

7. Komarnitskaya, O. (2011) Russian Opera XIX — early XXI centuries. Problems of the genre, drama, composition: diss.... Doctor of Art History, specialty: 17.00.02 — musical art / Olga Vissarionovna Komarnitskaya. M.
8. Lisovaya, O. (2009) Programmability as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performing understanding: dis.... Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art / Olga Georgievna Lisovaya. Odessa.
9. Lossky, N. (1994) God and world evil. M.: Republic.
10. Lossky, N. (2012) Dostoevsky and his Christian understanding of the world. M.: The Book on Demand.
11. Ozhegov, S. (2010) Explanatory dictionary of the Russian language. M.: Onyx.
12. Skopkareva, S. (2003) Epistolary communication (to the problem of the epistolary genre): URL: http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_skopkareva%20s.l..doc.htm
13. Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language / [edited by M. N. Kozhina]. M.: Flint, Science.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2017

УДК 78.03+781.6/781.7

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–111–122

Надія Богданівна Брояко

<https://orcid.org/0000–0001–9109–1734>

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури й мистецтв
nbroiako@gmail.com

Вероніка Юріївна Дорофєєва

<https://orcid.org/0000–0001–5720–2998>

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури й мистецтв
knukim_music@ukr.net

**ФЕНОМЕН ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ
У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*Метою статті є розкриття етапів становлення та виявлення художніх властивостей феномена інструментального театру у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. **Методологічна основа** статті базується на комплексному жанровому підході, який дозволяє виявити специфічні жанрові ознаки феномену інструментального*

театру в широкому історико-культурному контексті. Комбінація музикознавчого аналітичного, компаративного та історично-еволюційного методів сприяє більш повному розумінню феномена інструментального театру. **Науковою новизною** даної статті є виявлення функцій інструментального театру як самостійної жанрової форми у сучасній вітчизняній культурі. **Висновки.** Інструментальний театр є унікальним явищем сучасного музичного мистецтва, у якому здійснюється зближення між учасниками творчого акту — композитором, виконавцем та слухачем, які іноді можуть мінятися ролями та розширювати поле своєї впливовості. У цілому, характеризуючи жанрові та драматургічні параметри інструментального театру слід зазначити, що твори, які належать до даного напрямку можна порозділяти відносно наступних параметрів: відповідно до кількості задіяних виконавців — на моноспектаклі, камерні й масові спектаклі; відповідно до структурно-композиційних настанов — на одночастинні (одноактні) та багаточастинні (багатоактні) опуси; відповідно до загальної сюжетної драматургії — на лінійні й монтажні, а також на конфліктні й безконфліктні. Більшість творів інструментального театру демонструє увагу та нагальну потребу у глибокому проникненні виконавцями у сутність образної концепції твору, та не бачать своє самоціллю залучення елементів театралізації для епатування публіки.

Ключові слова: інструментальний театр, перформанс, гепенінг, музика-дія, акціонізм.

Broyako Nadezhda Bogdanovna, Ph.D. in Art History, Professor at the Department of Musical Art at Kiev National University of Culture and Arts

Veronika Yuryevna Dorofeeva, Ph.D. in Art History, Associate Professor at the Department of Musical Art at Kiev National University of Culture and Arts

The phenomenon of the instrumental theater in the works of Ukrainian composers of the second half of XX centuries

The purpose of the article is to reveal the stages of formation and the identification of the artistic properties of the phenomenon of instrumental theater in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. The methodological basis of the article is based on an integrated genre approach, which allows identifying specific genre features of the phenomenon of instrumental theater in a broad historical and cultural context. The combination of the analytical musicological, comparative and historical-evolutionary methods contributes to a more complete understanding of the phenomenon of instrumental theater. The scientific novelty of this article is to identify the functions of instrumental theater as an independent genre form in modern domestic culture. Conclusions. The instrumental theater is a unique phenomenon of modern musical art, in which there is a convergence between the participants of the creative act — the composer, performer and listener, who can sometimes change roles and expand their field of influence. In total, characterizing the genre and

dramaturgical parameters of instrumental theater, it should be noted that the works that belong to this direction can be subdivided with respect to the following parameters: according to the number of performers involved — in one-man performances, chamber and mass performances; according to the structural-compositional installations — for single-part (one-act) and multi-part (multi-act) opuses; according to the general plot drama — linear and assembly, as well as conflict and conflict-free. Most of the works of the instrumental theater demonstrate the attention and urgent need for deep penetration of the performers into the essence of the figurative concept of the work, and do not see their own end in attracting elements of theatricalization for shocking the public.

