

НОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стоянова Анна Дмитрівна, асистент-стажист 2 року навчання кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А. В. Нежданової, м. Одеса, magali57@rambler.ru

Нові модифікації жанру кантати у творчості сучасних українських композиторів.

Завданням цього наукового дослідження є, по-перше, визначення витоків кантатного жанру з метою розкриття первинного призначення кантатної композиції; по-друге – знаходження відповіді на питання про те, що стало причиною виділення камерної кантати як головного різновиду цього жанру в творчості сучасних композиторів.

Методологічна основа даної статті визначається дослідженнями музикознавців, присвяченими проблемі жанру кантати, а також текстологічним підходом в його широкому (культурологічному) і вузькому (музично-стилістичному) значенні.

Проведене в статті дослідження дозволяє прийти до наступних висновків:

1) для одеської композиторської школи, в цілому, характерні посилення рефлексії і саморефлексії в процесі пошуку нових виразних засобів, нових технічних прийомів;

2) даний пошук приводить до формування нових драматургічних канонів кантатного жанру, що визначають принципи композиції;

3) ці канони формуються в межах авторського стилю, обумовлюючи актуальність, в той же час, парадоксальність поняття авторського композиційно-драматургічного канону.

Рамки дослідження обмежуються цариною камерно-вокальної музики сучасних українських композиторів.

Практичне значення – матеріали даної статті можуть бути використані в музично-історичних курсах середніх і вищих спеціальних навчальних закладів.

Оригінальність зумовлюється постановкою проблеми жанрової інтерференції у галузі камерно-вокальної творчості сучасних українських композиторів. Даний підхід дозволяє заявляти раніше недосліджені інноваційні сторони сучасного композиторського мислення. Вперше до аналітичного музикознавчого обігу залучені кантатні твори одеських композиторів.

***Ключові слова:** жанрова інтерференція, сучасна композиторська поетика, камерна кантата, одеська композиторська школа, камерно-вокальна творчість.*

Камерна кантата у творчості сучасних композиторів – це особливе художнє явище, що наділене оригінальними властивостями. Вона посідає значне місце серед тих композиційних форм, які є найбільш показовими для сучасної композиторської поетики. Крім того, композиторська інтерпретація жанрової форми кантати суттєво відрізняється від традиційного виконавського трактування, яке передбачає значний просторово-тимчасовий обсяг хорового циклічного твору.

Найбільш визнаним і до сьогоднішнього дня авторитетним дослідженням історичної етимології та шляхів розвитку кантати залишається робота Т. Ліванової [4], в якій автор розглядає історію даного жанру поряд зі становленням опери та ораторії, справедливо вважаючи, що походження цих жанрів пов'язане з загальними соціальними та естетичними джерелами. За її словами, опера виникла як «*dramma per musica*», кантата – як камерне мистецтво для вузького кола, а ораторія – як концертний вид духовної драми; проте вони, кожна по-своєму, «тяжили до синтезу поезії та музики, до нової виразності монодії з супроводом» [4, с. 399].

Т. Ліванова у своєму дослідженні простежує історію кантатного жанру, починаючи з виникнення кантати в Італії, яке було підготовано розвитком різних видів вокальної музики: камерної арії, пісні під лютю, канцони, мадригалу. Вона також звертається до творчості італійських композиторів, відзначаючи ключові віхи еволюції італійської кантати.

Так, наприклад, в першій половині XVII століття Бенедетто Феррарі вперше включає в кантату речитативи та аріозо, у Луїджі Россі з'являються великі кантати з вокальними та інструментальними ригурнелями, що їх обрамлюють, а Джакомо Каріссімі трактує кантату вже як циклічний твір, що складається з арій та речитативів.

Їх творчі пошуки приводять до того, що в другій половині XVII століття кантата стає новим камерним жанром в італійській музиці, після чого вона продовжує свій розвиток через зближення з оперою. Це досягається шляхом розширення форми, насичення вокальних партій віртуозними елементами, посилення партії супроводу і т. д.

Ця тенденція знаходить своє втілення в творчості Алессандро Страделли та Алессандро Скарлатті (у останнього в кантатах вже з'являються типові оперні арії: *lamento*, бравурні, ідилічні, пасторальні).

У XVIII столітті значний розвиток отримує світська кантата, яскраво представлена у творчості Антоніо Вівальді. Його кантати – це двочастинні камерні твори, які побудовані на сольній вокальній партії у супроводі *continuo*. Структурно кантата такого типу складається з двох контрастних арій: повільної та швидкої, з додаванням невеликого речитативу на початку або між аріями.

