


ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ПОЛЯНСЬКА Галина Миколаївна



УДК 792.8 (477)

ЖАНРОВИЙ ПОШУК У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ

В. ГУБАРЕНКА

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків - 2007



517.42.3(4Ук)
 Дисертацією є рукопис.
 Роботу виконано у Наці
 ім. П. І. Чайковського Міністерств

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент
Драч Ірина Степанівна
 Харківський державний університет
 мистецтв імені І. П. Котляревського,
 проректор з наукової роботи (м. Харків)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Польська Ірина Іллівна
 Харківська державна академія культури,
 професор кафедри теорії музики та фортепіано
 (м. Харків)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Мельник Лідія Олександрівна
 Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка,
 доцент кафедри композиції (м. Львів)

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
 ім. М. Т. Рильського НАН України, відділ музикознавст-
 ва (м. Київ)

Захист відбудеться « 11 » квітня 2007 р. о 14.00 годині на засіданні
 спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському державному універси-
 теті мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків,
 м. Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського державного
 університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків,
 м. Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий « 7 » березня 2007 року

Учений секретар
 спеціалізованої вченої ради
 кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність теми. Усвідомлення мистецьких здобутків минулого століття є одним із завдань гуманітарних наук. Розвиток культури цього періоду позначений численною кількістю експериментів і новацій. Упродовж ХХ ст. в Україні відбувалося становлення національного балету, що неодноразово висвітлювалося у спеціальній періодиці, у розвідках вітчизняних науковців.

Сьогодні у музикознавстві спостерігається значна зацікавленість балетною тематикою, але проблеми балетознавства здебільшого вирішуються на зарубіжному матеріалі. Проте на українському ґрунті також виникло чимало цікавих художніх явищ. Серед них – балетний театр Віталія Губаренка. Впродовж тридцяти років композитор створив три багатоактних балети, три симфоній-балети, дві низки хореографічних сцен та оперу-балет. І хоча творчість В. Губаренка докладно розглядалась у наукових дослідженнях, його балетна музика ґрунтовно не вивчена.

Питання хореографічного потенціалу тієї чи іншої партитури відкрили вихід на загальнотеоретичне осмислення якостей балетної музики, які у даному дослідженні узагальнюються терміном «дансантисть» (від фр. *dansant* – «танцювальний»).

Актуальність даної роботи зумовлена потребою осмислення досягнень національної композиторської школи в галузі балетної музики і необхідністю для цього вивчення та систематизації специфічних рис її жанрових різновидів.

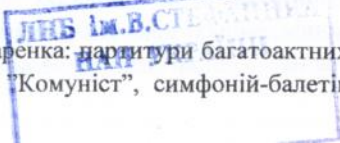
Мета дослідження полягає у визначенні жанрової специфіки балетної музики В. Губаренка. Згідно з обраним напрямком окреслені такі завдання дослідження:

- здійснити періодизацію балетної творчості митця;
- виявити у цій сфері творчості рушійні чинники жанрового пошуку та напрямки еволюції;
- розглянути механізми жанроутворення у межах спадщини композитора;
- висвітлити жанрову специфіку та драматургічні особливості обраних творів;
- сформулювати принципи реалізації дансантистості в балетній музиці В. Губаренка.

Об'єкт дослідження – музика як компонент балетного синтезу.

Предметом дослідження обрано жанрово-видову специфіку балетної музики.

Матеріалом дослідження є твори В. Губаренка: партитури багатоактних балетів "Камінний господар", "Майська ніч", "Комуніст", симфоній-балетів



"Ассоль", "Зелені святки", "Liebestod", хореографічних сцен "Запорожці" та "Вій", опери-балету "Вій".

Методологічна база дисертації. Для розв'язання поставлених завдань і досягнення мети роботи були використані ґрунтовні положення історії та теорії музики, загальнотеоретичні та конкретнонаукові методи: аналіз, порівняння, систематизація, класифікація, узагальнення. Теоретичною базою стали ідеї, що викладені у театрознавчих розвідках А. Рубіної, Ю. Станішевського, Н. Чернової, Г. Челомбітько; музикознавчих дослідженнях С. Анфілової, М. Гордійчука, І. Драч, М. Загайкевич, О. Зінич; роботах з теорії жанру М. Арановського, Є. Назайкінського, М. Сабініної, А. Сохора, В. Холопової та М. Черкашиної.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з планами кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 2 «Українська музика у контексті світової музичної культури» тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2000–2006 роки. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол засідання № 3 від 25 січня 2002 р.).

Наукова новизна. У дисертації вперше поставлене питання дансантистності як атрибуту сучасної балетної музики; розширено уявлення про еволюцію жанрових різновидів балету у творчості В. Губаренка; вперше здійснена періодизація балетної творчості композитора, разом із детальним вивченням партитур балету "Комуніст", симфоній-балетів "Ассоль", "Зелені святки", "Liebestod", хореографічних сцен "Запорожці" та "Вій"; на основі дослідження композиторської спадщини виявлено художню своєрідність українського балетного театру другої половини ХХ ст.

Практична цінність роботи. Дослідження містить значний обсяг аналітичного матеріалу і може бути спрямоване на розширення курсів української музичної літератури, історії української музики, історії балету, культурології, музики ХХ ст., аналізу музичних творів. Робота може стати джерелом інформації для дослідження загальної панорами розвитку світового балету ХХ ст., бути корисною для практиків музичного театру, диригентів та балетмейстерів.

Апробація результатів дисертації здійснювалась шляхом обговорення на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення дослідження були оприлюднені у доповідях автора на Всеукраїнських науково-практичних конференціях: «До 160-річчя від дня народження класика української музики, піаніста, диригента, педагога, музично-просвітнього і громадського діяча

М. Лисенка» (Київ, НМАУ, листопад 2002); «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» (Київ, НМАУ, листопад 2003); «Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи» (Суми, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, жовтень 2003).

Публікації. За темою дисертації опубліковано шість статей, з них п'ять – у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура та обсяг дисертації підпорядковані теоретичним і конкретно-практичним аспектам вивчення зазначеної теми. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, які мають підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг дисертації складає 253 сторінки, з них основного тексту – 180 сторінок. Список використаних джерел налічує 400 позицій – 29 сторінок, сім Додатків – 42 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність дослідження, сформульовано головну мету, завдання, окреслено його об'єкт та предмет, методологічні засади, розкрито наукову новизну та практичне значення роботи

У **Першому розділі «Балетна творчість В. Губаренка в контексті жанрової традиції»** проводиться аналіз хореографічного мистецтва України та балетної творчості композитора в історико-художньому аспекті. Проведено огляд літератури за темою та обрано напрямки дослідження, розглянуті праці з історії українського балету (М. Загайкевич, Ю. Станішевський), дисертаційні дослідження (С. Анфілової, О. Зінич). Окреслюються проблеми сценічності балетного твору та хореографічного потенціалу музики у широкому розумінні дансатності.

