

4. Cantor, V. (1978). Russian aesthetics of the second half of the XIX century and social struggle. Moscow: Art [in Russian].
5. Likhachev, D. (1979). Poetics of Old Russian Literature. The third edition. Moscow: Nauka [in Russian].
6. Mechkovskaya, N. (1998). Language and religion: A manual for students of humanitarian universities. Moscow: Agency «FAIR» [in Russian].
7. Tsukkerman, V. (1975). Musical and theoretical studies. Issue 2. About the musical speech of Rimsky-Korsakov. Moscow: Soviet composer [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 22.06.2016*



УДК 78.03/.083.22/.071.2

**Ма Синсин,**

*соискатель кафедры теории музыки и композиции  
ОНМА им. А. В. Неждановой  
onlyfly\_world@ukr.net*

## **ПРЕЛЮДИЙНОСТЬ КАК ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СФЕРА ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ)**

*Цель* статьи заключается в определении специфических стилистических свойств прелюдии как показательной жанровой формы фортепианной музыки, в выявлении интегративной композиционно-тематической тенденции интерпретации данной жанровой формы в русской музыке, в частности в творчестве А. Лядова. *Методология* работы связана с историческим стилевым и типологическим жанровым подходами, позволяет развивать метод текстологического анализа, усилить его семиотическую составляющую. *Научная новизна* обусловлена выделением понятия прелюдийности как жанрово-стилевого параметра инструментальной музыки, приобретающего значение языковой доминанты фортепианного творчества. *Выводы* позволяют раскрывать содержание прелюдийности на трех основных уровнях музыкального текста — композиционном, фактурном и интонационно-тематическом, обнаруживать ее семиотический диапазон.

*Ключевые слова:* прелюдия, прелюдийность, русская фортепианная музыка, синтетический тип тематизма, стилистический комплекс, семиотический диапазон, переходность.

*Ma Xingxing*, applicant of Department of history of music and musical ethnography, ONMA named after A. V. Nezhdanova

**Prelude-content as the genre paradigm and the stylistic sphere of piano-performing creativity (on material of the russian music)**

*The purpose of article consists in determination of specific stylistic properties of a prelude as indicative genre form of piano music, in identification of an integrative composite and thematic tendency of interpretation of this genre in the Russian music, in particular in A. Lyadov's creativity. The methodology of work is connected with historical style and typological genre approaches, allows to develop a method of the textual analysis, to amplify his semiotics component. The scientific novelty is caused by allocation of a concept of a prelude-content as the genre and style parameter of instrumental music gaining value of a language dominant of piano creativity. Conclusions allow to open the maintenance of a prelude-content at three main levels of the musical text — composite, impressive and intonational-thematic, to find its semiotics range.*

**Keywords:** prelude, prelude-content, Russian piano music, synthetic type of a tematizm, stylistic complex, semiotics range, transitivity.

*Ma Сісін*, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А. В. Нежданової

**Прелюдіївність як жанрова парадигма і стилістична сфера фортепіанно-виконавської творчості (на матеріалі російської музики)**

*Мета статті полягає у визначенні специфічних стилістичних властивостей прелюдії як показової жанрової форми фортепіанної музики, у виявленні інтегративної композиційно-тематичної тенденції інтерпретації даної жанрової форми в російській музиці, зокрема в творчості А. Лядова. Методологія роботи пов'язана з історичним стильовим і типологічним жанровим підходами, дозволяє розвивати метод текстологічного аналізу, посилювати його семіотичну складову. Наукова новизна обумовлена виділенням поняття прелюдіївності як жанрово-стильового параметра інструментальної музики, що набуває значення мовної домінанти фортепіанної творчості. Висновки дозволяють розкривати зміст прелюдіївності на трьох основних рівнях музичного тексту — композиційному, фактурному та інтонаційно-тематичному, виявляти її семіотичний діапазон.*

**Ключові слова:** прелюдія, прелюдіївність, російська фортепіанна музика, синтетичний тип тематизму, стилістичний комплекс, семіотичний діапазон, перехідність.

