

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЧЖАН МЯО

УДК 782.1+782/784.21:784.25/.95

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ЧИННИКИ ОПЕРНОГО СТИЛЮ:
ІНТОНАЦІЙНО-МЕЛОДІЙНА ТИПОЛОГІЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

*Надається на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства*

Дисертація містить результати власних досліджень
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають
посилання на відповідні джерела.

————— *Чжан Мяо*

*Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Марік Валерія Борисівна*

Одеса – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНИЙ СТИЛЬ ЯК ВИКОНАВСЬКО-ПРАГМАТИЧНИЙ ФЕНОМЕН.....	19
1.1. До поняття прагматичного підходу в оперознавстві.....	19
1.2. Категорія оперного стилю як основа сучасної вокально-виконавської творчості.....	32
1.3. Єдність музичної оперної мови в творчості європейських композиторів.....	57
<i>1.3.1. Деякі композиційні принципи реформаторських опер західноєвропейських композиторів.....</i>	<i>57</i>
<i>1.3.2. Особистісні риси музично-тематичних характеристик.....</i>	<i>74</i>
1.4. Симфонічна взаємодія вокального та оркестрового тематизму в оперному тексті.....	95
Висновки до Розділу 1.....	102
РОЗДІЛ 2. ЯВИЩЕ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ АВТОРИЗАЦІЇ ОПЕРНОГО СТИЛЮ: ВІД ІНТОНАЦІЙНИХ МОДАЛЬНОСТЕЙ ДО ОБРАЗНОЇ ЦІЛІСНОСТІ.....	104
2.1. Модальні засади стильового мислення як творчо-психологічна передумова вокальної оперної творчості.....	104
2.2. Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена.....	119
2.3. Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису.....	135
2.4. Інтонаційна своєрідність оперного мелосу у світлі теорії художніх емоцій.....	146
Висновки до Розділу 2.....	161
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	178
ДОДАТОК А.....	193

АНОТАЦІЇ

Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019.

У дисертації розкривається значення оперного стилю як виконавської категорії, що обумовлюється вокальною інтонаційно-мелодійною творчістю.

У зв'язку з цим обґрунтовуються необхідність та провідні риси прагматичного підходу в оперознавстві; визначається дефініція оперного стилю у контексті питань сучасної вокально-виконавської творчості; виявляються композиційні передумови формування стильових інтерпретативних властивостей оперного вокалу; розкриваються мисленнєві засади, психологічні передумови вокальної оперної творчості; висвітлюється явище вокально-виконавської авторизації оперного стилю; запропонований типологічний підхід до вокального інтонаційно-мелодійного матеріалу оперних творів.

У Розділі 1 послідовно визначаються й розглядаються теоретичні та історичні підходи до явища оперного стилю, критерії його вивчення як виконавського феномена, доводиться пріоритетне значення вокального начала у становленні стильових принципів оперної творчості.

У Розділі 2 здійснюються поглиблення виконавсько-інтерпретативного підходу до рівня типологічних ознак інтонаційно-мелодійної мови опери.

Методологічна основа роботи включає історіографічні параметри та узагальнюючі теоретичні оцінки; передбачає поєднання стильового та прагматичного виконавського підходів, що дає змогу розширити семантичний метод та урізноманітнити жанрові оцінки. Залучення *прагматичного підходу* вмотивовано тим, що вокально-виконавський стиль є

творчо-практичним явищем, який визначає семантичні пріоритет оперного жанру, розширює межі його семіотичних критеріїв. Оперний виконавець-вокаліст стає знаком усіх оперних відносин, він є автономною знаковою постаттю, причому саме як співак, його зусиллями відбувається персоналізація – індивідуація оперного образу, який найбільше визначає специфіку оперної творчості.

У дослідженні доводяться наступні теоретичні положення стосовно вокально-виконавського оперного стиля.

Оперне виконання входить до складу оперної ідеї у її стилевій цілісності, є складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки відображує синтетичну жанрову природу опери, а й демонструє залежність від художньо-організаційної структури оперного театру як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: специфічної театральності, оперності, музикальності. Воно найбільше впливає на розуміння *сучасності* оперної творчості.

Поняття «сучасний» стосовно оперного театру характеризує соціально-комунікативний статус даного театру та виконавську сторону його діяльності. Так, сучасним вважається той репертуар, який сьогодні визначає виконавську практику театру, незалежно від «віку» тих оперних творів, що ставляться на його сцені, і навіть незалежно від ступеня їх постановочної новизни. Ця обставина висуває у перший ряд критеріїв сучасності оперного театру як цілісного художньо-діяльнісного явища постать *«рольового» оперного виконавця*, тобто співака-артиста.

Самостійним семантичним чинником оперної творчості є виконавська інтерпретація, тому до знакових ресурсів та чинників усучаснення оперного твору відносяться тембрально-фонічні якості оперного голосу, які дозволяють йому набувати театральної сили й виразності; образне призначення оперної ролі та її стилевих конотацій в різних соціально-історичних контекстах.

Виконавська оперна ідея розкривається у єдності театральнo-сценічної репрезентативної форми, оперного словесного тексту та музичної мови – як їх медіатора, дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – реалізувати комунікативні способи трансляції образного змісту, тобто отримати необхідні художньо-мовні засоби.

Оперна інтерпретація постає історичним та водночас композиційним темпоральним феноменом, вона орієнтується на усі сторони оперного твору, враховуючи і жанрові, і стильові його особливості; образні показники оперного твору формуються та виявляються у залежності від виконавських складових. До цих складових входять і своєрідні емоційно-мисленнєві модули.

Репрезентація своєрідних емоційних матриць, що віддзеркалюють психологічні очікування певної соціальної спільноти та формують ідеальні уявлення про внутрішній світ та особистісні установки суб'єкта, також набувають стилетворчого значення, причому найбільше щодо музичного матеріалу оперного твору.

Оперний стиль має властивості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей – і підкреслює общинне, по божому промислу, призначення людини.

Власним іманентним смислотворним потенціалом володіють засоби музичної виразності, особливо коли вони об'єднані в цілісну логіку музичного тексту, коли вони буквально зроблені – стали окремим музичним твором (поетикою). Отже, оперний стиль є діалогічним за своєю глибинною природою, а головними суб'єктами стильового діалогу стають творча й мисляча особистість та семантика музики, зосереджена в текстах музичних

творів, що дозволяє говорити про важливість у процесі розвитку стилю *інтекстуальної кристалізації художньої ідеї*.

Крім жанрового, є в явищі стилю в музиці й власний зовнішній контекст. І він створюється саме тими різновидами – типами стилів, які адресовані історичній еволюції музики як системі норм музичного мислення. Авторський композиторський, також *авторський виконавський*, стиль виступає в опозиції стилю історичному, епохальному, у музиці найчастіше представленому як стиль напрому.

Зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту виявляє, що до персоналізованих чинників твору додається *постать виконавця – третинний автор*, яка є водночас *реальним та умовним*, на відмінність від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння умовними позиціями (не здатен замістити героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами. У межах авторологічного підходу до оперної композиції дана зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

Для *семантичного рівня* вивчення авторські-виконавської оперної архітектоніки важливими виступають поняття *розщеплення та перенесення* як визначення тих нових психологічних якостей, які продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст музичного тексту опери, оскільки дані стани свідомості можуть транслюватися лише музичним шляхом

Оперний театр дозволяє оцінити центральне естетичне значення образу героя, а також зрозуміти, які шляхи самозростання, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації є потрібними та здійсненими для людини. Таким шляхом запроваджується до системи оперної поетики *явище автопоезису – вироблення людиною самої себе*, цілком просте й зрозуміле у поняттєво-

термінологічному відношенні, але надзвичайно складне в операціональному дієвому, тому й в художньо-комунікативному, включаючи його технологічний аспект. Головним знаряддям вироблення себе та висловлення результатів процесу автопоезису, як спорідненого для композитора, авторів оперного тексту, разом з лібретистом, та виконавців, є визначення провідних мовних засобів – засобів експлікації та усталення розуміння, таким чином вираження *інтерпретативних намірів*, а разом з ними й *особистісних інтенцій*.

Іманентна концептуалізація музичного смислу відбувається на засадах образних уявлень з їх емоційно-когнітивними показниками, тобто спирається на почуттєвий досвід у його широкому тлумаченні, як досвід розуміння, що зумовлює потребу та якості мислення.

Поняття модальності в його застосуванні до характеристик музичного тексту опери певною мірою солідаризується з поняттям *інтенції* – як вираження естетичної спрямованості музики на сприйняття в часовому процесі звукового здійснення задуму.

Категорія модальності цілком включається до кола оперознавчих понять, зумовлених вивченням оперного стилю в його вокально-виконавській іпостасі. Вона апелює до поняття емоційно-когнітивного мислення в музиці з його специфічними стильовими проєкціями, зокрема у значенні авторські-пізнавального стилю як індивідуально-своєрідної форми оцінного відношення до навколишнього світу та до самого себе як до суб'єкта творчої діяльності.

Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про спрямованість музичного звучання до розуміння, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо головного концепційного завдання, навколо особистісних проявів образу героя. При цьому вокальна інтерпретація розкривається як єдність театраль-но-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному

задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення.

Ключові слова: оперний стиль, вокально-виконавський оперний стиль, жанрово-композиційні умови, вокально-інтерпретативні аспекти, художні емоції, авторологічний підхід, автопоезіс, вокально-мелодійний стиль, інтонаційно-мелодійні модальності.

Zhang Miao. Vocal-performing factors of opera style: intonation-melodic typology.– Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art".– Odesa National Academy of Music.Ministry of Culture of Ukraine, Odesa, 2019.

The dissertation reveals the importance of opera style as a performing category, which is conditioned by vocal intonational and melodic creativity.

In this regard, the necessity and leading features of a pragmatic approach to operative studies are justified; the study gives the definition of opera style in the context of contemporary vocal performance; compositional prerequisites for forming the stylistic interpretive properties of operatic vocals are revealed; the mental foundations, psychological preconditions of vocal opera creativity are revealed; the phenomenon of vocal and performance authorization of opera style is covered; a typological approach to the vocal intonation and melody material of opera works is offered.

Chapter 1 consistently defines and discusses the theoretical and historical approaches to the phenomenon of opera style, the criteria for studying it as a performing phenomenon, and the priority of vocal principle in the formation of style principles of opera.

In Chapter 2, the deepening of the performative and interpretative approach to the level of typological features of the intonation and melody language of opera is introduced.

The methodological basis of the work includes historiographic parameters and general theoretical estimates; it involves a combination of stylistic and pragmatic performance approaches, enabling you to extend the semantic method and diversify the genre. The involvement of a *pragmatic approach* is motivated by the fact that the vocal and performing style is a creative and practical phenomenon that determines the semantic priority of the opera genre, extends the limits of its semiotic criteria. The performer-vocalist becomes a sign of all opera relations, he is an autonomous character figure, and as a singer, his efforts are personalized - the individualization of the opera image, which most determines the specifics of opera.

The following theoretical propositions regarding the vocal, operatic and performing style are proved in the study.

The opera performance is an integral part of the opera idea in its stylistic integrity, it is a complex institutional functional phenomenon, which not only reflects the synthetic genre nature of opera, but also demonstrates dependence on the artistic and organizational structure of opera theater as a compulsory interaction of its three constitutive features: theatricality, opera, musicality. It has the greatest influence on the modern opera understanding.

The term "contemporary" in relation to the opera house characterizes the social and communicative status of the theater and the performance side of its activity. Yes, contemporary is considered the opera house repertoire that today defines the performing practice of the theater, regardless of the "age" of those operatic works that are put on its stage, and even irrespective of the degree of their production novelty. This circumstance puts in the first row of the opera house modernity criteria as a whole artistic and activity phenomenon of the figure of *the "role" opera singer, it means, singer-artist.*

The operative interpretation is an independent semantic factor of operatic creativity; therefore, the iconic resources and factors of the contemporary opera's work include the timbre and phonetic qualities of the operatic voice, which allow it to acquire theatrical strength and expressiveness; figurative purpose of the operatic role and its stylistic connotations in different socio-historical contexts.

Performing opera idea is revealed in the unity of theatrical-stage representational form, operatic verbal text and musical language - as their mediator, allows the operatic plan to find theatrical expression, and the theatrical form - to realize the communicative ways of translating the imaginative content, the necessary means of art.

Opera interpretation is a historical and at the same time compositional temporal phenomenon, it is oriented on all sides of an opera work, taking into account both genre and style peculiarities; figurative indicators of opera are formed and manifested depending on the performance components. These components also include some kind of emotional and thinking modes.

The representation of peculiar emotional matrices, which reflect the psychological expectations of a particular social community and form ideal perceptions of the inner world and personal settings of the subject, also have a stylistic significance, most notably the musical material of the opera.

The operatic style has the properties of transience in a wide aesthetic and psychological range, which makes it a central link in the system of dialogic interactions of musical art and society. Therefore, the opera generates both broad artistic symbolism and broad artistic and communicative functions. Thus, as a kind of temple equivalent (the "temple of art"), it directs to the ideal of unity - the voluntary spiritual unity of people - and emphasizes the communal, by divine craft, purpose of man.

Means of musical expression have their own immanent meaningful potential, especially when they are united in a coherent logic of musical text, when they are literally made - they have become a separate musical work (poetics). Thus, operatic style is dialogical in its deep nature, and the main subjects of style dialogue are creative and thinking personality and semantics of music, concentrated in the texts of musical works, which allows to speak about the importance in the process of developing the style of *intertextual crystallization of artistic idea*.

In addition to genre, there is a phenomenon of style in music and its own external context. And it is created exactly by those types - styles that are addressed to the historical evolution of music as a system of musical thinking norms. The author's composer, as well as the *author's performing* style opposes the style of historical, epochal, in music, most often represented as style of direction.

Comparison of the author's compositional and performing linguistic and stylistic factors of the operatic text reveals that to the personalized factors of the work *the figure of the performer is added - it is the tertiary author*, who is both real and conditional, unlike the two previous ones, from which the author-composer is deprived of full possession of conditional positions (able to replace the hero), and the conditional author-hero is deprived of the possibility of real self-realization outside the opera text, therefore does not have the textual conditions. Within the limits of the author's approach to the operatic composition, this meeting of three authors' personalities is decisive and that opens the musical and linguistic foundations of the opera's dramatic dramaturgy as directly vocal and performing.

For the *semantic level* of the author-performing opera architectonics study, the *concepts of splitting and transfer* as defining those new psychological qualities that are produced by the author's consciousness and transmitted to the performer of interpretation are important, determining the immanent and linguistic content of the opera's musical text, since the transmitted state of the music.

The opera house allows us to assess the central aesthetic significance of the image of the hero, as well as to understand what ways of self-growth, psychological strengthening and creative self-actualization are necessary and accomplished for a person. In this way, *the phenomenon of autopoiesis is* introduced into the system of operatic poetics - *the development of a person himself*, quite simple and understandable in terms of terminology, but extremely difficult in operatic, therefore, in artistic and communicative, including its technological aspect. The main tool for developing oneself and expressing the results of the process of autopoiesis, as a relative for the composer, opera authors, together with the librettist, and performers, is to determine the leading linguistic

means - the means of explication and the establishment of understanding, thus expressing *the interpretive intentions*, as well as *their personal intentions*.

The immanent conceptualization of musical meaning is based on imaginative representations with their emotional and cognitive indicators, that is, based on sensory experience in its broad interpretation, as an experience of understanding, which determines the need and quality of thinking.

The notion of modality in its application to the characteristics of opera's musical text is to some extent solidified with the notion of *intention - as an expression of the aesthetic orientation of music to perception in the temporal process of the sound realization of a design*.

The category of modality is completely included in the circle of opera lore, which is predetermined by the study of opera style in its vocal and performing posture. It appeals to the notion of emotional and cognitive thinking in music with its specific stylistic projections, in particular in the sense of the author's-cognitive style as an individually-peculiar form of evaluative relation to the outside world and to himself as a subject of creative activity.

The semantic functions of the performative and interpretative process indicate the orientation of musical sound to understanding, which allows to concentrate the possible meanings of the musical and lexical figure around the main conceptual task, around the personal manifestations of the character's image. In this case, vocal interpretation is revealed as the unity of the theatrical-stage representational form, operatic verbal and literary content and musical language as their mediator, which allows operatic design to find theatrical expression, and theatrical form - to find special ways, communicative channels, and awareness.

Keywords: operatic style, vocal and performing operatic style, genre and compositional conditions, vocal and interpretive aspects, artistic emotions, authorological approach, autopoiesis, vocal and melodic style, intonational and melodic modalities

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається новим соціокомунікативним контекстом, в якому опинилось оперне мистецтво на порозі третього тисячоліття, визнаючи своє місце у складній системі сучасного мистецтва, враховуючи його професійно-академічні та масово-прикладні форми, нові арт-медійні тенденції. Оперна творчість сьогодні знову знаходиться в осередку культурного життя, причому частиною сучасної оперної дійсності є не лише твори у цій галузі, а, у більшості випадків, оновлені постановки, сценічні інтерпретації тих взірців оперного мистецтва, що є постійними складовими репертуару провідних театрів світу, тобто є оперною класикою у всіх значеннях даного слова. Таким чином, ознакою сучасності є час та спосіб виконавської інтерпретації, тому провідною постаттю для оперної сцени постає, звичайно, співак, оперний артист, що має відповідний голос та технічну підготовку, володіє необхідними рольовими якостями та є художньо-естетично обізнаним у сфері оперної творчості. У зв'язку з цим виникає суттєва потреба переглянути ті передумови вокально-виконавської оперної інтерпретації, які задовольняють вимоги сучасного буття опери, її потребу виступати значущим соціохудожнім явищем, здатним впливати на умонастрої соціуму.

Окрім даної передумови **актуальності** запропонованої постановки теми дисертації, звертає на себе увагу те, що основою сучасного сприйняття оперного твору, його успішного резонансу у культурному оточенні, є стильова відповідність. Саме стильові сторони оперної творчості виражають її еволюційну здатність, а коли йдеться про сценічне існування оперного твору, то лише через виконавсько-стильове оновлення відбувається його смисловий резонанс з новими історико-темпоральними умовами. Отже з виконавської сторони відкриваються нові потенціали оперного стилю, саме вони стають аргументом сучасної затребуваності оперної творчості. Однак категорія оперного стилю як виконавського феномена, як і поняття вокально-

виконавських чинників оперного стилю, не залучалися до створення системного теоретичного підходу до оперної творчості. Втім, як сучасне динамічне явище, вона відображує не лише закладений композитором образний зміст, а й відношення до нього, а через це і до існуючої дійсності, сучасної людини, як виконавця, так і слухача-реципієнта. Відтак нарощується історична дистанція в художньому діалозі між основними його учасниками, а адресат і адресант можуть умовно мінятися місцями. Заповнення даної дистанції і утворює той особливий *стильовий час*, який стає новим предметним осередком виконавської оперної інтерпретації і заслуговує на окреме послідовне вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві».

Мета дисертації – розкрити значення оперного стилю як виконавської категорії, що обумовлюється вокальною інтонаційно-мелодійною творчістю.

Завдання роботи є наступними:

- обґрунтувати необхідність та провідні риси прагматичного підходу в оперознавстві;
- визначити дефініцію оперного стилю у контексті питань сучасної вокально-виконавської творчості;
- виявити композиційні передумови формування стильових інтерпретативних властивостей оперного вокалу;
- розкрити мисленнєві засади, психологічні передумови вокальної оперної творчості;
- висвітлити явище вокально-виконавської авторизації оперного стилю;
- запропонувати типологічний підхід до вокального інтонаційно-мелодійного матеріалу оперних творів.

Об'єкт роботи – жанрово-композиційні умови оперної творчості в їх історичному та типологічному представленні; виконавсько-інтерпретативні аспекти сучасного оперознавства.

Предмет роботи – стильове призначення вокальної оперної творчості як виконавсько-авторського особистісного феномена.

Хронологічні межі дослідження детерміновані, з одного боку, позиціями сучасного вокаліста – виконавця оперних партій в умовах існуючого репертуару; з іншого – історичними умовами створення інтерпретованих оперних творів. Таким чином, вони визначаються характером та цілеспрямованістю дослідницького діалогу.

Матеріалом дослідження послужили оперні твори європейських композиторів, від класицистського періоду до ХХ століття, що виступають основою репертуару сучасних оперних театрів, також є базовими у формуванні професійних якостей сучасного оперного співака.

Методологічна основа роботи зумовлена її предметними спрямуваннями, включає необхідні історіографічні параметри та узагальнюючі теоретичні оцінки; пропонується поєднання стильового та прагматичного виконавського підходів, що дає змогу розширити семантичний метод та урізноманітнити жанрові оцінки.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

– праці, присвячені характеристикам оперної творчості з її виконавської (виконавсько-прагматичної) сторони (В. Богатирьов, А. Буданов, Н. Вильнер, Б. Горович, А. Доливо, А. Лисенкова, О. Лосєва-Демідова, Лю Цзинь, О. Оголевець, О. Реформатський, М. Сидорова, Чжи Ін);

– дослідження історії оперного мистецтва, що включають характеристики жанрових форм та окремих композиторських поетик (Г. Ангерт, Б. Асаф'єв, С. Богоявленський, Є. Бронфін, О. Гозенпуд, Джан Бібо, О. Изваріна, О. Кандинський, Ю. Келдиш, А. Кенігсберг, Д. Кіреєв,

Л. Кирилліна, В. Конен, Л. Корабельнікова, О. Корчова, Г. Кречмар, О. Левашова, Т. Ліванова, Г. Маркезі, І. Нестьєв, М. Нюрнберг, Г. Орджонікідзе, Г. Орлов, О. Скорбященська, О. Соловцов, А. Ставиченко, І. Сусідко, А. Хоффман, А. Хохловкіна, Г. Хубов, Р. Шавердян, Б. Ярустовський);

– дослідні концепції різних дисциплінарних профілів, що дозволяють формувати критерії оцінки стильових якостей оперного вокального мелосу та його виконавського інтонування (С. Аверінцев, М. Арановський, М. Бахтін, М. Бонфельд, Ю. Борєв, Б. Брехт, Ф. Василюк, Л. Виготський, Г. Гадамер, Ф. Гиренко, Л. Дорфман, О. Захарова, М. Зейфас, Д. Золтаї, А. Зорін, І. Котляревський, О. Леонтєв, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, Л. Мазель, С. Мальцев, А. Медова, В. Медушевський, М. Михайлов, О. Самойленко, А. Сохор, Ю. Степанов, Е. Тарасті, С. Тишко, У. Еко, В. Франкл, М. Холодна, В. Холопова, В. Цуккерман, М. Черкашина, В. Шестаков, Г. Шингаров, М. Angerer, M. Bukotzer).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- оперний стиль визначається та вивчається як виконавсько-прагматичне явище;
- категорія оперного стилю розкривається в історичній динаміці та мовно-текстологічній єдності;
- пропонується поняття авторського вокально-виконавського стиля як творчо-психологічного феномена;
- виявляється базове значення вокально-інтонаційних модальностей у типологізації оперного мелосу.

Одержали подальший розвиток:

- категорії оперного стилю та стильового мислення;
- поняття автопоезису стосовно оперної творчості.

Уточнені:

- емоціологічний підхід до стильового та стилістичного матеріалу оперної творчості;
- поняття оперного мелосу та інтонаційно-мелодійної типології.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані у процесі викладання навчальних курсів в середніх та вищих закладах музичної освіти України та Китаю, також можуть ставати у нагоді при індивідуальній професійній вокальній підготовці, при творчій співпраці в оперних студіях. Вони здатні виступати пізнавальною основою при освоєнні музичних текстів освоєнню європейських оперних творів китайськими вокалістами та музичними режисерами.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з вступу, 2 розділів, що включають 8 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 167 сторінок, список використаної літератури включає 199 позицій.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНИЙ СТИЛЬ ЯК ВИКОНАВСЬКО-ПРАГМАТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Розділ 1 включає 4 підрозділи, у яких послідовно визначаються й розглядаються теоретичні та історичні підходи до явища оперного стилю, критерії його вивчення як виконавського феномена, доводиться пріоритетне значення вокального начала у становленні стильових принципів оперної творчості.

1.1. До поняття прагматичного підходу в оперознавстві

Діло та пов'язана з ним дія, спосіб використання – вживання системи знаків в обраній дієвій галузі, безпосередня актуалізація засобів комунікації, що підтверджує їх життєве призначення – такими є загальні риси прагматики, що виростає з повсякденному досвіду людини та є спроможною локалізуватися й набувати нових ознак в окремих сферах художньої діяльності. У сфері музичного мистецтва прагматика, тобто безпосередня актуалізація – практичне використання художньо-знакової системи, зумовлена виконавським походженням, виконавсько-змістовою організацією, що має власні форми й способи специфікації. Тому прагматичний підхід до музично-стильових явищ передбачає визначення їх творчо-практичної виконавської основи, при цьому виходить за межі лише семіотичних критеріїв – вірніше, суттєво розширює, змінює ці критерії. Адже знаком усіх оперних відносин, й всередині й ззовні оперного твору, автономною знаковою постаттю стає оперний виконавець, причому саме як співак, оскільки з ним пов'язане явище персоналізації – індивідуації оперного образу, що найбільше визначає специфіку оперної творчості (від часів К. Монтеверді).

З постаттю співака – вокального виконавця пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, оскільки обидві невід'ємні від сценічної

реалізації, але також і від музичної презумпції: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом. Виправданням же видовищного ряду опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на художню самостійність. Таким чином, художня енергія опери зароджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишаються образи її героїв – *художньо-практична дія вокалістів-виконавців*, що дозволяє створювати ці образи.

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу героя, конкретного учасника театральної дії, а його виконавсько-практична сторона сприяє розумінню способів впливу оперного мистецтва *на формування образу людини в широкому соціально-комунікативному контексті, тобто розумінню значення оперного діяння як функціональної основи розвитку особистісної самосвідомості*. Причому саме на засадах прагматичного підходу розкривається єдність візуальних, словесних та музичних чинників оперного образу, що формується й доводиться виконавсько-особистісним шляхом.

У роботі Джан Бібо [51] виявляється, що єдність словесно-літературних і музичних способів створення оперної форми є головним критерієм наділення її необхідною повнотою художньо-сміслового змісту. Даний автор приділяє пильну увагу словесно-літературній основі опери остільки, оскільки знаходить у ній спеціальну форму попередньої роботи з оперним текстом, також засіб завершення художнього сприйняття матеріалу, єдність вербального (первинно-мовленнєвого буттєвого) і поетичного (вторинно-мовного художнього) призначення слова як засобу поєднання різних смислових інстанцій.

У музичній концепції опери, завдяки дослідженню Джан Бібо, можна знайти пограничне явище, що виражає амбівалентну ціннісно-пізнавальну

природу оперного жанру; наділення музичного задуму, музично-звукового втілення оперної ідеї понятійною завершеністю й визначеністю за допомогою словесних складових оперного тексту, а словесної сторони оперного змісту – широтою й відкритістю музичного осмислення [52].

Отже, музичне осмислення – це призначення музичної сторони опери для *розуміння* сценічного слова й дії, що розширює їх сумісні семантичні функції. Семантичні функції музики свідчать про спрямованість музичного звучання у русло інтерпретації, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо концепційного центру, яким, насамперед, є образ героя оперного твору.

Оперна ідея розкривається як єдність театральності-сценічності репрезентативної форми, оперного змісту й музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі комунікативні канали трансляції змісту, тобто віднайти власні виконавські форми. Тому *оперне виконання, що входить до складу оперної ідеї у її стильовій цілісності*, є складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки виходять з синтетичної жанрової природи опери, але й демонструє залежність від художньо-організаційної структури оперного театру, як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: специфічності театральності, оперності, музикальності.

Останній часом нового значення отримує поняття «сучасний» стосовно оперного театру та художньої практики у цілому; воно характеризує не стільки час виникнення творів, що виконуються в оперному театрі, скільки соціально-комунікативний статус даного театру та виконавську сторону його діяльності. Так, сучасним вважається той репертуар, який сьогодні визначає виконавську практику театру, незалежно від «віку» тих оперних творів, що ставляться на його сцені, і навіть незалежно від ступеня їх постановочної новизни.

У такому аспекті категорія сучасності залишається суцільно номінативно-формальною; виявляється, що її більш глибоке художнє й естетичне обґрунтування та зміст слід шукати не у загальному репертуарному ладі, і навіть не в режисерсько-постановочних рішеннях, а в сукупному образі оперного персонажа – умовного, одночасно дійсного «героя твору», отже, і еталонного образу «героя свого часу».

Остання обставина висуває у перший ряд *критеріїв сучасності* оперного театру як цілісного художньо-діяльнісного явища постать «*рольового*» оперного виконавця, тобто співака-артиста.

Якщо враховувати позиції дослідження В. Богатирьова, можна розглядати оперну роль як особливий драматургічний компонент оперного спектаклю (жанрової форми опери), що розташовується між двома полюсами – словесно-поетичним і музичним, у такий спосіб здійснюючи рух від драматичного змісту опери до її музично-мелодійної форми й, збагачуючись музичними інтонаціями – музично-смысловими інтенціями, у зворотному напрямі, до драматичної презентації оперного образу. Причому, за твердженням Богатирьова, в історії оперного жанру рух до мелодійного полюса відбувається повільно й плавно, тобто є історично тривалим, а повернення до драми відбувається стрімко й швидко: «цей рух маятника завжди носить характер реформи оперних жанрів» [20, с. 147]. Уточнимо, що «повернення до драми», вірніше, драматичне реформування оперного жанру відбувається звичайно в періоди кризи – не стільки опери, скільки антропологічних уявлень і установок культури, тобто в періоди зміни – перебудови концепту людини, образу «героя культури». Знаменно, що опера реагує на ці зміни одна з перших і з усією естетичною повнотою відповідальності, трансформуючи уявлення про виконавські завдання оперного співака як рольові і закладені в єдиній партитурі оперного спектаклю.

У даному дослідницькому контексті актуальними представляються наступні положення дослідження В. Богатирьова.

По-перше, автор відзначає, що рівень розвитку оперно-вокального мистецтва визначають принципи взаємини музики й драми, а специфікація певних оперних концепцій, погоджених зі своєрідністю як оперної ролі, так і оперного голосу, виражається в появі номінацій «вагнерівський співак», «моцартівський співак», «россінієвський співак», «вердієвський співак» і т.п., що передбачають «комплекс цілком певних вокальних даних артиста, помножених на довершене володіння співочим голосом в операх Верді, Россіні або Вагнера» [20, с. 149].

По-друге, як і інші дослідники, В. Богатирьов звертає увагу на той зовнішній вплив, який відчуває опера в сучасних умовах. Його словами, «положення опери в сучасному світі може бути описане загальними тенденціями, що впливають на класичні мистецтва. Елітарний по своїй природі жанр за свою чотирьохсотрічну історію лише час від часу ставав репрезентативним і соціально значимим. Сьогодні, значно втративши динаміку розвитку, опера все більше нагадує театральні школи Сходу (кабукі, театр Но, пекінська опера). Правомірність подібної паралелі обумовлена специфікою мистецтва опери: музичний текст раз і назавжди зафіксований партитурою і кардинальні зміни його неможливі. Точне проходження тексту оперної партії й народжує саму лінію ролі. З цим феноменом пов'язані поняття стилю й штриха у вокальній музиці, і для оперного театру вони мають особливе значення, – «правильне» виконання вокальної партії, норми існування актора опери в музичному матеріалі є основною умовою створення сценічного образу в спектаклі. Ця особливість оперного театру позбавляє виконавця класичних творів можливості вільного інтерпретування звучної складової ролі й обмежує можливості «нових прочитань» у спектаклі «режисерськими вирішеннями» [20, с. 150].

Тривале цитування слів дослідника знадобилося нам у зв'язку з двома, відбитими в них, теоретичними положеннями. З одного боку, автор справедливо вказує на те, що виконання оперної ролі засноване на точному проходженні тексту оперної партії – як і будь-яка музично-виконавська

інтерпретація, що вимагає, насамперед, вірності авторському (композиторському) задуму. Дуже важливе поняття «лінія ролі», яке можна переформулювати в поняття «образної траєкторії ролі», а дана траєкторія невід'ємна від музично-інтонаційної лінії – мелодійного розгортання оперного образу. З іншого боку, те що Богатирьовим розглядається як обмеження й применшення інтерпретативних можливостей співака, насправді є необхідною основою «вільного інтерпретування звучної складової ролі» і відкриттям можливості «нових прочитань» даної ролі з боку особистісного тезауруса оперного співака. Особливого значення в розвитку даних нових інтерпретативних можливостей отримують: тембрально-фонічні якості оперного голосу, які дозволяють йому набувати театральної сили й виразності; образне призначення оперної ролі і його конотації в різних соціально-історичних контекстах.

Вивчення оперної творчості припускає кілька основних аспектів. По-перше, воно вимагає звернення до конкретних композиторських поетик, що завжди є авторськими. По-друге, воно веде до темпоральних характеристик оперної творчості – і як її загальноісторичної властивості, і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів та періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, воно спонукує до характеристик виконавської своєрідності оперного жанру, насамперед з його театральньо-постановочної сторони. Щодо цього деякі музикознавці підкреслюють провідне значення того аспекту постановочного життя оперного тексту, який пов'язаний з *рольовою оперною драматургією* в її зовнішньому візуально-сценічному та внутрішньому музично-інтонаційному проявах.

Особливе місце щодо цього належить праці М. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у просторі мінливого світу» [180], у якому відкривається панорама «світу опери» – або оперного світу – на основі характеристик тих оперних вистав, які утворюють «репертуарну антологію» сучасного оперного театру як певної збірної художньої величини. Дана оперознавча робота дозволяє судити про головні репертуарні орієнтири провідних оперних

театрів Європи й провідні тенденції режисерсько-постановочної й співацько-артистичної інтерпретації.

