

*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 estetieskaia 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.

*Kovalskaya Irina*, Postgraduate Student, Senior Lecturer of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

### **Genre and stylistic origins of musical language of the classical operetta**

The article deals with the origins and the ways of becoming of a classical variety of operetta - Viennese operetta, waltz stands as a universal stylistic prototype of the musical language of operetta. Theoretical backgrounds for identifying genre and stylistic content as an operetta musical and theatrical event are determined. The criteria of the primary and secondary sense of the genre material with respect to composition and language of a musical comedy – operetta are being considered.

*Key words:* operetta, musical comedy, genre, style, waltz, and waltzovost.

Визначення своєрідності оперети безпосередньо пов'язане з вивченням жанрової природи та жанрового стану даного феномена. причому не тільки зовнішнього контекстуального, але й внутрішнього музично-інтертекстуального. Текст оперети з його музичної сторони, яка, властиво, і є визначальною в процесі художнього діяння, формується на основі взаємодії первинних і вторинних жанрових факторів, вірніше, у процесі перетворення – переходу перших в інші. Характеристика опорних моментів цього процесу й стає головним завданням нашої статті, обумовленим, у тому числі, тим, що сьогодні оперета або музична комедія є одним з найбільш затребуваних жанрів, знаходить нові свої різновиди й займає стале місце в системі академічної музичної творчості, тобто досягає високого рівня як популярності, так і професіоналізації.

Насамперед, відзначимо, що з погляду діалогу «композитор – слухач» надзвичайно важливою є опора саме на жанровий матеріал як на сукупність норм, відомих прийомів, на звичне та зрозуміле, що дозволяє розраховувати на доступність і визначений характер сприйняття звукового образу. Такими доступними реаліями музики є саме «первинні» музичні жанри, але з врахуванням їх власної історичної динаміки. Незмінним залишається одне: за допомогою жанрів, які набувають значення базових, первинних музичних структур, забезпечується усвідомлене сприйняття музичного звучання і смислове впізнання музики. Саме тому жанр завжди залишається первинним носієм музичного смислу.

Із цього погляду В. Холопова розглядає «жанрове життя музики» або жанри як «життєву вісь музики», утримання «усіх первинних смислів музики» [6, 173], констатуючи явища жанрової поліфонії, жанрової зображальності, жанровій модуляції, жанровій медитації й, нарешті, жанрової інтерпретації. Остання характеризується як виникаюча на виконавському рівні, більше того, Холопова зауважує, що «жанрова інтерпретація» творів природно виникає тільки при виконанні музикантами, що володіють яскравою індивідуальністю [6, 176].

На жаль, В. Холопова не розшифровує поняття «жанрової інтерпретації» з погляду виконавського діалогу. Залишається нез'ясованим, чи йде мова про глибоке розкриття виконавцем специфічних жанрових властивостей даного твору або ж про внесення до музичного вмісту нової жанрової семантики. Однак ясно, що жанровий чинник у музиці – це, насамперед, спосіб інтонування, тобто, будучи процесуальним, він здійснюється в безпосередньому звучанні, залежить від способу й характеру виконання. Не випадково Холопова повертається до теорії жанру у зв'язку з питаннями про виконавську інтерпретацію музичного твору. Автор пропонує системний підхід до змісту виконавської інтерпретації, при якому центральними виявляються такі рівні, як традиція національної виконавської школи, виконавське виявлення музичного жанру, виконавське виявлення музичної форми, специфіка індивідуального виконавського стилю. Одним із загальних понять, що вводяться Холоповою, стає поняття про музичний текст, яке вона розглядає саме у зв'язку з виконавством, тому що текст з'являється в русі від запису до звучання. Нотний текст, письмові нотографічні способи запису музики завжди залишаються неповними, умовними. Нотний текст, за думкою дослідниці, не є художнім текстом; однак, досить умовними є й межі звукового тексту як художнього, оскільки музика існує в різних виконавських варіантах [6, 230–231].

