

Література

1. Грандіозний європейський музичний фестиваль „ВУДСТОК” вперше пройде у Вінниці. – www.tutvs.com/vn/news/?nid=291.
2. Зинькевич Е. С. *Mundus musicalae. Тексты и контексты* / Е. С. Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – 616 с.
3. Кужельний О. Враження й уроки театральних фестивалів / О.Кружельний // *Дзеркало тижня*. – 2005. – 15-22 жовтня.
4. Маньковская Н. Б. *Глобализация а la russe: художественно-эстетический ракурс* / Н. Б. Маньковская // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. – Вып. 3. – М. : ИФ РАН, 2008. – С. 25–57.
5. Поплавський М. М. *Антологія сучасної української естради* / М. М. Поплавський. – К.: Преса України, 2004. – 416 с.
6. Франко-фест. – [htt://frankofest.org.ua](http://frankofest.org.ua).

References

1. Hrandioznyi yevropeiskyi muzychnyi festyval „VUDSTOK” vpershe proide u Vinnytsi. – www.tutvs.com/vn/news/?nid=291.
2. Zin'kevich E. S. *Mundus musicalae. Teksty i konteksty* / E. S. Zin'kevich. – K. : Zadruga, 2007. – 616 s.
3. Kuzhelnyi O. Vrazhennia y uroky teatralnykh festyvaliv / O.Kruzhelnyi // *Dzerkalo tyzhnia*. – 2005. – 15–22 zhovtnia.
4. Man'kovskaia N. B. *Globalizatsiia a la russe: khudozhestvenno-esteticheskii rakurs* / N. B. Man'kovskaia // *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda*. – Vyp. 3. – M. : IF RAN, 2008. – S. 25 – 57.
5. Poplavskiy M. M. *Antolohiia suchasnoi ukrainskoi estrady* / M. M. Poplavskiy. – K.: Presa Ukrainy, 2004. – 416 s.
6. Franko-fest. – [htt://frankofest.org.ua](http://frankofest.org.ua).

УДК: 78.01/.072.2

ВАН ПЕН,здобувач кафедри історії музики
та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

КАТАРСИС ЯК МУЗИКОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: АКТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розкриваються особливості естетичного й психологічного підходів до явища катарсису, підкреслюється актуальність вивчення катарсису в контексті проблематики психології мистецтва. Розглядаються концепції катарсису в роботах Л. Виготського, М. Бахтіна, О. Самойленко. Пропонується текстологічний підхід до «очищення» у руслі музикознавчого композиційно-стилістичного аналізу.

Ключові слова: катарсис, художнє очищення, матеріал, форма, композиція, музичний текст.

Ван Пен, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Катарсис как музыковедческая категория: актуальный аспект

В статье раскрываются особенности эстетического и психологического подходов к явлению катарсиса, подчеркивается актуальность изучения катарсиса в контексте проблематики психологии искусства. Рассматриваются концепции катарсиса в работах Л. Выготского, М. Бахтина, А. Самойленко. Предлагается текстологический подход к «очищению» в русле музыковедческого композиционно-стилистического анализа.

Ключевые слова: катарсис, художественное очищение, материал, форма, композиция, музыкальный текст.

Van Pen, Postgraduate Student of the Chair of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Catharsis as a musicological category: relevant aspect

The article describes the features of the aesthetic and psychological approaches to the phenomenon of catharsis; the relevance of studying catharsis in the context of the range of issues of psychology of art is underlined. The catharsis concepts are being considered in the works of L. Vygotsky, M. Bakhtin, A. Samoylenko. A textual approach to the “Purification” is proposed in the mainstream of musicological compositional-stylistics analysis.

Key words: catharsis, artistic purification, material, shape, composition, and musical text.