**Актуальность исследования.** Развитие прелюдии в русской фортепианной музыке осуществлялось длительным и долгим путем «снизу», от прикладных бытовых форм музицирования к вторичному авторскому жанровому выбору. Фортепианная миниатюра, «пьеса», в частности прелюдия, возникла вследствие освоения русскими

музыкантами — сперва любителями, затем профессиональными композиторами — стилевых норм западноевропейской инструментальной музыки. И ее основной, собственной внутренней задачей всегда оставалось достижение уровня «русскости» в стиле, то есть такой адаптации чужих стилевых правил, которая позволила бы высказать с их помощью свое, ввести характерно-национальный музыкальный материал. Обращаясь к ней, русские композиторы сразу оказывались в кругу специфически-музыкальных стилевых поисков русской инструментальной музыки (еще и потому, что данная форма относится к так называемым «чистым», абсолютным, лишенным прямой «поддержки» слова).

Уточним некоторые музыковедческие понятия о стилевом содержании музыки. Так, если средством реализации жанровых установок музыкального творчества являются структурные условия композиции — и как исполнительская прагматика, и как художественная синтактика, и как дискретная семантика музыки, — то стиль непосредственно проявляется в стилистических синтагмах музыкального языка, собственно, стилистика — «язык» стиля. (Что не исключает возможности жанровой стилистики в случае совпадения стилевых и жанровых границ музыкальной формы, подчиненности первых вторым). В связи с этим предложенные В. Медушевским понятия о полистилистике, стилистическом синтезе и моностилистике представляются удобным инструментом стилевого анализа.

В. Медушевский не рассматривает эти явления в контексте какого-либо жанра, хотя отмеченные им понятия продуктивны именно в связи с изучением эволюции конкретного жанра в сторону обособления его стилевой логики, которая таким образом становится иницирующим началом, в том числе и для конструктивных правил жанра.

Плодотворным в работах В. Медушевского можно считать и понятие о стилевой интонации как интонации преимущественно авторизованной [4, 41]. Но «интонационный субъект музыки» или музыка как субъект интонации возникает, прежде всего, не в авторских опусах, а в первично-прикладных жанрах. Они и становятся первыми носителями стилевой интонации, которая может выступать как обобщенный прототип более поздней, индивидуализированной, авторской композиторской интонации. Подтверждение находим в работе М. Лобановой, которая подчеркивает, что в ранние эпохи (барокко в ее исследовании) «стиль смешивается с жанром, их трудно было разграничить. Различие проявляется прежде всего в том, что

категория стиля в эпоху барокко была связана (прежде всего) с семантикой, социальными установками и ценностями, а также с понятиями «национальность», «одаренность композитора» и важнейшей оппозицией «старое — новое». Жанр в первую очередь предполагает сферу применения и технику письма» [2, 121–122].

Цель данной статьи заключается в определении специфических стилистических свойств прелюдии как показательной жанровой формы фортепианной музыки, в выявлении интегративной композиционно-тематической тенденции интерпретации данной жанровой формы в русской музыке, в частности в творчестве А. Лядова.

**Основное содержание работы.** Прелюдии А. Лядова особенно интересны как *переходная* форма диалогического взаимодействия жанра — стиля, переходность которой была подготовлена особым стилевым назначением фортепианной прелюдии уже в ранний, «первичный» период ее бытования в русской музыке.

По отношению к русской музыке девятнадцатого века, который справедливо именуют классическим периодом, действуют некоторые музыковедческие стереотипные представления, например, о ведущей роли оперной и симфонической музыки в формировании стилевой традиции, о новаторской, поисковой сущности творчества композиторов рубежа веков и более скромной роли так называемого второго поколения, к которому относится Лядов. К числу формальных схем истории музыкальной культуры относится и представление о противопоставлении национально-русского и европеизированного начал. Реальный музыкально-исторический опыт оказывается более пластичным и сложным. По отношению к европейскому опыту русские композиторы девятнадцатого века, особенно второй его половины, менее всего чувствовали себя подражателями, копиистами или благодетельствованными учениками.

Конечно, в общем контексте развития русской музыкальной культуры восемнадцатого века область фортепианной и в целом камерной инструментальной музыки, процветающей в кругах любителей, в домашнем быту, представляется простой и непритязательной по сравнению, например, с оперным или хоровым искусством. Но тот факт, что камерная инструментальная музыка по сравнению с другими жанрами проявила себя несколько позже и была значительно проще в стилистическом отношении, не должен вызывать удивление.

