

УДК 78.01/.03/.083+784.3

**Андрій Андрійович Полканов,**  
ст. викладач кафедри сольного співу  
ОНМА імені А. В. Нежданової  
polkanov@ukr.net

## ТЕНДЕНЦІЇ ПЕРЕХІДНОСТІ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

**Мета** роботи — висвітлити загальні стилеві тенденції розвитку камерних вокальних жанрів у творчості російських композиторів XIX — початку XX століття як показові для становлення національного стилю музичного мистецтва, виокремити якість перехідності у стилевій системі російської музики даного періоду. **Методологія** роботи утворена перетином трьох головних методичних настанов: історико-культурологічної, жанрово-стильової мистецтвознавчої та семіологічної музикознавчої. **Наукова новизна** статті визначається спробою вибудувати жанрово-стильову модель мовної (семіотичної) перехідності в музиці на матеріалі російської музики, визначити тенденції перехідності, які впливають на розвиток камерно-вокальних жанрів та зумовлюють їх входження до системи вторинної композиторської творчості. **Висновки** роботи дозволяють проектувати визначення національно-стильових засад російської музики її класичного періоду до сфери камерно-вокальної творчості, відкривати в жанровій площині камерно-вокальної музики естетичні та мовні пролегомени національної музичної свідомості.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, жанрова галузь, перехідність, стиль, національна музична свідомість, музична мова, класичний період.

*Polkanov Andriy, senior lecturer of the Department of solo singing, ONMA named after A. V. Nezhdanova*

*Transitivity tendencies in chamber-vocal works of the Russian composers of XIX — the beginnings of the XX centuries*

*The purpose of the work — to light the general style tendencies of development of chamber vocal genres in works of the Russian composers of XIX — the beginnings of the XX centuries as indicative for formation of national style of musical art, to highlight the quality of transitivity in the style system of the Russian music of this period. The methodology of work is formed by crossing of three main methodical installations: historical and cultural, genre-style art criticism and semiological musicology. The scientific novelty of article is defined by attempt to build genre-style model of language (semiotics) transitivity in music on material*

of the Russian music, to define transitivity tendencies which pour on development of chamber-vocal genres and cause their entry into the system of secondary composer creativity. **Conclusions** of work allow to project determination of the national-style principles of the Russian music of her classical period to the sphere of chamber-vocal creativity, to open aesthetic and language prolegomena of national musical consciousness in the genre plane of chamber-vocal music.

**Keywords:** chamber-vocal creativity, genre area, transitivity, style, national musical consciousness, musical language, classical period.

*Полканов Андрей Андреевич, старший преподаватель кафедры сольного пения ОНМА имени А. В. Неждановой*

#### **Тенденции переходности в камерно-вокальном творчестве русских композиторов XIX — начала XX веков**

**Цель работы** — осветить общие стилевые тенденции развития камерных вокальных жанров в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века как показательные для становления национального стиля музыкального искусства, выделить качество переходности в стилевой системе русской музыки данного периода. **Методология** работы образована пересечением трех главных методических установок: историко-культурологической, жанрово-стилевой искусствоведческой и семиологической музыковедческой. **Научная новизна** статьи определяется попыткой выстроить жанрово-стилевую модель языковой (семиотической) переходности в музыке на материале русской музыки, определить тенденции переходности, которые влияют на развитие камерно-вокальных жанров и обуславливают их вхождение в систему вторичного композиторского творчества. **Выводы** работы позволяют проецировать определения национально-стилевых принципов русской музыки ее классического периода в сферу камерно-вокального творчества, открывать в жанровой плоскости камерно-вокальной музыки эстетические и языковые пролегомены национального музыкального сознания.

**Ключевые слова:** камерно-вокальное творчество, жанровая область, переходность, стиль, национальное музыкальное сознание, музыкальный язык, классический период.

**Актуальність теми** статті обумовлена тим, що поняття «перехідність», що придбало категоріальне значення у вітчизняному музикознавстві порівняно недавно (в роботі Н. О. Герасимової-Персидської [5]), але відразу заявило про себе як про методично важливе та виявило великі гнучкість й змістовний обсяг, ще не знайшло потрібного музикознавчого застосування. Водночас його перспективність стосовно низки жанрово-стильових процесів, які відбуваються в історії музики та свідчать про її найбільш важливі конститутивні моменти, є безсумнівною.