Протиставлення матеріалу й форми можна вважати центральною апорією психології мистецтва Л. Виготського. Матеріал і форма рівною мірою виявляють дійсне й можливе в мистецтві та у людській свідомості – на різних етапах їх «зустрічі» одне з одним, їх діалогу в просторово-часових контекстах художнього твору та художнього сприйняття. З одного боку, матеріал – дійсність життя, що надана в розпорядження митцю (автору), з іншого боку – його, автора, можливий вибір з усього матеріалу необхідних компонентів художнього задуму. З одного боку, форма – речовинно-предметна дійсність мистецтва, художнього твору, з іншого боку – можливість тривалих смислових відкриттів, тобто ідеаційних проєкцій. Безперечно тільки одне: за словами Виготського, автор завжди вибирає такий матеріал, який є найбільш складним, чинар опір, є «ворожим» усім намірам і зусиллям автора сказати те, що він прагне сказати. Дотримання даної умови дозволяє в мистецтві створювати особливу напружену композиційно-художніх прийомів, які пробуджують катартичні настанови свідомості – у «відповідь» на катартичні зусилля форми, найбільш помітні в її останніх завершальних розділах. Л. Виготський знаходить спеціальне образне порівняння для даної катартичної напруги форми, вказуючи, що справжній твір мистецтва нагадує «машину, що важча за повітря», яка «щохвилини свого підйому падає»; «він обирає в якості свого матеріалу завжди матерію важче повітря, тобто щось таке, що із самого початку в силу своїх властивостей начебто б суперечить польоту й не дає йому відбуватися. Ця властивість, ця вага матеріалу увесь час протидіє польоту, увесь час тягне вниз, і тільки з подолання цієї протидії виникає справжній політ» [3, 288]. Отже, опір матеріалу й форми, за Л. Виготським, не можна зводити тільки до афективного протиріччя, зіткнення протилежних емоцій; вже поняття «противочувствования» значно ширше.

Нерозв'язне протиріччя між матеріалом і художньою формою, сформульоване Виготським, котре заслуговує визначення як апорії, розкривається в аспекті «техніки розуміння» – поняття, запровадженого М. Мамардашвілі, філософські есе якого утворюють дивний резонанс з ідеями Виготського – дивний, оскільки мимовільний, не передбачуваний. Грузинський філософ вводить поняття про «друге народження» людини й обговорює «чуждності» способу цього народження. Останнє узгоджується з поняттями про вищі психічні функції й катарсис Виготського, дозволяє підняти на загальнотеоретичний рівень питання про протиріччя матеріалу й форми в мистецтві. Мовою Мамардашвілі, це питання про тотожність і не-тотожність буття й мислення, пов'язане з проблемою буття свідомості як розуміння. Але найважливіше те, що, говорячи про необхідність розуміння, Мамардашвілі приходять до думки про необхідність мистецтва як техніки або штучної техніки, оскільки життєвих і навіть теоретичних філософських знань для цього недостатньо. Філософ зауважує, що «...філософія, або мудрість, є міркування про те, чого ми не могли б досягти самі по собі, для чого потрібне мистецтво... Недостатньо прагнути добра: добро – мистецтво, тобто складна техніка... И проблема людства – це проблема того, що в нас є або може бути (а може й не бути, якщо не пощастить) щось більше, ніж ми самі. Що виростає у вигляді гігієни, правил розумового життя. Тобто все те, для чого люди винаходили цілі інститути – право, мораль, філософію, мистецтво і т.д. Щось, як би створене людиною, тому що все це, хоча й було створено, відноситься до чогось, що від людини не залежить, що є чимось більшим, ніж вона сама» [4, 190–191].

З даного положення випливає теза про людину як про «штучну істоту», народжувану не природою, а саме-народжувану через культурно-винайдені обладнання, причому останні є «спосіб конструювання людини із природного біологічного матеріалу». Тут Мамардашвілі особливо близько підходить до явища сигніфікації, у наступних словах «підказуючи» її мету, за якою проглядається, на наш погляд, і мета катарсису. Він говорить про необхідність розуміння того, що головним завданням завжди залишається «максимально визволити життя чогось більшого, ніж ми самі»; «... потрібно мистецтво, якась техніка, що працює на те, щоб максимально визволити поле або чистий простір, у якому це б виявилось»; «...ми перебуваємо як би в зазорі, у якимсь проміжку між природою й штучним світом, штучними утворами. І в середині живе щось більше, ніж ми самі, про що ми повинні пектися. І це те, про що ми говоримо символічною мовою – тобто мовою, що не має буквального предметного змісту» [4, 185, 186]. Додамо – це те, про що ми говоримо мовою мистецтва, мовою художніх форм, ними заповнюючи той простір, що утворився, трансформуючи штучність у майстерність, оформляючи й втілюючи не-предметні явища смислу. Помітимо також, що Мамардашвілі, обговорюючи те, «про що ми говоримо символічною мовою», відчуває потребу повернутися до «психологічної мови» [4, 186].

