

References

1. Beregova O. M. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrajinskykh kompozytoriv 80-h – 90-h rr. XX storichchia: dis. ... kand. mystetstvovnavstva : 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
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] – Kopiia 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
11. Scherbakova O. K. Programni osnovy zhanrovo-stylovoji formy fortepiannogo duetu : avtoref. dis. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : 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 пения, соискатель кафедры 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.

Nosulya Anatoliy, Postgraduate Student, Associate Professor of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre specificity and formation principles in the chamber opera at the turn of XIXth-XXth centuries

The article deals with the development of theoretical issues of existence of the contemporary opera under the conditions of a complex and contradictory picture of the artistic processes of the present. Opera has a special place among a lot of arts that had the most intensive development and a significant upgrading in the XX century. In general, the XX century was a period when the conceptions of the opera genre and its boundaries were substantially revised. Reflections on this topic leads to the fact that some researchers of the opera art offer to abandon the term “opera” and replace it with a more volume concept “musical theater”. It is explained by the fact that a significant part of the opera performances, written in the XX century does not meet the criteria of the genre, which were used for the opera for a long period of time.

Key words: chamber opera, genre, chamberization, formation principles, and opera dramaturgy.

Розробка теоретичних питань побутування сучасної опери в умовах складної та суперечливої картини художніх процесів сьогодення є важливим і водночас складним дослідницьким завданням. Серед багатьох мистецтв, які одержали найбільш інтенсивний розвиток і суттєве відновлення у XX ст., опера займає особливе місце. У сучасних музикознавчих дослідженнях проблема камерних інструментальних жанрів неодноразово ставала предметом вивчення, підтвердженням чого можуть служити роботи І. Польської. Однак робіт, спрямованих на вивчення камерної опери як самостійного жанрового явища, недостатньо, що й пояснює актуальність і особливу важливість вибраного дослідницького напрямку.

Важливою складовою еволюції камерної опери, або як її іноді визначають – опери малої форми, стає збагачення її музично-драматургічних принципів за допомогою залучення прийомів, характерних для театральних, або інструментальних жанрів. Крім того, багато дослідників відмічали кризовий стан оперного мистецтва на рубежі XIX-XX ст. Наприклад, існувала думка, що падіння інтересу до жанру опери з боку слухачької аудиторії можна пояснити ускладненням музично-драматичного змісту оперних творів. Відомий музичний критик і композитор рубежу XIX-XX ст. В. Каратигін зазначав, що опера є «мистецтвом минулого, почасті сьогодення» [3, 160], тим самим немов відмовляючи опері в можливості подальшого існування. Дослідник пояснював свою позицію тим, що у давнину функції та художні завдання музики та драми збігалися, але протягом часу лінії їх розвитку розійшлися. Натомість був встановлений більшою або меншою мірою паралелізм музики та драми, «тільки нині паралельні лінії усе далі й далі відсуваються настільки, що важко охопити одним естетичним поглядом і музику, і драму» [3, 161–162].

На початку XX ст. В. Каратигін вважав, що у майбутньому має бути подальша специфікація мистецтв, подальше розсування паралельних вражень від музичної драми. «І настане день, коли опера як форма музично-драматичної рівноваги відійде в сферу переказів або, принаймні, для вершків музичної інтелігенції стане явищем неприйнятним» [3, 162]. Але все ж таки дослідник залишає можливість й оптимістичного сценарію у подальшому розвитку оперного жанру, пов'язаного з суттєвим жанровим оновленням та залученням нових (або відновленням старих) прийомів драматургічного розвитку. Сьогодні, коли пройшло більш, ніж сто років з моменту написання цих слів, ми можемо констатувати, що оптимістичні припущення В. Каратигіна здійснилися, тому що саме на рубежі XIX-XX ст. відбувається процес інтенсивного жанрового відновлення. Підтвердженням цього служать десятки оперних творів, що з'явилися в цей період у творчості представників різних національних шкіл, причому ці твори сьогодні розглядаються як класичні взірці оперного жанру.

