

historical tradition of the XIX-XX centuries are revealed. The peculiarities of the reproduction of the theme of childhood in the Ukrainian musical theater of the 19 th – early 20 th centuries in the context of the poetics of children's opera in the works of M. Lysenko and K. Stetsenko and its fairy-tale and archetypal instructions are substantiated. The stylistic specificity of the children's musical theater in the work of E. Humperdinka in line with the genre and style indicators of the German Biedermeier culture is revealed. The features of this genre in the works of V. Rebikov and M. Ravel are summarized in the context of spiritual and stylistic searches of modern culture.

Key words: children's opera, theme of childhood, genre, style, romanticism, Biedermeier, modern.

UDC 782.9

POETICS OF CHILDREN'S OPERA IN THE CONTEXT OF NATIONAL «MODELS» OF EUROPEAN CULTURE OF THE XIX-XX CENTURIES

Dzhulay Anna Andreevna – Candidate of Philosophy,
Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to reveal the typological qualities of children's opera (children's musical theater) in the direction of its embodiment of national fairytale-archetypal qualities, as well as spiritual and stylistic pursuits of European culture of the XIX-XX centuries. *Methodological base.* The following approaches were essential for this work: interdisciplinary, historical-cultural, as well as intonation-stylistic. *The scientific novelty* of the work is determined by its analytical perspective, which reveals the peculiarities of the life of children's opera (children's musical theater) in line with the national and spiritual and stylistic guidelines of European culture of the XIX-XX centuries. *Conclusions.* Genre and style generalizations of children's operas by the named authors demonstrate a variety of approaches to the interpretation of the theme of childhood, summarized above as «constructivist» and «metaphysical». Children's operas by M. Lysenko and K. Stetsenko are focused on the first principle – «teaching childhood», implemented through involvement in Ukrainian folklore and spiritual and archetypal instructions of the national culture. The demonstrative principle of Ege's opera «Hansel and Gretel» is also indicated. Humperdinka, however, is embodied through freely interpreted fairy folklore (as interpreted by the Brothers Grimm) and the spiritual and ethical attitudes of German Protestant culture. Another approach – «metaphysical» – is indicative of the works of the authors of the beginning of the 20 th century. – V. Rebikov and M. Ravel. For the first of them, the appeal to a similar solution to the theme in the opera «The Christmas Tree» is due to the Orthodox roots of Slavic culture, as well as an appeal to the spiritual and ethical qualities of H.H. Andersen's work. The ethical and instructive quality of this experimental «musical-psychographic drama» is addressed not so much to children as to adults. At the same time, gentleness and patience as ideal qualities of the main character (a lonely orphan girl) are one of the aspects of the metaphysical thesis «learning from children». Another approach is demonstrated by the concept of «lyrical fantasy» «Child and Enchantment» by M. Ravel, in which, through children's themes and genre-style symbiosis, the spiritual qualities of the author himself, the features of his style, as well as the search for French modernism of the beginning of the 20 th century are artistically embodied.

Key words: children's opera, theme of childhood, genre, style, romanticism, Biedermeier, modern.

Надійшла до редакції 09.09.2023 р.

УДК 78-053.2:[785.6:780.614.11]](477)(045)

«ЮНАЦЬКІ» КОНЦЕРТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ: ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Прокопенко Аліна Іванівна – аспірантка кафедри історії та теорії
музичного виконавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ
<http://orcid.org/0009-0001-0053-1667>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675>
prokopenkoalina3007@gmail.com

Класифіковано три групи творів, що належать до дитячої музики: призначені для виконання дітьми, але не «дитячі» за змістом; про дітей, але адресовані дорослим; для дитячого сприйняття та виконання. Визначено диференціальні ознаки дитячої музики. Узагальнено чинники, що дають змогу зарахувати певні зразки домрових концертів до групи «юнацьких»: авторське позначення у вигляді назви твору або спеціальної вказівки; факти, пов'язані з історією створення, наприклад, замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи; практика регулярного виконання дітьми, закріплена виданням під грифом «Педагогічний репертуар» або включенням до Типової навчальної програми; відповідність диференціальним ознакам дитячої музики. Здійснено комплексний аналіз «Юнацького» концерту для домри та фортепіано М. Балеми, Концерту № 2 для домри (скрипки) з камерним оркестром Л. Колодуба, Концерту ре мінор для домри та фортепіано С. Грицаєнко. Зроблено висновок про наявність у розглянутих концертах спільних рис, детермінованих їхньою приналежністю до дитячої музики. Простежено прояви індивідуального підходу кожного автора до втілення базових ознак юнацького концерту, наявні на стильовому, техніко-виконавському та жанровому рівнях.

Ключові слова: домрове виконавство, жанр інструментального концерту, музика для дітей, «юнацький» концерт, твори М. Балеми, Л. Колодуба, С. Грицаєнко.

Постановка проблеми. Домровий репертуар, як і репертуар будь-якого іншого музичного інструменту, містить значний обсяг творів, призначених для початківців, якими є насамперед діти. Значення таких творів складно переоцінити, адже через них композитори долучають юних музикантів до високих художніх ідеалів та водночас сприяють зростанню їхньої виконавської майстерності. Дитяча музика має специфічні образні, стилістичні та технічні особливості, обумовлені віком та рівнем виконавської підготовки адресатів. Певні обмеження є і щодо жанрів, зокрема, концерт для інструмента соло та оркестру – один із найбільш масштабних та віртуозних жанрів академічної музики – навряд чи може бути призначений для початківців. Водночас специфічні навички, необхідні для партнерської взаємодії з оркестром, важливо опанувати вже на етапі формування виконавця, що актуалізує уведення окремих зразків інструментального, зокрема й домрового концерту, до педагогічного репертуару учнів старших класів музичної чи мистецької школи. Якими саме мають бути ці зразки та яким чином адаптують концертний жанр українські композитори, створюючи «юнацькі» домрові концерти, – ці та інші питання визначають вектори дослідження у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавчій літературі питання «юнацьких» концертів неодноразово ставилося, але переважно як складова частина більш широкої проблеми. Зокрема, згадки про них знаходимо у роботах, присвячених тембровим різновидам інструментального концерту в Україні [2, 6, 8]. Іншим важливим компонентом теоретичної бази статті є дослідження в галузі музики для дітей [1, 3-5, 7, 9-11], в яких характеризуються естетичні засади дитячої музики та розглядаються її окремі типологічні та темброві гілки.