У роботі Л. Виготського зустрічаються спостереження, які стосуються причин виникнення особливої форми «непрямого» знання, причому це знання як зовнішніх обставин людського досвіду, так і особливостей індивідуальної свідомості. Для перших суттєво те, що «ми знаємо й вивчаємо багато чого такого, чого ми безпосередньо не усвідомлюємо, про що знаємо тільки за допомогою аналогій, побудов, гіпотез, висновків, умовиводів і т. д. – взагалі лише непрямым шляхом. Так створюються, наприклад, усі картини минулого, відновлювані нами за допомогою найрізноманітніших викладень і побудов на підставі матеріалу, який нерідко зовсім несхожий на ці картини...» [3, 39]. Дана цитата спонукає до декількох доповнень до думки Виготського. По-перше, ми можемо вивчати й те, що ми безпосередньо не знаємо, але що є присутнім у нашому ставленні до дійсності, отже деяким чином доступно нашій свідомості, але залишається неясним, невизначеним і прямо не-обумовленим, що можна охарактеризувати як «зрозуміле невідоме», тобто доступне розумінню, але не підлегле раціонально-логічній верифікації. У цьому випадку «непрямым шляхом» стає шлях художньої творчості, художньої символізації.

По-друге, «побічність» – типологічна властивість діалогу в його відношенні до свого головного адресата (Третього в діалозі) [5]. Важливість діалогічних форм пізнання зростає у зв'язку зі звертаннями до минулого, що буквально позначається в художньому «діалозі культур» і пояснює свободу стильових реконструкцій, які стають матеріалом творів, «зовсім не схожих» на ті стильові «картини», котрі вони намагались відтворити. Підтвердженням сказаного може служити музичний неокласицизм. По-третє, у цьому випадку також виникає явище «опору» матеріалу й форми, якщо під першим розуміти актуальні для творчої індивідуальності уявлення, погляди, задуми, а під формою – результат втілення їх у конкретній художній конструкції. У такий спосіб виникають передумови до авторського самодіалогу, який парадоксально обумовлюється ідеєю передачі «діалогу культур».

Звідси – важливість «непрямого» внутрішньо-художнього діалогу для індивідуальної свідомості, що вивільняє, упредметнює її глибинний зміст або – у термінах Виготського – «несвідоме». Дослідник відзначає, що найближчі причини художнього ефекту сховані в несвідомому, але в той же час підкреслює, що несвідоме не відділене від свідомості непрохідною стіною, отже, може бути таким же матеріалом усвідомлення й творчої переробки, як і зовнішні сприйняття. Яскравим прикладом подібного усвідомлення прихованих сфер свідомості є творчість М. Пруста й, у цілому, увесь напрямок так званого романного «потoku свідомості». Із закарбуванням «схованого» у свідомості в художній побудові пов'язаний і особливий ефект емансипації героя, образу від автора, що його створює, коли поведінка персонажа виявляється несподіваною для його творця; хрестоматійними прикладами служать доля Тетяни в «Євгенії Онєгіні», що викликала здивування в О. Пушкіна, упертість Анни Кареніної у романі Л.Толстого, яка досягла позитивної оцінки автора всупереч його первісним намірам, взагалі всі випадки, коли художній твір з якогось моменту починає «жити своїм власним життям», розбудовуватися за «своїм власним» розсудом (характерно для романної творчості О. де Бальзака).

