

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.

*Кравченко Анастасія Ігорівна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

**Программные основы камерно-инструментальных сочинений украинских композиторов конца XX – начала XXI веков**

В данной статье осуществлен анализ программных импульсов камерно-инструментального творчества украинских композиторов конца XX – начала XXI вв. Очерчены тенденции взаимодействия академического и современного подходов в написании программных композиций и выявлена направленность эволюции принципов программности от традиционных до новейших форм и приемов ее раскрытия, ведущих к синтезу искусств и повышающих художественный потенциал сочинений камерно-инструментальной музыки.

*Ключевые слова:* камерно-инструментальные жанры, программная музыка, программность, синтез искусств, перфоманс.

*Kravchenko Anastasia*, Ph.D. in Arts, Lecturer of the Theory, History of Culture and Musicology Department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

**Programme basics of chamber music of Ukrainian composers of the end of the XXth – the beginning of the XXIst. century**

The article provides an analysis of programme impulses of chamber creative work of Ukrainian composers of the end of the XX – the beginning of the XXI century. New tendencies are described of interaction between academic and contemporary approaches in creating of programme compositions. Trends of evolution of principles of programmes – starting with traditional and up to the latest forms and methods of their disclosure – are discovered. This leads to the synthesis of arts and increases artistic potential of pieces of chamber music.

*Key words:* chamber genres, programme music, synthesis of arts, performance.

Явище програмності у жанрах камерно-інструментальної музики налічує більш ніж чотирьохсотлітні традиції свого розвитку, що були закладені у добу бароко й класицизму, досягли свого розквіту у творчості композиторів-романтиків та імпресіоністів і на сучасному етапі «отримали найширше втілення у близькому зв'язку з новітніми стильовими напрямками музичного мистецтва» [11, 6]. Динаміка еволюції програмних тенденцій у музичній творчості знаходить своє яскраве виявлення у камерно-інструментальних жанрах, демократичність і виконавська мобільність яких сприяє появі альтернативних програмних композицій на стику взаємопроникнення суміжних видів мистецтв.

У сучасному музикознавстві питання розвитку ідей програмності у творах камерно-інструментальної музики висвітлюється, переважно, в контексті композиторської і виконавської творчості у працях О. Берегової (концептуальні вектори «людина і буття» та «людина і надбуття» в українській камерній музиці), Р. Розенберг, І. Єрґієва (ідейно-образний зміст окремих композицій), О. Щербакової (образно-тематичні тенденції та способи виконавської актуалізації програмних творів у жанрі фортепіанного дуету) та ін., а також проблеми реалізації принципів програмності в контексті теорії та методики навчання і професійної освіти підіймаються у роботах К. Цепколенко (методика сценарної розробки музичного матеріалу у класі композиції). Проте розгляд камерно-інструментальної творчості українських композиторів з позицій аналізу типології програмних тенденцій, особливо, щодо творів так званої "нової" музики, написаної на переломі тисячоліть, представлено недостатньо повно, що і обумовлює актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті здійснюється аналіз камерно-інструментальних творів українських композиторів з метою виявлення основних програмних тенденцій та напрямів еволюції принципів програмності від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття в музичній творчості кінця XX – початку XXI ст. (на матеріалах одеської композиторської школи).

На сучасному етапі функціонування музичної культури України за нових соціоісторичних умов і естетичних запитів суспільства програмні ідеї отримують широкі можливості свого розвитку у камерно-інструментальній композиторській і виконавській творчості. Музичні композиції наповнюються новим програмним змістом, що відображає або транслює певну інформацію і потребує застосування як традиційних, так і новітніх форм своєї актуалізації в музичній практиці. Відповідно до сформованих у процесі музично-історичного розвитку програмних принципів, характерним для камерно-інструментальної музики українських композиторів є використання програмності у її традиційній формі, а саме асоціативному зв'язку з творами літературного, візуального мистецтва або явищ дійсності, що супроводжується словесною вказівкою в музичному тексті на джерело.