У підрозділі **1.1. «Дансатність як атрибут балетної музики»** аналізується еволюція поняття дансатності та її реалізація в музиці. Робочий термін «дансатність» використано для загальнотеоретичного осмислення особливих якостей сучасної балетної музики, критеріїв, які визначають її хореографічний потенціал.

Для композитора важливо, в який спосіб реалізуватиметься його задум. Без врахування цих намірів неможливо усвідомити глибинний сенс твору, особливо балетного. Однак довгий час складові балетного синтезу аналізувалися окремо. Проблема ізольованості досліджень музики і хореографії певною мірою долається у дисертаційних дослідженнях останніх років. С. Анфілова пропонує як універсальний ключ до аналізу балетного мистецтва співвідношення «танцювального» і «пластичного», діалектика яких впливає на динаміку розвитку жанру балету. У роботі О. Зінич танцювальність трактується як вузький прояв пластики, а пластичність визначається як «переклад-

транспозиція» конкретного пластичного руху у звуковий «образ руху». Обидві дослідниці оперують одними й тими ж визначеннями, але усвідомлюють їх принципово по-різному. Проте, для обох точкою відліку стає хореографічна складова балетного синтезу, крізь призму якої висвітлюється музичний перебіг, тобто музика виступає як своєрідний еквівалент руху.

У даній дисертаційній роботі балет розглядається як художній феномен, що базується, за висловом Є. Назайкінського, на «культурі музичного твору». Адже у процесі створення балетної вистави саме музиці належить пріоритет. Донині невідомі випадки, коли б до вже створеної хореографічної структури складалася музична партитура.

Таке співвідношення танцю і музики в балеті дозволяє визначити хореографію як особливий різновид виконавської інтерпретації музичного тексту. З іншого боку – музика у такому синтезі виступає не «транскрипцією» хореографії, а її джерелом, що містить безліч можливостей для хореографічних прочитань. Цей потенціал і визначається в роботі поняттям «дансантист».

Саме слово – дансантист – у буквальному перекладі означає «танцювальність», але танцювальність у музиці первинних (за термінологією В. Цукермана) жанрів і узагальнена танцювальність («ритмічна формульність» за виразом С. Анфілової) сценічної хореографічної музики явища не тотожні. Остання притаманна лише професійному мистецтву і відповідає первинному розумінню дансантистості як чіткої метро-ритмічної основи. Означаючи зручність для виконання, у минулі часи дансантист була першою вимогою до балетної музики: без неї не існував основний елемент балету – танок. Її ознаками були чіткість метроритмічної організації, акцентування, використання формул танцювальних жанрів, квадратність, симетрія композиційної структури тощо.

Сучасний балет запозичує великі обсяги музики не створеної для сцени, використовує жанрові визначення «балет–поема», «балет–симфонія», «хореографічна легенда», «героїчний балет» і вимагає нової хореографічної мови. Звичний колись комплекс ознак: акцентність, квадратність, повторність на практиці і на очах глядачів руйнувався і поняття дансантистості набувало нового наповнення.

Прояви первинних жанрів у балеті характеризують дансантист як формальну якість. Повторність пульсації неприкладного (непобутового) характеру, що відчувається як спонування до дії, визначає поняття дансантистості як явище у вузькому значенні. Семантика змінюваних лінійних побудов розкриває значення дансантистості як змістовності, тобто носія дії. У випадках монологічних музичних побудов широкого дихання дансантист (як вузький прояв пластичності) виступає аналогом кантилени у вокальній музиці.

У класифікації мистецтв М. Кагана «власне танок» межує із драматичною акторською пантомімою. Це збігається із висловом Б. Асаф'єва про дансантність як розвиток балетної дії і характеризує **дансантність як прояв театральності**. Але крім перелічених варто усвідомлювати наявність суб'єктивного відчуття **дансантності як комунікативного наміру**. Вона була підставою для перших випадків „відтанцювання” симфонічних творів, хореографічних експериментів Айседори Дункан, танцю модерн.

Інакше кажучи, дансантність функціонує на різних рівнях і виступає у балетному синтезі як головний жанроутворюючий принцип.

Підрозділ 1.2. «Жанрово-стильове поле реалізації дансантності в балеті ХХ століття» характеризує розвиток музичної складової балету. Минуле століття породило особливу якість мистецтва, позначену синтезом контрастних явищ: монтажністю і монументалізмом, епізодичністю і психологізмом, прискореним розвитком і зміною планів. Увійти у річище часу хореографії допомогли асиміляція зовнішніх явищ і власні відкриття. Впродовж усього ХХ ст. «звучав» контрапункт двох самостійних ліній балету: класичного і «нового» танцю та їх «підголоскових» варіантів.

Свого часу монументальний спектакль, створений П. І. Чайковським – М. Петіпа поступився перед новими принципами програмного танцювального симфонізму. З'явилися поемні структури та циклічні хореографічні симфонії; контрастно-зіставні конструкції, що нагадують прийоми сучасного театрального чи кіномистецтва. Поєднання структурних моделей стало реакцією на необмежене розширення образно-тематичного змісту мистецтва.

З початком минулого століття паралельно класичній традиції поширилися мюзік-холл із обов'язковими жіночими лінійними «танцями герлз»; естрадний танок, пов'язаний з народною творчістю, традиціями циганських хорів та народних гулянь. Перед Першою світовою війною набули популярності «салонні» танці, танці-босоніжок, степ, що так само спиралися на регулярну метрику, остинатні ритми, чіткість та акцентність. У період між двома світовими війнами класичний балет засвоює естетику урбанізму, сприймаючи джазові звороти, формули естрадних танців, «звуки міста» і т. ін. Спорадично з'являються «вільний», спортивний, військовий, «танок машин». У багатьох країнах на зміну канонічним формам прийшов «танок модерн». Його основними принципами стають відмова від канонів, від традиційного балетного костюма, імпровізаційність, виступи босоніж, звернення до симфонічної та камерної музики, а спонукальним мотивом руху – емоційний імпульс виконавця, його творча настанова.

