

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК 782.071.1(477.83-25)

МУЗИЧНО–ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО: ВІД КЛАСИКИ ДО РОЗВАЖАЛЬНОГО ЖАНРУ

Володимир КОНОНЧУК

*Кафедра джазової та популярної інструментальної музики,
Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра,
вул. Л. Толстого-31, 01032 Київ, Україна,
тел.: 093-52-50-270, e-mail: kwnol2@yandex.ru*

Стаття присвячена окремим аспектам музично-театральної творчості видатного українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, а саме: прикладам імплантування стильових моделей розважального жанру в музику балетів «Орися» та «Сойчине крило», опери «Заграва», оперети «Весняні грози». Аналізуються окремі номери зазначених творів та визначається їхня роль в музично-драматургічному контексті.

Ключові слова: розважальний жанр, академічна музика, стильові моделі, синтез.

Актуальність дослідження. Видатний український композитор Анатолій Кос-Анатольський часто поєднував творчу діяльність у сфері академічної та популярної музики, мікстуючи у своїх творах композиторські прийоми та виразові засоби обох зазначених напрямів музичного мистецтва. Яскравим прикладом такої творчої різновекторності митця є його театральна музика, а саме: балети “Орися” [7] та “Сойчине крило” [8] (лібрето Олександра Геріновича), опера “Заграва” [6] (лібрето Ростислава Братуня), а також оперета “Весняні грози” [5] (автори лібрето – А. Кос-Анатольський та Євген Кравченко). У музичному матеріалі цих творів широко представлені жанрові моделі танцювальної музики: танго, вальс, чарльстон, румба, фокстрот, канкан і навіть рок-енд-рол.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українському музикознавстві відсутні дослідження щодо використання жанрів популярної музики в оперно-балетній творчості А. Кос-Анатольського, хоча в окремих публікаціях побічно згадується зазначене явище. Одним з нечисельних прикладів може слугувати робота відомого українського музикознавця Олександра Козаренка “Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю”, на сторінках якої автор, коментуючи саме ці особливості творчості композитора,, наголошує: “Відсвіт новацій легкої музики А. Кос-Анатольського лежить і на поважних творах композитора” [3, с. 129].

Мета статті – розглянути та проаналізувати приклади використання А. Кос-Анатольським моделей розважального жанру в своїй оперно-балетній музиці, окреслити їхнє місце в драматургії вищезазначених опусів, а також визначити вплив популярної музики на академічну творчість композитора.

Виклад основного матеріалу. Історія сучасної музики знає чимало прикладів імплантування елементів “популярного жанру” в академічну музику. Зокрема, Джоакіно Пуччіні в опері “Джанні Скіккі”, а Дмитро Шостакович – в балетах “Золотий вік”, “Болт”, “Панночка та хуліган”, а також у фіналі 1-го концерту для фортеп’яно з оркестром використали ритмічні моделі фокстроту [10, с. 579]. Американська джазова музика стала одним із джерел усієї творчості Джорджа Гершвіна, а аргентинське танго, що проникло в Європу перед Першою Світовою війною, знайшло своє втілення у творах Ігоря Стравінського, Пауля Гіндеміта, Даріюса Мійо та стало важливим сегментом творчості Астора П’яцолі [2, с. 18].

Що ж до української академічної музики, то в ній теж прослідковуються аналогічні (щоправда, менш чисельні) явища. Одним із таких прикладів, є балет Рейнольда Глієра “Червоний мак”, а його найяскравішими музичними номерами – вальс-бостон (англійський вальс) та особливо чарльстон*.

А. Кос-Анатольський, використовуючи у згаданих творах окремі жанрові моделі популярної музики, опирався переважно на певні світові композиторські тенденції. Одна з них полягала у значному впливі стилістики, а пізніше й естетики, танцювальної музики та джазу на творчість композиторів, які працювали в рамках традицій академічної музики [11, с. 117]. Звичайно, ідеологічна цензура, що панувала в гуманітарній сфері (в т. ч. і в музиці) Радянського Союзу 50-60-х років двадцятого сторіччя, змушувала композитора дуже обережно і дещо своєрідно імплантувати ритми т. зв. “буржуазних” танців (особливо чарльстону та канкану) у музичний матеріал театральних творів. Автор використовує ці ритми в характерних побутових сценах та для розкриття переважно “негативних” образів. Зокрема, чарльстон-румба (визначення композитора), та вальс-бостон, що звучать у **танцювальній сьюті п’ятої картини другої дії балету “Оріся”**, служать для зображення т. зв. “золотої молоді”, яка розважається в ресторані-дансінгу.