Зокрема, як і в попередні епохи «культура доби постмодерну виявляє <...> особливу увагу до одного з феноменів і сутнісних характеристик людського буття – слова» [1, 27]. Тому найчастіше програмними джерелами камерно-інструментальних п'єс виступають артефакти вербальної культури – літературні твори, зміст яких може відобразитися як прямо, так і опосередковано (конкретна програмність, програмні назви, епіграфи, авторські ремарки тощо). Так, літературна обдарованість є однією із сторін творчого портрету А. Томльонової (нею написано поетична збірка «Семь нот в тишине», вокальний цикл «Настроение» на власні вірші російською мовою). У камерно-інструментальній музиці композитор тяжіє до контурного моделювання загальної концепції творів, прагнучи не нав'язати, а дати поштовх виконавцю, слухачу до самостійного мислення, уяви, відчуття. Використаний А. Томльоною епіграф до третьої частини Сонати № 2 (1992) для

скрипки і фортепіано (до речі, єдиний на даний момент випадок введення епіграфів у її камерно-інструментальній творчості) зі сцени аду "Божественної комедії" Данте Аліг'єрі: «А бес Харон взываает стаю грешных, вращая взор как уголья в золе и гонит их, и бьет веслом неспешных» розкриває концепцію сонати, яка автором «мислиться як посттрагічне» [8] – кожному з нас пропонується божественне наближення, але через гріховність, не усвідомлення свого призначення (людина як образ Божий на землі) у фіналі вибрано інший шлях, людина відвертається від благодаті Божої і падає у вічну безодню.

Традиційними програмними першоімпульсами створення композицій виступають її артефакти невербальної культури – твори образотворчих та необразотворчих видів пластичних мистецтв (живопис, графіка, скульптура, архітектура, декоративне мистецтво), враження від яких відбиваються опосередковано за допомогою музичних засобів виразності у творах українських композиторів, де мінімальна програма закладена у назві композиції, наприклад: «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» Л. Самодаєвої (2001), «Крізь кристали готичної мозаїки» Ю. Гомельської (2006), «Блики витража» Г. Тихоплав (2012), «Стіна плачу» з триптиху К. Майденберг-Тодорової (2008). Тяжіння до подібного «згортання» програми до мінімальної у лаконічній, емній назві є типовим прийомом, що має на меті занурити слухача у конкретно окреслене автором поле образів.

Проте на сучасному етапі спостерігається тенденція до використання специфічних смислових назв, що містять багатомірні завуальовані сенси, право пошуку і домислу яких надається слухачеві. Наприклад, паратекстуальність семантичного простору композиції С. Азарової «У крижаній самотності» (2002) стимулює на віднайдення нових сенсів: «як не парадоксально, так названа не сольна п'єса (що відповідало б формальній логіці), але дуєт. Самітність удвох, у відриві від зовнішнього світу (взаємовідносини партій між собою безконфліктні)? Самітність митця й роздвоєння його свідомості в оточенні байдужої до нього дійсності?» [9, 137]. Закладена автором неоднозначність назви твору у співвідношенні з музичним текстом проokuє множинність смислових асоціацій, коли виконавець і слухач дешифрують ці значення, кожен по-своєму уявно вибудовуючи концептуальний простір художнього твору і, таким чином, щоразу виступаючи співучасниками со-творіння композиції, – це є свідомою позицією автора.

Використання смислових, символічних двозначних і, навіть, трьохзначних назв є характерною рисою творчості Ю. Гомельської (зокрема, із 42 камерно-інструментальних творів, написаних нею на даний момент, лише одного разу у ранній період творчості зустрічаємо жанрову назву – Соната для скрипки і фортепіано, 1987 р.), що можна проілюструвати на прикладі своєрідного циклу композицій, створеного між 2003 і 2013 роками, для дуєтів флейта–фортепіано, скрипка–віолончель, бандура–баян, баян–фортепіано, об'єднаних спільною назвою «ДіаДема», в яку автор закладає три сенси. По-перше, діадема – це жіноча прикраса; по-друге, Діа – це два, двоє, Демо – від англ. «demonstration», тобто «демонстрація двох» або «демонстрація дуєту»; по-третє – дихотомія Діа і Демо мислиться як дуалістичне протиставлення дня і ночі, світла і п'їтьми, святого і диявола тощо [4]. Зважаючи на смислову «завантаженість» оригінальних назв, у які авторка закодує основну ідею композицій, в камерно-інструментальній музиці Ю. Гомельська ніколи не використовує епіграфи, ремарки, будь-які інші словесні доповнення, вважаючи, що додатковий смисловий ряд занадто переобтяжить сприйняття твору.