Культура чистого инструментализма в период зарождения русской композиторской школы не имела под собой той твердой почвы

исконных, давних традиций, какие установились в области вокального творчества и особенно хоровой музыки. Еще не так давно русская профессиональная музыка была преимущественно вокальной, хоровой, предназначавшейся прежде всего для храмового исполнения. Вокальное начало было преобладающим и в светских жанрах, представленных в восемнадцатом веке преимущественно театральной музыкой (остававшейся до последней трети столетия «импортированной», по словам Ю. Келдыша) и камерными опусами. Последняя жанровая сфера возымела особое воздействие на фортепианную миниатюру; таковы кантовые светские обработки, «любовные вирши», «российские песни», по сути, все разновидности так называемой «книжной» «художественной песни» (последнее определение принадлежит Н. Финдейзену), представляющие скромные инструментальные сопровождения к вокальным партиям. Так, песни из сборника Н. Теплова (с характерным названием «Между делом и бездельем») могли звучать либо с полным воспроизведением трех голосов, либо с соответствующей расшифровкой нижнего голоса как цифрованного баса. Инструментальная партия могла быть представлена небольшим ансамблем (скрипка, виолончель, гусли), но наиболее часто аккомпанировал один клавесинист [1, 184–215]. Но важно то, что новая фортепианная стилистика зарождается, преломляясь в привычной жанровой форме, тем самым подчиняя последнюю себе как нечто вспомогательное.

Другим истоком зарождения фортепианной миниатюры можно считать танцевальную музыку: с одной стороны, народную русскую, с другой — западноевропейские танцы (менуэт, сицилиану, полонез, гавот, контрданс, англес, экосез, вальс). Роль последних особая: область фортепианной *игры* начинает активно развиваться тогда, когда осваиваются характерные для европейской музыки обобщенно-танцевальные интонационные модели движения, то есть моторная стилистика, приобщенная к танцевальной сюите.

Попытки найти связи между русским национальным мелосом и конструктивными открытиями европейской музыки, а также осознать стилевые возможности того и другого будут характерны для отечественной музыки достаточно длительный период. Однако конец восемнадцатого — начало девятнадцатого столетия в этом отношении наиболее показательны. «Вариации на русские темы» В. Трутовского, две сонаты и рондо из сонаты в двух частях И. Прача, российская народная песня с вариациями «Выйду ль я на реченьку» И. Хандошкина

и тому подобное — все эти произведения объединены общими стилистическими признаками. Русские музыканты (как профессионалы, так и любители) приспособивали народную песню — важный тематический фундамент в процессе формирования национального инструментального стиля — к известным сторонам общеевропейского классического стиля.

Вариации на русскую песню «У дороднова молодца в три ряда кудри заплетались» В. Трутовского — первый напечатанный клавирный опус, в котором уже ярко выявлена данная стилевая особенность русской музыки. Степень самостоятельности собственного авторского стиля у Трутовского минимальна; он действительно *приспосабливает* мелодию русской песни к гармоническому и метроритмическому общеевропейским принципам. Однако интересно, что тема вариаций пятитактна (у последующих композиторов структурной единицей будут квадратные построения), а два последних такта «обыгрывают» плагальные отношения.

Представление о «языке» фортепианной прелюдии складывалось на основе разнообразных первичных стилистических предпосылок, поскольку процесс формирования этой жанровой области шел стихийно, естественно-историческим путем: ведь здесь господствовала любительская традиция. В данной форме, которая еще не вполне обрела себя как жанровая, скрестились различные музыкально-стилевые вкусы и предпочтения, что позволило фортепианной миниатюре, а более всего — прелюдии, стать переходной стилевой формой с различными пограничными функциями. Судить об этом позволяет как стилистическое содержание того или иного опуса, указывающее на то, к какой первично-жанровой среде он причастен, так и опыт бытования жанровых форм — носителей стилистических предпосылок нового стилевого содержания фортепианной прелюдии.

Стилевая переходность прелюдии объясняется ее пограничным положением между: а) любительским и профессиональным творчеством (общее свойство); б) фольклором и композиторским творчеством (характерно для Трутовского); в) вокальной и инструментальной музыкой (типичная черта тепловского сборника); г) европеизированным и русским национальным мышлением (яснее всего проявленным в творчестве Д. Бортнянского).