Після Другої світової війни балет повертається до узагальнених форм класичного танцю, спирається на принципи безсюжетного балету, репрезентуючи психологічні стани реальних людських почуттів. На початку

1960-х років з'являється постмодерний танок, що ґрунтується на відмові від техніки класичного балету і танцю модерн. Його ознаками є об'єктивізм і безособовість, а виконавці використовують всі можливі форми руху: ходіння і сидіння, стрибки і біг, імпровізацію, пластичний жест і т. ін.

У другій половині ХХ ст. балет існує вже на перетині класичного і постмодерного, народного і ритмопластичного танцю. Народжується «єдина мова балетного спектаклю нового типу» (за С. Анфіловою), що утворює сплав танцю і пластики. Хореографічна лексика збагачується вокалом, кінокадрами, декламацією, шумовими та світловими ефектами. Розмаїття форм і жанрів виходить за межі традиційного уявлення про балет.

У підрозділі 1.3. «В. Губаренко і балетна практика його часу» висвітлюється панорама хореографічного мистецтва України середини ХХ ст., визначається місце у ньому балетної спадщини В. Губаренка.

Композитор узагальнив і завершив те, що визрівало впродовж попередніх десятиліть в надрах національного балету. Разом з тим, із творами В. Губаренка український балет переходить на якісно новий етап існування.

Перший період балетної творчості В. Губаренка (з 1968 по 1978 роки) розпочався вдалою спробою опанування класичної форми великого балету («Камінний господар» за драмою Лесі Українки), а через дев'ять років композитор створює партитуру у жанрі симфонії-балету («Ассоль» за О. Гріню). Експерименти цього періоду завершилися хореографічними сценами «Запорожці».

У другий період, що припадає на вісімдесяті роки, В. Губаренко повертається до великих сценічних форм, здійснюючи пошук і в надрах цієї структури: опера-балет «Вій» (за творами М. Гоголя), лірико-героїчний балет «Комуніст» (за кіносценарієм Є. Габриловича) та народно-жанровий («Майська ніч» за мотивами М. Гоголя) типи змінювали один одного.

Нарешті, у дев'яності роки посилилась тенденція синтезації балету з іншими видами мистецтва і третій період творчості пов'язаний із жанровими експериментами. Але різниця результатів поєднання симфонічної і балетної парадигм у цьому випадку ще більш разюча. Три твори («Зелені святки», «Liebestod», «Вій») являють собою три різні типи структур, драматургії й образів.

Поєднавши досвід І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича із здобутками національного балету, В. Губаренко опанував складні закони балетного жанру, розвинув і збагатив явище балетного симфонізму. У його творах знайшли розвиток різні прояви дансантиності, серед яких і первинна (у різних етнічних формах, наприклад, іспанській чи українській), і модифікована (як виразна змістовність і комунікативний намір). Упродовж всього шляху пошуків суттєво зросла ступінь узагальнення – від опозиції дансантиність – вокальність до їх синтезу.

Розділ Другий «Опанування форм первинної дансантиності у великих балетах В. Губаренка» присвячений засвоєнню композитором ustalених жанрових структур, зокрема, форми багатоактного «великого балету».

Підрозділ 2.1. «„Камінний господар” як спроба засвоєння арсеналу класичного характерного танцю загальноєвропейської традиції» розкриває особливості першого балетного твору композитора і специфіку засвоєння арсеналу характерного танцю. Вся новизна вислову у першому (1968) балеті В. Губаренка досягається шляхом відтворення в музиці психологізації жесту. Звернення до психології означало появу нового типу спектаклю і його музично-хореографічних елементів. У розробці внутрішніх станів, емоційних спалахів, підсвідомих процесів важливу роль відіграла здатність композитора до симфонічного мислення. В балеті вона реалізована як розвиток системи лейтмотивів. Частина їх інтонаційно незмінна (лейтмотиви Долорес, Командора, ченців), інші постійно деформуються залежно від стану героїв (Анна, Дон Жуан). Образний зміст лейтмотивної системи розширений за рахунок метроритмічних лейтформул. Останнє явище надзвичайно важливе: так виникає своєрідна «симфонізація танцювальних ритмоінтонацій» (за Н. Очеретовською). Вирішення конфлікту основних складових сил драми відбулось не тільки на вербальному рівні, а і на рівні жанрової, зокрема метроритмічної опозиції. На цьому рівні простежуються і вірність Долорес, і підкорення волі Дон Жуана спочатку Донні Анні, а згодом – Командору. Лейтмотиви, що активно взаємодіють між собою, модифікуються, а якщо цього вимагає зміст – породжують нові за змістом і характером образи.

Незважаючи на психологізацію і наскрізний розвиток, «Камінний господар» є тотально дансантиним твором. Широке використання **первинно-дансантиних** танцювально-жанрових елементів (зокрема у вигляді формул іспанських танців), введених у дію дивертисментних номерів (карнавал у першій сцені, картина балу у п'ятій), мелодичні, гармонічні і ритмічні остинато, активний акцентний ритм, чітка пульсація, ритмічна пружність і яскраве звучання оркестру підкреслюють танцювальну стихію музичної дії і визначають специфіку твору. Дансантиність як рух, хода (а павана, чакона, сарабанда, марш – також її первинні види) є принциповою опозицією вокальності. Остання знаходить втілення у речитативній мовності лейтмотивів Дон Жуана, колисковій і хоралі Долорес, а ширше – у «живій» непарній метриці більшості їх характеристик на відміну від парної метрики грандів і Командора, що у підсумку подає дансантиність **як рід пластичності**. У чергуванні етапів сюжетної дії та контрастах емоційних станів (у дивертисментних побудовах та окремих розділах форми) дансантиність постає як **окремий прояв театральності**.

Розширене трактування основного компоненту балетного жанру було новацією в українській музиці і дозволило надалі оперувати дансантистю як **емоційною (мовною) виразністю**, наближеною до вокальної кантилени. Завдяки використанню дансантисті як **виразної змістовності** балет “Камінний господар” посів важливе місце на шляхах психологізації жанру. Але композитор опановував не тільки первинні форми дансантисті, а й первинні композиційні форми класичного балету – варіації, ансамблі, дієвий танок. Тут відбувався сплав класичних традицій із компонентами власного стилю. Значення для українського мистецтва “Камінного господаря” полягає в узагальненні досягнень західноєвропейської та вітчизняної композиторських шкіл і видатних композиторів сучасності. В. Губаренко створив «драму характерів», що спиралася на традиції балетного театру С. Прокоф'єва. Відомий і популярний сюжет, випробувана форма «великого» балету, сталий сучасний тип монтажної структури, свідомо культивована первинна «чиста» дансантисті у поєднанні із психологічним ракурсом подання музичного матеріалу зробила балет хрестоматійним. Його бачили глядачі Києва, Харкова, Дніпропетровська, Одеси, болгарських міст Русе та Стара Загора, він мав кілька сценічних редакцій і завжди супроводжувався успіхом.