Низка імен, що вибудовується на сторінках книги, представляється симптоматичною, такою, що допускає об'єднання категорією «сучасна оперна класика»: Монтеверді, Глюк, Бетховен, Россіні Верді, Пуччіні, Леонковалло, Глінка, Вагнер, Чайковський, Римський-Корсаков, Р. Штраус, Дебюссі, Берг, Бузоні, Прокоф'єв, Стравінський, Бріттен, Губаренко, д.і. Творчість даних, розділених в історичному часі й просторі, композиторів, виявляється зближеною та спорідненою художніми хронотопами сучасного оперного театру, якщо під останнім розуміти театр останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

Специфічний концептуальний підхід М. Черкашиної-Губаренко дуже переконливо розкривається в характеристиці тих оперних шедеврів ХХ століття, які «завоювали сцену століття ХХІ-го». До них відносяться й опери Ріхарда Штрауса «Кавалер рози», «Арабелла», «Електра», «Жінка без тіні», представлені в єдності вокально-виконавської (співацько-артистичної), режисерсько-постановочної й диригентської концепцій у їх зіставленні з композиторським задумом та специфічними рисами вокально-оркестрової оперної мови Р. Штрауса.

Ріхард Штраус дійсно виявився класиком і для своєї епохи, і *сучасним класиком* у контексті культури ХХІ століття. Разом з тим, дослідження М. Черкашиної показує, що зміст опер навіть не настільки далекого від сучасного реципієнта композитора, як Р. Штраус, потребує актуалізації й буквального художнього «пожвавлення» тими виразовими виконавськими синтетичними оперними засобами, які здатні отримувати символічні значення, включаючи й речовий ряд сценічної дії, жести виконавців та конкретні співочі прийоми.

Саме способи символізації цілісної оперної мови утворюють головний драматургічний напрям оперної постановки, впливають на смислову

траєкторію ролі оперного артиста, визначають прийоми його особистісного включення до композиційного процесу.

Як відомо з дослідження О. Самойленко [137], природа символу відповідає людській здатності розкривати зміст знаку; символічні значення стають засобом, практичним інструментом цієї здатності – як «необхідної й достатньої» глибини розуміння. Як один знак може породити множину значень, так і одне й те саме смислове значення здатне породжувати різні знакові формули. Тому відносини між знаками й значеннями стають усе більш «складнопідрядними», визначаючи тим самим «важку» долю смислу та символу в людській культурі.

Смисл в музиці досягається шляхом *семантичної репрезентації*, тобто шляхом виявлення музичних значень як адресованих смисловому цілому (цілісному композиційному задуму). Поняття «семантичної репрезентації» використовується в роботі Ю. Степанова [152], в інших семіотичних дослідженнях, до нього підводять впритул текстологічні спостереження С. Аверінцева. Так, Аверінцев вказує два аспекти літературознавчої репрезентації смислу як два полюси гуманітарного підходу до тексту: «На одному полюсі – скромна служба при тексті, що не допускає відходу від його конкретності; на іншому – універсальність, межі якої не можна окреслити заздалегідь» (цит. по: [152, с. 19]. «Універсальність» за Аверінцевим можна пояснити як самотність смислу. Отже, інший полюс відносин до тексту пов'язаний з виявленням його символічних можливостей, а услід за цим – усього семантичного обсягу.

Коли текст у його «конкретності» і смисл у його всеосяжності розглядаються як два полюси художньої творчості й граничні підстави художньої форми, тоді головним завданням як літературознавчої, так і музикознавчої «роботи» (включаючи до предмету останньої й досвід виконавської інтерпретації) стає поєднання, зближення, взаємне прояснення тексту й смислу як двох зустрічних напрямів семантичної репрезентації. За думкою Ю. Степанова, «...рівень семантичної репрезентації припускає

виявлення, витяг з тексту єдиного смислу або загальної теми (текст – смисл) і опис механізму його породження (смисл – текст)» [152, с. 23].

Рух від тексту до смислу припускає виявлення єдиної семантичної спрямованості всіх композиційних засобів оперної інтерпретації, що доходить до створення конкретних образів на основі вокальних партій, тобто шляхом вокально-виконавського здійснення оперної ролі, яка стає репрезентантом естетичної ідеї.

Рух убік тексту (*від смислу до тексту*) пов'язаний з констатацією семантичних функцій конкретних окремих прийомів та правил композиції, у тому числі, з зосередженням на особливих темброво-артикуляційних прийомах і реєстрових можливостях, інтонаційних властивостях оперного голосу, на освоєнні його як інструмента створення образу; вокальний оперний голос виступає «механізмом» означення, сукупністю його структурних ознак, атрибутом оперної поетики – способу побудови художньої форми.

Таким чином, оперне виконання у її єдності з оперним голосом як музично-текстологічним утворенням інтегрує, прилучає одну до одної поетику та естетику оперної композиції; момент зустрічі естетичного відношення (сміслової мети) і поетики (методу досягнення мети) в оперній ролі приводить до того, що перше одержує семантичну конкретизацію в музичному тексті, а вокально-виконавські прийоми – образи – нових смислових можливостей.

Образно-рольове оперне інтонування стає головним предметом дослідження У Хуймінъ [162], у якому доводиться, що оперне вокальне виконання особливо ускладнюється тоді, коли символічна тенденція семантичної репрезентації присутня вже в задуманому композитором образі оперного героя, музична мова та сценічна поведінка якого наділяються аллюзивною стилістичною умовністю, включаються до поліфонічної композиційно-сміслової гри. Вдалим прикладом даної гри постають вокальні партії в операх Р. Штрауса, що останнім часом опановуються оперними

співаками. Своєрідною «грою в класики» представляється пізній період творчості Р. Штрауса, цілком відданий театру, оперному мистецтву й оперним героям, котрі немов повертаються зі сторінок барокових оперних творів до простору оперної поетики останнього німецького романтика.

Даний полістильовий аспект творчості Р. Штрауса пояснює активне відродження його оперних творів на сценах європейських театрів, а також – свободу їх режисерських прочитань і репрезентацій, у деяких випадках не тільки виправдану, але й художньо-очікувану (як, наприклад, постановка Торнстоном Фішером в 2014 році опери «Дафна» на сцені дрезденської Земпер-Опери в рамках Днів Ріхарда Штрауса, присвячених 150-річному ювілею композитора).

Головні ідеї оперної творчості Р. Штрауса, як і естетичні над-завдання його композиторської поетики в цілому, сприяють створенню нової концепційної логіки музично-театральної вистави, заснованої на складних, антиномічних, іноді парадоксальних відносинах композитора з часом.

Відносини людини до феномена часу виражають першу й основну «екзистенціальну дихотомію» – «розлад у природі людини», що породжує протиріччя її існування, «які людина не має сил розрішити, але на які вона може реагувати по-різному, залежно від свого характеру й культури» [164, с. 62]. Сполучена з антиномією життя – смерті, «екзистенціальна дихотомія» людського часу обумовлена тим, що «коротка тривалість життя людини не дозволяє їй реалізувати всі закладені в ній потенційні можливості людської істоти, як представника роду, навіть у самих сприятливих умовах. Виходячи з цього, можна уявити, що людина могла б брати участь у процесі історичного розвитку людини тільки в тому випадку, якби час життя індивідуума рівнявся часу життя всього людства» [164, с. 63].

Виходячи з парадоксальної природи художнього часу, А. Ставиченко виявляє темпоральну антиномічність композиторського методу Р. Штрауса, оскільки він «мовби розтягується двома векторами, один з яких звернений у

минуле, інший – у майбутнє». Однак даними векторами вона не задовольняється, оскільки відзначає, що «...володіючи приголомшливою гнучкістю розуму, Штраус швидко й легко усмоктував усе сучасне» [151, с. 49–50]. А підводячи підсумки своїх темпоральних спостережень, у висновку дослідження, зауважує, що «в операх Штрауса є ...особливості, які їх поєднують, «зшивають» у єдиний метатекст, що розкриває унікальність оперного доробку композитора. Найголовніша з них – це сучасність цих опер, причому сучасність зовсім виняткової властивості» [151, с. 163–165].

Співчутливо вказуючи на те, що, проходячи через пізній – останній – період своєї творчості, «літній музикант дивиться на своє пройдене творче життя як на факт світової історії культури, що вже відбувся» [151, с. 126–127], Ставиченко, шляхом широкого контекстуального вивчення всієї оперної творчості Ріхарда Штрауса, виявляє, яким чином пройдена музичним мистецтвом світова історія обертається цим фактом, що відбувся, творчого життя німецького композитора. І підштовхує її до такого способу музикознавчої інтерпретації навіть не особлива еволюційна природа музичного мислення Штрауса, а тривожна неузгодженість у його долі *життєвої пристосувальної прагматики* й естетично вільних, безкорисливих художніх ідеалів.

Особистість композитора справедливо вважають «легендарно парадоксальною»: його «довгий життєвий і, головне, творчий вік прийшовся на період найсильніших потрясінь у всіх сферах – від політики до мистецтва. Але його дійсна неповторність полягає в тому, що він не зраджував основам своїх художніх принципів. Штраус, який пережив і початок, і кінець імперського режиму, і революції, і Світові війни, і зародження, і стрімкий розвиток музики ХХ століття, залишився все-таки в столітті ХІХ – золотому столітті культури» [151, 49–51]. Але тому необхідним стає й аналіз створеного самим композитором «синтезу часу», забезпеченого позачасовими категоріями краси й порядку, отже спрямованого до античного

розуміння прекрасного, до феномена калокагатії. Відзначимо справедливо посилену увагу дослідниці до лібрето, яке завжди було відправним пунктом оперної поетики Р. Штрауса, аж до самостійно здійсненого й літературно оформленого перекладу лібрето «Дафни». У сферу аналітичного широко-порівняльного вивчення потрапляють не лише останні опери Р. Штрауса, але й ранні, і центральні оперні твори, тому можна говорити про відбиття цілісної еволюції оперного методу композитора, і, у зв'язку з ним, жанрово-стильових пріоритетів західноєвропейської опери – і – морально-естетичних ідеалів німецької музичної культури. У всякому разі, саме до останніх спрямоване процитоване автором висловлення Р. Штрауса: «Після народження німецької музики в Йоганна Себастьяна Баха, після одкровення людської душі, якого шукали всі філософи з часів Платона, у моцартівській мелодії, після пишноти бетховенської симфонії драматург і музичний філософ Ріхард Вагнер у мові сучасного оркестру, у германо-християнському міфі, що відродився в довершених музично-драматичних творах, завершив трьох-тисячолітній розвиток культури» [151, с. 78–79]. До вищевказаного кола імен сміливо можна включити ім'я самого Штрауса, подібно тому, як указує на композиторську его-рефлексію, метод автоцитації й музичної полістилістики, багатокomпонентної стилістичної контамінації в пізніх штраусівських операх. Тому успішність сучасних постановок опер Р. Штрауса залежить від *стильової атрибуції* тексту оперного твору в його цілісності.

Проекція категорії сучасності до сфери оперної музичної мови не дає остаточної ясності, навіть підсилює враження таємничості деяких думок, якщо не сполучати її з аналітично поглибленими характеристиками композиторського авторського стилю. Наприклад, рівнянням з трьома невідомими з'являється наступна думка: «До останніх опер Штрауса його музична мова пройшла винятковий шлях розвитку, хоча й тут ми спостерігаємо вищу логіку руху по єдиному вектору» [151, с. 168]. Критерієм

оцінки темпоральних якостей оперного твору як стильових може ставати його образний зміст – як втілення образу людини у її типових, водночас конкретизованих та метафорично-символічно перетворених показниках.

Оперний образ – той центр оперної композиції, який дозволяє здійснюватися стильовій концепції опери, відповідно до тих уявлень про стиль, які є історично-актуальними не тільки в специфічно-художньому, але й у культурно-семантичному, соціально-психологічному відношеннях. Саме він є творчим епіцентром оперного твору, що забезпечує його сучасне звучання й значення у всіх його темпоральних вимірах – як авторського композиторського (час створення), як інтерпретативного діалогічного (час транспозиції – трансляції), як актуалізованого виконавського (час впливу й реалізації оперного задуму).

Підсумовуючи, відзначимо ще раз основні критерії залучення прагматичного підходу виходячи з того, що головна цільова настанова оперної творчості невід'ємна від її сценічної реалізації та музичного втілення. Стимулом трактування видовищного плану опери стає та її словесна частина, що зумовлена сюжетом з його подієво-образною цілісністю, тому претендує на художню самостійність та візуалізацію. Але *головна художня енергія опери* зароджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова та досягає сценічної експлікації за допомогою власної музичної системи рухів, жестів, відношень, для якої осередком синтезу художніх форм в опері залишається образ її героя (героїв) – персональне начало.

Саме з цим началом пов'язана головна *виконавська оперна ідея*, що розкривається у єдності театраль-сценічної репрезентативної форми, оперного словесного тексту та музичної мови – як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – реалізувати комунікативні способи трансляції образного змісту, тобто отримати необхідні художньо-мовні засоби. Тому оперна інтерпретація постає складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки виходить з синтетичної жанрової природи опери, але й є залежним від

художньо-організаційної структури оперного театру, як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: театральності, оперності, музикальності.

Поняття «сучасний» стосовно оперної творчості містить певні суперечливості, оскільки характеризує не стільки час створення виконуваних творів, скільки соціокомунікативний статус даного театру та його виконавських сил. Так, сучасним вважається той репертуар, який сьогодні визначає виконавську практику театру, незалежно від «віку», оперних творів і навіть незалежно від їх постановочної новизни. Тому художнє й естетичне обґрунтування поняття сучасності варто шукати не в загальному репертуарному плані та режисерсько-постановочних рішеннях, а в сукупному образі оперного героя, який є умовним, разом з цим дійсно-реальним «героя твору». Звідси висунення до першого ряду критеріїв сучасності оперної творчості постаті *оперного виконавця*, тобто співака-артиста, що виконує певну вокальну партію з її рольовими заснуваннями та характерологічними обов'язками. Особистісний тезаурус оперного співака є суттєвою передумовою інтерпретування оперної ролі, надання їй «нових прочитань» як нових інтерпретативних музичних можливостей. Тому до виразового комплексу оперної ролі входять тембрально-регістрові фонічні якості оперного голосу, які дозволяють йому набувати театральної сили та виразності. Таким чином визначається *музично-рольова оперна драматургія* в її зовнішньому візуально-сценічному та внутрішньому музично-інтонаційному проявах.

1.2. Категорія оперного стилю як основа сучасної вокально-виконавської творчості

Визначення категорії оперного стилю видається основою теоретичного моделювання оперної творчості, тим більше в її сучасному розумінні. Запровадження даної категорії як узагальнюючої соціокультурний та

жанрово-семантичний досвід оперного театру актуалізує також системно-диференційований підхід до оперної творчості як цілісного художньо-інституціонального явища, потребу в уявленні про сучасний оперний театр як єдину систему.

Поняття «сучасний оперний театр» визначається багатьма факторами. насамперед, воно вказує на особливий художньо-естетичний феномен, тісно пов'язаний з установками й потребами, семантичними домінантами *сучасної йому* культури. Однак, воно не меншою мірою адресоване тем ціннісним реаліям сукупного людського досвіду, які придбали статус історичних універсалій, тобто надчасове – метатемпоральне – призначення. У словосполученні «оперний театр», у свою чергу, також закладена деяка подвійність, оскільки, з одного боку, воно спрямоване до явища театралізації – драматичного театру, з іншого боку – до музичного мистецтва, у тій мірі та мовній вираженості, у якій воно презентовано жанровою формою опери.

Отже, дефініція даного поняття (сучасний оперний театр) припускає поділ і зіставлення (як у теоретичному, так і в аналітико-текстологічному плані) *театральності* як цілісно-значеннєвої парадигми художньої культури; *оперності* як ключової ознаки художнього образу (вираження, висловлення) у його специфічній жанровій синтетичній формі; *музикальності* як концептуальної властивості оперної інтерпретації.

Мета даного підрозділу нашої роботи – визначити категорію оперного стилю як основу теоретичного моделювання сучасного оперного театру, відповідно виокремити провідні стильові риси сучасного оперного театру як художньо-творчого феномена.

Музичний театр у його загальній конститутивній якості – особливе явище світової культури, що увібрало у себе й відбило в художній формі тривалий історичний досвід людського співтовариства, тому поєднує риси різних національних ментальних систем. Як особливий феномен культури, музичний театр об'єктивує різні її сторони, головними з яких видаються три.

Перша обумовлена генетичним зв'язком, спорідненістю театру і музики, єдністю їх початкових естетичних установок, що веде, по-перше, до наріжного значення трагічної теми в театральному мистецтві, у тому числі, у його музичних формах; по-друге – до виявлення хорової основи музичного театру, у зв'язку із цим – значення «хорової теми», тобто *теми історичної єдності людей* у театральному мистецтві.

Інша сторона пов'язана зі створенням образу людини як «героя культури», у відомому протиставленні релігійному трактуванню даного образу в Середньовіччі, але й у буквальной близькості його божественному началу в давньогрецькому та ренесансному театрі, відзначеному ознаками антропоцентричного світогляду людини, що підсилює інтерес до її життєвої активності і особистісної унікальності. Дана сторона також обумовлює важливість музичного вираження характеру театральної дії, оскільки веде «углиб» людини, до психологічних характеристик персонажів.

Третя риса визначається тим, що споконвічно, з аристотелівського часу, театр прагне представляти дію «важливу і завершену», тобто завершену у своїй послідовності низку подій, здатних замінити й представляти низку життєвих подій; іншими словами – театральна дія повинна відтворювати дійсність і мати подібні з нею хронотопічні риси, одночасно підсилювати саме дієво-зримі й буквально сприймані предметні реалії дійсного життя, пропонувати їх новий сюжетний виклад.

Таким чином, *історизм, укрупнена соціальна значимість образів та подій, персоніфікованість провідних образів та відносин, психологічна поглибленість засобів художньої виразовості, автономне рельєфне сюжетне оформлення* утворюють загальну стильову основу музичного театру в його жанровому цілому, у тому числі сучасного оперного театру.

Родова стильова цілісність музичного театру виявляється, насамперед, історіографічним шляхом, тобто – ретроспективно, оскільки в послідовному його становленні одна форма змінює іншу, суттєво відрізняючись від попередньої й прагнучи до оригінальної інтерпретації складових музично-

театрального жанру. Крім того, загальна історія музичного театру свідчить про його постійне протиборство з театром драматичним [29; 65; 77; 117; 129]. Це протиборство веде до виникнення проміжних театральних форм, з різною перевагою словесного або музичного начал. Але воно також веде до появи низки синтетичних музично-драматичних форм, у тому числі, тих, які виходять за межі властиво театрального мистецтва, ведуть до розвитку інших візуально-художніх, видовищних сфер культури (кіно-, телемистецтва, мюзиклів і шоу-програм, рекламних проектом, засобів мас-медіа і т.д.).

Але в даній загальній історії театру одне залишається безсумнівним: *діалогічна взаємодія двох форм художньої умовності – словесної, що розкриває зміст дії, солідарної його предметній стороні, і музичної, що пояснює зміст цієї дії та її предметних реалій, тобто вказує на їх значення для людини, отже на психологічні мотиви створення театральної умовності.*

Ілюзія життя, яке стає важливішою та більш дієвою аніж саме життя, утворює головний парадокс театрального мистецтва; він визначає необхідність музичних форм в трансляції людського досвіду, оскільки з ними безпосередньо пов'язаний *інтенціональний досвід*.

Сукупність вихідних базових стильових рис оперного театру (як згущення специфічних ознак театру музичного) пояснює важливість підходу до нього як комунікативного феномену, представлений. зокрема. дослідженням А. Лисенкової [94]; на його засадах пропонується вивчення особливостей та умов ефективної комунікації в театральній музичній культурі, включаючи систематизацію її видів і технологій. Автор проводить аналіз сучасного стану комунікаційної діяльності театру, у зв'язку з чим створює програму розвитку соціальної комунікації музичного театру, розкриває її значення як вирішального фактору підвищення соціальної та економічної ефективності процесів у художній культурі, обґрунтовує роль музично-театральних закладів культури як особливого соціального інституту

– комунікативного осередку, що інтегрує два плани: художньої комунікації і соціальної комунікації [94, с. 8].

А. Лисенкова пропонує визначати сутність сучасного музичного театру як осередку поліфункціональної соціально-культурної комунікації, що інтегрує практично всі види соціальної взаємодії (міжособистісного спілкування) – як по каналах і носіях інформації (музичний, образотворчий, мовно-прагматичний і т.д.), так і по функціях (художня, соціально-політична, економічна і т.д.). Завдяки даному визначенню вона формує «функціональну модель» розвитку сучасного музичного театру – саме як центру соціальної взаємодії й комунікації [94, с. 9].

У широкому культурологічному контексті та у зв'язку з ціннісними орієнтаціями, духовними потребами культури розглядає явище музичного театру К. Лосева-Демідова [97], яка виділяє в загальному конгломераті музично-театральних явищ оперну творчість. Оперний театр, як дозволяє судити матеріал її дослідження, найбільшою мірою свідчить про позитивну сторону процесу глобалізації і про художнє життя культури, сприяє синтезу культур, їх взаємовпливу й взаємопроникненню, що яскраво виявилось в долі європейської опери доби романтизму. За спостереженнями авторки, сьогодні активно розбудовуються великомасштабні світові проекти в галузі культури, які, руйнуючи державні кордони, формують *світовий оперний простір*; так соціальну значимість придбала творча практика Московського музичного театру «Гелікон-Опера» під керівництвом Дмитра Бертмана, що вже міцно увійшла у контекст світової оперної культури другої половини ХХ століття. Таким чином, до базових стильових рис сучасного оперного театру додається *глобалізований характер як вказівка на цільового адресата та топологічні критерії художньої діяльності – простір розповсюдження оперної ідеї*.

Твердження К. Лосевої-Демідової, що оперний театр, як один з інститутів соціалізації, безпосередньо впливає на формування ціннісних орієнтацій індивіда. узгоджується з *емоціологічним* підходом до змісту оперної дії та засобів художнього (музичного, перш за все) відтворення

особистісної свідомості індивіда (див. про емоцінологію: [64]). Репрезентація своєрідних емоційних матриць, що віддзеркалюють психологічні очікування певної соціальної спільноти та формують ідеальні уявлення про внутрішній світ та особистісні установки суб'єкта, також набуває стилетворчого значення, причому найбільше щодо музичного матеріалу оперного твору.

До показників *«великого» загального стилю оперної творчості* треба віднести також і репертуарність, що веде вже до виявлення структурно-семантичних ознак оперної *діяльності*, дозволяє вивчати іманентні якості жанрової системи музичного театру, враховуючи співвідношення між «високим» і «низьким», масовим і елітарним у сучасній культурі, формуючи кількісні та якісні критерії оцінки оперного впливу. Деякі автори підкреслюють, що ціннісна естетична трансформація реципієнтного середовища передбачає підсилення уваги до оперного мистецтва, зокрема до його соціально-психологічної значимості, специфіки його традицій – і як художніх, і як соціо-функціональних [97, с. 167].

Усіма авторами визнається факт росту популярності опери у світі за останні кілька десятиліть, а також тенденція повернення інтересу публіки до класичних форм оперного мистецтва. Ця тенденція осмислюється як свідчення перебудови ціннісної ієрархії сучасної культури внаслідок зростання потреби людської особистості в культурній самоідентифікації. З соціокультурної сторони ця перебудова оперного театру найтіснішим образом пов'язана з моральними топосами суспільства, з міжнаціональними взаємодіями, позиціями і досвідом відносин даного соціуму, що особливо важливо для підготовки виконавських оперних кадрів. Результатами її виявляються наближення показників високого академічного та публічно-майданного популярного жанрового середовища, коли майже зникає дистанція між серйозним і розважальним типами мистецтва, формується образ реципієнта нового типу, у колі інтересів якого поєднуються риси академічного та позаакадемічного мистецтва, засоби елітаризації масової

художньої мови та популяризації-омасовлення класичних творів. Загальними критеріями позитивного сприйняття художніх текстів визнається їх *емоційна дієвість* (здатність розбудити сильні емоційні реакції, що переходять у стійкі почуттєві концепти) та *гедоністичність* (здатність приносити задоволення, що йде від широкого естетичного призначення оперного феномена). Їх також справедливо відносити до *стильової презумпції оперного мистецтва*, але вже з боку його впливу – типової жанрової дієвості, тобто з боку психології реципієнтів.

За слушним спостереженням К. Лосевої-Демідової, істотною новою рисою функціонування оперного театру сьогодні стає фестивалізація, як організація особливого простору не просто театральної дії, вистави, але *спільного проведення вільного часу* авторів оперного спектаклю та глядачів/слухачів. Як пише О. Меньшиков, категорія фестивалізації введена до науково-теоретичного мистецтвознавчого апарату як визначення нового унікального інформаційно-комунікативного напрямку сучасного театрального процесу, головним компонентом якого стає *святкове спілкування*, тобто особлива ігрова поведінка, що торкається не лише оперних виконавців, а й усього реципієнтного фестивального кола. У такий спосіб «сценічна реальність» виявляється загальною *реальністю спілкування*, особливим «живим» і суверенним світом», а це «допомагає акторам, режисерам, драматургам, сценографам, менеджерам існувати в єдиному тоні. Фестиваль, будучи нейтральним посередником, надає глядачам і учасникам можливість відкритого діалогу для вирішення загальних проблем, обміну досвідом з вітчизняними та зарубіжними майстрами через участь у конференціях, семінарах, тренінгах, майстер-класах» [115, с. 4, 185]. Однак, у такий спосіб оперному мистецтву надається характер масової вистави, свого роду «народного гуляння» [115, с. 185]. А. Лосева-Демідова відзначає, що «сьогодні активно моделюється структура ціннісної свідомості «споживчого» суспільства, яка веде до слабшання розвиваючої та ескалації розважально-релаксійної функцій мистецтва. Акт відвідування оперного спектаклю в

сучасному суспільстві стає соціальною поведінкою, насамперед спрямованим на світське спілкування і статусний відпочинок» [97].

На наш погляд, головне в сучасній фестивалізації і «статусності» оперного театру та оперного мистецтва те, що, з одного боку, підсилюється спрямованість на святковість як особливої тип організації часу, відповідно, і простору соціального (спільного) життя людей; з іншого, зростає значення *цілісного образу сучасної особистості* – не як іміджевої поведінки, але як *ціннісно завершеного соціального характеру*, з узгодженням зовнішніх соціально-спів-буттєвих і внутрішніх психологічних рефлексивних границь.

Театральність у її художньо й соціально-психологічному збірному значенні стає однією з головних семантичних домінант сучасної культури в її холістичному глобалізованому виявленні. Оперна театральність щодо цього набуває особливої важливості, оскільки дозволяє поєднувати основні епістемі художньої свідомості – меморіально-мнемонічну, ігрову, емпатійну, діяльно-актуальну та афективно-емоційну.

Оперний стиль має властивості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей – і підкреслює общинне, по божому промислу, призначення людини. Як театральний жанр, вона заснована на ігровій рольовій умовності поведінки, спирається на ідею «границі» – рампи, що відокремлює вигаданий, розіграний мир від реального. Як еквівалент музикальності людської свідомості – як художня форма, що затверджує незаперечний пріоритет музичної мови, опера виражає відособленість, окремість людини – персонажа, опікується її унікальністю, одночасно співчуває її самотності й розбудовує ідею особистісної цінності людини.

Саме в силу святково-фестивальної орієнтованості, як здається, зростає значення візуальних факторів, видовищної сторони оперних постановок, взагалі оперної творчості у всій її інтерпретативній складності та повноті.

Тенденція зростання художньої дієвості оперного театру в комбінації з інтересом до його класичних установок приводить до посилення ролі драматичної режисури в оперних постановках, мета якої усучаснити синтетичну мову опери, дозволити аудиторії впізнати свій власний образ у змісті оперної дії, тим самим загострити можливості емоційного реагування на неї. Нові режисерські інтерпретації відомих оперних текстів, а також фестивальні способи організації театральної комунікації зазвичай покликані залучати глядача/слухача в театр безпосередньо, тобто відволікати його від тих технологічних каналів (теле-, інтернет-комунікацій), які роблять публіку «анонімною й внутрішньо роз'єднаною», підсилюють «процеси «атомізації» та індивідуалізації» (К. Лосева-Демідова) художнього сприйняття.

Примітною рисою сучасного оперного театру стає його єдина транснаціональна (глобалізована) репертуарна політика, звичайно, з врахуванням помітних відмінностей у репертуарних перевагах, специфіки національних шкіл і т.д. Але, у цілому, переважає ідея широкого обміну як постановками, так і їх авторами, співаками, диригентами, режисерами, причому успішність діяльності оперного театру сприймається саме з цієї сторони – у міру її відкритості до світового художнього процесу. Тому «стає актуальним коректування репертуарної політики оперних театрів. У сучасному світі оперний театр прагне розбудовуватися по відкритій моделі (ізоляціоністська практично себе зжила)...; ...Театри активно розширюють міжнародні зв'язки шляхом оренди кращих спектаклів; створення спільних постановок з найбільшими світовими оперними центрами (система копродукції); обміну; практики замовлення нових партитур, прийнятих в усьому світі» [97, с. 163].

Таким чином, слід відзначити, по-перше, що в сучасному соціокультурному континуумі, котрий переживає психологічну когнітивно-

емоційну кризу, помітно зростає інтерес до класичних форм оперного мистецтва, який може бути розглянутий як свідчення потреби в новій ціннісній ієрархії культури – у відновленні «емоційних матриць» культури (див. про це: [64]).

По-друге, сучасний оперний театр змушений трансформуватися, реагуючи на необхідність включення у хронотоп сучасного життя, тому що жанрова форма опери завжди виступала ціннісною моделлю міжособистісних відносин; будучи одночасно меморіально-мнемонічною і прогностичною, вона розрахована на активний діалог умовних оперних персонажів з реальними обставинами людського існування.

Даній проблемі присвячене дослідження Лю Цзиня [101], у якому висвітлюється положення європейської і національної опери в Китаї, по-перше, в історичному контексті розвитку кожної з них, по-друге, з боку виконавського мистецтва як єдиної системи творчих відносин. Як пише автор, «проблема європейської і національної опери в Китаї... розглядалася, по-перше, в історичному контексті розвитку в країні кожної з них, по-друге, з боку виконавського мистецтва як єдина. Можливість останнього продиктована змістовно-стильовою подобою: саме в китайській національній опері відбулося кардинальне зближення західного й східного музичного театру. У зв'язку з цим виникла необхідність освоєння манери співу й характеру сценічного втілення змісту, що склалися в Європі» [101, с. 149].

У даній роботі підкреслюється, що і вокальна, і сценічна майстерність європейських виконавців формується в консерваторіях, і в Китаї також консерваторії з'являються на той же час, що й опера, але з великою історичною затримкою, у першій третині ХХ століття; вони стають головними осередками формування оперних виконавців. Саме те, що культура академічного співу, необхідна для розвитку оперного мистецтва, формується в консерваторіях – цих споконвічно європейських джерелах музичної освіти – робить досвід китайських музикантів спадкоємним стосовно європейських країн, ще більше підсилює потребу в такій

національній взаємодії, котра набуває розмаху *глобального діалогу* Сходу та Заходу.

Але треба враховувати ще деякі аспекти теорії музичного стилю як системного художньо-ціннісного й виконавського водночас феномена.

Найважливішим контекстом стильової авторської свідомості є дійсність самої музики – той її смисловий та технологічний досвід, який викристалізувався у певних формах, з яких змістовно-смисловою, ідеальною, але й такою, що породжує систему власних знакових форм, упредметнюється та уречовлюється, виявляється стильова.

Інтенціональність стилю розкривається, з одного боку, як ціннісна спрямованість мислення композитора; від нього найбільше залежать семантичні можливості стилю. Але з іншого боку – власним іманентним смислотворним потенціалом мають і *засоби музичної виразності*, особливо коли вони об'єднані в цілісну логіку музичного тексту, коли вони буквально зроблені – стали окремим музичним твором (поетикою). Отже, стиль є діалогічним за своєю глибинною природою, а головними суб'єктами стильового діалогу стають творча й мисляча особистість та семантика музики, зосереджена в текстах музичних творів, що дозволяє говорити про важливість у процесі розвитку стилю *інтекстуальної кристалізації художньої ідеї*.

Як методично опорні можна використовувати судження про стиль, запропоновані М. Бахтінім: «Єдність прийомів *оформлення й завершення* героя та його світу й обумовлених ними прийомів обробки й пристосування (іманентного *подолання*) матеріалу ми називаємо стилем» [15, с. 95]; «У *художній літературі... індивідуальний стиль* прямо входить до самого завдання висловлення, є однією з провідних цілей його...» [13, с. 294] Дані судження дозволяють знаходити в музичному стилі *вираження єдності світоглядних установок мислення й способів, засобів їх музичного вираження*. Пояснена в такий спосіб категорія стилю може стати результативною у вивченні процесів композиторської та виконавської

творчості в їх роздільності та спільності, у виявленні специфічних естетичних і технологічних параметрів музичного смислопокладання.

Діалогічна природа стилю у зв'язку з його смислотворчими функціями також глибше всього представлена в роботах М. Бахтіна.

