

- національно-етнічні та фольклорно-жанрові орієнтири;
 - літературна програмність (представлена підзаголовками, поетичними епіграфами, фольклорними текстовими пісненими цитатами);
 - сюжетно-програмний тип, де номери сюїт послідовно розкривають етапи оповіді.
- Серед програмних типів слід відзначити синтетичні, комбіновані різновиди. Такими є:
- живописна програмність у поєднанні з інтелектуальною символікою;
 - програма у вигляді сюжетно-образного ряду, доповнена текстовими строфами з обраної у підзаголовку народної пісні;
 - подвійні назви частин циклу, які не уточнюють, а творять окремі інформативні рівні – жанрово-стильовий та образний.

Стилістика композицій зумовлюється трактуванням програмного заголовка, поетичного епіграфа, семіотикою пісенного тексту, від неї залежить вибір жанрових орієнтирів, способів розвитку та виразових засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан 2005. – Вип. 4. – 32 с.
2. Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2004. – 28 с.
3. Козельчук Л. Синкопи часу : сюїта для баяна [Ноти] / Л. Козельчук. / [виконавська редакція П. Серотюка]. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2007. – 32 с.
4. Тарасенко И. На XIV Международном фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью / И. Тарасенко. // Народник. – № 4. – М. : Музыка, 2003. – С. 1–5.
5. Щербаков Ю. Структурно-семантические особенности сюит для двух фортепиано французских композиторов / Ю. Щербаков // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса : ОДМА, 2008. – Вип. 9. – С. 85–93.
6. IV Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1995.

УДК 78.27;78.491

П. В. ДОВГАНЬ

ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ РЕТРОСПЕКЦІЇ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті зроблено спробу виокремити інструментальну сюїту в жанровій системі музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Звернено увагу на зацікавлення до цього жанру композиторів і музикознавців, що призвело до збільшення обсягу нових, оригінальних творів, які відповідають інтелектуальним, духовним, соціокультурним та естетичним запитам сучасності. Засвідчено, що наріжне місце у цій системі посідають небарокові камерно-ансамблеві сюїти.

Ключові слова: сюїта, цикл, жанр, стиль, наслідування, реставрація, стилізація, міжкультурні взаємодії.

П. В. ДОВГАНЬ

ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЇ РЕТРОСПЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ВТОРОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА

В статье сделана попытка выделить инструментальную сюиту в жанровой системе музыки второй половины ХХ – начала ХХІ века. Обращено внимание на заинтересованность к

этому жанру композиторов и музыковедов, что привело к увеличению объема новых, оригинальных произведений, соответствующих интеллектуальным, духовным, социокультурным и эстетичным запросам современности. Засвидетельствовано, что главное место в этой системе занимают небароковые камерно-ансамбльные сюиты.

Ключевые слова: *сюита, жанр, стиль, воссоздание, реставрация, стилизация, межкультурные взаимодействия.*

P. V. DOVGAN'

PRINCIPLE OF GENRE-STYLISH RETROSPECTIVE VIEW IN UKRAINIAN SUITES OF THE SECOND HALF OF XX AGE

Urgency of the subject matter of the present article is connected with a special place of instrumental suite in a genre system of the music in the second half of the XX-th and the XXI-st century. The attention to this genre on part of composers and musical experts resulted in the increase of the new, original compositions, which corresponded to the intellectual, spiritual, socio-cultural and aesthetic needs of the modernity. Neo-baroque chamber ensemble suites are the foundation stones among them.

Key words: *suite, genre, cycle, style, inheritance, renovation, stylization, cross-cultural interactions.*

Систематизація жанрово-стильових тенденцій бурхливого розвою української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття – актуальна багатовимірна проблема. Сформувавшись у творчості європейських композиторів XVII–XVIII століть, на початку ХХ століття сюїта дещо маргіналізується. Її удавана периферійність зумовила недостатню кількість ґрунтовних наукових розвідок у музикознавчій думці останніх десятиліть, зокрема українській.