Мета статті полягає у виявленні типологічних рис «юнацьких» домрових концертів та індивідуальних особливостей їхнього трактування у творах М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба.

Виклад основного матеріалу. Історія дитячої музики налічує вже кілька століть – починаючи з бахівських часів і до сьогодення. Однак більшість творів, написаних композиторами доби бароко чи класицизму, не вкладаються в межі так званої дитячої музики ні за мірою складності, ні за масштабом закладених у них ідей. Р. Сулім, наприклад, вважає основоположником дитячої музики Р. Шумана, підкреслюючи його першість у пильній увазі до духовного світу дітей [9]. Проте думки дослідників не збігаються не лише у визначенні засновника дитячої музики, але й розумінні сутності цього поняття. Спробуємо, спираючись на визначення А. Єрьомеєнка [4], Р. Сулім [9], Б. Фільц [10] та ін., виокремити три типи творів, які зазвичай зараховують до дитячої музики.

Перший тип – *музика, призначена для виконання дітьми, але не «дитяча» за змістом.* Прикладом музики такого типу можуть слугувати інструментальні цикли Б. Бартока – «Мікрокосмос» для фортепіано та «44 дуети для двох скрипок», музична мова та образний зміст яких не містять «дитячого» компоненту, натомість п'єси вказаних циклів технічно розраховані на дітей та розташовані у послідовності, що відображає поступове ускладнення техніки гри.

Другий тип – *музика про дітей, що адресована дорослим.* Його зразками вважаємо камерну кантату «Погляд у дитинство» Г. Гаврилець або оперу Б. Бріттена «Поворот гвинта» – твори, доволі складні за змістом та виконавськими засобами. Третій тип – *музика для дитячого сприйняття та виконання,* яку, на нашу думку, і слід вважати суто «дитячою». Однак і тут є нюанси, наприклад, фортепіанний цикл *Ein Kinderspiel* («Дитяча гра») Г. Лахенманна, що складається з невеликих програмних п'єс, різноманітних за образним змістом та технічною складністю, за своєю музичною мовою належить до авангардного мистецтва і «призначений для освоєння сучасної композиторської лексики піаністами-початківцями» [1; 258]. На практиці зазначені типи дитячої музики часто перетинаються, зокрема, в опері «Ліс Микита» І. Небесного дитячі образи втілюються дорослими виконавцями, а розрахована вона на сприйняття публікою різного віку.

Задля прояснення та уточнення поняття «дитяча музика» дослідники намагаються виявити спільні риси, властиві більшості творів кожної з трьох розглянутих вище груп. Такі риси простежуються на різних рівнях організації творів – образному, композиційному, інтонаційному, стилістичному, технічно-виконавському. До найбільш поширених диференціальних ознак дитячої музики належать наступні: 1) образна рельєфність, часто підкріплена програмними заголовками; 2) акцент на тих образах, що резонують зі сприйняттям світу дитиною (ігрова скерцозність, картинна пейзажність, лірика почуттів, урочиста святковість), та використання прийомів звуконаслідування, зображальності; 3) тематизм, що спирається на жанрові начала – пісню, танець, марш, а у сучасних зразках – на естраду чи джаз; 4) стисла форма з опорою на звичні схеми, з чіткими кордонами між розділами та кларитивними повтореннями тематичного матеріалу; 5) класико-романтична стилістика з епізодичним залученням полістилістичних, авангардних, мінімалістичних елементів; 6) спрощеність технічно-виконавського аспекту, дидактичне спрямування.

Відповідно до об'єкту дослідження висунемо на перший план виконавський параметр та звуємо коло явищ, що підпадають під категорію «дитячої музики», по-перше, до суто інструментальних композицій і, по-друге, до тих, що призначені для виконання дітьми. Тут важливим критерієм внутрішньої диференціації музичних творів постає вікова категорія виконавців, за яким можна виокремити: (1) музику для молодших класів музичних шкіл (елементарний підрівень), (2) для середніх та старших класів (базовий підрівень), (3) для студентів коледжу (початковий виконавський рівень). Якщо подивитися на репертуар різних вікових груп за жанровим параметром, то помітним є переважання мініатюри (у вигляді окремих п'єс або циклів таких п'єс) на елементарному рівні та включення масштабних композицій (сонат, фантазій, сюїт, концертів) – на базовому та початково-виконавському рівнях.

Переходячи остаточно до домрових концертів українських композиторів, спробуємо виокремити ті чинники, що дають змогу зарахувати певні зразки до групи «юнацьких» концертів.

Перший і найбільш наочний чинник – авторське позначення у вигляді назви твору або спеціальної вказівки («Молодіжний концерт» для скрипки з оркестром Ю. Іщенка, «Юнацький» концерт для фортепіано з оркестром М. Скорика, Концерт № 2 для скрипки з камерним оркестром Л. Колодуба, призначений «для юних виконавців»). У домровій музиці українських композиторів такі випадки – поодинокі (концерт М. Балеми та авторське перекладення для домри скрипкового концерту № 2 Л. Колодуба).

Другий чинник пов'язаний з історією виникнення твору, коли композитор писав концерт на замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи (Концерт для домри з оркестром К. Мяскова, створений для республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, що проходив 1988 р. в Івано-Франківську).

Третій – зумовлений практикою регулярного виконання твору учнями дитячих музичних шкіл або коледжів, нерідко закріплений виданням нотного тексту під грифом «Педагогічний репертуар» або включенням до Типової навчальної програми певного рівня. Нарешті, четвертий чинник – відповідність переліченим вище ознакам дитячої музики загалом.

Розглянемо концерти для домри з оркестром/фортепіано, які, на нашу думку, за тими чи іншими критеріями можна зарахувати до типу «юнацького» концерту.