Підсумком тривалого шляху розвитку італійської кантати стало формування деяких характерних рис цього жанру. Т. Ліванова зазначає, що словесні тексти кантат нерідко являли собою викладення нетривалих поетичних сюжетів, причому поезія тут цілком підпорядковувалася музиці: наприклад, слова і фрази могли багато разів повторюватися в межах масштабних замкнених музичних номерів. Жанрове призначення кантати було направлено на досить вузьке коло знавців і цінителів, тому вона, як пише Т. Ліванова, «могла служити для композиторів сферою особливих дослідів та пошуків» [4, с. 404], іноді стаючи стилістично більш витонченою та екстравагантною, ніж опера.

Однак досі не існує розгорнутого дослідження композиційно-драматургічної спрямованості кантати на сучасному етапі. У даній статті вивчається становлення кантатного жанру в творчості сучасного композитора на прикладі одеської композиторської школи.

У XX столітті жанр кантати знову відроджується через взаємодію з іншими жанрами, розвиваючись у двох напрямках:

1) зовнішньому – у взаємодії з симфонічними та хоровими формами (Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнітке, С. Прокоф'єв);

2) інтровертивно-поглибленому – повертаючись до барокової жанрової активності (мінімалістичні кантати А. Веберна, сценічні кантати К. Орфа, містеріальність кантатного жанру І. Стравінського).

Своєрідною рисою сучасної інтерпретації жанрової форми кантати є те, що композитор вважає за краще використовувати її камерний різновид, якщо мова йде про твір, в якому дійсно відбуваються експерименти.

Тому одне із питань, на яке ми хочемо відповісти в своїй статті, – це питання про те, що саме стало причиною виділення камерної

кантати як головного різновиду цього жанру в творчості сучасних композиторів. Знаходження відповіді на це питання і є головною метою нашої роботи.

На нашу думку, це зумовлюється, по-перше, поглибленням духовної тематики в творчості сучасних авторів, аж до відкриття її релігійних витоків; по-друге – зростаючим значенням явища самодіалога як необхідного компонента, в тому числі, і художньої рефлексії, в культурній семантиці останньої третини ХХ – перших десятиліттях ХХІ століть.

Цікаво відзначити, що історичним прецедентом камернізації кантати є духовні сольні кантати Й. С. Баха, в яких релігійно-символічний зміст органічно поєднується з особистісним характером образів, аж до тотальної авторизації тексту, з включенням займенника «Я» («Я багато вистраждав», «З мене досить», «Несу свій хрест і терплю» і т. ін.).

Сучасна композиторська інтерпретація семантичних можливостей кантати може бути представлена з двох боків: з боку відродження канонічної службово-релігійної традиції, прояву необарочних тенденцій; та як яскраве розкриття особистісного начала, авторської свідомості, авторських інтересів – тобто як наслідок авторизації жанру. Саме друга тенденція є переважаючою в творчості одеських композиторів, оскільки для одеської композиторської школи, в цілому, характерні посилення рефлексії та саморефлексії в процесі пошуку нових виразних засобів, нових технічних прийомів.

Даний пошук приводить до формування нових драматургічних канонів кантатного жанру, що визначають принципи композиції. Ці канони формуються в межах авторського стилю, обумовлюючи актуальність, та в той же час, парадоксальність поняття авторського композиційно-драматургічного канону. Відзначимо, що ряд прийомів виявляє стійкість не тільки в межах творчості одного композитора, а й в міжавторському інтертекстуальному полі, яке стає ґрунтом для визначення пріоритетів творчої школи. Саме в процесі передачі творчих ідей від автора до автора, від вчителя до учня виробляється нова модель жанру (в тому числі – композиційно-драматургічна модель кантати).

Важливою складовою нової жанрово-стильової моделі кантати, одним з її нових драматургічних канонів є таке здійснення взаємодії слова і музики, при якому провідну позицію займає музичний текст,

а робота зі словесним текстом відбувається за тими самими принципами, що і з музичними компонентами (при цьому за основу беруться фактурні прийоми та їх динамічні умови).