Підрозділ 2.2. «Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті „Комуніст”».

Нова для жанру балету тема, велика кількість побутових сцен у сюжеті, породила нову, навіть в межах стилю Губаренка, експресивну музичну мову. Далекий від класичного тип музичного вислову потребував виразу станів і почуттів акторів-виконавців, що загалом характеризує дансантисті балету як творчу настанову і як окремих прояв театральності.

У “Комуністі” (Одеса, 1985) відбувається накопичення якостей Adagio – нове в освоєнні дансантисті для Губаренка, але природне з точки зору академічної хореографії явище. У ліричних епізодах кантиленийний тип мелодики і компліментарність фактури вимагали усвідомлення дансантисті як вузького прояву пластичності. Різноманітні прояви дансантисті у даній партитурі вказують на новий рівень опанування композитором її жанроутворюючого потенціалу як джерела «балетності» – тобто дансантисті широкого значення.

Музика балету не вичерпується, але часто апелює до первинних жанрів та форм вислову: речитатив, колискова, танок, марш, фанфара, хорал, пісня, – але всі вони використовуються дуже узагальнено, що закладає підвалини для майбутніх прочитань, різноманітних трактовок і хореографічних бачень. Високий ступінь узагальнення первинних жанрів та форм вислову, використання поліфонічних прийомів відповідають сучасному стану лексики академічної хореографії.

Підрозділ 2.3. «Актуалізація музичних форм української народної хореографії в балеті „Майська ніч”» розкриває складний процес роботи В. Губаренка над гоголівським сюжетом (1988). Шлях виникнення авторської концепції нового твору простежується у п'яти варіантах лібрето, що еволюціонували в напрямку посилення лірико-поетичних якостей твору, свідчили про високу вимогливість композитора до літературного тексту. Умовна пластична символіка, втілена у музичному матеріалі балету ґрунтується на різних елементах художньої виразності, але домінує серед них ритм, моторика. Всі інші елементи вносять у твір уточнення, додаткові барви, але не змінюють головного – характеру руху, за яким постає узагальнений образ. Нажаль, маючи всі передумови для сценічного втілення, балет так і не був поставлений.

Розділ Третій «Шляхи модифікації дансантиності в балетній творчості композитора» присвячений вивченню процесів художньої „дифузії” жанрів. У творчості В. Губаренка крім класичних балетів з'явилися хореографічні картини і поеми, опера-балет, балети-симфонії тощо. Новий рівень взаємодії хореографії та музики досягається у процесі насичення дансантиністю симфонічних партитур.

Підрозділ 3.1. «Симфонії-балети» розглядає три варіанти авторського синтезу хореографії та симфонії.

Пункт 3.1.1. «„Ассоль”: визрівання концепції камерного симфонізму» присвячений першому в українській музиці зразку мікстового жанру симфонії-балету. Загальна тричастинна циклічна композиція, принцип монотематизму, на якому зводилися будівлі всіх частин, розвиток і трансформація тем, синтез похідних тем у репризних розділах, контраст на рівні тем та частин, вільно трактована форма сонатного Allegro першої частини та принцип літературної програмності наближають „Ассоль” до жанру лірико-психологічної симфонії поемного типу. До балетних ознак „Ассолі” належить драматургічна основа – умовний сценарій, поділ на частини, що відповідають актам балетного спектаклю, чітка внутрішня структура частин, подібна до чергування сцен та номерів.

Специфіка музичної основи „Ассолі” полягає в характерному поліфонічному викладі матеріалу і його організації. Лінійний розвиток мотивів інструментального походження визначив якості партитури, далекі від традиційних балетних побудов, навіть характерного типу. Незначна кількість символічних ритмічних формул (колискова, вальс, фанфара, речитація) в плінні розвитку «нейтралізується» навалом активних остинатних мотивів. Ритм як носій змісту, дії, емоції, фізіологічний імпульс руху стає основою модифікованої дансантиності, що проявляється у вигляді **виразної змістовності**, тобто носія дії. Контраст емоційних станів окремих розділів форми як етапів

сюжетної дії у результаті симфонічного узагальнення характеризує дансантистність як окремий прояв театральності. Традиційно усвідомлювана первинна дансантистність як якість музичного матеріалу з чіткою метричною пульсацією в партитурі відсутня. Натомість на різних рівнях діє дансантистність як комунікативний намір.

Найскладніша форма модифікованої дансантистності пов'язана із образом головної героїні. Безперервна низка її випробувань приводить до включення у жанровий синтез третього компоненту – вокалу, чужого як для симфонії, так і для балету.

На сцені все розмаїття танцювальних ритмів, темп дії, вирішення хореографічних епізодів визначається музикою. У даному випадку музичний текст передбачає можливість паралельного плину асинхронних ритмічних ліній або метрів. Найчастіше поєднуються остинатні та дієві мотиви, що виникають як результат поліфонічного розвитку контрастних мотивів-образів.

Протиставлення образних сфер на різних рівнях визначає кадрову («монтажну») драматургію „Пурпурових вітрил” – яскраву ознаку кінематографічного впливу. Але властива їй експозиційність тут заперечується психологічним розвитком сюжету, драматизмом окремих епізодів, тематичними арками, наскрізними мотивами та їх спрямованістю на сюжетну кульмінацію III частини – ліричний вокальний дует.

Пункт 3.1.2. «„Зелені святки”: адаптація дансантистності у контексті великої симфонії» наголошує, що „Зелені святки” є цілісним за формою великим симфонічним твором. Епічний характер викладення сюжету зберігає домінуюче положення протягом усього циклу. Інтонаційна драматургія розгортається із використанням тематичних “арок” та переважно варіаційного типу розвитку ланцюгового характеру. “Зелені святки” – найчистіший варіант жанрового типу симфонічного циклу серед усіх симфоній-балетів Губаренка. Разом з тим у послідовності різних типів руху тут проглядають риси дивертисменту: кожна частина твору самодостатня, як певна форма буття. В організації музичного матеріалу помітні явні ознаки класичних сюїт. За класифікацією В. Холопової, цю структуру можна віднести до одноактної симфонічної балетної драми неконфліктної драматургії, і до епічного балету (за П. Карпом). Варто пригадати й авторське перекладення «Зелених святків» для двох фортепіано й ударних, де позбавлений оркестрової тембрової строкатості ритм – танцювальний і моторний – виводить на перший план дансантистні якості губаренківської музики.