Одним із показових зразків можна вважати концерт М. Балеми¹ для домри та фортепіано «На вулиці скрипка грає» (1969 р.), який має авторську позначку «Юнацький». З особистої бесіди з композитором дізнаємось, що під час написання концерту він навчався в консерваторії одночасно по класу домри та композиції, а призначався цей твір для виконання на державному іспиті, причому солістом виступав сам автор. На жаль, концерт не отримав належного місця у домровому репертуарі в Україні, адже не був відомий загалу.

Заголовковий комплекс концерту, окрім позначки «юнацький», містить також назву народної пісні, покладеної в основу твору – «На вулиці скрипка грає». Це родинно-побутова жартівлива пісня, що існує у багатьох мелодичних варіантах. Її широка популярність спричинила появу численних обробок та прикладів використання у творах академічного спрямування, а багатоваріантність зумовила свободу інтонаційних та структурних перетворень. Однак назву пісні можна розглядати і як літературну програму, що вказує на характер музики та відображає її образний стрій. Прочитуємо один із варіантів словесного тексту пісні:

*На вулиці скрипка грає,
Бас гуде, вимовляє...
Мене мати не пускає
На вулицю погулять.*

*Пусти ж мене, моя мати,
На вулицю погуляти,
На вулицю погуляти,
З парубками жартувать.*

Спираючись на текст та поширену назву пісні, можемо умовно окреслити програмний зміст концерту. Головним компонентом є загальна атмосфера веселощів, що очікують дівчину на вулиці. Однак важливими елементами є й вказівки на звучання музичних інструментів, без яких не обходиться жодне свято – скрипки, що «грає», та баса, що «гуде, вимовляє»². Як покаже подальший аналіз, у музиці концерту активно використовуються мелодичні фігурації чи фактурні формули, що імітують гру на цих традиційних народних інструментах.

Концерт М. Балеми, як і більшість дитячих та юнацьких концертів, одночастинний. В його основі – складна тричастинна репризна форма, обрамлена вступом і кодою та доповнена традиційною для концертного жанру сольною каденцією. Усі розділи форми чітко позначені за допомогою цезур, гармонічних кадансів, фактурних змін. На синтаксичному рівні переважають квадратні побудови, пов'язані з пісенно-танцювальними джерелами тематизму.

Після невеликого фортепіанного вступу в партії домри викладається пісенна тема. Вона складається з трьох сегментів-речень³, де два перших – у тональності *ре мінор*, а останній – у паралельному мажорі. Всі

три речення схожі за образним настроєм: жваві, з ознаками танцювальності, а третє, завдяки мажорному ладу та синкопуванню на слабку долю, набуває ще й грайливого, скерцозного відтінку. Зауважимо, що у середній частині концерту та сама тема постає зовсім в іншому ракурсі – лірико-чуттєвому. Експонування теми змінюється її фактурно-ритмічною варіацією, після чого композитор вдається до розробкових прийомів: вичленовує елементи теми, перекидає їх по різних регістрах, трансформує, змінює місцями сегменти теми, включає трелі зі вступу, вводить діалогічні перегуки між домрою та фортепіано.

Середній розділ містить проведення двох варіантів народної теми: перший за характером музики більш нагадує журливу пісню (*Lento, mi-bemоль мінор*), другий має контрастний життєствердний характер (*Moderato, Mi-bemоль мажор*). Композитор оновлює звучання і через варіювання фактури: спочатку тема проводиться у домри соло – одноголосно та з додаванням терцій, далі домру підтримує басова лінія в партії фортепіано, у другому реченні обидва інструменти викладають тему разом. Після зміни темпу та ладового нахилу тема, навпаки, з'являється спершу у фортепіано, а домра виконує контрастний супровід, який додає відчуття легкості та скерцозності завдяки використанню дубль штриху та форшлагів у її партії.

Каденція складається з двох розділів. Основною функцією першого є демонстрація можливостей інструмента. Тут автор використовує практично весь спектр виконавських засобів домриста, додаючи до представлених раніше – пічикато, ковзання по трьох струнах, а також акордове арпеджіато. Другий розділ каденції повертає до основного сегменту теми: використовуючи мотивні елементи, соліст начебто будує внутрішній діалог за типом «питання – відповідь».

Реприза містить зміни у характері викладення, але зберігає загальний вектор драматургічного розгортання. Стрімка кода в темпі *Vivace* заснована на першому сегменті теми, але містить також завершальний елемент вступу, який тепер звучить одночасно в партіях обох інструментів. Таким чином, композитор обрамлює форму, підсилюючи властиву їй єдність та цілісність.

Розглянемо технічну сторону партії домри. Тут спостерігається послідовне втілення дидактичних принципів. Так, у першій варіації теми (*ре мінор*) у партії домри з'являється інтервальний виклад, дубль штрих, віртуозні гамоподібні пасажі, зміна теситури. Нові технічні складності додаються у розробці та особливо – в каденції, репрізі та коді: пунктирний ритм, що виконується за допомогою тремоловання довшої тривалості, тремоловання подвійних нот, використання акордової техніки та її поєднання з дрібною моторикою. Тож автор використав у партії домри широкий спектр виконавських засобів, представивши майже всі можливі способи звуковидобування та зумівши при цьому зробити партію домри доволі зручною для якісного виконання учнями старших класів музичної школи, які мають високу технічну підготовку, або студентами початкових курсів музичного коледжу.

У концерті М. Балеми відтворені й риси, властиві концертному жанру, а саме: віртуозність оформлення партії соліста, наявність каденції між середнім розділом форми та репризою, діалогічна взаємодія інструментальних партій. Функції фортепіано зводяться переважно до акомпанементу, але трапляються й чимало діалогічних епізодів з інтервалом чергування реплік від одного до восьми тактів.