Загалом XX століття стало періодом, коли суттєво переглядаються уявлення про те, що саме можна назвати оперою, і де пролягають межі цього жанру. Пояснюється це тим, що значна кількість оперних творів XX ст. не відповідають жанровим критеріям, які раніше застосовувалися до жанру опери. Динамічна взаємодія оперного мистецтва із суміжними жанрами та процес взаємопроникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм є однією з найбільш загальних ознак розвитку музики у XX ст. Так, опера зближається з ораторією, кантатою, камерними вокальними та інструментальними жанрами. Крім того, у ній використовуються елементи пантоміми, різних театральних-сценічних форм, кінематографії. Тобто, від камерної музики опера запозичує рівноправність діючих елементів, «економію й найтоншу деталізацію мелодійних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виразних засобів, митецьку й різноманітну розробку тематичного матеріалу» [4]. Отже, у процесі більш, ніж чотиривікового розвитку опери були сформовані безліч жанрових типів та історичних моделей опери, різновидів, які так чи інакше втілюють специфіку даного виду мистецтва.

Тому, при вивченні оперного твору слід урахувувати кілька важливих аспектів, які дозволять розглянути явище у всій повноті. Так, вивчення опери неможливо без виявлення історії становлення даного жанру, що робить історичний аспект украй важливим при вивченні будь-якого оперного твору. Крім застосування жанрового визначення – камерна опера, у багатьох музикознавчих дослідженнях даний різновид визначається як опера малої форми, тим самим розмежовуючи явища опери великої та малої форми. На наш погляд, поняття «камерний» виявляється доречним для відбиття специфічних ознак невеликого оперного твору, де явище камерності стає визначальним у якості вираження його хронотопічних властивостей. Окрім обмеження просторово-часових параметрів, важливе місце у формуванні жанрового різновиду займає лаконічне сценічне втілення з відмовою від видовищності й масштабності, характерних для багатоактного різновиду опери, а також із залученням незначної кількості виконавців (іноді вокальна складова опери може бути

доручена лише одному співакові).

Автори музикознавчих робіт, у яких аналізується оперна творчість з позиції тенденції камернізації, найчастіше зосереджують свою дослідницьку увагу на вивченні драматургічних і формотворчих принципів. У більшості випадків музикознавці досліджують заголовки і підзаголовки, дані самим композитором, звичайно, поглиблюючи при цьому вивчення культурного контексту, що сприяв створенню конкретного твору.

У працях Р. Розенберг [5] та О. Селицького [6] розглядаються тенденції камернізації. Зокрема, робота О. Селицького торкається вивчення специфічних рис моноопери, розглядаючи в цій якості опери з мінімальною кількістю учасників – одним або двома. Головним предметом дослідження Р. Розенберг стає визначення жанрової специфіки оперних творів П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, Ц. Кюї та ін., які дослідниця пропонує класифікувати як особливий різновид оперного жанру – оперу малої форми. Під даним жанровим різновидом Р. Розенберг має на увазі оперні твори «зі стислою, концентрованою дією при відповідно обмеженій кількості персонажів. Звичайно, в основі таких опер лежить тільки одна сюжетна лінія, побічні ж лінії або відсутні, або ескізно намічені» [5, 111]. Серед інших рис опери малої форми автор називає відсутність епізодів побутових сцен, «... загостреність уваги на тонких відтінках переживань героїв, на деталях»; більш ретельний і раціональний підхід до тематизму, зростання ролі оркестру зі збільшенням значення й ролі оркестрових епізодів та лейтмотивних характеристик [5, 115–117]. Таким чином, можна виявити два традиційні підходи до визначення феномена камерності в оперному мистецтві. У першому випадку головними показниками камерності опери слугує система зовнішніх ознак, а саме одноактна будова, скорочений або мінімальний оркестровий склад, обмежена (або зведена до одного-двох) кількість діючих осіб. В іншому випадку до визначальних ознак входять внутрішні складові опери, серед яких концентрація дії, перевага наскрізного розвитку, близькість до розвитку у традиційних інструментальних формах і т.д.

У кінці XIX ст. камерна опера стає самостійною поряд з іншими різновидами оперного жанру та рівноправною одиницею, зберігаючи цей статус аж до сьогодення. Найбільш показовими рисами камернізації оперного жанру можна назвати її психологічну спрямованість з прагненням передати складний і суперечливий внутрішній світ героїв. Найчастіше композитори створюють концепцію рефлексуючої людини та відчуття протистояння особистості оточуючому світу.