У процесі реалізації ідеї пропонованої статті ми опиралися на результати спостережень авторитетних учених, зокрема В. Клима [3], де разом з іншими аспектами розглядаються наріжні напрями жанрової модифікації сюїти. Окрім того, враховувалися теоретичні та аналітичні узагальнення, що містяться у дослідженнях М. П. Калашник [1; 2], а також у дисертації Е. В. Кушової [4]. Проблеми сюїтної циклізації неодноразово торкалися й українські музикознавці. Слід підкреслити, що в колі перелічених мистецтвознавчих розвідок цілком відсутні аналітичні нариси, присвячені новітнім зразкам жанру, написаних українськими композиторами впродовж декількох останніх років.

Мета статті – відстежити прийоми втілення міжкультурного діалогу на матеріалі сюїтного жанру.

Відродження старовинних жанрових моделей – типова риса європейського музичної практики другої половини ХХ століття. Можливо, оптимальна інтерпретація цієї тенденції – прагнення нового осмислення зв'язку часів, нового відчуття традиції. Повернення до стилістичних знахідок барокової культури здатне відобразити ступінь мистецької свободи, яка проявляється у методах роботи сучасного митця з історично віддаленим матеріалом. Цей своєрідний діалог усталеного й модерного став невід'ємною складовою художнього мислення ХХ ст., викликавши до життя широкий спектр контрастних мистецьких явищ, у чій назві відбивається усвідомлення нового етапу розвитку класицизму, бароко, романтизму тощо. Актуалізація проблеми міжкультурних взаємодій – наслідок вищевказаної тенденції.

Взаємодія «бароко – ХХ століття» здійснюється не лише на рівні відтворення старовинних жанрів і форм, але й на рівні комунікативного «прориву» у сферу історично усталеного стильового простору. Сучасне ставлення до барокової традиції мотивується певною філософською позицією. Саме тому огляд циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією вважаємо за доцільне почати зі зразків, які поєднують новітню композиторську техніку з майстерно потракованими прийомами стилізації, що є типовим для мистецтва ХХ ст. Ідея такого поєднання – одвічна спроба віднайти гармонію в хаосі щоденного життєвого потоку.

Необарокові тенденції формування й розвитку української сюїти походять від творчості М. Лисенка, який першим серед вітчизняних композиторів започаткував оригінальний різновид інструментального циклу – сюїту з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтується на трансформації барокової традиції. «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка орієнтована на старовинну сюїту, яка поєднує п'єси танцювального та нетанцювального характеру. Незважаючи на наявність фольклорних цитат у кожній частині циклу, ми все ж не схильні віднести цей вельми цікавий твір до типу характеристичної сюїти, оскільки цитати слугують вихідним тематичним матеріалом, для опрацювання якого композитор обирає типові для європейської професійної інструментальної музики принципи розвитку й моделі фактурного викладу.

До типологічної групи циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтуються на стилізації бароко, слід віднести *Сюїту для фортепіано М. Колесси «Пасакалія, скерцо і fuga» (1929)*. Принцип варіаційності, поширений в інструментальних циклах німецького бароко, зокрема, у пасакаліях Г. Ф. Генделя, посідає в композиції М. Колесси чільне місце. Відсутність танцювальних частин наштовхує на паралелі із Сюїтою №2 Генделя, у якій німецький композитор робить акцент на варіаційності як уособленні ідеї декоративного збагачення фактури.

Продовжуючи огляд українських необарокових сюїт, неможливо не торкнутись циклу *В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» (1928–1929)*. У зв'язку з тим, що цей цикл неодноразово було проаналізовано в українській музикознавчій літературі (так, різнобічно висвітили його специфіку О. Олійник [6], Р. Стецюк Р. [9], Б. Фільц [11]), підкреслимо лише деякі характерні ознаки, необхідні для обґрунтування приналежності «Етюдів у формі старовинних танців» до досліджуваної типологічної групи сюїт. Цикл Косенка знаходиться на перетині магістральних шляхів розвитку української камерно-інструментальної музики 20-х–30-х років – засвоєння надбань класичної і сучасної західноєвропейської музики та опанування вітчизняних народнопісенних джерел. «11 етюдів» стали зразком типової для української музики тенденції зміцнення різнобічних зв'язків з фольклором та їх поєднання із засадами професійного мистецтва. Слід також вказати на глибинність відчуття традицій: В. Косенко використовує метод «переінтонування» західноєвропейських танцювальних жанрів у дусі національної культури, оригінально продовжуючи досвід М. Лисенка.