На відміну від попередніх прикладів, де синтез музики та інших видів мистецтв (літератури, живопису тощо) у програмних основах композицій відбувається на ідейно-образному рівні і, як правило, не передбачає спеціального оприлюднення програми, на сучасному етапі виникли нові форми і прийоми розкриття програмності, впровадження яких поступово призвело до виникнення інструментального театру. Ці форми принципово відрізняються від своїх традиційних аналогів, які є їхнім генетичним корінням, тим, що вводяться як частина композиції, яка потребує обов'язкової сценічної інтерпретації, – в результаті відбувається реальне об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид.

Наприклад, композитори нерідко використовують прийом введення у музичний твір вербальних рядів: співу, наспівування, декламації тексту, шепоту, крику у виконанні інструменталістів задля вирішення конкретних завдань, обумовлених розвитком логіки композиції. Ми виділили вербальні ряди двох типів, перший з яких безпосередньо пов'язаний з розкриттям програми композиції, а другий – передбачає використання тембру голосу людини як додаткового сильнодіючого прийому. Останній тип вербальних рядів прямо не пов'язаний з розкриттям програмності, проте, зважаючи на часте поєднання обох типів вербальних рядів в одній композиції, ми його також розглядаємо.

Застосування вербальних рядів першого типу знаходимо у творі С. Азарової «Asiopo» (2004), де на виконуваний музичний текст накладаються розмовні репліки інструменталістів, кожен з яких має свою «роль» (індивідуальний тембр голосу виконавця, особливості вимови тексту), що, за словами композиторки, допомагає їй досягти не тільки потрібного емоційного ряду/емоційної візії, але й вибудувати сюжетну лінію, вести слухача в окресленому авторським задумом напрямі [3]. Л. Самодаєва включає поетичні ряди – вірші В. Хлебнікова та І. Потоцького у камерно-інструментальні твори «Рондо у стилі Велимира» (1996) та «Строфи» (1997) для дуєтів скрипки/читця–баяна/читця та скрипки/читця–фортепіано/читця відповідно. Поетичний текст промовляється виконавцями одночасно із звучанням музики, таким чином відбувається внутрішнє перевтілення музикантів, які, неначе приміряючи акторські маски, розкривають омузичнено-поетичні почуття, думки, образи-символи. У «Рондо» в якості «рефрену виступає речитатив: «“Ногу на ногу заложив, Велимир сидит...”». В цьому експериментальному, глибокому у філософському підтексті творі інструментальна діалогічність доповнюється

вокально-речитативною – на футуристичні вірші В. Хлебнікова, де першочергове значення надається не конкретиці сенсу того чи іншого слова або речення, а фонемічності звучання окремих складів» [2, 112].

Вербальні засоби другого типу (непов'язані з розкриттям конкретної програми) зустрічаються у камерно-інструментальній музиці, наприклад, у творах Ю. Гомельської, яка часто використовує голос людини саме як тембр, фарбу, що додає барвистості, або, навіть як інструмент, партія якого органічно вплітається у партитуру твору. У визначені автором моменти у п'єсах «Гуцулка-дaнcе» (2006) та «Тріумф адреналіну» (2001) включаються вигуки перкусіоністів задля створення ефекту несподіванки, що значно підвищує емоційно-енергетичний тонус композицій у кульмінаційних точках. У кuartеті «Фоніум-фольк» (1995), навпаки, є декілька хвиль наростання напруги, що створюються фактурними і динамічними засобами. В певний момент до цієї хвилі, спочатку майже непомітно, підключаються голоси виконавців, коли піаніст починає наспівувати короткий квазі-фольклорний український мотив, який поступово підхоплюють, вторять і інші учасники ансамблю, таким чином голоси інструменталістів створюють ефект неначе вербальної поліфонії і зливаються з музичними партіями, утворюючи цільний багатопартийний пласт тексту.