На рубежі XIX-XX ст. у західноєвропейському оперному мистецтві в цілому і в камерній опері зокрема відчувається суттєвий вплив з боку таких художніх явищ, як експресіонізм та неокласицизм. У значній мірі ці протилежні за естетичними принципами течії в мистецтві об'єдналися в єдиному протистоянні проти реалістичних естетичних принципів в опері так само, як і вагнерівським оперним традиціям. Так, психологічна напруженість, безперервне нагнітання тривожного передчуття в комбінації із принципами експресіоністської оперної драматургії проявляються в монодрамі «Очікування» А. Шенберга. У творі композитор використовує скорочений склад оркестру, що характерно для загальної тенденції камернізації, і оркестр-ансамбль із його скупими, але диференційовано виразними фарбами привертає значну увагу, ніж повний оркестровий склад романтичного типу.

В італійському оперному мистецтві початку XX ст. спостерігається звернення до літературних першоджерел і образів, типових для оперного мистецтва попередніх епох. Так, одним із найпоширеніших і затребуваних у мистецтві даного періоду стає звернення до міфологічної теми в комбінації із традиціями *commedia dell'arte*, прикладом чого може слугувати творчість Дж. Ф. Маліп'єро. Серед його оперних творів найцікавішими для нас можуть бути цикли оперних мініатюр «Орфеїди», що складаються з трьох частин – «Смерть масок» («*La morte dellemaschere*»), «Сім пісень» («*Sette canzoni*»), «Орфей, або Восьма пісня» («*Orfeo, ovvero L'ottava*»). У даному циклі, наприклад, у другій частині «Сім масок» номери вирішені як окремі моноопери, пов'язані спільністю музичного матеріалу, зберігаючи при цьому повну автономність і самостійність сюжетних ліній.

У французькому оперному театрі початку XX ст. можна виділити камерні опери Д. Мійо «Страждання Орфея» і «Бедний матрос», а також цикл оперних мініатюр («опери-хвилинки», за його власним визначенням), написаний на основі пародійного переломлення міфологічних сюжетів – «Викрадення Європи», «Покинута Аріадна» і «Звільнення Тезея».

Загалом художньо-естетична тенденція камернізації оперного жанру є результатом прагнення з боку композиторів максимально точно передати внутрішній психологічний стан персонажів опери, спробувати обґрунтувати й мотивувати їхні вчинки. У цьому можна спостерігати найбільш показову відмінність від великомасштабних оперних творів, де психологічні стани героїв відбивають попередня оперно-сценічна дія та у значній мірі визначають наступне розгортання оперного тексту. Інакше кажучи, у багатоактних операх будь-які психологічні прояви підготовлені й пояснюються попереднім музично-сценічним матеріалом, і, у свою чергу, визначають подальший розвиток твору. У камерній опері неможливо робитися відбиток, зліпок психологічного стану героя в конкретний момент часу. Тому в театральній реалізації передача внутрішнього конфлікту найчастіше відбувається через колізії головної діючої особи, що виступає частіше в ролі єдиного героя, у якому зосереджений діючий початок. Це підтверджується низкою оперних творів, у яких ми можемо спостерігати або гранично скорочений склад персонажів, або скорочення складу діючих осіб до однієї. У цілому, можна зазначити, що у камерній опері характерною ознакою є увага до «внутрішньої людини», за М. Бахтіним, із властивим для неї поліфонічним зіставленням «контрастних несляйних голосов» [1, 293]. Особливо відзначимо позицію М. Бахтіна, який указує, що збагнення «глибин душі людської» неможливе на шляху

«овнешнює-завершального» дослідження, оскільки «овладеть внутрешним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствованием в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически» [1, 293]. Загальні драматургічні принципи камерної опери пов'язані, з одного боку, з концентрацією сюжету навколо однієї лінії дії, що яскраво контрастує з багатоплановими сюжетними лініями, які вибудовуються у великій опері. З іншого боку, у камерній опері спостерігається максимальна емоційно-психологічна насиченість, яка часом перевершує за своїм напруженням зразки багатоактної опери.