Текст сучасної кантати, як правило, належить одному автору (за рідкісними винятками), він може являти собою як один великий вірш або поему, так і поетичний цикл, а також може бути скомпонований з незв'язаних між собою віршів, написаних у різний час. При цьому композитор сам може встановлювати порядок поетичних рядків і строф, додавати їх з інших віршів або розділів, повторювати або скорочувати поетичний текст. Всі ці дії здійснюються, виходячи з загальної логіки музичного розвитку твору, тобто можна сказати, що поетичний текст постає свого роду дзеркалом музично-творчої свідомості: відтворюючи змістовний план поезії, композитор наділяє даний текст новими, значно перетвореними семантичними властивостями.

У творчому контексті одеської композиторської школи одним із зразків втілення кантатного жанру на сучасному етапі є кантата «Роздуми» О. Красотова для баса і фортепіано на словесний текст Р. Бродавко. На жаль, її нотний текст і запис, як і будь-які її аналітичні характеристики, поки нами виявлені не були. Однак можна простежити, як закладені О. Красотвим традиції отримують розвиток у творчості двох його учениць – К. Цепколенко та Ю. Гомельської. У роботі Р. М. Розенберг «Одеська композиторська школа», яка на сьогоднішній день є єдиним музикознавчим дослідженням творчості одеських композиторів, що базується на жанровому підході, пропонується узагальнена характеристика кантатної творчості одеських композиторів.

Зокрема, як зазначає, Р. Розенберг, творчі шукання К. Цепколенко у сфері кантатного жанру втілилися в двох творах – «Печаль за скоморохом» та «Ausgang» («Вихід»). Перша кантата написана для мецо-сопрано та камерного ансамблю – флейти, гобоя, клавесина (або фортепіано), скрипки та віолончелі, на поетичний текст В. Ражнікова. Друга – за поезіями П. Тичини, О. Блока, Т. Фонтані, Г. Аполлінера, Е. Е. Каммінгса (зі збереженням мови оригіналу) для кларнета, сопрано, акордеона і фортепіано.

Про кантатні твори Ю. Гомельської Р. Розенберг пише зі слів композитора. Необхідно відзначити, що жанрова номінація «камерна кантата» зустрічається у творчості Юлії Олександрівни досить часто.

Так, на замовлення швейцарського ансамблю сучасної музики «Amaltea» композитором були створені два твори в цьому жанрі: «Моя сестра – ніч» для мецо-сопрано, флейти (альтової флейти) та фортепіано на вірші англійської поетеси та письменниці К. Мейтленд (жила і працювала на межі XIX-XX ст. під псевдонімом Доллі Редфорд) та «Поза гравітацією» для сопрано, альтової флейти та фортепіано на вірші сучасної британської поетеси Г. Льюїс.

Ще дві камерні кантати, написані на замовлення (для британської співачки Сари Уолкер) – це «Заплакана осінь» для сопрано та фортепіано на вірші А. Ахматової та «Очікування» для мецо-сопрано та фортепіано на вірші сучасної поетеси Дж. Фонтана.

Крім перерахованих композитором камерних кантат, Р. Розенберг називає ще дві: «Непрошітані слова» для сопрано, флейти та фортепіано на вірші О. Матушек і «Крик» для баритона, скрипки, віолончелі та фортепіано за прозою Ю. Бондарєва.

Продовженням пошуків одеських композиторів в жанрі кантати є кантата «Ти» А. Стоянової за віршами М. Цветаєвої. Це тричастинний твір, поетичною основою якого стали вірші з циклів різних років, присвячені трьом поетам: «Ти, що зриває покрив...» («Ты, срывающая покров...»), 26 червня 1916, з циклу «Ахматовій»; «Ти пишеш перстом на піску» («Ты пишешь перстом на песке»), Великдень 1920, з циклу «В'ячеславу Іванову»; «Ти проходиш на Захід Сонця» («Ты проходишь на Запад Солнца»), 2 травня 1916, з циклу «Вірші до Блока». Можна привести порівняння авторського тексту М. Цветаєвої та тексту кантати з метою виявлення фрагментів, в яких відбулося деяке перекомпонування словесно-поетичного тексту. Текст першої та третьої частин повністю збігається з текстом Цветаєвої, а текст другої частини складено з двох віршів, які композитор перекомпоновує відповідно до свого задуму.

Якщо звернутися до аналізу тексту віршів, можна прийти до висновку, що основне смислове навантаження в них припадає на сфери «я» і «ти», оскільки саме на їх діалогічному співвідношенні вибудовується драматургія всього циклу. При цьому сфера «ти» виступає в якості активного начала – вона є каталізатором дії та спонукає сферу «я» до тієї чи іншої реакції.