Серед домрових концертів є й ті, що призначені для виконання саме у музичній школі. Це концерти для домри та фортепіано композиторки-домристки С. Грицаєнко⁴: Концерт для домри з фортепіано, *ля мінор* (1993 р.), Концерт для домри з фортепіано, *ре мінор* (2006 р.), Концерт для домри з фортепіано у стилі ЕТНО, *соль мінор* (2008 р.)⁵.

Зосередимо увагу на *ре-мінорному* концерті. Його початковий задум, за словами композиторки, «мав на меті саме оркестровий виклад, але усвідомлюючи необхідність вимог сучасної практики, створено клавірну версію, яка (на жаль) і досі залишається єдиною» [5; 21].

Концерт не має «оголошеної» програми, однак засоби виразності, використані композиторкою, повністю вписуються у специфіку дитячої музики. Це проявляється і в характері тематизму, і у «квадратності» синтаксичних побудов, і прийомах драматургічного розвитку, і особливостях композиційної організації. Щодо останніх, то концерт написаний в одностайній формі, в основу якої покладена сонатна схема. Однак усі «обов'язкові» розділи сонатної форми тут подані стисло та дещо спрощено: при зовнішньому дотриманні вимог вони не завжди відображають їхню сутність. Так, чотиритактна побудова в партії фортепіано між головною та побічною темами не містить переходу в нову тональність, а закріплює основну, наближаючись за функцією до інструментального ритурунелю у вокальній музиці. Так само нетиповим для класичної сонати є повернення наприкінці експозиції головної тональності. Загалом *ре мінор* беззастережно панує у всіх розділах форми, включно з розробкою, що дещо гальмує динамічність розвитку, показову для сонатної форми.

Між темами головної та побічної партій наявний образний контраст (активно-дієва головна та більш лірична, пісенна побічна), водночас він недостатньо суттєвий для того, щоб призвести до конфліктного зіткнення. Це пов'язано з інтонаційною спорідненістю тем, із властивим їм обом сплавом інтонацій

академічної класико-романтичної та естрадно-джазової музики. Загалом С. Грицасенко притаманне тяжіння до використання джазових та блюзових елементів, які переважно концентруються в ритмічній і ладогармонічній сферах. У мелодичній лінії як головної, так і побічної тем *ре-мінорного* концерту переважають типові класико-романтичні звороти, однак партія фортепіано своїм синкопованим ритмічним малюнком постійно входить у певний конфлікт з мелодією. До того ж, естрадно-джазові елементи де-не-де проникають у гармонічну та фактурну площину: використання септакордів з підвищенням або пониженням тонів, паралельної акордики, хроматизму. Таке імплементація елементів популярної музики в жанри академічної не лише відображає специфіку композиторського стилю авторки, але й свідчить про її прагнення залучити дітей до виконання на домрі за допомогою знайомих інтонацій та ритмів.

Показовою рисою тематизму *ре-мінорного* концерту є також танцювальність. У темі головної партії вона виходить на передній план через ритмічну пружність, що досягається перехресним синкопуванням (у партії домри – на першу долю, а у фортепіано ще й на четверту), зміщенням акценту з сильної долі на слабку через стрибок до неї та через внутрішньо-тактову синкопу. Синкопування притаманне і побічній темі, однак воно тут пом'якшується пісенним началом та блюзовими інтонаціями.

Драматургічне розгортання базується на ігровому комбінуванні декількох мотивів, з яких вибудовується уся музична тканина: низхідний квартовий стрибок по звуках тонічного тризвуку (V–I) та його квінтове обернення у другому реченні; оспівування стійких ступенів ладу (V, III) з постійним поверненням до основного тону; балансування між натуральним та гармонічним мінором. Більшість цих мотивів експонуються вже у початковому чотиритакті теми, а у другому проведенні головної теми (виклад октавою вище) до них додається новий елемент – хроматичне заповнення стрибка.

У кожному наступному розділі зберігаються елементи попереднього і водночас додаються нові. Залежно від співвідношення між «старими» та «новими» елементами формується ступінь контрастності між розділами форми. Наприклад, у чотиритакті, що зв'язує головну та побічну тему, переважає елемент оспівування терцієвого тону з попередньої теми, а новий ритмічний елемент (вісімка – дві шістнадцятки) відіграє допоміжну роль. Натомість у побічній темі зосереджено переважно нові елементи, хоча деякі «будівельні цеглинки» композиторка запозичує з попереднього матеріалу (хроматичне заповнення стрибка, оспівування ладових устоїв, яке оновлюється через широкий зустрічний рух до стійкого тону). Нові елементи пов'язані із розспівністю мелодичних ліній, тріольними ритмічними фігурами, опорою на більш великі тривалості. Акордові тріолі в партії фортепіано презентують естрадно-джазову стилістику.

Окремо слід сказати про сольну каденцію та коду. Каденція, розташована між розробкою та репризою, побудована на тематичному матеріалі головної теми. Її початковий мотив спочатку викладається насиченими акордами в темпі *Adagio*, а далі перетворюється на потік фігурацій (*Allegro*), що спираються на прийом прихованого двоголосся з використанням відкритих струн, ускладнений через застосування акордової та інтервальної техніки. Невеличка кода містить майже всі тематичні елементи, що звучали раніше, підсумовуючи драматургічний розвиток концерту.

Призначення розглянутого концерту для виконання дітьми не заважає дотриманню авторкою вимог жанру. Концертність тут проявляється передусім через втілення визначального для жанру принципу діалогу: переклички між інструментами, передача ініціативної ролі у проведенні мелодичної лінії від одного учасника до іншого, домінування домри при її одночасному звучанні з фортепіано. Враховуючи недостатній досвід концертного музикування у юних виконавців, композиторка прагне створити такі умови, щоб соліст, не докладючи особливих зусиль, завжди залишався на передньому плані. Це стосується як його тематичного лідерства у змаганні з фортепіано, так і спеціальних прийомів досягнення зовнішньої ефектності його партії. Поряд із діалогічністю у творі С. Грицасенко повною мірою втілена і така ознака концерту як ігрове начало: комбінування низки тематичних елементів та мотивів, несподівані повороти розвитку, балансування між високими та низькими ступенями ладу тощо. Нарешті, принцип концертного солювання адаптований у розглянутому творі відповідно до поставлених дидактичних завдань, зокрема таких як: опанування прийому синкопування шляхом тремоловання довшої тривалості, побудування широких фраз за допомогою легато, гра інтервалами та акордами, тремоловання подвійних нот, інтервальні стрибки з четвертої на першу струну, інтонаційне підкреслення хроматичного руху, особливо у віртуозних пасажних елементах.