Численні інструментальні солі – каденції “Зелених святків” – надають твору ознак концертності барокового типу, зокрема Concerto grosso.

В “Ассоль” дансантисть підпорядкована розкриттю ідеї і розчиняється у симфонічному розгортанні. У “Зелених святках” вона претендує на самостійність і є самодостатнім компонентом, що не підпорядковується симфонії.

Пункт 3.1.3. «„Liebestod”»: перетворення дансантиї парадигми на основі поемного симфонізму характеризує дансанти якості симфонії-балету, яка виникла на матеріалі опери “Альпійська балада”, де існував дієвий оркестровий план. У протистоянні героїв та ворожого оточення він перетворювався на носія образу зовнішнього світу, на третю дійову особу.

Оркестровий план, „згущений” до ідеї одночастинної симфонії, експонує узагальнення почуттів і подій, утворює опозицію двох антагоністичних начал. Увесь тематизм „Liebestod”, всі варіанти його основних мотивів об’єднуються у дві групи: “кохання” та “небезпеки”. Такий „розклад сил” одночастинного оркестрового задуму „вписався” у форму вільно трактованого сонатного *allegro* з розгорнутою експозицією, активною компактною розробкою, скороченою дзеркальною репрізою та кодою.

„Liebestod” за образним наповненням, експресією викладення та кінематографічною кадровою монтажністю викликає асоціації із жанровим типом „In Memoriam”, що активно формується у ХХ столітті (А. Шнітке).

Три твори Губаренка, позначені як симфонії-балети, являють собою три абсолютно різних композиції. Хронологічна низка: „Ассоль”, „Зелені святки”, „Liebestod” утворюють послідовність різних форм, що розкриває специфіку жанрового синтезу:

– формально тричастинна „Ассоль” більш близька до контрастно-складової двочастинності, використаної автором у камерних симфоніях № 2 та № 3;

– „Зелені святки” – велика чотиричастинна програмна симфонія з усією необхідною атрибутикою: формами, послідовністю частин, обов’язковою контрастністю або антагонізмом образів, їхньою взаємодією; типова циклічна конструкція з повільним фіналом малерівського зразка;

– „Liebestod” – одночастинний твір у формі вільно трактованого сонатного *allegro*, фактично симфонічна поема із парадигмою одноактового балету, близький до передпоемного жанру увертюри-фантазії.

В усіх випадках музична форма узагальнює позамузичний – літературний – чинник і дозволяє уявити сценічне втілення у пластичному вирішенні. Дансантия якість музичного матеріалу реалізується за рахунок обов’язкової повторності, квадратності або завершеності (замкненості) побудов на різних рівнях (первинна якість), а її модифікації перш за все проявляються як якість музичного матеріалу, а в інших випадках – як виразна змістовність та прояв театральності.

Підрозділ 3.2. «Опера-балет „Вій”: преображення дансантиї у складному міжвидовому синтезі» присвячений визначенню засад

функціонування в єдиному художньому цілому оперного та балетного компонентів. Розгортання сюжету у новому творі відбувається стрімко і напружено. Значною мірою це досягається за рахунок взаємодії оперного і балетного пластів та монтажного зіставлення контрастних за змістом «кадрів». У “Вій” (Одеса, 1984) контрастно змінюються не тільки масові та сольні епізоди, радісні чи ліричні фрагменти, реальні та фантастичні картини, а й оперно-балетні плани. Їх складна взаємодія – стрижень конструкції, основа драматургії, що продукується унікальним мисленням композитора-драматурга.

Підрозділ 3.3. «Хореографічні сцени як реалізація дивертисментного принципу балетної композиції» розглядає авторське вирішення “хореографічних сцен” як таких, що кореспондують з «Балетними сценами» Р. Шумана, «потешними сценами» І. Стравінського, «ліричними сценами» П. Чайковського („Євгеній Онєгін”) чи Р. Щедрина („Анна Кареніна”), але з жодним з наведених творів партитури українського композитора не мають достатньої спорідненості.

Пункт 3.3.1. „Запорожці”. За принципом побудови дана партитура відповідає принципу дивертисментності, що полягає у скітності, чергуванні контрастних закінчених сюжетно обумовлених номерів. Відмінності можна вбачати у наявності кількох кульмінацій: ліричної – “Дует”, героїчної – “Монолог Героя”; загальної – “Битва”.

Водночас „Запорожці” наближені до «багатоєпізодного» одноактного балету із послабленим сюжетним розвитком, тип якого С. Катанова відносить до контрастно-складових структур. Тобто в даному випадку проступають водночас ознаки дивертисментної структури та одноактного балету. Проекція дивертисменту на рівень композиції балетного спектаклю в цілому співіснує з послідовним проведенням єдиної лінії симфонічного розвитку. В цілому задум здійснився як одноактний балет із наскрізним розвитком музичного матеріалу, образно-інтонаційною музичною драматургією і узагальненим сюжетом.

Дансанти якості партитури виявляються тут у розсипах жанрових епізодів “Веснянок” (первинна дансантиність), у конкретно-дієвих сценах – „Навала”, „Битва” – (як явище і як виразна змістовність); у номерах ліричних – „Дует”, „Монолог героя” – (як комунікативний намір).

У цьому відносно ранньому творі В. Губаренко проявив ознаки зрілого стилю: поліфонічне мислення, мотивне «проростання» інтонацій, варіаційний розвиток пластів, неперіодичний акцентний ритм і пишну оркестровку.

Пункт 3.3.2. „Вій” висвітлює процес народження нової концепції на матеріалі опери-балету. Жанрове визначення «хореографічні сцени» тут можна сприйняти буквально, як поєднання хореографічних сцен з опери-балету, але їх компоновка, – концентрована і узагальнена, відповідає сюжетному одноактному балетові ХХ ст. із наскрізною симфонічною дією-драматургією.

Музична партитура базується на різних видах дансатності – первинному – (в токаті) та узагальненому – як зовнішньо-тілесний прояв пульсації життєвого начала – в поліритмії пісенного епізоду; у скерцо-кантабіле – як базовому музичному принципі, що діє на різних рівнях.

