

межличностного обмену информацией, где *источником* информации является рукопись, *генератором* информации – исследователь, *каналом* передачи информации – апробация результатов исследования, *распространением* информации – публикация произведений с последующей интеграцией науку, исполнительство и педагогику.

### Література

1. Бориснев С. В. *Социология коммуникации* / С. В. Бориснев : [учеб. пособие для вузов]. – М. : Юнити-Дана, 2003. – 270 с.
2. Плотникова Н. Ю. *Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация* / Н. Ю. Плотникова. – Москва: Изд-во ПСТГУ, 2012. – 264 с.
3. Плотникова Н. *Творчество Николая Дилецкого: новые открытия* / Н. Плотникова // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 77–82.
4. Шуміліна О. *Новознайдені твори М. Дилецького у Львові* / О. Шуміліна // Українська музика. – 2014. – Число 1 (11). – С. 131–137.

УДК 78.071.1 (477) : 786.2

*Анна Поліщук*

### ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО РУХУ В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО НАПРЯМКУ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена проблемам вивчення імпресіонізму як музичного явища, котре на сьогодні не тільки не втратило свого естетичного значення, але й набуло особливого смислу в контексті формування сучасної художньої картини світу. Проникнення особливих принципів організації музичної цілісності з точки зору системи координат “**час – рух – простір**” в різні жанри, зокрема – в сферу фортепіанної композиторської творчості, сподіяло закріпленню в музикознавчому обігу такого поняття, як “неоімпресіонізм”.

На прикладі окремих творів сучасних українських композиторів (В. Польової, О. Безбородька та А. Кармазіна) розглядаються найбільш характерні засоби відтворення специфічного розуміння категорії “музичний рух”, що зумовлене особливостями імпресіоністичного світобачення з відповідним філософсько-естетичним підґрунтям.

**Ключові слова:** імпресіонізм, музичний рух, музичне мислення, світоглядна тенденція, фортепіанна музика, сучасні українські композитори.

**Полищук А.** Эстетические основы организации музыкального движения в фортепианных произведениях импрессионистического направления современных украинских композиторов. Статья посвящена проблемам изучения импрессионизма как музыкального явления, которое на сегодняшний день не только не потеряло своего эстетического зна-

чення, но и обрело особый смысл в контексте формирования современной художественной картины мира. Проникновение особых принципов организации музыкальной целостности с точки зрения системы координат “время – движение – пространство” в различные жанры, в частности – в сферу фортепианного композиторского творчества, содействовало закреплению в музыковедческом обиходе такого понятия, как “неоимпрессионизм”.

На примере отдельных произведений современных украинских композиторов (В. Полевой, О. Безбородько и А. Кармазина) рассматриваются наиболее характерные средства воплощения специфического понимания категории “музыкальное движение”, которое обусловлено особенностями импрессионистического мировоззрения с соответствующим философско-эстетическим обоснованием.

**Ключевые слова:** импрессионизм, музыкальное движение, музыкальное мышление, мировоззренческая тенденция, фортепианная музыка, современные украинские композиторы.

**Polishchuk A. Aesthetic principles of the musical movement features in the impressionism-directed piano works of contemporary Ukrainian composers.**

Article is devoted to the problems of studying Impressionism as a musical phenomenon, which at present is not only lost its aesthetic value, but also acquired a special meaning in the context of the contemporary art world picture.

Penetration of specific principles of musical integrity in terms of the coordinate system "time - motion - space" in various genres, including the field of piano composition creativity led to the consolidation in musicology such thing as "neoimpressionism".

For example some works of modern Ukrainian composers (V. Polova, O. Bezborodko, A. Karmazin) are considered the most typical ways of reproduction of a specific understanding of the category "musical movement" which is caused by features of impressionistic view of the world with appropriate philosophical and aesthetic background.

**Keywords:** Impressionism, musical movement, musical thinking, philosophical trend, piano music, contemporary Ukrainian composers.

В сучасному контексті співіснування різноманітних жанрів, стилів, технік, творчих інновацій ознаки музичного імпресіонізму уявляються одними з таких, що найбільш легко упізнаються. Це стосується не тільки певних проявів в окремих творах, але й в цілісних композиціях, наприклад: “Vitruvian Man”, “Serene-sonata” та “Sonata quasi una Fantasia” В. Полевої, “П’ять багателей”, “Витиснені бажання” та “Інтермецо” О. Безбородька, Поема “Рання весна” та “Прелюдії” А. Кармазіна та ін.