Вальс-бостон є одним із найяскравіших номерів танцювальної сьюті. У музичній тканині твору органічно поєдналися характерні для цієї жанрової моделі англійського походження сентиментально-романтичні інтонації (рух звуками “розкладених септакордів” різної структури та пентатонічні звороти, оформлені у вишукані ритмічні малюнки з перенесенням опори на другу долю), окремі елементи міського романсу (висхідна секста, оспівування опорних тонів та хроматичний рух у прихованому вигляді), а також ритмічно фігуровані еліптичні “ланцюжки” з альтерованих тризвуків та акордів.

Епізод, що звучить між проведеннями теми, не відзначається великими розмірами, проте він насичений численними гармонічними зіставленнями та яскравою “тональною грою”. Основними засобами розвитку ритмо-мелодики цієї побудови є секвенційність та варіативність.

* Тривале творче життя балету “Червоний мак” на сцені Львівської опери, у великій мірі по-яснювалося незрівняним виконанням цього номеру балериною Наталією Слободян.



Рис. 1.

Середня частина вальсу-бостону виходить за традиційні рамки цього бального танцю, оскільки вона є більш розвиненою композиційно. Варто зауважити, що композитор в основному використав лише стандартні прийоми розробки музичного матеріалу: дроблення теми, інтервальні зміни (розширення та звуження) у фразах та мотивах, поліфонічні “нашарування”, гармонічні оновлення, фактурні ускладнення. Перехід до основної теми твору – це характерна швидше для джазової музики послідовність малих мажорних септакордів на домінантовому органному пункті, що в поєднанні з наростаючою динамікою служить для показу своєрідної драматичної кульмінації. Ефектним композиційним прийомом є “обрив” мелодії в найвищій своїй точці. Заключна побудова повторює першу частину та повертає лірично-меланхолійний образний настрій. Закінчується номер невеликою фразою, що ніби “завмирає” в верхньому регістрі.

Чарльстон-румба (визначення А. Кос-Анатольського) – це характерний приклад прагнення композитора до мікстування в межах одного твору двох танцювальних жанрів. В основну тему, викладену в ритмі румби*, вплетено мелодію quasi чарльстон, і таке поєднання двох жанрових моделей надає звучанню додаткової оригінальності та неповторності, а складна тричастинна форма номеру виводить його за рамки тривіального танцю. Невеликий вступ виконує функцію експозиції тональності та основної ритмічної фігури румби, а ускладнена гармонія (мажорний трезвук з доданим секстовим тоном) лише ідентифікує жанрову належність номеру. Перша частина твору поєднує в собі власне основну тему – румбу:



Рис. 2.

* Ця тема, а також музичний матеріал середньої частини номеру були використані композитором у солоспіві “Так або ні”.

та серединну побудову, що має характерні для чарльстону синкопи, елементи свінгу та ускладнені акордові побудови:



Рис. 3.

Об’єм цієї частини є досить невеликим – всього 8 тактів – проте зовнішні параметри автор компенсує яскравістю та оригінальністю використаних композиційних прийомів та виразових засобів. Характерне для стилістики jazz tradition терцове тональне зіставлення першого та другого чотиритактів (мі-мінор – соль-мінор), подальша зміна регістру викладення мелодії (з тенорово-басового в сопрановий), короткі “чарльстонові” мотиви (оформлені в синкопи та чверткові тріолі незаповнені стрибки на збільшені та зменшені інтервали), а також висхідні півтонові гармонічні зсуви створюють неповторний та характерний для цього танцю “драйв”*.

Що ж до репризи, то в ній основна тема викладена quasi імпровізація, і такий прийом є вдалим з погляду ідентифікації стилістики твору, адже “... імпровізаційність, що проникла в масові жанри, походить від позаєвропейської, головним чином афро-американської або афро-кубинської музики” [4, с. 75].