Дослідження В. Холопової дозволяють помітити, що явище тексту в музиці виступає суміжним з поняттям жанру. На дану обставину звертає увагу й М. Арановський, але, на жаль, не розбудовує своє спостереження в контексті усієї концепції своєї роботи (див., напр., [1, 61]). Підхід Арановського дозволяє судити про жанрові ознаки музики як про параметри її текстової єдності, тобто жанрова диференціація музики обертається можливістю її смислового об'єднання. Підхід Арановського можна вважати більшою мірою семантичним; він сам зауважує, що саме семантика спонукала його до «текстового підходу» [1, 318]. Для нас важливим є те, що дослідник розглядає семантику як «явище певної культури. Уся система музики – від звукоряду й звуку до жанрів та особливостей виконавської манери – визначається типом культури, її цінностями, установленнями, її базовими категоріями в сфері світобачення. Отже, семантика – явище історичне в найширшому сенсі цього слова, що включає всі аспекти, пов'язані зі специфікою й розвитком культури» [1, 319].

М. Арановський користується поняттям семантичної інтерпретації як універсальним для функціонування музики й зв'язує процес семантичної інтерпретації з «тиском» культури на сприйняття музики [1, 319–320]. Втім, дане поняття залишається не деталізованим, не підкріплене типологічними характеристиками. Серед таких характеристик центральне місце здатен зайняти жанр, тим більше, що Арановський пов'язує з жанром «шар апріорної знакової інформації». Він пише: «Найбільш чіткі апріорні уявлення в галузі семантики пов'язані з жанром. Як носій соціальної функції твору, жанр перебуває на межі

музичного й позамузичного. Фігурально виражаючись, він відчиняє музиці двері до сфери екстрамузичних значень. Причому там, де жанр пов'язаний з побутом, обрядом, релігійним культом, церемоніалом, тобто традиційними формами участі музики в тих або інших соціальних ситуаціях, зв'язок між музичною функцією та позамузичною виявляється особливо міцним й постійним» [1, 331].

Однієї з останніх музикознавчих робіт, що ставить проблему жанру у зв'язку з явищами діалогу, тексту, семантики, з вивченням музики як особливого типу мислення в цілому, є дослідження М. Бонфельда [2]. Автор відзначає, що категорія жанру переплітається з поняттями роду, виду й стилю, може здатися довільною, не аргументованою. Він справедливо зв'язує посилення інтересу до цієї категорії з іменем М. Бахтіна, що саме собою веде убік вивчення мнемонічних функцій жанру й діалогічного підходу до нього. Жанри важливі як носії певного досвіду й дозволяють зрозуміти художній досвід як переважно смисловий. Тому «пам'ять жанру» – це пам'ять і про форму, і про смисловий зміст, і «воля» жанру є більш владною, ніж авторська, адже вона є волею традиції.

Поняття жанру передбачає той або інший тип змісту, пов'язаний з життєвим призначенням твору. За визначенням Л. Мазеля, В. Цуккермана «Музичні жанри – це роди й види музичних творів, історично складених у зв'язку з різними типами змісту музики, у зв'язку з певними її життєвими призначеннями, з різними соціальними функціями і різними умовами її використання та сприйняття» [3, 22]. Первинні жанри – жанри повсякденної музики – породжені конкретною життєвою обстановкою, практикою їх суспільного побутування. Характерні риси кожного з них пояснюються, насамперед, тими прикладними функціями, завдяки яким вони виникли і які вони постійно, з неминучістю, виконують. Призначення того або іншого жанру часто буває пов'язаним з певним типом руху (праця, танець), особливості якого знаходять висвітлення в ритмі музики. Споконвічні, емоційно-асоціативні зв'язки музики зі звуковою дійсністю частіше й легше всього прослідковуються саме в побутових жанрах. Використані в тих самих або в аналогічних ситуаціях незліченне число раз, ці жанри містять у собі велике узагальнення вікової суспільної практики.