Keywords: *instrumental theater, performance, happening, action-music actionism.*

Бряко Надежда Богдановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств;

Дорофеева Вероника Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Феномен инструментального театра в произведениях украинских композиторов второй половины XX ст.

Целью статьи является раскрытие этапов становления и выявление художественных свойств феномена инструментального театра в творчестве украинских композиторов второй половины XX века. Методологическая основа статьи базируется на комплексном жанровом подходе, который позволяет выявить специфические жанровые признаки феномена инструментального театра в широком историко-культурном контексте. Комбинация аналитического музыковедческого, компаративного и исторически-эволюционного методов способствует более полному пониманию феномена инструментального театра. Научной новизной данной статьи является выявление функций инструментального театра как самостоятельной жанровой формы в современной отечественной культуре. Выводы. Инструментальный театр является уникальным явлением современного музыкального искусства, в котором осуществляется сближения между участниками творческого акта — композитором, исполнителем и слушателем, которые иногда могут меняться ролями и расширять поле своей влияния. В целом, характеризуя жанровые и драматургические параметры инструментального театра следует отметить, что произведения, которые принадлежат к данному направлению можно подразделять относительно следующих параметров: согласно количеству задействованных исполнителей — на моноспектакли, камерные и массовые спектакли; согласно структурно-композиционным установкам — на одночастные (одноактные) и многочастные (многоактные) опусы; соответственно общей сюжетной драматургии — на

линейные и монтажные, а также на конфликтные и бесконфликтные. Большинство произведений инструментального театра демонстрирует внимание и насущную необходимость в глубоком проникновении исполнителей в сущность образной концепции произведения, и не видят свое самоцелью привлечение элементов театрализации для эпатажирования публики.

***Ключевые слова:** инструментальный театр, перформанс, хеппенинг, музыка-действие, акционизм.*

Актуальність теми дослідження. Музична культура другої половини ХХ століття, у тому числі — вітчизняній, явище інструментального театру набуває надзвичайної популярності та затребуваності, що пояснюється в першу чергу синтетичною природою жанру. Саме у цей період можна спостерігати з одного боку ускладнення композиторської мови та розповсюдження найскладніших технік композиторського письма (серійні, сонористичні, додекафонні, серійні, алеаторичні, й т.ін.), з іншого — поширення театралізованої дії, що виконує функцію візуального пояснення головної концептуальної ідеї твору. Самі ж композитори, орієнтуючись на вимоги публіки щодо сучасного мистецтва з більш вираженим видовищним елементом, у своїх творчих пошуках тяжіють до включення у музичну тканину власних опусів для візуалізації творчого процесу елементів театралізації та перформансу. Специфічність втілення художньої думки у елементах театралізації та у форматі музичного перформансу є наслідком втілення образного змісту, у зв'язку з чим актуальними підходами до розгляду даної проблеми є виявлення аспектів «кодування» тексту, театралізації творчого задуму, мультимедійність подачі матеріалу та ін.

Метою статті є розкриття етапів становлення та виявлення художніх властивостей феномена інструментального театру у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. **Методологічна** основа статті базується на комплексному жанровому підході до розгляду феномена інструментального театру, який дозволяє з'ясувати специфічні жанрові ознаки даного явища у історичній ретроспективі. Комбінація музикознавчого аналітичного, компаративного та й історично-еволюційного методів сприяє більш повному розумінню феномена інструментального театру. **Науковою новизною** даної статті є виявлення функцій інструментального театру як самостійної жанрової форми у сучасній вітчизняній культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Категорія інструментального театру та виявлення її специфічних жанрових ознак вперше було

розглянуто у роботах відомого американського дослідника Р. Костеланця, який виділив специфічні риси, притаманні даній жанровій формі та займався питаннями синтезу мистецтв у цілому. Подальші розроблення питань еволюції інструментального театру як самостійного жанру проводилося у роботах В. Єрохіна, В. Холопової, С. Левковської, Д. Житомирського й багатьох інших. Таким чином, у більшості досліджень інструментальний театр трактується як самостійний жанр фактично з моменту його широкого поширення у музичному середовищі, починаючи з другої половини ХХ сторіччя. Обґрунтування причин надзвичайної популярності у композиторському середовищі інструментального театру запропоновано С. Левковською у статті «Інструментальний театр: зорово-звуковий диктат сцени», де автор констатує що значною мірою розповсюдження явища інструментального театру пов'язано з глибокою кризою у сфері виконавства. Автор вважає, що сучасного виконавця вже не влаштовує зосередження виключно на традиційних виконавських проблемах, що й його вимагати значних нововведень.