Розуміння композитором дансатності в обох творах (“Запорожці” та “Вій”) демонструє широке наповнення цього поняття. При порівнянні крайніх точок еволюції творчості в одній жанровій сфері можна прослідкувати шляхи розв’язання схожих художніх завдань в різний час. Симфонічна картина “Купало” (1971) замислювалась як оркестровий твір. “Запорожці” (1978), створені на матеріалі симфонічної картини, вже визначені як балет (твір музичного театру), але в цій партитурі ще є потужний симфонічний струмінь: в підтексті залишилась симфонія з ознаками сонатної драматургії по типу перших частин симфоній Дм. Шостаковича. На цьому ж шляху стоїть “Ассоль”, що в ескізах позначена як симфонія № 4, а остаточно визначена як симфонія-балет. Тобто на перших етапах творчості спостерігалась тенденція руху від балету до симфонії, а в останні роки композитор, навпаки, прагнув звільнити симфонію-балет від “симфонії” а оперу-балет від “опери”, наблизившись до театру-життя.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження балетної музики В. Губаренка довело, що український балет є складним конгломератом різноманітних явищ і процесів. Народження у ньому нових жанрово-стильових тенденцій свідчить про значний потенціал подальшого розвитку музично-сценічних жанрів. Симфоніст і театральний композитор, В. Губаренко пройшов у своїй еволюції шлях, типологічно схожий на шлях П. Чайковського, синтезувавши ознаки балетного жанру із власними оперними і симфонічними досягненнями. Жоден з балетів В. Губаренка не повторює інший (попередній) ні за драматургічними, ні за композиційними, ні за родовими чи жанровими ознаками.

1. Пошуки нових жанрових моделей, пристосованих до життєвих реалій, прагнення до більш досконалих музичних форм визначили еволюцію балетної творчості композитора, що складалася у три етапи:
 - На першому етапі пошук ішов від засвоєння традиційної форми великого балету (у “Камінному господарі”) до симфонії-балету. На тлі експериментів відбувалася апробація мікстових жанрів і форм.
 - На другому – збагачений досвідом роботи у сфері мікстових утворень, В. Губаренко повертається до театральних форм багатоактного балету.
 - У пізній період композитор відпрацьовує одноактні концепції, що базуються на симфонічній, поемній парадигмах, відтворених на засадах монотеатру.
2. Рушійними чинниками еволюції балетної творчості виступали:

- об'єктивні фактори: композитор адаптував балетну музику до жанрової системи конкретно-історичного періоду. Як реакція на норми академічного великого балету (“Камінний господар”) у творчості В. Губаренка виникла низка камерних задумів, а по їх реалізації відбулося повернення до багатоактної парадигми (“Комуніст”) і за ним – нове коло жанрового пошуку;
- суб'єктивні чинники: у випадку, коли твір не реалізувався на сцені, наступний опус спирався на нову жанрову модель, внаслідок чого саме через жанровий пошук зростала композиторська індивідуальність і відбувався розвиток художньої особистості.

3. Механізми жанроутворення у балетних партитурах проявлялися як

- вихід за межі існуючих видів мистецтва через симбіоз (як в опері-балеті “Вій”) або через сплав ознак (як у симфонії-балеті “Зелені святки”) і утворення міжвидових жанрових мікстів;
- ускладнення мовних характеристик сталих жанрових схем (“Комуніст”);
- повернення до джерел (очищення хореографічної парадигми від іншовидових компонентів, включень – хореографічні сцени “Вій”).

Увага до первинних форм дансатності (“Камінний господар”) або накопичення класичних дансатних якостей (“Комуніст”) сприяли створенню великих класичних форм, а звернення до дансатності вищих рівнів давало неочікувані жанрові результати (симфонія-балет “Liebestod”, хореографічні сцени “Вій”).

Жанрова сфера якнайточніше відбиває закономірності розвитку мистецтва і репрезентує будь-який з його конкретних історичних періодів. Компоненти цієї системи активно взаємодіють між собою, у процесі чого окремі з них посідають домінуючу позицію, а інші відходять на периферію. На основі дослідження балетної спадщини з'ясовано жанрову специфіку та драматургічні особливості обраних творів. За типологією В. Холопової, драматургію балетних творів композитора можна визначити як

- конфліктну, що виявляє себе за допомогою антитез (“Камінний господар”, “Комуніст”, “Ассоль”, “Liebestod”, хореографічні сцени “Вій”);
- контрастну (“Запорожці”, “Зелені святки”, “Майська ніч”);
- паралельну (опера-балет “Вій”).

Доведено, що у балетних партитурах композитора є всі передумови для їхнього сценічного втілення і справа лише за практичною реалізацією авторських задумів.

Жанрова специфіка та драматургічні особливості балетних творів В. Губаренка пов'язані з різними напрямками розвитку художньої культури

XX століття (неофольклорними та необароковими, етико-психологічними, філософсько-символічними). У балетній музиці В. Губаренка відчувається також вплив раннього І. Стравінського, зокрема його «Весни священної», що проявляється у гетерофонії, нерегулярній метриці, акцентному ритмі, значній ролі остинато (наприклад, у першій частині “Зелених святок”, наскрізному образі руху в “Комуністі”), узагальнених постатях (Дівчина-жертва – Монолог героя, Дуєт у “Запорожцях”), неперсоніфікованому загалі («Навала» в “Запорожцях”, «Карнавал» як характеристика народу в “Камінному господарі”). Гостра характерність образів, гротесковість спирається на художній досвід С. Прокоф’єва, а напружена музична драматургія і поліфонічні прийоми роботи з матеріалом сформувалися як наслідування стилю Д. Шостаковича.

На матеріалі балетної музики В. Губаренка можна визначити провідні тенденції жанроутворення в сучасному українському балеті.

- Від форм багатоактного балету оновлення йшло через хореографічне бачення симфонічного матеріалу. Задумані як балет твори у процесі роботи набували ознак симфонізованої сюїти хореографічних картин.
- Новаторський потенціал мали спроби поєднання оперної та балетної складових, що дали імпульс для повернення на нових концептуальних засадах до структури великого балету, пронизаного потужним струменем симфонічного розвитку.
- Нарешті, апробування різних мікстових форм привело до пошуків «чистої театральності» в межах дивертисментної парадигми.

4. Термін «дансантизм», застосований у даному дисертаційному дослідженні, визначає особливий прояв музичного феномену, що існує в опозиції до вокальності; необхідний атрибут балетної музики. У такому розумінні дансантизм виявляє свою універсальність:

- як прояв змістовності;
- як зовнішньо-тілесний прояв пульсації життєвого начала;
- як комунікативний намір.

