності. Гомофонний склад фактури постійно перебуває під дією поліфонічних прийомів.

Форма етюд — складна тричастинна з елементами варіаційності. Головна тема, яку спочатку викладено подвійними нотами, а потім акордами, сповнена печалі та благородства. Кришталево-прозору середню частину написано в одноіменному мажорі. В ній продовжується плавний рівномірний рух паралельних терцій та секст, який збагачено чарівним підголосковим малюнком. Тональний колорит дещо просвітлює елегантність танцю, не змінюючи загального настрою.

Таким чином, вміло використовуючи художній досвід різних епох, В. Косенко відкрив своїми ор. 8 та ор. 19 першу сторінку романтичного та неокласичного художнього етюдів в українській фортепіанній літературі.

У розвитку експресивного етюду відзначимо два полярно проти-лежні за характером твори: «Вічний рух» М. Сильванського (1961) та «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського (1962). Перший з них уособлює радість вільного динамічного руху у традиції *perpetuum mobile*. Композитор відходить від романтичної благозвучності і насичує фактуру гостро фонічними вертикалями та остинатними формами розвитку, що надає етюду вольової енергійності. В «Концертному етюд-рондо» Б. Лятошинського експресія носить героїко-драматичний характер. Усі структурні рівні п'єси пронизано конфліктністю, яка втілюється у самотньому віртуозному стилі.

Значним у творчому відношенні внеском у жанр концертного етюду стали «Етюди-малюнки» А. Штогаренка, написані ним у період 1974–1975 рр. і присвячені С. Рахманінову. Цикл складає п'ять п'єс. Як і в «Етюдах-картинах» С. Рахманінова, в «Етюдах-малюнках» А. Штогаренка спостерігаються риси спільності з попередніми творами автора — «Образами» та «Поемами». Характер образності кожного з п'яти етюдів, широке використання ладово-інтонаційних елементів українського народного мелосу дають змогу розглядати їх як єдиний цикл з цілеспрямованою лінією драматургічного розвитку з кульмінацією в центрі (третьй етюд). Фортепіанна творчість багатьох українських композиторів є одним з конкретних підтверджень якісного зростання української фортепіанної музики в нове художньо-самотнє явище. У ній знаходять відображення прикмети часу, народного життя, риси духовної національної культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев ; вступ. ст. и коммент. Е. Орловой. — 2-е издание. — Л. : Музыка, 1971. — 276 с.
2. Довжинець І. До питання інтерпретації сучасної української фортепіанної сюїти // Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів: Зб. наукових праць / під ред. Г. Ю. Ніколаї. — Суми, 1995. — С. 18–25.
3. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період) / М. Дремлюга. — К. : Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 167 с.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль: АСТОН, 2006. — 608 с.
5. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 315 с.

Языкова Н. Украинская фортепианная музыка (этюды В. Косенко и А. Штогаренко). В статье дается краткий обзор развития жанра фортепианного этюда в украинской фортепианной музыке на примере этюдов В. Косенко (оп. 8, оп. 19) и «Этюд-картин» А. Штогаренко.

Ключевые слова: жанр, украинская фортепианная музыка, этюд, фактурные элементы, тематизм, народный мелос, национальная культура.

Yazikova N. Ukrainian piano music (etudes by V. Kosenko and A. Shtogarenko). This article considers the problem of development of the genre of etude in Ukrainian piano music (etudes by V. Kosenko op.8 and op.19 and «Etudes-pictures» by A. Shtogarenko being an example).

Keywords: genre, Ukrainian piano music, etude, elements of texture, theme, people's melody, national culture.



УДК 782.1+781.5

А. Носуля

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Статья посвящена рассмотрению основных принципов и исторических условий формирования камерной оперы в европейском историко-культурном музыкальном контексте. Выявляются и прослеживаются основные принципы, выделяющие камерную оперу как отдельную жанровую сферу.

Ключевые слова: камерная опера, опера малой формы, камернизация, оперная драматургия.

В современных музыковедческих исследованиях проблема камерных инструментальных жанров неоднократно становилась предметом изучения, подтверждением чего могут служить работы И. Польской, посвященные рассмотрению камерного ансамбля. Однако работ, нацеленных на изучение камерной оперы или оперы малой формы как самостоятельного жанрового явления явно недостаточно, что и объясняет актуальность и особую важность избранного исследовательского направления. На протяжении длительного времени камерная опера, с одной стороны, сохраняет тесную связь с основной жанровой единицей — многоактной оперой, с другой стороны, де-