Викладення основного матеріалу. Унікальність специфіки інструментального театру у контексті жанрової системи музичного мистецтва полягає у тому, що зовсім нові можливості розкриваються перед композитором, виконавцем та слухачем. Пов'язане це з тим, що елемент театралізації та включення візуального ряду дозволяє композиторові розширити змістовну та значеннєву сферу опусів, сприяє виявленню нових художніх можливостей для виконавців (нових виконавських приймань, акторської майстерності, тощо).

У зв'язку з розвитком явища інструментального театру у сучасному музичному мистецтві виникають художні передумови для можливості втілення різноманітних науково-практичних інновацій, слідством чого стає творчий вихід за сталі культурні межі та поява нового проблемного поля. Важливим проявом зазначених процесів є розповсюдження явища перформансу, котрий репрезентує одну з сторінок новітньої музичної історії. Загалом, прояв музичного художнього явища перформансу у сучасній композиторській творчості є тяжінням авторського мислення до нових форм та методів вираження, у тому числі за допомогою арт-практик сьогодення.

Розглядаючи інструментальний театр як цілісне явище можна зазначити, що у цілому його можна вважати музичним різновидом концептуалізму, який, як відомо, є одним з напрямків епохи постмодернізму. Разом з музичним гепенінгом, який знайшов своє втілення

у творчості таких композиторів як Д. Кейдж, Е. Денісов та іншими різновидами музичного перформансу, що мають своєю метою розширення можливостей академічного музикування, формується напрям музичного акціонізму («action-music»).

Таким чином, історично-стильовими передумовами формування інструментального театру та його затребуваність серед композиторів ХХ–ХХІ ст. можна назвати проявлення тенденції концептуалізації композиторського мислення, що знаходило своє вираження у авангардному русі у цілому, та у таких творчих проявах як перформанс, гепенінг, художня акція, тощо, прикладом чого можуть слугувати твори таких сучасних вітчизняних композиторів як С. Зажитько, А. Загайкевич, В. Рунчак, Ю. Гомельська, К. Цепколенко, К. Майденберг-Тодорова.

Ідея інструментального театру як одного з напрямків «action-music» (музики-дії) виникає з загальної ідеї авангардизму, про що вказує С. Савенко у своїх роботах [2]. Автор вказує, що хоча інструментальний театр є відкриттям «чистого» авангарду та, спочатку одиничні мистецькі акції перетворилися у стійку художню традицію, яка отримала широкий резонанс у колі як композиторів, так і виконавців. Слід уточнити, що інструментальний театр є різновидом музичного перформансу, поряд з вокальним й хоровим театром та театром вокально-інструментальним, але, поруч з зазначеними явищами існує ще темброво-сонористичний рівень інструментального театру, де головною «діючою особою» стає театр звуків, у якому персоніфікованими стають тембри інструментів, їх музичні лінії, певні мелодії, що вступають, наприклад, у діалоги або у конфліктні стосунки. Хоча на перший погляд відмінність інструментального театру від вокально-інструментального, вокального та хорового театрів полягає у відсутності у ньому тембру голосу, але це твердження є не завжди є справедливим. Справа у тому, що у інструментальному театрі може з'являтися тембр голосу, але головною відмінністю інструментального театру від інших різновидів є відсутність у ньому професійних співаків — всі епізодичні вокальні (або декламаційні) вставки виконуються самими інструменталістами. Також дуже показовою рисою інструментального театру є включення елементів позамузичних видів мистецтва, елементів візуалізації, тощо.

У музикознавстві та серед самих композиторів, що звертаються у своїй творчості до інструментального формується власне бачення даного специфічного музично-культурного феномена. Так, С. Сар-

кисян досліджуючи творчу спадщину одного з основоположників інструментального театру М. Кагеля, зосередив увагу на обґрунтуванні основних положень стосовно даного явища: «Подіум, де грає інструменталіст, теоретично не відрізняється від театрального подіуму; музикант повинен мати можливість інтенсивно й різноманітно створювати «сценічне життя» [3, 388]. Основним же елементом музично-композиційної будови інструментального театру, на думку М. Кагеля, повинен бути рух, бо звукова тканина має складатися з постійних перетворень як на музично-інтонаційному рівні, так і на сценічно-виконавському, бо для М. Кагеля, інструментальний театр повинен обов'язково демонструвати пересування інструменталістів під час сценічної реалізації опусу. Дана позиція М. Кагеля доповнювалася його уявленнями, що інструментальну музику можна розглядати як кінематографічний об'єкт, «акустичний фільм», що обов'язково вимагає режисерської уваги, а головною метою постійного руху (у тому числі й виконавців) є не навмисний епатаж, а пошук композитором нових акустичних забарвлень.

