

**Міністерство культури України
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової**

ВАН МІНЦЕ

УДК 782.1+78.071.2+781.68

**ЛІРИЧНА СЕМАНТИКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ (Г. ДОНЦЕТТІ, Ш. ГУНО,
М. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ, ДЖ. ПУЧЧІНІ)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2020

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України (Одеса)

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
МАРКОВА Олена Миколаївна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової, зав. кафедри
теоретичної і прикладної культурології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ЗОСІМ Ольга Леонідівна,
Національна академія керівних кадрів культури
і мистецтва, кафедра академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
кандидат мистецтвознавства, доцент
ВЛАСЕНКО Ірина Миколаївна,
Криворізький державний педагогічний університет,
кафедра музикознавства, інструментальної та
хореографічної підготовки

Захист відбудеться “26” лютого 2020 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано “24” січня 2020 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства,
професор



А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи обумовлена сучасним станом музичного мистецтва, спрямованого до відсунення культу драматизму-трагізму в мистецтві на користь споглядальності й ліризму вираження. Ритуально-релігійний дух, наповнений *надособистісним* етосом ліричного висловлення, визначає сутність музичних наповнень театралізованих дійств і видовищних заходів сучасності, що визначають і специфіку оперних постановок класики. На сьогодні актуалізувався вокал епохи *bel canto*, фігуративна *лірична-гімнічна* сутність якого чітко протистоїть драматичній експресії класичної, тобто постскарлаттієвської опери.

Подібно до того, як у міфах герой, обновляючи сили для здійснення наступного подвигу, торкається до матері-землі, опера, переживши «посткласичну-постмодерністську» епохи, збираючи резерви для продовження шляху, звертається до власних джерел, які закладені в ритуалі-містерії, у виразних засобах, показових для останньої. А основним жанровим типологічним показником для цих перед- та ранньооперних проявів є *ліризм*, *ліричне* в музиці, що тільки в останні десятиліття перетворюється у пошуках музикознавців із часткового виявлення музичної виразності у значеннєве узагальнення категоріального рівня.

Від XIX сторіччя складається самозначимий ліричний виразний потенціал (а не як опозиція героїчному-драматичному в сонатних діалогізаціях німецького інструменталізму), що утворює спеціальні типологічні відгалуження у вокалі. Тому виступає ідея своєчасності і необхідності оцінити вказані шари музично-історичного матеріалу з позицій світобачення сьогоденності, а це і визначає наукову доцільність даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики та композиції і теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри, відповідно до теми № 2 «Історія та теорія музично-виконавської діяльності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2021 р.р.

Метою даної роботи є осмислення семантичних засад ліричних жіночих образів в оперних партіях творів Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні як прояву тенденції депсихологізації-деіндивідуалізації, що стала установкою «антиромантичного» мистецтва минулого сторіччя.

Конкретні завдання роботи:

1) систематизація матеріалів щодо прояву ліричного в опері, з огляду на дооперне джерело ліризму в музиці й прояв останнього в стратегії оперного вокалу;

2) обґрунтування специфіки оперного ліризму в музиці XIX століття, виходячи з реальної множинності напрямків (академічний класицизм, бідермайер, реалізм-веризм-натуралізм, символізм, переднеокласицизм), що утворили історично обумовлену ієрархію у «століття романтизму»;

3) виділення факторів фемінізації оперного вокалу в XIX сторіччі й утворення в цьому струмені спеціальної й специфічно жіночої типології ліричного-«легкого» сопрано, неможливої у маскулінному домінуванні вокального мистецтва попередніх сторіч;

4) аналіз у прийнятому ракурсі розуміння специфіки ліричного принципу вираження в жіночих образах персонажів росінієвської традиції (Лючія у відповідній опері Г. Доніцетті);

5) дослідження класики «ліричного» сопрано в операх Ш. Гуно (Маргарита в «Фаусті», Джульєтта в «Ромео й Джульєтті») і типологічних алюзій як засобу вираження в операх М. Римського-Корсакова, складених з розрахунком на виконавські можливості Н. Забели-Врубель;

6) прослідковування «тотальної ліризації» співочого діапазону в операх Пуччіні стосовно партій Чіо-Чіо-Сан і Турандот, в яких депсихологізація «вирівнює» реєстрово-фактурні протилежності у співі.

Об'єкт даної роботи – ліричний спів в опері, **предмет** – його роль у європейській класичній опері ХІХ сторіччя й спеціально у творах Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні.

Хронологічні межі дослідження, ХІХ – початок ХХ століття, зумовлені історичною недооцінкою шару вираження в музиці, який не співпадав із рівнянням на прогресизм у визначенні соціально-культурних цінностей, на прореволюційно налаштоване мислення із відповідним пієтетом драматично-трагедійного пафосу музичного вираження.

Матеріалом дослідження є оперна творчість знаменитих композиторів ХІХ – початку ХХ століття: Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні. Маючи безумовне визнання у публіки, твори даних авторів на певних етапах усвідомлення оперних звершень, особливо це стосується спадщини Г. Доніцетті і Ш. Гуно, не були оцінені у повноті представництва в них ліричного начала музики, що є генетичною ознакою її ества і, безумовно, ритуально-храмовою детермінацією її виразності.

Методологічна основа роботи будується на принципах інтонаційного, тобто базованого на розумінні генетичної єдності мовлення і музики підходу, для якого органічна комплексна міждисциплінарна охопленість виразності слова, музики і зображальності. І таке бачення музичного вираження співпадає з сучасними мистецтвознавчими методами досліджень, серед яких виділяємо: історико-музикознавчий, жанрово-стильовий, інтерпретативно-герменевтичний, семіотично-естетичний. Для побудови концепції дослідження були обрані естетико-філософські і загально-історичні методологічні засади: компенсативна естетика С. Канарського, феноменологічний принцип Е. Гуссерля, культурно-історичне вчення І. Тена, мистецтвознавче втілення його Г. Вольфліним, культурологічний наратив Б. Барта, метафізика музичної історії за О. Марковою. Провідними методичними інструментами дослідження стали дискурсивний аналіз, історично-компаративний, біографічно-описовий, мистецтвознавчо-стильовий методи. Ці методи дозволили всебічно охопити феномен ліризму ХІХ як явища мистецтва в його феміністичній абсолютизації та у компенсативній протиставленості маскулінній спрямованості культурних цінностей доби романтизму.