Характерною ознакою первинного музичного жанру є нероздільність творця й виконавця, котрі поєднуються в колективній дії, є тотожними один одному. Ця ж риса відрізняє й жанри музики, призначені для масового виконання, де виконавець і слухач злиті в одній особі. Таким чином, первинні жанри – історична і логічна основа професійної композиторської творчості. У презентованій вторинній музиці вплив ускладнюється, бо вона обирає інші форми, хоча мета діяння залишається колишньою: спочатку індивідуальне почуття через твір музичного мистецтва переростає в суспільне або узагальнюється, виражаючи ту ж потребу катарсису, яка існувала й у первинних сучасного мистецтва. Взаємодія первинних і вторинних жанрів, тісний взаємозв'язок між «повсякденною» та «презентованою» музикою – один з законів розвитку музичної культури.

Музичний твір не може бути естетично дієвим, якщо його мова позбавлена кореню у повсякденному музичному мисленні, у фольклорній і релігійній культурі: властиво, «мова у цьому випадку й не виникне... Образно-змістова визначеність твору завжди пов'язана з конкретним інтонаційно-ритмічним виглядом теми. Художньо значуща тема не може виникнути в уяві композитора поза музично-жанровими традиціями культури. Типи жанрової характеристичності музики, такі, як «речитативність», «пісенність», «танцевальність», виникли саме внаслідок застосування музики в побуті, запам'ятавши історично успішний досвід повсякденного музикування.

Як відомо, С. Скребков виділяв три корінні жанрові типи музичного тематизму, два з яких є історично первинними: декламаційність (умузичнені вигуки, заклики, голосіння і т.д.), танцювальність (точніше – моторність, що включає всі види танцю, маршу, умузичнених трудових рухів), аріозну кантилену, яка виникає на основі двох перших й формується в процесі досягнень музичним мистецтвом своєї художньої самостійності в професійній музиці XVI – XVII ст. [5] «... До цього музика була ритмо-інтонацією, висловленням, вимовою. Тепер вона стала співати, подих став її першоосновою...» [5, 114].

Жанрове позначення – свого роду сигнал для слухачів, що активізує накопичені ними асоціації й певною мірою визначає спрямованість їх сприйняття. Це й пояснює важливість вибору автором того або іншого жанрового матеріалу (прототипу) для свого твору. В основі слухачької інтерпретації лежать об'єктивне начало як слуховий досвід культури – історично визначений, обумовлений досвід музичного сприйняття, також жанрові умови, установки, обстановка сприйняття музики, хоча слухач мимоволі домислює емоційний зміст сприйнятого музичного явища, доповнюючи, переутворюючи його за допомогою власної уяви. Якщо музичний матеріал спроможний дійти до широкої аудиторії, це значить, що він містить асоціативні зв'язки, що виробилися в процесі тривалого суспільного відбору й знайшли первинне вираження в жанрах побутової музики.

Можливість безпосереднього емоційного впливу «другої практики» (поняття К. Монтеверді) професійної музики багато в чому пояснюється опорою на жанри народного та повсякденного музикування. Тривалий історичний відбір виразових засобів завершується формуванням образно-інтонаційної сфери, що втілюється в музичній мові первинних жанрів, а потім входить до духовного життя людської спільноти як повноважний виразник її психології.

Тісна взаємодія «первинних» і «вторинних» жанрів музичного мистецтва, що збагачує та піднімає на новий, більш професійний, щабель перші і надає асоціативної конкретності іншим, привела до відомого зближення їх «жанрового змісту», пом'якшило межу між ними. Для оперети, музичної комедії як досить широкої жанрово-стильової галузі, опора на відомий первинний ужитковий (прикладний) музичний матеріал

залишається обов'язковою непорушною умовою. При цьому особливого значення набувають танцювальні жанрово-стилістичні прототипи а серед них – вальсовість, що стає класичним «знаком», стилістичною емблемою віденської оперети й творчості Й. Штрауса

Пройшовши за кілька десятиліть нелегкий шлях від прикладної музики, повсякденної танцювальності, до одухотвореної симфонічної поеми про танець, віденський вальс досягає у творчості Йоганна Штрауса-сина свого апогею. Штраус першим зрозумів, що тільки в рамках цього жанру нічого нового, оригінального він вже сказати не зуміє. Подальша ж робота в цьому напрямку приведе лише до повторення, небажаних переспівів, а не до збагачення й відновлення віденського вальсу. Тому перед ним постало нове завдання: увести вальс до композиції музично-театральної вистави, зробити його мовою – стилістичною емблемою віденської оперети.