Як вказує О. Леонтьєва, «композитор, по Кагелю, зовсім не музикант, що має справу з музичними звуками й формами, з музично-теоретичними науками, що допомагають привести ці звуки в раціональну систему впливу на людину. Композитор — це «дослідник звучань», а композиція акустична дослідницька діяльність. «Майстерня композитора» (їй Кагель надає особливого значення) — це інструментальна лабораторія й склад усіляких матеріалів від театрального реквізиту до різних уламків і сміття» [1, 111].

Таким чином, з самого початку існування інструментального театру, виконавець повинен не тільки працювати безпосередньо з музичним текстом, до кола його обов'язкових творчих функцій належить коментування музичної тканини за допомогою дії, руху, слова, міміки, створюючи таким чином цілісне театралізоване мистецьке явище. Треба зазначити, що практично у всіх партитурах інструментального театру композитором ретельно виписуються вказівки для виконавців, які містять описання всіх їх дій, вербальних або вокальних вставок, пересувань, мімічних рухів, що повністю відрізняє дане явище від музичного гепенінгу з його імпровізованою випадковістю та навмисним епатажем, що проявляються на всіх рівнях твору.

Вокалізація й вербалізація інструментальної музики, яка знайшла своє вираження і у інструментальному театрі стало симптоматичним й дуже важливим для ХХ століття явищем. Взаємопроникнення та ді-

алогічна взаємодія літературного та музичного напрямків мистецтва мала багато прикладів на протязі всього розвитку культури, що привело до появи інструментальної композиції зі словом у ХХ столітті. Найчастіше критеріями та параметрами, характеризуючими відмінності інструментальної композиції зі словом від творів вокально-інструментальних жанрів стають загальні жанрові ознаки твору, власне жанрове визначення самих композиторів та причетність добутку певному музичному складу. Аналізуючи твори одного з ініціаторів другого АСМа у Москві й активного діяча авангардного руху 1970–1990 рр. М. Корндорфа, О. Чигарева вказує, що композитор у своїх творах пропонує виконувати вокальні епізоди виконавцям інструменталістам тому, що самі композитори вважали важливим не якісне та вокально досконале виконання цих епізодів (партій), а цілісну лінію «емоційного наростання — від інструмента до голосу. Психологічно це краще відчують і відтворюють ті виконавці, які грають п'єсу від початку до кінця» [4, 139].

Таким чином, крім інструментальної композиції зі словом, де голос стає носієм змістів, закладених у тексті, існує ряд добутків, у яких голос використовується як додатковий тембр (застосовуються голосові фонемі, свист, інші маніпуляції з голосом). У кожному разі, застосування голосу переводить подібний добуток у жанр інструментального театру, оскільки виконавцям запропоноване не просто грати на інструментах, інтерпретуючи нотний текст, але й співати, говорити, кричати, що має на увазі наявність сценічної реалізації опусу. Сфера суто інструментальної музики є порушеною впровадженням «стороннього» для неї елемента — тексту, що стає частиною концепції. У цьому бачиться прагнення багатьох композиторів розширити змістовне поле відомих музичних сфер: за допомогою включення тексту інструментальна сфера збагачується образами, раніше для неї нехарактерними.

Серед українських композиторів, у творчості яких ідея інструментального театру яскраво втілюється слід назвати митців одеської композиторської школи — К. Цепколенко та К. Майденберг-Тодорову. Говорячи про творчість К. Цепколенко перш за все до себе привертає увагу загальна спрямованість композиторки до театралізації інструментальної музики, інше кажучи, ідея інструментального театру є «генералізованою інтонацією» (В. Медушевський) її творчості. Обґрунтування й втілення концепції сценарної розробки музичного матеріалу є основою більшості творів К. Цепколенко, у тому числі симфоній, камерної та інструментальної музики.