Починаючи з ранніх робіт і закінчуючи пізніми, що залишилися конспективними, записами, Бахтін розбудовує головну свою ідею діалогічної природи змісту й «відповідального за зміст» розуміння, погоджуючи з цією ідеєю розгляд словесно-літературної творчості. Поняття, що вводяться ним, з яких опорними стають жанр, стиль, стилістика, форма, матеріал, композиція, текст, естетичне, деякі інші, послідовно характеризуються в дослідженні О. Самойленко [137], якій вдається визначити загальні діалогічні установки (і установки на діалог) дослідника, охарактеризувати єдиний складний категоріальний контекст наукової поетики Бахтіна. Так, даний автор вважає, що магістральною «парою» понять мультідисциплінарного призначення є жанр – стиль, що виявляють постійно обновлювану Бахтіним «логіку зворотності». Ця думка підтверджується визначеннями самого М. Бахтіна: «Саме визначення стилю взагалі й індивідуального стилю зокрема вимагає більш глибокого вивчення як природи висловлення, так і різноманітності мовленнєвих жанрів. Органічний, нерозривний зв'язок стилю з жанром ясно розкривається й на проблемі мовних, або функціональних, стилів (жанрових стилів) [12, с. 254]; «Де стиль, там жанр. Перехід стилю з одного жанру до іншого не тільки міняє звучання стилю в умовах невластивого йому жанру, але й руйнує або обновляє даний жанр...» [12, с. 257]

Досить істотним стає обговорення підходу Бахтіна до такої специфічної властивості стилю, як переконливість, тобто здійснення художньої сугестії саме за допомогою стилю, який у такий спосіб виявляється особливо тісно пов'язаним з емоційно-почуттєвим змістом музики, відкриває здатність до емпатії як автора музики, так і реципієнтів.

Як пише сам М. Бахтін, «смилова структура внутрішньо переконливого слова не завершена, відкрита, у кожному новому діалогізуючому його контексті воно здатне розкривати все нові смислові можливості...» [16, с. 156, 158]. Стиль, за Бахтіним, зв'язаний саме з «переконливістю», оскільки «стиль визначається істотним і творчим відношенням слова до свого предмета, до самого мовця й до далекого слова; він прагне органічно прилучити матеріал мові та мову матеріалу...» [16, с. 189].

Проблема стилю є методологічно важливою для М. Бахтіна не лише в силу її зв'язку з феноменом художнього діалогу. За її допомогою дослідник ставить питання про специфічні риси художньої мови й художнього формоутворення, особливо підкреслюючи те, що в стилі виражається творча активність авторської свідомості, отже, повинна сформуватися й галузь прийомів, що служать вираженню даної активності: «Те, що робить мову конкретним й не перекладним до кінця світоглядом – стиль мови як цілого (у спілкуванні з чужою мовою висвітлюється й об'єктивується саме «світоглядна сторона»)» [15, с. 427]; «...стиль або безпосередньо й прямо проникає у предмет, як в поезії, або переломлює свої інтенції, як у художній прозі (адже й прозаїк-романіст не викладає чужу мову, а будує її художній образ)» [16, с. 189–190].

Визначаючи стиль як категорію художнього мислення – почасти слідом за Бахтіним, але й з музикознавчих позицій – можна знайти в ньому єдність контекстуальних умов та інтенціональних – інтекстуальних властивостей музичного мислення, що виникає *на основі єдності особистісної свідомості*.

Пояснена в такий спосіб категорія стилю може стати дієвою у вивченні семантичних особливостей музичної творчості, в оцінці індивідуального композиторського та *виконавського мислення*, оскільки підказує логіку аналізу музично-розумового процесу, яка деякою мірою може відтворювати логіку самого даного процесу в його конкретній творчій іпостасі.

У такий спосіб трактоване поняття стилю також дозволяє знайти опорні текстові моменти у визначенні змістовних функцій музичного стилю, який не відкривається «прямо», є складно-опосередкованим феноменом, а для конкретизації своїх рис і пояснення логіки музичних прийомів вираження змісту вимагає включення в музикознавчий дискурс поняття стилістики як *сукупності інтекстуальних знаків стилю*. Обговорення внутрішньотекстових (внутрішньокомпозиційних) стилістичних показників стилю виявляє історичний характер даного явища.

Підкреслимо, що історичний підхід до явища стилю стає найбільш плідним в галузі питань про генезис того або іншого стильового напрямку й про перехід від однієї стильової формації до іншої (тобто про стильову суміжність). «Зовнішня», тобто позамузична, обумовленість стилю з боку художньої культури, естетичних домінант епохи відкриває ціннісні пріоритети стилю з погляду взаємодії загальноприйнятих стильових норм і авторської індивідуальності, які можуть існувати у вигляді різноманітних стилістичних тенденцій. У зв'язку з цим залучається й категорія жанру, що спонукує розглядати стиль у контексті жанрової системи музики, підсилюючи цим *прагматичний підхід* та його функціональні можливості.

З боку теоретичного музикознавства перевага віддається мовному наповненню стилю, вивченню його зв'язків з існуючою системою норм музичної граматики, музичного синтаксису, тобто в якості контекстуальних умов обирається матеріал музики. Категорія стилю уточнюється з боку теоретичних досліджень і за допомогою поняття стилістики, органічно пов'язаного з таким поняттям, як *стилізація*.

З позиції музично-історичного знання поняття про стиль розширюється до границь жанрової обумовленості музичних феноменів, насамперед до границь жанру як певного *сталого способу зв'язку звучання та значення* (який можна розглядати як вихідний матеріал музики, що обумовлює її художньо-мовні властивості); з боку музично-теоретичного – поняття про стиль звужується, але й глибшає до визначень просторово-часових

параметрів музичної композиції, включаючи способи структурування музичного звучання з боку письмового тексту.

Серед фундаментальних музикознавчих досліджень про стиль та стилетворення відзначимо дослідження С. Скребкова, що запропонував типологію епохальних стилів [141]; В. Медушевського, що розробив новий системно-типологізуючий підхід до стилю: крім його традиційної диференціації на види як епохального, історичного, етнічного, національного, індивідуального, композиторського, виконавського, даний автор пропонує розділяти стилі на інтерпретуючі та автономні [114].

Категорія стилю постійно уточнюється, оскільки перебуває в центрі уваги музикознавців, культурологів, мистецтвознавців, філософів, художників, дизайнерів. Неможливість вичерпання, а також фінального (самодостатнього) визначення стилю пов'язана, з одного боку, з багаторівневістю даного явища, з іншого боку – з його іманентною природою, що виявляє парадоксальну сутність: спрямованість назовні – спрямованість до метафізичної глибини; обмеженість ззовні – людиною, періодом історії, часом, регіоном, методом – широта розуміння й різноманітність поєднання у стилі знакових і значущих функцій музичних прийомів.

Смисловий пріоритет стилю в музиці не відразу був помічений і усвідомлений, оскільки для його встановлення необхідно було досягнення музикою своєї художньої автономії, а також формування апарата професійного академічного музичного мислення. Цей апарат виявляє власні понятійні складові, способи, форми оцінних уявлень, на що звертав увагу український музикознавець І. Котляревський [86].

Разом з тим, взаємодія стилю й «життя», культурного досвіду завжди відбувається за участю жанру; можна навіть припустити, що в музиці склалася власна *традиція жанрового мислення*, яка проявляє себе, стає помітною й усвідомлюється завдяки когнітивній активності стилю, умовно говорячи – «стильового мислення».

У всякому разі, у формуванні семантичних можливостей та умов музики взаємодія жанрових і стильових установок музичного мислення є обов'язковою.

Опираючись на низку положень дослідження О. Самойленко, можна представити дану взаємодію наступним чином.

Семантичні функції музики виникають як жанрові, тобто як обумовлені умовами входження музичного феномена до реального життєвого контексту, пов'язані з узгодженням життєвого призначення та художнього оформлення музичного звучання. Стильові інтенції музики проявляються в силу художньої автономії й свідчать про можливість входження «життєвого світу культури» у контекст музичної композиції (музики як форми), про підпорядкування життєвої логіки художньому «відчуттю» світу. Якщо для жанру життя – умова музики, то для стилю музична творчість – умова життя, тобто життєві обставини, позахудожні уявлення набувають такого ступеня умовності, який потрібний для того, щоб використовувати їх як «знаки» інших, більш вагомих і довговічних відносин. У якості подібних «знаків» життєвий досвід «напрошується» на заміну – використання більш досконалих і точних знакових форм, *іншої мови іншої реальності*.

Отже, даний автор дозволяє відзначати *різну якість жанрової та стильової умовності в музиці*, звідси – різні спрямованості музичного мислення – убік канонічного жанрового матеріалу музики; убік стильової волі творчої уяви.

Разом з тим, можливість формування «свого» стильового змісту музики залежить від семантичної визначеності існуючого, звучного та «значущого» матеріалу музики, оскільки можливості стильової активності музики завжди зберігають залежність від жанрової презумпції музичного змісту. Музичні «знаки» – предметно-структурні інгредієнти музики – двоїсті, «дволикі»: однією стороною вони звернені до жанрових визначень, іншою – до стильової інтерпретації дійсного й можливого жанрового змісту. Перша – первинна – знакова сторона музики вказує на метафоричні властивості

звучання як образу лежачої «по ту сторону» музики дійсності; інша – вторинна – виявляє метонімічні здатності звукообразу як «номінанта» нової музичної дійсності.

Крім жанрового, є в явищі стилю в музиці й власний зовнішній стильовий контекст. І він створюється саме тими різновидами – типами стилів, які адресовані історичній еволюції музики як системи норм музичного мислення. Авторський композиторський, також *авторський виконавський*, стиль виступає в опозиції стилю історичному, епохальному, у музиці найчастіше представленому як стиль напряму. Особливо складні завдання стильової типології музики ставить ХХ століття, тому що в цей час активність індивідуально-авторських стилів набагато перевищує будь-які стильові процеси, що нормують загальні, ставить свої умови жанрової організації музичної творчості. Композиторська і виконавська поетики отримує високий ступінь незалежності, однак повністю звільнитися від загальностильових установлень і національних пріоритетів, від жанрових традицій, нехай і недавніх, композиторське й виконавське мислення, як музичне, не може в принципі, оскільки завжди необхідною є система логічних правил, на яку можна обпертися і яка *може бути визнана музичною*.

Стильова активність може проявлятися і як композиційна структурно-семантична, що випереджає формування відповідних до композиційних відкриттів канонів сприйняття й оцінки. Це стосується не тільки авангардних проявів музичного мислення – технологічних експериментів, але будь-якого семантичного ускладнення-перетворення, що робить семантику авторської музичної мови неявною, непрозорою, поліфонічно складною. Але тут, на цьому рівні музичного діяння, активно виявляється принципова відмінність між семантичними функціями композиторського та виконавського стильового мислення й мовного вираження.

Як комунікативний феномен, виконавський стиль та відповідні до нього стилістичні засоби повинні роз'яснювати та переконувати, ставати єдиною ланкою між композиторським задумом та слухацьким

сприйняттям, тобто *домагатися прозорості тексту заради ясності смислу*. Виконавський стиль постає інтерпретуючим феноменом також у цьому своєму функціональному положенні – як провідник до смислового змісту, заради чого засвоюються та впорядковуються в особистісній виконавській свідомості усі знакові ресурси композиторського задуму.

Якщо проявом стильової активності композиторського мислення стає, полістилістика – свобода стильового самодіалогу музики, то *для виконавського діяння показовим є долання семантичної перехідності – невизначеності, суперечливості музичного прийому, мовного засобу*. Так, у вокальному оперному виконанні відбувається *артикуляція смислу*, що дозволяє доносити його, сприймати його у певній, ясній образній формі.

Взірцевим щодо цього є артистичний досвід М. Каллас у тлумаченні образу розставання з коханням, почуттєво-мисленнєвого прощання Віолетти з коханим, коли зміна акторського самопочуття відбувається на значних контрастах. Головна складність, яку долає виконавиця, полягає в тому, що після стану Віолетти у фразі «Ah! Dite alla giovine», при співі якої вона знищена, подавлена, треба знайти й так розподілити сили, щоб почати нову хвилю до кульмінації «Amami, Alfredo, quanto'io t'iamo». Каллас розбудовує цю кульмінацію поволі, їй вдається проспівати всі фрази до відходу Жермона з особливою фарбою голосу – від темної й безвладної до наповненої горем і сумом, у її голосі чутні ридання; але вона не ридає в повному змісті цього слова, вона користується голосовою фарбою, у якій чутні ридання (див. про це також: [162]).

Для Віолети – це внутрішня смерть, кінець її щастю, її любові, її ілюзіям, її життю. І в цей передсмертний момент вона звертається востаннє до Альфреда, вкладаючи в це всю силу своєї любові. Фраза «Amami, Alfredo, quanto'io t'iamo» – це передсмертна клятва Віолети й виконавське одкровення Марії Каллас. Останній раз в цій опері голос співачки звучить могутньо й жагуче; на глибоко проспіваному легато Каллас виділяє кожне слово, кожний

звук, свідомо підсилює напругу голосоведення й досягає грандіозної кульмінації опери, такими чином – сцени й життя героїні.

Хочеться особливо відзначити, як Каллас користується в цій сцені дикцією й паузами. Слово – критерій усіх засобів виразності драматичних артистів; музично проінтоноване слово – критерій усіх засобів виразності оперних виконавців. «Музичний зміст може виявитися тільки через ясність тексту, слів і навіть окремих складів. Каллас перебуває, подібно великому оратору, кожний момент у стані афекту, не йдучи на приводу у ефектів, у якому вона виявляє внутрішній зміст фрази й виразність кожного слова тільки музичними прийомами – тембральним фарбуванням голосу й нюансами в *Rubato*. Тим самим вона виконує найважливішу вимогу експресивного співу, яку Шарль Гуно сформулював так: «Під час вимови потрібно обов'язково стежити за двома речами. Воно повинне бути ясным, чистим і правильним. На слух кожне слово повинне звучати впевнено. Воно повинне бути виразним, що означає: сказане слово повинне бути наповненим силою уяви й внутрішнім почуттям. Що стосується чистоти, ясності й точності, вимова одержує значення такої артикуляції, головне завдання якої полягає в тому, щоб зберегти незмінною зовнішню форму слова. Усе інше – питання експресії. Вона наповнює слово думками, почуттям, пристрасстю. Одним словом, *домінування артикуляції – це форма та інтелектуальний елемент* (курсив наш – Ч. М.) Саме артикуляція відповідальна за чистоту й експресію у фразі» [199, с. 197].

Виразність кожного вимовленого слова для Каллас – це щось само собою зрозуміле. Слова ролі передають зміст дії, музика офарблює їх емоційним змістом, тобто допомагає уточнювати смисл. Акценти на певному слові або складі в музичній фразі співачка робить тільки виходячи із внутрішньої логіки тілесних сценічних дій; так само вона користується й паузами, що служать їй для оцінки ситуації, реакції на слова партнера, на рішення, котре впливає з її внутрішнього монологу.

Цікаво, що зупинки на певних нотах, фермато є для Каллас не способом показати свою дихальну майстерність, а різновид звучної музичної паузи: у цю мить думка затримується, стає крупніше більш значущою.

Третій акт «Травіати» наближає розв'язку опери. Веселоці й бравурна атмосфера балу у Флори різко контрастує з душевним станом Віолетти, що приїхала на бал зі своїм колишнім заступником і коханцем бароном. Вона повернулася туди, де її місце. Віолета ледве жива, біль від розриву з Альфредом підкосила її, перед очима туман, вона не бачить людей, предметів, Флору, барона. Раптом вона розуміє, що тут Альфред, вона повторює кілька раз слова «*Che fia? Morir mi sento.*», у яких чутні її розпач, біль і страх.

М. Каллас співає ці фрази дуже стримано, як протяжливий стогін, тому вони звучать навіть дещо приречено. Побачив, як запалилися ненавистю й ревностями ока барона, Віолетта вже в страху не за себе, а за життя Альфреда, адже барон – відомий паризький дуелянт, на совісті якого є жертви, більше того, дуелянт, що не знає пощади. Віолетта благає Альфреда поїхати, її благання покинути бал – лемент душі. Відзначимо, що діалог Альфреда у виконанні Джузеппе ді Стефано й Каллас – шедевр спілкування двох персонажів в оперному театрі. Діалог відбувається в стрімкому темпоритмі, у якому внутрішньо перебувають і Віолетта, і Альфред, причому для неї такий темп продукується почуття страху за улюбленого, а для нього – почуття гніву й ревності. Обидва виконавця феноменально користуються дикцією, буквально чекаючи кожне слово, що відразу надає неймовірної збудженості музичній дії. Альфред доведений до нестями; щоб зробити як можна болючіше улюбленій жінці, він, втративши всякий контроль над собою, жорстоко ображає й принижує її, кидаючи їй гроші за її послуги.

Змучена, принижена, ображена Віолетта настільки вражена вчинком Альфреда, що буквально німіє від цього. В сцені образи Альфредом Віолетти Каллас відіграла так само, як і велика Сара Бернар: вона кам'яніла на очах,

перетворюючись у монумент болі й страждання. Звертання до Альфреда – «Alfredo, Alfredo, in questo core» – Каллас співає *хворобливим голосом*, у ньому вже безжиттєвість, від страждань і від горя він знесилів.

Словами самої Каллас: «Я спробувала дати голосу Віолетти хворобливу фарбу, зрештою вона ж хвора, чи не так? Це питання техніки подиху й для цього потрібний дуже світлий звук, щоб можна було витримати й спів, і вимову. Критики написали: «Каллас втомилася; її голос звучить втомлено...» але це було саме те враження, якого я домагалася. Як можна співати Віолету повним круглим голосом, знаючи її стан? Це було б смішно» [198, с. 171].

Почуття психологічної правди, а також правди художньої, властиве всім великим акторам, у цій короткій фразі Каллас виявляє з властивою їй безкомпромісністю та сміливістю справжнього художника.

В IV акті Каллас майже впродовж усієї сценічної дії користується цим тембральним прийомом. Для Віолетти настала остання година. Самотня, усіма забута вона смиренно очікує смерті. Критик Тозі описує IV акт так: «Коли відкривалася завіса, на сцені перебували вантажники, що виносять меблі на розпродаж. Каллас вставала з ліжка й виглядала як труп, фігура з музею воскових фігур, що майже вже не є людською істотою, і в голосі її звучить мовби одна струна, така слабка, така хвора й така несамовита... Вона з величезними зусиллями тягнеться до туалетного столика, за яким вона починає читати лист Жермона й співати «Addio del passato»... Потім з'являються вогні карнавального ходу на вулиці. На заднику тіні людей, що веселяться на вулиці. Для Віолетти життя стало світом тіней... У кожному жесті Каллас – подих смерті. Навіть під час радісної зустрічі з Альфредом вона така втомлена, слабка, виснажена, що майже не може рухатися... Після того, як закохані проспівали про свою мрію, про щастя вдалині від міста «Parigi, o cara», Віолетту охоплюють розпачливі думки про те, що вона повинна негайно бігти з цієї могили. Вона кличе служницю й починає жахливу боротьбу зі своєю слабкістю, що заважає їй одягтися... Потім

наступає момент, коли вона намагається надягти рукавички, їй це не вдається, тому що пальці вже затверділи й оніміли через смерть, що наближається. Тільки в цю мить Віолетта по-справжньому розуміє, що більше немає порятунку й від свідомості цього з неї виривається лемент нелюдської сили: «Gran Dio! Morir si giovine!»

У сцені смерті Л. Вісконти був потрібний увесь акторський геній Каллас. Зрештою вона упокорюється з долею, віддає Альфреду медальйон зі своїм портретом і починає проговорювати заключну сцену. Світло посміхаючись, говорить вона улюбленому, що її біль пройшов, що до неї вертається її сила, що в ній пробуджується нове життя – і вмирає зі словами: «О, радість!», її величезні очі широко розкриті, вони нечутливо застигли перед публікою. Коли опускалася завіса, її мертві очі усе ще дивилися в зал, виражаючи нерухливу порожнечу. У цей момент усі глядачі відчували жах і біль Альфреда» [199, с. 84].

Хворобливий голос, обумовлений фізичною слабкістю виражає, по суті, «зерно» сцени й Віолетти в цей момент. Трагізм положення в тому, що вона ще бореться за життя, що тане на очах, вона ще чекає Альфреда, у ній тепліє надія, і вона щиро не розуміє, за що доля так жорстоко вчинила з нею; майже несамовито просить Бога вибачити її. Любов – велика сила, що перетворює людську душу, виявляє всі кращі якості людини, її здатність до самопожертви. Головна ідея «Травіати» полягає саме в передачі, відтворенні сили такої високої любові. І саме завдяки виконанню – *стилю вокально-виконавської інтерпретації* – стає ясним, яким є смислове «над-завдання» цієї опери – показати красу люблячої людини, її величність та силу її духу, незважаючи на трагедійний фінал й навіть, у певному сенсі, завдяки йому.

Для виконавського шляху до смислової ідеї опери, поруч з індивідуальними стильовими рішеннями, суттєвого значення набувають національно-стильові установки, що входять до системи ціннісних орієнтирів оперного змісту. Між історичним стилем, як стилем напряму, і авторськими стильовими намірами існує ще одна важлива стильова сфера, яка здатна

асимілювати, прилучаючи одну до одної, ознаки двох попередніх. Дану сферу формує національна свідомість стиль, специфічні ментальні риси національної культури, а її постійною якістю є безперервне схрещування загальноісторичних форм національного мислення з художніми потребами, нормативними для даного конкретного історичного періоду або показовими для даної жанрової галузі з її типовими характеристиками.

Національний стиль сам по собі – системне, складно-ієрархічне явище, що вимагає розгалужених визначень. Він виступає цілісною системою художнього мислення, що виявляє постійну взаємодію – дифузію, перехрещування, «стикування», навіть протистояння – загальнокультурних норм музичної творчості й особливих шляхів, одиничних способів перетворення даних норм у національному континуумі. Але він припускає й подальшу трансляцію – художнє перетворення своїх ідей і правил, тобто він є відкритою системою, незважаючи на традиційність і зв'язок з канонічним мисленням.

У випадку оперної творчості, особливо, коли мова йде про сучасний її період, національні форми мислення можуть бути відсторонені індивідуально-авторською семантикою сценічних постановок, одночасно з цим служити провідником загальнозначущих для людського співтовариства ідей, тобто виступати не стільки ідеальною метою, скільки художнім інструментом. Це ні в якій мірі не означає зневаги національно-стильовою традицією, навіть навпроти: стає відкриттям нових смислових можливостей національно-стильових засобів. Так, у європейському просторі здійснюються, оновлюються, завдяки постановкам Д. Чернякова, національні ідеї російської опери, які у сучасному глобалізованому контексті набувають повністю зміненого розуміння, принципово перетвореного темпорального резонансу. Примітною рисою сучасного діалогу оперного стилю з національними стильовими позиціями є те, що провідні оперні режисери і співаки працюють по всьому світу, тобто є персонами, що перевищують

міжнаціональні границі, а категорія національного набуває значно більш широкого, іноді символічного, «звучання».

Діалектику відносин між різними типами стилетворення в оперній творчості можна виявляти шляхом порівняльного вивчення національних культур, визначаючи, яким чином у специфічних жанрових та авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення. Підхід з боку національно-стильових ознак, дозволяє також знаходити новий смисловий обсяг реалізації національно-стильових якостей музичного мислення при його прилученні до універсальї світової культури.

У зв'язку з цим відзначимо, що національний характер є стабільним і не стабільним водночас. Національна оперна музична мова має свої канони, але динамізується, розбудовується – і часто саме виконавським шляхом, запроваджуючи виконавську інтерпретацію до річища культурно-семантичної традиції. Поняття про національний стиль може бути розширене до концепції «художньої картини світу» – і тоді виділяються дві групи факторів, що визначають національну своєрідність у мистецтві. Зовнішнім фактором представляється відносна стійкість спільності, у тому числі, психологічної, конкретних соціально-етнічних груп, внутрішнім – асоціативно-образний лад творчості, певні ментальні установки в жанровій ієрархії професійного мистецтва, «дух нації». Обидві групи факторів отримують визначення як стилетворчі закономірності, здатні впливати на оперний стиль і у його цілому, і як вираження виконавських, зокрема вокально-інтерпретативних, установок.

Таким чином, з боку стильової системи оперного мистецтва виявляється особлива співвіднесеність рівнів музичного мислення, кожний з яких, будучи в достатньому ступені відверненим від реалій конкретних творів, зберігає початкову жанрово-стильову композиційну «програму».

У цілому, категорія оперного стилю узагальнює соціокультурний та жанрово-семантичний досвід оперного театру як цілісного художньо-

інституціонального явища, передбачаючи систему стильових визначень структурно-семантичних властивостей сучасного оперного театру як завершеного, соціоісторично вмотивованого феномена. До базових стильових рис оперного театру додається спрямованість комунікації як вказівка на цільового адресата та топологічні критерії художньої діяльності – простір розповсюдження оперної ідеї.

Оперний театр має змогу впливати на рівні соціалізації культурної свідомості, на формування ціннісних орієнтацій соціуму та індивіда. Тому актуальним постає емоцінологічний підхід до *оперної дії* та стильових чинників художнього (музичного, перш за все) *оперного діяння*. Споріднені за походженням, дані два поняття вказують на різні стильові параметри оперного тексту: загальнохудожній та автономно (специфічно) музичний. Останній забезпечує психологічну реалізацію образних настанов першого, тобто оперного стилю у цілому.

До показників «великого» загального стилю оперної творчості треба віднести також і репертуарність, що дозволяє вивчати іманентні якості жанрової системи музичного театру, враховуючи співвідношення між «високим» і «низьким», масовим і елітарним у сучасній культурі, формуючи кількісні та якісні критерії оцінки оперного впливу. Сучасні ціннісні установки реципієнтного середовища передбачають підсилення уваги до оперного мистецтва, зокрема до специфіки його традицій – і як художніх, і як соціопсихологічних. З боку психології впливу на свідомість реципієнтів виявляється смислова діалогічна природа оперного стилю, що з'ясовується на засадах теорії розуміння М. Бахтіна. Зокрема, виявляється *різна якість жанрової і стильової умовності в музиці*, звідси – різні спрямованості музичного мислення – убік канонічного жанрового матеріалу музики; убік стильової волі творчої уяви; при цьому формування стильового змісту музики залежить від її семантичної визначеності, тому і від жанрової презумпції музичного задуму. З іншого боку, стильова сфера музики (у галузі вторинних «великих» жанрів) відкриває власні першоджерела – як власного внутрішньо-

музичного *суб'єкта діалогу*, надаючи їм значення нових стильових канони, що насамперед узгоджені з *виконавськими «правилами поведінки»* (включаючи національні риси стильового виконавського мислення).

1.3. Єдність музичної оперної мови в творчості європейських композиторів

1.3.1. Деякі композиційні принципи реформаторських опер західноєвропейських композиторів

Поєднання історіографічного та текстологічного підходів, зосередження на ракурсі жанрової семантики з її естетичними показниками сприяє виділенню та вивченню спільних реформаторських тенденції у розвитку європейської опери, зокрема визначення та семантичного розділення й конкретизації її мовних складових, серед яких показовим стає використання речитативу, що веде до речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому, з іншого. Саме в творчості Д. Верді затверджується діалогічна співвіднесеність речитативного та аріозно-кантиленного стилістичних комплексів, а речитативне та кантиленне інтонування набувають значення оперних музично-мовленнєвих синтагм.

Від часів оперної реформи Х.-В. Глюка питання взаємодій речитативу та арії залишаються в осередку уваги митців та мистецтвознавців, оскільки з ними пов'язані дві головні передумови взаємозв'язку слова й музики в опері, а також ті вихідні способи залучення словесного матеріалу до тексту опери, які позначилися у двох типах раннього речитативу – «сухому» та акомпанованому. Ці питання постійно актуалізуються у працях, присвячених оперній поезиці Верді [36; 43; 90; 107; 122; 127; 157; 165; 188], однак ще не знайшли достатнього вирішення у проекції до образного змісту творів композитора.

Одним з напрямів розвитку речитативної сфери оперної стилістики – оперного речитативу як особливої внутрішньо-композиційної форми – стає його функціональне розширення, семантична множинність, що дозволяють йому «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, здобувати риси універсальності. Даний процес виявляє європейська опера класико-романтичного періоду; у ньому полягає її своєрідність, обумовлена, у тому числі, енциклопедичним накопиченням різних форм і нахилень словесної публічної мови, а також орієнтацією на психологічне поглиблення образу людини як соціально значимої, «великої» особистості. Особливий ракурс еволюції оперної мови виявляється в операх тих західноєвропейських композиторів (наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя), які обирають контрастний тип оперної мелодійної мови, що дозволяє підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного діяння. У цьому випадку речитативно-аріозні побудови концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного протистояння, що дозволяє знаходити особливі градації, семантичні «щаблі» у стилістиці оперного мовлення, і таким постає інтенсивний оригінальний «вердієвський шлях» розвитку оперної музичної мови.

Виявляючи спорідненість у цьому відношенні з творами П. Чайковського, оперна поетика Верді демонструє послідовну мелодизацію, мелодійне поглиблення всіх тематичних засобів опери, а за їх допомогою – і симфонічного розвитку, спирається на узагальнено-образне відтворення змісту словесно-літературного тексту, тобто діє суто музичним шляхом, залучаючи словесні синтагми як додатковий засіб, що коментує та роз'яснює музично-образний зміст, сполучаючись зі змістовною функцією оперного слова на рівні сюжетних умов і загальних характерологічних завдань.

Обидва композитори застосовують відокремлення речитативних фігур (речитації, псалмодії, вигуків-реплік і т. п.) у якості афективних знаків граничної емоційної напруги, щодо цього виявляючи стильову й методичну спільність із поетикою французької ліричної опери.

Слід уточнити також, що при всіх виявлених оперною жанровою формою тенденцій національного стилю, у процесі еволюції оперно-музичного мовлення переважають загальноєвропейські риси, прийоми образні настанови, тобто дана мовленнєва сфера набуває значення універсальної, узагальнююче-текстологічної.

Композитори італійської оперної школи остаточно розділили композиційно-драматургічні функції арії та речитативу, тим самим усталюючи їх у значенні двох основних оперних вокально-інструментальних форм. Вони підкреслили експресивний характер речитативу, оскільки з ним пов'язували включення до дії або прилучення до події, відводячи для арії функцію свого роду ліричної інтимної зупинки. Вони також обумовили рухливість речитативу щодо горизонтальної координати слово – музика, тобто його здатність ставати ближче або до слова («сухий» речитатив), або до музики («акомпанований»).

У деяких національних різновидах комічної опери (французької, австро-німецької, російської) речитатив остаточно переходить на сторону прозаїчної мови, хоча остання помітно відрізняється від повсякденної умовністю змісту та театралізованою афективною стилістикою. Але це лише підказує інші, більш різноманітні, широкі можливості наступних омузичнених мовленнєво-речитативних фраз [76].

Оперна реформа Х.-В. Глюка виявилася в значній мірі реформою взаємин між аріозною і речитативною формами співу, включаючи вплив тієї інструментальної мелодики, яка вже встигнула придбати стійкі класицистські риси. Так, знаменитий хор Фурій з 2-ої дії «Орфея» виділяється тією лапідарною простотою музичного тематизму, що йде від «очищених» від усякого роду оспівувань гармонійних фігур, «гармоніємелодій». Разом з тим, обумовлена протистоянням аріозній надлишковості італійської опери серія, реформа Глюка насправді підтвердила *функціонально-семантичний регламент арії та речитативу*, що встановився не лише в італійській, а й у французькій опері, усталюючи, таким чином, і тенденцію зближення двох

даних лексикодів оперного жанру. У створенні розгорнутих, перейнятих речитативними інтонаціями драматичних оперних сцен Глюк прагне передавати загальну динаміку дії, на той же час – динаміку переживань, сполучених з даною дією (яскраві приклади тому надають опери «Альцеста», «Іфігенія в Авліді»).

Інструменталізація речитативу, що дозволяє наближати звучання вокальної та оркестрової партій, створювати єдине монументальне симфонічне оперне полотно, стає типологічною рисою реформи Р. Вагнера, який щодо цього є прямим спадкоємцем Глюка. Вокалізація оркестру й наділення інструментального звучання мелодійною індивідуацією, властивою аріозно-декламаційному співу, отже, поглиблена вокальна мелодизація речитативу, стає відмітною рисою стилю Дж. Верді і більш пізніх представників італійського романтизму, з його тенденцією переростання у веризм та експресіонізм.

В естетичній і музикознавчій літературі загально визнано, що література й музика пропонують різні шляхи художнього осмислення дійсності: перша спрямована до подієво-фактографічного рівню життєвих явищ і фіксованих раціональних понять, інша – до глибинного почуттєвого досвіду та його образного відбиття-визначення. Однак в оперному слові названі види мистецтва здійснюють взаємообмін семантичними функціями: вербальне начало набуває експресії музичного впливу, а музичне конкретизується, предметно уточнюється, персоніфікується [51; 54].

Таким чином, провідним фактором становлення й виразового розвитку оперного слова залишається музичне начало. Характер і способи його взаємодії зі словесним матеріалом, спільні зі словом та специфічно музичні риторичні функції найбільш ясно виявляються в речитативній сфері.

У зв'язку з цим, зауважимо, що значний внесок у способи роботи зі словом внесла оперна творчість російських композиторів другої половини XIX – початку XX століття. Так, у творах М. Мусоргського принципову типологічну значимість знаходить опора на низку інтонацій повсякденної

прозаїчної мови, але вже в художньо відверненому та інтонаційно впорядкованому, вибудованому вигляді, що дозволяє закріплювати відібрані інтонації як знаки оперного характеру.

Звернемо увагу і на те, що камерно-вокальна музика в різних її внутрішніх жанрових можливостях стає передумовою оперного методу російських композиторів, оскільки дозволяє безпосередньо зіставляти словесний і музичний способи інтонування, знаходити їх єдині виразові властивості як ті семантичні умови, що є необхідними для створення оперної типології людських характерів. Розбудовуючись у даному напрямку, російська опера відкриває свій новий різновид – камерну форму з тенденцією монологізації – як результат максимального насичення тексту оперного твору речитативними інтонаціями (О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов).