Поскольку развитие фортепианной миниатюры тесно связано с практикой вокальных жанров, то в ней заключена генетическая пред-

расположенность к программности. Даже освобождаясь от непосредственного союза со словом, фортепианная миниатюра «хранит» память о нем — в виде определенной жанровой номинации. Данная тяга к программности может реализовываться как межжанровый диалог, в специфически-музыкальной форме приобретая характер «обобщения через жанр». Доходя до стилистического синтеза различных жанровых моделей, данный тип диалога трансформируется во внутрителивой.

Среди предшественников Лядова, уже достаточно близких к нему по стилевому выбору, отметим А. Рубинштейна, который (в отличие от Льва Гурилева, наиболее ярко представившего ранний опыт прелюдии как самостоятельной жанровой формы) обращается не к полифонической форме прелюдии (обоснования в западноевропейской, исходно — протестантской музыкальной практике), а к новой светской «романтизированной» пьесе, принимая в качестве образца опыт Шопена.

В общей эволюции русской фортепианной миниатюры на протяжении более чем столетия выделяются два больших этапа. Первый этап связан с преобладанием отношения к фортепианному творчеству как к области любительского музицирования, поэтому важнейшая его черта — использование общеизвестных, общепринятых способов музыкального интонирования и построения, в том числе, и перенос в область клавирной музыки тех конструктивных и технических приемов, тех «стилистических знаков», которые возникли в другой жанровой среде (в этом смысле наиболее близкой по духу оказалась сфера камерно-вокального творчества). Второй этап характеризуется переводом некоторых фортепианных миниатюр в область вторичного композиторского творчества, то есть усилением внимания ряда композиторов к стиливым возможностям данного жанра.

Обретение фортепианной миниатюрой стиливой самостоятельности предшествует формированию более сложных и крупных жанровых форм: фортепианного цикла, сонаты и некоторых других. Но и на втором этапе развития камерной фортепианной музыки достаточно ощутима связь с первично-жанровыми прототипами и семантикой любительского музицирования. В целом, можно сказать, что стиливая форма прелюдии в русской музыке возникла в результате встречного движения «жанрового словаря эпохи» (прикладной бытовой музыки) и стиливых интересов композиторской школы второй половины девятнадцатого века. Последними обусловлено то, что

с первых же моментов своего становления в качестве «вторичного жанра», фортепианная миниатюра оказалась включенной в процесс поиска решения главной проблемы русской музыки девятнадцатого века — проблемы создания национальной школы, что, с одной стороны, требовало высокой технологической оснащенности, а с другой — постоянной живой связи с фольклорно-бытовыми традициями.

К тому моменту, когда прелюдия «подошла» к Лядову, из ее пограничных функций преобладающими остались две, уже заметно углубленные. Первая выражалась в опоре на синтетический тип тематизма — как вокального, так и инструментального происхождения. Вторая осуществлялась как диалог с европейской *традицией*, но уже как с *совокупностью индивидуальных композиторских стилей*.

К жанру прелюдии А. Лядов обращался в течение всей своей композиторской жизни: в период с 1876 по 1906 год созданы тридцать прелюдий и прелюдия-пастораль [4]. Они образуют две основные группы прелюдий: прелюдии, воспроизводящие стилистику иных жанров и черты стиля тех композиторов, в творчестве которых данный жанр активно развивался; прелюдии с авторски-оригинальным стилевым и композиционным решением. Первая группа, в свою очередь, включает в себя пьесы с авторски-оригинальным стилевым решением и прелюдии, основанные на «близком» использовании стилевых моделей шопеновских и шумановских миниатюр.

Конечно, между пьесами различных групп нет непроходимых границ, напротив, существует определенный взаимообмен, но стилистические отличия их достаточно заметны и характеризуют процесс углубления внутрестилевого диалога. Ведущими являются четыре группы стилистических комплексов. Первый может быть назван «шопеновским», сказывающимся в типе интонирования (подчеркнутой кантиленности), способах тематического изложения, в привлечении ноктюрнообразной, баркарольной фактуры; он особенно «влиятелен» в контексте авторского стиля Лядова. Второй — «шумановский» — связан, прежде всего, с переосмыслением фонового начала или общих форм движения. Третий комплекс может быть назван обобщенно русским, выражен через песенность, романсовость, гимничность. Самостоятельное значение и особое стилистическое назначение приобретает в прелюдиях Лядова четвертый «этюдный комплекс», который, хотя и связан с первыми двумя, но непосредственно «выведен» из творчества Шопена. Частота его использова-



ния позволяет говорить об этюдности как о моностилистической тенденции прелюдий.