Отже, матеріал для митця (письменника, композитора) – не тільки зовнішній життєвий ряд фактів, подій, відносин, досвід художніх відзеркалень смислу, але й він сам, власна свідомість – внутрішній світ, душа й т. п. Найбільше ясно про таке розуміння матеріалу Л. Виготський пише у зв'язку з питанням про сприйняття мистецтва, припускаючи, що художнє сприйняття носить творчий характер і співавторську спрямованість: «...і сприйняття мистецтва вимагає творчості, тому що й для сприйняття мистецтва недостатньо просто щиро пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати власне почуття, знайти його катарсис... Мистецтво вносить ... лад і порядок у наші витрати душі...» [3, 315, 316]. Не випадкове обговорення катарсису Виготський починає з питання про «свідомість почуття», причому тільки в дев'ятому розділі своєї книги, після більш ніж двохсот сторінок викладу проблем, що ведуть до поняття про катарсис... Властиво, мова йде про відчуження авторського й сприймаючого «Я» від «іншості» художнього твору, що знову повертає нас до презумпції діалогу в концепції М. Бахтіна. Зокрема, Бахтін пише: «В акті розуміння відбувається боротьба, у результаті якої відбувається взаємна зміна й збагачення»; завершує це висловлення Бахтін думкою про предметну орієнтацію розуміння: «Зустріч із великим як із чимось визначальним, тим, що зобов'язує, єднальним – це вищий момент розуміння» [1, 366]. «Зустріч» у поетиці Бахтіна розглядається як хронотопічний мотив, який може отримувати й метафоричне, і символічне застосування, виконує певні композиційні функції (служить зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), набуває власних антиномічних субмотивів – знаходження – втрата, дізнання – не-дізнання, але Бахтін надає йому універсального культурного значення, вважаючи еквівалентом поняття контакту [2, 247–248]. Найважливіше те, що автор відзначає «високий ступінь емоційно-ціннісної інтенсивності» даного хронотопа [2, 392].

Вищевикладене дозволяє створювати новий контекст для емоційно-афективних характеристик катарсису Виготським, перевести їх на більш високий рівень узагальнення, і, зокрема, дозволяє зрозуміти причину згадування ним думки Аристотеля про те, що поетична мова повинен звучати як «іноземна». Пояснюючи знайдений Ліппсом ефект «психологічної загадки» - співафекту в трагічному «враженні», Виготський так його коментує: «я в підвищеному ступені почуваю себе й свою людську цінність в іншому, у підвищеному ступені переживаю, що значить бути людиною...» [3, 263]. «Складне перетворення почуттів», «розумна» художня емоція, «емоційне мислення» розкривається не як протиріччя між позитивною й негативною спрямованістю переживання (трагічного, зокрема), а як подолання повсякденних, розхожих життєвих способів реагування «спеціальними», викликуваними природою й дією мистецтва, як діалог «своє» – «чуже», що обертається відповідною взаємодією «чуже» – «своє» – «зустріччю» із власної відособленістю, не-свободою і, одночасно, зі своїм правом на вибір, «вчинок», «участь» у бутті, причетність до інших можливостей... Сказане підводить до обговорення проблеми самосвідомості в роботах Бахтіна, причому дослідник не тільки порушує питання про свободу, що досягається у самосвідомості, а й звертає увагу на специфічний характер цієї свободи – саме як волі смислової, отже дійсної, на відміну від свободи буття, яка є відносною, міняє склад буття, але не його зміст, не будучи творчою силою, легко може стати насильством...

Л. Виготський зв'язує катарсис з зародженням величезної, але невизначеної потреби в якихось діях; Бахтін говорить про зустріч з великим у момент розуміння як із чимось зобов'язуючим. Обидва автори приходять, кожний зі свого боку, до явища мовчання – тиші, для Виготського пов'язаного, насамперед, з таємничістю, трагічної символіки, для Бахтіна – з умовами розуміння знака. На погляд Виготського, головний «інший смисл» трагедії (мова йде про «Гамлета»), «музика трагедії», «простір, заповнений невидимими нитками трагічного», досягається не «відгадуванням», а «відчуттям, переживанням таємничого». Виготський