Принципова важливість роботи зі словом для всіх російських композиторів перетворила багатьох з них в авторів не тільки літературного тексту опери (лібрето), але й нової письмово-усної, змістовно поетично піднесеної та узагальненої, форми «оперного слова». Це, у свою чергу, стало передумовою посилення драматургічної ролі й наскрізного художнього значення речитативно-аріозного способу музичного інтонування.

Загальною рисою у використанні аріозно-речитативної стилістики стає для російських композиторів її зближення з тематизмом хорової та інструментально-оркестрової сфер, причому як у малих, так і у великих оперних формах. У першому випадку, сполучаючись з камерністю загальної композиції опери, речитатив здобуває мовленнєву волю й динамічність, ґрунтується на мікромотивних змінах, виражаючи рухливість особистісного переживання-відношення. В іншому, розбудовуючись усередині великої композиції, він використовується шляхом переносу-повторення подібних інтонаційних фігур і свого роду «декламаційно-мовної інкрустації» провідних мелодійних побудов.

Можна припустити, що в такий спосіб російські композитори продовжували пошук свого національного епосу, орієнтуючись на грецьку античність як на ідеальний метаісторичний взірець. Через короткочасність та стильову гібридність неокласицистський напрям не виразився з образно-смісловою самодостатністю в російській музиці, присутній лише у певних творах М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, І. Стравінського, але виявлене ним прагнення до «позанаціональної універсальності тем і ідей», до публично-риторизованого стилю висловлення суттєво впливає на розвиток інтонаційно-тематичного контуру оперного мовлення, що придбає якість якості «загальномузикальності» або «всемузикальності» (В. Холопова).

Сутність всемузикальності в тому, що кожний музичний засіб несе в собі зміст музики як роду мистецтва в цілому, пристосовуючись композитором до більш локальних завдань авторського стилю, жанру, конкретного твору. Звідси, з одного боку, різноманіття моделей музики Стравінського, а з іншого – єдність стилю, методів композиції, принципів формоутворення. До всемузикальності романтичного оперного «музичного слова» прагнув і Дж. Верді [188].

Творчість Д. Верді – кульмінація в розвитку італійської музики XIX століття. Усього, з врахуванням шести нових редакцій раніше написаних творів, він створив 32 опери, які й понині становлять основний репертуарний фонд театрів усього світу. Життєвий шлях Верді збігся з поворотним моментом італійської історії. Це була героїчна епоха Рисорджименто – епоха боротьби італійців за вільну й неподільну Італію. Верді був активним учасником цієї героїчної боротьби, у її драматизмі він черпав своє натхнення. Не випадково сучасники так часто називали композитора «музичним Гарібальді», «маестро італійської революції» [107].

Вже в перших операх Верді, створених ним в 40-і роки, знайшли втілення актуальні для італійської публіки XIX століття національно-визвольні ідеї: «Набукко», «Ломбардці», «Ернані», «Жанна д'Арк», «Атилла», «Битва під Леньяно», «Розбійники», «Макбет» (перша

шекспірівська опера Верді) і т. д. – усі вони засновані на героїко-патріотичних сюжетах, оспівують борців за свободу, у кожній з них міститься прямий політичний натяк на суспільну обстановку в Італії, що бореться проти австрійського гніту. Постановки цих опер викликали вибух патріотичних почуттів в італійського слухача, виливалися в політичні демонстрації, тобто ставали подіями політичного значення. Складені Верді мелодії оперних хорів набували значення революційних пісень і розспівувалися по всій країні.

Тема соціальної несправедливості, що йде від «Луїзи Міллер», одержала розвиток у знаменитій оперній тріаді початку 50-х років – «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (обидві 1853). Усі три опери розповідають про страждання й загибель людей соціально знедолених, досконалу майстерність Верді-драматурга. У порівнянні з ранніми операми композитора тут:

- підсилюється психологічне начало, зумовлене розкриттям яскравих неординарних людських характерів;
- загострюються контрасти, що відображують життєві протиріччя;
- новаторські витлумачені традиційні оперні форми (арії, ансамблі перетворюють ся на вільно організовані сцени);
- в вокальних партіях підвищується рівень декламаційності, питома вага речитативного інтонування;
- виростає роль оркестру.

Пізніше, в операх, створених у другій половині 50-х років («Сицилійська вечерня» – для Паризької опери, «Симон Боканегра», «Бал-Маскарад») і в 60-х роках («Сила долі» – на замовлення петербурзького Маріїнського театру та «Дон Карлос» – для Паризької опери), Верді знову вертається до історико-революційної та патріотичної тематики. Однак тепер суспільно-політичні події нерозривно пов'язані з особистою драмою героїв, а пафос боротьби, яскраві масові сцени сполучаються з тонким психологізмом. Кращий з перерахованих творів – опера «Дон Карлос», що викриває страшну

сутність католицької реакції. У її основі лежить історичний сюжет, запозичений з однойменної драми Шиллера. Події розвертаються в Іспанії часів правління деспотичного короля Пилипа II, що віддає власного сина в руки інквізиції. Зробивши одним з головних героїв твору пригноблений фламандський народ, Верді показав героїчний опір насильству й тиранії. Цей тираноборчий пафос «Дону Карлоса», співзвучний політичним подіям в Італії, багато в чому підготував «Аїду» [122].

«Аїда», створена в 1871 році на замовлення єгипетського уряду, відкриває *пізній період* оперної творчості Верді. До цього періоду відносяться також такі вершинні твори композитора, як музична драма «Отелло» і комічна опера «Фальстаф» (обидві за Шекспіром на лібрето Арриго Бойто).

У цих трьох операх з'єдналися кращі риси стилю композитора:

- глибокий психологічний аналіз людських характерів;
- яскравий, захоплюючий показ конфліктних зіткнень;
- гуманізм, спрямований на викриття зла і несправедливості;
- ефектна видовищність, театральність;
- демократична дохідливість музичної мови, що спирається на традиції італійської народної пісенності.

Верді добре знав й майстерно використовував художню силу оркестру. Більше того, його оркестрове й контрапунктичне новаторство (наприклад, струнні, що злітають по хроматичній гамі, в сцені Монтероне в «Ріголетто», щоб підкреслити драматичність ситуації, або, теж в «Ріголетто», хор, що виголошує звуки за сценою, зображуючи досить ефектно бурю, що наближається) є характерним для творчості Верді – настільки, що інші композитори навіть не посміли запозичити в нього деякі сміливі прийоми через їх миттєву впізнаваність.

В 60-е роки Верді знайомиться з принципами оперної реформи та творчістю Р. Вагнера, який вороже ставився до стильових уподобань італійської школи. Верді відчуває себе єдиним й найміцнішим з композиторів, відповідальних за майбутнє італійської національної опери.

60-ті роки – це роки завзятої підготовки композитора до боротьби, його озброєння новітніми досягненнями музично-драматургічної техніки. «Аїда» і «Отелло» є підсумком цієї підготовки. У зв'язку з загальною ідейною еволюцією Верді, зріс інтерес композитора до викриття екзистенціального життєвого зла: жерці в «Аїді», інквізиція в «Дон Карлосі», Яго в «Отелло» виявлені, як зле начало, типовими засобами: одноголоса мелодія, позбавлена супроводу, рухається розміряними, прямолінійними кроками, часто унісоном, часом розбудовується канонічно.

Лише Д. Верді зміг, опираючись на міцні основи класичної музично-драматичної культури, протиставити інший творчо-позитивний досвід реформі Вагнера, оскільки також створює оперу наскрізного розвитку, але зберігає номер, що має розімкнуту форму й не зупиняє дії, як опору драматургії, що визначилося в «Аїді» у повному обсязі. У даній опері Верді поєднував кращі риси трьох оперних шкіл, зберігши при цьому італійську національну основу. У ній, а також в «Отелло», Верді знайшов ідеальне співвідношення між речитативно-декламаційним та пісенно-аріозним початками, тому так обмежені в останній опері переходи від речитативних форм до аріозних [107].

Дж. Верді, як і Р. Вагнер, відмовляється від увертюри і використовує оркестровий вступ. Але у творах у них домінує єдиний образ, як у вступі до «Лоенгрину», «Золоту Рейну», а в «Аїді» виникає яскравий контраст між лейтмотивом Аїди та темою жерців, що протистоять, діалогізуючи, потім у контрапункті. Вагнер повністю відкидав хори, тоді як Верді широко їх використовує в тій же «Аїді»; він залучає й ансамблі, як септет в «Отелло», хоча на уникає застосування наскрізних монологів (наприклад, в партії, Яго) у чому близький до Вагнера.

П. Чайковський сказав про опери Вагнера, що це «симфонії з голосами». У пізніх операх Верді оркестр також набуває значення рівноправного учасника подій, тією самою мірою переймаючись

кантиленністю, у якій вокальна партія – *декламаційністю*, що межує за виразністю з *піднесеним* словесним мовленням.

Д. Верді розробляє нові принципи драматичної композиції лібрето: побудова тексту по актах і сценах, розподіл загальних і часткових кульмінацій відповідно розвитку етичної сутності основної драматичної ідеї. Багато працює він над питаннями стилістики оперного тексту, що є основою вокального інтонування, яке через дієві драматичне слово одержує конкретний зміст, у свою чергу, збагачуючи слово виразним емоційним підтекстом.

В «Ріголетто» трагічна спрямованість оперної семантики позначена образом головного героя опери – блязня Ріголетто. Він, на наш погляд, є збірним символічним персонажем, тому що перебуває в «зоні» протиборства зла (стрижнева ідея образу герцога) і добра (етична основа образу Джильди). Зовнішнє й внутрішнє в «портреті» Ріголетто розкривається впродовж низки сцен.

Так, перша дія – вихідна сцена Ріголетто з графінею Чепрано й герцогом, свого роду «презентація» персонажа: «Бал славний! Як весел наш герцог сьогодні!...». Ритм менуету підкреслює зухвалі інтонації в партії Ріголетто. Хроматичне стаккато чвертей зображує кривляння Ріголетто. У сцені з Монтероне в оркестрову партію Ріголетто уривається вихор тридцять других, виникає часте паузування. Короткими ламаними ходами оркестр зображує кривляння блязня «Довіру нашу ви не виправдали...». І лише після прокльону Монтероне Ріголетто скидає личину блязня та стає самим собою. Зі слів «О боже, що чую!...» перед нами розкривається його внутрішній портрет. У мелодії – секундові інтонації, нисхідні квартові ходи, мінорне звучання. Монолог Ріголетто «Навік тим старцем проклятий я...» – як відзвук прокляття, з остинатними побудовами в мелодії.

Зустріч зі Спарафучилле – найманим вбивцею – змушує Ріголетто з новою силою відчувати ущербність власного положення. Страждання приниженої, усіма зневаженої людини, ненависть до «підлесників

придворних» виливаються в монолог, мелодійну основу якого утворює питальний, декламаційно-гнучкий речитатив «О, рід...». У мелодії – поступальний рух з частим паузуванням, що створює ефект надриву. У другій дії зіткнення внутрішнього й зовнішнього «світів» Ріголетто досягає рівня граничної трагедійної напруги.

Яскравою характеристикою Ріголетто є його невигадлива пісенька. Наспівуючи її, Ріголетто намагається сховати свій душевний стан, але мінорний колорит і переривчасті інтонації видають затаєний біль. Риси зовнішнього ситуативного в поведінці персонажа відбиті в частому паузуванні та наявності шістнадцятих; внутрішній стан відбитий у мінорному фарбуванні й спадних секундах (традиційному знаку душевного надриву). Кульмінація зіткнення душевного ладу й життєвого стану виражена в драматичній арії-монологі «Куртізани...». У мелодії, що падає зверху вниз протягом октави, чутні біль і скорбота. В оркестрі – вихор шістнадцятих. Це попередження метаморфози образу в третій дії – у сцені помсти Ріголетто, в арії «Так, настала година...». У вокальній партії Ріголетто – плавні ходи, раніше не характерні для характеристики блазня. Це свого роду відтягування трагічної розв'язки. Ріголетто бачить мертву дочку: у вокальній партії відбитий спадний зменшений септакорд; тут немає показного драматизму, сили героя дійсно вичерпані. На зміну афектації приходить затаєний ліризм – знак *вищої трагедії особистості*, як вищого болю без особливих зовнішніх проявів.

В «Травіаті» трагедійними персонажами є обидва головних героя цієї опери – Віолетта та Альфред. І хоча в образі Альфреда трагедійний момент виражений не так яскраво і його образ є резонансним стосовно образу Віолетти, у його музичній характеристиці також відбите зіткнення зовнішнього та внутрішнього світів.

Вихідна арія Віолетти – «Веселощами життя чарівне» – на фоні вальсового ритму з рух восьмими та шістнадцятими характеризує легкодумство головної героїні. У дуеті Альфреда і Віолетти, у момент

полум'яного визнання Альфреда в любові, у вокальній партії Віолети виникають остинатні інтонації на ноті « до» і висхідний стрибок на тритон, які оголюють внутрішню тривогу героїні, удаваність її впевненості.

Арія Віолетти «Чи не ти мені в тиші нічній...» виражає дійсні почуття героїні. Вокальна партія різко змінюється, з неї зникає легкість. Діапазон розширюється, мелодія отримує більшу плавність і наспівність, лише зрідка порушуючись раптовим паузуванням, що вказує на хвилювання й занепокоєння. У другій частині арії «Бути вільною, бути безтурботною...» Віолетта намагається повернути собі колишню впевненість. У тональності Ля-мажор звучить пісенна арія, однак зменшений трезвук в оркестрі виявляє невідповідність між словами героїні та її почуттями.

Отже, у протиставленні двох основних елементів – ліричного й віртуозно-ігрового – розкривається фатальне протиріччя між справжньою красою внутрішнього світу Віолетти та зовнішнім несправжнім блиском її життя.

У другій дії яскраво позначений конфлікт між зовнішнім і внутрішнім «портретами» Віолетти в її сцені Жоржем Жермоном – батьком Альфреда («Ви зрозумієте силу страсті...»). Відбувається накладення двох іпостасей образу. З одного боку – діапазон чистої квінти й комбінація восьми і шістнадцятих, що характеризують зовнішній вигляд героїні, з іншого боку – часте паузування і плавність інтонування, що стають провідниками до її внутрішнього стану. У наступному розділі «Дочки вашої юної й чистої...» показаний внутрішній біль головної героїні. Дрібний пунктирний ритм у комбінації зі спадними секундовими інтонаціями сприяють створенню жалібного «ламентозного» образу з кульмінаційним вибухом на словах «Умру! умру...». Плавність у комбінації з синкопованим ритмом передає напругу переживання, а стаккатний супровід чвертями підкреслює драматичність ситуації.

Віолетта вирішує розстатися з Альфредом «Ах, Альфред мій! Я так люблю тебе!...». Тема любові Віолетти – спадна поступенева мелодія на тлі

тремоло басів – одна з психологічних кульмінацій опери. Далі впливає сцена в палаці. Віолетта зустрічається з Альфредом «Ах, навіщо я тут...». Висхідна хроматична мелодія на тлі стаккатних басів виражає її страждання.

У третій дії Віолетта прощається з життям, передчуваючи швидко смерть «Вибачите ви навіки...». Шістнадцяті, що раніше були знаком її легкодумної іпостасі, сполучаючись з плавним рухом восьмих і чвертей з синкопованим ритмом, стають провісником трагічного уходу.

Дует Альфреда та Віолетти «Париж ми покинемо...» виражає мрію про щастя, написаний у мажорній тональності, при чому вокальні партії звучать в обмеженому діапазоні та з оспівуванням терцієвого звороту, створюючи деяке ідилічне відсторонення від основного конфлікту. Далі в оркестровій партії з'являються зменшені тризвуки й хроматизми, указуючи на конфлікт між бажанням бути щасливими та невідворотністю долі.

Прощальна арія Віолети «Цей портрет улюблений мій...»: у вокальній партії остинато на ноті «ля», в оркестрі – тридцять другі з частим паузуванням. Середня частина арії витримана в характері романсу. Віолета просить Альфреда, щоб він не залишався один. Висхідна мелодія на тлі мірного супроводу малює новий, таку, що нарешті досяг цілісності, образ Віолети – піднесений та душевно чистий. Востаннє оркестр проводить тему любові перед смертю Віолети, щоб саме цей ракурс образу залишився остаточним та визначальним.

У характеристиці Альфреда конфлікт виражений більш помірковано. Вихідна арія Альфреда в застільній «Високо підніmemo все кубок...» звучить у ритмі вальсу задерикуватого характеру, з протяжними інтонаціями терцій та секст і малює образ безтурботного юнака. Сцена визнання Альфреда в любові «Ах, тієї любові, що увесь світ наповнює...». У партії Альфреда – широта мелодійного подиху, низхідний (поступеневий рух, пунктирний ритм. У другій дії арієтта Альфреда «Мир і спокій у душі моїй...» позбавлена схвильованості першого визнання, наповнена умиротворенням, що обумовлене плавними інтонаційними ходами у вузькому діапазоні.

Довідавшись, що Віолета розпродала свій статок, Альфред поспішає до Парижу. Арія носить маршоподібний характер, чому сприяють пружинистий ритм, мелодійна сухість. Прочитавши лист Віолетти, Альфред вирішує помститися їй, тому остинатні прийоми визначають стилістичний склад його партії.

Аріозо Альфреда «Знайте, вона, мене люблячи...» містить ту ж мелодійну сухість, що й у попередніх аріях. Самолюбство Альфреда зачеплене: стрибки на сексту, септиму з пунктирним ритмом у мелодії вказують на агресію, нервозність героя. Дане аріозо стає драматичною кульмінацією в образі Альфреда, стають вираженням його особистісних рис, що, як бачимо, знаходять відповідні стилістичні вирішення та виконавські прийоми.

Майстер оперного портрету, Верді найбільше полюбляє його трагедійні різновиди тому, що вони дозволяють виявляти динаміку в образах оперних героїв, також більш динамічними й мелодійно різноманітними є їх партії, засоби музичної характеристики. Так, в опері «Аїда», також як і в опері «Травіата», трагедійними є два герої, вірніше, героїні. Це – Аїда та Амнерис.

Перша характеристика Аїди дана в інтродукції. Це тема любові Аїди та її туги за волею. Її проводять скрипки з альтами; м'яке, приглушене звучання, поступеневий рух створюють одухотворений образ Аїди. Образ героїні розкривається з двох позицій: як рабині-невільниці та вільної люблячої жінки. У монолозі Аїди «Повернися з перемогою до нас!..» висхідний рух до кварта виявляють рішучість Аїди та її любов до Радамесу, всупереч усьому. Друга частина монологу «І я не смію...» показує в оркестрі – синкопований ритм струнних, у вокальній партії – жалібну мелодію, засновану на секундових інтонаціях, що малюють портрет невольниці. Третя частина монологу «Боги мої!» витримана у вільній імпровізаційній формі. Глибоке переживання героїні передане рухом терцій і секунд на тлі тремоло басів.

У дуеті Аїди та Амнерис спочатку звучить тема любові Аїди, а потім – скорботна мелодія, пронизана малими секундами. В секстеті у партії Аїди –

ремінісценція теми першої дії «Повернися з перемогою до нас...». Ті ж напористість, рішучість показують силу любові Аїди. Довідавшись, що Амнерис і Радамес скоро одружаться, Аїда впадає у відчай. Сумна мелодія оповідає про нездійсненість мрії Аїди. Жалібні секундові інтонації знову відкривають іпостась рабині-невільниці.

У третій дії в речитативі Аїди «О, край рідний...» звучать інтонації лейтмотиву любові Віолетти з опери «Травіата». Романс Аїди «Піднебіння блакитне...» – пісенного складу. У ньому чується певна відчуженість, безвихідність; і знову комбінація малої секунди з висхідною квартою передає конфлікт між внутрішнім призначенням та зовнішнім фатальним збігом обставин життя героїні. У дуеті з Амонасро вона знову мріє про щастя («Вернемося ми скоро в край рідний...»). Тут образи рабині й молодій люблячої дівчини перетинаються. Початковий оборот висхідної кварта, що характеризує силу й рішучість героїні, сполучається з плавністю секундових ходів, що входять до інтонаційного портрету невольниці.

Аїда пропонує Радамесу план: «Біжимо! Покинемо цей край...» – ці слова супроводжуються остинато на ноті «ре». Коли Аїда пробирається в підземелля до Радамесу, щоб вмерти разом з ним, на тлі *pizzicato* контрабасів у вокальній партії звучать ходи по малому тризвуку. «Бачиш, відкрили небеса...» – в основі мелодії висхідний квартсекстакорд, а трохи пізніше – його секундове доповнення. Прощальний дует Аїди і Радамеса «Вибачай, земля...» відрізняється скульптурною ясністю, скорботною виразністю й пластичною гнучкістю в поєднанні з хиткими, зникаючими інтонаціями. Ходи на малі інтервали й тритони створюють «щемливе» інтонаційне середовище.

Інший трагедійний персонаж цієї опери – Амнерис, дочка фараона. Він розвертається в тріо з першої дії «Незвичною радістю горить твій погляд...», у якому гнучка, пристрасна мелодія звучить на тлі плавного руху тріолей. В оркестрі – лейтмотив любові Амнерис переміняється лейтмотивом підозр. Тривожно-рвучка мелодія стакато в межах великої секунди звучить в

оркестрі. Лейтмотив ревнощів Амнерис звучить у взаємодії з темою її звертання до Аїди, надаючи музичній логіці ясності персоніфікованої сюжетної дії. Завдяки багатогранності психологічної характеристики, відбитої в музично-тематичному контурі образу, Амнерис виявляється найбільш динамічним персонажем, що особливо ясно розкривається в сценах і ансамблях з Аїдою та Радамесом. Так, у фіналі другої дії в партії Амнерис ходи на чисті квінти й октави створюють враження непевності, невизначеності, тоді як колючі ходи по тритонах і хроматизмам підсилюють ефект напруженого очікування. Виконується бажання Амнерис – вона буде дружиною Радамеса – і широта мелодійного подиху, рух тріолей передають стан щастя Амнерис. Четверта дія. Амнерис стоїть в підземеллі: звучить тема ревнощів; душевний конфлікт передає оркестровий епізод, що видається кульмінаційним за силою драматичної виразності. Любов, ревнощі, спрага помсти змішалися воедино – тремоло, тритонові звучання передають буянню пристрастей у душі Амнерис. Патетично звучить вигук Амнерис «...ти повинен жити!». Квартові обороти передають силу любові й непримиренність Амнерис. Та ж рішучість була в партії героїні в першій дії опери, коли вона передавала Радамесу прапор. Далі образ Амнерис драматизується – у вокальній партії виявляється спадний, уривчастий рух чвертей на тлі хроматизмів шістнадцятих нот.

«О, боги, змилюйтеся...» – у партії Амнерис звучить благання, скорбота. Щемливі інтонації малої сексти, низхідної секунди, хроматизми малюють образ люблячої жінки, яка втратила всі надії на щастя.

Відтак три опери дозволяють виділяти п'ять трагедійних персонажів: Ріголетто, Віолетту, Альфреда, Аїду й Амнерис.

В образі Ріголетто превалюють три основні характеристики образу – блазень, особистість, що страждає від приниження й люблячий батько. Для характеристики блазня Верді використовує вихровий рух тридцять других, часте паузування, короткі ламані ходи. Внутрішній біль відбиває мінорний

лад, секундові інтонації, низхідні кварта. Любов до дочки показана за допомогою романсових інтонацій, широти мелодійного подиху.

Віолетту характеризують дві основні образні риси – легковажної куртизанки й гаряче люблячої жінки. Фатальне протиріччя між красою внутрішнього миру героїні й несправжнім блиском її зовнішнього життя розкрито в протиставленні двох основних елементів її партії – лірично-декламаційного та умовно-моторного віртуозного. Вальсовий ритм, вузький діапазон, остинатність характеризують її зовнішній світ; розмах та інтонаційна деталізованість, свобода мелодійного вокального руху оголюють її чутливість, беззахисність, водночас почуттєву силу.

В характеристиці Альфреда вимальовані дві образні лінії – життєрадісного юнака та палкого коханця. Ритм вальсу, інтонації терцій і секст сполучаються з поступеним рухом і пунктирним ритмом.

Аїда показана у двох ракурсах – рабині-невільниці й люблячої всупереч усьому жінки. Для окреслення образу рабині Верді застосовує комбінації секундових і терцієвих інтонацій. Непримиренність і рішучість Аїди розкривається в напористому мелодійному поступеному русі, квартових зворотах. В образі Амнерис показаний конфлікт між непохитністю дочки фараона та муками ревностів люблячої жінки. Твердість характеру героїні, обумовлена її соціальним статусом, показана маршоподібним характером мелодій, квартовими зворотами, частим акцентуванням. Душевне занепокоєння й роздирання через безмовну любов до Радамесу виражені триольним ритмом, стакатністю безперервною нав'язливістю малих секунд.

Таким чином, виробляються музично-мовні засоби втілення образу оперного персонажу, що є провідними для вокальних партій та через вокально-інтонаційний прийоми, *стилістичні ресурси образу* впливають на формування концепції опери.

1.3.2. Особистісні риси музично-тематичних характеристик

Провідним способом музично-тематичних характеристик оперних героїв в творчості Д. Верді є створення контрастних засобів їх музичного мовлення, відбір таких стилістичних засобів, що відповідають оперній ідеї конфлікту внутрішнього та зовнішнього світів людського буття, внаслідок якого постаті персонажів стають трагедійними; але ця трагедійність є загальною стильовою ідеєю творчості композитора, взагалі – універсальною настановою романтичної оперної поетики. Саме з нею пов'язані провідні тенденції виявлення сутності людської особистості, що зумовлює і особливу експресію вокально-виконавського стилю. Верді майстерно передає трагедійний конфлікт засобами музики в опері «Отелло».

Дотепер деякі автори пояснюють трагізм образу Отелло його патологічними ревнощами. О. Пушкін був першим, хто повстав проти хибних тлумачень трагедії Отелло, зазначаючи, що Отелло від природи не ревнивий – навпроти, він довірливий. Причини розчарування в любові й, ширше, у житті – поза Отелло. Вони криються в наявності зла, у поширенні зла. І в якийсь момент він сам стає носієм зла, не будучи в силах протистояти йому. Таким є шекспірівський задум, на якому наголошує Г. Орджонікідзе, проводячи паралелі між творами Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та «Отелло», оскільки обидва вони відносяться до жанрового типу трагедії. Адже трагедія – незворотна драма, де все підлегле закону долі і безнадійності [127]. Трагедія Отелло полягає навіть не в його смерті, а в руйнуванні його духу, і в цьому головна роздвоєність його образу. Трагічний зміст життя виявляється в історії відношень «Отелло – Яго» і «Отелло – Дездемона». Спочатку Отелло – переможець і його любов безхмарна. Цілісність характеру, сила й гуманність його підкреслені у висловленнях інших діючих осіб, які певною мірою є фоном для головних героїв. Трагічна дія починається з того, що Отелло міняється – стає жорстким й брутальним, його роз'їдає зневіра. В. Шекспір детально розкриває злочинну роль Яго в еволюції свідомості Отелло. Прийоми Яго не блищать оригінальністю, але вони винахідливо

застосовані. Як провідник зла, він більш винахідливий, ніж довірливий Отелло. Гуманізм Отелло сліпий, він вбиває Дездемону, вважаючи це своїм обов'язком: «Я плачу й страждаю, як піднебіння, яке карає...». Однак він продовжує любити в ній свою подругу й дружину: «Я задушу тебе – і від любові збожеволю». Боротьба між любов'ю й ненавистю до Дездемони настільки спустошила Отелло, що він у судженнях стає несправедливим, починає розмовляти й мислити на мові Яго. Усвідомивши правду, він заколює себе, тим самим долаючи свою подвійність. У цьому, на наш погляд, і полягає зміст трагедії за Шекспіром, а сюжет Отелло виявляє певну схожість з фабулою Гамлета.

Що ж стає музично-драматургічною одиницею оперної дії? Верді поступово відмовляється від каватин, арій і дуетів – традиційних форм. Усе ширше використовує розповідь, монолог, аріозо, діалог, тобто форми, характерні для музичної драми. Але повністю перейти на ці форми опера не може. Розповідь, монолог, діалог повинні знайти собі музичні еквіваленти. У зв'язку з цим слід виділити явище поглибленої музичної характеристики персонажів, пов'язаної вже не тільки з лейтмотивами, але й з лейтжанрами, на основі яких виникає своя інтонаційна сфера, своя стилістика, тобто своя музична мова в кожного героя.

Так, наприклад, партію Отелло можна охарактеризувати в музичному плані як патетичну речитативність, жанрову основу Дездемони назвати пісенною, а жанр Яго – як злу скерцозність. Якщо ж торкатися сторони лейтмотивізму, то в «Отелло» Верді не обмежується тільки послідовно лейтмотивними принципами, хоча лейтмотиви тут дуже важливі, тому що виражають почуття героїв, наприклад, лейтмотив любові, лейтмотив сумніву, лейтмотив помсти. Зате звертає на себе увага «остинатний принцип», який концентрує слухача на основній ідеї, на підпорядкування їй. Цей принцип близький лейтмотивному розвитку.

Робота Верді над лібрето зайняла велику кількість часу, але, в остаточному підсумку, Верді досяг успіху. Виходячи зі специфіки музичної

драми, він вносив у текст зміни, домагаючись стислості й динамічності. У цьому чимала заслуга поета й композитора А. Бойто, який допомагає йому в роботі над лібрето. Так, у Верді опера починається зі сцени бури, яка відсутня у Шекспіра. Підсилює Верді й любовну лінію, про що свідчить любовний дует Отелло й Дездемони з першої дії. Велику увагу Верді приділяє характеристиці Яго, на що вказує монолог Яго «Credo» з другої дії – це його автопортрет. У своїй переписці з художником Мореллі композитор говорить про те, що однією з головних його завдань є розкриття образу Яго. Хор кіпрських жителів є непрямою характеристикою Дездемони. Потім – ансамблеві сцени, серед яких – септет з третього акту фінальної сцени. Таким чином, Верді ввів зовсім нові сцени узагальнюючого характеру, важливі для опери. Композиція лібрето ясна й логічно струнка: перший акт – експозиція головних героїв опери – Отелло й Дездемони; другий і третій акти – динамічний розвиток драми; четвертий акт – розв'язка.

Лінія розвитку конфлікту – пряма й чітка: двоетапна зав'язка, перша ланка якої – в «Застільній» і в сцені сп'яніння Кассіо; друга ланка – у дуеті Отелло і Яго в другій дії, коли у свідомість Отелло вперше зароджується думка про невірність Дездемони. Кульмінація – у сцені прийому послів, коли Отелло ображає Дездемону. Розв'язка-катастрофа також двоетапна – смерть Дездемони й самогубство Отелло. Дія дорівнює протидії, у чому й полягає трагедійна симетрія конфлікту. Цікаво, що задовго до написання опери Верді сюжет «Отелло» зацікавив П. Чайковського, і він виклав свої думки з приводу написання цієї опери. Д. Верді, який, звичайно, їх не знав про це, у точності «виконав» їх, що ще раз підтверджує думку про створення єдиного стильового простору європейської опери, а також і спільних стилістичних засад оперної музичної мови, які суттєво універсалізують художній вплив жанру.

Як і Шекспір, Верді вивчав людські страсті й серед них, як найбільш велику, любов; як і Шекспір, він зауважував можливість перетворення любові на ненависть з усіма трагічними наслідками такого перетворення. У

творах англійського драматурга він знаходив приклади суперечливості людських почуттів, що підштовхує до здійснення злочинів, до катастрофи. Верді ставив Шекспіра на чолі всіх драматургів, включаючи й античних. Свої самі головні творчі проблеми він вирішував у зв'язку з роботою над шекспірівськими образами. Опера «Отелло» відбила саме такі глибинні творчі пошуки. Залишаючись вірним своїм естетичним принципам, вибору тем й образів, Верді прагнув до особливої драматичної цілісності й до композиційної новизни опери. Це йому цілком вдалося: прем'єра «Отелло» у Мілане в 1887 р. стала справжнім тріумфом композитора; ця опера визнана в усьому світі найбільш досконалим твором Д. Верді.

Успіх опери багато в чому пояснюється її лібрето, робота над яким тривала кілька років, причому в створенні лібрето провідна роль належала самому Верді. По його вказівках Арріго Бойто кілька раз міняв план, заново переписував цілі сцени. Шекспірівський сюжет піддався істотним змінам, тому що цього вимагала логіка оперного твору. Г. Тигранов вважає, що оперне лібрето «в руках» Верді – не просто переказ літературного твору, а новий жанр зі своїми особливими законами. Насамперед, композитор сконцентрував дію навколо основного конфлікту – зіткнення Отелло і Яго, розкриваючи загальнолюдський зміст цього конфлікту, звільняючи його від дрібних деталей, від побутового тла. Саме тому стають надзвичайно рельєфними «музичні портрети» Отелло, Яго й Дездемони, укрупнюється план сценічної й музичної подачі цих образів. Верді розбудовував психологічні характеристики своїх героїв, виявляв їх найголовніші внутрішні властивості. Кожний з персонажів «Отелло», поряд зі складністю внутрішнього миру, виявляє провідні, найбільш типові для нього, психологічні риси – найголовніше у відносинах зі світом та близькими людьми, особисте «кредо». В образі Отелло це – шаленство страсті, що доходить до божевілья, в образі Яго – брехливість і підступництво, в образі Дездемони – чистота й вірність, стійкість, особлива сила духу [157].