Однією з таких ознак є специфіка організації музичного руху в цілісній композиційно-драматургічній логіці розгортання матеріалу відповідно до

тріади “час – рух – простір”. Увагу привертає, з цієї точки зору, здатність до миттєвості, симультанності “бачення” при безперервній тривалості руху в контексті синхронного, одночасного співіснування та співчуття [10].

Для того, щоб з’ясувати власне “механізми” створення такого особливого відчуття руху музичної матерії доречно звернутися до тих визначальних характеристик імпресіонізму, які мають безпосередній стосунок до даної проблеми.

Науковий інтерес щодо вивчення музичного імпресіонізму пов’язаний, перш за все, з визначенням цього стильового явища. Серед дефініцій зустрічаються такі, як “стильовий напрямок”, “стильова течія”, “стильова тенденція” тощо. Об’єднуючими моментами в цих позиціях є фіксація наявності стійких ознак даного явища й визнання відсутності задекларованого художньо-естетичного маніфесту саме в контексті музичної творчості. Всі визначення та висновки так чи інакше базуються на аналогіях з іншими видами мистецтва, зокрема з образотворчим.

На сучасному етапі заслуговує уваги точка зору, згідно з якою імпресіонізм доречно розглядати як тип художнього мислення, котрий завжди є притаманним мистецтву й може проявлятися опосередковано, як прихована тенденція [6]. Більш того, Т. Мартишкіна, спираючись на концепції Р. Гамана, Б. Христіансена та О. Шпенглера про надхудожню природу імпресіонізму, стверджує, що його змістовні характеристики надають йому значення універсального культурного феномену, універсальної світоглядної тенденції. Про це свідчить те, що імпресіоністичний тип мислення інваріантно проявляв себе ще з давніх-давен з різним ступенем інтенсивності і, як конкретне втілення певної культурної універсалії, не тільки мав місце в історії, але й займає конкретну нішу в сучасності [6].

Перегляд традиційних підходів до вивчення музичного імпресіонізму, який полягає в перенесенні уваги з вузькоспеціалізованих методів та методик на аксіологічні пріоритети, тобто духовно-ціннісні орієнтири, дозволяє включити в науковий обіг таке поняття як “імпресіоністичний світогляд”. З цієї точки зору імпресіонізм набуває значення стилю в узагальнюючому сенсі, відповідно до визначення В. Москаленка: “під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення індивіда, котра виражається системою музично-мовленневих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору” [7, с.257].

Оточуючий світ в музиці імпресіоністичного напрямку відображається через переплетення тонких психологічних рефлексій, ледве вловимих відчуттів, породжених спогляданням за незначними змінами, що відбуваються на, так би мовити, “мікрорівні”. Тяжіння до своєрідної ілюзорності музичного образу відповідає такій філософсько-естетичній тенденції, як звернення до “Краси” так званої вторинної реальності (тобто похідної), яка відтворює внутрішній світ людини – мікрокосмос. Таким чином, як зазначає О. Самбарова, реальність є суб’єктивним враженням, яке отримується

від об'єктивної реальності [10]. Відповідно, змістовно-смісловий комплекс музичного твору можна визначити як об'єктивне відображення суб'єктивного бачення [6].

Зосередженість саме на тонкощах ментальної, а не дієвої, сфери людського буття обумовила стильові особливості імпресіонізму: витонченість, тендітність, мікро-диференційованість та, водночас, ясність виражальних засобів, лаконічність формобудови, прозорість фактури, що, в сукупності, створює атмосферу емоційної цілісності й стриманості, чуттєвості настрою у співвідношенні з вишуканістю психологічних станів. При цьому образи настроїв та станів набувають значення своєрідних індивідуалізованих символів. Прискіплива увага до окремих гармонічних комплексів, ритмоінтонацій, штрихів, нюансів тощо, підвищення їх образно-сміслової значущості обумовлює поглиблене відчуття й сприйняття семантики окремих музично-виражальних засобів та їх комплексів в контексті утворення особливої синтаксичної й структурної цілісності. Саме здібність до “бачення” такої цілісності за дрібнішою фрагментарністю й деталізованістю є ознакою імпресіоністичного мислення.

Стиль імпресіонізму часто пов'язують з пейзажністю, своєрідним пантеїзмом. Саме цей момент дозволяє проводити окремі паралелі з реалізмом, який, в даному випадку, має безпосередній стосунок до психологізації художнього відображення світобудови. В такому контексті привертає увагу точка зору І. Голубенька: “пейзаж настрою” стає не тільки зафіксованою миттю першого враження, але й виступає засобом пізнання оточуючого світу й місця людини в ньому, засобом діалогу, в якому душа знаходить спокій й відпочинок [цит. за 9, с.14]).