У першій частині ці сфери чітко розділені як в просторі, так і в часі. У часовому плані такий ефект досягається через почергове викладення фрагментів «ти» і «я». Просторовий же розподіл прояв-

ляється на смислового рівні – немає прямої взаємодії між сферами, а ліричний герой (тобто, сам автор) тільки збоку спостерігає за тією, кому адресовані ці рядки. У музичному тексті першої частини кантати сфера «ти» втілюється в широких стрибках і різких «злетах» сопрано, уривчастих акордах і бурхливих пасажах фортепіано; скрипка і кларнет то імітаційно супроводжують голос, то переходять на фоновий рух 16-ми. При звучанні в словесному тексті сфери «я» в мелодії з'являються низхідні ходи (супровід у цих фрагментах виконує фонову функцію), а на передкульмінаційному підході фортепіано дублює декламаційний виклад теми у сопрано, а скрипка і кларнет підтримують її канонічно.

Текст другої частини кантати заснований на тісному переплетенні сфер «я» і «ти», причому, якщо зіставити його з віршем М. Цветаєвої, то стає помітним, що в тих строфах, які не ввійшли в кантату, розкривається сфера «я». Тобто, можна припустити, що в поетичному задумі основним є образ героїні. Однак в тексті кантати цей акцент знімається, і обидві сфери набувають рівного значення; крім цього, розвиток отримує безособистісна сфера, в якій зображуються сутінки. Сфери «я» і «ти» в музиці другої частини не розмежовані, однак мелодійна лінія викладається у вигляді реплік, створюючи враження того, що відбувається діалог. В цілому музично-драматургічний розвиток цієї частини будується на переході від споглядальних перших епізодів, побудованих на протяжливій мелодії з комплементарним остинатним супроводом, до активної дії в середньому і заключному розділах, де стрибкоподібна мелодія сопрано супроводжується уривчастими акордами фортепіано, *pizzicato* скрипки та пасажними «злетами» кларнета.

Третя частина об'єднує розділене співвідношення сфер «я» і «ти», яке викладалося в першій частині, та їх тісне переплетення, подібне до того, що було в другій. У музиці цей синтез отримує цікаве втілення. У тих фрагментах, де дві сфери розділені, звучання сфери «ти» побудовано на протяжливій мелодії сопрано та витриманому акомпанементі (причому в моменти, коли в словесному тексті звучить алюзія до молитви «Світе тихий», музичне втілення наближене до зразків цього православного співу). Сфера «я» в третій частині отримує музичне рішення, яке схоже з тим, що було реалізовано в передкульмінаційному підході першої частини кантати (псалмодія-речитатія у сопрано з почерговим дублюванням скрипкою і кларне-

том на фоні акордового супроводу фортепіано). Стосовно фрагментів, де сфери «я» і «ти» переплітаються, можна відзначити, що в них та сфера, яка є активною в словесному тексті, і в музиці «підпорядковує» іншу, приводячи її до свого музично-виразного типу.

Драматургічна взаємодія двох сфер словесно-поетичного тексту протягом усього кантатного циклу розвивається таким чином. У першій частині провідною є сфера «ти» – вона несе діюче начало, в той час як сфера «я» не приймає активної участі в дії, залишаючись тільки спостерігачем. Музично таке протиставлення виражається в тому, що мелодика сфери «ти» – висхідна, фактура супроводу – активна, а також саме ця сфера звучить в кульмінаційних точках частини (на словах «Чернокнижниця! Крепостниця!» та «Океаном ли правишь путь»). У сфері «я» переважає низхідний мелодійний рух або речитація, розріджений акомпанемент і тиха динаміка.

Друга частина не поділяє сфери «я» і «ти», в її віршованому тексті вони тісно пов'язані і доповнюють одна одну. У музичному тексті це виражається в тому, що основне драматургічне протиставлення відбувається не між сферами, а між двома розділами частини. Перший розділ заснований на розспівних мелодійних ходах, витриманих тривалостях та остинатному фоні-акомпанементі. У другому – кульмінаційному – розділі відбувається активний розвиток дії: в мелодії тут переважають стрибки та окремі короткі мотиви, а в супроводі звучать уривчасті акорди та пасажні злети. Варто, однак, відзначити, що вища кульмінаційна точка збігається зі словами «Ты знаешь, чтоб лучше читать...», тобто, зі сферою «ти».