Як справедливо відзначає Є. Мейліх [4], досвід створення пісні-вальсу не захопив Штрауса. «Блакитний Дунай» показав, що вираш від виключення людського голосу нейтралізується програвшем в сфері симфонічного розвитку. До симфонії він теж не міг звернутися. Якщо в симфоніях Гайдна ще зустрічаються добродушні веселощі, легкий гумор і безтурботне сприйняття життя, то після Бетховена жанр симфонії вимагав втілення великих філософських ідей, загальнолюдських почуттів і думок, глибоких переживань. Симфонія обов'язково потребувала наявності протидіючих сил, взаємовиключних образів. Штраус же був зацікавленим у розвитку одного, цілком визначеного, музично-театрального жанру – музичної комедії. Він прагнув відображати в музиці тільки світле, променисте, радувати, відволікати від похмурих й соціально суперечливих життєвих питань.

Тому головний шлях для Штрауса – шлях творчих пошуків в галузі музичного театру. Тут всебічно розвивався талант Штрауса-пісняра й Штрауса-симфоніста, але на основі стилістики танцювальності. Саме в музично-сценічних творах композитор безпосередньо звертався до тих образів, які сформувалися в його вальсах, польках, кадрилих. Одночасно музичний театр, включаючи вокальний елемент, обов'язково мав на увазі й наявність музичної драматургії, симфонічний розвиток, таким чином, танцювальне начало набувало нової жанрової якості, перетворювалося на діючий структурно-семантичний фактор завершеної розгорнутої музично-театральної композиції.

В 60-ті роки «король вальсу» все уважніше стежить за становленням оперети – жанру, котрий мовби спеціально створений для втілення його нових музично-драматургічних ідей. Ще під час перебування в Парижі Штраус із цікавістю слухав оперети Ж. Оффенбаха, розбудовував свої уявлення про оперету як міжнародне явище, а також про маргінальний жанровий характер музичної комедії.

Як відомо, перші оперети І. Штрауса у Росії були зустрінуті без особливого захвату. Невдалими були обидві спроби поставити «Карнавал у Римі», про що дотепно повідомляється в одному з фейлетонів А. Чехова, озглавленому «Розгартіяш у Римі – комічна чудність в 3-х діях, 5-ти картинах, з прологом і двома провалами» [4, 156]. Тим часом наступна оперета Штрауса – «Летюча миша» – вписала блискучу сторінку в історію віденської оперети та у *жанрову історію музичної комедії*. Донині вона не сходить з театральної сцени й користується визнанням у самої широкої аудиторії.

Танцювальне начало та вальсовість, завдяки розвитку сюжету, повністю виявляють свої значення в другій дії «Летючої миші». Вальс, полька, чардаш, іспанський, шотландський, російський танці переплітаються, зливаючись у єдиний танцювальний потік. І, звичайно ж, перше місце тут належить вальсу (знаменитому вальсу Соль мажор), що є провідним образом усієї оперети, музичним символом «Летючої миші». Швидкий рух захоплює з перших же тактів. Мелодія несеться, немов вихор, кружляється, набирає швидкість, як би намагаючись відірватися від землі, злетіти.

Інше мелодраматичне значення набуває вальсовість у третій дії – жанровій сценці з життя Відня. Ранок після балу; хиткою ходою бредуть пани-гуляки. Приглушені скрипки, кларнети й гобої передають довгий, соковитий позіх. Вальс немов приймає їх у свої обійми, що погойдуються з похмілля, повільно кружляє їх. В характеристиці своїх героїв Штраус повністю відходить від офенбахівських традицій. Тут не зустрінеш ані бурлеску, ані незграбності, ані грубих жартів французьких оперет. Штраус змальовує своїх персонажів м'яко й любовно. Він їх розуміє, співчуває їм і не дуже засуджує за їхні грішки. Навіть у самих невігідних ситуаціях він знаходить для їхнього окреслення теплі, легкі фарби.