Одночасне виконання музичного і вербального тексту може становити технічні складнощі перед інструменталістами і потребує, окрім первинних вокальних/ораторських навиків, відповідної акторської пластичності і гнучкості. Наприклад, «Аум-квінтет» (для саксофона-тенора, фортепіано, скрипки, віолончелі та вокалу без слів, 1993 р.) К. Цепколенко писала як камерно-інструментальний твір у кuartетному складі, де партію голосу виконує піаніст/піаністка. Історія створення композиції виростає з ідеї, в основі якої покладена теорія філолога Н. Марра, яка ґрунтується на виокремленні чотирьох звукових сполучень – прадавніх слів, що закладені в основі санскриту та інших старовинних мов. Ці слова проходять по всій партитурі «Аум-квінтету» – спочатку окремі звуки, потім склади і т.д., ілюструючи шлях еволюції мови: «За ідеєю, музика вже була, музика існувала у космосі завжди, а мова зароджувалась», – так описує концепцію твору авторка [5]. Прем'єра композиції у виконанні одеського ансамблю «Фрески» відбулася кuartетним складом, де партію голосу виконувала піаністка Т. Кравченко. Проте в процесі подальших репетицій стало очевидним, що контраст інтонаційних сфер вокальної (хоча і без слів) та інструментальної партії піаніста створює значні складнощі для втілення і вже у репертуарі «Камерати» партію голосу співала О. Войнаровська, таким чином, в процесі сценічної практики твір трансформувался з камерно-інструментального у камерно-вокальний чи як характеризує його Р. Розенберг – «новий жанр вокально-інструментального театру» [6].

Поєднання нетипових варіантів синтезу музики і слова, музики й акторської гри, музики і хореографії, атрадиційне використання музичних інструментів та різноманітних аксесуарів створює незвичайні ефекти, підкреслює чуттєво-емоційну ауру та образний зміст творів і виводить жанри з виключно музичної сфери, утворюючи нову, музично-видовищну, театралізовану форму їх функціонування. Поняття «театральності» у нетеатральних за природою жанрах, до яких належать жанри камерно-інструментальної музики, використовується умовно: «мається на увазі один із можливих проявів позамузичного начала, вільного від прямого і неодмінного зв'язку із театральними жанрами, сценою і народженого під впливом видовищних художніх форм, естетики видовища і режисерської творчості» [6] в їх проявах, характерних для мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Прийоми театралізації в камерно-інструментальних творах можуть використовуватись як частково, так і тотально, в останньому випадку музична композиція перетворюється на перфоманс – форму сучасного музичного мистецтва із запланованою сценарною дією, що відображає тенденцію взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв і дозволяє композитору різностороннє впливати на сприйняття та емоційний стан слухачької аудиторії за допомогою як музичних, так і позамузичних засобів.

У 1991 р. К. Цепколенко однією з перших українських композиторів підійшла до створення музичних перфомансів, спираючись на авторську концепцію «сценарної розробки» музичного матеріалу. Новий вид композиції передбачає складання сценарію, де використовується «не загальна розпливчата ідея, а, в більшій чи меншій мірі конкретності, продумана програма дій, рівнопротяжна музиці, що визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості та ін.» [10]. В залежності від рівня деталізації сценарна розробка може бути ідейною, фабульною або літературною і створюватись композитором як одноосібно, так і в «ідейному» співавторстві. Впровадження даного принципу є основою творчого і педагогічного методів К. Цепколенко: «Для мене найголовніше – той сценарій, який вводить автор в ту чи іншу композицію, той світ, що передував її створенню, щоб це не було формально», – каже композиторка [5].