«Этюдный комплекс» внедрен в музыкальную фактуру более чем пятнадцати пьес. В первой группе прелюдий в большинстве случаев все остальные стилистические комплексы накладываются на «этюдность», вследствие чего возникают три полистилистические, соответственно, полисемантические «ветви» уже по-лядовски переизложенной «этюдности»: лиризованная этюдность, скерцозная и патетическая. Две последние представлены тремя прелюдиями каждая; первая же, превалирующая, представлена одиннадцатью пьесами. Усложненность этюдного комплекса возрастает в тех случаях, когда в фактуру прелюдии включаются стилистические элементы баркарольности или ноктюрновости (в прелюдиях ор. 10 № 1, ор. 13 № 1, ор. 27 № 1, 2, некоторых других).

«Этюдным» прелюдиям Лядова присуще разнохарактерное движение партий левой и правой рук, противопоставление одного приема изложения другому. Например, в прелюдии ор. 10 № 1 широким шагам на *legato* в басу противопоставлено преобладающее в мелодии «узкопозиционное» движение. Отметим также, становящийся типичным, контраст мелодического развертывания двойными нотами и широкими одноголосных ходов в нижнем голосе в пьесах ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 13 № 3, ор. 27 № 3. Механистичность «этюдной модели» интересно отражена в пьесе ор. 13 № 3. В основе ее — четырехзвучный мотив, сохраняющий свой мелодико-ритмический облик до самого конца произведения. В первом предложении мотив этот повторяется двенадцать раз; из них десять точно воспроизводят основную формулу мелодического оборота (восходящая квинта — нисходящая секунда — восходящая секста), лишь в момент напряжения допускающая появление иной, неустойчивой, тритоновой интонации. Прелюдия выдержана в едином четком метроритме, неизменность ритмического рисунка усилена опорой на сильную долю, «квадратностью» построений. Аналогичным образом построены пьесы ор. 3 № 1, ор. 3 № 1, ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 27 № 1 и другие, а прелюдия ор. 27 № 3 является чуть ли не «близнецом» пьесы ор. 13 № 3.

Прием точного выдерживания фактурно-тематических формул и ритмических рисунков — одна из границ между романтической стилистической «моделью» и авторским началом в прелюдиях Лядова, своеобразный авторский прием остраннения. В мелодии это ведет к «назойливому» (как бы нарочитому) повторению, иногда варьи-

рованному, коротких (трех-, двух-, одноктактных и даже меньших) интонационных оборотов; в ритмике — к четкому скреплению ритмических фигур, к определенности, «прямому» ритмическому рисунку с привязанностью к сильному времени, к повторению ритмоформул на протяжении всей пьесы (собственно, это и есть главный фактор этюдной механистичности).

Важное для шопеновской и шумановской семантики стремление к «освобождению» ритмического движения, выразившееся в романтическом приеме *rubato* и разнообразных полиритмических формулах, отразилось в прелюдиях Лядова в контексте характерной для него стилистической унификации, которая, в конечном счете, превращает полистилистическое содержание приема в моностилистику образа. Образной унификации способствует лаконизм общей формы прелюдии, предполагающий выдержанность композиции в одном «тоне высказывания». Более того, можно сказать, что композитор каждую пьесу мыслит как одно цельное высказывание.

Излюбленными у Лядова являются такие полиритмические сочетания, как три ритмоединицы против двух и три против пяти (встречаются в прелюдиях *op.11 № 1*, *op.36 № 2*, *op.40 № 4*, *op.46 № 3*, *op.57 № 1*, *op.27 № 2*, *op.36 № 1*, *op.39 № 1*, *op.40 № 2*). Подобная полиритмия буквально «диалогизирует» стилистику прелюдий, опирающихся на мелодический материал песенно-романсового происхождения («русский»).

Различные стилистические модели даются Лядовым единовременно, и только в одной прелюдии они использованы во временном развертывании — *op.13 № 4*, первая в ряду «патетической этюдности» и единственная, имеющая контрастный средний раздел, в котором появляется характерный для лядовских прелюдий пентатонический оборот; в общем стилевом контексте прелюдий он приобретает семантическую формульность, представляя обобщенно-русское начало.