Так, вже можна вважати визнаним, що творчість більшості російських композиторів на рубежі дев'ятнадцятого — двадцятого століть має перехідне значення, і це є її парадигматичною рисою, бо вона зумовлює не лише жанрову прагматику, а й стильову семантику і композиційну логіку музичних творів, свідчить про підвищену пошуковість та тенденцію збирання — консолідації тих аспектів музичнотворчого професійного досвіду, які здатні входити до тезаурусу культури, тобто набувати значення її ціннісних реалій. Відомо, що поняття «перехідність» пов'язане з вивченням типів культури, виникає саме в колі історичних питань, в тому числі питань про жанрові пріоритети та сутнісні потреби художньої поетики. Такі питання ставило дослідження Д. Лихачова [10], який акцентував увагу на явищі «переходу» від корпусу давньоруської літератури до системних зв'язків нового самостійного літературного мистецтва. Знаменно, що в дослідженні Д. Лихачова поняття про перехідність тісно пов'язане з поняттям про трансплантацію; «пересадка» і засвоєння чужого, інокультурного, досвіду стає для російського мистецтва способом відкриття свого і, таким шляхом, руху вперед, творчої «перебудови». Виходячи з середньовічного досвіду, Д. Лихачов виявляє, що перехідність — наскрізне явище в історії російської культури, а його надзвичайна для неї яскравість пояснюється саме яскравістю і рухливістю досвіду трансплантації. Іншими словами — постійна готовність до діалогу, різноманіття його форм і відкритість його комунікативних ланок, широкий спектр «діалогічних інтересів» (розташований зі Сходу на Захід) — типологічна властивість російської культури, що зумовила таку її рису, як «всесвітня чуйність (відгучливість)» (слова Ф. Достоевського стосовно поетики О. Пушкіна). Дана властивість культури вплинула і на формування композиторської логіки мислення.

Необхідність творчого діалогу як такого — з досвідом західноєвропейської музики, з історичним минулим, як загальноєвропейським, так і специфічно національним, з традиціями російської композиторської школи, тобто, в цілому, пошук авторитетних основ індивідуальної поетики, причому авторитетних з позиції «великого» історичного діалогу — постійна потреба, головна художня домінанта російських майстрів музики. Це і пояснює значення для їх творчості перехідності як загальної стильової риси, але продиктованої пошуком ідеальної жанрової форми, отже вираженої найяскравіше в композиційній будові музичного твору, в його формі у вузькому значенні цього слова. При всій, здавалося б, очевидності, після праць Д. Лихачова, важли-

вості поняття про перехідність, до вивчення російської камерно-вокальної музики XIX–XX століть воно ще не застосовувалося.

Передумови виявлення перехідності у камерно-вокальній музиці — як структурно-семантичної парадигми музичного мислення, що, перш за все, постає з жанрово-стилістичних прототипів (пролегоменів) музичної творчості, — надають праці В. Васіної-Гроссман [2–4] та О. Дурандіної [8–9]. Важливим внеском до названої проблематики є дослідження М. Долгушиної [6–7], яка виявляє широкий спектр західноєвропейських впливів на творчість російських музикантів, що охоплює і композиційні формули «romance française», з характерними фактурними рішеннями та традиційним колом образів і настроїв, і принципи побудови рис італійського мелосу, також прояви німецької музичної «вченості», що виражалися в ускладненні формоутворення, гармонії, фактури інструментального супроводу. Водночас автор зауважує, що російські композитори знаходили власне інтонаційне наповнення «трансплантованих» жанрових форм, в основному під впливом національної пісенної культури, але й завдяки саме складній взаємодії різних джерел, яка примушувала шукати нові способи організації інтонаційної цілісності. Таким чином й вироблялося те стилістичне середовище, з якого виростав «інтонаційний словник епохи», а пізніше — національна музична мова. М. Долгушина підкреслювала, що, наприклад, італійські впливи найбільш істотні для концертної «російської пісні», яка найбільше зумовила формування у творчості М. І. Глінки типу оперної арії. Жанр вокального ноктюрну за посередництвом аматорського інструментального музикування та салонного співу досяг розосередження на різновид романсу та інструментальну п'єсу ліричного характеру. У двох цих планах, вокальному та інструментальному, проникала на терени російської музики балада, що стала провідником драматичної романтичної образності та особливо сміливих стилістичних новацій поетичного і музичного тексту.