Таким чином вона здатна функціонувати як базовий музичний принцип, що діє на різних рівнях. Дансантизм у балетних партитурах В. Губаренка розрізняється за **формою висловлювання**. Вона може бути:

- монологічною (риторичною – наприклад, у висловлюваннях Дон-Жуана з “Камінного господаря” чи в пісенному епізоді з Третьої частини “Зелених святок”);
- діалогічною (як у ліричних фрагментах “Liebestod”, дуєті-дуєлі з “Вія”);
- «хоровою» (кордебалетною, наприклад, у характеристиці ченців із “Камінного господаря”, у сцені «Голод» із шостої картини “Комуніста”, скерцо-токаті з “Вія”).

За ступенем регламентації дансантизм в балетній музиці Губаренка виявляється

- канонічно-типізовано, з опорою на жанрово-танцювальні або рухові формули (як у «Павані» з «Камінного господаря» чи козацькій характеристиці Каленика з «Майської ночі»);
- вільно (а як різновид – індивідуально), що є зовнішнім проявом тілесності (ліричні епізоди «Комуніста», ноктюрн купальської ночі з «Вія»).

За типом організації дансантизм виступає у вигляді

- узагальненому (інфернальне «зло» у «Вії», мотив шляху з «Liebestod», «Звірячі розгри» в «Зелених святках»);
- персоналізованому, пов'язаному з особистими характеристиками персонажів («меркуціанська» характеристика Дон Жуана, «лейтмотив краси» Панни Сотниківни з «Вія»).

За родовими ознаками дансантизм у творчості В. Губаренка може бути:

- ліричною (як пісня Панночки з «Майської ночі», фрагменти побічної партії з «Liebestod», пісня Хоми з «Вія», «Колискова Долорес» із «Камінного господаря» та ін.);
- героїко-закличною (на зразок сольних висловлювань у першій частині «Зелених святків» або у «Монологі героя» із «Запорожців»);
- драматичною (як «Битва» в «Запорожцях», агресивно-наступальні епізоди «Ассолі» чи «Вія»).

У дансантизмі демонструється та чи інша **творча настанова**, наприклад:

- інтравертна (як у численних випадках «усамітнення у натовпі» – колискова Долорес з «Камінного господаря») або екстравертна, коли герой у масовій сцені або серед корифеїв першим висловлює або підсумовує загальну емоцію (характеристики Командора);
- об'єктивована (як образ зла – сарабанда з «Liebestod» або «Навала» із «Запорожців») та суб'єктивно-психологізована (емоційно забарвлена, як у ліричних фрагментах другої та третьої частин «Ассоль», «Сні» Анюти з «Комуніста»).

Дослідження жанрових модифікацій балетної музики не вичерпується завданнями конкретної роботи. Перелічені прояви дансантизмі є підставою для усвідомлення її у статусі музичної універсалії, що функціонує як головний чинник процесу жанроутворення і підтверджує відкритість обраної теми для подальших розробок.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Полянська Г. Симфонія-балет “Зелені святки” Віталія Губаренка // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник - Вип. 30. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – С. 169 – 177.
2. Полянська Г. До питання співвідношення жанрових ознак у симфонії–балеті В. Губаренка “Ассоль” // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 19 / Ред. М. Б. Євтух. – Київ: КНЛУ, 2002. – С. 186 – 189.
3. Полянська Г. Національні традиції музичного театру та їх спадковий розвиток // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – Вип. 31. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002.– С. 56 – 67.
4. Полянська Г. Симфонії-балети В. Губаренка “Ассоль” та “Зелені святки” // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 32. – Книга 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – Київ, 2003. – С. 69-83.
5. Полянська Г. Розвиток національних фольклорних традицій у системі естетичного виховання (на прикладі діяльності В. Верховинця) // Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи. – Збірник наукових праць. – Київ – Суми: СумДПУ, 2004 – С. 114 – 123.
6. Полянська Г. Дансантизм та її історичні метаморфози у музичному мистецтві // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Київ, 2004. – С. 99 – 107.

Полянська Г. М. Жанровий пошук в балетній музиці Віталія Губаренка. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007.

У роботі здійснене дослідження жанрово-видових модифікацій хореографічної музики ХХ ст. на прикладі балетної творчості В. Губаренка. Жанровий пошук у творчості композитора розглянуто з точки зору дансантичних якостей його партитур. Термін «дансантизм», застосований у даному дисертаційному дослідженні визначає особливий прояв музичного феномену, що існує в опозиції до вокальності; універсальну якість, атрибут балетної музики. Поняття дансантичності висвітлене у процесі еволюційних змін. Уперше виконаний музикознавчий аналіз великих балетів “Майська ніч” і “Комуніст”; симфоній-балетів “Ассоль” і “Libestod”, хореографічних спен “Запорозжці” та

“Вий”. На основі проведеного дослідження балетної спадщини з’ясовано жанрову специфіку та драматургічні особливості обраних творів

Ключові слова: балетна музика, дансантизм, жанр.

Полянская Г. Н. Жанровый поиск в балетной музыке Виталия Губаренко – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2007.

Работа представляет собой исследование жанрово-видовых модификаций украинской балетной музыки второй половины XX столетия на примере творчества В. Губаренко. Впервые проведен музыковедческий анализ его многоактных балетов “Майская ночь” и “Коммунист”, симфоний-балетов “Ассоль” и “Liebestod”, хореографических сцен “Запорожцы” и “Вий”, определена их жанровая специфика и драматургические особенности. На основании исследования определена жанровая специфика и драматургические особенности избранных произведений.

Жанровый поиск в творчестве композитора рассмотрен с точки зрения дансантизмных качеств его партитур. Термин «дансантизмность» в исследовании понимается как особенное качество феномена балетной музыки. В таком понимании дансантизмность предполагает содержательность, внешне-телесное проявление пульсации жизненного начала, субъективную творческую установку. Она способна функционировать и как базовый музыкальный принцип, действующий на разных уровнях. В балетных партитурах В. Губаренко это специфическое качество музыкального материала выступает в разных плоскостях. По **форме выражения** дансантизмность может быть монологической, диалогической, «хоровой» (кордебалетной); по **степени регламентированности** она может проявляться канонично-типизированно или свободно, а по **типу организации** выступать в виде обобщенном или персонифицированном, связанном с личностными характеристиками героев. По **родовым признакам** дансантизмность может быть лирической, героико-призывной, драматической. В дансантизме также демонстрируется та или иная **творческая установка**, например интравертная или экстравертная, объективированная или субъективно-психологизированная.