Орієнтацію на старовинну клавирну сюїту відчутно і в ранніх творах *Р. Сімовича*. У фортепіанних *Сюїтах* №1, 2 (1934) та №3 (1936) композитор опирається на принцип контрастного зіставлення частин, симетричність побудов класичних танцювальних номерів (з переважанням тричастинної форми з контрастною серединою). У Третій сюїті ці риси доповнюються гуцульськими танцювальними ритмами, що переконливо «виявляють зв'язок твору з українськими фольклорними джерелами» [8, с. 12]. Однак прийоми розвитку тематичного матеріалу не дозволяють віднести Сюїту до групи фольклорних, адже бароковий тип мислення переважає.

Наступний твір нашого огляду – «*Класична сюїта*» *І. Шамо (1958)*, де композитор звертається до так званої монотематичної сюїти. У межах строгих варіацій, де тема залишається константною, виростає цикл різнохарактерних п'єс.

Як відомо, однією з жанрових моделей, що репрезентує стиль західноєвропейського бароко в історії музичної культури XVII століття, є *партита*. Разом з іншими бароковими жанрами (concerto grosso, цикл «прелюдія – fuga», старовинна танцювальна сюїта) вона набула інтенсивного розвитку у творчості українських композиторів другої половини XX ст. Довершені зразки сучасної партити представлені в інструментальній музиці *М. Кармінського*. Наріжною рисою його творчого методу є прагнення музичного втілення власного філософського кредо. У стилі автора органічно взаємодіють найрізноманітніші інтонаційно-семантичні системи, типи тематизму, темброво-гармонічні фактурні комплекси, стильові ознаки бароко, класицизму і романтизму. Чотири партити композитора – приклад майстерного поєднання ознак стилю бароко та форми старовинного жанру в сучасному звучанні. Усі цикли певною мірою є програмними – вони пов'язані з музикою та образами незавершеного балету

«Рембрандт» за однойменною драмою Дмитра Кедріна (П'ята партита М. Кармінського має інше літературне джерело – «Майстер і Маргарита» М. Булгакова).

Композитор адаптує старовинні жанри до сучасної стильової системи. Яскравим прикладом є *Перша партита (1984)*. За типологією І. Тукової, цей твір «зберігає основні ознаки жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами» [10, с. 10]. Такий спосіб роботи зі старовинним жанром передбачає «осучаснення» мовленнєвих елементів або їх запозичення з історичної практики.

Серед цих ознак відзначимо такі:

- циклічна структура, частини якої співвідносяться за принципом контрасту;
- послідовне підкреслення жанрово-семантичної специфіки танцювальних та нетанцювальних частин циклу;
- нестабільність виконавських складів.

Пояснити популярність саме такого способу роботи з моделлю можна іманентними властивостями партити як типового барокового жанру. Так, наявність характерних для композиційної схеми вставних номерів підкреслює багатоваріантність партити, її «відкритість» до процесів внутрішньої розбудови, що, безумовно, не може не приваблювати сучасних майстрів. При зверненні композиторів ХХ ст. до цього жанру вставні номери починають витісняти нормативні, займаючи їхнє місце та виконуючи їхні функції.

Наступний вельми оригінальний твір – *Партита для флейти соло Лесі Дичко (1972–1973)* – також являє собою зразок наслідування барокового інструментального циклу. Виходячи з опори на переважно фольклорну лексику, своєрідність індивідуально-авторської інтерпретації старовинної жанрової моделі базується на поєднанні барокових та етнічно-національних лексем. Назва твору свідчить про свідому орієнтацію на барокову сюїтну модель. Принцип діалогічності виявився у цьому опусі на стильовому, жанровому, композиційному рівнях. Партита складається з п'яти частин, які виконують наступні драматургічні функції: I – Інтрада (вступ, зав'язка); II – Рондо (початок становлення драматургічної фабули); III – Діалог (ліричний центр); IV – Варіації (драматичний центр); V – Монолог (філософсько забарвлений фінал).