Апробацію сценарності в жанрах камерно-інструментальної музики К. Цепколенко здійснила ще у 80-х роках (ідейна сценарність – «Славлення чотирьох стихій», фабульна – «Театральна соната», літературна – «Історія флейти-пуританки»). Проте найповніше потенціал сценарної розробки розкрився у 90-х–2000-х роках у перфомансах К. Цепколенко для різних ансамблевих складів, таких як: «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3» (1991), «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1» (1992), «Блукання у просторі трикутника» (1994), «Принцеса» (1996), «Кабіна для восьми» (2002), «Після нічиєї» (2005). Твори з циклу «Гра в карти» К. Цепколенко ще не маркує як перфоманси, проте «безумовно, це музичний театр. Виконавці – чотири музиканти, актор і, звичайно, антураж – наприклад, карти, пістолети, шампанське і т.д. Головна ідея циклу – значення гри у житті людини. Гра в карти у цьому перфомансі – як загальний образ, як символ» [7, 75].

Серед вищеперерахованих перфомансів нещодавно введений у українську музичну практику (Київ, 29.09.2014 р.) твір "Після нічиєї" для диригента (wistle, 2 bng, w-bl), флейтиста (picc, fl, alt.fl), кларнетиста (es-cl,

cl, b-cl), скрипаль та віолончеліста. Концептуальний синопсис перфомансу був написаний К. Цепколенко на замовлення FIFA в канун Чемпіонату світу з футболу 2006-го року (за пропозицією керівника ансамблю "Sur Plus" Джеймса Ейвері). Музична сцена, за задумом композиторки, перетворюється на футбольне поле, диригент – на рефері (зі свистком і перкусією), музиканти – на форвардів (флейтист і кларнетист) та воротарів (віолончеліст та скрипаль) різних команд (А і В), що зішлись після нічиєї у вирішальних пенальті (дуель-дуети, які знаходяться візаві). Сценарій перфомансу докладно описує просторові переміщення: як гравці розбігаються, б'ють у ворота, як жестикулює рефері. З кожним ударом пенальті флейтист і кларнетист змінюють інструменти, музика передає емоційно-психологічний стан гравців різних команд – напруга, хвилювання, розчарування поразки, радість перемоги. Емоції не вщухають навіть після завершення поєдинку, коли у п'ятому постлюдійному розділі перфомансу рефері-диригент намагається заспокоїти гравців-музикантів, проте вони продовжують грати навіть після відходу рефері з футбольного поля-сцени. Цікавою деталлю композиції є використання в партитурі динамівського футбольного гімну, інтонації якого ледве помітно вкрапляються в орнамент першої частини, де серед руху 16-ми проходить ця повторювана тема. Перфоманс "Після нічиєї" став "музичною візитівкою" Чемпіонату і був презентований у всіх містах Німеччини, де проходили футбольні матчі, причому разом з виконавцями подорожувала і спеціальна конструкція залу у вигляді великого м'яча, всередині якого відбувалася дія [5].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. музичний перфоманс як синтетичний вид мистецтва набув значної популярності у публіки. Твори камерно-інструментальної музики стали виразниками подібних альтернативних форм музичного мистецтва завдяки притаманній камерним жанрам унікальній програмній специфіці, демократичності і виконавській мобільності, що дозволило композиторам впроваджувати сценарні, активно-дієві форми спілкування зі слухачською аудиторією, таким чином, задовольняючи потреби різних верств соціуму в демократичному, всеохоплюючому відображенні і пізнанні навколишньої дійсності.

Отже, аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальних творів композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ ст., окреслює тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій, а саме використання програмності у її традиційній (асоціативний зв'язок з артефактами вербальної та невербальної культури або явищами дійсності) та нетрадиційній формі (об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид шляхом синтезу музики, слова, театру, акторської гри, хореографії тощо). Спрямованість еволюції принципів програмності на проникнення у галузь суміжних мистецтв підвищує художній потенціал камерно-інструментальних композицій, що найбільш яскраво виявляється у синтезі музики і слова (традиційний синтез – програмні основи, епіграфи, ремарки; нетрадиційний – озвучувані вербальні ряди двох типів) та у синтезі музики і театру – привнесення театральності у нетеатральні за природою жанри (традиційний – емоційність, артистичність, використання цільових жестів і пантоміміки; нетрадиційний – перетворення музичного твору на квазі-театральну виставу – музичний перфоманс).