Матеріал дисертації М. Долгушиної дозволяє стверджувати, що вже у першій половині XIX століття російська камерно-вокальна музика з її неодмінними інструментальними доданками набула справжнього енциклопедичного розмаху в жанрово-стилістичному та інтонаційному планах, увібрала до себе, асимілювала досвід практично всіх провідних європейських композиторських шкіл, з їх первинно-жанровою презумпцією та фольклорним заснуванням. Так, зазначається навіть спроба впровадження в музичну практику терміна «мелодія», спільність стилістичних засобів російських і європейських

«романсів-молитов», опора на так звані «європейські стандарти» при створенні авторських збірників вокальних творів, які претендують на стильову витриманість та програмно-образну визначеність, мають єдину назву.

Відтак головним напрямом у розвитку камерно-вокальної жанрової сфери виявляється створення багатой, різноманітної «стильової пам'яті», що взагалі притаманно російській музиці її так званого класичного періоду, тобто періоду становлення власної композиторської школи, здатної сформувати національно-стильові пріоритети та перебудувати відповідно до них провідні жанрові структури європейського музичного мистецтва. З цим напрямом пов'язано і наполегливе прагнення до синтезу як до нової «композиційної гармонії» різних способів музичної формотворчості, що залишається показовою тенденцією стильового мислення російських композиторів і у більш пізній час, на підході до ХХ століття. Так, у симфоніях та ораторіях С. Танєєва, в симфонічній творчості О. Глазунова та С. Рахманінова зустрічається особливий тип «синтезуючих тем» (частіше в заключних розділах), які об'єднують різний музичний матеріал не тільки по вертикалі (відомим поліфонічним способом), але і по горизонталі (авторське відкриття Танєєва). Даний композиційний прийом підсилює враження монолітності, до якого композитори прагнуть у фіналах, а також у тих генеральних кульмінаціях, які повинні висвітлювати головні ідеї творів.

Відтак **мета** даної статті — висвітлити загальні стильові тенденції розвитку камерних вокальних жанрів у творчості російських композиторів ХІХ — початку ХХ століття як показові для становлення національного стилю музичного мистецтва, виокремити якість перехідності у стильовій системі російської музики даного періоду.

**Основний зміст роботи.** Широкий стилістичний синтез виявився основою розвитку камерно-вокальних жанрів, передусім у напрямі набуття камерною-вокальною мініатюрою рис авторської композиції, що має ознаки індивідуального стилю. Даний синтез зумовив розвиток камерних вокальних жанрів у творчості М. Глінки та О. Даргомижського, далі — у кучкістів, нарешті зумовив суть індивідуальної манери письма П. Чайковського, С. Танєєва та С. Рахманінова. У творчості останнього, і не лише у камерній вокальній музиці, а в значно ширшому жанровому обсязі, досягли рівноваги музичні символи різного історичного походження (у томи числі «велика символіка» культури) — ужиткові знаменні інтонації, мотив *Dies irae*, «шкільна

мова» російської музики (стильові явища, актуальні для петербурзької і московської шкіл). Сплав різних стильових тенденцій, що йдуть від творчості М. Римського-Корсакова, С. Танеєва, П. Чайковського, виявляє творчість О. Глазунова 1890-х років. Нарешті, виникає і унікальний смисловий «російський синтез» особистісного і общинного, людського і космічного, «божественного». Він здійснюється і в опері «Сказання про град Кітеж» Римського-Корсакова, і в «Дзвонах» Рахманінова, і в «Орестее» Танеєва, досягає високого ступеня в творчості О. Скрибіна. Сама послідовність задумів — «Божественна поема» — «Поема екстазу» — «Прометей», задум Містерії відображають все більш широке розуміння ідеї людського самоствердження як пасіонарного самовиявлення у подвигу творчістю. І особистість, і творчість Скрибіна — типові для його епохи; в них властива культурі перехідність досягла верхнього ступеня — граничної кризової точки — взаємопереходу «всього світу» і «всієї людини». Водночас він досягає граничного злиття «інструментального» і «абсолютного» ціннісного начал музики завдяки особливій семантичній конкретності авторської музичної мови та її самоканонічності — завдяки проведенню узагальнених інтонаційно-тематичних комплексів, відомих як сфери вищої грандіозності, вищої витонченості, політності, через усі твори. В. Бобровський не випадково зауважує: «Світ і особистість поєднуються тут в єдиному фокусі...; об'єктивний світ і світ людської особистості не протистоять... один одному, бо інший містить в собі все суще» [1, 149].