Серед кількох музичних номерів балету “Сойчине крило”, що написані в танцювальних ритмах, важливу драматургічну роль відіграє “Канкан”**. У творі цей номер з’являється неодноразово, адже він виступає в ролі лейтмотиву для характеристики “золотої молоді”. Обидві теми, що лежать в основі простої тричастинної форми номеру, є неконтрастними, і саме цим досягається цілісність та єдиний образний стрій. Тема А – це двічі повторений період, ритмомелодика якого поєднує в собі характерні для цього танцю чергування довгих та коротких тривалостей, півтоновий розхідний хроматичний рух та зупинки на акордових тонах. Викладення теми в тенорово-басовому регістрі лише підкреслює своєрідний канканний “шарм”. Варто зазначити, що для привнесення у звучання драматичного відтінку композитор застосував при гармонізації теми зменшені септакорди:

* Драйв (drive) – термін, що означає енергетику музиканта під час виконання естрадного, або джазового твору [14, р. 16].

** Канкан (франц. cancan, від canard – качка) – французький танець, що має алжирські “корені”, є різновидом контранса [13, р. 32].



Рис. 4.

Тема Б, як було зазначено вище, в цілому не контрастує з головною темою, але завдяки “перенесенню” мелодії в сопрановий регістр, руху звуками акордів, “притишенню” нюансу з forte на mezzo piano, використанню елементів гармонічного мажору, а також уведенню в супровід гармонічних фігурацій звучить більш спокійно та лірично. Лише повторність ритмічних фігур та особливо збільшений тризвук наприкінці фраз “працюють” на збереження загального образного настрою:



Рис. 5.

Створюючи оперу “Заграва”, А. Кос-Анатольський використав нетрадиційний для цього жанру прийом. Він імплантував у музичний матеріал опусу танго “Чорна троянда”, чим укотре підтвердив власне “музичне кредо” – прагнення до мікстування “високих” і “низьких” мовостилів в межах одного твору. Танго “Чорна троянда” (на перший погляд) цілком підходить під визначення поняття “шлягер”, адже більшість його ознак таки притаманні шлягеру. Це й куплетна форма, нескладна ритмомелодика (в основі – “тангові” чверткові тріолі), остинатний ритмізований супровід та досить елементарна гармонія. Проте образний зміст номеру наповнений характерним для опери драматизмом*, а введення елемента містифікації (чорна троянда як символ зла) лише додає напруги в емоційний настрій танго.

* Видатний музикознавець В. Конен називає оперу “драмою почуттів” [4, с. 43].

Вже у вступі композитор демонструє своєрідний музичний символ чорної троянди – низхідний рух на зменшену септиму. Цікаво, що цей символ з’являється в кожному такті та є незмінним незалежно від гармонії, що, до речі, позначена альтерованими та доданими тонами. Закладений у вступі драматизм досить несподівано поступається споглядально-ідилічному настрою першої теми основної частини твору. Її початок у вигляді висхідного стрибка на зменшену кварту з подальшим рухом вниз звуками великого мажорного септакорду, плавний, без синкоп ритм, нетривіальне поєднання септакордів різноманітної структури у гармонічному супроводі та, як наслідок, тональна нестійкість органічно доповнюються відповідним “пейзажним” текстом:

Tempo di Tango ♩ = 120

Де си - ня мгла над бе - ре - га - ми мо - ря, тро -
ян - да - ми каз - ко - ви - ми за - цвів вес - ня - ний сад.

Рис. 6.

Друга тема – це власне “музичний портрет” чорної троянди як символу фаталізму. Речитативна за своєю природою, стримана мелодія з несподіваними “сплесками”-стрибками на чисту та зменшену квінту, характерними для фригійського ладу мелодичними зворотами, а також гармонізація ускладненими септакордами (альтеровані та додані тони) з одночасним органним пунктом доповнюються відповідним текстом, що забезпечує створення яскравого музично-поетичного образу:

Він ва - бив у сад про - хо - жих, дур - ма - нив їх ма - ре - вом втіх. Та
хто вдих - нув а - ро - мат за - кля - тий, не по - вер - нувсь на - зад...

Рис. 7.

Використання жанру танго як елемента засобів виразності музичного матеріалу опери яскраво свідчить не тільки про певне новаторство композитора, воно слугує черговим доказом, що засобами “розважального” жанру можна досягнути відповідного до фабули твору художнього результату.

Оперета **“Весняні грози”** (єдиний твір А. Кос-Анатольського в цьому жанрі) була написана в 1961 р. та вперше поставлена на сцені Одеського театру оперети*.