Перечисленные проявления названного феномена раскрывают его широту и универсальность как атрибута балетной музыки и фактор жанрообразования. Повышение внимания к элементам первичных танцевальных жанров (“Каменный властелин”) или накопление классических дансантизмных качеств (“Коммунист”) помогли созданию многоактных балетных форм, а ослабление

«танцевального» как правила, канона, давало неожиданные жанровые результаты (симфония-балет “Liebestod”, хореографические сцены “Вий”).

Механизмы поиска в балетных партитурах проявлялись через выход за рамки существующих жанров; усложнения стабильных жанровых моделей путем обновления лексики; возвращения к истокам «чистой театральности». Перечисленные тенденции имеют сквозной характер.

В. Губаренко начинал с освоения форм многоактного балета, пробовал наполнить хореографическим потенциалом симфонический материал (Симфония-балет “Ассоль” первоначально имела определение как Симфония № 4). “Запорожцы”, задуманные как балет, в процессе работы приобрели признаки симфонизированной сюиты хореографических картин. Попытка соединения оперной и балетной составляющих в “Вие” породила одноименные хореографические сцены и предшествовала возвращению к структуре большого балета, пронизанного мощным током симфонического развития (“И долг, и вера, и любовь”). Балет “Майская ночь” вызвал к жизни программную симфонию-балет “Зеленые святки”, а симфоническое мышление театрального драматурга позже привело автора к обобщенно-философской одночастной симфонии-балету “Liebestod”.

Таким образом доказано, что в балетных партитурах композитора есть все основания для их сценического воплощения и следующим этапом должна быть практическая реализация авторских замыслов.

Ключевые слова: балетная музыка, дансантизм, жанр.

Polynska G. M. The genre search in the ballet music of Vitaliy Gubarenko – The manuscript.

Thesis for a candidate's degree by specialty 17.00.03. – Art of Music – Kharkov I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. – Kharkov, 2007.

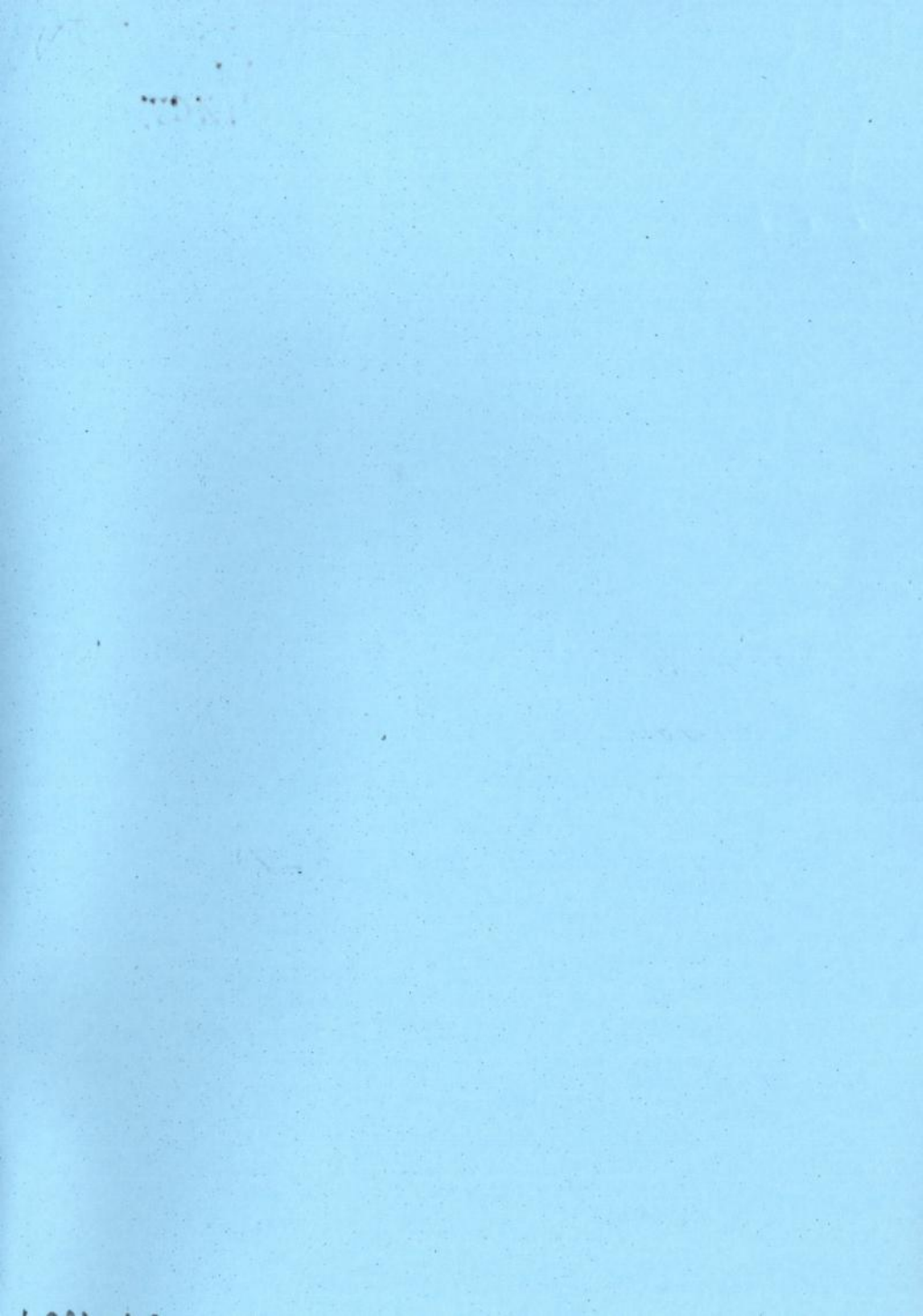
In thesis research making attempt to systematize genre Ukrainian ballet music on the second half of XX-th century based on the V. Gubarenko's art work example. The genre search in the creation of composer's considered from the standpoint of dancing quality his score.

In the dissertation for the first time was a studied ballet scores great performance, such as “The Communist” and “The May Night”, symphonic ballets “The Green Christmas-Tide” and “Assol”, chamber structure choreographic scenes “Viy” and “Zaporozhian Cossacks”. It is a contribution to the systematization of the genres in the Ukrainian ballet music.

Key words: ballet music, dance of music, genre,

Підписано до друку 02.03.07 р. Формат 60х90/16.
Друк різнографія. Папір офсетний. Обсяг 0,9 ум. друк. арк.
Гарнітура Times New Roman Cyr.
Тираж 100. Замовлення № 81.

Редакційно-видавничий відділ Полтавської державної аграрної академії.
Адреса: 36003, м. Полтава, вул. Г.Сковороди, 1/3.



АВ 71.787

2007

МИСТ