Наприклад, у фортепіанній творчості К. Цепколенко можна виділити низку творів, у яких вона виступає як новатор, пропонуючи несподівані методи роботи з звуковою тканиною, повністю переосмислює функції та завдання виконавця та створює новий звуковий простір. «Вечірній пасьянс» К. Цепколенко ставить перед виконавцем нестандартні завдання, бо майже вихід на сцену все є частиною єдиної інструментально-театральної вистави, тому виконавець стає ще й актором з характерними для акторського мистецтва навантаженнями. Стосовно музичних, звукозображальних моментів у даному творі слід зазначити включення прийому, що віддалено нагадує удар кастаньет, а у партитурі має власні графічні позначки та розшифрується як «удар та *glissando*» педалями. Ще одним дуже показовим елементом, характеризуючим інструментальний театр К. Цепколенко є буквально дійове включення виконавця у процес гри у пасьянс — буквально викид карди правою рукою виконавця, про що знов у тексті твору є свої позначки.

У «Аум-Квінтеті» для тенор-саксофона, меццо-сопрано, фортепіано, скрипки й віолончелі К. Цепколенко голос є одним з безпосередніх учасників складу квінтету, але вокальна партія виконується без слів, що перетворює вокальну партію в еквівалент інструментальної, повністю нівелюючи можливість вербального вираження та урівнюючи її з іншими учасниками-інструменталістами ансамблю. Однак, театралізація й драматургічна продуманість добутку, приписання у відношенні акторських мізансцен, тембрової відособленості, персоніфікованості інструментальних партій перетворює даний твір у твір, який теж слід віднести до інструментального театру.

Молодий одеський композитор К. Майденберг-Тодорова виступає продовжувачем зазначеної традиції та демонструє стирання жанрових меж, та водночас тяжіння до ідеї інструментального театру, яскравим прикладом чого є твір композиторки «На троїх» («*A tre*») для марімби, кларнету та баяну. Театральні ефекти, тембова гра та глибокі емоційні переживання є показовими рисами кантати К. Майденберг-Тодорової «Завтра» на вірші Т. Положий для сопрано, кларнета, віолончелі, марімби, іграшкового фортепіано й фортепіано. Хоча даний твір не можна повністю віднести до суто інструментального театру, але він є дуже показовим з точки зору загальної будови та втілення ідеї театралізації у музиці. У діалогічній формі відбувається розгортання драматургічної лінії першої частини добутку. Безперервне розгортання відбувається відповідно до образної сфери вокальної партії. У першому

випадку це раптове й рвучке тутті, а в іншому — поліфонізоване остіна-то, що поступово розгортається та ускладнюється.

Друга частина являє собою розділ, що вносить контраст на рівні архітектоніки всієї кантати. У той же час розділи другої частини також організують за принципом контрастного зіставлення, що вибудовується в співвідношенні з поетичною основою. Так у другій частині прослідковується чотири елементи, які чергуються між собою, але, проте, не руйнують структуру цілого, а навпаки, сприяють створенню діалогічності на різних рівнях. Перший — це діалог між інструментальною групою й вокальною партією, оскільки розділи, що чергуються, будуються або на чергуванні сольного вокального й суцільно інструментального епізодів. Другий — це самодіалог, що виникає в партії вокалу при частих перемиканнях інтонаційно-змістових сфер. Другий елемент — виразне кантиленне соло вокалу, яке супроводжують витримані педальні звуки інструментів. Даний елемент, з одного боку, повертає в сферу ліричного настрою, а з іншого ще більш підкреслює драматично-гротескний відтінок другої частини добутку. Третій елемент пов'язаний з трактовкою тексту «Танцювати, знову, не утомитися», що супроводжується натяком композитора на завуальований вальс. Четвертий елемент — інструментальний, сприймається як звукообразна складова фактури. Перший раз з'являється після слів «Серпантинна шкірка на долоні вже ожила змієюкою рудію» і будеться на повзучих інтонаціях, які поступово піднімаються нагору й накопичують динамічну потужність: усе починається в низькому регістрі у фортепіано, потім вступає віолончель, за нею ще вище вступає кларнет і в самому верхньому регістрі підключається партія правої руки фортепіано. У такому виді з незначними змінами даний елемент проходить тричі, створюючи ефект рондальності, чергуючись з вальсоподібними блоками, де крім вокалу, використовуються незадіяні в раніше маримба й іграшкове фортепіано. Третя частина знову повертає нас у русло ліричного настрою з елементами медитативності. Мелодійна лінія розбудовується шляхом проростання з однієї початкової інтонації, і пов'язана із ключовим вербальним оборотом поетичного першоджерела «Як би». Із цієї фрази починається кожний рядок вірша. Поступово розкриваючись, інтонаційна структура охоплює усе більш широкий діапазон і захоплює верхній, кульмінаційний регістр.