Теоретичну базу дослідження становлять фундаментальні роботи з різних галузей знань, які висвітлюють проблеми музичної естетики і філософії музики (С. Канарський, О. Лосєв, С. Маркус, Фан Дін Тан, Т. Чередниченко), метафізики історії та історії мистецтва (Г. Адлер, Г. Вольфлін, М. Конрад, Лю Бінцян, О. Муравська, Х. Ріман), семіотики і музичної семіотики (У. Еко, В. Дюрр,

Д. Кемпер, О. Лосєв, В. Медушевський, О. Рощенко), теорії музичної інтерпретації (Р. Інгарден, Н. Корихалова, Ле Ван Тоан, О.Маркова, В. Холопова, О.Чайка); досліджень в галузі теорії та історії виконавства і вокалу (Д. Андросова, Д. Аспелунд, В. Багадуров, Т. Захарчук, Ма Вей, О. Стахевич), теорії виконавських стилів (Є. Назайкінський, С. Скребков), психології творчості і музичного виконавства (Л. Виготський, М. Давидов, Л. Зима, Е. Курт, О. Маркова, Т. Полянська, О. Самойленко), актуального інтонування, комунікації (Т. Веркіна, О. Костюк, О. Польовий), герменевтики і музичної герменевтики (Н. Сиротинська, О. Сокол, А. Швейцер, Б. Яворський), а також теорії інтонації і музичного мовлення (Б. Асаф'єв, О. Козаренко, І. Котляревський, І. Ляшенко, О. Маркова, Фам Ле Хоа, Фан Дін Тан), теорії артистизму (М. Блінова, С. Канарський, Ю. Чекан) та інших, які в певній мірі торкнулися проблеми художньої специфіки музиканта-фахівця.

Виділення і вивчення феномену музичного і спеціально оперного ліризму як самостійної наукової проблеми стимулювали залучення фундаментальних праць Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Г. Кречмара, Е. Курта, які розробили концепції ліричної генези музики, а також О. Маркової, яка розглядає у своїх працях лірику як провідну музично-естетичну категорію і як узагальнення мелодійної атрибутивності музичного вираження. З метою поглибленого вивчення ліричного феномену як синергійного начала людського спілкування, відтворення у ліриці єдності надособистісного і особистісного начала були залучені теоретичні концепції, що дозволяють розробляти оновлений музично-інтерпретативний підхід від мелодичної універсалії в ряду засобів музичної виразності і оперного співу особливо (Л. Дис, О. Леонтьєв, С. Пясковський, Р. Реті).

Наукова новиза отриманих результатів полягає у розширенні уявлень про сучасний музичний вимір мислення від мелодизму як втілення ліричного принципу вираження і усвідомлення інструментальної природи вокалу в звучанні голосу, складаючи паралель до артистичного втілення мовленнєвого початку. Виділена теза про концентрацію у ліричному співі голосового інструменталізму, хоча принцип музичної драми в опері розгортає контакт із мовленнєвою сферою.

Вперше у вітчизняному музикознавстві:

- зазначений дискурс «вокальний ліризм»;
- запропоноване визначення суттєвих ознак оперної семантики жіночих персонажів як носіїв лірики в операх XIX – початку XX ст.

Значно розширений понятійний апарат, який містить нові для музикознавства поняття: *бідермайєрівський ліризм, ліричне сопрано як тембр-ампла, компенсативність жіночої експансії в оперному співі по відношенню до маскулінності буття XIX ст.*

Отримали подальший розвиток:

- теорія метафізики музичної історії;
- теорія історичних стилів як тембральна стратегія музичного подання.

Теоретичне значення дослідження полягає у створенні оригінальної теоретичної концепції тембрально-вокальної зумовленості стильового вираження європейської музики XIX – початку XX ст.

Практичне значення отриманих результатів визначається можливістю використання її матеріалів в класі сольного вокалу, в курсах теорії та історії

вокального виконавства, теорії виконавської інтерпретації, вокальної методики для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України, а також для вокалістів, які займаються концертною діяльністю.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення та результати дисертації обговорювалися на кафедрі теорії музики та композиції, прикладної та теоретичної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової. Розроблені ідеї, проблеми та матеріали дослідження апробовані у наукових статтях, концертній та педагогічній практиці дисертантки, а також у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових, науково-практичних, науково-творчих конференціях, зокрема: Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід–Схід» (Одеса, 21-22 листопада 2017, 25-26 вересня 2019), Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції і сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018, 30 квітня – 2 травня 2019).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 1 стаття – в науковому наукометрично ємкому періодичному фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, тринадцяти підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основного тексту – 161 сторінок, бібліографія включає 122 найменування.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **ВСТУПІ** обґрунтовано вибір теми дослідження та її актуальність, сформульовано мету і завдання, об'єкт, предмет, окреслено методологічну основу, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи, представлено джерельну базу, містяться відомості про структуру та обсяг роботи, дані щодо апробації результатів дослідження, кількість публікацій за обраною темою.

РОЗДІЛ 1 – «ЛІРИЧНІ ЖАНРИ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ТА ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ» складається з трьох підрозділів і присвячений виявленню фундаментального значення лірики як музично-естетичної категорії – універсалії, що створює платформу для усвідомлення її в широкому музикознавчо-теоретичному сенсі. На основі історичного і аналітичного підходів виявляється генеза музичного мислення, робиться спроба узагальнення ліризму в тяжіннях його фактурно-сміслового наповнення в залежності від історичного стилю і жанрових подань музики. Огляд музикознавчої літератури виявляє необхідність обґрунтування і визначення на музикознавчих засадах дискурсу ліричного вираження в музиці в конкретиці соціокультурних умов ХІХ – початку ХХ ст. Останні мають принципову стильову співвіднесеність із неосимволізмом, за О. Марковою, сучасності з метою розкриття його суті і нового розуміння категоріального обсягу поняття ліризму.