У третій частині, незважаючи на кількісне переваження в словесному тексті сфери «ти», відбувається смислове зміщення в бік сфери «я», оскільки «ти» тут передається через призму сприйняття «я». Такий ефект досягається завдяки тому, що вперше з боку сфери «я» з'являються присвійні займенники («Божий праведник мой прекрасный, Свете тихий моей души»). Незважаючи на те, що каталізатором дії в третій частині все ще залишається сфера «ти», велика активність тут спостерігається з боку сфери «я». Так, сфері «ти» відповідає розспівна мелодія на витриманому фоні, а також алюзивні відсилення до православного піснеспіву «Свете тихий», а в сфері «я» звучить рішуча псалмодія на фоні гострих акордів. Крім цього, вперше в циклі кульмінаційна точка припадає на сферу «я» (на словах «И руками не потянусь»).

Таким чином, можна прийти до висновку, що основний драматургічний вектор всього циклу – це рух від активної, діючої сфери «ти» першої частини, через ліричну взаємодію сфер в другій, – до самотнього звернення героїні сфери «я» до герою сфери «ти», що покинув її, в третій частині.

Підводячи підсумки, можна виділити такі жанрові ознаки сучасної кантати:

- оскільки часові масштаби музичного тексту переважають масштаби вірша, поетичний текст отримує в кантаті значно більший часовий розвиток;
- провідну роль в становленні форми цілого відіграють конструктивні принципи музики, музичного формоутворення (на перший план виходить складна циклічна форма, замість строфічної);
- поетичний текст в кантаті передається композитором, виходячи з музичного контексту, отже, тут «композиторська воля» звучить сильніше ніж «воля поета»;
- в кантаті відбувається посилення ознак циклічності великої форми – кантатний цикл будується за принципом об'єднання частин, знаходження арок, інтонаційно-семантичних зв'язків, і таким чином виявляється ближче до сонатно-симфонічного, ніж до циклу мініатюр.

В цілому, зближення ознак камерно-вокального циклу, міні-моноопери та кантати свідчить про явище жанрової інтерференції, яка сьогодні визначає напрямок еволюції камерно-вокальної музики (одним із симптомів цього є те, що композитори нерідко самі не можуть чітко визначити жанрову форму створеної ними музики).

Література

1. Квасникова Т. В. Жанрово-стильові парадигми камерно-вокального творчествa сучасних українських композиторів: магістерська робота / Т. В. Квасникова ; бібл. ОНМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2012. – 130 с.
2. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
3. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. – Л.: Academia, 1925. – 306 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Учебник в 2-х тт. / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – 696 с., нот.
5. Приходовская Е. А. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого / Е. А. Приходовская // Актуальные вопросы социогумани-

- тарного знания: история и современность» : [Межвузовский сборник научных трудов – Вып.4]. – Краснодар, 2009. – С. 32–37.
6. Розенберг Р. М. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов / Р. М. Розенберг // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. № 14. – С. 129–136.
 7. Селицкий А. Я. Камерная опера / А. Я. Селицкий // История отечественной музыки второй половины XX века [учебник под редакцией Т. Левој] – СПб: Композитор, 2005. – С. 207–234.
 8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
 9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. – М.: Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.

References

1. Kvasnikova T. V. (2012) Zhanrovo-stilevye paradigmy kamerno-vokal'nogo tvorchestva sovremennyh ukrainskih kompozitorov: magisterskaja rabota / T. V. Kvasnikova ; bibl. ONMA im. A. V. Nezhdanovoj. Odessa. 130 s.
2. Konen V. Dzh. (1974) Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii) / V. Dzh. Konen..Moscow : Muzyka. 376 s.
3. Krechmar G. (1925) Istorija opery / G. Krechmar. L.: Academia. 306 s.
4. Livanova T. (1983) Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 g. Uchebnyk v 2-h tt. / T. Livanova.Moscow.: Muzyka. 696 s., not.
5. Prihodovskaja E. A. (2009) Zhanr vokal'noj pojemy: principy organizacii celogo / E. A. Prihodovskaja // Aktual'nye voprosy sociogumanitarnogo znaniya: istorija i sovremennost'» : [Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov Vyp.4]. Krasnodar. S. 32–37.
6. Rozenberg R. M. (2011) Specificheskie cherty i zhanrovyje innovacii v sovremennom opernom tvorchestve odesskih kompozitorov / R. M. Rozenberg // Muzichne mistectvo i kul'tura : Naukovij visnik ODMA im. A. V. Nezhdanovoї : [zb. nauk. statej / gol. red. O. V. Sokol]. Odessa : Drukars'kij dim. Vip. № 14. S. 129–136.
7. Selickij A. Ja. (2005) Kamernaja opera / A. Ja. Selickij // Istorija otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka [uchebnyk pod redakciej T. Levoj] SPb: Kompozitor. S. 207–234.
8. Holopova V. N. (2001) Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. / V. N. Holopova. SPb.: Izdatel'stvo «Lan'». 496 s.
9. Hohlovkina A. (1962) Zapadnoevropejskaja opera. Konec XVIII pervaja polovina XIX veka. Oчерki / A. Hohlovkina.Moscow.: Gos. muz. izdat. 368 s.