Г. Орджонікідзе пише: «Лібрето «Отелло» – свого роду шедевр, міст, перекинутий від поезії Шекспіра до музики... Верді з самого початку обмовляє право композитора диктувати свої умови, він вимагає від лібретиста, щоб той насамперед вникав у наміри композитора...» [127, с. 179]. По вказівках Верді Бойто повністю скоротив першу дію шекспірівської п'єси й деякі епізоди в наступних, забрав низку другорядних персонажів, відокремив і укрупнив любовні епізоди. Драматична ідея першої дії в опері – рух від хаосу бурі до чистоти й світла сцени любові – випереджає загальну драматургію опери, тому в четвертому (останньому) акті опери першенствує образ Дездемони. Верді і його лібретист суттєво переробили фінал трагедії, зокрема, перенесли на початок четвертого акту бесіду Дездемони та Емілії й пісню про вербу. Цей сольний епізод Дездемона має особливе драматургічне значення трагедійної кульмінації в розвитку образу. У той же час тільки в четвертій дії – після напружених монологічних сцен другого й третього – у партію Отелло вертаються світлі ліричні тони: жертва Дездемони відроджує його здатність любити.

Вже в операх «Дон Карлос» і «Аїда» Д. Верді користується принципом наскрізного розвитку, що приводить до відмови від номерної системи: драматургічною одиницею опери стає не номер, а сцена. Цей принцип зберігається й розбудовується в «Отелло». Аналізуючи оперу, Р. Лейтес відзначає, що весь єдиний потік дії утворює ряд широко розгорнутих, незамкнутих етапів музично-драматичного розвитку. Кожний етап зосереджується навколо одного драматургічного вузла, а ці вузли чергуються за принципом контрасту. Найбільш яскравим є контраст між етапами в крайніх актах (першому й четвертому). Так, перша й друга дії складаються із трьох етапів, третє й четверте – з двох. Четверта дія відзначена особливою психологічною зосередженістю. Воно відкривається моносценою Дездемони, якій різко контрастує фінальний дует Отелло і Дездемони та сцена загибелі обох героїв. Як пише Г. Орджонікідзе, «психологічний розлад, розпач, горе й фатальна рішучість Отелло. беззахисність і душевна чистота невинної

Дездемони визначають гострий драматизм усієї сцени вбивства й особливо музики самого Отелло. У момент його появи в кімнаті сплячої Дездемони суперечливі почуття мавра втілені у двох оркестрових мотивах: у першому з них – скорботному речитативі контрабасів – відбиті болісні думи, похмура готовність здійснити суд. У другому – мотиві віолончелей – тривожне биття серця, пульсація гарячої крові» [127, с. 202]. Але й у трагічне прощання Отелло з Дездемоною проникають світлі інтонації теми любовного томління в тональності E-dur: контраст образних сфер проникає усередину одного образу й визначає його розвиток на фінальному етапі.

Поряд з новаторським вирішенням загальної композиційної форми опери, Верді інакше трактує сольні вокальні форми. Провідними стають куплетно-строфічна (пісенна) та аріозна форми, монолог і розповідь. Особливо оригінально використовує Верді, як оперну форму, пісню – у Застільній Яго та у Пісні про вербу Дездемони: традиційний жанр переростає у психологічно загострену моносцену відповідно до характеру персонажа, тому трактована пісенність по-різному. Пісня Дездемони, як і Застільна, є своєрідною зупинкою в розвитку образу, але якщо характеристика Яго дана на фоні руху зовнішньої дії, то пісня Дездемони знаменує її повний відхід зі світу подій досвіту переживань, звідси й повний перевід драматичного конфлікту у складний емоційний стан героїні. Крім того, Пісня про вербу є, поряд з іншими елементами, частиною розгорнутої моносцени. Структура самої пісні текуча й своєрідна, її рефрен-вигук «О верба, верба» стає *idea fix*. На основі варійованої куплетності третій куплет видозмінюється настільки, що зовсім ламає форму. Транспонування пісенної теми тоном вище стає знаком хвилювання й тривоги, які переживає героїня. Р. Лейтес навіть вважає, що даний випадок звертання до пісні як до сольної оперної форми можна розглядати як зразок симфонізації пісні. Аріозо в опері різноманітні по масштабу, але єдині за драматургічною функцією. Вони служать мелодійними узагальненнями всередині великих драматичних сцен, виділяючись з декламаційної сфери своєю наспівністю. Традиційних арій в

«Отелло» взагалі немає, що пояснюється перевагою принципу концентрованого музично-тематичного розгортання відповідно до концентрованого вираження однієї думки, одного почуття – стану героя. Крім того, аріозо монологічного типу, як особлива стисла в часі форма, підсилює значення кожної інтонації, кожного прийому виразовості – навіть окремих інтервальних кроків, артикуляційних і динамічних прийомів, тобто *сприяє розвитку мікротематизму у його вже виконавсько-стилістичному призначенні.*

Важливим засобом музичної виразовості стає в опері образа персоніфікація певних тематичних комплексів. На це явище звертає увагу Р. Лейтес [90]. Так, музикознавець відзначає, що розкриттю основного конфлікту допомагають музично-тематичні комплекси «сил дії» і «сил протидії». Музичним узагальненням «сил дії» є експресивна тема любові – лейт- і монотема всієї опери. Вона з'являється як лейттема у вузлові моменти: у дуеті Отелло й Дездемони в першій дії та наприкінці опери, підтверджуючи моральне відродження Отелло. Природа цієї теми – гнучка вокальна кантилена, хоча цілком вона проходить тільки в оркестрі. Дана тема – єдина, що виражає позитивне начало, тому настільки важлива поява її окремих інтонацій і «відблиск» її тональності (E-dur) у драматичних епізодах опери – як обіцянка катарсису, очищення-просвітління, заключного перетворення *трагедійної емоції.*

Інтонація спадної секунди з кадансових побудов теми любові й характерна для цієї теми секвенція пронизують усю музичну тканину опери. У якості монотеми тема любові пов'язана з розвитком образу Дездемони в дуеті з Отелло з третього акту, а також у моносцені з четвертої дії. Кульмінаційна фраза моносцени Дездемони – варіант третьої хвилі теми любові, причому збережений навіть такий її специфічний інструментальний елемент, як тремоло струнних.

Особливо важливим у драматургії опери стає протиставлення вокальної стихії теми любові й образу Дездемони – інструментальній природі тем Яго й

деяких інших, що персоніфікують «сили зла» як «сили протидії». Дані сфери вступають у взаємодію в партії Отелло, що відбиває суперечливість його образу: він є ареною боротьби добра й зла, любові й ненависті. У силу цього піднесена вокально-виразна музична мова Отелло насичується «низинними» інструментальними оборотами з партії Яго. Лейтес вважає цей музично-драматичний прийом Верді близьким літературним прийомам Шекспіра за психологічною експресією.

Спеціального драматургічного значення набуває й те, що між партіями Дездемони та Яго немає ніяких інтонаційних взаємодій. Ці образи залишаються полярними по всьому тексту опери. Завдяки музичній драматургії опери образ Дездемони піднімається до рівня символу тієї жертовної любові, яка є виразом вищої сутності людини.

Образ Дездемони – це і провідник конфлікту (адже саме її оббрехав Яго, щоб розправитися з Отелло), і перешкода на шляху мстивих планів Яго; до самого трагедійного кінця вона зберігає свою любов і віру в чоловіка, своєю покірністю протистоїть його спалахам ненависті. Таким чином, Верді підсилює ту лінію любові, яка була закладена в сюжеті Шекспіра за допомогою образу Дездемони. Цей образ набуває значення ідеального тому, що персоніфікує ідеальну любов, котра встояла перед страхом смерті. Отже Дездемона в її інтерпретації Верді – зовсім не тендітна й беззахисна, пасивна й слабка, як вважають деякі автори. З усіх персонажів опери саме вона виявляється сильною духом і не відступаючою від свого життєвого призначення. Вона могла б сказати про себе словами Антигони – героїні античної трагедії Софокла: «Я народжена любити, не ненавидіти...»

У порівнянні з першоджерелом – трагедією В. Шекспіра – в образі Дездемони в опері Верді посилені жертовні риси, вона виявляється, на думку Р. Лейтес, більш жіночною й лагідною. Водночас її образ відрізняється найбільшою сталістю. Образ Отелло, як і його особистість, деформується й руйнується в ході трагедійної дії, що визначає рухливість, мінливість його музичних характеристик. Образ Дездемони теж еволюціонує, але змінюється

тільки його емоційний тонус, а характер, етичні позиції залишаються колишніми. Ті зміни, що відбуваються в музичній партії цієї героїні, лише підкреслюють цілісність її образу, насамперед, сталість його вокально-пісенної інтонаційної основи. Г. Орджонікідзе пише, звертаючись до шекспірівського прообразу: «Задовго до гетевської Маргарити Дездемона стала втіленням вічно прекрасної жіночності... Силою страсті вона може зрівнятися з Джульєттою, прямодушністю – з Корделією, дитячою беззахисністю – з Офелією» [127, с. 204].

У музичному трактуванні образу Дездемони провідними стають поетичність, краса й тонкість звучання, покликані передавати глибину й тонкість її почуттів. Мелодика партії Дездемони почасти зближена з тематизмом Отелло завдяки інтонаційній єдності сцен любові, однак і в цьому випадку її відрізняє пісенне начало авторського інтонаційного походження (з елементами стилізації). Пісенність – не просто жанрова прикмета образу; за її допомогою передається душевна ясність і чистота, безпосередність почуттів героїні. Таким чином, пісенність стає особливим стилістичним та виконавсько-інтонаційним «знаком» Дездемони, надає звучанню її партії об'єктивної просвітленості, навіть у драматичних епізодах опери. Цікаво, що аж до останньої дії образ Дездемони розкривається або шляхом непрямой характеристики, або в ансамблях. Серед засобів створення її зовнішнього портрета в першій дії виділяються слова Кассіо «Немов промінь Аврори своєю посмішкою нас усіх вона підкорила», у другій дії – пісня вітання кіпріотів, один з найясніших і радісних епізодів опери. Примітно, що хор-ода на честь прекрасної дружини Отелло заснований на пісенно-танцювальних темах.

В ансамблях образ Дездемони розбудовується завдяки аріозній формі, як одному з епізодів усередині більш масштабної сцени. Верді накопичує художню енергію образу героїні для того, щоб розкрити його повну значимість у фіналі опери. Формально перша сцена четвертої дії є діалогічною, однак, як справедливо зауважує Орджонікідзе, «...починаючи

від стислого інструментального вступу й кінчаючи останніми словами вечірньої молитви Дездемони, тут усе підлегле завданню втілення переживань героїні в трагічний момент її життя» [127, с. 208]. «Пісня про вербу» втілює широкий спектр складних душевних станів. Пісенність учуднюється переривчастістю подиху, а простота й природність інтонування сполучаються з експресивними сумними вигуками, що надають звучанню трагедійний характер. Багатство нюансування, речитативні елементи у вокальній партії дозволили Орджонікідзе знаходити в «Пісні про вербу» риси романсової лірики. На наш погляд, ця сцена скоріше повинна бути названа монологом, причому *загострена експресія вокальної лінії*, зіставлення різноманітних мотивів в інструментальній партії – свого роду політематичний розвиток з метою синтезу основного інтонаційного матеріалу. Зображальні ефекти, посилення словесно-мовної експресії дозволяють знаходити в цій сцені переддень веризму й тієї нової мелодійної виразовості, яка повною мірою буде втілена в операх Д. Пуччіні.

Порівняно з оперними персоналізованими образами Д. Верді, герої Р. Вагнера, як і оперні персонажі Х.-В. Глюка, перетворюються на символічні постаті, за допомогою яких реалізується загальна світоглядна ідея [43]. Вони існують у власному ціннісному контексті, недоступному для повсякденної свідомості. Їх загибель стає знаком катастрофи цілого світу, вона надіндивідуальна, тому викликає не співчуття-жаль, а замилювання й преклоніння, переростає в екстатичне оспівування образу надлюдини й спокутної, релігійно-жертвовної сили любові. Так завершується опера «Тристан та Ізольда», у якій композитор найбільш повно розкриває своє розуміння теми любові.

Опираючись на середньовічний епос, Вагнер трансформує його сюжетно-образний зміст у руслі авторської оперної ідеї. Вільна переробка, свого роду перетворення, є відмітною рисою роботи композиторів романтичного сторіччя з літературним першоджерелом. Але найбільшою волею відрізняється музична сторона неоміфологічної романтичної опери.

Певним передбаченням можливості розвитку вільної музичної інтерпретації теми любові в єдності з розумінням її як непідвласної людині сили, що може підняти до рівня святині, але може й знищити, є творчість Г. Берліоза. У своїй «Фантастичній симфонії» він піддає осміянню не лише власну «ідею фікс» – пошук ідеальної коханої, але й «хоральну святиню» – тему *Dies irae*, трансформуючи її в танцевально-скерцозному оргіастичному характері, тобто *гранично учуднює* вокально-хоровий храмовий прообраз.

«Фантастична симфонія» розкривала нереалізованість ідеї любові – її несумісність зі свідомістю «героя»; настільки ж нездійсненою вона залишилася й в «Гарольді в Італії». «Героям» цих симфоній бракувало душевних сил і духовної величі для подолання життєвих перешкод на шляху до любові. Тільки в «Ромео і Джульєтті» Берліоз досягає бажаного результату: любов, проходячи крізь смерть, затверджується як вища *стихийна сила, підкоряючи й примиряючи ворогуючі роди людей*. Дані твори Берліоза можна зрозуміти як єдиний цикл – триптих, що послідовно рухається до типу «синтетичної симфонії». Також наполегливо Берліоз усе життя шукає ідеальні відносини з жінками – шукає свою дороговказну зірку й знаходить наприкінці життя – у нерозділеному почутті до Естелли Ф., відверто оповідає про це у своїх «Мемуарах»; саме у зв'язку з цим, останнім, «сюжетом» власного життя він викладає своє життєве кредо, яке є й творчим девізом, оскільки одне від одного для Берліоза невіддільне: «Яка з двох стихій може піднести людину до самої вищої з усіх вершин: любов або музика?... Це важке запитання. І все-таки я відповім так: любов не може дати уявлення про музику, а музика може надати уявлення про любов... Але навіщо відокремлювати одну від одної? Вони є двома крилами однієї душі» (див.: [173, с. 310]). У даних словах відбита та ідея, яка визначила трактування циклу симфонії у творчості Берліоза. До неї він звертається в листі до Жозефу д'Ортігу: «Я люблю прекрасне й дійсне, ти правий, визнаючи це; але в мене є й інша любов, набагато більш сильна й більша: це *любов до любові*» [17, с. 43].

В «Ромео і Джульєтти» Берліоз дотримується романтичного принципу роману-епопеї – зростлого циклу, що поєднує епічну широту, картинну багатомірність відтвореного світу людських відносин, соціального життя з лірико-психологічним поглиблено-аналітичним показом епізодів – етапів становлення цього світу. Перша й друга частини закінчуються скерцозними розділами, що учуднюють «високий тон» трагічного оповідання, ведуть до ілюзорного світу снів (який особливо цікавив Берліоза, починаючи з «Фантастичної», як світ вимислу, у якому бажане легкодоступне). Лише в третьої «вдається» зберегти й підняти *реальність*, уникнути її жартівливо-фамільярного зниження – однак за межами особистої долі героїв.

Композиційну логіку «Ромео і Джульєтти» не можна розглядати тільки з позиції вокально-хорового інструментального циклу. У цій «синтетичній симфонії» сходяться різні жанрові мови музики – у тому числі, *опера*. поліжанровість циклу пояснює й присутність у ньому різних стилістичних вокально-мелодійних начал – аріозно-речитативного, хорально-речитативного (буквально ораторіального) і вільного, «чисто» мелодійного, наділеного як експресивно-образними, так і дескриптивно-зображальними функціями. У силу цього структура симфонії-опери стає дуже диференційованою, навіть усередині окремих розділів, пронизується полістилістичними імпульсами, досягає музично-мовної енциклопедичності. Принципова композиційна реорганізація жанрової форми симфонії була ключовим моментом інтерпретації Берліозом шекспірівського сюжету, характерно романним свавіллям композитора стосовно академічної традиції композиторської творчості, за допомогою якого він мав намір наблизитися до ідей, художнього авторитету Шекспіра, шанованого ним як «напівбог». «Чудності» композиції входили в стильові наміри Берліоза. Так, у листі до Г. Бюлова він писав з приводу сцени в гробниці Капулетті, що прагнув «додати своїй фантазії волю, яку позитивний зміст проспіваних слів не може ним надати», і вдатися до інструментальної мови – «мови більш багатой,

більш різноманітної, менш стриманої й самою своєю невизначеністю незмірно більш могутньої в такому разі» [17, с. 267].

Загальне метонімічне значення симфонії – авторський дотик до «святини», спогад-відтворення у свідомості сучасників величі шекспірівського сюжету – визначається гіперболізацією масштабу композиції й виконавських засобів (збільшений склад духових, три хори у Фіналі, деякі ін.). Настільки ж величні оперні задуми Р. Вагнера, об'єднані в епопею «Кільця нібелунга».

Зразки епічної інтерпретації теми любові можна знайти в тих казкових та легендарно-історичних різновидах оперного жанру, які супроводжують затвердження національно-стильових пріоритетів європейської оперної творчості. Щодо цього дуже переконливою з музичної сторони є концепція опери К.-М. Вебера «Чарівний стрілець». Як справедливо помітив Т. Адорно, «Чарівному стрільцю» Вебера притаманне щось зовсім особливе, що виникло немов би поза традицією – властивість, яку Вебер ділив з Глюком. І Глюк, і Вебер готували музику до того, щоб вона вирвалася з оковів строгої логіки; справу, почату ними, довершив Берліоз – не дарма улюбленими композиторами Берліоза були саме Глюк і Вебер» [2, с. 113]; не випадково також Берліоз доповнив оперу Вебера речитативами, що підмінюють розмовні вставки, що, втім, трохи порушило жанрову ідею зінгшпіля й сповільнило музичну драматургію. Можна навіть сказати, що дана опера – перший стилістично видатний твір, який не дотримується заздалегідь установлених канонів стилю, а тому долає недоліки лібрето.

Історично «Чарівного стрільця» слід розглядати саме як романтичне відновлення німецького зінгшпіля [139; 140]; як вважає Адорно, композитор черпає з нього енергію безпосереднього, роздільного; музика включається епізодично й не заповнює собою вся дію. Самостійність окремого, його незв'язаність з цілим стає головним стилістичним принципом. І хоча про «Чарівного стрільця» судили як про оперу, у якої немає заданого наперед стилю, у ньому чітко позначаються музичні ресурси втілення образу любові – від говорного тексту, мелодекламації в момент погрози її загибелі, до

маршово-гімнічного затвердження перемоги моральної чистоти любові в тому лейтмотиві, який з теми Агати перетворюється на загальнонародну тему торжества добра. Даний лейтмотив є не стільки музичним вираженням почуття любові, скільки музичним девізом віри й служіння. Тому він, по-перше, відрізняється особливою активністю руху, висхідним характером і пружним «квадратним» ритмом, по-друге – заснований на повторності, як у побудові тих сцен, у яких викладається (у строфічній формі), так і в композиції опери в цілому, надаючи їй форму рондо, стаючи її головним рефреном.

Релігійне піднесення, відвернений характер, що виходить за межі поведінки одного персонажа, властиві трактуванню теми любові у творчості російських композиторів XIX століття. В опері О. Бородіна тема любові трансформується в тему патріотичного боргу, а образ Ярославни, що персоніфікує ідею любові суб'єкта оперної дії, виявляється збірним, що піднімається над драматичними колізіями, повідомляє їм позачасовий епічний зміст. Не менш абстраговано та сакралізовано розбудовується тема любові в оперній творчості М. Римського-Корсакова.

Але найбільш повним і завершеним абстрактно-моральним розумінням теми любові й найбільш чистим зразком її епічної інтерпретації, з рисами семантичної ретроспекції, є опера С. Танєєва «Орестея». Її новаторський музично-драматургічний характер сполучається з поглибленими реставраційно-мнемонічними тенденціями у виборі сюжетно-образного й музично-тематичного матеріалу. Танєєв прагнув надати змісту опери гранично об'єктивного значення, водночас жодний з його творів не викликав такої кількості суперечливих суб'єктивних реакцій і суджень. Насамперед, музично-стильові асоціації, викликувані «Орестеєю», дивно різноманітні. В її стильовому змісті сучасники композитора та музикознавці наступних поколінь знаходили вплив творчості Даргомижського та Чайковського; Глюка та Генделя; Бородіна, Глінки та Бетховена; Верді і Вагнера. Відзначається правда й індивідуальність музичної мови Танєєва, причому

найбільше пов'язана з тим, що тематизм вокальних партій має більш узагальнений і нейтральний характер.

Л. Корабельнікова відзначає, що різні стильові асоціації, іноді вкрай протилежні, викликають ті самі фрагменти опери в різних, а іноді в того самого автора. Так, їй самій хор жінок (№2, «Слава Зевсу») нагадує жіночий хор (№ 48) з «Іфігенії в Тавриді» і одночасно – хор в'язнів з «Фіделіо». М. Фіндейзену той же хор нагадує стиль Рубінштейна. Н. Туманіна вважає, що плач-голосіння Орестата Електри (у соль мінорі) «воскрешає прадавні похоронні пісні» [83, с. 115]. В. Протопопов у відношенні того ж епізоду (соль-мінор) пише, що він мелодійно пов'язаний «з ранніми романсами Танєєва» і несе в собі «сліди салонної ліричності». Відносно ступеня близькості опери до античної трагедії, Б. Асаф'єв відзначає деякі моменти опери, що піднімаються «до висот істинно-трагічного», «дотичних із творчістю Есхіла», виділяючи в них «стильне використання хору» і «прадавніх похоронних пісень» [10, с. 73]. Одночасно з цим Асаф'єв висловлює жаль, що «навіть у таких сценічних моментах..., де виступає культ і обряд... ніщо не тягне його до стилізації й колориту».

Констатуючи складний стильовий сплав «Орестеї», Л. Корабельнікова зауважує, що «її зміст і особливості вимагають спеціального розгляду». Саме такого стильового аналізу опери не вистачає дослідникам, що обмежують себе або драматургічним аналізом опери (Н. Туманіна), або аналізом інтонаційно-тематичних зв'язків опери (Б. Асаф'єв), або традиційним послідовним структурно-номерним аналізом (Г. Бернандт). Показово в цьому плані, що такий видатний дослідник музичного стилю мелодики С. Танєєва, як В. Протопопов, у своїх аналізах взагалі обходить «Орестею».

Також Л. Корабельнікова вважає, що Танєєв в «Орестеї» йшов до неокласицизму, відзначаючи, що у випадках «спадкувань» Танєєв «свідомо апелював до звичного для слухача досвіду, до семантики жанрів, прийомів і навіть інтонаційно-тематичних комплексів, що вже склалися. Пройде чверть століття – прообрази, що природно входили в музичну тканину, відділяться в

естетиці музичного неокласицизму від художника, стануть відверто відтвореними (стилізованими) моделями. В «Орестей» Танєєв усе виголошує «від першої особи», без відчуження; прототипи, що зустрічаються, – «знак», що сприяє впізнанню» [83, с. 120].

С. Савенко ж Танєєву в «Орестей» відмовляє в стилізації: «Але його досвід – не стилізація. Стилізація виникає тоді, коли художник, що до неї звертається, розглядає її джерело як історично обмежене явище, яке колись народилося, прожило своє життя й умерло. Тому на нього можна дивитися з боку – любитися або пародіювати, відтворювати або спотворювати. Для Танєєва ж класицизм, як і мистецтво старих поліфоністів або Баха – цінність від часу незалежна, що втілила корінні, сутнісні закони музичного мистецтва, які зберігають свою дієвість для художника будь-якої епохи» [136, с. 84].

Настільки тривалі цитати досліджень Л. Корабельникової і С. Савенко виявилися нам необхідними остільки, оскільки в них загострені основні проблеми оцінки стилю «Орестей» як *оперного вокального*, що породжує особливий тип тематизму, власні способи інтонування. Багато в чому вони віддзеркалюють загальну перехідність стильового мислення композитора. Усі протиріччя в судженнях про музично-мовний склад його опери пов'язані з однієї корінною причиною: складністю, амбівалентністю, свідомою контамінацією стилістичного матеріалу твору. Її причини можна відкрити в історичному русі композиторської поетики від традицій російської музичної класики ХІХ століття до нових естетичних, художніх вимог неокласицизму, як напрямку, що відповідає духу культури початку ХХ століття.

З одного боку, С. Танєєв переступає поріг російської класичної школи, і насамперед тим, що значно сміливіше, ширше звертається до загальноєвропейського досвіду музичного мистецтва. З іншого боку, у чому цілком можна погодитися з С. Савенко, він сприймає музичне минуле як таку сукупність позитивних цінностей, яку слід вільно реконструювати, але не порушувати її, не вносити в неї відчужуючих стильових рис.

Таким чином, відійшовши від російського музичного класицизму, Танєєв не приходять до європейського неокласицизму, хоча й значною мірою орієнтований на нього. С. Савенко знаходить дуже вдале визначення такої позиції Танєєва. Вона пише: «класицизуючий досвід Танєєва для свого часу є унікальним», іншими словами – унікальність творчого досвіду Танєєва дослідниця знаходить у такому стильовому явищі, яке визначається як «класицизація».

Відроджуючи певні стильові традиції, Танєєв робить їх матеріалом для власної музичної архітектоники, він прагне ввести до російської музичної свідомості ті епохи західноєвропейської музики, які не були пережиті російською музикою [136, с. 35].

Цікаво відзначити, що почасти саме таке прагнення дійсно спонукало Танєєва звернутися до строгої поліфонії. Закономірно припустити, що володіючи послідовним логічним науковим мисленням, Танєєв не міг залишитися в межах тільки один якогось стильового напрямку, а повинен був піти по шляху все більш широким узагальнень, що відобразилися у значному стилістичному ускладненні авторської музичної мови у своїй художній творчості.

Категорія «абсолютна музика», яку пропонує П. Ковальов стосовно музики Танєєва, перегукується з поняттям про «класицизацію», що вводиться С. Савенко. Вони відповідають уявленням про універсальність творчого методу Танєєва, які можна вивести з усієї сукупності різноманітних оцінок його стилю. Універсальність стилю танєєвської опери – це, очевидно, і є та якість, яка змушує деяких авторів говорити про несамотійність або неоднорідність його стилю. Але непоміченим залишається те, що ця якість обумовлена універсалізацією ідеї моральної сили, що, як істина та любов у їх поєднанні, повинна служити безсмертю людського роду. До теми такої моральної сили Танєєв звертався і у кантаті «По прочитанню псалма», тому її заключні слова (з вірша О. Хомякова) служать ключем і до ідейного змісту оперної трилогії «Орестея»: «Мені потрібно серце чистіше злата, мені

потрібний брат, що любить брата, і воля міцна в праці, потрібна мені правда на суді». На цих словах кантата завершується грандіозним вокально-симфонічним апофеозом-гімном. Таке ж гімнічне апофеозне завершення вінчає останню частину «Орестеї».

С. Танєєв прагнув відкрити, насамперед, позитивні моральні джерела в минулому художньому досвіді, довести їх необхідність у сьогоденному бутті людини. Своєрідність танєєвської інтерпретації оперного жанру в дузі й руслі «класицизуючих» стильових тенденцій проявляється вже на рівні лібрето. Композитор використовує сюжет античної трагедії як певну схему, на основі якої можна розвинути й показати загальноісторичні моральні ідеї, затвердити незмінну красу етосу. У цій своїй спрямованості до узагальненого морального начала, ідей боргу й справедливості, до розкриття універсальних моментів у взаєминах людей, і нарешті, у прагненні до створення універсальної мови, що розкриває ці моменти, Танєєв близький концепціям Глюка, і – ширше – класицистського театру. Така подібність не видається випадковою, оскільки класицизм саме XVIII століття з найбільшою силою виражав у мистецтві ідеї універсальної гармонії, які завжди хвилювали Танєєва.

Особливим рівнем стильової партитури «Орестеї» є ті типізовані мелодійні, метроритмічні, фактурні й ладогармонічні побудови, які сформувалися в музичному театрі доби класицизму й були потім сприйняті інструментальною музикою класичного напрямку. С. Савенко констатує в опері Танєєва «інтонаційність, що опирається на класицистські форми..., повернення до типізованих інтонацій гніву, помсти, скарги, любові й героїчного прославляння» [136, с. 84]. Приведемо найбільш характерні, типово класицистські звороти, що виявляються в опері та впливають на її вокальний матеріал й способи інтонування.

Героїчні інтонації – з характерними для них фанфарними оборотами, мелодикою великого плану, маршовими ритмоінтонаціями з обов'язковим пунктирним загостренням, висхідні кварто-квинтові мотиви втілені в таких

сценах, як сц. 1 (монолог Стража), сц. 3 (на слова Клітемнестри й хору народу «Троя взята», «Троя впала»), сц. 5 на слова хору народу («він богам безсмертним рівний») та ін.

Для типізованих прийомів класицистських «арій помсти» характерно, поряд з героїко-фанфарними зворотами, включення «схвильованих» нот дрібної тривалості при швидкому темпі, гострих «стакатних» звучань. Подібні прийоми втілені, наприклад, в епізоді розповіді Егіста «Настала хвилина, долі вирок», дуеті «помсти» Клітемнестри та Егіста зі сц. 4.

Прямі аналогії з класицистськими інтонаціями «страху й благання» головної теми увертюри до «Альцести» Глюка знаходимо у вступі до «Орестеї».

Інтонаційна сфера «страху й жаху» також втілена композитором у таких сценах, як сц. 4 («мені жах серце стиснув», «творіння фурій» і т.д.), сц. 12 (явище тіні Агамемнона); сц. 13 і т.д.

С. Танєєв, підкреслюючи драматургічну значущість сцени Ореста з фуріями як кульмінаційного пункту «тих елементів жахливого, які розсіяні в попередніх частинах трилогії», посилався на лібрето Глюка. Остинатні повтори в партії фурій (с. 277, 285, 291) нагадують аналогічні прийоми в характеристиці фурій Глюком в «Іфігенії в Тавриді».

У партитурі «Орестеї» представлені й типізовані інтонації вболівання. Наприклад, уся музична тканина хору «Лийтеся сльози» (сц. 16) пронизана «жалібними» секундовими інтонаціями й у вокальній партії, і в оркестрі, що утворює одну з контрапунктичних ліній. З «інтонаціями вболівання, співчуття» тісно пов'язана й хроматична лінія в басу. Викладений в імітаційній, тобто монотематичній структурі, цей хор асоціюється зі сценою прощання з Сенекою з «Коронації Поппеї» Монтеверді. З інтонаціями ламенто пов'язані також аріозо Кассандри «Незмінна воля долі»; аріозо Клітемнестри «О, почуй моє моління».

Класицистський комплекс образу, втіленого в типовій ситуації важкого душевного конфлікту героя (мінорний лад, нисхідна мелодика, акордовий

виклад та маршово-пунктирний ритм) виявляється в сц. 4 – скорботно-патетичному монолозі-розповіді Егіста.

Класицистські типізовані комплекси інтонацій настільки повно представлені, що в трагедійній трилогії є елементи навіть буффонних прийомів, що створюють гротескне зниження образу Егіста в сц. 10 («Слухати лайки мені не пристало. Я мовчати вас навчу»).

Отже, у стильовій партитурі «Орестеї» виникають три основні рівні. Перший з них визначається досвідом буквальної реконструкції античного мелосу; другий пов'язаний з хоровою поліфонічною музикою, джерела якої ведуть до епохи Ренесансу; третій звернений до музичного словника класицизму, що склався в музичному театрі саме на той період, коли в ньому широко затвердила себе антична тематика.

Дані стильові рівні утворюють органічну єдність, і відокремити їх один від одного можливо лише умовно.

Таким чином, *сумуючи позиції даного підрозділу*, відзначимо, що підтверджується дослідницька продуктивність поєднання історіографічного та текстологічного підходів до вивчення оперної мови, оскільки це дозволяє вказувати на виконавську презумпцію оперної творчості, також на національно-історичні стилістичні складові оперного жанру, а у руслі вивчення композиційних принципів реформаторських опер західноєвропейських та російських композиторів – виявляти основні оперні музично-мовленнєві, *вокально-мелодійні синтагми*.

Так, методична спорідненість оперних поетик П. Чайковського і Д. Верді виражається в тому, що обидва композитори здійснюють послідовну мелодизацію, мелодійне поглиблення всіх тематичних засобів опери, а за їх допомогою – і симфонічного розвитку, спираючись на узагальнено-образне відтворення змісту словесно-літературного тексту; діючи суто музичним шляхом, дані композитори залучають словесні синтагми як додатковий засіб коментування та роз'яснення образного змісту, застосовують різноманітні прийоми вокально-поетичної артикуляції як знаки емоційної напруги.

При всіх виявлених оперною жанровою формою тенденціях стильової диференціації (за школами та напрямками), у процесі еволюції оперно-музичного мовлення переважають чинники узагальнення, спільні технологічно-виразові прийоми та образні настанови, тобто дана стилістична оперна сфера – текстологічні засоби опери – набуває значення універсальної (в межах певних національно-стильових традицій та навіть між ними).

Так, загальною рисою у використанні аріозно-речитативної стилістики стає для російських композиторів її зближення з тематизмом хорової та інструментально-оркестрової сфер, причому як у великих, так і у малих оперних формах. З одного боку, сполучаючись з камерністю загальної композиції опери, речитатив здобуває мовленнєву динамічність, ґрунтується на мікромотивних змінах, виражаючи рухливість особистісного переживання-відношення. З іншого, розбудовуючись усередині великої композиції, він використовується шляхом переносу-повторення подібних інтонаційних фігур і стає свого роду «декламаційно-мовною інкрустацією» провідних мелодійних побудов.

У зв'язку з образно-виконавською інтерпретацією рольової побудови оперного тексту стає можливою характеристика особистісних рис музично-тематичних характеристик, зокрема відбиття в музично-тематичних характеристиках зіткнення внутрішнього й зовнішнього «світів» героїв опер, яке обумовлює конфліктний трагедійний характер провідних образів, на основі використання контрастних стилістичних прийомів, інтонаційних комплексів, тобто шляхом музично-інтонаційного протиріччя.