* Існує лише рукописний варіант твору (один із екземплярів знаходиться в особистому архіві Н. Кос), хоча ця оперета тривалий час була в репертуарі театру.

Більшість номерів опусу – це вокальні та інструментальні мініатюри, в основі яких лежать ритмічні моделі вальсу, танго, фокстроту (квік-степу та слоу-фоку), румби та рок-енд-ролу. Досить часто композитор в рамках одного номеру міксує кілька таких моделей, і одним з прикладів може служити заключний ансамбль з другої дії, в якому використані мелодико-ритмічні “інгредієнти” вальсу, румби та слоу-фоку.

Одним із найяскравіших (в сенсі неординарності композиторських поглядів автора та його “музичної сміливості”) номерів оперети може вважатися “Рок-енд-рол Капітоші та Домахи” (головних героїв) з другої дії, свідченням чого є вже саме звернення до танцю, що вважався офіційною ідеологією тих часів “буржуазним”, а, отже, шкідливим.

“Музична мова” цього повністю інструментального номеру увібрала в себе найбільш характерні для рок-енд-ролу ритміко-інтонаційні моделі та засоби виразовості. Вже у вступі (де встановлюється характерний емоційний настрій – “заклик до танцю”) використано “рок-енд-рольні” синкоповані ритмічні фігури та ефектне низхідне хроматичне “сповзання” малих мажорних септакордів з альтерованим квінтовым тоном на фоні витриманого тону:

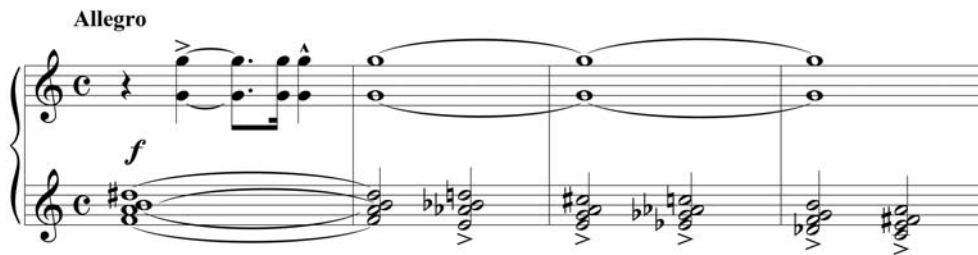


Рис. 8.

Початкова тема твору (а він має ознаки простої тричастинної форми*) складається з кількох коротких синкопованих мотивів. Вони відзначаються домінуючим ритмічним началом та лапідарною мелодикою, а ритмічна повторність, постійне перенесення початку мотиву на різні долі такту, висхідні затримки в акордах створюють ефект “рок-енд-рольної” метроритмічної “конфліктності”. Акомпанемент має в основі характерний для танцю “walkingbass” – “блукаючий бас” [1, с. 48]:



Рис. 9.

* Форма рок-енд-ролу має кілька варіантів, адже в основі танцю лежать елементи ритм-енд-блюзу, бугі-вугі, діксіленду [12, р. 28]. Проте ці варіанти ніяк не пов’язані з тричастинністю.

Серединна побудова номеру відзначається тональною нестійкістю, що досягається за рахунок низки гармонічних секвенцій і дроблення мотивів. Застосування цього прийому, запозиченого з “серйозної” музики і не характерного для автентичного варіанту рок-енд-ролу, є ще одним прикладом роботи композитора у напрямку синтезу жанрів. Роль переходу до репризи виконує елемент вступу, а в коді він (вступ) викладений повністю, що має формотворче значення. Останній “рок-енд-рольний” мажорний тризвук з доданою секстою, оформлений у вигляді двох восьмих нот на “fortissimo”, ставить у творі ефектну “крапку”.

“Рок-енд-рол Капітоші та Домахи” за рівнем використання джазових елементів є яскравим взірцем сучасної розважальної музики, адже “...”сучасність“ в легкому жанрі величезною мірою визначається опорою на нові виразові прийоми, привнесені джазом“ [4, с. 15].

У жанрових моделях фокстроту та його різновидів (слоу-фоку та квік-степу) витримані кілька номерів оперети. Один із них, а саме “**Пісня Капітоші**” з першої дії*, є прикладом “класичного” квік-степу.