Наступним розглянемо Концерт для домри та камерного оркестру № 2 Л. Колодуба. Першоджерело – скрипковий концерт – був призначений саме для дітей⁶. І це не єдиний твір композитора, розрахований на дитяче виконання. К. Біла вказує також інші його «дитячі» твори, а саме, «Романтичне концертино» для гобоя з камерним оркестром, Другий концерт для труби, «10 п'єс учня тубиста», «Дитячий альбом» для фортепіано.

Зазначимо, що Л. Колодуб написав чималу кількість концертних творів для різних інструментів, зокрема «симфонічних» – струнних, мідних та дерев'яних духових. Щодо концерту для домри, то слід

висвітлити контекст його виникнення, відомий нам завдяки спілкуванню з домристкою Світлоною Білоусовою⁷. У 2008–2010-х рр. Л. Колодуб був Головою комісії на державних іспитах у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва. Після прослуховування студентів-домристів кафедри струнно-щипкових інструментів, яку очолював В. Івко, композитор, вражений рівнем виконавської школи, вирішив зробити свій внесок до репертуарної палітри домристів, створивши авторське перекладення «Троїстих музик» та скрипкового концерту (№ 2) для домри та фортепіано.

Концерт складається з трьох традиційних за співвідношенням частин: активно-дієва перша з внутрішнім контрастом образів, лірична середня і швидкий фінал ігрового характеру. При зовнішній контрастності частини міцно поєднані наскрізними інтонаціями, джерело яких – вступ до першої частини. Тема вступу неодноразово повертається впродовж концерту – як у повному вигляді (наприкінці першої та другої частини, в коді фіналу), так і у вигляді окремих елементів (послідовності мажорних акордів, сповзаючих півтонових інтонацій, запитальних висхідних мотивів, хореїчних низхідних терцій), надаючи цілому єдності.

Перша частина написана у формі, наближеній до сонатної. Головна партія (*до мінор*) містить дві теми, що доповнюють одна одну, створюючи активно-дієвий образ. Побічна партія в тональності *Мі-бемоль мажор* (т. 48) контрастує головній своїм образно неоднозначним забарвленням. Пісенна мелодія, що розпочинається затактовим ходом на висхідну велику сексту, завдяки наполегливому повторенню одного звуку та акордовій фактурі набуває відтінку рішучості та урочистості⁸. У контексті драматургії усього циклу тема побічної партії сприймається як втілення позитивного ідеалу. Але в межах першої частини досягнення ідеалу поки неможливе, про що свідчить недоспіваність побічної теми в розробці та пропуск її в репризі.

Розробка (т. 82) невелика за обсягом, однак насичена образно-тематичними зіткненнями та діалогічними «суперечками». Реприза значно скорочена та містить лише головну партію з двома її темами. Їх розділяє епізод *Meno mosso* – свого роду договорювання: на фоні оркестрової педалі та низхідних терцій в оркестрі звучать ламентозні репліки домри. Підсумовує драматургічний розвиток тема вступу, викладення якої відрізняється від початкового лише передачею частини тонів акордів у партію домри.

Таким чином, у першій частині представлені три сфери образів: казково-загадкова (у вступі та коді), дієво-драматична (дві теми головної партії) та лірико-урочиста (побічна партія), які протиставляються одна одній та водночас взаємодіють і переосмислюються, окреслюючи вектор подальшого розвитку в масштабах циклу.

Друга частина – ліричний центр концерту, осередок лірико-філософських роздумів. Оркестровий вступ заснований на інтонаціях *Meno mosso*, що вказує на спробу віднайти контрольну точку після драматичних подій першої частини. На тлі остинатних терцій оркестру у домри задумливо звучить основна тема. Неочікувана зміна похмурого *фа мінору* на дієзну тональність (*мі мінор*), причому у всій чистоті та прозорості її характеристик, викликає відчуття просвітленості та надії, яке посилюється також переходом з низького регістру у високий. Прискіпливий аналіз показує, що інтонаційно основна тема *Andante* споріднена з темою головної партії *Allegro*: їх об'єднує мінорний лад та низхідний рух із затакту. При другому проведенні (т. 26) тема стає емоційно напруженішою: низхідний рух мелодії змінюється на висхідний, фортепіанний супровід ущільнюється. Поступовий підйом домрової партії у верхній регістр призводить до кульмінаційної точки першого розділу форми, де завойовується звуковисотна та динамічна вершина (т. 36). Але цей сплеск триває недовго: два яскраві мажорні акорди гаснуть у *соль мінорі*. Шеститактне соло домри, з одного боку, сприймається як невеличка концертна каденція, з іншого – повернення тут інтонацій вступу вказує на перехід до репризи, який намічається, однак не реалізується. Акорди, які у вступі вели до появи основної теми, раптом перериваються «криком» болі та страждання: на тлі дисонуючого тремоло оркестру звучить спадаюча на дві з половиною октави мелодія домри, яка, проходячи низку динамічних градацій від *ff* до *pp*, зупиняється на квінтовому тоні *мі мінору*. Після цього повернення до витоків стає неможливим, і замість основної теми та основної тональності в партії домри зринають півтонові інтонації теми вступу у вигляді акордів *pizzicato*. Надалі акордове викладення трансформованої теми вступу передається оркестру, і низхідні секунди поступово розчиняються на *pp* у низьких басах.

Друга і третя частина концерту сполучені між собою безперервним переходом (*attacca*). У невеличкому оркестровому вступі відбувається поступова кристалізація мотиву майбутньої теми, який зі свого боку походить від хореїчних терцій зі вступу першої частини.