Особливого значення в цьому контексті набуває програмність творів. Як правило, вона характеризується абстрактністю, котра безпосередньо асоціюється з таким словом, як “враження”, що зумовлено не тільки загально відомою теорією походження поняття “імпресіонізм” як такого. При зосередженні на суб'єктивно-символічній сутності системи світовідносин особливого значення набуває не стільки поняття “пізнання”, скільки “розуміння”, яке здійснюється через такі психологічні “механізми”, як “відчуття”, “емоція”, “думка”, “бажання”, “мрія”, “відображення” тощо, тобто все те, що й складає основу змістовного плану музичного твору імпресіоністичного напрямку.

В зв'язку з цим заслуговує на увагу й така характеристика програмності, як опосередкованість. Так, наприклад, назва “Прелюдії” (А. Кармазін) або “Багателі” (О. Безбородько) при наявності конкретної історично установлені семантики суттєво поширила свої змістовно-сміслові межі завдяки залученню прихованого підтексту, зумовленого жанрово-інтонаційними витоками: танцювальність, пісенність, декламаційність, звукозображальність тощо. Навіть якщо на перший погляд назва твору досить конкретна – “Рання весна” (А. Кармазіна), “Serene-sonata” й “Viridian Man” (В. Польо-

вої) – варіативний потенціал при інтерпретуванні даних творів уявляється досить значним, що потребує необхідності ретельного аналізу змістовно-сміслових елементів для адекватного “прочитання” й розуміння авторського тексту з точки зору закладеної в ньому художньої, культурно-історичної, філософсько-естетичної та емоційно-психологічної інформації.

Таким чином, в результаті переміщення центру уваги з відображення навколишньої дійсності на світ внутрішніх рефлексій образність в творах імпресіоністичного напрямку відноситься саме до ментальної, а не до матеріальної сфери, до суб’єктивного символізму, а не до об’єктивної знаковості: пріоритетності набувають образ-стан, образ-думка, образ-емоція і т. і. Іншими словами, смисловий акцент робиться не на сюжеті, фабулі, події, а, скоріше, на відношенні до них, що характеризується миттєвістю естетичного враження та психологічної реакції.

Є. Назайкінський таку несюжетну організацію змісту визначає як описання дійсності у вигляді статичної даності [8, с.233]. Це визначення науковець безпосередньо відносить до художнього світу одноафектного ліричного твору, який передбачає відсутність сюжету, колізії, конфлікту. Підкреслимо, що йдеться про ліризм особливого плану, для якого характерна рефлексія без драматично-трагічних емоцій та експресивних реакцій.

На перший погляд, відсутність безпосереднього відображення будь-яких драматичних подій, виражених в музичній образно-драматургічній організації твору як своєрідного розгортання певної сюжетної колізії, може характеризувати й епічний стильовий напрямок в мистецтві. Але в мистецтвознавстві декларується точка зору, згідно з якою саме миттєвість, фрагментарність музично-художнього бачення обумовлює не епічне, а ліричне начало [6].

Крім того, для епосу характерним є виокремлення особистісної позиції від власне образного “руху”, тобто розвитку в часовій організації музичного матеріалу. В протилежність цьому принципу С. Яроцинський визначає імпресіонізм як нове бачення світу й приклад нового методу пізнання – погляд на світ саме як на співвідношення сил та їх взаємозалежностей, в якому людина являється одночасно й спостережником, й однією з діючих сил. Тобто йдеться про концепцію, відповідно до якої світ неможливо відокремити від індивідуального бачення, тобто індивідуальної причетності до цього світу [10].

Лірику як ознаку імпресіонізму В. Каратигін визначає через такі характеристики, як тяжіння до музичної безпосередності, елегантність висловлювання, музична світо-тінь, гармонічна мінливість, тембральна гра тощо [4]. Все це напрямки стосується особливостей організації тематизму відповідних творів. За концепцією В. Бобровського, тематизм є фактором музичного відображення світосприйняття, що безпосередньо впливає на специфіку типу музичного мислення [1].