Композитор використав просту двочастинну форму номеру з огляду на досить малий розмір тексту. Невеликий (усього чотири такти) вступ акумулює в собі характерні для квік-степу “атрибути”: короткі, “інструментальні” за структурою синкоповані мотиви, ускладнену доданими тонами гармонію (особливо ефективними є нисхідні хроматичні зсуви мажорних тризвуків на домінантовому органному пункті), а також мелодизований бас. В основі ритмо-мелодики заспіву лежать характерні для квік-степу повторність та оспівування опорних тонів. Зупинка ж у вокальній партії (наприкінці побудови) заповнюється типово “джазовою” ритмічною фігурою – рухом звуками септакорду другого щаблю з альтерованим квінтовым тоном, і це викликає певний ладовий контраст порівняно з “мажорним” у цілому звучанням:

Рис. 10.

Приспів не змінює загальний настрій твору, а щодо власне композиційної структури та мелодики, то варто відзначити ознаки “мініатюрної” двочастинності, а також дещо змінене викладення вокальної партії (більш довгі тривалості, що компенсуються поліфонізацією фактури супроводу). Побудована на матеріалі вступу кода відзначається активнішим дробленням та синкопуванням, і це посилює динамічну напругу в звучанні.

* В ньому композитор (він же автор слів) музично-поетичними засобами втілює образ молодого нігіліста, який старается наслідувати життєву філософію нащадка американського мільйонера (своєрідною її “квінтесенцією” є пародійний вигук “О’кей!” наприкінці пісні).

Ритми іншого різновиду фокстроту – слоу-фоку А. Кос-Анатольський використав у “Дуеті Домахи та Капітоші” з другої дії. Тут автор поєднав риси української ліричної пісні у заспіві з характерними ознаками слоу-фоку в приспіві. Музику органічно доповнює веселий, гумористичного змісту текст.

Вступ повністю витримано в характері танцю. У звучанні домінує ритмічне начало, а мелодія складається з окремих типово фокстротних мотивів, що відрізняються вузьким звуковисотним діапазоном та чисельними синкопами. Використання ускладнених акордів для викладення мелодії, розвинений мелодизований бас, підкреслена “квадратність” лише конкретизують стилістичну ідентифікацію вступу:



Рис. 11.

Контрастний до вступу, більш ліричний, заспів – це співуча, в стилі української народної пісні мелодія, що будується на широких, розлогих фразах. Характерний для кантилени тип руху “вгору-вниз” органічно поєднується з підкреслено елементарним, характерним для романсу, супроводом у вигляді басу та фігурацій. Мінорне забарвлення музики контрастує з дотепним, насиченим “перчинками” текстом – “освідченням” героя твору в коханні молодій красуні, і таке “мелодично-текстове” поєднання допомагає створенню характерного гумористичного, навіть комічного, образу:



Рис. 12.

Побудований на матеріалі вступу, приспів складається з двох частин: дуету та оркестрового прогашу, а закінчується фігураціями заспіву. Завершує номер невелика кода, в якій герої стверджують своє життєве кредо: бери від життя все, “...що вдасться, а про решту не питай”.

З погляду взаємопроникнення жанрів виділяється також “Фінальний ансамбль” із другої дії. Цей досить великий за об’ємом музичного матеріалу номер послідовно побудований на ритмах вальсу, румби та фокстроту. Композиційною

основою побудови є наскрізний розвиток – прийом із „арсеналу” симфонічної музики. В цьому контексті слід відзначити також ускладненість форми, досить значну поліфонізацію фактури, гармонічне багатство та, як наслідок, чисельні випадки тональної нестабільності, що надають номеру рис „серйозної” музики, а використання танцювальних ритмів не виводить фінальний ансамбль за межі легкого жанру.

Висновки. Активне використання А. Кос-Анатольським у своїй музично-театральній творчості стильових моделей розважального жанру є не тільки своєрідним кроком вперед для української театральної музики, але й яскравим свідченням європейського напрямку творчих пошуків композитора. Розглянуті вище твори, для яких характерні “... чіткий програмний задум, яскрава образність, романтично-ліричний характер, концертність, ефектність фактурного викладу...” [9, с. 53], цілком вписуються в логіку розвитку європейської професійної музичної культури, адже ця логіка “...універсальна, тому що здатна включити в себе, опрацювати та підпорядкувати своєму баченню як фольклор, так і твори” третього пласту“ [4, с. 11].