Аналізуючи камерні опери означеного періоду, можна дійти висновку, що камерна опера є твором, обмеженим за часом звучання, у якому використані порівняно стислі музично-виразні засоби з мінімумом діючих персонажів. У переважній більшості випадків у досліджуваних зразках спостерігається відсутність хору та балету, а оркестр може бути представлений як камерним складом, так і повним. Сюжетна лінія відрізняється лаконічністю, простотою; відсутні як різкі сюжетні повороти, так і розвиток побічних сюжетних ліній. Найчастіше спостерігається одноплановість сценічної інтриги, в основі якої лежить одна ідея, заявлена в невеликій за розмірами експозиції. Найчастіше передбачається, що слухачеві має бути відомий сюжет, а тому увага може бути сконцентрована на музичній стороні. Також можна спостерігати майже повну відсутність балетних сцен і замкнених номерів, тобто переважно використовуються принципи наскрізної дії та речитативно-аріозні форми. Крім того, у камерних операх зростає роль оркестру та оркестрових номерів, які сприймаються найчастіше як основні музичні характеристики персонажів. Звідси виникає концентрований виклад тематичного матеріалу й залучення принципів формоутворення, більш властивих для інструментальної музики. Основою вокальної мови персонажів стає декламаційний або речитативно-аріозний стиль, який має величезні можливості у втіленні емоційно-рефлексуючих станів людської душі. Вивчаючи принципи драматургічної будови в камерних оперних творах, слід зазначити, що камерна опера втягує у своє коло художньо-виразних і образно-смыслових засобів ряд ознак, які належать суміжним художнім явищам. Прикладом може служити традиційна для опери комбінація драми й музики, однак драма з'являється в трохи оновленому вигляді, а саме у вигляді використання принципів «нової драми». Дослідження останніх років, у яких розглядається явище «нової драми», вказують на особливе розуміння конфлікту і його оновлене трактування, у якому формується «новий просторово-часовий континуум, що відрізняється двошаровістю». Події творів «відбуваються в сьогоденні, але проєктуються на все людське життя» [2, 156].

Таким чином, можна визначити властивості, які характеризують «нову драму», а через неї пояснити процеси, що відбуваються в камерній опері. Так, для творів даного типу характерне розширення меж часу та простору, що приводить до дискретної, розірваної композиції в камерних операх. Побутова сторона може бути присутньою, але вона відсунута на другий план і є лише обрамленням дії. Фінальні сцени, як правило, не вносять ясності у представлене дійство, а скоріше залишаються відкритим текстом.

Показовою й важливою властивістю, що характеризує як твори «нової драми», так і камерні опери, є ослаблення єдності простору та часу в комбінації з посиленням єдності дії. У «новій драмі» посилення єдності дії здійснюється за рахунок скорочення кількості діючих осіб, яке зводиться часом до одного головного героя (оповідач у монодрамі). Це може бути співвіднесене з ідентичними процесами в камерній опері, у якій так само кількість задіяних в опері персонажів може бути зведена до однієї діючої особи (як у моноопері). Самі ж події, що розгортаються в «новій драмі» або камерній опері являють собою ряд життєвих ситуацій, фрагментів, немов вирваних з нескінченної низки подій, що дуже ріднить ці два явища. У цілому спрямованість драматургічної розв'язки можна представити як емоційно напружене висловлення, як «елемент душі», що зачіпає не тільки особисто героя твору, але й найбільш хвилюючі сторони життя соціуму. Водночас, урахувавши комплекс загальних для камерних опер структурно-композиційних принципів, майже кожний приклад камерної опери має унікальні риси, властиві тільки йому, які не повторюються в інших творах того ж самого композитора. Таким чином, розвиток оперного жанру на рубежі XIX-XX ст. і протягом XX ст. призводить до формування двох напрямків у рамках тенденції камернізації – камерної опери та моноопери в її всіляких варіантах. Камерна опера являє собою невеликий за обсягом оперний текст, у якому задіяний у більшості випадків камерний склад оркестру. Це жанрове визначення типу оперного твору застосовується як до взірців кінця XIX – початку XX ст. («Мавра» І. Стравінського, «Поворот гвинта» Б. Бріттена), так і до творів більш пізнього періоду («Вітамін росту» Л. Десятникова, «Доля Доріана», «Кухонна симфонія» К. Цепколенко, «Божественна Сара» Ю. Гомельської).