Партита для флейти соло Я. Фрейдліна (1977) також являє собою п'ятичастинний цикл: I – Пастораль (Sostenuto); II – Allegretto; III – Речитатив (Andante); IV – Staccato (Vivace); V – Rubato. Він відрізняється багатим внутрішньожанровим наповненням: лірична прелюдія (I), два скерцо (II і IV частини), два монологи-речитативи (III і V частини). Композиція опусу Я. Фрейдліна споріднена з Партитою для флейти соло Л. Дичко: жанрово-характерні номери (II і IV) чергуються з монологічно-особистісними (I, III, V). Найбільше концептуальне навантаження несе V частина, яка є більш драматичним варіантом зосереджено-стриманого речитативу.

Два вельми оригінальні зразки сюїтного жанру: «*Маленьку класичну сюїту*» для *клавесину (1973)* та «*Серпневу касацію*» для *тріо духових інструментів (1978)* знаходимо в камерно-інструментальній творчості Я. Верещагіна. «Маленька класична сюїта» показова орієнтацією на німецьку модель старовинної барокової сюїти. Риси жанрового інваріанта у творі повністю збережено: наявні усі ланки чотиричастинного танцювального ланцюга (Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига); додатковий танець (Менует) з дублем традиційно вміщено між сарабандою і жигою; контраст метрів і темпів, дотримання періодичності чергування повільного й швидкого руху при послідовному зростанні ролі темпових контрастів (Moderato con moto – Con moto non troppo. Giocoso – Lento sostenuto. Mesto – Presto agitato); моноінтонаційність, наявність єдиного тонального центру (h-moll), інтенсивність імітаційних поліфонічних прийомів. У творі Я. Верещагіна на паритетних засадах співіснують авторський та наслідуваний стилі, органічно поєднуються два історичні плани – ретроспективний і сучасний.

«*Партита*» №1 для *струнного оркестру (1965)* М. Скорика майже достеменно відтворює давній жанровий архетип: I – Прелюдія; II – Токата; III – Фуга; IV – Речитатив. Інтонаційний матеріал, що ґрунтується на одній-єдиній секундовій поспівці, має глибинні

зв'язки з карпатським пісенним мелосом. «У «Прелюдії» створюється елегійний настрій, у «Токаті» секунда подається в оберненому вигляді (нона замість секунди) і підкреслюється навмисне «скандальним» штрихом групи скрипок, що надає темі зримого зловісного оскалу, озлобляє музичний образ», – зазначає Г. Северинова [8, с. 16]. Фуга і Речитатив також у свій спосіб переосмислюють початкову інтонацію, спрямовуючи її характер то у бік грізної навали (Фуга), то до стану глибоко драматичного людського плачу.

У «*Partiti*» №2 М. Скорика (1970), як і в попередньому творі, також поєднується речитативність і танцювальність, але з іншим образно-семантичним наповненням: I – Мелодія; II – Токата; III – Остинато; IV – Антифони. Так само, як і в попередній партиті, частини komponуються за драматургічним принципом «статика – динаміка».

Серед сюїтних циклів, відзначених ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, особливе місце належить «*Музиці в старовинному стилі*» для фортепіано (1973) В. Сильвестрова. Поза сумнівами, це – найбільш помітний і самобутній опус, написаний в сюїтному жанрі. Назва «музика» віддзеркалює тяжіння автора до жанрової незаангажованості, вільного, невимушеного музикування. Композитор створює символічний образ давньої музики, поєднуючи стилі кількох століть – від бароко через класицизм до раннього романтизму. За словами С. Павлишин, композитор визначає свій досвід метафорою «неокласичне поле», на якому виростають нові ідіоми, і порівнює його з переспівами старогрецької та латинської поезії О. Пушкіна», ніби виправдовуючи фрагментарний характер використання музики попередніх епох [7, с. 58]. В цілому твір В. Сильвестрова апелює до сюїт французьких клавесиністів, що відійшли від чотиричастинної композиції в пошуках нових концепцій і створили цикли на кшталт «альбомів п'єс». Такі альбоми включали, окрім танцювальних номерів, портретні, жанрові та пейзажні замальовки.

Цикл «Музика у старовинному стилі» складається з чотирьох мікроциклів, які, в свою чергу, поділяються на окремі частини: «Ранкова музика» (три п'єси); «Вечірня музика» (чотири п'єси); «Споглядання» (дві п'єси); «Присвята» (дві п'єси).