Повна чарівності застілля пісня Альфреда у фіналі I дії. Її початок нагадує народний лендлер, що поступово переходить у романс, що й завершується одухотвореним розливом мелодії, типовою для віденського вальсу. Зате музична характеристика Альфреда в III акті звучить як явна пародія.

Таким чином, «Летюча миша» – високопрофесійний зразок танцювальної оперети, у якій танець (вальс, насамперед) стає засобом втілення будь-якої ситуації – від мелодраматичної до чисто комедійної. В «Миші» незмірно зросла майстерність Штрауса-музичного драматурга. Сьогодні важко собі представити, що «Кажан», що є прикрасою репертуару кращих театрів миру, не витримала й двадцяти вистав у першому сезоні. Преса зустріла новий твір суперечливо. Поряд із критичними оцінками підкресленої танцювальності оперети й деякої тривіальності окремих мелодій (куплети князя Орловського й Пісня шампанського) лунали голоси, що хвалили старанність, з якої Штраус обробив свою партитуру, його мистецтво інструментовки. Багато театрознавців відзначали, що там, де Оффенбах задовольнився б кокетливим жартом і дотепною вигадкою, Штраус любовно випишує розвинену вокальну партію й будує потужні, насичені музикою фінали.

По-новому прочитав партитуру «Летючої миші» видатний австрійський композитор і диригент Густав Малер (1860–1911), що поставив її в 1894 році. У його трактуванні оперета наближалася до жанру комічної

опери, що, безумовно, відповідало її музичному змісту. На той час, через двадцять років після її появи, «Летюча миша» вже стала класичним зразком віденської оперети. З того часу вона не сходить зі сцени віденської опери. Крім Малера, її ставили найвизначніші німецькі й австрійські диригенти Бруно Вальтер, Фелікс Вейнгартнер, Герберт Караян, ін.

«Летюча миша» – перша вершина в оперетковій творчості Штрауса. Випробування часом довело, що цей твір, задуманий як «легкий» в сюжетно-образному відношенні, заснований на первинних побутових стилістичних-жанрово-стилістичних прототипах, далеко вийшло за межі дивертисментно-розважального жанру завдяки семантичній множинності вальсової стилістики, створеної Штраусом, широті драматургічних функцій музично-вальсових прообразів.

#### Література:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного анализа музыкального искусства). – Ч. 1. Тезисы / М. Бонфельд. – М. : МГЗПИ, 1991. – 125 с.
3. Мазель Л. Анализ музыкальных производителей / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
4. Мейлих Е. Иоганн Штраус / Е. Мейлих. – Л. : Музыка, 1975. – 298 с.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. – 260 с.

#### References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – М. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bonfel'd M. Muzyka. Iazyk. Rech'. Myshlenie : (Opyt sistemnogo analiza muzykal'nogo iskusstva). –Ch. 1. Tezisy / M. Bonfel'd. – М. : MGZPI, 1991. – 125 s.
3. Mazel' L. Analiz muzykal'nykh proizvoditelei / L. Mazel', V. Tsukkerman. – М. : Muzyka, 1967. – 752 s.
4. Meilikh E. Iogann Shtraus / E. Meilikh. – L. : Muzyka, 1975. – 298 s.
5. Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei / S. Skrebkov. – М. : Muzyka, 1973. – 447 s.
6. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva / V. N. Kholopova. – М. : Nauchno-tvorcheskii tseentr «Konservatorii», 1990. – 260 s.

УДК 785 (477) «20-21 ст»

**Кравченко Анастасія Ігорівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри теорії,  
історії культури і музикознавства  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв

### ПРОГРАМНІ ОСНОВИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

*У статті здійснено аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Окреслено тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій та виявлено спрямованість еволюції принципів програмності – від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття, що веде до синтезу мистецтв і підвищує художній потенціал творів камерно-інструментальної музики.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальні жанри, програмна музика, програмність, синтез мистецтв, перфоманс.