У *підрозділі 1.1. «Лірична генеза музики й над-, поза-індивідуальні форми її прояву»* проведено аналіз наукової літератури з філології, культурології, театрального мистецтвознавства тощо. Узагальнені відомості щодо церковних витоків музики і першості ліризму в ній, з'ясовано значення лірики як

всеохоплюючої категорії музикознавства й музичної естетики, що є невід'ємною частиною буття музики на всіх її етапах. Виділено уявлення про лірику як самозначущий показник у ритуально-обрядовій прикладній сфері культури, а також в межах театральньо-драматичного музичного втілення в опері. На основі історичного та компаративного методів досліджено генезу оперно-вокального мистецтва, виявлені чинники, що сприяли розвитку цього способу втілення ідеальних цінностей культури.

Узагальнення історичних описів показало, що лірична генеза музики створює певні умови просування лірики в ритуаліці-культурі й у ранньому театрі. Так, ліричний зміст музичних явищ позначається причетністю тоново-ритмічно впорядкованого звуковидобування до втілення надпобутових реалій ідеальних людських тяжінь; лірична виразність базується на мелодійній речовості, що відбиває кругові-хвилеподібні симетричні структури космічних досконалих пропорцій, які протистоять одинично-людським мовленнєвим проявам і, одночасно, регулюють за допомогою орієнтування на «середній тон» мовні інтонаційні коливання (звідси – універсальність *інтонаційного принципу в музиці* як співвіднесення вербального й музичного звуковираження).

Також суттєвим видається формування ліричної повноти *піднесення над буттєвістю* у співі як подоланні мовної обмеженості діапазону за рахунок фальш-регістрів (високого й низького), як гіпертрофії кругових рухів голосу у вигляді *фігуративних* побудов, як спосіб втілення *високої безвольності*, що протистоїть моделям вольових устремлінь в музиці, вибудованої в гармонічній вводнотоновості. Містерія утворює джерело музичного театру й театру в цілому як у Китаї, так і в Європі. Причому, насичення чистотою співочого прояву учасників дійства, з одного боку, визначає підвищення ліричного тону музичного звуковираження в цілому, а з іншого, наочно суперечливо тропує сценічне подання, створюючи художньо-метафоричний потенціал вираження («драматизм»), який стає самозначимим у класичній опері, тобто опері як такій.

Ліричний співочий принцип людського самовираження зосередив специфіку *жіночого* початку в музиці як прояву *мелодично-тканевого* зрізу тонової організації – на відміну від чоловічого, силового ритмічно вираженого принципу, у тому числі через централізованість ладо-тональності гармонійного типу (мелодійні-модальні ладові структури органічно сполучені зі змінністю тонікустоїв).

Феномен лірики, зважаючи на його багатогранність і стильово-жанрову неоднозначність виявлення при сутності жанрових типологій, відзначених цим терміном (лірична трагедія, лірична опера XIX ст.), не можна вважати достатньо дослідженим поза аналізу французької ліричної опери. Адже в цій опері видано відкриття нового типу персонажа, відзначеного тембром-амплуа ліричного сопрано, тобто суттєво феміністичного вираження ліризму.

У *підрозділі 1.2. «Лірика й аріозність опери»* проведено аналіз ліричного наповнення опери через арію й аріозний спів, оскільки псалмодійність-декламаційність від начал демонстрували суттєву складову містерії, а згодом літургічної драми і саме опери. Арія, народжена у духовній сфері поза опери, підняла на рівень класики оперного *bel canto* вокальну оснащеність опери як музичної драми.

В роботі відзначено, що джерела опери в Європі визначені культурою салону-камерати, тобто камерним співом, що усвідомлював свою наслідуваність від церкви й, одночасно, указував на відхід від церковного мистецтва як такого; звідси - заборона *crescendo-diminuendo*, вимога не співати високі ноти *forte*, уміння співати в різних регістрах різною динамікою, тобто давати сховану поліфонію як церковний знак у мелодійних фігурах. Показано, що лірика опери наповнювалися зіставленнями надіндивідуальної лірики славлення й індивідуалізованих виражень за допомогою декламаційних моделей у проспівуваній мелодії за текстом.

Актуальним спостереженням дослідження є вказівка на регіональний зміст торжества арії як основного номера опери в італійській *seria*, що склалася на Півдні Італії, де проживали й проживають етнічні греки і які усвідомлюють себе прямими спадкоємцями візантійської церковної *калофонії*, тобто «прекрасного співу», в італійському перекладі Россіні – *bel canto*. Відзначається, що суттєвим є тотожний останньому французький термін *beau chant*, а в основі тих явищ співу була *фігуративність*, похідна від риторичної навченості співаків.

В дослідженні представлено, що історія європейської опери має принципові паралелі до оперних трансформацій Китаю, простежених Лю Бінцяном; у цьому випадку окремо підкреслюється спорідненість ліричної куньцзюй (XII-XV ст.) з ранньою європейською оперою (кінець XVI – початок XVII ст.), тоді як французька опера епохи Ж.-Б. Люлі (XVII ст.) надзвичайно близька до цзінцзюй (також від XVII ст.), хоча функція балетних сцен істотно різна. При цьому суттєвим є визначення того, що жіночий спів у опері наслідував високу лірику кастратів-фальцетистів, відсторонення яких від участі у оперних виставах широко відкрило двері для застосування жіночих голосів. Але підкреслено, що багаті виразні ресурси «россінієвських сопрано» залишали поза уваги саме жіночу ліричну специфіку вираження, що й ствердило винайдення «ліричного сопрано» у середині XIX ст.

У *підрозділі 1.3. «Жанр ліричної опери й амплуа ліричного сопрано»* проведено порівняльний аналіз типологічних характеристик романтичної опери і представленої Гуно ліричної опери з відповідним відкриттям амплуа-характеру вокального вираження.

В результаті операцій типологічних порівнянь констатується, що *ліризм* виділяється як показник мелодійного гімнічного способу вираження, який склав підстави оперного вокалу, у тому числі у французькій оперній традиції фігурував як відмітна ознака жанрового прояву опери (*лірична трагедія*), а в ній музична складова сценічного синтезу забезпечувала над дією стоячу *ідеальність співочого вираження*. При цьому «світлий спів» кастратів-фальцетистів італійської школи концентрував ліризм у подвійності його прояву як надіндивідуального типологізму у вираженні Захвату, Радості, Спокою – і індивідуалізованого прояву в образі високої скорботи *Lamento*, що створює драматичну опозицію, минаючи прояв у вираженні героїв грубої сили.