Тема перетворення отримує у Скрибіна буквальный вираз як перетворення єдиного вихідного музичного матеріалу, послідовно проводиться через основні образно-тематичні плани. У цьому полягає специфіка монотематизму Скрибіна і нова якість його програмності. В. Бобровський не дарма називає музику Скрибіна «світлоносним торжеством духу» і протиставляє їй Рахманінова як композитора «теми невідворотності долі», тривожних передчуттів. Апокаліптичні настрої епохи дійсно ясніше всього висловилися в трагедійних тонах рахманіновської музики; в ній ясно позначена роздвоєність людської свідомості на страждальне та ідилічне, реальність і мрію. Тому особливого значення набуває у Рахманінова «тема року», знаково виражена в мотиві *Dies irae*.

Однак «катастрофічне» розуміння історії і людської долі веде не тільки до відтворення в музиці вже відомої моделі трагедії. Воно відкриває нові семантичні області російської музики, пов'язані з від-

ходом у кращий світ казкових видінь, «вільного» від зовнішньої життєвої предметності уяви, у світ гри уяви, що в музичній мові виражається зовсім інакше, ніж світ уявної гри. Так виникає крихкий мир лядівських мініатюр, навіть масштаби яких говорять про спрагу сховатися, стиснутися, піти від повсякденності і гострих проблем. Звідси тяга до шаржування — утрировки деяких стилістичних засобів, причому не тільки гротескової, що сприяє особливій рафінованості, вишуканості письма. Самоцінність колористичної гри, абстрагованої від жанрово-тематичних реалій музики, взагалі, відхід від загальноприйнятої інтонаційної предметності, інтерес до тих «стилістичних станів» музики, які ототожнюються зі станами свідомості — світом особистісного переживання, — ключові моменти авторської поетики Лядова, які позначилися в його жанровому виборі і програмних намірах. Однак не можна не підкреслити особливу важливість для Лядова самоіронії, що породжує гротескную тенденцію, самоіронію, немислиму, наприклад, у музичному світі Танеєва або ж Скрибіна, допущену Рахманіновим тільки в останньому творі — «Симфонічні танці». Втім афористичність музичних висловлювань властива і пізньому Скрибіну. Але в нього вона є не наслідком музичної самоіронії, а передумовою виявлення музичної форми як відкрито символічної — композиційно-предметна обмеженість музичного твору відкриває необмеженість, нескінченність його смислового задуму.

Не випадкова, з цієї точки зору, тобто з точки зору естетичних шляхів до смислу, опера «Золотий півник» Римського-Корсакова, що стала пародійною стилізацією російської класичної опери і — ширше — досвіду російської історії, рідкісний для російської музики приклад сумніву в силі втаємниченого «духовного знання».

Елементи гротеску притаманні особистісному баченню світу Лядовим (що підказують, зокрема, малюнки-карикатури, що належать «перу» композитора); найвиразніше вони помітні в пізньому фортепіанному циклі «Гримаси». Утрировка, учуднення, гра зі стильовою моделлю — прийоми, які знайдуть подальший широкий розвиток (як і сфера гротеску) в творчості І. Стравінського і С. Прокоф'єва. Однак їх «батьківщина» тут — в перехідності російської культури на зламі епох.