Принцип формоутворення третьої частини – рондо, де рефрен складається з двох тем, які можуть виступати як разом, так і окремо. Обидві теми – моторні, стрімкі, з опорою на танцювальне начало. При подальшому поверненні рефрен переважно варіюється: спочатку повторюється в інверсії (т. 90), потім у

ритмічному збільшенні (т. 117). Серед численних епізодів рондальної форми фіналу є контрастні і не дуже, більш розгорнуті і лаконічні, мелодично рельєфні і суто фігуративні. Провести чітку межу між проведенням рефрену та епізодами не завжди можливо, адже безперервний моторний рух об'єднує їх у наскрізний динамічний потік. Більш-менш наочним фактором диференціації виступає зміна тональності, яка дозволяє виокремити два епізоди. Перший, що розпочинається у тональності *Мі-бемоль мажор* (т. 61), вирізняється широкими стрибками, пружність яким надає ямбічна структура та різка акцентуація кожного звуку. Між інструментальними партіями відбувається діалог, побудований на передачі теми від оркестру до соліста. Другий епізод у тональності *Ре мажор* (т. 143) заснований на терцієвих низхідних мотивах, похідних від теми рефрену, однак гальмування руху (вісімки і чверті замість шістнадцяток та вісімок) вуалює танцювальне начало, підсилюючи пісенне. В ході викладення в мелодичну лінію домри інкрустуються звукозображальні елементи (настирливе повторювання одного звуку чи інтервалу терції), що імітують спів зозулі (т. 155). Відсутність рельєфних контрастів між розділами, перетікання інтонаційно-тематичного матеріалу через «кордони» форми, постійні модифікації мотивів та фраз переконливо демонструють домінування ігрового принципу та дають підстави визначити форму фіналу як калейдоскопічне рондо.

Коли підсумовує тематичний розвиток фіналу та, водночас, утворює композиційну арку з початком першої частини. Тут повертається фактично увесь тематичний матеріал вступу, причому послідовність акордів, які становили гармонічну основу перелічених мотивів у вступному розділі концерту, тут подаються як самостійний конструктивний елемент та у вертикальному нашаруванні (*Ре-бемоль мажор* – *Соль мажор* та *Мі мажор* – *Сі-бемоль мажор*). Змінюється і характер звучання. Насамперед це стосується низхідних півтонових мотивів та запитальних інтонацій у діапазоні зменшеної терції, що чіпляються за них. Вони проводяться в партії домри на *ff* та з маркуванням кожного звуку. Тож, якщо розглядати тему вступу як омріяний образ, то у фіналі ця мрія стає реальністю. Повертається в коді також титульна тема фіналу – спочатку непевно, у домри соло, у вигляді розірваних паузами «уламків» (т. 204), а на завершення – в повний голос, затверджуючи у спільному звучанні соліста та оркестру тональність *До мажор* та ставлячи заключну крапку (а точніше – знак оклику) у концертному музикуванні. Таке мозаїчне комбінування мотивів є ще одним проявом ігрового начала, що визначає драматургічний профіль концертного фіналу.

Образний світ концерту Л. Колодуба складно назвати «дитячим». Лише у фіналі домінують скерцозно-танцювальні теми та наявні звукозображальні елементи. Однак послідовна лінія драматургічного розгортання, стрункість будови з чіткими кордонами між розділами форми, постійні повернення тем, винахідливі модифікації матеріалу та відносно традиційна стилістика роблять концерт доступним юним виконавцям, для яких призначений твір.

Незвичним для традиційної моделі жанру є відсутність у концерті Л. Колодуба сольної каденції, хоча в кожній частині є більш-менш розгорнуті фрагменти, де домра звучить або соло, або за аскетичної підтримки оркестру. З іншого боку, тут наявні різноманітні форми діалогу: потактне чергування мотивів, діалогічні перегуки у проведенні теми на відстані, діалоги незгоди, представлені контрапунктом різних тем з одночасним звучанням, внутрішньо-оркестрові переклички тембрів та регістрів, спільне проведення теми солістом та оркестром з рівномірним розподілом реплік. Загалом сольна та оркестрова партії достатньо тісно взаємодіють і при одночасному звучанні (дуетах незгоди), і при квазіімітаційному викладенні.

Композитор уважно поставився до перекладу партії соліста, виписуючи штрихи відповідно до способів звуковидобування на домрі, зокрема в нотному тексті позначені місця, де слід застосовувати тремоло. Серед технічних труднощів у партії соліста назовемо поєднання техніки тремоло з виконанням коротших стакатованих звуків задля уникнення «присідання» на довгу ноту, арпеджіо, що граються дубль штрихом, акордову техніку, виконання короткого хореїчного мотиву завдяки тремолованню першої ноти, яке закінчується виконанням другої ноти ударом медіатора вгору. Важливу роль у концерті відіграє артикуляція – як на інтонаційному, так і метричному рівні, вона допомагає виявити та передати глибинні сенси цієї музики.

Висновки. Розглянуті у статті «юнацькі» домрові концерти М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба мають низку спільних рис, детермінованих їхньою приналежністю до дитячої музики: лаконічність форми (здебільшого одночастинної) з чітко визначеними функціями та кордонами розділів; традиційна класико-романтична стилістика, іноді доповнена естрадно-джазовими елементами; рельєфність образів, що переважно резонують зі сприйняттям світу дитиною; пісенно-танцювальні джерела тематизму; використання прийомів звуконаслідування; підпорядкування виконавських прийомів дидактичним завданням.