взагалі не схвалює принцип «тлумачення»: «витлумачити – значить вичерпати, далі читати нема чого» [3, 347]. Розуміння ж припускає, що «...таємницю потрібно прийняти як таємницю. Розгадування – справа профанів. Невидиме – зовсім не синонім незбагненого: воно має інші ходи до душі... «Решта» (головний зміст трагедії) осягається в мовчанні трагедії» [3, 370–371]. Трагічне є такою формою пізнання, яке «потребує захисту й цілющих засобів мистецтва» [3, 349], тобто трагічне мислимо тільки символічно, завжди є «тайнописом». Причиною тому є незавершеність людини в бутті в силу «нав'язаної» їй життєвої гри; недарма Виготський пише: «коли ми разом з героєм починаємо почувати, що він не належить більше собі, що він робить не те, що він робити був би повинен, – тоді саме трагедія вступає у свою силу...» [3, 244]. Таємниця трагедії, за думкою Виготського, обумовлена її «основопричиною» і пов'язана із трагічним станом світу, що перетворює трагедію в якусь «містичну симфонію»: «Ми відірвані від кола, як колись відірвалася земля. Скорбота – у цієї вічної відокремленості, у самому «я», у тому, що я – не ти, не всі навколо мене, що все – і люди, і камінь, і планети – самотні у великій безмовності вічної ночі. І як ми не назвемо безпосередньо, найближчим чином причину трагічного стану: долею або характером героя, ми прийдемо однаково до джерела цього стану: до нескінченної вічної відокремленості «я», до того, що кожний з нас – нескінченно самотній» [3, 492–493]. Важко уявити собі більш ясне, хоча й сформульоване на «іншонауковій символічній» мові, і широке онтологічне обґрунтування діалогу, що скероване до феномена трагічного; останнє пояснює провідне значення художньої форми трагедії у вивченні катарсису Виготським.

Л. Виготський вказує, що трагедію потрібно закінчити й заповнити у собі, у своєму переживанні – у мовчанні [3, 496]. Але подібна завершеність може розглядатися як умова будь-якого розуміючого діалогу. Істина в діалозі народжується в паузах, у моменти «тиші», у перервах між «говоріннями» – висловленнями, дискурсивними побудовами, семантичними синтагмами. Таким моментам перерви – «тиші» сприяє розділення, відокремленість та структурна закінченість окремих висловлень, що входять у діалог. Цілісність висловлення, що дозволяє знаходити в ньому семантичну завершеність, дозволяє осмислювати мовчання як дистанцію між висловленнями, рахувати його умовою діалогу й, відповідно до цього, катартичною умовою художнього (музичного) діалогу. Підтвердження сказаному нами знаходимо в думці Бахтіна: «Мовчання – осмислений звук (слово) – пауза становлять особливу логосферу, єдину й безперервну структуру, відкриту (незавершену) цілісність» [1, 357]. Причому в цьому своєму спостереженні Бахтін вертається до провідної в його поезії понятійної діалогічної «пари» – завершеність – відкритість, тому що «осмислене слово» – висловлення для нього існують у двох планах: як завершене, висловлення є неповторним, а як залучене до мови – повторюваним, відтак відкритим.

Застосовуючи сказане Бахтіним до музично-творчого процесу, О. Самойленко відзначає, що, у першому випадку, на наш погляд, висловлення існує як внутрішньо-композиційний феномен, тобто в контексті художнього твору. В іншому – воно адресується текстологічним рівням розвитку музики. Взаємодія першого й іншого можна назвати «музичною логосферою» – єдиним логосом музики (див.: [5; 6]).

Процес катарсису в музиці здійснюється як функціонально-семантичний діалог композиційних і текстологічних синтагм, що суттєво змінює уявлення про «матеріал», отже і про «форму» у музиці у порівнянні з позицією Виготського. Так, дослідник вважає матеріалом літературного твору «... усе те, що поет обрав як готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза «оповіданням» – якщо це зрозуміло й складно переказати своїми словами»; формою же виявляється «розташування цього матеріалу за законами художньої побудови...» [3, 187]. Визнаючи правомірність такого підходу, О. Самойленко вказує на ті його обмеження, що здатні ставати на заваді у музикознавчому аналізі.

По-перше, стосовно музики немає нічого «готового», що існувало б «до» неї, тим більше в «розумному» і «цілісному» вигляді; матеріалом музики може служити тільки вона сама як вже відома система принципів породження художніх знаків, іншими словами, матеріалом музики служать множини її текстових формул, тобто її текстологічні рівні. І в літературі, якщо узяти до уваги ідеї умовного поліфонічного слова Бахтіна, матеріалом є, з певного історичного моменту еволюції словесно-жанрових форм, не сама життєва дійсність, а наявний досвід її літературного відтворення, що й викликає посилений стильовий самодіалог літератури (розкритий Бахтіним у зв'язку з вивченням романного слова, зокрема, на прикладі поезики Достоевського), типовий саме для «вторинних» жанрових художніх систем [5].