Спочатку кожна мініатюра мала свою програмну назву, від якої композитор згодом відмовився. П'єси виконуються *attacca*. Перший і останній мікроцикли об'єднані алюзіями моцартівської лексики; в середніх виникають алюзії імітаційної поліфонії Й. Баха (№ 2 з «Вечірньої музики» та № 2 зі «Споглядання») та вишуканої орнаментики рококо (№ 1 зі «Споглядання»)¹.

«Ранкова музика» (*Allegro. Andantino rubato. Vivace rubato*) творить внутрішньо завершений мікроцикл. Крайні п'єси побудовано на обігруванні моцартівських стильових знаків. Пластика модуляцій, спосіб виконання – *rubato* – з несподіваними ферматами, зміна метру в *Vivace* 4/4 на 5/4, фактурна і динамічна витонченість в межах *p-pp* спрямовують увагу до образів і стилістики раннього класицизму. Модальні діатонічні звороти, повільний темп, плинність розвитку, варіантна повторність фраз, бурдонний супровід мелодії в *Andantino* викликають асоціації з п'єсами англійських верджиналістів. Це передусім «Пісня трубадура».

«Вечірня музика» складається з чотирьох частин: *Andante, Allegretto, Allegretto, Vivace*. У першій п'єсі виникає вельми широкий діапазон стильових алюзій – від «Солодкої мрії» П. Чайковського до орнаментики французьких клавесиністів. Органічність їх співіснування досягається суто бетховенським прийомом ланцюговості тематичного матеріалу. Тема незакінченої фуги (друга п'єса) початковим ритмоінтонаційним зворотом цитує до-мінорну фугу Баха з I тому ДТК; наступне *Allegretto* наспівним тематизмом, просвітленим колоритом і окремими інтонаційними зворотами кореспондує з початковим *Andante*. Сонатна експозиція заключного *Vivace* апелює до ранньокласичної доби: «головна» партія (F-dur) нагадує фінал Лондонської симфонії (№ 103) Й. Гайдна, а «побічна» (Fis-dur) – тему повільної частини 15-ї сонати В. Моцарта.

Два завершальних розділи не контрастують за темпом. Гомофонне *Allegretto* і поліфонічне *Moderato rubato* у «Спогляданні» об'єднуються в цикл, подібний до прелюдії й фуги. Перша п'єса має вільно-імпровізаційний виклад з несподіваними зупинками – кадансами у далеких тональностях (Des і Ges в F-dur). В. Клин порівнює образний зміст цієї мініатюри з

¹ Тематичний матеріал цієї п'єси композитор згодом включив у свою П'яту симфонію.

ситуацією, коли людина вслуховується в тендітний ритм старовинного годинника [1, с. 270]. П'єси-«посвяти» проникнуті задушевним ліризмом, інтимністю, тендітністю емоційної гами. Ці п'єси задумані як портрети Інги і Лариси – доньки та дружини композитора. Прихований голос двоголосної мелодії в *Andante* рухається вгору по звуках мажорної гами. Це можна інтерпретувати як символ романтичного поривання до ідеалу краси й досконалості. Вища, мудра простота виразових ресурсів кореспондує зі стилем Моцарта. Завершальне *Moderato* востаннє нагадує про недосяжність абсолютної краси, образ тане й поступово зливається з тишею. Елегійність, недомовленість, ілюзорність тем-образів зрілих інструментальних циклів В. Сильвестрова спричинили кардинальне переосмислення обраної моделі барокової інструментальної сюїти.

Барокова сюїтність у завуальованому вигляді проглядає і в двочастинному циклі «*Concerto Rutheno*» для камерного оркестру (1991) *О. Козаренка*. Ідея двочастинності походить з перших варіантів сюїтних циклів для лютні, у яких об'єднувалися пісенний і танцювальний номери на основі спільної теми, та від принципу органного музикування (прелюдія і fuga, токато і fuga). Невеликий інструментальний ансамбль відтворює архаїчний колорит (залучення препарованого фортепіано, глиняних горщиків). Асоціації з органним прелюдіюванням викликає фігуративний тип фактури, загальні форми руху, постійне повторення подібних ритмоінтонаційних формул. Друга частина «*Concerto Rutheno*» нагадує fugи барокових циклів.