Водночас кожен з авторів розглянутих творів демонструє індивідуальний підхід до втілення базових ознак юнацького концерту. Це проявляється передусім на стильовому рівні – як загальноісторичному (1969

р. – концерт М. Балеми, 2002 р. – скрипковий концерт № 2 Л. Колодуба, 2006 р. – концерт *ре мінор* С. Грицаєнко), так і персональному. Розбіжності між проаналізованими концертами помітні і на технічно-виконавському рівні. Так, найбільш доступним для юних виконавців є концерт С. Грицаєнко; притаманний йому рівень технічної складності відповідає базовому підрівню музичних шкіл. Концерт Л. Колодуба розрахований на дітей з більш високим рівнем технічної й загально-музичної підготовки, орієнтовно – випускників початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та студентів музичних коледжів. У творі М. Балеми використаний широкий спектр технічних прийомів, що передбачає можливість його виконання не тільки у старших класах музичних шкіл, а й у музичних училищах та навіть консерваторіях. Нарешті, індивідуальний підхід проявляється і у трактуванні концертного жанру: у співвідношенні партій соліста та оркестру (чи фортепіано в концертах М. Балеми та С. Грицаєнко), у формах діалогу між ними, у способах соліювання домри, у композиційній організації твору, у ролі ігрового начала у драматургічному розгортанні. Слід окремо підкреслити, що спільною рисою усіх трьох концертів є акцент на ігровому принципі, який реалізується через комбінування тематичних елементів, відверте змагання між партнерами, часте застосування динамічних, ладових, артикуляційних контрастів.

Отже, «юнацькі» концерти для домри М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба, розглянуті у статті, становлять вагомий частину репертуару учнів музичних шкіл та коледжів. Вони дають змогу юним виконавцям ознайомитися зі специфікою концертного жанру та набути досвід музикування в умовах змагальності та діалогу, які складають його основу.

Примітки

1. Микола Опанасович Балема – український композитор, диригент, народний артист України, художній керівник і головний диригент ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії. Закінчив Хмельницьке музичне училище по класу домри у Коробова Іллі Львовича та Уральську консерваторію по класу домри в Н. Олейнікова, по класу композиції в Б. Гібаліна.

2. Бас, або басоля, як ще називають цей український народний смичковий інструмент, походить від старослов'янського великого гудка – гудища. В центральній Україні та на Бойківщині його, зазвичай, включали до національних інструментальних ансамблів – троїстих музик.

3. Кожен із сегментів налічує вісім тактів у розмірі 2/4, однак у наявних першоджерелах аналогічні сегменти дорівнюють чотирьом тактам у розмірі 4/4, що дозволяє визначити форму теми як період з трьох речень.

4. У доробку Світлани Грицаєнко — твори для домри-соло, для домри у супроводі фортепіано, ансамблеві, вокальні та хорові твори, що зібрані у понад 15 збірок.

5. Два останні концерти видані у збірнику педагогічного репертуару для музичної школи, музичного відділення мистецької школи «Твори для домри у супроводі фортепіано» (2018 р.).

6. Вперше його виконала чотирнадцятирічна скрипалька Тетяна Андрієвська, світова прем'єра твору відбулася в рамках Київ Музик Фесту у 2002 р. (Камерний оркестр «ARCHI», диригент Ігор Андрієвський).

7. Світлана Білоусова – лауреатка міжнародних конкурсів, солістка, художня керівниця, диригентка камерного оркестру домристів «Лик домер»; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського.

8. Зауважимо, що за ритмічною стороною та інтонаціями цей епізод нагадує тему фіналу сонати для скрипки та фортепіано Сезара Франка.

Список використаної літератури

1. Бистріцька Е.С. Дитяча тематика в авангардному трактуванні (на прикладі фортепіанних творів Гельмута Лахенманна). *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Київ, 2013. С. 256–264.

2. Біла К.С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 204 с.

3. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. *Музичне виконавство*. Вип. 3. Київ, 1999. С. 134–142.

4. Єрьоменко А. Дитяча музика А. Гайдена: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 61. С. 74–85.

5. Непомняща М. О. Творчість Світлани Грицаєнко в контексті сучасного етапу розвитку сучасного домрового репертуару: кваліфікаційна магістерська робота. Дніпро, 2020. 58 с.

6. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру: дис... канд. миств.: 17.00.03 / НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2007. 217 с.

7. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис..... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.

8. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 228 с.

9. Сулим Р.А. Становление детской музыки в Западноевропейской культуре XVIII–XIX веков (постановка проблемы). *Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах*. Суми, 1995. С. 30–39.

10. Фільц Б. Музика для дітей. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3: [Л – М]. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 522–531.

11. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.

References

1. Bystriyska E.S. Dytyacha tematyka v avangardnomu traktuvanni (na prykladi fortepiannykh tvoriv Helmuta Lakhmanna). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 106 : Kulturno-lohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Kyiv, 2013. S. 256–264.

2. Bila K.S. Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho konsertu ta kontseptsyini zasady kompozytorskoyi interpretatsiyi (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba): dysertatsiya ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – Muzychnye mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2011. 204 s.

3. Bulkin A. Fortepiannyi dytiachyi albom: do problemy zhanrovoi interpretatsii // *Muzychne vykonavstvo*. Vyp. 3. Kyiv, 1999. S. 134–142.

4. Yeriomenko A. Dytiacha muzyka A. Haydenka: bayanni tsykly dydaktychno-instruktyvnoyi spryamovanosti. *Kultura Ukrayiny. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 2018. Vyp. 61. S. 74–85.

5. Nepomnyashcha M.O. Tvorchist Svitlany Hrytsayenko v konteksti suchasnogo etapu rozvytku suchasnogo domrovoho repertuaru : kvalifikatsiyna mahisterska robota. Dnipro, 2020. 58 s.

6. Paliychuk Iryna Stepanivna. Ukrayinskyi konsert dlia midnykh dukhovnykh instrumentiv (1950-2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru : dys... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03 / NAN Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2007. 217 s.

7. Polyetaieva O. Hanna Havrylets: zhanrovo-stylovi aspekty tvorchosti : dys... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2022. 193 s.

8. Ponomarenko O. Osnovni tendentsii rozvytku ukrayinskoho fortepiannoho konsertu 80–90-kh rokiv XX stolittia : dys... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2003. 228 s.

9. Sulym R.A. Stanovleniye detskoy muzyki v Zapadnoevropeyskoy kul'ture XVIII–XIX vekov (postanovka problemy). *Muzykal'naya kultura Evropy v mezhnatsional'nykh kontaktakh*. Sumy, 1995. S. 30–39.