В дослідженні приведено спостереження, що з падінням системи оперного класицизму й припинення мистецтва кастратів-фальцетистів на всю першу половину XIX століття затверджується «россінієвське» сопрано як жіноча модель майстерності вищезазваного чоловічого співу, але та що представляла собою динамічну його гіперболу співу у величезних нових театрах. Опозицією італійській

школі й німецькому оперному симфонізму було вокально-тембральне відкриття Ж. Дюпре, що зблизило виразність тенора й баритона-баса за допомогою «баритонізації» першого, що відповідало експансії мовленнєво-декламаційного наповнення співу.

В роботі відзначається, що народження жанру *ліричної опери* не випадково відбулася у творчості автора-священника: *гімнічний* жанр і високоморальні ідеї-образи втілювалися в славильній музиці романсу-каватини як відповідних декларативному – позасюжетному – ствердженню непорушності моральних основ буття й проявів характерів. Підкреслено, що історична закономірність появи цього жанру підтримана виділенням *ліричних*, за авторською самохарактеристикою, опер Р. Вагнера («Лоенгрін»), Дж. Верді («Луїза Міллер», «Травіата»), а також тотальним впливом французького жанру *ліричної опери* на різнонаціональні композиції другої половини ХІХ ст., у тому числі це «ліричні сцени» у П. Чайковського («Євгеній Онегін»).

У **Висновках до Розділу 1** підкреслено, що відкриття «легкого» сопрано в оперній вокальній типології можна зрівняти із ствердженням у літературі образів «принижених й ображених» – відповідно до назви роману Ф.Достоевського, що стало символом світобачення не тільки всієї російської літератури, але й співпереживаючих жертвам соціальної несправедливості у світовому охопленні; «легкі» сопрано, з їх церковно-містеріальною аналогією до звучання голосів дискантистів, включало багаті алюзивні співвідношення як з оперними партіями попередніх епох, так і із церковними співочими символами, породжуючи художню емність наповнення музичного змісту відповідних ролей і партій.

Лірична опера й тембр-амплуа *ліричного сопрано* визначили поворот оперного мистецтва до активізації надіндивідуального ліризму й *депсихологізації* персонального вираження, у якому дитяча ритуалізованість психіки, далека від самоаналізу, зосередила увагу слухачів на повноті прояву людської доброти й співчуття до страждання й страждаючих. Людська гріховність і можливість спокути її Каяттям і щиросердечним Перетворенням становлять стрижньові мотиви сюжетів і сценічних положень *ліричної опери*, нарешті, самого співу, у якому відновлений був художній авторитет *ліричних* тенорів, що йдуть від староцерковної традиції «солодкого» співу. Але особливо значущим є безвібратне, лунко-«польотне» звучання *ліричного сопрано*, «урятованого» від «ваги» силового виявлення середнього й нижнього регістрів.

РОЗДІЛ 2. «ЖІНОЧІ ОБРАЗИ ЯК ЛІРИЧНА ДАНИСТЬ В ОПЕРАХ Г. ДОНЦЕТТІ, Ш. ГУНО, М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА, ДЖ. ПУЧЧІНІ» містить 4 підрозділи, присвячених аналізу у відповідному ракурсі вказаних типів персонажів і засобів вираження в спрямованості на розуміння унікальності відкриття тембру-амплуа «легкого» сопрано.

У підрозділі 2.1. «Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження “божевілля від любові” (на прикладі образів опер “Лючія ді Ламмермур”, “Фаворитка”» здійснюється в аналізі апробації висунутої гіпотези щодо унікальності виявлення жіночого ліризму в *semiseria* через «заміну» звучання «світлого співу» кастратів дворегістровим «россінієвським» сопрано. І це здійснювалося з гіпертрофованою різноплановістю подань різних тембрів-регістрів

в персонажах, що суміщають втілення чоловічого і жіночого поведінкового-виражального початків (пор. з архетипами аніма-анімус).

В процесі аналізу підкреслюється, що росінієвські голоси, задіяні в озвучуванні партій Лючії і Леонори з відповідних опер Доніцетті, заклали можливості амбівалентного подання тихої жіночості і шаленого натиску, що принциповим сюжетним стрижнем «божевілля від любові» повністю розкрилося в партії Лючії, але стримано виявилось в характеристиці Леонори, де головують лірика Надії і Спокути. Двоспрямована виразність вказаних партій послідовно виявилася в характеристиці Лючії, склавши класику сопранового втілення *semiseria*, тоді як «Фаворитка» заявила «вічну» тему «травіати», вирішену у суто ліричних тонах у відповідних операх Доніцетті і Верді.

В роботі підкреслюється, що ліризм як мелодійне багатство розгортання *розспівування* відмітив специфіку сакрального освячення виразності цього роду, привносячи у буттєво-історичні сюжетні перипетії дихання духовного подвигу.

Підрозділ 2.2. «Ліричні сопрано Ш.Гуно у втіленні “дитячої нерозумності” – в образах опер “Фауст” і “Ромео й Джульєтта”» присвячений актуальній для сьогоденної поваги до духовної музики оцінці знаменитих композицій, релігійний заряд виразності яких не приймався прогресистами Нового і Новітнього часів у якості етично-естетичного позитиву.

В результаті аналізу названих творів підкреслюється, що лірична французька опера склала принципово новий історичний етап виявлення опери як музичної драми, у якому провідним принципом виступає *солідаризація з народно-національними й церковними джерелами* цього роду мистецтва. Лірична опера виявляє наближення до *простоти* форм народної музичної традиції, що аж ніяк не становить прерогативу французької національної музичної сцени.

В дисертації показано, що особливий зміст знайшла концепція оперних голосів у Ш. Гуно в операх «Фауст» і «Ромео й Джульєтта». Це партії головних героїнь, доручених сопрано, однак у принципово іншому прочитанні, чим це було зроблено в концепції «росінієвських» голосів. Підкреслюється, що у партії Маргарити народжується ампула-тембр «легкого» сопрано, що відзначений блискучою колоратурою у верхньому регістрі, але не доповнюється міццю грудного низького регістра, тоді як рівновага останніх тримала героїчний тонус классицистської-барочної й романтичної опер. Завдання «наближення до правди життя» породили в сюжеті необхідність висування на перший план співчуття до «приниженої й спокушеної» грішниці, у виразних засобах визначилося «усіканням» повноти героїчного наповнення оперної партії (таке тембральне відкриття Ш.Гуно було надто привабливим для сучасників, оскільки в Дрезденській постановці опера пройшла за назвою «Маргарита»).