Можна згадати й «Триптих» («Музика для чотирьох» – 1987) *О. Криволапа*. Мініатюрний цикл, що складається з трьох настроєвих замальовок (Арія, Інтерлюдія, Хорал), написаний для доволі оригінального інструментального складу – флейти, альту, клавесина й арфи. Драматургію камерно-інструментальної сюїти побудовано на процесі трансформації теми-образу стриманого смутку, який завершується станом просвітлення.

Отже, у вищезгаданих творах Л. Дичко, Я. Фрейдліна, В. Сильвестрова, Я. Верещагіна, М. Кармінського, О. Козаренко, О. Криволапа інваріантні жанрові ознаки сюїти виявлено вельми рельєфно. Зберігаються не лише іманентні «законои» жанру (відкрита форма циклу, контрастні зіставлення, відносно самодостатній характер кожної частини і водночас відчуття їхньої взаємозалежності), але й нова стилістика, збагачена духовним та мовним досвідом сьогодення. Від епохи бароко йде й принцип «заміщення» окремих ланок циклу доволіно обраними образами-символами. Аналіз сюїтних циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією дозволяє дійти висновку, що для українських композиторів різних генерацій поетика бароко виявилася такою, що дозволяє широко використовувати техніки стилізації та алюзій, що опосередковано кореспондують із поетикою бароко.

Необарокова течія з її тяжінням до міжжанрового та стильового синтезу – одне з найяскравіших явищ у річищі неокласичного напрямку. Відродження барокових жанрів у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть – історично закономірне явище, зумовлене інноваційною спрямованістю сучасного мистецтва. Цикли з ретроспективною орієнтацією демонструють прагнення декоративної краси, зовнішньої принадності, що є типовою закономірністю як доби бароко, так і для мистецтва ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике ХХ века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов) : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства / Калашник М. П. – К. : КГК, 1991. – 15 с.
2. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века / Калашник М. – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
3. Клиш В. Синтетичні жанри / В. Клиш // Українська радянська фортепіанна музика. – К. : Наукова думка, 1980. – 314 с.
4. Кушова Е. Фортепіанні партити Марка Кармінського : проблема реалізації художнього задуму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Е. Кушова. – Одеса, 2004. – 18 с.
5. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи. Ч.1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 231 с.

6. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. – К. : Наукова думка, 1977. – 148 с.
7. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 86 с.
8. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / М. Северинова. – К., 2002. – 19 с.
9. Стецюк Р. Віктор Косенко : Творчі портрети українських композиторів / Р. Стецюк. – К. : Муз. Україна, 1974. – 55 с.
10. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 / Тукова І. – К., 2003. – 19 с.
11. Фільц Б. Фортепіанна творчість Косенка / Б. Фільц. – К. : Наук. думка, 1965. – 70 с.
12. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Фрайт О. – К., 2000. – 18 с.

УДК 78.01

О. В. ЧАЙКА

НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ПОКАЗНИКИ СЦЕНІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ПАРТІЇ ЯГО В ОПЕРІ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

У статті розглядаються проблеми національно-характерних стильових установок виконання партії Яго, яка є унікальною музикою для співаків баритонального типу, що знаходиться на перетині вокальних установок романтизму-реалізму ХІХ ст. і веризму кінця ХІХ і ХХ століть.

Ключові слова: виконання, інтерпретація, національно-ментальна установка, стилістичні прийоми, веризм.

Е. В. ЧАЙКА

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ПАРТИИ ЯГО В ОПЕРЕ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

В статье рассматриваются проблемы национально-характерных стилевых установок исполнения партии Яго, составляющей уникальную музыку для певцов баритонного типа, находящуюся на пересечении вокальных устремлений романтизма-реализма ХІХ в. и веризма конца ХІХ и ХХ веков.

Ключевые слова: исполнение, интерпретация, национально-ментальная установка, стилистические приемы, веризм.

E. V. CHAYKA

NATIONAL-STYLISTIC INDICATORS OF THE SCENIC DECISIONS OF THE PARTY IAGO IN THE OPERA «OTHELLO», J. VERDI

In the article are considered the problems of national characteristic style of installations of Iago's part making unique music for singers of baritone type, being on crossing of vocal aspirations of romanticism-realism of ХІХ century and veritizm of the end of ХІХ and ХХ centuries.

Key words: execution, interpretation, national mental installation, stylistic devices, veritizm.