Стоянова Анна Дмитриевна, ассистент-стажер 2 года обучения кафедры теории музыки и композиции ОНМА имени А. В. Неждановой, г. Одесса, magali57@rambler.ru

Новые модификации жанра кантаты в творчестве современных украинских композиторов.

Задаaniem данного научного исследования является, во-первых, определение истоков кантатного жанра с целью раскрытия первоначального предназначения кантатной композиции; во-вторых – нахождение ответа на вопрос о том, что послужило причиной выделения камерной кантаты как главной разновидности данного жанра в творчестве современных композиторов.

Методологическая основа данной статьи определяется исследованиями музыковедов, посвященными проблеме жанра кантаты, а также текстологическим подходом в его широком (культурологическом) и узком (музыкально-стилистическом) значении.

Проведенное в статье исследование позволяет прийти к следующим **выводам:**

1) для одесской композиторской школы, в целом, характерны усиление рефлексии и саморефлексии в процессе поиска новых выразительных средств, новых технических приёмов;

2) данный поиск приводит к формированию новых драматургических канонов кантатного жанра, определяющих принципы композиции;

3) эти каноны формируются в пределах авторского стиля, обуславливая актуальность, в то же время, парадоксальность понятия авторского композиционно-драматургического канона.

Рамки исследования ограничиваются сферой камерно-вокальной музыки современных украинских композиторов.

Практическое значение – материалы данной статьи могут быть использованы в музыкально-исторических курсах средних и высших специальных учебных заведений.

Оригинальность обусловлена постановкой проблемы жанровой интерференции в области камерно-вокального творчества современных украинских композиторов. Данный подход позволяет заявлять ранее неисследованные инновационные стороны современного композиторского мышления. Впервые в аналитическое музыковедческое рассмотрение включены кантатные сочинения одесских композиторов.

Ключевые слова: жанровая интерференция, современная композиторская поэтика, камерная кантата, одесская композиторская школа, камерно-вокальное творчество.

Stoyanova Anna, 2nd year postgraduate student of the department of music theory and composition at the A. V. Nezhdanova Odessa National Musical Academy, Odessa, E-mail: magali57@rambler.ru

The new modifications of cantata genre in the creativity of contemporary Ukrainian composers

The tasks of this scientific research are, firstly, determination of the sources of cantata genre to demonstrate original purpose of cantata composition; secondly – to find an answer to the question of what caused the allocation of chamber cantata as the main variety of this genre in the creativity of contemporary composers.

The methodological basis of this article is determined by the researches of musicologists, dedicated to the problem of the cantata genre, as well as textual approach in its broad (culturological) and narrow (musical-stylistical) meaning.

The investigation, that had been performed in the article, allows to draw the following conclusions:

in general, strengthening of reflection and self-reflection in the search for new expressive ways and new technical methods are specific for the Odessa school of composers;

the results of this search cause the formation of new dramaturgic canons of cantata genre, which define the principles of composition;

these canons are formed within the author's style and determine relevance and, at the same time, paradoxicalness of the concept of author's compositional-dramaturgic canon.

The framework of this research is confined by the sphere of chamber-vocal music of contemporary Ukrainian composers.

Practical value – the content of this article can be used in musical-historical classes of secondary and higher specialized schools.

The originality is caused by the formulation of the problem of genre interference in the area of chamber-vocal creativity of modern Ukrainian composers. This approach allows us to declare previously unexplored innovative aspects of contemporary compositional thinking. Cantatas of the Odessa composers are included in the analytical musicological consideration for the first time.

Keywords: *the genre interference, the poetics of contemporary composition, the chamber cantata, the Odessa school of composers, the chamber-vocal creativity.*

Стаття поступила до редакції 15.09.2015 р.