### Література

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х – 90-х рр. ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.
2. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
3. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
4. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
5. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
6. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р. Розенберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rozenberg-teatral.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html)
7. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания Одесской композиторской школы и 75-летию Одесского отделения НСКУ : [монография] / Римма Розенберг. – Одесса : Астропринт, 2013. – 328 с.
8. Русяева М. В. Інтерв'ю з Томльоновною А. С. від 25.07.2013. // [Електронний ресурс] – Копія інтерв'ю надіслана Русявою М. В. і зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
9. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса: ВМВ, 2009. – 160 с.
10. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / К. Цепколенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkolenko-ped.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html)
11. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 18 с.

## References

1. Beregova O. M. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrajinskykh kompozytoriv 80-h – 90-h rr. XX storichchia: dis. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / O. M. Beregova. – K., 2000. – 204 s.
2. Jergijev I. D. Ukrajinskyi "modern-bajan" – fenomen svitovogo mystetstva / I. D. Jergijev. – Odesa : Drukarskyi dim, 2008. – 168 s.
3. Intervju z Azarovoju S. A. vid 30.04.2014. – Tekst zberigajetsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
4. Intervju z Gomelskoju J. O. vid 28.03.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
5. Intervju z Tsepkojenko K. S. vid 03.05.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
6. Rozenberg R. K probleme teatralnosti v tvorcestve kompozitorov Odessy / R. Rozenberg [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupa: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rozenberg-teatral.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html)
7. Rozenberg R. Odesskaya kompozitorskaya shkola: k 100-letiyu osnovaniya Odesskoi kompozitorskoi shkoly I 75-letiyu Odesskogo otdeleniya NSKU : [monografiya] / Rimma Rozenberg. – Odessa : Astroprint, 2013. – 328 s.
8. Rusaeva M. V. Intervju z Tomlionovoju A. S. vid 25.07.2013. // [Elektronnyi resurs] – Kopya intervju nadislana Rusaevoyu M. V. i zberigayetsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
9. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetyka, teoriya, praktyka : [Navch. posibnyk dlya vyschyh navch. zakladiv kultury i mystetstv III–IV rivniv akredutatsii.] / Sumarokova V. G. ta in. – Odesa: BMB, 2009. – 160 s.
10. Tsepkojenko K. Scenarnaya razrabotka muzykalnogo materiala (avtorskaya metodika obucheniya v klasse kompozicii) / K. Tsepkojenko // Periodychnyi internet-zhurnal «Musica Ukrainica» [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupa: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkojenko-ped.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkojenko-ped.html)
11. Scherbakova O. K. Programni osnovy zhanrovo-stylovoji formy fortepiannogo duetu : avtoref. dis. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spec. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. K. Scherbakova. – Odesa, 2012. – 18 s.

УДК: 782.1+784.95/96

**Носуля Анатолій Валентинович,**  
в.о. доцента кафедри сольного співу,  
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

### ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ У КАМЕРНІЙ ОПЕРІ НА РУБЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

*Стаття присвячена розробці теоретичних питань побутування сучасної опери в умовах складної та суперечливої картини художніх процесів сьогодення. Розглядається динамічна взаємодія оперного мистецтва з суміжними жанрами і процес взаємопроникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм, що є однією з найбільш загальних ознак розвитку музики у XX столітті та призводить до виникнення оперних творів змішаного типу. Вивчається жанрова специфіка та принципи формоутворення в камерній опері на рубежі XIX–XX століть.*

*Ключові слова:* камерна опера, жанр, камернізація, принципи формоутворення, оперна драматургія.

**Носуля Анатолій Валентинович,** в.о. доцента кафедри сольного співу, соискатель кафедри истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

#### **Жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков**

Статья посвящена разработке теоретических вопросов бытования современной оперы в условиях сложной и противоречивой картины художественных процессов настоящего. Рассматривается динамическое взаимодействие оперного искусства со смежными жанрами и процесс взаимопроникновения в оперу элементов, характерных для иных жанровых форм, является одним из наиболее общих признаков развития музыки в XX веке, что в свою очередь приводит к возникновению оперных произведений смешанного типа. Изучается жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков.

*Ключевые слова:* камерная опера, жанр, камернизация, принципы формообразования, оперная драматургия.