В контексті запропонованої теми особливого значення набуває дефініція імпресіонізму як музичного явища. Так, наприклад, Г. Григор'єва характеризує його як спільність засобів й прийомів, що диктуються світоглядною позицією митця [2, с.14]. Л. Казанцева також звертає увагу на значущість відбору саме засобів донесення художніх смислів [3, с.93-94]. Ці та подібні спостереження на основі аналізу музичних творів ХІХ та ХХ століття дозволили А. Садуовій дійти висновку, що імпресіонізм являє собою особливе “надхудожнє” явище, елементи якого властиві мисленню різних епох [9, с.19].

В цьому контексті особливого значення набуває одна з конструктивних триад, яка займає суттєве місце в концепції логіки музичної композиції Є. Назайкінського: час – рух – простір [8]. Саме ці три категорії визначаються як провідні координати в загальній організації художньо-естетичної цілісності в контексті музичного втілення одвічних тем “Людина – Світ”, “Людина – світ Людини”. Вже зверталась увага на принципову відсутність протиріч у системі світовідносин, що є основою естетизації й гармонізації образного змісту імпресіоністичних творів як з точки зору відображення оточуючої дійсності, так і її суб'єктивної картини у сприйнятті особистістю. Саме це обумовило і специфіку розуміння таких категорій як “простір” та “час”, лаконічність, стислість, компактність, миттєвість тощо, які вже є визначеними як сталі ознаки даного музичного стилю.

В музичному імпресіоністичному образі та в організації його розвитку категорія руху теж має певну специфіку. Безумовно, даний образ, як і будь-яке явище дійсності, перебуває в постійному прагненні до розвитку, що є визначальним моментом руху як атрибутивної властивості будь-якого об'єкту як необхідної передумови та засобу його буття. Це визначає динаміку образного розвитку прогресивного або регресивного плану, що характеризується композиційною логікою часової організації драматургії музичного твору (і – m – t) при відсутності сюжетної лінії з відповідною глибинною трансформацією вихідного матеріалу.

Безумовно, будь-який розвиток безпосередньо пов'язаний з часовою організацією матеріалу. Як зазначалось вище, однією з провідних характеристик імпресіонізму є саме миттєвість, абсолютизація якої, на думку А. Садкової, є особливим сприйняттям часу, яке завжди є статичним та реалізується на рівнях тем-ідей та образів, жанру й форми [9, с.20]. Дана точка зору вказує на важливість співвідношення динаміки і статичності в організації і розвитку музичного матеріалу.

Статика в розвитку імпресіоністичного образу проявляється в тому, що закономірні зміни не стосуються його якісних характеристик, тобто змістовно-сміслові параметри залишаються незмінними, попри застосування динамічних, метро-ритмічних, темпових, тонально-гармонічних та інших градацій. Саме це дозволяє зробити висновок, що при класифікації типів руху відповідно рівням мікро, макрос та мегасвіту, в музичному імпресіо-

нізмі пріоритетність, безумовно, надається саме першому з них – руху **мікросвіту**, який організується на антиномічному поєднанні динамки й статичності. В даному контексті на увагу заслуговують певні особливості засобів музичної виразності та їх взаємодії в контексті утворення симультанного образу в його безперервному русі у часово-просторових координатах із зберіганням змістовно-якісних характеристик. Звернемося до творів сучасних українських композиторів.

1. **Прелюдія № 1 А. Кармазіна** представляє собою яскравий приклад імпресіоністичного типу мислення:

– Абстрактність програми, яка обумовлює значний варіативний потенціал при інтерпретуванні образної сфери (стан, споглядання, пейзаж тощо).

– Лаконічність форми, яка виражається через тричастинність з чітким поділенням на експозиційний, розвиваючий, заключний розділи та коду. Кода, так би мовити, дещо самостійна в інтонаційному плані, але при цьому не має певної тематичної визначеності. В результаті, вона не стільки стверджує головний та єдиний образ твору а, скоріше, викликає асоціацію з його зникненням.

– Гармонія характеризується переважною дисонантністю, яка пом'якшується завдяки поліритмічним прийомам, тихій динаміці, горизонтальному принципу мислення й прозорій фактурі. Ці ж самі фактори сприяють й тому, що консонантні співзвуччя ніби розосереджуються в загальному мінливому сонорі. Як своєрідні лейтакорди сприймаються збільшений та зменшений тризвуки з притаманною їм образною семантикою: хиткість, невизначеність, ілюзорність тощо.

– Динамічний план витримується на півтонах.