10. Filts B. Muzyka dlya ditey. *Ukrayinska muzichna entsyklopediya*. Т. 3: [L – M]. Kyiv : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 522–531.

11. Shehda L. Vplyv zhanrovnykh tradytsiy ta novykh stylstychnykh tendentsiy na ukrayinsku kompozytorsky tvorchist v haluzi muzyky dlya ditey druhoi polovyny XX stolittia. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi*: Zb. Nauk. Pr. Kyiv: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.

YOUTH CONCERTOS IN UKRAINIAN DOMRA MUSIC: TYPOLOGICAL FEATURES AND INDIVIDUAL CHARACTERISTICS

Prokopenko Alina – graduate student of the Department of History and Theory of Musical Performance at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Three groups of works belonging to children's music are classified: intended for performance by children, but not «children's» in content; about children, but addressed to adults; for children's perception and performance. The differentiating features of children's music are identified. The factors that make it possible to classify certain examples of domra concertos as youthful are summarised: author's designation in the form of the title of the work or a special indication; facts related to the history of creation, for example, an order from the organisers of a performance competition for participants of a certain age group; the practice of regular performance by children, fixed by the publication under the label Pedagogical repertoire or inclusion in Standard Educational Programs; compliance with the differential features of children's music. A comprehensive analysis of the Youth Concerto for Domra and Piano by M. Balema, Concerto No. 2 for Domra (Violin) and Chamber Orchestra by L. Kolodub, and Concerto in D minor for Domra and Piano by S. Hrytsayenko is carried out. It is concluded that the concertos under consideration have common features determined by their belonging to children's music. The manifestations of the individual approach of each author to the embodiment of the basic features of the youth concerto, available at the stylistic, technical and performing levels and genre levels, are traced.

Key words: domra performance, genre of instrumental concerto, music for children, youthful concerto, works by M. Balema, L. Kolodub, S. Hrytsayenko.

UDC 78-053.2:[785.6:780.614.11](477)(045)

YOUTH CONCERTOS IN UKRAINIAN DOMRA MUSIC: TYPOLOGICAL FEATURES AND INDIVIDUAL CHARACTERISTICS

Prokopenko Alina – graduate student of the Department of History and Theory of Musical Performance at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The aim of this paper is to identify typological features of youthful domra concertos and the individual characteristics of their interpretation in the works by M. Balema, S. Hrytsayenko, and L. Kolodub.

The research methodology is based on a combination of the following approaches and methods: biographical, historical, comparative, structural and functional approaches, as well as special methods of genre, style and intonation analysis.

The scientific novelty of the article consists in conducting a comprehensive analysis of the Youth Concerto for Domra and Piano by M. Balema, Concerto No. 2 for Domra (Violin) and Chamber Orchestra by L. Kolodub, Concerto in D minor for Domra and Piano by S. Hrytsayenko and identifying the features of children's music in them, consistent with the requirements of the concert genre.

Results. Three groups of works belonging to children's music are classified. The differentiating features of children's music are identified. The factors that make it possible to classify certain examples of domra concerts as youthful are summarised. The manifestations of the individual approach of each author to the embodiment of the basic features of the youth concerto, available at the stylistic, technical and performing levels and genre levels, are traced. A comprehensive analysis of selected works will be beneficial for performers and instructors who will refer to the works of M. Balema, S. Hrytsayenko and L. Kolodub in the teaching process.

Key words: domra performance, genre of instrumental concerto, music for children, youthful concerto, works by M. Balema, L. Kolodub, S. Hrytsayenko.

Надійшла до редакції 21.11.2023 р.

УДК 378.6 : [792.82:124.5] - 047.37 (045)

АКСІОЛОГІЧНА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТНОЇ СПАДЩИНИ

Кравчук Олена – кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін,

Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради, Ужгород
<https://orcid.org/0000-0003-1049-3155>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.676>
allbestdance@gmail.com

Розглядаються аксіологічні аспекти балетної спадщини у різних сферах її інтерпретації та реінтерпретації: науковій, освітній, творчій. Виявлено та розкрито ціннісно-інтерпретаційні доміанти балетної спадщини відповідно до аксіологічних вимірів сучасності: безпосереднє цитування, запозичення окремих елементів, повне смислове «перестворення». Процес реінтерпретації виведений автором як феномен повного смислового переосмислення традиції, коли нормативно-базовий текст виконує функцію одного з елементів нової художньої системи або культурної традиції. Визначено, що реінтерпретація означає безперервний процес переосмислення традицій балетної спадщини одночасно через їх відновлення та переосмислення, тому передбачає необхідність активної співпраці з суб'єктом сприймання, який із стороннього спостерігача стає повноцінним учасником діалогу.

Ключові слова: аксіологічний вимір, інтерпретація, реінтерпретація, цінності, традиційні форми культури, художній текст, балетна спадщина.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. У новій соціокультурній реальності відбувається тотальна ціннісна інвентаризація. Аксіологічна оптика художньої культури набуває важливого значення для виявлення сучасних смислів і цінностей у культурно-історичному процесі, трансформація якого сьогодні руйнує усталені ієрархічні зв'язки, історичні міфи, зміщує будь-які політичні, соціальні, культурні межі. Аксіологічна реінтерпретація художніх текстів хореографічної спадщини в часи великих історичних потрясінь виявляє, уточнює та пов'язує особистісні, соціальні та загальнолюдські цінності. Сучасні тенденції реінтерпретації балетної спадщини виступають безпосереднім інструментом трансляції ціннісних орієнтирів, збереження усталених і закріплених в культурі традицій, які під впливом великих потрясінь можуть набувати форм як взаємного збагачення, так і взаємного відторгнення у царинах мистецької освіти, науки і творчості.

Аналіз останніх досліджень. Нині не існує єдиної системи цінностей, в суспільстві циркулюють розрізнені ідеї попередніх епох; після ціннісного повороту кінця XX ст. в Європі головними європейськими цінностями автори (Ш.Н. Айзенштадт, М. Боргольте, К. Маєр та ін.) найчастіше