У цьому ж дусі «стиску» героїчного сопрано «росінієвських голосів» вибудована й партія Джульєтти в опері за трагедією У. Шекспіра; Ромео й Джульєтта у функції ідеальних закоханих у творі Гуно споріднені *жанровою уподібненістю* (№ 4, «Мадригал на два голоси»). Новий тип героїні, що відповідає *реаліям* життєвих обставин – це позагероїчні, але гідні розуміння й визнання діяння персонажів, які *щирою простотою помислів наближаються до дітей*.

Реформа голосів, зроблена французьким оперним реалізмом – це введення «легких» quasi-дитячих голосів, що втілюють образи осіб юних і не здатних

аналізувати ситуацію, але здатних вірити, сподіватися, лагідно любити. Такі – Лейла в «Шукачах перлів» і Мікаелла в «Кармен» Ж. Бізе, Лакме в однойменній опері Л. Деліба, Шарлотта в «Вертері» Ж. Массне й ін.

В дослідженні підкреслено, що в китайській оперній традиції є свої Ромео і Джульєтта – у вигляді кротких та ніжних Лянь Шаньбо і Чжу Інтай, які явно перевершують своїх європейських аналогів у виключному визнанні волі батьків. І тим за суттю втілення наближені до символічного образу безсумнівної жіночості – Попелюшки із французьких народних і літературної казок.

У підрозділі 2.3. «“Легкі” сопрано в ліричних образах Снігуроньки, Марфи, Шемаханської цариці з опер “Снігуронька”, “Царська наречена”, “Золотий Півник” М. Римського-Корсакова» вироблена концепція трансляції відкриття французької оперної сцени в умови купкистського народництва.

В ході аналізу ліризму образу Марфи проступає розвиток ідей релігійної *екстатичності* в проекції на *типову мелодійність*. Відзначене спостереження, що романтичний метод в «Царській нареченій» оригінально «обертається», виносячи естетику силово-вольових дій романтиків у виміри естетики слухняності, непротивлення насильству, преображуючи новим змістом вокальну виразність «легкого» сопрано.

Принципово показовим є «мотив сну», уведений у заключну сцену, що надзвичайно виявлений й у символістському мистецтві як «сон-мара», страшаючий і непояснюваний; даний мотив споріднений із «сном-маренням» опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, але містить зріз «лика долі», невідступної, як сон-відпочинок буття. При цьому підкреслюється, що сюжетно-образним прототипом «Царської нареченої» О. Мея – М. Римського-Корсакова виступає явно «Лючія ді Ламмермур» В. Скотта – Г. Доницетті, яка склала органічне породження «кельтської хвилі» раннього романтизму й бідермайєру.

В підсумку аналізу підкреслюється: російська школа в особі Римського-Корсакова, будучи вибудованою в руслі позицій, прокладених раннім романтизмом, виявилася спрямованою до літургійності, містеріальних дійств кінця XIX століття, не приймаючи ні вагнерівського «ламкого містицизму», ні «марення-фарсу» сценічних композицій Дебюссі; захищаючи реалізм художнього мислення. Оригінальний вокал партії Марфи, що становить «позицію опозиції» стосовно романтичної Лючії, представляє своєрідне продовження лірики оперних партій, відкритих в «Снігурочці» – «легке» ліричне сопрано, з «урятованою» від героїчного навантаження колоратурою, але невідривною від *сакрального* ореолу того колоратурного співу.

Підрозділ 2.4. «“Східний” ліризм Чіо-Чіо-Сан, Турандот в однойменних операх Дж. Пуччіні та їх вплив на китайську сценічну музику» охоплює можливості «зворотної трансляції» відкриттів французької ліричної опери в умови італійської оперної сфери, з якої виходила і в протилежність якій вибудовувалася ідея творів Ш. Гуно.

В роботі підкреслено, що *ліризм* склав винятковий вимір партій Чіо-Чіо-Сан і Турандот у творах Дж. Пуччіні, при тому що в цих композиціях ліричне сопрано не склало попиту, навіть в партії Мімі в «Богемі», загальне жанрове подання якої моделювало французьку *ліричну* оперу. Названі твори Пуччіні, написані за

східними сюжетами, змістовно продовжували «орієнтальний» варіант французької ліричної опери.

Ліризм партій Мадам Баттерфляй і Турандот вирішувався зовсім не «полегшеним» сопрано і не уникненням драматично-контрастних виходів. Ліризм як кантиленне подання високого Оспівування, із користуванням переважно високого регістрового положення голосу, при тому що пряме втілення колоратурної фігуративності відсторонювалося, – склав здобуток техніки вокалізації сопрано. В ньому оригінально, на рівні модерну ХХ сторіччя, відроджувалися риси «досконалого» сопрано ХVІІІ і «россінієвського» голосу першої половини ХІХ ст.

«Дитячий» присмак інтонування у відродження церковної співацької манери взагалі, тобто спів без вібрато, із збереженням відносно вузького діапазону звучання у високому реєстрі, утворив виражену тенденцію певних пуччінієвських партій, у тому числі у вказаних «орієнтальних» композиціях. Але італійський запас *semiseria* «спрацював» у концепційному вирішенні *веристського ліризму*, в якому явно, згідно реально-історичних витоків цієї техніки вокального втілення, проступає особливого роду *поєднання ознак ліричного і россінієвського сопрано*.

У **Висновках до Розділу 2** у функції підсумку сказаного про партії з опер Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні виступає ідея про сталість зосередження ліричного образу у жіночих персонажах. З них лише частково у Доніцетті їх звучання відзначене партнерством, в принципі, ліричних же тенорів, але має протиставлення у драматично вибудованого баса-баритона. Зосередження ліризму – у провідних партіях Ш. Гуно, де представлено «легке» сопрано, широко підтримане не тільки партнерством ліричного тенора, але і «двійника»-травесті, частково ліричним баритоном, тоді як в опозиції постають басові партії і драматичні, тобто «баритонізовані» тенори.