Моноопера як сформована жанрова одиниця виникає у XX ст., а розвиток музичної драматургії даного жанру та побудова її сюжетно-дієвого рівня пов'язані з розкриттям образу однієї діючої особи. До такого типу опер можна віднести твори «Щаслива рука» та «Очікування» А. Шенберга, «Людський голос» Ф. Пуленка, «Записки божевільного» Ю. Буцко, «Щоденник Ганни Франк», «Листа Ван Гога» Г. Фрида, «Очікування» М. Таривердієва, «Між двох вогнів» і «Сьогодні ввечері «Борис Годунов»» К. Цепколенко (дані твори визначаються К. Цепколенко як міні-моноопери).

Таким чином, шлях розвитку музичної культури у XX ст., взаємодія академічного музичного мистецтва із суміжними видами мистецтв, кінематографом, масовими музичними жанрами призвело до змішування різних оперних і сценічних форм, розмивання границь жанру і як наслідок до створення принципово нових типів опери. Для мистецтва XX ст. характерною рисою є багатофункціональність і навіть універсальність сучасної

композиторської творчості. Жанрові модифікації опери – камерна опера та моноопера – практично витісняють багатоактну оперу в її традиційному розумінні, що підтверджується численними експериментами у цьому напрямку та виникненням принципово нових оперних форм.

Література

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Екабсонс А. В. Принципы воссоздания локально-темпорального континуума в «Новой драме» рубежа XX-XXI века / А.В. Екабсонс // Молодой ученый. – 2012. – №7. – С. 156–158.
3. Каратыгин В. Г. Драма и музыка / В.Г. Каратыгин // Алконост : Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. – СПб., 1911. – Кн. 1. – С. 142–171.
4. Раабен Л. Н. Камерная музыка / Л. Раабен // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX – начала XX века : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Римма Марковна Розенберг. – Л., 1967. – 249 с.
6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. Селицкий. – М., 1981. – 188 с.

References

1. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo / M. M. Bakhtin. – M. : Sovetskaia Rossiia, 1979. – 320 s.
2. Ekabsons A. V. Printsipy vossozdaniia lokal'no-temporal'nogo kontinuumu v «Novoi drame» rubezha XX-XXI veka // Molodoi uchenyi. – 2012. – №7. – S. 156–158.
3. Karatygin V. G. Drama i muzyka // Alkonost : Sbornik pamiati V. F. Komissarzhevskoi. – SPb. – 1911. – Kn. 1. – S. 142–171.
4. Raaben L. N. Kamernaia muzyka / L. Raaben // Muzykal'naiia entsiklopediia [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Rozenberg R. Russkaia opera maloi formy kontsa XIX – nachala XX veka : diss... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / Rimma Markovna Rozenberg. – L., 1967. – 249 s.
6. Selitskii A. Sovremennaia sovetskaia monoopera. Istoki. Voprosy spetsifiki zhanra : diss... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / A. Selitskii. – M., 1981. – 188 s.

УДК – 78.03

Олейник Александр Леонидович,
заслуженный артист Украины, в.о. профессора,
проректор Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой

СИМВОЛІСТСЬКІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВИРАЗНОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОЛО БАЛЕТУ «АГОН»

Стаття присвячена проблемі «дематеріалізації» музичної виразності у XX ст. через відсторонення оперного інструментального вокалу струнних смичкових на користь «пуантилізму» щипкових інструментів. Останні споріднені з традиційними інструментами Сходу та європейського Середньовіччя.

Ключові слова: символізм, символіка, тембр-інтонація, жанр балету, стиль у музиці.

Олейник Александр Леонидович, заслуженный артист Украины, и.о. профессора, проректор Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Символистские источники творчества И. Стравинского в детерминации выразительности инструментальных соло в балете «Агон».

Статья посвящена проблеме «дематериализации» музыкальной выразительности в XX веке посредством отстранения оперного инструментального вокала струнных смычковых в пользу «пуантилизма» щипковых. Последние родственны традиционным инструментам Востока и европейского Средневековья.

Сращение методов художественной и эстетико-философской сторон мыслительной деятельности породило «новое искусство» XX в., выходящее за пределы собственно художественной сферы, вплоть до его «концептуального» проявления, которое не может рассматриваться только в художественном качестве. И таковым является символизм, в котором знаковая множественность отстраняет художественную законченность выражения в пользу смысловой бесконечности символа.