Этюдность — лишь одно из тех свойств, которые связывают прелюдии Лядова со стилистикой сочинений Шопена, с тем, что делает музыку великого польского композитора узнаваемой. В творчестве Лядова нашли продолжение те черты мелодики Шопена, которые являются ведущими «стилевыми знаками» польского мастера.

Известно, что Шопен создал новый синтетический тип мелодии, исходя из свойств польского вокального мелоса прежде всего. Некоторые из особенностей польской народной музыки сближают ее с русской (украинской, белорусской), другие, напротив, отдаляют и

отличают. Сближающие свойства выражаются в широкой распевности мелодии, ладовом богатстве и своеобразии, большой роли варьирования и некотором другом; специфические отличия обусловлены теснейшей связью танца и песни в польской музыке, равно как и большой ролью в ней инструментального начала (мелодических типов инструментального варьирования). Инструментально-танцевальное начало влияет на песенную мелодику, но и сам «инструментализм» оказывается пропитан песенностью.

**Научная новизна** данной работы обусловлена выделением понятия прелюдийности как жанрово-стилевого параметра инструментальной музыки, приобретающего значение языковой доминанты фортепианного творчества. Материал статьи позволяет обнаруживать, что «инструментальность» мелодики в соединении с «певучестью», плавность и непрерывность развития — те шопеновские качества мелоса, которые воспроизводит Лядов. Наиболее приближены данные свойства мелоса в фигурах кружения, переходящих из музыки Шопена в прелюдии Лядова. Для многих мелодий Лядова характерны плавные колебания, волнообразность и кругообразность (так, первая фраза прелюдии ор.10 № 1, движение которой начинается и заканчивается звуком «фа» второй октавы, как бы замкнута в круге).

**Выводы** позволяют раскрывать содержание прелюдийности на трех основных уровнях музыкального текста — композиционном, фактурном и интонационно-тематическом, обнаруживать ее семиотический диапазон.

Жанровая форма прелюдии, обнаруживая переходность, композиционную и стилистическую медиальность, позволяет собирать и концентрировать ряд характерных для инструментальной фортепианной миниатюры музыкально-тематических фигур. Ее основами становятся общие формы движения, в том числе отмеченные танцевальными, обобщенно-жанровыми пластическими чертами, а также мелодичность как новая яркая черта фортепианного языка, обусловленная романтическим методом, но также выражающая индивидуально-авторские установки фортепианного интонирования.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. История русской музыки. В десяти томах. Том второй. — М: Музыка, 1984. — 336 с.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 312 с.

3. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. — 1979. — № 3. — С.30–39.
4. Медушевский Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. — 1980. — № 9. — С. 39–48.
5. Михайлов М. А. К. Лядов. Очерки жизни и творчества. — Изд. 2-е, дополненное. — Л.: Музыка, 1985. — 206 с.

#### REFERENCES

1. The history of Russian music. In ten volumes. Volume two. (1984) M: Music [in Russian].
2. Lobanova, M. (1990). Music style and genre: history and modernity. — Moscow: Sov. composer [in Russian].
3. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object. — Sov. music, № 3. P. 30–39 [in Russian].
4. Medushevsky, V. (1980). Man in the mirror of the intonational form. — Sov. Music, No. 9. P. 39–48 [in Russian].
5. Mikhailov, M. (1985). A. K. Liadov. Essays on life and creativity. Ed. 2nd, augmented. L.: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 08.06.2016*



УДК 78.03

**Шан Юн,**

*асистент-стажер кафедри сольного пения  
Одесской национальной музыкальной  
академии имени А. В. Неждановой*

### **«ДОЧЬ КАРДИНАЛА» Ф. ГАЛЕВИ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ**

**Цель статьи:** выявление поэтико-интонационных особенностей оперы «Дочь кардинала» Ф. Галеви в контексте эволюции французского музыкального театра первой половины XIX в. **Методология:** в статье применены типологический, аналитический, историографический и историко-новизнический методы. **Научная новизна:** опера Ф. Галеви «Дочь кардинала» рассматривается не только в контексте поэтики творчества композитора и воплощения жанрового «канона» «большой французской оперы», но и в русле запечатления процессов, показательных для французской музыкально-исторической традиции первой половины XIX века. **Выводы.** Музыкальный язык оперы Ф. Галеви характеризуется разно-