Звернення до мелодійно-стилістичного змісту творів Дж. Верді, К. Вебера, Р. Вагнера, Г. Берліоза, представників російської композиторської школи дозволяє стверджувати, що музична мова опери відрізняється великою цілісністю, а її *музичний стиль*, у цілому, можна визначити як *єдиний класичний вокально-мелодійний стиль*, викликаний завданням надання образу *особистості* інтерпретативної широти, якої він набув за історичний час існування оперної традиції.

1.4. Симфонічна взаємодія вокального та оркестрового тематизму в оперному тексті

Підхід до симфонічного змісту оперного твору означає розгляд останнього як цільного музичного тексту, з боку тематичного змісту. Це дозволяє переконуватися у провідній ролі в оркестровому плані опери тематизму вокального походження, також виявляти і вплив на вокальне оперне інтонування інструментальних мотивів і тем.

Симфонічний зміст опери, як вираження єдності й дієвості, наскрізної динамічної організації музичного тексту, найбільшою мірою виражає й підтверджує музичну природу даного жанру. Однак симфонічне начало оперного тексту пов'язане не тільки з континуальністю музичного звучання, але і з його інтонаційно-тематичною складністю, обумовленою взаємодією тематизму вокального й інструментального походження, причому найбільш драматургічно цілісно дана взаємодія відбувається в оркестровому плані опери.

Прагнення до повного синтезу музики і драми, до точної та правдивої передачі інтонаційного змісту поетичного слова в музиці приводить композиторів не тільки до опори на вокально-декламаційну *стилістику*, але й до її *впровадження в оркестровий зміст опери*. Визначення ролі вокально-мовної стилістики в становленні симфонічної форми опери було й залишається одним з ключових питань в оперознавчих та історичних музикознавчих дослідженнях, націлених на вивчення специфіки оперної музичної мови (див., напр.: [7; 37; 43; 75; 77; 79 та ін.]),

Неодноразово відзначалося, що саме завдяки оркестровому розвитку в операх Р. Вагнера формується явище «нескінченної мелодії», оскільки симфонічні звучання не знає зупинок у межах оперної дії) і дозволяє з'єднувати між собою різні лейтмотивні побудови; однак більшість з них пов'язані з вокально-мелодійним типом інтонування – з тим способом музичної презентації словесного тексту, що є показовим саме для публічно

піднесеної та експресивної оперної інтонаційної сфери. Музичний тематизм опери відразу розрахований на певну емоційно-психологічну сугестію, для якої найважливішим матеріалом є вокальний мелос. Навіть музично-тематичний процес, що відбувається в симфонічному змісті опер Р. Вагнера, котрий свідчить про постійне відновлення, видозміну драматичної дії, зберігає ідею синтезу вокального та інструментального типів інтонування. На основі реформування музичної оперної мови композитор відмовився від традиційних оперних арій і ансамблів з їх традиційними композиційними рисами, висунув принцип *вільної музичної сцени*, яка будується на постійно обновлюваному матеріалі й містить у собі як вокально-кантиленні сольні, так і інструментально-оркестрові епізоди, припускає нове розуміння явища оперного ансамблю.

Опосередкований й на рівні загальної форми опери вплив симфонічного начала знаходимо в тому, що традиційні арії замінюються монологами, розповідями, а дуети – діалогами, у яких переважає не спільний, а почерговий спів. Головне в цих «свободних» сценах – внутрішня, психологічна дія, тоді як зовнішні візуальні умови зводяться до мінімуму. Звідси – *перевага особистісно-нарративного начала* над сценічним показом дії в операх Вагнера, звідси ж посилення психологічно-персоніфікованих функцій оркестрово-симфонічного звучання в його творах.

Основні оперні теми, включаючи опорний вокальний тематизм, не тільки розробляються в оркестрі й оркестровими засобами; на основі інструментальних тембрів і фактурних рішень образи опери протиставляються, трансформуються, набувають нових значення, поліфонічно розробляються, у тому числі переводячи діяхронні образні контрасти в симультанну фактурно-оркестрову вертикаль і т.д. Таким чином, на основі лейтмотивного руху в оркестрі виробляються похідні монотематичні, моностилістичні та полістилістичні показники музичного саморозвитку оперних образів.

Відомо, що будь-яка зріла опера Р. Вагнера містить більш десяти – п'ятнадцяти лейтмотивів, причому вони мають конкретне предметне призначення, часто персоніфіковане. Вагнерівський лейтмотив – це не просто «візитна картка» героя, якого-небудь явища, але авторське оцінне судження – наставляння, що направляє в русло вірного розуміння змісту опери. Музичне звучання стає пояснювальним фактором у загальній драматургії опер Вагнера.

Дуже близьким до концепції музичної мови опери постає композиційний метод М. Римського-Корсакова, незважаючи на його часті різко-негативні висловлення на адресу німецького майстра. Але цілісна концепція оперного тексту знаходить у творчості Римського-Корсакова своєрідні риси. З одного боку, в оперній музиці російського композитора більшу роль відіграють ті образи й образні сфери, які засновані на змішаному вокально-інструментальному способі інтонування й розвитку, виявляють новаторські гармонічні та мелодичні прийоми у їх взаємоперехідності, постійній зміні горизонтальних та вертикальних координат. Кожен з тих образів, які є важливими у драматургічно-концепційному плані, має власні виокремлені гармонічні характеристики, але вони використовуються також і в мелодійному плані, тобто зумовлюють інтонаційний склад вокального мовлення (деякі природні образи, образи ліричних героїв або характеристики відношення). Римський-Корсаков прагне до сталої інтерпретації введених ним нових прийомів оперного музичного викладу, до збереження їх семантичних функцій у різних композиційних контекстах, до їх символічного тлумачення. Тому він рекомендує тим, хто вивчає його стиль, займатися тлумаченням художнього значення того або іншого звукосполучення, акорду, гармонійної послідовності, вказуючи тим самим, що його музично-технологічні пошуки продиктовані вимогами нового смислового образного змісту – але в типізованій, передусім вокально-інтонаційно типізованій, музично-текстовій формі (див.: [147]).

Оркестрово-симфонічна галузь музичної мови опер Римського-

Корсакова представляє найбільш оригінальну авторську риторику (зокрема, у зв'язку з тематизмом природно-людської сфери), насамперед, шляхом проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери, при якому мелодійна горизонталь визначається вертикальним ладово-гармонійним «профілем» (гармонізується), що значно відрізняє мелодійне новаторство даного композитора. Залежно від загальної сценічної ситуації, авторські риторичні прийоми (застосування зменшеного септакорду, тритону, автономна дисонантність, гармоніє-мелодія тощо) можуть набувати різних емоційно-оцінних значень.

Дисонантна ладо-гармонійна сфера, учуднення функціональної логіки, тритоновість, гармонійний характер мелодійного інтонування супроводжують сюжетний мотив приреченості, з яким можуть бути зв'язані як негативні персонажі, так і позитивні жертвовні герої; він втілюється не тільки в оркестровій, але й у вокальній партіях, створюючи пріоритет інструментального мелосу в порівнянні з вокальним. Але в даному оперно-симфонічному типі інструментального мелосу рельєфно проступають елементи національної ораторики, узагальненої епічної стилістики, мовно-речитативної сфери, тобто ефект усупільненої музичної мови виникає і в даному випадку.

Своєрідну роль отримує оркестрове звучання в операх П. Чайковського; у симфонічному матеріалі його оперних творів нерідко розбудовуються самостійні теми, мотивно-мелодійні побудови, що не лише доповнюють вокальні партії, а й розширюють та збагачують їх (див. про це: [194]).

Важливе значення мають в операх Чайковського чисто інструментальні епізоди, що виконуються симфонічним оркестром: інтродукція до опери й вступи до окремих актів. Важливим компонентом оперної симфонічної драматургії також служать лейтмотиви, тематичні ремінісценції, композиційно-тематичні «арки», а в їх організацію включаються й вокально-мовні стилістичні комплекси. Так, в опері «Пікова дама» у момент першої

появи на сцені головного героя Германа в оркестрі звучить виразна уповільнена мелодія, у той час як інші діючі особи обмінюються окремими фразами-репліками: ще до монологу героя його характеристика дається оркестром. І лише через певний час ця мелодія переходить до вокальної партії Германа: тема «Я імені її не знаю», розспівно-речитативного характеру, звучить як висловлена вголос, усвідомлена думка, що знаменує важливу подію внутрішнього життя героя.

Неодноразово загальна композиція оперної сцени, включаючи і її вокальний матеріал, будується на так званому принципі «повторних комплексів», особливо в комбінації з принципом наскрізної дії. Такий принцип має дві функціональні пролонгації: по-перше, він надає картині або сцені більшу закінченість, цілісність; по-друге, він відповідає індивідуальним особливостям симфонізму Чайковського, що опирається на прийом похідного тематичного контрасту, на взаємодію репризних і розробкових прийомів, на чергуванні кульмінаційних драматичних епізодів з відносно нейтральним матеріалом. Відзначимо й наростання симфонічної напруги у фіналах картин і дій опер (так вирішені фінал четвертої картини «Євгенія Онєгіна», фінал другої картини «Мазепи» і третього акту тієї ж опери, низка інших сцен).

У композиційно виділених речитативах, у яких значення слова є більш безпосереднім, композитор приділяє серйозну увагу виразності слова з боку його предметності, «ударності» за смислом, також і за ефективною фонетикою; він сам завзято й наполегливо шукає для деяких епізодів підходящі слова. Так було, наприклад, у фіналі заключної сцени «Онєгіна» (три рази мінялася репліка Онєгіна), у фіналі другої картини «Пікової дами» (два рази змінювалася репліка Германа) і в інших випадках. Виникаючи в цьому випадку інтонаційні загострення, характеристичні штрихи зберігаються в іншому тембровому втіленні в оркестрових партіях, підкреслюючи особливу експресію речитативних ходів, незалежно від їх виконавської природи.

За спостереженням Б. Ярустовського [194], в опері «Пікова дама» можна виявити два суперечливі начала всього музичного матеріалу опери: силу року, долі і силу прагнучої до щастя, але, зрештою, приреченої людини. Саме антагонізм цих двох начал, як зерно, загальну *ідею опери*, здійснював композитор в обох, вокальному й оркестровому, планах оперного тексту. Б. Ярустовський знаходить в «Піковій дамі» два контрастні синтетичні вокально-інструментальні музичні комплекси: комплекс року, з включенням до нього теми трьох карт; комплекс любові, з виділенням з нього висхідної й спадної тематичних побудов, що отримують різні семантичні функції.

Дуже слушне зауваження музикознавця з приводу того, що, на противагу першому комплексу, тема любові й інші теми другого комплексу більш значні й багатші в мелодійному, ніж у гармонійному відношенні. Також не можна не погодитися з тим, що в опері «Пікова дама» наскрізний розвиток ідеї проведений максимально послідовно, й це є однією з вирішальних ознак її справжнього симфонізму, а всі музично-виразові засоби опери – мелодія, гармонія, метроритмика, інструментування та ін. – використовуються в цьому творі винятково лаконічно й органічно саме для проведення наскрізної дії [194].

Однак, музикознавець не звертає увагу на те, що дані два інтонаційні комплекси мають загальне інтонаційне походження; тема трьох карт – речитація-вигук, усе більш посилюючий свою статичність; у темі любові епійдектичне мовне начало рельєфно проявляється в момент кульмінації й переходу від першої, висхідної, частини до іншої, що знімає емоційну напругу в русі-спуску по «динамічних уступах». Таким чином, декламаційна яскравість «вершинної інтонації» стає свого роду розділовим знаком, обумовлюючи можливе використання двох частин даної теми порізно при розвитку їх в оркестрі.

Симфонічний матеріал у даній опері Чайковського є чинником цілісності оперного тексту остільки, оскільки на його основі здійснюється перетворення двох контрастних начал, взаємодія-взаємопроникнення двох

принципово різних мелодико-гармонійних комплексів: долі-карт і «людського», а також з тим, що «внутрішнє переродження Германа» виражається в трансформації почуття до Лізи у пристрасть гри, нестримне бажання пізнати таємницю трьох карт.

Двовимірність розвитку симфонічного оперного тексту пояснює наявність і в інших операх П. Чайковського узагальнюючих, покликаних виражати цілісну ідею, музично-тематичних побудов з лейтмотивними властивостями, також деталізованих локальних інтонаційних формул, інструментальних «мотивів станів». Врешті решт, саме в оркестровій частині опери формуються прийоми, що дозволяють забезпечувати поєднання в музичній композиції опери (в її цілому) лейтмотивного та монотематичного принципів.

Пріоритет оркестрової партії в операх Р. Вагнера парадоксальним образом пояснюється тим, що в них концентруються основні лейтмотиви, утворюючи міцну мелодійну «мережу» з інтонаційного матеріалу вокально-декламаційного походження. Причому дані лейтмотиви, проходячи й розбудовуючись у вокальних партіях, зберігають ті інструментальні масштаб і свободу звучання, які виникають з їх причетності до загального симфонічного розвитку музичної концепції опери, що створює додаткові труднощі для вокалістів, які виконують опери байройтського майстра.

Подібним образом оперна тема року у творчості П. Чайковського зберігає характер скупой речитації у всіх випадках її не тільки оркестрового, але й вокального використання, тобто зберігає свою загрозливу статику, міняючи, нарощуючи тільки динамічну силу. В опері «Пікова дама» її розвиток організований максимально послідовно – і це стає одним з вирішальних факторів симфонізму даного твору.

Отже, вокальний матеріал, у тому числі декламаційні інтонації, може розглядатися як одна з рушійних сил у симфонізації опери не тільки за рахунок укрупнення їх оркестрового масштабу, але завдяки тій активності монотематичного розвитку й інтонаційно-образної розробковості,

щовиявляється загальною драматургічною функцією *оркестрової сторони оперного тексту*.

Розвиток даної сторони стає показовим для оперної творчості тих композиторів, які виходили з пріоритету музичного начала по відношенню не тільки до словесного тексту, але й драматичній дії, що спонукувало їх підсилювати *драматичну дієвість самої музичної драматургії*). У цьому випадку інструментальні інтонації можуть виступати «драматичним каталізатором» вокального висловлення, підсилюючи його експресію в критичні моменти, а вокальне інтонування – вокальні лейт- і монотеми підкреслюють семантичне призначення оперних кульмінацій (наприклад, проведення тем любові в операх П. Чайковського, Р. Вагнера).

У цілому ж, оперна драматургія є складним синтетичним явищем, заснованим на єдності вокальної та інструментально-оркестрової сторін оперного тексту, ключовим завданням якого стає народження наскрізної симфонічної ідеї. Симфонічний зміст опери виражає ті драматургічні функції оперного твору, які виникають внаслідок *взаємопроникнення вокального й оркестрового типів музичного мелодійного викладу*.

Висновках до Розділу 1. *Оперний стиль* має властивості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей – і підкреслює суспільне призначення людини. Як театральний жанр, вона заснована на ігровій рольовій умовності поведінки, спирається на ідею «границі» – рампи, що відокремлює вигаданий, розіграний мир від реального. Як еквівалент *музикальності людської свідомості* – як художня форма, що затверджує незаперечний пріоритет музичної мови, опера виражає відособленість, окремість людини– персонажа,

опікується її унікальністю, одночасно співчуває її самотності й розбудовує ідею її особистісної цінності.

Зберігаючи естетичні конститутивні риси оперного мистецтва, сучасний оперний театр змушений трансформуватися, реагуючи на необхідність включення до хронотопу сучасного життя, підтверджуючи той факт, що жанрова форма опери завжди виступала ціннісною моделлю міжособистісних відносин; будучи одночасно меморіально-мнемонічною і прогностичною, вона розрахована на активний діалог умовних оперних персонажів з реальними обставинами людського існування.

РОЗДІЛ 2

ЯВИЩЕ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ АВТОРИЗАЦІЇ ОПЕРНОГО СТИЛЮ: ВІД ІНТОНАЦІЙНИХ МОДАЛЬНОСТЕЙ ДО ОБРАЗНОЇ ЦІЛІСНОСТІ

В 4 підрозділах Розділу 2 здійснюються поглиблення виконавсько-інтерпретативного підходу до рівня типологічних ознак інтонаційно-мелодійної мови опери.

2.1. Модальні засади стильового мислення як творчо-психологічна передумова вокальної оперної творчості

Теоретичні засади даного підрозділу дослідження обумовлені тими підходами, що нещодавно виявилися у галузі питань про особистісне людське мислення та можливості його експлікації й типологізації. Серед них категорії модусу та модальності представляються найбільш підходящими для визначення специфіки музичного мислення, відкриваючи параметри *мислення музикою і разом з музикою*, вони дозволяють погоджувати пропоновані музикознавчі підходи з динамічною тканиною самої музики, з тим, що відбувається в ній в процесі її звукового здійснення. Вони також дозволяють характеризувати явище смислової переакцентуації, як таке, що найбільше відповідає семантичній множинності музично-логічних прийомів.

Дані категорії також є відповідними до рухливості, постійної динаміки не лише музики у процесі її звучання, а й до людської свідомості з її почуттєво-мисленнєвими процесами. Останні є справжніми предметними основами музичного смислу й повинні враховуватися при його теоретичному моделюванні.

Не дивлячись на те, якого роду музикознавчі словесні визначення пропонуються відносно моделювання процесу музичного діяння, *іманентна*

концептуалізація музичного смислу відбувається на засадах образних уявлень з їх емоційно-когнітивними показниками, тобто спирається на почуттєвий досвід у його широкому тлумаченні, як досвід розуміння, що зумовлює головні якості мислення.

В оперній музиці з її широкими стилістичними та художньо-синтетичними можливостями формується власна система діяння, що передбачає власне коло музичних понять, як в абстрагованій ідеальній формі, так і в конкретних стилістичних внутрішньо-композиційних знакових конфігураціях; на їх узгодженні між собою та проєкції до предметно-сюжетного жанрового ряду твору базується оперний стиль. Можна припустити також, що в оперній музиці присутня така *особлива, специфічна музична концептуалізація*, яка одночасно звернена й до образних ціннісних пріоритетів музичних ідей, і до організаційних семантичних ресурсів музичного тексту, до пізнавальних реалій музики, вироблених у тривалому історичному досвіді художньої комунікації. Дана концептуалізація вимагає додаткових визначень, що уточнюють, дозволяють *враховувати ту поліфонію* смислових значень, яка, як предмет безпосереднього впливу, відтворення й сприйняття, є *доступною тільки технологічному комплексу музичних засобів*.

Особливо важливо враховувати й *естетичну інтенціональність* музичного змісту – як загальну мотивацію звучного смислового потенціалу музики, що скеровує характер музичного образу, системи музичних образів. Відтак поняття модальності в його застосуванні до характеристик музичного тексту опери певною мірою солідаризується з поняттям *інтенції* – як *вираження естетичної спрямованості музики на сприйняття в часовому процесі звукового здійснення задуму*.

Передумови музикознавчого визначення категорії модальності виявляються в суміжних дисциплінах, найбільше – у філософії, лінгвістиці й соціальній психології, притім відзначимо, що в жодній з названих дисциплін ще не визначилися загальні принципи побудови теорії модальності, тому

сама ця теорія ще перебуває в стадії становлення. Найбільш повно результати вивчення методологічного потенціалу категорії модальності представлені в дослідженні А. Медової [110], використовуючи матеріали якої можна виділити низку адекватних стосовно музикознавчих завдань, зокрема, у зв'язку з когнітивним підходом, термінологічних роз'яснень поняття модальності. Відзначимо, що модальності в музиці А. Медова відводить окрему, третю, главу свого дослідження [110, с. 49–80], але обмежується характеристиками положення деяких теоретичних музикознавчих робіт, присвячених проблемі ладової організації музики, тобто не піднімає категорію модальності до рівня музичної семантики й концептуальних естетичних узагальнень. Шлях до даних узагальнень відкривають загальні визначення модальності, серед яких найбільш істотними видаються наступні (див. про це: [111; 112]).

Модальність можна розглядати як спосіб існування якого-небудь об'єкта або протікання якого-небудь явища (від лат. *modus* — захід, спосіб) або ж спосіб розуміння, судження про об'єкт, явище або подію. З даною категорією зв'язують вираження відношення мовця до змісту висловлення, а за допомогою останнього – до дійсності, тому модальність може мати значення твердження, наказу, побажання, у словесній мові виражатися спеціальними формами нахилень, інтонацією, модальними словами-операторами.

У психології модальність відносять до багатьох психічних процесів, за її допомогою описують якісні характеристики когнітивних (пізнавальних) образів будь-якого рівня й складності. У філології, лінгвістиці дане поняття поширюється на різноманітні логіко-мовні явища, представляючи різні відтінки відносин особи, що висловлюється, до змісту цього висловлення (впевненість, сумнів) і до осіб, до яких висловлення звернене (бажаність, прохання, спонукання), отже виявляється пов'язаним з цільовими настановами мови, в остаточному підсумку визнається мовною універсалією серед основних категорій природної мови.

У філософських визначеннях терміну модальним вважається таке судження, при якому той, хто висловлює його, сам визначає ступінь вірогідності свого судження. Крім того, зміст висловлюваного може мислитися як реальний або нереальний, можливий або неможливий, необхідний або ймовірний, бажаний або небажаний і т.д. У кожному разі модальність сполучена з комплексом формальних синтаксичних засобів, на основі яких здобуває *властивості семантичної категорії*.

Усі основні інтердисциплінарні визначення модальності вказують на неї як на *відношення, що виражається мовним шляхом*, служить передачі *не тільки певної інформації, але й її оцінки* з боку адресанта. У всіх випадках очевидна *діалогічна природа* даного поняття та його зв'язок з *вираженням особистісної позиції*, що допускає й різноманітні *індивідуально-сміслові проєкції* інформації, що акумулюється та передається у повідомленні.

У такий спосіб представлена й обумовлена категорія модальності цілком може бути включена до кола музикознавчих семантичних понять, оскільки *дозволяє проєктувати відношення музичного висловлення і до смислу і до прийому, тобто відбивати його комунікативно-пізнавальну подвійність*. Наведене визначення, дозволяє зрозуміти єдність модальності зі стилями мислення або когнітивними стилями.

Когнітивний стиль – базова структура свідомості, що забезпечує всі напрями її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, що передує мовному вибору, будь-якій професійній категоризації «мовної свідомості», мовної картини світу. Тому класифікація/типологія, заснована на когнітивних стилях, є найбільш цілісною та загальною, на той же час – найбільш диференційованою стосовно психологічної організації особистісної свідомості.

Стосовно музично-творчого процесу вона має на увазі єдність композиторської та виконавської установок («домінант») свідомості, яка реалізується саме як мовна, або як мислення на одній і єдиній мові з тими самими єдиними естетичними координатами – «герменевтичними обр'ямами».

Одночасно не можна не враховувати, що когнітологи звертаються до повсякденної картини світу, тобто орієнтуються на комунікативні процеси й процеси мислення, пов'язані з повсякденною свідомістю, повсякденним досвідом сприйняття й оцінки, життєвої орієнтації. В їх роботах не виділений і не розглянутий окремо художньо-пізнавальний процес, тим більше такий специфічний, як музично-виконавський інтерпретативний. Тому пропонується ними, наприклад, М. Холодною, термінологія не може бути перенесена до сфери музичного виконавства, наприклад вокального оперного, без істотних корекцій. Хоча деякі з запропонованих понять відповідають тем процесуальним явищам, які виявляє *вокально-виконавське мислення*.

Так, М. Холодна пропонує поняття когнітивного стилю й знаходить такі його різновиди, як раціональний, емпіричний чуттєво-сенсорний, метафоричний, асоціативно-символічний, виділяючи такі критерії, як: перевірка «надійності» власного образу дійсності з погляду його логічної обґрунтованості, ясного раціонального мислення, аналізу й синтезу ідей – для першого; установка на перевірку образу дійсності з урахуванням чуттєво-сенсорних вражень і безпосереднього спостереження – особливого просторового «сканування» – для другого; установка на перевірку образу дійсності на основі інтуїції й особистого асоціативно-символічного досвіду – особлива швидкість ідей – для третього.

Вона також відокремлює поняття когнітивного досвіду як формування ментальних структур, що забезпечують сприйняття, зберігання й упорядкування інформації, сприяючи тим самим відтворенню в психіці суб'єкта, що пізнає дійсність, стійких, закономірних аспектів його оточення. Їх основне призначення – оперативна переробка поточної інформації про актуальний вплив на різних рівнях інтелектуального відбиття. Когнітивний досвід представлений такими ментальними структурами, як архетипові структури, способи кодування інформації, когнітивні схеми, семантичні структури й, нарешті, понятійні структури як результат інтеграції вищевказаних базових механізмів переробки інформації [166, с. 110 і далі].

М. Холодна вводить також поняття «метакогнітивний досвід», вказуючи за його допомогою на контролюючі можливості свідомості стосовно власних матеріалу та інструментів. Її словами, це ментальні структури, що дозволяють здійснювати поточну довільну регуляцію процесу переробки інформації. Їх основне призначення – контроль над станом індивідуальних інтелектуальних ресурсів, а також корекція ходу інтелектуальної діяльності [167, с. 132 і далі].

По сукупності своїх дослідницьких позицій, М. Холодна доходить висновку, що інтелектуальний розвиток людини припускає стильову організацію на різних рівнях його свідомості, з наступною інтеграцією всіх стильових рівнів і форм, усього ментального досвіду.

Так, шляхом інтеграції, формується особистісний – стосовно мистецтва – авторський, насамперед, пізнавальний стиль, який також можна називати епістемологічним, оскільки це індивідуально-своєрідна форма пізнавального відношення не тільки до навколишнього світу, але й до самого себе як до суб'єкта пізнавальної діяльності. Разом з даним поняттям і категорією інтелектуального стилю з'являються такі номінації, як прагматичний, ідеалістичний, аналітичний, синтетичний стилі, деякі інші, які, на наш погляд, *можуть бути адаптовані в контексті музично-виконавської творчості з її індивідуально-особистісними тенденціями.*

Можна висунути гіпотезу, що в музичному мистецтві, і саме на його виконавській основі, критерії стильової типології варто обумовлювати творчою діяльністю музикантів – яскравих, великих історичних особистостей, технологічні й образно-сміслові досягнення яких визначають якісні параметри так званих історичних національних стилів: відкриті ними індивідуальні стильові модальності зумовлюють загальні способи музичного мислення. У той же час очевидна залежність видатних творчих артистичних особистостей від культурно-історичного контексту, що визначає «хронос» їх особистісної «життєтворчості» (поняття Н. Савицької) – їх авторський стиль у контексті певної жанрової форми.

Так, *трагічна пізнавально-оцінна модальність вокально-виконавського оперного мислення*, як така, що стає взірцевою, тобто еталонною, входить до історії оперного мистецтва разом з Марією Каллас.

Для історії театру «Ла Скала» роки, пов'язані з творчістю Каллас, були найбільш помітними. Неодноразово відзначалося, що такого виконавського рівня театр не знав ні до Каллас, ні після Каллас. Вона задавала такий високий художній рівень, що витримати його могли тільки найвидатніші більші артисти, що співробітничали з театром у той особливий період: Леонард Бернстайн, Герберт фон Караян, Карло Марія Джуліні, Лукіно Вісконті, Франко Дзефіреллі, Маріо дель Монако, Джузеппе ді Стефано, Джульєтта Сімонато, Борис Христов, Феодора Барб'єрі, Роландо Панераї, Тіто Гоббі, Джанні Раймонді, деякі інші.

Під час праці у цьому театрі М. Каллас перебувала в zenіті своєї вокальної форми. У ці роки (1951–1953) вона одержує титул *Primadonna assoluta*, тобто співачки, якій підкорюється будь-який оперний репертуар. І, на доказ цього титулу, вона виконує партію Констанци в прем'єрному спектаклі «Викрадення з сералю» В. Моцарта, Арміді в «Арміді» Дж. Россіні, Лючії в опері Г. Доніцетті «Лючія ди Ламмермур», Джильди в «Ріголетто» Д. Верді і Леді Макбет в опері Верді «Макбет», причому не тільки в «Ла Скала», а й і в інших театрах світу (див. про це: [110]).

Працездатність Каллас, її фанатичне служіння мистецтву були такими ж дивними, як і можливості її артистичної натури. Її душа митця весь час спонукала до творчих відкриттів, до гранично насиченого творчого життя, нових ролей, нових висот, нового розвитку. Кожну нову роботу співачки очікували як дива або з надією на нього. Каллас завжди все робила по-новому, у її виконанні навіть звична музика знаходила інший, вищий зміст, у її голосі та колоратурах не було віртуозного самозамилування, звичних гедоністичних сріблистих тембрових фарб, навпаки, голос звучав незвично сильно, місцями напружено; її інтерпретація заворожувала, вібрація голосу

електризувала, її вважали чарівницею, яка веде за собою, подібно античним сиренам; кожний спектакль закінчувався грандіозними оваціями публіки.

Прагнучи у своєму мистецтві досягти граничної досконалості, Каллас зважилася на неймовірно ризикований для співачки крок – змінити зовнішність, щоб відповідати візуально вимогам оперного образу. Марія завжди мала ефектну зовнішність, але зайва вага починала її мучити, коли вона перевтілювалася в таких героїнь як Віолетта (що вмирає від туберкульозу) або юна Джильда. Вона вирішила цю проблему і стала однією з найкрасивіших жінок ХХ століття.

В 1952 році Каллас підписала один з найважливіших контрактів в її житті – ексклюзивне право на запис з англійським концерном ЕМІ, її продюсером став відомий співробітник цієї фірми Вальтер Легге. Завдяки цьому контракту, Каллас записала на студії майже весь свій репертуар і в такий спосіб розширила свою аудиторію до глобальних світових масштабів.

Крім опер, виконаних Каллас на сцені, вона записала багато арій і сцен, які не були виконані на публіці, а також опер, у яких їй не довелося виступити в театрі. На щастя, дискографія Каллас досить об'ємна й повною мірою відбиває її художні досягнення.

У період 1952–1953 років дирекція оперного фестивалю «Флорентійський травень» спеціально для Марії інсценує стародавню оперу Л. Керубіні «Медея», що не виконувався майже піввіку, через відсутність співачки, здатної проспівати головну партію й зіграти головну роль. Роль Медеї з античної грецької трагедії була немов створена для Каллас. Її трагічний темперамент виявився в «Медеї» з усією своєю силою. Масштаб античної трагедії повністю відповідав масштабу акторського трагедійного темпераменту Марії Каллас. Критик Дж. Пульезе написав у «Газеттіно»: «Марія Каллас набрала таку висоту, на яку не здатна жодна сучасна співачка» [196, s. 84]. У партії Медеї вона відкриє сезон в «Ла Скала» в 1953 році, чим остаточно завоює місце «Primadonna assoluta» у цьому театрі. У

наступному 1954 році її чекають дві прем'єри – опера Х.-В. Глюка «Альцина» і опера Г. Спонтіні «Весталка»; ставити оперу доручили Лукіно Вісконті.

Постановка «Весталки» принесла Марії Каллас новий триумф, присутній на прем'єрі Артуро Тосканіні не зміг стримати сліз від отриманого художнього враження. Л. Вісконті згадує: «Марія – найбільш дисциплінований професіонал з усіх, з ким мені довелося працювати. Я захоплювався нею вже багато років, з того моменту, коли я побачив її в партії Кундрі і Норми в Римі. Вона й тоді мала індивідуальність, що запам'ятовується. Її жести були дуже виразні. Де вона цьому навчилася? Думаю, вони були інтуїтивними. В «Весталці» ми зробили спробу їх постійно вдосконалювати. Великі французькі і грецькі трагедії були для нас зразком і орієнтиром...; їй потрібно було тільки вказувати правильний шлях і тоді, підкоряючись своєму великому даруванню вона створювала те, що перевершувало будь-які очікування. Про що я згадую, коли думаю про ті репетиції? Про красу..., інтенсивність, силу виразності...; ...вона була страшаючим феноменом... майже на грані божевілля...; ...тип артистки, який безповоротно загинув» [198, s.157–168].

В 1955 році Каллас досягла вищої крапки свого творчого життя. В «Ла Скала» вона взяла участь у прем'єрних постановках опер «Андреа Шеньє» У. Джордано, «Сомнамбула» В. Белліні «Травіата» Дж. Верді. Дві останні опери ставив знову Лукіно Вісконті.

Крім того, гастролі спектаклю «Лючія ді Ламмермур» у Берліні з Караяном за пультом і Каллас у головній ролі приголомшили німецьку публіку. Після англійської й американської публіки настала черга й німецької. Безумовно, зустріч таких двох великих музикантів, як Каллас і Караян, обіцяла сенсацію, але того, що відбулося в Берліні, ніхто не очікував.

У той вечір Каллас співала так, як більше ніколи не буде співати, вона була чудова. Затаївши подих, публіка стежила за кожним її словом, вдихом, рухом, а в сцені «божевілля» як писали критики, взагалі було незрозуміле, хто божевільний, Каллас або глядачі, що влаштували їй нескінченну овацію.

Спектакль «Травіата», поставлений в 1955 році на сцені «Ла Скала» Лукіно Вісконті й диригентом Джуліні увійшов в історію оперного мистецтва як видатний пам'ятник виконавської майстерності.