А. Кос-Анатольського сміливо можна назвати не тільки фундатором нових прогресивних тенденцій у сфері музично-театральної культури Галичини, але й найвизначнішим західно-українським композитором – майстром оперети.

1. *Браславский Д.* Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров / Даниил Браславский. – Москва : Музыка, 1974. – 392 с.

2. *Карпентьер О.* Латинская Америка в музыке / О. Карпентьер // Музыка стран Латинской Америки. Сборник статей / Ред. Пичугин П. – Москва : Музыка, 1983. С. 15–21.

3. *Козаренко О.* Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / Олександр Козаренко // Питання стилю та форми в музиці. – Львів : Каменярь, 2001. – С. 123–131.

4. *Конен В.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Виктория Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

5. *Кос-Анатольський А.* Весняні грози. Оперета в 2-х діях / Лібрето А. Кос-Анатольського та Є. Кравченка. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. — Львів. – Рукопис. – Особистий архів Н. Кос. – 288 с.

6. *Кос-Анатольський А.* Заграва. Опера в 4-действиях, 6-и картинах / Либретто Р. Братуня; Пер. А. Данченко. – Клавир / Анатолій Кос-Анатольський. – Москва : Советский композитор, 1975. – 311 с.

7. *Кос-Анатольський А.* Оріся. Балет на 3 дії, 8 картин з прологом / Лібрето О. Геріновича. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – Київ : Музична Україна, 1975. – 136 с.

8. *Кос-Анатольський А.* Сойчине крило. Балет на 4 дії, 7 картин / Лібрето О. Геріновича за мотивами однойменного оповідання І. Франка. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – Київ : Музична Україна, 1968 – 228 с.

9. *Кос Н.* Анатоль Кос-Анатольський / Надія Кос // Митці Львівщини. – Львів, 1999. – С. 50–53.

10. Музыкальный энциклопедический словарь / Главн. ред. Келдыш Г. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.

11. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / Ред. и сост. Медведев А., Медведева О. – Москва : Советский композитор, 1987. – 592 с.
12. *Marcus G. Mysteri trein: Images of America in rock'n'roll music / G. Marcus – 3. rev. ed. – N.Y. : Dufton, 1990. – 281 p.*
13. *Romi F. Petite histoire des cafe-concerts parisiens / F. Romi Paris, 1950. – 145 p.*
14. *Taylor P. Popular music since 1955. A critical guide to the literature / P. Taylor London-N.Y., 1985. – 225 p.*

ANATOLIY KOS-ANATOLSKYI'S MUSICAL-THEATRICAL CREATIVITY: FROM CLASSICS TO ENTERTAINING GENRE

Wolodymyr KONONCHUK

*Chair of jazz and popular instrumental music,
Kyiv Institute of Music im.R.M. Glier,
Tolstoy, 31 str., 01032 Kyiv, Ukraine,
tel.: 093-52-50-270, e-mail: kwnol2@yandex.ru*

The article is dedicated to separate aspects of musical-theatrical creativity of a prominent Ukrainian composer Anatoliy Kos-Anatolskyi, namely examples of implementing stylistic models of the entertaining music into the numbers of the ballets “Orysia” and “Jay’s wing”, opera “Glow”, operetta “Spring thunderstorms”, as well as the analysis and determination of the roles of these numbers in the general dramatic concept of these works.

Keywords: entertaining genre, academic music, stylistic models, synthesis.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНАТОЛИЯ КОС-АНАТОЛЬСКОГО: ОТ КЛАССИКИ К РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМУ ЖАНРУ

Владимир КОНОНЧУК

*Кафедра джазовой и популярной инструментальной музыки,
Киевский институт музыки им. Р. М. Глиэра,
ул. Толстого, 31, 01032 Киев, Украина,
тел.: 093-52-50-270, e-mail: kwnol2@yandex.ru*

Статья посвящена отдельным аспектам музыкально-театрального творчества выдающегося украинского композитора Анатолия Кос-Анатольского, а именно: примерам имплантации стилевых моделей развлекательного жанра в музыку балетов «Орься», «Крыло сойки», оперы «Заграва», оперетты «Весенние грозы». В работе анализируются отдельные номера указанных произведений и определяется их роль в музыкально-драматургическом контексте.

Ключевые слова: развлекательный жанр, академическая музыка, стилевые модели, синтез.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2012

Прийнята до друку 20.09.2012