Розвиток ідеї ліричної опери і ліричного сопрано виступає в поданні М. Римським-Корсаковим, вираженої двоїстості-множинності (три різнометрові сопрано в «Снігуроньці» – і відсутність тенорового партнерського оточення) чи типологічної антитетичності (Марфа – Любаша) з відповідною партнерською підтримкою ліричного тенора і антитези драматичного баритона. Такі співвідношення голосів надають ліризму головної персони чи то міфологенного світіння, чи притчево-біблійної порівняльності.

Нарешті, у Пуччіні маємо повернення на новому рівні модерністського охоплення «авокального» надбання (чи то в сюжетіці, чи в сценічній пластиці, *portamento-glissando* у співі) россінієвської масштабності дворегістрового співу, яке часто йде у підтримання «дволикості» головної героїні, яка, подібно до Госки, до Турандот, здатна здійснювати протилежно морально спрямовані думки-вчинки.

Принциповий сюжетний стрижень «божевілля від любові», що повністю розкрилося в партії Лючії ді Ламмермур в однойменній опері Доніцетті, приймає характер «марення любов'ю» у зачарованій стараннями Мефістофеля Маргарити у «Фаусті», «марення-сну» у відносинах персонажів «Ромео і Джульєтти» Гуно. Згубний захват любов'ю, наведеною чарівництвом Весни, задає сюжетний стрижень в «Снігуроньці», а божевілля відстороненості любові «страшним сном» жорстоких пристрастей – у «Царській нареченій» М.Римського-Корсакова. А «чари кохання», покликані виправити соціально-расові відносини, стають смертельною

примарою для Чіо-Чіо-Сан, вони вбивають Ліу – і відроджують Високе у Турандот у відповідних операх Дж.Пуччіні.

Таким чином:

- ліризм в опері XIX – початку XX ст. невідривний від жіночого начала вираження, хоча це подається в різноспрямованостях трактування тих жіночих голосів;

- ліризм пов'язаний із сакральними знаками вираження, в яких спеціальне призначення відведено верхньому «польотному» регістру, в якому з кінця XIX ст. втрачається безпосередній зв'язок із аллілуйною фігуративністю *bel canto*;

- ліризм є фактурне-конструктивне принципове «спрощення» поряд з драматичними нагромадженнями-протиставленнями, але в руслі *високої простоти символіки мелодійного «ходіння кругами»*, що є само по собі Богопоминальний акт, в якому не індивідуальний, але типовий характер висловлювання складає достойне втілення Обраності.

У **ВИСНОВКАХ** дисертації містяться результати узагальнення теоретичного й аналітично-творчого значення. Зроблена у дослідженні систематизація відомостей щодо трактування *ліричного* начала вираження обґрунтувала суто музичний виток того роду виразності, що концентрується у жіночому переломленні – в європейській і східній традиціях у сакральній архетиповій типології *аніма*, жіночого в чоловічому, а згодом, у секуляризованому театральному втіленні через *анімус*, чоловічого у жіночому. Останнє стосується європейської оперної експансії XIX ст., коли жіночі голоси типу «россінієвських сопрано» посіли місце «світлого співу» кастратів-фальцетистів, підготувавши «ліричне сопрано» французької ліричної опери як алюзії до хлопчачого дискантового храмового співу.

Узагальнені результати дослідження жіночих партій чотирьох видатних композиторів XIX – початку XX ст. в напрямі виявлення в них символічно-типологічного та значеннєво-стильового втілення феномену оперного ліризму виводять на окреслення базових засобів виразності, якими здійснений «ліричний потік» *специфічно жіночого його співацького втілення*.

Виділені змінності наближення до архетипових формул *анімус – аніма* (чоловіче в жіночому – жіноче в чоловічому), задіяних типологією церковного витоку оперності.

Ліризм як мелодійне багатство розгортання *розспівування* і в цьому вигляді безпосередньо вихідного із сакрального-церковного джерела безпосередньо втілюється у суттєвій складовій партій для «россінієвських» голосів у Доніцетті, безперешкодно домінують у Гуно і містять відблиск тої церковної наближеності в партіях Снігуроньки і Марфи у Римського-Корсакова. Ліризм у поєднанні з високою теситурою сопрано має місце у героїнь «східних» опер Пуччіні, які самою заявкою орієнталізму визивають асоціації до орієнтального ж різновиду французької ліричної опери. Але «легкість» високих звучань у них не переходить в колоратурну «священну гру», а драматична навантаженість висловлень у середньому і низькому регістрах складають другорядну, але суттєву складову їх художнього втілення як «ново-россінієвських» голосів у XX ст.

Ліризм як головна ідея оперного дійства інтенсифікує виявлення в тій чи іншій мірі *простоти* форм, яка проявляється в «стислій» номерній конструкції

semiseria Доніцетті, довір'ям до куплетності-строфічності в номерних же розкладах у Гуно, наспівності-аріозності, в протиставленні до декламаційності купкистів у Римського-Корсакова. Типологічна наспівність-аріозність виділяє й вокальну палітру Пуччіні, у якого, в усвідомленій наслідуваності від Верді, типологізм аріозного виявлення відсторонює індивідуалізовану речитацію-декламаційність психологічного реалізму творця «Аїди».

Особливого сенсу набуває в розглянутих операх ідея юного протистояння батькам і традиціям старшого покоління, що найбільш демонстративно-усвідомлено дано в *semiseria* Доніцетті, у якого «маскулінізоване» аналогією співу кастратів «россінієвське» сопрано демонструє *силову* здатність протистояти нотами середнього і нижнього регістрів «маскуліній експансії» драматичного баса-баритона. В межах творів Гуно і Римського-Корсакова виділена «ігрова дитячість» юних героїнь, які не «протистоять», а «злітають» у недоступні іншим голосам височині й колоратурні фігурації, тим віддаляючись і зберігаючи у можливостях «легкого» сопрано здатність вокального «ширвання» як Обраності.