Висновки. Інструментальний театр є унікальним явищем сучасного музичного мистецтва, у якому здійснюється зближення учасників

комунікативного процесу між композитором, виконавцем та слухачем, які іноді можуть мінятися ролями та розширювати поле своєї впливовості. Автори найчастіше при роботі над опусом, якій по жанровим відзнакам належить до сфери інструментального театру, розраховують на конкретних виконавців. Поруч з тим, всі сценічні умови та метаморфози у реалізації творів не обмежуються виключно новачками композиторів, бо всі дії, представлені авторами, необхідно втілювати виконавцям поряд з грою на інструменті, що ускладнює для виконавців весь процес, оскільки потрібно демонструвати окрім професійної майстерності ще й акторську, з максимальним збереженням головної ідеї. Отже, виконавець у інструментальному театрі є багатофункціональною творчою особистістю, що поєднує низку завдань, що поставлені перед ним композитором та відображені у партитурі твору.

У цілому, характеризуючи жанрові та драматургічні параметри інструментального театру слід зазначити, що твори, які належать до даного напрямку можна порозділяти відносно наступних параметрів: відповідно до кількості задіяних виконавців — на моноспектаклі, камерні й масові спектаклі; відповідно до структурно-композиційних настанов — на одночастинні (одноактні) та багаточастинні (багатоактні) опуси; відповідно загальної сюжетної драматургії — на лінійні й монтажні, а також на конфліктні й безконфліктні. Більшість творів інструментального театру демонструє увагу та нагальну потребу у глибокому проникненні виконавцями у сутність образної концепції твору, та не бачать своє самоціллю залучення елементів театралізації для епатування публіки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Леонтьева О. «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики. *Советская музыка*. 1978. № 12. С. 110–119.
2. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард. *Русская музыка и XX век* / под ред. М. Арановского. М.: Композитор, 1997. С. 407–432.
3. Саркисян С. Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее. *Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия*. Кассель: Gustav Boss Verlag, 1994. С. 381–397
4. Чigareва Е. Там, где кончается музыка, вступает слово... (об особой роли вербального ряда в сочинениях Николая Корндорфа). *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 1. С. 138–147.

REFERENCES

1. Leontiev, O. (1978) «Experimental» music at the heart of «experimental» pedagogy. *Soviet music*. No. 12. P. 110–119.
2. Savenko, S. (1997) Post-war musical avant-garde. *Russian music and the twentieth century* / ed. M. Aranovskogo. M.: Composer. P. 407–432.
3. Sarkisyan, S. (1994) Instrumental theater in the light of M. Kagel's concept and beyond. *Musical culture in the Federal Republic of Germany*. Kassel: Gustav Boss Verlag. P. 381–397.
4. Chigareva, E. (2012) Where the music ends, the word comes in... (about the special role of the verbal series in the works of Nikolai Korndorf). *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. No. 1. P. 138–147.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2017

УДК 784.5

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–122–134

Кучурівський Юрій Степанович
<https://orcid.org/0000–0003–0007–8636>
викладач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
ykuchurivskyy@ukr.net

РЕКВІЄМ К. ДЖЕНКІНСА: МИНУЛЕ ТА СЬОГОДЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета статті — виявити особливості творчої інтерпретації жанрової традиції в Реквіємі К. Дженкінса в їх співвіднесеності з провідними стильовими принципами сучасного музичного мистецтва. **Методологія.** У дослідженні використовується музично-культурологічний підхід до вивчення музичного мистецтва, що дозволяє розглядати реквієм в контексті еволюції його жанрової традиції та її композиторських трактувань в умовах сучасної музичної культури. Музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу спрямований на визначення специфічних рис індивідуального композиторського переломлення традиції жанру реквієму в творчості К. Дженкінса, зв'язків реквієму з жанровою традицією католицької заупокійної меси і провідними стильовими показниками сучасного музичного мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні стильової специфіки Реквієму К. Дженкінса в аспекті індивідуального композиторського трактування реквієму в умовах універсалізації жанрової традиції латинської заупокійної меси в сучасній музичній практиці. Спеціально виділяється мінімалістський комплекс даного твору,