В цілому, можна засвідчити відповідність даного твору жанрово-стильовій моделі фортепіанної мініатюри імпресіоністичного типу: абстрактність образу, опосередкованість змісту через відсутність дії як такої, лаконічність викладення в тріадичному співвідношенні “час – рух – простір”. Більш того, виникає таке враження, що в даному випадку поняття “неоімпресіонізм” має суто хронологічний смисл.

2. Певною мірою близьким до наведеного прикладу є твір **О. Безбородька “Витиснене бажання II”**:

– Програма уявляється також досить абстрактною, тому що без проникнення в особливості музичного матеріалу є невідомим, про які саме бажання йде мова. Крім того, при сприйнятті даного твору виникає досить впевнене враження, що провідним образом являється не якесь конкретне бажання, а власне образ “витиснення”, тобто прагнення до подолання чогось із заключним апофеозом досягнутої мети. Цьому сприяє принцип висхідного своєрідного “розхитування” ритмоінтонаційних комплексів декламаційного жанрового походження з поступовим опануванням реєстрового простору й фактурної глибини поліфонічного складу.

– Форму можна трактувати як тричастинну з вступом та кодою. Вступ та кода функціонально утворюють арку за принципом “пролог та епілог”, останній з яких, однак, сприймається як невід’ємне продовження попереднього матеріалу, створюючи відчуття безперервного руху від початкового символу-імпульсу (7-9 тт.) до досить екстатичного заключення. Вступ в образно-змістовному плані можна інтерпретувати як стан “неспокою”, стан “прихованої тривожності”, певного “внутрішнього дискомфорту”.

– Зазначене обумовлюється, безумовно, особливостями гармонічної організації музичного матеріалу, в якій переважають як вертикальні дисонантні співзвуччя, так й горизонтальні хроматичні та дисонантні ходи. “Класичні” консонанси виконують, як правило, функцію початкового імпульсу, створюючи миттєвий образ “первісної простоти”, яка поступово ніби насичується додатковими нюансами й відтінками.

– Динаміка відрізняється значною амплітудою від “*p*” до “*ff*”, але заключний дисонантний акорд знову на “*p*” залишає відчуття незавершеності, невпевненості у досягнутому, тобто викликає певні асоціації з семантикою “очікування”.

В цілому в розглянутому творі О. Безбородька можна помітити певну тенденцію проникнення в імпресіонізм елементів експресіонізму, що обумовлено специфікою образно-змістовного плану, яка, в свою чергу, впливає на принципи організації музичного руху. Йдеться про те, що в даному випадку як головний образ сприймається не стільки якесь ментальне явище, скільки власне процес його рефлексування, своєрідний рух емоції або думки.

3. В цьому ж плані на особливу увагу заслуговує фортепіанний твір **В. Польової “Vitruvian Man”**:

– Конкретна, на перший погляд, назва твору викликає безпосередню асоціацію з відомим малюнком Леонардо да Вінчі. Але, водночас, вона приховує в собі глибоку таємницю, пов’язану з різними варіантами “прочитання” смислових нашарувань власне символіки “вітрувіанської людини”: від наукового обґрунтування пропорціональності людського тіла до узагальнюючої теорії “Золотого січення”, від симетрії геометричних фігур до закономірностей будови Всесвіту, від антиномії протилежностей до синкретичної єдності одиничного й загального, від функціонування мікрочасток матерії до гіпотетичного розуміння буття Божого Духу. Таким чином, постає питання: чи представляє собою зазначений твір зразок суто музично-імпресіоністичного “враження” від краси пропорційності, симетрії й гармонії, чи його змістовно-смисловий план містить в собі більш глибоку філософсько-естетичну інформацію.

– Щодо гармонічної організації твору, то доречно нагадати, що історія “вітрувіанської людини” сягає за часи I тис. до н. е., коли ще в силі були здобутки античної філософсько-естетичної й наукової думки, представленої розгалуженою й логічно-обґрунтованою понятійно-термінологічною



базою. До неї, наприклад, й відноситься така універсалія як “антиномія”. В фортепіанному творі В. Польової дана універсалія набуває особливого символічного значення як своєрідної “остинатної” лейт-ідеї дисонантного (півтонового) поєднання і чергування консонантних співзвуч (чисті квінти, кварта, трізвучки тощо), тобто як відображення теорії “узгодження не узгодженого”.

– Принцип поетапного “завойовування” музичного простору як по гармонічній вертикалі (від інтервалу до повномасштабного акордового комплексу), так і в фактурно-регістровому плані (від двох октав в середньому регістрі до майже всього обсягу клавіатури) обумовлює й специфіку формотворення: варіантне співвідношення невеликих розділів, які в сукупності викликають асоціацію з кругами на воді, що сприймається як цілісний образ в миттєвому поєднанні причини й слідства.