Наслідуючи дитячий-юний принцип подання своїх героїнь, особливо що стосується «східних» сюжетів в операх Пуччіні, італійський майстер початку ХХ ст. відсторонюється від колоратурних прикмет Обраності, але виявляє спеціальну довіру до високих нот співочого діапазону і кантиленної мелодійності. Так відтворюється в умовах опери-модерн регістрової двоскладовості героїнь *semiseria*, при цьому відсторонена від регістрової равнозначності на користь домінування «світлого співу» у вигляді превалювання фальцетного регістру в сукупному діапазонному просторі оперної сопранової вокалізації.

Такого роду тембрально-регістровий розподіл має подобу до прерогативи фальцетного співу у китайській національній опері, при тому що в речитативних побудовах висловлювань чоловічих осіб мають місце і басово-діапазонні показники.

Особливий інтерес має уособлення в персонажах ліричної опери і у «східних» творах Пуччіні образів *абсолютної кротості* мислення і поведінки, що уподібнене до символіки дівчинки-жінки в аналогіях до народних казково-притчевих сюжетів у багатьох народів світу.

Огляд виконавських рішень проаналізованих партій композиторів ХІХ і початку ХХ ст. засвідчує довіру виконавців до ліричних акцентуацій і в разі драматичного розгортання центральних смислів-образів.

Зіставлення аналізів творів композиторів, що вибудували *ліричний потік* у італійській *semiseria*, представленій в даному дослідженні «Лючією» Доніцетті, у *ліричній* опері Франції і поза межами цієї країни тих, хто наслідував відкриття спеціального тембру-амплуа *ліричного* сопрано (твори Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова), а також спадкоємців цього ліризму, корегованого тематикою «орієнтального» підвиду у веристів («Мадам Баттерфляй» і «Турандот» Пуччіні), – виводить на особливого роду стильову семантику. Передусім, це усвідомлення нерозривності якості оперного ліричного співу як мелодійно-фігуративного «плетіння» із жіночим рольовим його втіленням у музиці ХІХ – початку ХХ ст. Назвемо той крок від фігуративного – белькантового – співу кастратів-фальцетистів до жіночого його прийняття в термінологічному вигляді архетипових найменувань: анімус, тобто чоловіче в жіночому. Маскуліний заряд жіночого

співу суттєво підноситься з висуненням концепції драматичного сопрано, тоді як антитезою останньому складається типологія *легких* сопрано.

В дисертації доведено, що Ш. Гуно національно характерно реагував на проблему «батьків і дітей» 1860-их, у цілому у прямій протилежності до купкистів, що надає особливого світіння концепції купкиста М.Римського-Корсакова. Для останнього типологізм мелодійного мислення й ліричного подання ідеї Преображення через ритуаліку жертвовної Спокути склав основу оригінального прочитання жанру ліричної опери.

Релігійна налаштованість мислення Ш. Гуно і протиставлення ним сформованої системи музичного реалізму апробованому *купкистському прогресизму* зумовили фатальне приниження знайденої ідеї *ліризму* як втіленого в типологію виразності *ліричного сопрано*. Церковно-співацька підоснова сприйняття дитячості в оперному голосі склала високе творче відкриття французького майстра: це ліризм «тінейджерів ХІХ ст.», «усіченість» діапазону «ліричного сопрано» по відношенню до «россінієвського» видавав *новий не-силовий характер*, в якому слабкість і ламкість не виключали принадної щирості і високої спрямованості до Неба.

Прослідковування «тотальної ліризації» співочого діапазону в операх Пуччіні стосовно партій Чіо-Чіо-Сан і Турандот, в яких депсихологізація «вирівнює» реєстрово-фактурні протилежності, оскільки *превалювання в них високого реєстру* не виключає задіяності середнього і низького, тільки не в опозиції, а у ієрархічній співвіднесеності. Вказані спостереження дозволили зазначити дискурс «вокального ліризму» як – *зосередження виразності у позамовленнєвому високому звучанні (чоловічих чи жіночих голосів) у поєднанні з фігуративністю колоратури чи немовленнєво подовжених нот (з їх символікою Богоспоминання), відсторонених від декламаційної мовної уподібненості, у повноті явлення мелодійного початку музичного вираження.*

Оперна ж семантика жіночих персонажів як носіїв лірики в операх ХІХ – початку ХХ ст. виражається:

- в дотриманні опори на високе реєстрове подання партій, в контрастах з низькими нотами чи «відсікаючи» їх у «легкому» сопрано, в плавній ієрархічності опори на перші у творах Пуччіні;

- в ґрунтуванні мелодійно-фігуративного й кантилено «розспівуючого» звучання у якості *аріозного типологізованого* вираження, в якому декламаційно-речитативні індивідуалізації зворотів не мають суттєвого виражального сенсу;

- змінність позицій архетипового навантаження аніма – анімус, при тому що для розглянутого історичного відрізка саме жіночі персонажі склали зосередження виражальної ініціативи, тобто ефекту анімус (чоловічого в жіночому), хоча ідеєю культурного вжитку віку романтизму була саме маскулінність, жорстко заявлена законами Французької революції і згодом ініціативами Наполеона по відстороненню жінок від соціально активних дій;

- завоювання лірики жіночих персонажів на право втілювати дитячість – як позитив психологічного виявлення, що «скоротило» обсяг співочого голосу в *ліричній* опері і надало відповідної поведінково-мімічної пластики персонажам веристської опери-модерн, що йшло в руслі зусиль депсихологізації вчинків-дій

згідно необдуманим принципам звичаю і традиції, які покликані направляти поведінково-мислительні виявлення персонажів.

Дане дискурсивне втілення оперного ліризму жіночих партій на рівні XIX століття може бути поданим у такого роду формулі: *ліризм, як атрибутивна ознака оперного співу за церковним походженням останнього, в поданні його на рівні оперності XIX ст. є концентрованим в типології французької ліричної опери Ш. Гуно, композитора-священника і прихильника народності в музиці, де в центрі уваги стоїть виразність «ліричного сопрано» як втілення жіночості-дитячості; такого роду ліризм жіночих характерів мав певне продовження у російській музиці в композиціях М.Римського-Корсакова, але минаючи італійські і німецькі оперні шляхи.*

**Основні положення дослідження викладені у публікаціях
у спеціалізованих фахових виданнях України:**

1. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у побудові жанру ліричної опери. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів, 2018. Число 4(30). С.196–203.
2. Ван Минцзе. Лирический генезис музыки и над-внеиндивидуальные формы его проявления в храмовом гимнопении Китая и Европы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 143–155.
3. Ван Минцзе. Партии сопрано в лирических операх Р.Вагнера, Дж.Верди и П.Чайковского. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 161–172.
4. Ван Минцзе. О лирическом генезисе оперы – музыкальной драмы в Европе и Китае. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн.1. С. 106–118.