Таким чином, російська музика своїми жанровими і стильовими шуканнями дала своєрідні відповіді на загальні філософські культурологічні питання свого часу, підтвердила і перетворила їх ціннісний зміст. У ній відтворено досить повно позитивний пафос епохи і її сум-

ніви. Досвід творчості кращих майстрів трьох поколінь композиторів, які зустрілися на порозі нового часу, з'явився широким завершенням традицій класичного періоду, своєю широтою відкриває можливість їх поновлення, оновлюючого «спогаду» в майбутньому. Цей досвід заснований на діалогічній співвіднесеності «абсолютних» цінностей культури і «інструментальних» ціннісних реалій музики (жанрово-стильових, стилістичних, композиційних), що має на меті відкривати нові можливості мови музики, посилити самодостатність, самоцінність музичних образів.

В російській музиці кінця XIX — початку XX століття можна виділити два основних стильові напрями. Перший з них характеризує підйом значення особистісного начала — автономної людської свідомості як перетворюючої визвольної сили, пошук вічних цінностей, що можуть сприяти соборній єдності культури і гранично широкому розумінню інструментальної цінності музики — аж до її містеріального розчинення в житті (що своєрідно відображає концепцію смислу мистецтва В. Соловйова), особлива увага до «жанрової пам'яті» і її за допомогою до канонічного стильового начала, пошук традиційного в змісті музики, відповідно ретроспективізму стильових шукань.

Для другого провідними рисами стають передчуття грандіозних змін як катастрофи, есхатологічності і апокаліптичності, прагнення «захиститися» «вільною» красою мистецтва, втеча від життєвих прагматичних функцій музики, символічні «підміни» психологічної реальності, самоіронія, скепсис — як стилістичне «переодягання» стильових норм, інакомислення, іномовлення (іносказання), нарешті, передражнявання відомих форм вираження — їх переакцентуація — переоцінка (останнє має на увазі як зниження, так і підвищення).

Розмежування цих двох напрямів не виключає можливості їх взаємодії, яскравий приклад чого ми знаходимо в творчості Скрябіна. Найбільш значною авторською фігурою в області тих жанрових тенденцій, які пов'язані з ідеєю соборної єдності культури, стає С. І. Танеєв, творчий метод якого базувався на переході від російського до західноєвропейського і навпаки, як в загальних способах пізнання світу (у формі позитивного наукового знання), так і в художніх — естетичних, музичних — оцінках. Проблема трансплантації для Танеєва виражалася в завданні повного освоєння російськими композиторами всіх історичних форм поліфонії, а це означало орієнтацію на досвід західноєвропейської музики, передусім доби Відродження з її строгою поліфонією та хоровим письмом. Не обмежуючись відоми-



ми йому випадками тотожності духовних (культових) і поліфонічних традицій, Танєєв шукає новий шлях такого їх синтезу, який у всій повноті втілить класичну ідею універсалізму музичної мови. Його досягненням стає остання кантата «По прочитанні псалма».

Відтак з початку XIX століття і до початку XX в російській музиці ясно позначені дві рівнозначні тенденції жанрово-стильової перехідності; перша з них пов'язана з розвитком традиційних європейських жанрових форм та затвердженням високого професійного авторитету композиторської творчості; інша веде до відкриття власних національних інтонаційно-стилістичних ресурсів, зокрема до зростання інтересу до православного начала та культової практики. Інструментальні і вокальні жанри, останні в їх хоровому та сольо-камерному різновиді, рівною мірою є дотичними до обох цих тенденцій перехідності та у зв'язку з усім досвідом світської композиторської творчості.

Камерна вокальна музика російських композиторів до кінця XIX століття стає все більш авторизованою, підпорядковується зростаючій ініціативності особистісного композиторського начала, все глибше заходить на територію високого вторинного професіоналізму. Російські композитори все далі відходять і від звичаєвої прагматики салонного співу, так званої ужитковості камерно-вокальної манери, підносять її до особливих вокально-стильових, музично-мовних художньо-естетичних норм. Таким чином і жанрова сфера камерної вокальної музики сприяє напрацюванню нового стильового досвіду, що дозволяє формуватися національній мові як з боку образно-сміслового змісту, так і зі сторони специфічних виразових прийомів.