– Відповідною до цього образу є й динаміка з поступовим наростанням від “*pp*” до “*ffff*”, що знов таки апелює до ідеї логічного й закономірного руху від одиничного до всезагального, від малого до величезного тощо.

В цілому, організація руху в даному творі В. Польової підпорядкована ідеї часового охоплення просторових координат музичного матеріалу, що обумовлює динаміку драматургічного розвитку. Водночас, певна статичність простежується у виборі метро-ритмічних засобів, де підкреслюються такі динамізуючі фактори, як гармонічна прогресія, гармонічний ритм та гармонічна флуктуація.

Необхідно зазначити, що в наведених творах досить наявно простежується така характерна ознака організації руху в творах імпресіоністичного напрямку, як поєднання репрезентації та розвитку, розвитку й завершення, тобто специфічне сполучення фаз “*initio*” та “*motus*”, і, як закономірність, – “*terminus*” й “*motus*”. Це обумовлює створення ефекту процесуальності, нескінченності і, навіть, своєрідної незавершеності розгортання музичного матеріалу.

В контексті імпресіоністичних принципів організації музичного руху надважливе значення має відношення композитора до відтворення власне “події” в драматургічно-композиційній цілісності твору. З цієї точки зору доречно звернутися до концепції В. Москаленко, згідно з якою “під *подією* розуміється виокремлене з потоку музичного формотворення значуще для сприймаючого суб’єкту музично-інтонаційне явище” [7, с.259]. В наведених вище фортепіанних творах простежується стислість такого “музично-інтонаційного явища”, його лаконічність у поєднанні із змістовно-смысловим планом в зв’язку із концентрованим викладом фаз розвитку (“*i – m – t*”), а також така стійка стильова риса, як синкретизм цих фаз музичних подій, які “мають свій початок, своє продовження та своє завершення” [7, с. 259]. Саме ця риса й уявляється визначальною в контексті єдності динаміки й статичності в художньо-естетичних засадах організації музичного руху в творах імпресіоністичного напрямку.

## Література

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. В 2-х вып. – Вып. 2 / Виктор Петрович Бобровский; отв. ред. Е.Н. Чигарева. – М.: Ком Книга, 2008. – 304 с.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-60-е годы / Г. В. Григорьева. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
3. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: Монография / Л. П. Казанцева. – М.: Волга, 1994. – 248 с.
4. Каратыгин В. Избранные статьи / Вячеслав Гаврилович Каратыгин; сост., авт. примеч. О. Л. Данскер; ред. Ю. А. Кремлёв. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 352 с.
5. Мазель Л. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Лев Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
6. Мартышкина Т. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре 19 века: истоки, сущность и значение: Дис. ... канд. культурологии (24.00.01. – Теория и история культуры) /Татьяна Николаевна Мартышкина. – Нижневартовск, 2008. – 156 с.
7. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / Виктор Москаленко. – К.: ТОВ “Типографія “Клякса”, 2012. – 272 с.: ил.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции /Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
9. Садуова А. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX-XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02 – Музыкальное искусство) /Алия Талгатовна Садуова. – Уфа, 2011. – 247 с.
10. Самбарова А. Импрессионистическое видение /Александра Самбарова. – Режим доступа: [www.proza.ru/2013/02/15/1582](http://www.proza.ru/2013/02/15/1582)

УДК 78.071.1 (477) : 784 + 782.1

Ірина Куриляк

### ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМАТУРГІЧНИХ ФУНКЦІЙ ХОРУ В ОПЕРНІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Автор розглядає еволюцію функцій хору в оперній спадщині Миколи Лисенка. Хоровий компонент розглядається як одна з важливих драматургічних складових оперної вистави. Для розгляду обрані оперета „Чорноморці” та опери „Різдвяна ніч”, „Утоплена”, „Тарас Бульба.”

**Ключові слова.** Українська опера, функції хору, еволюція драматургічного значення хору.

**Куриляк І. Еволюция драматургических функций хора в оперном наследии Николая Лысенко.** Автор рассматривает эволюцию функций хора в оперном наследии Николая Лысенко. Хоровой компонент рассматривается как одна из важных драматургических составляющих оперного спектакля. Для анализа избраны оперетта "Черноморцы" и оперы "Рождественская ночь", "Утопленница", "Тарас Бульба".