у міжнародному наукометричному виданні:

5. Ван Мінцзе. Партія сопрано в опері «Царська наречена» М.Римського-Корсакова. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, НАКККіМ, 2018. Вип. 1(10). С. 286-291.

АНОТАЦІЯ

Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2020.

Дисертацію присвячено осмисленню ліричних жіночих образів в оперних партіях творів Г.Доніцетті, Ш.Гуно, М. Римського-Корсакова й інших як прояву тенденції депсихологізації-деіндивідуалізації їх ліричного тла, що стало установкою «антиромантичного» мистецтва минулого сторіччя.

Вперше в українському музикознавстві феномен музичного ліризму представлений у категоріальному тлумаченні на рівні композиторської творчості ХІХ сторіччя, коли в центрі уваги стала лірична французька опера, заснована священником Ш. Гуно. Вперше вказано на оригінальність концепції реалізму, заявленій в жанрі французької опери, в якій вперше за історію опери висунута була типологія ліричного сопрано. Останній за своєю природою не складав аналогій чоловічому голосу, як це мало місце в жіночих партіях ХVІІ–ХVІІІ ст., а також у «россінієвських» сопрано, що моделювали спів кастрата.

Дискурсивне втілення оперного ліризму жіночих партій на рівні ХІХ століття може бути поданим у такого роду формулі: ліризм, як атрибутивна ознака оперного співу за церковним походженням останнього, в поданні його на рівні оперності ХІХ ст. є концентрованим в типології французької ліричної опери Ш. Гуно, композитора-священника і прихильника народності в музиці, де в центрі уваги стоїть виразність «ліричного сопрано» як втілення жіночості-дитячості; такого роду ліризм жіночих характерів, попри французького мистецтва, мали певне продовження у російській музиці в композиціях М. Римського-Корсакова, але минаючи італійські і німецькі оперні шляхи.

Ключові слова: ліризм, музична семантика, оперний ліризм, ліричне сопрано, жіночий образ в опері, аніма, анімус.

АННОТАЦІЯ

Ван Минцзе. Лирическая семантика женских образов в оперном творчестве (Г. Доницетти, Ш. Гуно, Н. Римский-Корсаков, Дж. Пуччини). – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Министерство культуры Украины, Одесса, 2020.

Диссертация посвящена осмыслению лирических женских образов в оперных партиях произведений Г. Доницетти, Ш. Гуно, Г. Римского-Корсакова, Дж. Пуччини как проявления тенденции депсихологизации-деиндивидуализации их лирического фона, который стало установкой «антиромантического» искусства прошлого века.

Впервые в украинском музыковедении феномен музыкального лиризма представлен в категориальном истолковании на уровне композиторского творчества ХІХ века, когда в центре внимания оказалась лирическая французская опера, основанная священником Ш. Гуно. Впервые в украинском музыковедении указано на оригинальность концепции реализма, заявленной в жанре французской лирической оперы, в которой впервые за историю оперы была выдвинута типология лирического сопрано. Последняя по своей природе не составляла аналогий мужскому голосу, как это имело место в женских партиях ХVІІ–ХVІІІ вв., а также в «россиниевском» сопрано, которое моделировало пение кастрата.

Дискурсивное воплощение оперного лиризма женских партий на уровне ХІХ столетия может быть представлено таким образом: лиризм, как атрибутивный признак оперного пения в церковном происхождении последнего, в представлении

его на уровне оперности XIX ст. является сконцентрированным в типологии французской лирической оперы Ш. Гуно, композитора-священника и приверженца народности в музыке, где в центре внимания стоит выразительность «лирического сопрано» как воплощение женскости-детскости; такого рода лиризм женских характеров, помимо французского искусства, имели определенное продолжение в русской музыке в композициях Н. Римского-Корсакова, но минуя итальянские и немецкие оперные пути.

Ключевые слова: лиризм, музыкальная семантика, оперный лиризм, лирическое сопрано, женский образ в опере, анима, анимус.

ANNOTATION

Van Ming Cze. The lyrical semantics of feminine image in operatic creative activity of G.Donicetti, C. Gounod, N. Rimskiy-Korsakov, J.Puccini. – Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The thesis is dedicated to comprehension lyrical feminine image in operatic party of the works to G.Donicetti, C.Gounod, N.Rimskiy-Korsakov and other as manifestations to trends dispsychologization-disindividualization their lyrical background, which became installation "antiromantic" art past age.

For the first time in ukrainian musicology phenomenon music lyricism is presented in categorial interpretation at a rate of composer creative activity XIX cetury, when in the highlight turned out to be the lyrical french opera, founded by priest C.Gounod. For the first time in ukrainian musicology is specified on originality of the concepts of the realism, declared in genre of the french lyrical opera, in which for the first time in history of the opera bring forth was a typology lyrical soprano. The last on its nature, again-таки for the first time, but in histories of the opera this time, did not form the analogy male voice, as this existed in feminine party XVII-XVIII cl., as well as in "Rossini" soprano, which prototyped singing the castrated man.

Discourse entailment of the operatic lyricism feminine party at a rate of XIX centuries can be presented beside such sort to formula:

the lyricism, as attributive sign of the operatic singing in church origin of the last, in presentation him at a rate of opera art to XIX ct. is concentrated in typologies of the french lyrical opera C.Gounod, composer-priest and adherent to nationalities in music, where in the highlight stand expressiveness of "lyrical soprano" as entailment of femine-childs characters; such sort lyricism feminine nature, aside from french art, had determined continuation in russian music in composition of N.Rimskiy-Korsakov, but avoiding italian and german operatic ways.

The keywords: lyricism, music semantics, operatic lyricism, lyrical soprano, feminine image in opera, anima, animus.