Прем'єра опери В. Белліні «Сомнамбул» мала також грандіозний успіх. Вісконті придумав найцікавіший режисерський хід: Марія повинна втілити в ролі Аміні дух великої балерини Марії Тальоні, сучасниці Джудітті Паста, чия вокальною реінкарнацією багато хто вважав Каллас. За порадою Вісконті, Каллас вивчала пластику й жести легендарної балерини Марго Фонтейн у балеті «Жизель», чий образ Жизелі стикався з образом Аміні. Метаморфоза, що відбувся з Каллас у цій ролі, була незвичайною. Аміна стала перед глядачами повітряним, тендітним створінням, Сильфідою, майже безтілесною, майже нереальною. Вокальну партію Каллас проспівала ніжним, чистим і таким же нереально-прозорим голосом, яким і був образ Аміні. У цьому спектаклі поєдналися чотири видатних митці: співачка Каллас, диригент Бернстайн, режисер Вісконті й сценограф Тозі.

Наступний сезон в «Ла Скала» 1955–1956 рр. Каллас відкрила партією Норми в «Нормі» Белліні. Образ верховної жриці друїдів, що страждає через свою нещасну любов, вона втілила понад 90 разів. Партія Норми вважається найскладнішою у вокальному й акторському планах. Треба мати сильний і гнучкий голос драматичного характеру, бездоганну техніку *bel canto* і яскравий сценічний темперамент. Марія відповідала всім цим вимогам ідеально, але була ще одна дуже важлива образно-смілова якість у її виконанні – сповідальність. Партія Норми була калласівським одкровенням, у якому вона виражала свої найглибші душевні переживання.

У цьому ж сезоні Каллас виступила вперше в партії Розіни в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні та Федори в опері У. Джордано «Федора». Відбувся її тріумфальний дебют на сцені Віденської опери й Нью-Йоркської «Метрополітен Опера». На жаль, з «Метрополітен» у Марії відносини склалися не зовсім вдало, що нескладно пояснити.

В «Ла Скала», де їй була надана повна воля творчого вибору, у тому числі, і відносно постановочно-сценографічної частини оперного твору, ставлення до художньої частини постановок було не просто високопрофесійним, воно було високо творчим. Достатня кількість репетицій, серйозна музична підготовка, вимоглива робота художників, чітка робота адміністративного персоналу забезпечували ритмічний творчий процес. В «Метрополітен Опера» спектаклі «збиралися» час від часу, партнери зустрічалися на генеральній репетиції, режисери встигали показати їм вихід і відхід, оформлення спектаклів було неохайним, а система «запрошених зірок» дозволяла в найкращому разі захопитися їх голосовим матеріалом.

Не дивно, що професіонала рівня Каллас багато чого в «Метрополітен» не влаштувало, та й не могло влаштувати. Художником вона була безкомпромісним і на своїй точці зору завжди наполягала. Різко критикуючи недоліки оперного мистецтва, оперних театрів і окремих його представників, Каллас нажила величезну кількість ворогів, у тому числі й серед своїх партнерів, і серед преси.

Після такої інтенсивної роботи останніх п'яти років Марія почуває себе утомленою морально, фізично й вокально. Поступово в неї проявляється виснаження. Але для відпочинку часу не вистачає – контракти, записи, велика кількість різних зобов'язань. Прискорений життєвий темпоритм, у якому живе Марія, триває. Для Каллас виникає нова проблема – голос втрачає свої чудесні якості, і хоча в 1957 році Каллас з величезним успіхом співає в «Ла Скала» прем'єри опер «Анна Бoleйн» Г. Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Х.-В. Глюка й «Бал-маскарад» Дж. Верді, «золотий час» голосових можливостей підходить до свого завершення.

«Анна Бoleйн» та «Іфігенія в Тавриді» підвели ризику під спільною сценічною діяльністю Л. Вісконті й М. Каллас. «Епоха Каллас» в «Ла Скала» йшла до свого кінця; стан голосу погіршився настільки, що на початку січня 1958 після першого акту «Норми» у римській опері вона була змушена

перервати свій виступ, викликавши тим такий грандіозний скандал, що співакці довелося виходити з театру по таємному виходу, рятуючись від розгніваної публіки. Наслідки цього скандалу зіграли руйнівну роль у кар'єрі співачки. Преса підігрівала страсті принизливими фейлетонами, ображаючими статтями; суспільна думка домовилася до того, що грецькій співакці нема чого робити на італійській сцені, де повинні панувати тільки італійські майстри і т.д. Каллас була морально знищена; вона одержала удар такої сили, що вже не зможе по-справжньому оправитися. Розрив з «Ла Скала» і «Метрополітен Опера» в 1958 році стане «початком кінця» її творчої кар'єри.

Проспівавши останній спектакль прем'єри опери «Пірат» В. Белліні Каллас одержала 30-ти хвилинну овацію публіки «Ла Скала». Але число її виступів на оперній сцені буде танути на очах: 1958 рік – 28; 1959 – 11; 1960 – 7; 1961 – 5; 1962 – 2; 1963 – жодного.

У це неймовірно повірити, але факт полягав у тому, що найбільш прославлена співачка виявилася майже незатребуваною провідними оперними сценами. Для того, щоб хоч якось заглушити цю гіркоту, Марія з головою пішла у світське життя, наївно вважаючи, що це замінить їй її справжню стихію – сцену. Після виступу в античному грецькому театрі «Епідаурус» у партії Норми, що вилився в національний тріумф Греції, до Марії вертається бажання знову виступати. Каллас знову відкриває сезон в «Ла Скала» у прем'єрі опери Г. Доніцетті «Поліевкт». Публіка вітала її повернення захоплено, але продовження її творчої активності не відбулося. Каллас почувала, що втрачає голос, і до цих переживань додався страх втратити Онассиса, з яким вона сподівалася бути разом назавжди й заради якого вона пожертвувала своїм мистецтвом. Ілюзії про спільне життя розвіялися в 1968 році, коли Онассис одружився з вдовою вбитого американського президента Кеннеді.

В 1964 році Марія Каллас, після майже чотирирічної перерви, дає згоду проспівати «Тоску» в театрі «Ковент Гарден» у Лондоні. Вона прагне

довести собі й іншим, що вона як і раніше Каллас; спектакль ставив Франко Дзефіреллі, диригував Жорж Претр.

Шість спектаклів «Тоски» у січні і один у лютому 1965 року «хор» музичних критиків назвав «незабутніми». Цитата зі статті критика Мартіна Купера в журналі «Musical America»: «Одним з ознак великого художника є вміння перетворити свої недоліки у свої гідності. Цим умінням чудово користуються Марія Каллас і Тіто Гоббі, що не володіють більше колишніми вокальними можливостями й тому виконуючі свої партії з найбільшою обережністю й розрахунками. Марія Каллас обходиться без апломбу й манірності оперної діви XIX століття. Одягнена й загримована під мадемуазель Марс, велику французьку трагічну акторку, Каллас поєднує природні акценти, інтонації й жести просто закоханої жінки. Вона виражає цей стан жестами рук подібно талановитій балерині. У неї та навколо неї все виразно; навіть мовчання виразне... Напруга всього спектаклю була в її *Parlando* і *Arioso*, але, головним чином, у її акторській грі» [198, s. 258–259].

Існує відеозапис другого акту цієї постановки «Туги», що дозволяє судити про інтерпретацію Каллас. Сцену зі Скарпіа Каллас проводить на межі людських можливостей. Сила її гніву, збурювання, страху, презирства до Скарпіа зростає до моменту вбивства барона з таким вогнем, що з'являється відчуття майже кінематографічного реалізму. І хоча сама Каллас знаходила роль Тоски не дуже цікавою, її інтерпретація цієї партії – високий зразок психологічного оперного театру XX століття.

1965 рік став роком уходу Каллас; у віці 42 років вона закінчила свою співочу кар'єру. Спроби зайнятися оперною режисурою, педагогічною діяльністю не увінчалися успіхом. Роль Медеї у фільмі Пазоліні «Медея» не принесла задоволення артистці. Справжньою художньою стихією для Каллас залишалася опера, і якщо ця стихія їй більше не покорялася, інші види творчої діяльності їй були нецікавими.

В 1973–1974 року Каллас почала своє останнє гастрольне турне з тенором Джузеппе ді Стефано. Публіка гаряче вітала Каллас як живу

легенду, але всім було зрозуміло, що вокальні ресурси вичерпані повністю. Для Каллас ці концерти стали болісними, тому що вона з усією очевидністю зрозуміла, що голос більше до неї не повернеться. В останні роки вона жила дуже замкнуто й практично нікого не приймала нікуди не виїжджала. На запитання «як справи» вона відповідала: «Слава Богу, одним днем менше». У вересні 1977 року Марія Каллас померла від серцевого приступу у своїй паризькій квартирі (див.: [199]).

Незважаючи на відносну стислість і драматизм творчої біографії Каллас, вона залишається однією з тих найбільш видатних співачок і артисток минулого сторіччя, у вокально-виконавському мистецтві яких сконцентровані головні семантичні показники й можливості оперного інтонування, *індивідуального вокального стилю*.

Саме силою свого таланту М. Каллас відкрила публіці другої половини ХХ століття такі опери, як «Норма», «Пірат», «Пурітани», «Сомнамбула» В. Белліні, «Лючія ді Ламмермур», «Анна Бoleйн», «Поліевкт» Г. Доніцетті, «Медея» Л. Керубіні, «Весталка» Г. Спонтіні, «Арміда» Дж. Россіні, повернула їх у художню дійсність оперного театру. Стосовно оперної творчості Дж. Верді Каллас також зробила справжні виконавські відкриття, виконавши партії, написані для протилежних за реєстрово-тембральними даними жіночих голосів; вона довела, що границі амплуа й партій можна розсовувати, залежно від художніх і технічних можливостей співака – *активності його творчого мислення та визначеності його стильових інтерпретативних позицій*.

«Ріголетто» і «Макбет», «Аїда» і «Травіата», «Набукко» і «Сицилійська вечеря», «Дон Карлос» і «Трубадур», «Сила долі» виявили унікальні артистичні й співочі дані Каллас, а також глибину володіння нею образно-рольовим (умовно-режисерським) інтонуванням – глибинним мовним та смисловим матеріалом оперного твору.

Наведені в цьому підрозділі біографічні дані дозволяють переконатися в загальній трагічній спрямованості долі Каллас – і на сцені, і в житті, а

також свідчать про надзвичайно високу напругу тих трагедійних переживань, які вона привносила в інтерпретації оперних образів, орієнтуючись на великі французькі й грецькі трагедії, які, за словами Л. Вісконті, були для неї зразком і орієнтиром [198, s. 157–158].

Підсумовуючи матеріал даного підрозділу, наголосимо, що, як категорія стильового музичного мислення, зумовлюючого творчий потенціал оперного вокального виконання, модальність сполучена з комплексом музично-синтаксичних засобів з відповідним семантичними функціями. Усі основні інтердисциплінарні визначення модальності вказують на неї як на *відношення, що виражається мовним шляхом, передбачає відклик-оцінку з боку і адресата, і адресанта, тобто завжди має емоційно-психологічне забарвлення як неодмінну ознаку особистісної присутності, включення особистісної свідомості. У такий спосіб представлена категорія модальності цілком включається до кола оперознавчих понять, зумовлених вивченням оперного стилю в його вокально-виконавській іпостасі. Вона апелює до поняття емоційно-когнітивного мислення в музиці з його специфічними стильовими проєкціями, зокрема у значенні авторські-пізнавального стилю як індивідуально-своєрідної форми оцінного відношення до навколишнього світу та до самого себе як до суб'єкта творчої діяльності.*

Оскільки в оперному мистецтві критерії стильової типології обумовлюються не лише загальними процесами еволюції жанрової форми опери або настановами історичних стилів, а й творчою долею провідних виконавських артистичних особистостей, то історія оперної музики дійсно може писатися як історія великих вокально-виконавських інтерпретацій.

Як приклад доленосної вокальної інтерпретації пропонується характеристика оперних відкриттів Марії Каллас, пропонується оцінка її творчості як шляху особистісного автопоезису. Відзначається, що складний художній синтез, який є основою оперного образу, здійснюється на основі вокального інтонування, яке виражає особистісний тезаурус оперного виконавця з його не лише професійними, а й індивідуально-психологічними

можливостями. Так, інтерпретативні підходи М. Каллас виявляють властивості характеру не тільки оперної героїні, але й виконавиці, формуються на перетинанні двох «образно-смыслових програм»: умовно-рольової та дійсно-життєвої.

2.2. Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена

Відкрити головні детермінанти змішаного перехідного авторськи-виконавського буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена, що пов'язаний з постійним прирощенням змісту, іноді і формальних ознак тексту, існує, здійснюється множинними комунікативними шляхами – це складне і відповідальне завдання. Воно потребує залучення авторологічного підходу у поєднанні з жанрово-композиційним, також залучаючи семантичний вимір оперної поетики. Спрямованість даного підрозділу дисертації зумовлена також спробою виявити *специфічні оперні детермінанти образу автора* на рівні музичної мови та у зв'язку з процесом виконавської інтерпретації, передусім вокально-персоніфікованої.

Сучасна оперна мова – багатоскладове та поліфункціональне явище, яке не вкладається лише в одну площину творчого мистецького виміру. З одного боку, її можна представляти як репрезентанта певної жанрової галузі у її сьогоденні, насамперед як сукупність творів сучасних авторів, що продовжують розвивати жанрові різновиди оперної музики. Але вже тут виникає питання: а чи є ця мова завжди музичною? Чи не звертається сучасний оперний театр до своїх глядачів/слухачів засобами оновленої режисури або постановочно-сценографічної діяльності? І навіть стосовно музичної форми – чи не існує сьогодні нових вокально-виконавських рішень, що дозволяють усучаснено зазвучати класичним репертуарним оперним творам?

Значення опери та оперного театру у світі сучасно культури – у сучасному глобалізованому світі у цілому – важко переоцінити. До нього звернені сучасні музикознавчі та культурологічні роботи, у яких ставляться питання про структурні особливості оперної діяльності у множині її проявів; до нього апелюють представники естетики та психології, зокрема емоцінології (див.: [64]). З ним пов'язують процеси фестивалізації сучасної культури, таким чином відкриваючи його здатність включатися до омасовленої галузі театральних жанрів. Опера була й залишається найбільш розгалуженою та системно складною сферою професійної художньої творчості, що сьогодні постає в осередку соціально-комунікативних процесів. Тому питання про співвіднесення в ній авторського та виконавського начал, чинників можна вважати одним з першочергових для музикознавчого вивчення.

Історія оперної музики доводить, що існує постійна творча естафета між композиторською та виконавською творчістю, причому остання у даній галузі є особливо розгалуженою, оскільки до оперного виконавського корпусу входять не лише вокалісти та інструменталісти, безпосередні виконавці оперного тексту, а й диригент, режисер-постановник, художник-оформлювач вистави, працівники сцени, що певним чином також залучені до здійснення постановочного задуму, хористи та їх керівник, деякі інші.

У якості провідних умов розкриття авторські-виконавської природи оперної мови запропонуємо наступні. Першим етапом вивчення оперної поезики в її авторській багатозначності є пошук первинних авторських чинників композиції, до яких відносяться *вибір жанрового різновиду оперної композиції та обумовленої ним драматургічної ідеї*, з визначенням *критеріїв розмежування персонажів* на ліричні, драматичні й епічні, за ступенем усупільненості образу та характеру музичного висловлення. До первинно-авторської площини відноситься й загальне *етичне кредо оперної композиції*, у відповідності до якого відбувається поляризація образів та їх семантичних функцій, поява умовно-негативних діючих осіб, каталізаторів трагічного

конфлікту, вже внаслідок цього – стилістичне розшарування оперного тексту, аж до своєрідної полістилістики з використанням прийому «одночасового контрасту», психологічного контрапункту, котрий дозволяє оперному тексту набувати не лише енциклопедичності, а й інтертекстуальної спрямованості.

Наступним етапом стає вивчення індивідуально-мовних параметрів оперної композиції, тобто виявлення специфіки мовленнєвого здійснення окремих персонажів, що є умовними героями оперної дії, відповідно – репрезентантами авторського «Я», яке постає вже у вторинному вигляді (див. про первинного та вторинного автора в концепції М. Бахтіна:[14]).

На другому етапі особливо суттєвим є поняття про лірико-драматичного (мелодраматичного) героя як про особливий естетичний тип героя, створюваний саме оперним шляхом, тобто з'єднаний зі специфічними рисами оперного жанру. Етико-естетичний зміст опери зумовлюється взаємодією «образу автора» – особистої мотивації творчого композиторського вибору – і «образу героя». У цьому випадку істотним є залучення об'ємного фактологічного матеріалу, увага до деталей історичного контексту, взагалі широкий контекстуальний підхід, що дозволяє визначати фактори становлення жанрової форми опери в її зв'язку з домінуючими уявленнями про людську особистість та її необхідні типологічні риси.

Вирішення завдання простежування еволюції способів створення образу героя в опері дозволяє просуватися у бік *музичної типології оперних героїв* та досягати рівня *образної оперної драматургії*. Даний рівень виявляє синтетичні художні риси оперних персонажів, на їх основі переконуючи у провідній ролі музичних характеристик, зокрема у рольовому призначенні музично-мелодійних способів оперного «висловлення». На даному рівні теоретично опорним стає зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту, тобто до персоналізованих чинників твору додається *постать виконавця – третинний автор*, який є водночас *реальним та умовним*, на відмінність від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння

умовними позиціями (не здатен замінити героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами.

У межах авторологічного підходу до оперної композиції дана зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

Відзначимо, що сфера авторологічного оперознавчого підходу сьогодні тільки намічена, хоча може претендувати на роль провідної у зв'язку з вивченням сценічної й драматургічної природи опери як особливого музично-мовного феномена. Вокально-виконавська інтерпретація оперної композиції з її особистісними внесками та індивідуалізованими смисловими позиціями є суттєвою ще й тому, що поняття виконавської свободи стосовно оперної ролі часто викликає негативні оцінки, тоді як у комунікативних умовах оперного твору їх слід розглядати саме в позитивному естетичному значенні, як *вияв авторської свідомості у її новому виконавському призначенні*.

Для даного *семантичного рівня* вивчення авторські-виконавської оперної архітекtonіки важливими виступають поняття *розщеплення та перенесення* як визначення тих нових психологічних якостей, що продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст музичного тексту опери, оскільки дані стани свідомості можуть транслюватися лише музичним шляхом. Отже діалог-естафета авторської ініціативи також заглиблюється до суто музично-мовного рівня, досягає необхідної текстової глибини.

Даний процес можна коментувати як укрупнення мелодраматичного плану опери, особливо доречного у показі психологічно-кризових станів героїв оперної дії. Так, в опері Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмемур» мелодійно-виразове розкриття психологічного стану героїні досягається наступними засобами:

- виділяється роль флейти, яка, тембрально змінюючи «музичний стан», робить його кришталевим, невагомим, мовби підвішеним. Струнні виконують фонове завдання, передаючи лише ступінь напруги емоції героїні різким *tremolo*;
- на ц. 28 (*Andante*) ритмічні наголоси в поєднанні з речитативним вокальним висловленням створюють ефект «розгойдування», що вказує на емоційну нестабільність героїні;
- вокальний рядок (*мелодійна лінія*) особливими засобами передає стан героїні. По-перше, сцена складається з невеликих відрізків (принцип калейдоскопа), немов обривкова, неуважна, з боку вокальної техніки відзначимо опору на речитативний характер вокальних ліній, їх уривчастість зсередини, подібно нервовому переривчастому подиху, динаміку *piano* і різке *forte*, часте положення партії голосу «на паузі» в оркестрі, що виражає занурення героїні до власних почуттів, неадекватне сприйняття реальності:
- відхід у низький регістр підкреслює спалах агресії;
- фіоритури, пасажі, поряд з уривчастістю фрази, додають хвилювання, тремтіння в голосі; у ц. 31, 17-й такт створюється дроблення, і з цього місця формується ефект «панічної атаки» до ц. 32, далі більша частина показників узагальнюються. Варто додати, що деякі фіоритури є гранично вільними, близькими до різких лементів, що природно в подібному психічному стані.
- прослідковується стилістична фігура «прискорюваного серцебиття», що є атрибутом словника епохи романтизму. На ц. 25 (*Allegretto*), у ритмі вальсу, сам четвертний статичний ритм сприймається як серцебиття. Ця лінія триває до ц. 30 (*Larghetto*), потім ритм дробиться на 8-і (3-х дольний розмір) і, нарешті, від ц. 31, протягом 5 тактів утримується стан серцевої аритмії, як апогей тривожного стану.

Ефекти розщеплення – перенесення образу автора та, відповідно до цього, створення різних інтерпретативних моделей образних персонажів на основі авторські-персонажних музично-мовних характеристик щедро пропонуються в оперній поетиці Дж. Верді.

Як відомо, вердієвська музична драма стала підсумком розвитку оперного мистецтва Італії ХІХ століття, тому вимагала від співаків-виконавців особливо прискіпливого ставлення до оперного тексту, у тому числі, більшої напруги голосового апарата, більшої насиченості, моці, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не лише в арії, але й у речитативах, вимагала енергії, виразної декламації, поривчастості, темпераменту. Ця тенденція ще більш підсилилася в виконавському стилі, який згодом стали називати «верді-веристським», характерними рисами якого стали підвищена інтонаційна експресія, афектація, скандована мова тощо.

Романізація виступала провідною рисою оперного мислення Д. Верді, що дозволяє відзначати поліфонічність його музичного мислення як наслідок поєднання різних принципів естетичного відношення при створенні індивідуальних характеристик героїв або навіть одного героя. Верді широко застосовує способи зовнішнього й внутрішнього портретування героя, тобто розділяє й протиставляє «зовнішню» і «внутрішню» іпостасі людини. Вони можуть не збігатися, і в цьому випадку образ здобуває трагедійні риси

Створюючи власний образ людини епохи – «людини семантичної» – як значною мірою автобіографічний, він відкриває шлях до нової концепції оперного героя (яскравим прикладом є «Макбет» та «Отелло»). Інтонаційна драматургія, музичний тематизм опер Верді зв'язаний безпосередньо з розвитком образів героїв, на яких перенесені різні іпостасі авторської особистості, як це притаманне саме романному жанру. Автор завжди тією чи іншою мірою ототожнює себе з головним героєм. У зв'язку із цим можна виділити групу «шекспірівських персонажів» (героїв шекспірівського типу) –

трагедійних образів, споріднених з шекспірівськими персонажами, причому їх єдність виявляється і як єдність музично-виразових, мовно-стилістичних прийомів, тобто як єдність їх *музичної мови*. Центральними серед жіночих образів у цій групі персонажів є Джильда, Аїда, Дездемона. Персоніфікація зла в образах відьм, що йде від шекспірівської поетики, висуває особливі музично-мовні завдання перед автором та виконавцями-інтерпретаторами, адже, віщі відьми – глибоко символічні образи, що уособлюють трансцендентний світ, в якому не діють людські закони. Музичні прийоми виразу злого начала досить риторичні, зумовлені гармоніями зменшених септакордів, оркестровими пасажами, дисонуючими звучаннями з різкими контрастами, також з дещо іронічно звучними тремоло й трелями. «Музика відьом» за своїми жанровими особливостями тісно пов'язана з побутовою музикою, а саме танцювально-пісенною й, загалом, досить наївна, як хор відьом з першої дії «Макбета», коли проста музика відчужується різкими поворотами мелодій, стрибками на дисонанси. Певний комедійно-побутовий колорит зберігається в характеристиці відьом і в третій дії.

Взагалі суперечливість стає домінуючою стилістичною ознакою музичної мови даної опери, напевне задуманою Верді. Адже «Макбет» є важливим етап в еволюції авторських драматичних принципів Верді. В цій опері він намагався поєднати в одному творі реальні і фантастичні персонажі й сфери дії, інтимні і масові сцени, наскрізну дію з укрупненими портретними характеристиками.

У четвертій дії опери виділяється хор – один з найяскравіших серед скорботно-патріотичних епізодів. У ньому можна підкреслити два начала, а саме, благання й скорботу (відгомін похоронного ходу). У першому епізоді «Пригноблена вітчизна, ти не можеш носити солодкого імені матері...» – щемливі спадні секундові інтонації. У другому епізоді «Батьківщина волає до нас...» – хорова героїчна кабалетта, енергійна, мужня. Перехід до заключного хору – фуга, на тлі якої «розігрується» епізод зустрічі Макбета та Макдуффа. Заключний хор містить карбований, похідний ритм, «плакатну»

мелодики. Від мінору до мажору, від маршу до протяжної мелодії, від зосередженості до тріумфу – таким є фінальний апофеоз опери, у якому образ автора повністю розчиняється у збиральному умовному образі народу, таким чином віддається «на розсуд» виконавської спільноти, відмовляючись від претензії на особистісну героїзацію. І в даному випадку вирішальною стає своєрідна трансплантація авторської свідомості до колективного хорového виконавця, створення нового, вже четвертинного «образу автора» як об'єднаного та усупільненого. Таким чином Верді долає превалюючий трагедійний тон опери у заключному епічному синтезі образних авторсько-виконавських інтерпретацій.

У сучасному творчому середовищі від вокалістів стали вимагати все більшої широти професійних функцій, творчих можливостей, при цьому не тільки вокальних. Поведінка на сцені з рисами пантоміми з одночасним співом, адаптація під сучасні сценографії формують новий синтетичний тип вокаліста як актора-музиканта (що актуально й для виконавців на музичних інструментах).

Взаємодія часу й простору в музиці повинне перебувати в резонансі з часом та простором суб'єкта-виконавця. Категорія, яка найбільше точно характеризує суть творчого процесу вокаліста, це інтерпретація. І тут вокальна сторона буде проявлятися залежно від інтерпретації образу персонажа в його сценічному діючому прояві. Особливо цікава ця інтерпретація в момент створення, вираження пограничного стану, у якому перебуває персонаж, з розумінням і репрезентацією його передумов і результату.

Зокрема, інтерпретація долі в оперній музиці – це складний процес, що передбачає синтез зусиль композитора, виконавця й вокаліста-актора, причому найбільше безпосередньо тема долі в різних своїх образних модифікаціях і персоніфікованих психологічних показниках реалізується у вокально-виконавській формі. Пограничні стани психологічного досвіду особистості, уявлення про які змінювалися впродовж століть, також

узагальнені відсторонені, мовби самодостатні моделі почуттівстають істотною складовою оперної поезики. Їх вивчення в контексті теорії оперної вокально-виконавської інтерпретації – один з перспективних напрямів сучасного оперознавства.

З цього погляду, особливий аналітичний інтерес викликає опера І. Стравінського «Цар Едип», що презентує стильові установки центрального періоду творчості композитора.

В. Холопова виділяє наступні основні стильові напрями, розроблені Стравінським: класицизм і бароко, що стикаються з рококо й маньєризмом, нідерландська поліфонія XVI-го століття, з нових стилеутворень XX-го століття – найбільше джаз і деякі композиційні особливості музики А. Веберна. Множинність розбіжностей та відгалужень у стильовому мисленні І. Стравінського стягаються до найважливішої, хоча й не єдиної, домінанти, яку В. Холопова називає «класицистський комплекс» [170]. Він включає й певні естетичні ідеї, і тематику, і жанрові риси творів, і музичну стилістику, що запроваджується у вигляді алюзій.

Композитора приваблювала естетика класицизму в його центральному, французькому варіанті, що виявилось в 20-і – 40-і роки, коли були створені «Цар Едип», «Аполлон Мусагет», «Персефона», «Орфей». У класицистському комплексі І. Стравінського В. Холопова відзначає однуважко вловиму, але важливу якість – загальномузикальність або всемузикальність. Б. Асаф'єв констатує узагальнюючу філософічність стилю Стравінського, інтерес до позаособистого, а коріння «позаособистого» бачить у народній творчості: універсальність методу композитора з'являється як похідний від масово-народного, протипоставленого індивідуально-особистому.

Сутність всемузикальності полягає в тому, що кожний музичний засіб, у першу чергу, несе в собі зміст музики як роду мистецтва в цілому, а вже потім пристосовується композитором до більш локальних завдань авторського стилю, жанру, конкретного твору. Звідси, з одного боку,

різноманіття моделей музики Стравінського, а з іншого – прихильність до ідеалу всемузикальності, з яким пов'язана єдність стилю, методів композиції, принципів формоутворення [170].

Композитор сприймає традицію як процес безперервного відновлення певних принципів. У цьому сенсі творчість Стравінського протилежна тій сумі явищ, яка збірно йменується музичним авангардом, при всій його різноманітності об'єднаного неприйняттям традиції в її основних властивостях. Однак з авангардом його ріднить інший провідний принцип – безперервного оновлення, що веде до нової системи творчості, покликаної замінити традиційні встановлення.

Отже, предметом гострої турботи композитора є прийняття традиції та її перетворення. І в якості основного традиційного завіту він ухвалює обов'язковість національної орієнтованості стилю. Відомо, що в перший період творчості І. Стравінський звернувся до кола інтонацій, що виходили з російського (і ширше – східнослов'янського) фольклорного джерела.

Наростаюче прагнення до об'єктивізації мислення спочатку було пов'язане зі зверненням до моделей раннього класицизму й бароко. У пізньому періоді творчості І. Стравінського є дві обставини, які привели композитора до надіндивідуального тематизму: повернення до загальних законів старо-поліфонічного мислення (про це ж говорить і Холопова, виділяючи в якості однієї з історичних моделей у творах Стравінського «музику Ренесансу»: Жоскена, Лассо, Палестрини); прийняття певних норм серійного мислення, точніше проростання свого, індивідуального трактування серійності з передумов попередньої творчості. Усе це сприймається як наслідок устремління до максимально об'єктивованої образності. І одним з проявів останніх прагнень Стравінського до об'єктивізації стало *нове розуміння епічного* в музичному театрі.

Позаособистий музичний театр – таким є епічний ідеал Стравінського. Обраниця в «Весні священній», як і Наречена в «Весіллячку» позбавлені індивідуальної іпостасі. Не суб'єктивне переживання, не особисте

відношення до, що відбувається, а цілеспрямоване втілення обрядового ритуального початку, обумовленого міфом, багатозначний зміст якого ствердився у свідомості багатьох поколінь, – ось що хвилювало Стравінського, що він прагнув розвинути у своїй опері-ораторії «Цар Едип», як відзначає М. Друскін [56. с. 202].

Епічний театр в музиці, зокрема в стильовій інтерпретації Стравінським, передбачає й особливий тип переживання – атараксичний, тобто відсторонено-констатуючий, коли емоція не стільки відчувається, скільки зображується, «представляється». І таким є, у певному відношенні, той тип вокального інтонування – співпереживання, який розвивався у ранній ренесансно-бароковий період, так званий «білий спів». Стравінський мовби пропонує повернутися до міфопоетичної піднесеності-відсторонення раннього музичного театру.

Для опери ХХ століття стає характерною поляризація двох типів музичного-театральної драматургії з відповідними стильовими параметрами вокальної інтерпретації, які можуть бути позначені як психологічна драма (психодрама) та узагальнена статуарна епічна опера. Перший з зазначених типів представлений такими творами, як «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Воцтек» А. Берга, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, «Вогненний ангел» С. Прокоф'єва. До іншого можуть бути віднесені сценічні ораторії А. Онеггера «Цар Давид», «Жанна Д'арк на кострі», сценічна кантата К. Орфа «Карміна Бурана», опера-ораторія «Цар Едип» І. Стравінського.

Б. Ярустовський визначає жанр «Едипа» як «оперний театр представлення» [193, с. 121]. Б. Асаф'єв відзначає в ній відхід «як від чистої театральності, так і від музичної драми [8, с. 120]. До певної міри це відновлення майже втраченої лінії світської ренесансної ораторії. За думкою музикознавця, трагедія Едипа дана в чисто діловому вигляді, по-сучасному точному й чіткому переломленні. Із Софокла взяте тільки головне й істотне, усе те, що можна перевести на мову звукових образів музики. Зникли всі побутові атрибути, що конкретизують життя міста-поліса, виключені деякі

персонажі (наприклад, Жрець), обмежені функції головних діючих осіб, особливо Креонта, який в опері виявляється вже не одним з основних героїв, а епізодичною фігурою. Усі учасники оперної дії є носіями головної драматичної сили, незримої, але постійно присутньої – сили Року, долі.

Одна з ідей трагедії – ідея сили долі й ефемерності людського щастя – стає головною в опері. Композиція за принципом і виконанням – статуарна: це статика послідовно нагнітаючих подію за подією й ведучих до фатальної розв'язки конфліктів-епізодів. В «Едипі» здійснюється безсумнівний синтез основних творчих прагнень Стравінського, пошуків ним універсальної, загальномузичної мови – свого роду музичного есперанто, мотивованого, у цілому, неокласицистськими пошуками. Ідучи убік від суб'єктивного емоціоналізму, свідомо вибираючи для вираження своїх думок нейтральні, позбавлені «суб'єктивно-нервової» напруги (Б. Асаф'єв) інтонації, Стравінський приходить до класично сталого стилю й до величного надіндивідуального вираження трагічної колізії.

Суть трагедії утворює зіткнення «Долі» і Едипа, або точніше – поступове викриття злочинного царя, що займав, як йому видавалося, міцне й тверде положення. Усі діючі особи – це «знаряддя», за допомогою якого доля наносить Едипу удар за ударом: самовдоволений Креонт, мудрий Тиресій, корифеї-простолюдини Вісник і Пастух, Іокаста й звичайно, Хор – усі (кожний у своєму роді) стають «суддями» Едипа. Драма ускладнюється тим, що сам Едип не є свідомо діючим злочинцем; він не знає про свій злочин. Еволюція Едипа – від гордої свідомості власної величі до трагічного відчуття непокутуваної провини й своєї незначності – представлена в шести сольних «виходах» царя, як би у відповідь на розповіді діючих осіб. Різні за емоційними модальностями сольні епізоди Едипа фіксують окремі етапи складного психологічного розвитку його образу – від самовпевненості монарха до висот людського духу. Отже, це драма не тільки викриття, але й духовного очищення.