Виходячи з даних визначень художнього матеріалу, формою у її катартичному призначенні, тобто у протиборстві з матеріалом, слід вважати конкретну композиційну побудову – завершений, одиничний твір як «неповторне висловлення», що апелює до множинності тексту як до цілісності, що ніколи не завершується.

У музиці існує певний простір – можливо-дійсний, що відрізняється цим від дійсно-можливої спрямованості одиничної композиційної побудови; перший є передумовою і усвідомлюваним результатом музичної творчості – сукупністю музичних ідеоформ, жанрово-стильових формацій, безособових або, що стали такими, «відвернених», «анонімних» (терміни В. Сильвестрова) і байдужими до конкретних внутрішньо-композиційних призначень. Даний простір слід розглядати як музичний текст. Входячи в конкретно-одиничний твір, даний простір знаходить особливу часову впорядкованість, що трансформує його вихідні семантичні тенденції, обмежує його смислові можливості, здійснює їх вибір як вибір матеріалу, що буде реалізовуватись адекватно новим умовам музичної творчості. Таким чином, музичний твір виявляється не лише частиною історичного музичного контексту, але сам виступає контекстом, що здатний породжувати нові музично-текстові формації. Так чином він постає композиційним провідником художнього «очищення».

Література

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 355–380.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. Выготский Л. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Мамардашвили М. Техника понимания / М. М. Мамардашвили // М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 183–198
5. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыковедения / А. И. Самойленко // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні : [зб. наук. праць]. – К., 1998. – С. 21–36.
6. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема: дисс. ... канд. философ. наук. / А. И. Самойленко. – Одесса, 1987. – 203 с.

References

1. Bakhtin M. Iz zapisei 1970–1971 godov / M. M. Bakhtin // M. M. Bakhtin. Estetika slovesnogo tvorchestva. – M. : Iskustvo, 1986. – S. 355–380.
2. Bakhtin M. Formy vremeni i khronotopa v romane / M. M. Bakhtin // M. M. Bakhtin. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let. – M. : Khudozhestvennaia literatura, 1975. – S. 234–407.
3. Vygotskii L. Psikhologiya iskusstva / L. S. Vygotskii. – M. : Iskustvo, 1968. – 576 s.
4. Mamardashvili M. Tekhnika ponimaniia / M. M. Mamardashvili // M. Mamardashvili. Moi opyt netipichen. – SPb. : Azbuka, 2000. – S. 183–198
5. Samoilenko A. Kulturolohycheskaia kontseptsyia dyaloha M. Bakhtyna y metodolohycheskye problemy muzykoznaniia / A. Y. Samoilenko // Kulturohichna transformatsiia mystetskoii osvity ta aktualni pytannia tvorchoi diialnosti muzykanta v suchasni Ukraini : [zb. nauk. prats]. – K., 1998. – S. 21–36.
6. Samoilenko A. Katarsis kak esteticheskaiia problema: diss. ... kand. filosof. nauk. / A. I. Samoilenko. – Odessa, 1987. – 203 s.

УДК 782.8

Ковальська Ірина Володимирівна,
старший викладач кафедри сольного співу, здобувач
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ВИТОКИ МУЗИЧНОЇ МОВИ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРЕТИ

У статті висвітлюються витоки та шляхи становлення класичного різновиду оперети – віденської оперети, виділяється вальсовість як універсальний стилістичний прототип музичної мови оперети. Визначаються теоретичні передумови виявлення жанрово-стилістичного змісту оперети як музично-театрального явища. Розглядаються критерії первинності та вторинності жанрового матеріалу стосовно композиції й музичної мови музичної комедії – оперети.

Ключові слова: оперета, музична комедія, жанр, стилістика, вальс, вальсовість.

Ковальская Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры сольного пения, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Жанрово-стилистические истоки музыкального языка классической оперетты

В статье освещаются истоки и пути становления классической разновидности оперетты – венской оперетты, выделяется вальсовость как универсальный стиллистический прототип музыкального языка оперетты. Определяются теоретические предпосылки выявления жанрово-стилистического содержания оперетты как музыкально-театрального явления. Рассматриваются критерии первичности и вторичности жанрового материала относительно композиции и языка музыкальной комедии – оперетты.

Ключевые слова: оперетта, музыкальная комедия, жанр, стиллистика, вальс, вальсовость.