Отже, **наукова новизна** статті визначається спробою вибудувати жанрово-стильову модель мовної (семіотичної) перехідності в музиці на матеріалі російської музики, визначити тенденції перехідності, які впливають на розвиток камерно-вокальних жанрів та зумовлюють їх входження до системи вторинної композиторської творчості.

**Висновки** роботи дозволяють проектувати визначення національно-стильових засад російської музики її класичного періоду до сфери камерно-вокальної творчості, відкривати в жанровій площині камерно-вокальної музики естетичні та мовні пролегомени національної музичної свідомості.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений // В. Бобровский. Избранные статьи и исследования. М.: Музыка, 1990. С.148–158.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972. Ч. 1. Ритмика. 150 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1978. Ч. 2. Интонация ; Ч. 3. Композиция. 367 с.
4. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 299–339.
5. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
6. Долгушина М. У истоков русского романса: камерная вокальная культура александровской эпохи. Вологда, 2004. 378 с.
7. Долгушина М. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... д-ра искусствоведения. Вологда, 2010. 300 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kamernaya-vokalnaya-muzyka-v-rossii-pervoi-poloviny-xix-veka-k-probleme-svyazei-s-vropeisko#ixzz54VTrieK>
8. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. 52 с.
9. Дурандина Е. Русский романс в аспектах жанрово-стилевой эволюции // Проблемы жанра в отечественной музыке. Сборник трудов 143 РАМ им. Гнесиных. М., 1998. — С. 160–185.
10. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979.
11. Соловьёв В. Сочинения: В 2 т. 2-е издание. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. М.: Мысль, 1990. 824 с.

**REFERENCES**

1. Bobrovsky, V. (1990). About dramaturgy of Scriabin works // V. Bobrovsky. Selected articles and research. M.: Music, P.148–158 [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and the Poetic Word. M.: Music. Part 1. Rhythm [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and the Poetic Word. M.: Music. Part 2. Intonation. Part 3. Composition [in Russian].
4. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian romance at the end of the 19th and beginning of the 20th century. Romances Rachmaninov // Vasina-Grossman V. Russian classical romance of the XIX century. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. P. 299–339 [in Russian].
5. Gerasimova-Persidskaya, N. (1994). Russian music of the XVII century — a meeting of two epochs. M.: Music [in Russian].

6. Dolgushina, M. (2004). At the origins of the Russian romance: chamber vocal culture of the Alexandrov era. Vologda [in Russian].
7. Dolgushina, M. (2010). Chamber vocal music in Russia in the first half of the XIX century: to the problem of relations with European culture. Doctor's thesis. Vologda, 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/kamernaya-vokalnaya-muzyka-v-rossii-pervoi-poloviny-xix-veka-k-probleme-svyazei-s-vropeisko#ixzz54VTrieK> [in Russian].
8. Durandina, E. (2002). Chamber vocal genres in Russian music of the XIX–XX centuries: historical and stylistic aspects. Extended abstract of doktor's thesis. M. [in Russian].
9. Durandina, E. (1998). Russian romance in aspects of genre-style evolution // Problems of the genre in Russian music. Collection of Proceedings Gnessins. M. P. 160–185 [in Russian].
10. Likhachev, D. (1979) Poetics of Old Russian Literature. 3rd ed. Ed. Moscow: Nauka [in Russian].
11. Solovyov, V. (1990). Works: In 2 vols. 2nd edition. T. 2. / Society. Ed. and sost. A. V. Guliga, A. F. Losev. M.: Thought [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 22.06.2016*



УДК 783.2+782.1

**Екатерина Викторовна Немченко,**

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной академии им. А. В. Неждановой,  
преподаватель сольного пения  
evushka1911@gmail.com*

## **ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ЩЕДРИНА НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Цель работы. В статье рассматриваются две последние оперы Родиона Щедрина в их связи с выражением доминирующих тенденций православной культуры. Выявляются стилевые параметры и стилистические приемы, характерные для оперного творчества Р. Щедрина, определяются особенности музыкального языка композитора. Методология исследования заключается в применении исторического, музыковедческого и исполнительского подходов. Указанное методологическое направление позволяет раскрыть и систематизировать ведущие тенденции в развитии оперного жанра начала XXI века на примере опер*