Однак гама почуттів ніде не переходить певних граней; почуття відсторонені від конкретних побутових обставин, що їх породили. В опері немає (або майже немає) власне сценічної дії; «атака» на Едипа здійснюється у формі розповідей. По суті почуття дані в зображенні, вони сприймаються як «портрет» того або іншого почуття, що містить об'єктивні ознаки зображуваного. Це скоріше не почуття як таке, а *ідея почуття, піднятого від конкретного до узагальнено-універсального*. По визнанню самого Стравінського, метою його було «зосередити трагедію» не на самому Едипі й інших персонажах, але на «фатальному розвитку», у якому міститься смисл цієї п'єси [193, с. 179].

Музичний зміст «Едипа» розкривається в конфліктних ланках-епізодах. Арії, аріозо, дуети, діалоги й монологи аріозно-мелодійного типу й псалмодуючого характеру утворюють ланцюг вокальних сцен, у яких перед слухачем проходять суворі й величні маски античної трагедії. Велика й значна роль відведена хору: це й фундамент, і фон музичної дії.

За своїм гармонічним характером музика «Едипа» примикає до сучасного ладового принципу угруповання руху навколо тоніки, без підкреслено посереднього панування септакорду домінанти. Б. Асаф'єв відзначає переважну тонічність музики на протигагу як строго домінантовій системі зв'язків, так і атональним принципам. Характерним є прагнення відродити зменшений септакорд, що відіграв у свій час настільки важливу стилістичну роль в оперній драматургії (як, наприклад, у третьому розділі арії Іокасти – у партії хору, що підхоплює з її партії назву перехрестя). *Мелос* «Едипа» плавний, чіткий по малюнку, ясний по контурах, міняє свій характер, згідно з ходом трагедії, характерам головних персонажів і змісту висловлень хору. Наявним є прагнення до *розгорнутої вокальної мелодики, що узагальнює емоційні стани* або сутність подій.

У відношенні лейтмотивної розробки Б. Асаф'єв констатує що «її й бути не може в опері такого плану» [8, с. 261]. Однак він відзначає, що основний комплекс висловів хору містить у собі групу найпростіших

гармонічних послідовностей на тлі мірного важкого руху басів, який може служити чимось на кшталт керівного мотиву. Б. Ярустовський же трактує цей остинатний басовий мотив як тему долі, аргументуючи це тим, що в епоху бароко остинатність була властива інтонаціям заклять, проголошень оракулів і т.д. Він прослідковує подальший розвиток мотиву в трохи модифікованому вигляді в середній частині арії Іокасти, де його поява роз'яснює зміст внутрішнього сум'яття, що охопив її, потім у репліках Едипа.

Самий грізний варіант звучання теми долі – унісонний дует в октаву – розкриває ситуацію катастрофи. Наступна фінальна сцена – антифонний вступ вісників трагічних подій і хору на тлі проведеної ударними тріольної теми долі, нарешті, поява мовчазного осліпленого царя, хор народу, що прощається, – завершується експозиційним варіантом теми долі в оркестрі.

Використання лейтмотивного принципу прослідковується лише в характеристиці «образу Долі». Характеристика інших персонажів здійснюється шляхом зосередження навколо кожного з них властивої лише йому музичної сфери. Перша поява Едипа – два дифірамби самому собі, прикрашених ювіляціями. Реакція Едипа на розповідь Креонта з тими ж характерними шістнадцятими й репризою першого аріозо означає, що повідомлення про сумну долю Фив ніяк не збентежило царя. Відповідь Едипа Тиресію знову зовні спокійна; виникають ремінісценції «ювіляційної» фактури перших аріозо, однак несподівані вторгнення імпульсивних речитативних реплік без супроводу свідчать про порушення душевної рівноваги. Репліки Едипа у сцені з Іокастою викладені з особливою багатозначністю – завдяки зміні метра, тональності, відсутності супроводу й звучанню варіанта теми долі в оркестрі. Найбільш наочне свідчення змін, що відбулися в душі Едипа – аріозо «Nonne monstrum». «Іронічне скерцо» – так визначає Б. Асаф'єв цей монолог Едипа. Своїм тоном, що іронізує, далеким від очікуваного характеру музики даного моменту, Стравінський розбиває драматичний настрій і тим самим сприяє його посиленню. І, нарешті, останній вихід Едипа, на самоті «підсумовуючого» свій мимовільний злочин,

виразно підтриманий в оркестрі послідовністю «вертикалей» узагальнюючих тризвуків.

Б. Ярустовський, у зв'язку з еволюцією образу Едипа, вводить поняття «типового комплексу». За його думкою, Стравінський використовує цікавий музичний прийом «інтонаційного відбиття» – на багатьох «стиках» цього комплексу початкові інтонації сольних монологів Едипа органічно пов'язані з інтонаційною сферою «оповідача». Так, початок аріозо «*Non, non geretas vestus skelus Thebas..*» побудований на тих самих звуках до-мінорного тризвуку, якими закінчується попередня арія Креонта; соло Едипа після розповіді Тиресія починається з того ж звуку ре (на октаву вище), яким закінчив свій монолог Тиресій. Сольні монологи головного героя психологічно багатші, чим партії інших персонажів і часто, немов дзеркально, відбивають інтонаційну характеристику партнера. Чим ближче до катастрофи, тем гостріше емоційні контрасти в монологах Едипа. Розповіді інших діючих осіб, як правило, однотипні по своєму емоційному змісту; їх образи подібні образів-маскам, що мають свій незмінний тип інтонацій.

Вертаючись до загальної характеристики опери-ораторії, слід зазначити таку її важливу особливість, як текстовий (словесно-літературний) аспект.

Звертаючись до абстрактної, «мертвої» латинської мови, Стравінський відмовляється від живого конкретизуючого слова. І не тільки в плані інтонацій; слово якоюсь мірою втрачає свою інформативно-комунікативну функцію. Там же, де необхідно донести до слухача зміст трагедії (репліки спікера), автор переходить на французький, більш уживаний, ніж латинь.

В «Едипі» розпочата спроба створення у вокальних партіях чисто інструментальної мелодики, не керованої мовною артикуляцією. Слово ж є додатковим виразним елементом, з фонематичною функцією, що наближається до засобів музичної виразовості. Але й музична мова, позбавлена індивідуально-емоційного фарбування й у цьому змісті нейтральна, наближений до так званого музичного есперанто –

надіндивідуального, «незараженого» емоційно суб'єктивованими інтонаціями.

«З «Едипом» Стравінський впевнено вступив у фазу надіндивідуалістичної творчості, прагнучи виразити зміст загальнозначущої античної трагедії в найпростіших звукових формулах, у широких узагальнюючих лініях і ритмах, в інтонаціях, що представляють собою відбір і нові комбінації класичних і побутових оборотів європейської оперної мови (позаособистої та позаромантичної), головним чином з досвіду музично-ораторських форм XVIII ст.» [8, с. 269].

У даних словах Б. Асаф'єва ясно вказується на задум «Едипа» як на послідовне абстрагування – відчуження оперного (музично-театралізованого) переживання шляхом відсторонення – учуднення мелодійної мови опери, стосовно безпосередніх носіїв цієї мови, учасників оперної дії.

Таким чином, *узагальнюючи, відзначимо*, що головні детермінанти перехідного *авторські-виконавського* буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена пов'язані з постійним прирощенням змісту, формальних ознак тексту, оскільки дана форма існує у відкритому комунікативному просторі.

Оперна вокальна мова в її процесуально-гучному здійсненні є насамперед авторизованим музичним феноменом, що підпорядковується різним творчим іпостасям образу автора та розвивається разом з комунікативним здійсненням оперної композиції, відкриваючи нові якості вміщеного в оперному тексті збирального образу «людини семантичної», тобто мислячої та здатної до самовиявлення у мовному спілкуванні. Опера твориться не лише під час її написання композитором, а і в процесі її виконавської реалізації – сценічно-театрального буття, оскільки саме тоді відкривається та транслюється її зміст, стає зрозумілим обсяг запропонованих *першим автором* композиційних умов та мовних засобів, прийомів вираження художнього смислу. За умовою приналежності автора до минулої історичної традиції, авторська першість залишаться у

віртуальному меморіальному просторі, а сьогоденне ситуативне авторство передається колективу виконавців, відновлювачів оперної вистави, іноді її першовідкривачів.

Відкриваються три авторські виконавські фактори *семантичного наповнення композиційних структур опери*: поетизація, що часто пов'язана з персоніфікацією, уособленням почуттєвого досвіду, способом переживання, якому надається нове позитивне ціннісне значення; ідеалізація, яка здійснює внутрішній світ людини вище зовнішніх життєвих обставин, а «стихію душі» уявляє головним фактором життя; *індивідуалізація-окремішність*— як відображення у характері й переплетеннях долі провідних персонажів опери власних смаків, життєвих і художніх пріоритетів. Треба також зауважити, що втілені особистісно-інтерпретативним шляхом оперні почуття зберігають свою узагальненість й навіть певну абстрагованість, своєрідну самозначущість; вони виявляють незалежність від обставин не лише життєвого, а й оперно-фактичного порядку.

Особливо виразно дана тенденція психологічного абстрагування проступає в оперній мові ХХ століття, наприклад в операх І. Стравінського, у яких репрезентована музичним звучанням гама почуттів залишає враження відсторонення від конкретних діючих обставин, у том числі від сценічної предметності опери.

2.3. Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису

Вивчення творчо-особистісних чинників у процесі оперної вокальної інтерпретації та у створення індивідуального оперного образу підсилює значення естетико-психологічних питань, мотивує запровадження поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності процесу оперної творчості. На нашу думку, це поняття дозволяє з'ясувати комунікативну обумовленість сольо-виконавської інтерпретації в опері з головним

семантичним завданням оперного твору, що полягає у створенні *концептуально організованої системи засобів художнього портретування людини*, як з зовнішньої соціально-знакової, так і з внутрішньої, психологічно-сміслової, сторони.

Нагадаємо, що питання сценічної майстерності оперного виконавця-вокаліста завжди знаходяться у полі уваги дослідників різного дисциплінарного прямування, але останнім часом набувають нового значення – разом зі змінами, що відбуваються у соціальному та художньому середовищі, у зв'язку, передусім, з новим розумінням екзистенціально-сміслового призначення людської особистості (див.: [163; 164]).

Відомо, що оперна жанрова форма має якості перехідності в дуже широкому естетичному та композиційно-семантичному діапазоні, і це робить її важливою ланкою в системі діалогічних взаємодій мистецтва й соціуму. Вона здатна узагальнювати, поєднувати такі семантичні установки соціально-художнього досвіду, як храмовість, театральність і камернізація (інтимізація»), що породжують кожний свою ідею щодо сутнісної сторони соціальної природи людини. Оперне мистецтво здатне породжувати широку художню символіку та найбільш розгалужені художньо-комунікативні функції. Як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), воно скеровує до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей і підкреслює общинне – загальне, за божим промислом, призначення людини. Як театральний жанр, воно засноване на ігровій рольовій умовності поведінки, подібності й відмінності, зближенні та протистоянні людей, спирається на ідею спеціального топосу – рампи, що відокремлює розіграний художній світ від реального, у тому числі, і на ідею соціально-комунікаційної границі – між авторами та виконавцями, між виконавцями та глядачами/слухачами, що провокує думки про внутрішні професійні демаркційні межі.

Нарешті, будучи носієм музикальності як провідної властивості жанрової художньої мови, оперне мистецтво створює особливі умови для

репрезентації досвіду окремого, відділеного від інших, водночас поєднаного з суспільним, заснованого на взаємності, людського існування; воно виходить з тотальної персоніфікації – людяності – всіх відносин, які існують у соціокультурному світі, тому опікується унікальністю особистості, однак співчуває її самотності, виявляє важливість та хиткість меж, що є потрібними при особистісній індивідуалізації та співпричетності до «іншого» (див.: [1; 31; 39]).

Оперна поези́ка дозволяє розбудовувати ідею особистісної цінності, погоджуючи її з уявленнями про психологічний тезаурус людини та насмілюючись рухатися вглиб особистісної свідомості засобами сольного вокального висловлення, але й також усіма музичними інгредієнтами оперного тексту. Причому виникають що дві суттєвих для створення оперного образу людини обставини: в оперному мистецтві, як взагалі у художній формі, уявлення про людини завжди мають позитивний знак, мають якість естетичної доброзичливості; оперна творчість дозволяє не лише відчувати, почути людину, але й побачити її, причому в особливо піднесеному, навіть святковому вигляді. Саме завдяки певній святково-фестивальній орієнтованості, як видається, по-перше, зростає значення візуальних факторів, видовищної сторони оперних постановок, по-друге, постає у збільшеному вигляді та у світлі взірцевості оперна вокальна інтерпретація як спосіб представити індивідуально та соціально важливі якості людської свідомості.

Мистецтво завжди слугує людині та суспільству своєрідним дзеркалом, у якому відразу можна побачити достоїнства та недоліки в їх неодмінному зв'язку, тому і з вказівкою на інструменти виправлення. Оперне мистецтво центроване на людині тому, що сукупністю художніх засобів дозволяє обняти її з усіх боків, але насамперед розкрити її життєві траєкторії в історичному та особистісному контекстах, вбачаючи зони їх перетину та взаємодії. Образ людини – головна настанова мистецтва у цілому, але для оперного твору, як вже зауважувалося, від набуває принципово важливого

значення, оскільки розкривається у двох семантичних вимірах зовнішньо-знаковому та внутрішньо-смісловому, у дії та комунікативному акті, у переживанні та рефлексії, включаючи сповідально-інтимні моменти. З завданням розкриття природи особистісної свідомості та актуалізації її позитивних психологічних пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, невід'ємна від сценічної реалізації, але найбільш залежні від музичної презумпції оперної персони. Тут зауважимо, що «персона» – «особа» – терміни, що вказують на специфічне театральне розуміння способу показу образу людини, мовби ховаючи його за личиною, але водночас вказуючи на сутність за допомогою встановленого зовнішнього способу поведінки та мовлення.

Оперна мова тому постає явищем дуже широким та таким, що вміщує різні знакові форми, від пантомімічної через вчинкову до словесної та інтонаційно-музичної. Разом з цим, підкреслимо: щоб не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом. Виправданням же видовищного плану опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на певну художню самостійність. Особистісний художній потенціал опери зосереджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишається образ людини (людей).

Оперний театр дозволяє оцінити центральне естетичне значення образу героя, а також зрозуміти, які шляхи самозростання, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації є потрібними та здійсненими для людини. Таким шляхом запроваджується до системи оперної поетики *явище автопоезису* – *вироблення людиною самої себе*, цілком просте й зрозуміле у поняттєво-термінологічному відношенні, але надзвичайно складне в операціональному дієвому, тому й в художньо-комунікативному, включаючи його технологічний аспект. Головним знаряддям вироблення себе та висловлення

результатів процесу автопоезису, як спорідненого для композитора, авторів оперного тексту, разом з лібретистом, та виконавців, є визначення провідних мовних засобів – засобів експлікації та усталення розуміння, таким чином вираження *інтерпретативних намірів*, а разом з ними й *особистісних інтенцій* (тут і далі ми виходимо з розуміння автопоезису, запропонованого О. Оганезовою-Григоренко, див.: [124]).

Інтенціональність оперного образу, як і всяка інша, є прихованою та виражається опосередковано, за допомогою вербальних та музично-інтонаційних оцінок в їх семантичній єдності. Тому справедливим видається той підхід до оперної поетики, який виявляє дослідження Джан Бібо [51], а саме, як до єдності словесно-літературних та музичних способів «вироблення» оперної мови та наділення її особистісними смислами, причому не лише запрограмованими авторськими (композиторськими), але й оновленими інтерпретативними, що дозволять підсилити сугестію безпосереднього впливу на реципієнтів, тобто сприятимуть тісному контакту – майже віч-на-віч між виконавцем провідної оперної ролі та глядачем/слухачем, котрий знаходиться «по той бік» рампи. Джан Бібо приділяє увагу словесно-літературній основі опери остільки, оскільки знаходить у ній передумову інтерпретативного поєднання дії (сценічної поведінки) та мовлення (засобів висловлення) вокаліста-виконавця; дане поєднання виявляє, окрім іншого, єдність вербального (первинно-мовного) і поетичного (вторинно-мовного) призначення слова як способу організації *змістового співіснування різних смислових та знакових інстанцій*. Літературне слово, входячи до оперної концепції, парадоксальним шляхом дозволяє відзначати провідну роль в останній саме музичного начала.

Виокремлюючи явище і поняття музичній концепції опери, можна знайти інтонологічно-перехідне явище, здатне виражати амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; включаючи до себе словесно-поетичні компоненти, дана концепція забезпечує музично-звукове втілення

оперної ідеї понятійною завершеністю і визначеністю, також надає словесній стороні оперного змісту широти й відкритості музичного осмислення.

Отже, музична концептуалізація в процесі виконавської інтерпретації оперного образу – це використання музичної сторони оперної мови для розуміння сценічного слова та дії, що поглиблює їх семантичні функції та спрямовує їх до особистісно-психологічної глибини. Словесно-поняттєва презентація в процесі виконавського створення оперного образу – це призначення словесно-поетичної сторони оперної мови для експлікації-конкретизації інтерпретативних властивостей музичного звучання, забезпечення його зв'язків з зовнішнім предметно-знаковим рядом сценічної дії. Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про спрямованість музичного звучання до розуміння, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо головного концепційного завдання, навколо особистісних проявів образу героя.

При цьому вокальна інтерпретація розкривається як єдність театраль-но-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення. Опера інтерпретація в її інституціональній цілісності є надзвичайно складним функціональним феноменом, який не лише виходять з синтетичної жанрової природи опери, але значною мірою залежить від художньо-організаційної структури оперного тексту, як від обов'язкової взаємодії його провідних конститутивних рис: видовищності, вербалізації, пріоритету музичного мовлення.

Успіх постановок опери завжди залежить від рівня вокально-артистичної майстерності виконавців головних ролей, оскільки кожна з них є драматургічним вузлом оперного тексту й, що ще важливіше й ще складніше з погляду інтерпретації, конгломератом різних, часто контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань. Тому всі провідні образи репертуарних опер

(наприклад, опер італійських композиторів, зокрема Дж. Верді) вимагають знаходження, по-перше, виправданої композиційним цілим стратегії сценічної поведінки та психологічної реалізації, по-друге, визначення тих ключових музично-драматургічних моментів ролі, який можуть послужити свого роду естетичним кодом і конкретного оперного образу, і єдиної оперної ідеї. Крім того, виконання ролі персонажа, подібного до провідних героїв історико-драматичних опер, вимагає особливої концентрації всіх професійних сил і морально-художніх можливостей оперного виконавця, його особистісного переродження в умовному сценічному житті й знаходження ним іншої, оперної синтетичної музичної мови. Таким чином, підсилення особистісного начала у вокально-виконавській інтерпретації оперного образу обумовлене генетичними художніми властивостями самого оперного жанру.

Як виявила М. Сидорова [138], опера, насамперед, прагне до розуміння та відтворення ідеї і образу людини в їх особливій музично-сценічній портретній єдності, тому вона претендує і на створення галереї художніх особистостей, які несуть на собі відбиток епохи, презентують власний історичний час. Оперний портрет людини завжди має високий ступінь жанрово-стильової синтетичності та смислової узагальненості, особливо помітної в тих випадках, коли його створюють «позастильові мистці». Під останніми М. Сидорова має на увазі композиторів і лібретистів, але найбільше, звичайно, авторів музики, що не орієнтуються на відомі канонічні стильові норми, а творять у вільному стильовому просторі, продукуючи власні оригінальні ідеї та їх семіотичні моделі. Її словами, «наділений поліфонічним «зором» і «слухом», позастильовий митець поліфонічно об'ємно втілює образ героя...; ...Він не зводиться до якої-небудь уніфікованої норми, але синтезується з різнорідних рис...; ...У результаті формується портрет персонажа, ... як портрет-процес, що функціонує на різних рівнях: на рівні сольного епізоду, у якому почуття постає в процесі його руху, зміни, що фіксується гнучкої декламаційно-аріозною мелодикою

(такими є масштабні структурно розімкнуті оперні монологи Монтеверді, що за глибиною та драматичною насиченістю не поступаються портретам — «внутрішнім монологам» Веласкеса й Рембрандта); на рівні образу героя в цілому, коли чергове сольне висловлення (у сукупності з більш-менш розгорнутими ансамблевими репліками й непрямими характеристиками) вносить новий штрих у портрет героя. А оскільки сольні епізоди асоціюються з портретними жанрами в живописі й літературі, то процесуальний портрет логічно інтерпретувати і як синтетичний поліжанровий. Портретна поліжанровість дозволяє встановити широкі історико-культурні й стилістичні зв'язки героя й показати, що він не «вміщується» у хронологічні й типологічні рамки своєї епохи. Звідси — часова «необмеженість», часом — «безмежність» героя, як у випадку з Дон-Жуаном, у якому своєрідно синтезовані риси світовідчуження персонажів минулого, сьогодення — і навіть майбутнього героя...» [138, с. 171–172].

Автор пропонує навіть вибудовувати біографію, долю оперного героя за його сольні-вокальними висловленнями, тобто створювати *індивідуально-психологічні образні траєкторії в змісті опери* завдяки текстологічним передумовам вокально-виконавської інтерпретації. Заради даної інтерпретації, вірніше її *особистісної достовірності та психологічної дієвості*, варто зіставляти принципи створення зовнішнього та внутрішнього, словесно-подієвого та музично-тематичного оперних портретів, приходячи до висновку, що «подібно тому, як часова обмеженість живописного портрета долається концентрацією в образі різночасних відрізків через знаходження якогось синтетичного моменту — духовної і душевної кульмінації того, хто портретується, — конкретно-часові рамки оперного персонажа «розсовуються» також завдяки кульмінації емоційній, моральній, духовній» [138, с. 173]. Варто додати, що дані кульмінації забезпечуються музичними засобами, а тому саме вони виступають моментами збирання, концентрації головних художніх складових оперного образу, відповідно до них, усіх творчих зусиль виконавця, що втілює даний образ. Вокальна

інтерпретація здатна створювати особливе концептуальне поле навколо *діючої персони* – в єдності її умовно-вигаданої та реально-виконавської сторін. Дієвість же оперного виконання, реалізації образу оперного героя мотивується найбільше його особистісним емоційно-психологічним призначенням і наповненням.

За спостереженням М. Сидорової, *художнє освоєння емоцій* в опері є фактором її еволюції та історичної хронології, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті, «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя, ...до автономної, самоцінної людській індивідуальності, вільної володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності невіддільно від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора...» [138, с. 174]. Виконавська інтерпретація також повинна володіти – задля психологічної переконливості – якостями автобіографічності – автопортретування-автопоезисності.

Тому оперний портрет – саме як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості та є специфічно унікальним –*виступає оновленим та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця* (разом з цим не лише її, адже особистісне портретування є неодмінною складовою музичної, й ширше, художньої, інтерпретації).

Поняття автопоезису стає, таким чином, свого роду каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань оперного виконання, оперної поетики, нарешті виконавсько-артистичної творчості, а також у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору як художньо-комунікативного феномена, який повинен виконувати не лише жанрово закладені прагматичні функції, а й стильово зумовлені естетичні понадзавдання.

Основою оперного портретування для вокаліста-виконавця, що відтворює образ певної дійової особи, оперної персони, є *усвідомлення та відтворення власних особистісних психологічних якостей в їх скерованості до ідеального комплексу властивостей оперного героя, що і розуміється як процес автопоезису.*

Пріоритетною знаковою формою оперного переживання, на якому базується музична – вокально-виконавська – форма автопоезису, стає мелодійний виклад, внаслідок чого аналогом переживання в опері виявляється оперна мелодика – як сукупність музично-текстологічних способів, прийомів, умов створення й розвитку, композиційного перетворення оперної мелодії.

Оперна мелодія, входячи до оперного переживання як цілісний і художньо завершений, оформлений, процес, є музичним контентом, тобто змістовним виповненням емоції, переживання якої виступає денотатом окремої мелодійної синтагми, а також буквально мотивує вибір типу й способу музично-мелодійного інтонування.

Продукування оперних мелодій, їх інтонаційне становлення й художній вибір, а також співвіднесеність з певними видами емоційних переживань обумовлені *оперним мелосом – синтетичним феноменом*, який, крім музично-мелодійних засобів, передбачає й включає до свого експресивного тезаурусу словесно-поетичне інтонування, пов'язане зі специфікацією оперного слова. Оперний мелос – сукупність принципів мелодійного мислення й показників мелодійного стилю, як експліцитних, тобто стилістично виражених, упередметнених, так і імпліцитних, тобто ідеально-сміслових, глибинних.

Мелодійне мислення та взаємозумовлений з ним мелодійний стиль вказують на найбільш високий за ступенем узагальненості й семантичної значимості *музичний рівень формування оперних образів*, визначаються як ієрархічна співвіднесеність естетичних констант і текстологічних структурно-семантичних фігур. Вони сприяють визначенню індивідуально-

емотивної якості художнього висловлення, його індивідуально-смісловій адресації та типізації, що дозволяє наділяти емоційне переживання важливим соціальним значенням і відповідним іменем, тобто концептуалізувати його.

Мелодійність – загальна властивість музичного мислення й стилю в різних жанрових видах, у тому числі, в оперній жанровій формі, забезпечує транзитивність різних музично-текстологічних засобів стосовно оперного мелодійного стилю, припускає домінування ліричної естетичної установки, але також допускає і її контамінацію – транспозицію у зв'язку з епічними ідеями й драматизацією художніх образів.

Оперна мелодійність виявляє широку природу й широкі стилістичні можливості, тому мелодійна мова опери можна розглядати як поліфонічне інтонаційно-стилістичне явище – результат активного музично-тематичного полілогу, що відбувається в оперному жанрі в процесі його історичного розвитку. Полістилістичні тенденції в еволюції оперного музичного (словесно-музичного) мови ведуть до появи полімелодизму – особливого внутрішнього способу взаємодії різних стилістичних засобів і образних (емотивних) модальностей.

Процес емоційного переживання, що включає механізми різних емоцій, допускає їх полівалентність, веде до формування й виявлення почуття – як соціальної цінності, насамперед, визначає ім'я цього почуття й закріплює його в пам'яті реципієнта міцним, музично-сугестивним способом.

Таким чином, *сумуючи зміст даного підрозділу*, що присвячений запровадженню поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності вокальної інтерпретації оперного образу, зазначимо наступне.

Сольно-виконавська інтерпретація в опері зумовлена семантичним завданням оперного твору, що полягає у художньому портретуванні людини, насамперед, з внутрішньої, психологічно-сміислової, сторони. Оперне мистецтво створює особливі умови для репрезентації досвіду окремого, водночас поєднаного з суспільним, заснованого на взаємності, людського існування; воно виходить з тотальної людяності всіх відносин, які існують у

соціокультурному світі, опікується унікальністю особистості, виявляє важливість та хиткість меж, що є потрібними при особистісній індивідуалізації та співпричетності до «іншого».

Виконавська інтерпретація здійснюється як інтонологічно-перехідне явище, передбачає *музичну концептуалізацію оперного образу*: використання музичної оперної мови для *розуміння* сценічного слова та дії, з метою поглиблення їх семантичних функцій та спрямування їх до особистісно-психологічної глибини. Провідним виразовим чинником у цьому інтонологічному процесі стає оперна мелодія – *музично-мелодійні чинники оперного інтонування*.

2.4. Інтонційна своєрідність оперного мелосу у світлі теорії художніх емоцій

Для виявлення типологічних інтонаційно-мелодійних рис вокального оперного стилю провідним поняттям постає *оперне переживання*, оскільки воно вказує і на емоційні чинники (змістові якості) оперного образу і на процесуальність, тобто тривалість у часі та континуальність буття особистісної свідомості. Оперний спів можна позиціонувати як *емоційно-когнітивний метод «виховання почуттів»*, котрі репрезентуються у сценічно-персонажній художньо-мовній формі, стають *частиною актантної моделі оперного твору*, більше того, зумовлюють стильові модальності виконавського мислення. Це споріднює вивчення оперного вокального мелосу з теорією художніх емоцій, а також із існуючою сьогодні теорією переживання, що перегукуються з напрямом емоціології.

Уточнимо деякі особливості взаємодії музичної та словесно-поетичної складових оперного переживання як емоційно-когнітивного процесу.

Мелодійний зміст опери є естетично багатомірним і стилістично різноманітним, комбінаторним. Оперний мелос формується й розбудовується як цілком автономний естетичний і мелодійний феномен, водночас музично-

мелодійний матеріал «насичується» інтенціями мелодрами й, внаслідок цього, стає квінтесенцією ліричного музичного начала. Тому оперна мелодика в її вокальному різновиді, як основному і опорному, виявляє здатність концентровано представляти ліричні властивості літературного слова, поетичної образності.

Найголовнішим показником оперного мелосу стає його «персонажність», тобто особистісна адресованість і представленість, характеристичність. У ньому узагальнено, водночас емоційно й інтонаційно яскраво, з підвищеною експресією, виявляються і способи висловлення, форми організації словесно-музичного мовлення, і способи мислення, що розкривають особистісні риси й психологічне призначення даного персонажа. Засобом посилення інтонаційної експресії вокальної оперної мелодії, тобто тим, що, власне, і повідомляє її *оперну збільшеність*, є речитативно-декламаційні інтонації.

В дослідження Чжи Інъ [187] ставиться питання про цей різновид інтонаційно-мелодійного змісту оперного співу. Автор виходить з того, що в історії опери вокальні речитація та декламація утворюють окремий художній феномен з пріоритетом музичних засобів виразності, він сприяє постійному успіху опери у виконавців і слухачів, оскільки виражає емоційно-психологічне багатство особистісної людської свідомості, підвищує естетичний тонус людських переживань, дозволяє більш деталізовано створювати психологічні портрети людини, нарешті, зміцнює досвід людського співчуття.

Справедливо виявляючи елементи вокальної речитації як необхідної частини мелодійного матеріалу опери, що сусідить з арією, насичує її своїми інтонаційними винаходами, зокрема у творчості К. Монтеверді, Чжи Інъ пов'язує їх розвиток зі становленням риторичної системи оперної музики. Дана система знаходить висвітлення й реалізацію в оперній поетиці Х.-В. Глюка, а драматична виразність речитативів Глюка стає передумовою розвитку оперної вокально-декламаційної сфери у творчості композиторів

наступної, романтичної епохи. Таким чином, виникає свого роду естафета прийомів, що забезпечують нове семантичне положення оперної мелодики, а її саму відокремлюють, наділяють автономними композиційно-драматургічними функціями,

З дослідження Чжи Інъ випливає, що саме класицистському розумінню естетичної ролі оперного жанру наступні епохи зобов'язані формуванням стилістичних парадигм оперного тексту (опери як тексту). В оперній творчості Х.-В. Глюка вокальне інтонування вперше виявляє стильову й стилістичну складність, перехідність, динамічність, здатність розбудовуватися на межі слова – сухого речитативу – декламаційного речитативу – власне декламації з самостійним мелодійним малюнком – співу з широким мелодійним розвитком. «Варіацією на мелодійний оперний стиль» щодо цього послужила італійська буффонна опера, яка відкрила ще один різновид речитативу-зв'язки, причому наділила його досить вираженою музикальністю й характеристичністю утримки активної, прискореної мови.

Наразі сумуючи спроби типологічного представлення змісту оперної мелодійної мови у її змістових проекціях, тобто у можливих зв'язках з феноменом переживання, а головне – у взаємозв'язку мелодійної організації та загальних семантичних функцій оперної мови, окреслимо певні *етико-естетичні модуси*, що спрямовують та програмують, *встановлюють на смисл прийоми вокального інтонування*:

- емпатію («вчувствование») – входження у почуття, прийняття переживання як особистісно важливого, його присвоєння, що є фундаментом інших комунікативних дій і вимагає настроєності на музичне сприйняття: останньому сприяє збільшенню експресії мелодійного матеріалу, найбільш помітне в почуттєвій сфері любові, орієнтованої на аріозно-декламаційний стиль з залученням різних інтонаційно-стилістичних прототипів (від мадригалізмів до Schprechstimme);

- кларитизацію – прояснення, з'ясування спрямованості співчуття, що досягається шляхом контрастного зіставлення – з'єднання різних

стилістичних груп, як по горизонталі, у діахронному становленні оперної композиції, так і у вертикальній ансамблевій взаємодії вокальних (інструментальних) голосів;

- майєвтику – вилучення ідеального змісту творчих діалогічних відносин, визначення – усвідомлення заключної мети, семантичного призначення мелодійного комплексу як цілого, також у художньому цілому оперного твору, осмислення лейт- і моноінтонаційних функцій мелодійно-емотивного комплексу;

- вибір-реалізація – відбиття емоційно-ціннісного змісту мелодійної характеристики (сукупності характеристик) в образі персонажа як в артистичній сценічній дії з усіма її параметрами (словесно-поетичним, видовищним, вчинково-поведінковим).

Вертаючись до питання про *типологію оперного переживання*, відзначимо, що своєрідність теоретичної та прагматичної перспективи, яка зумовлюється цим поняттям, полягає у його зв'язку з певними художніми жанровими умовами, тобто дана типологія *розкривається як типологія образно-сміслового й текстологічного, утому числі, музично-стилістичного* змісту опери, керуючись правилом повторності, канонізацією ситуацій і відносин, семіотизацією вербальних і музичних засобів.

З одного боку, оперне переживання виявляє нескінченну множинність, оскільки один оперний твір не схожий на інший, кожний має оригінальну концепцію та авторську музичну мову. Навіть у межах однієї композиторської поезики виявляються принципово різні структурно-семантичні інтерпретації жанрової форми опери, образів оперних героїв і т.д.

З іншого боку, опера – один з найбільш стабільних, тяжіючих до класичних художньо-естетичних закономірностей жанрів.

Оперна традиція припускає наявність сталих типів відносин – всередині оперного твору та між ним і слухачко-глядацькою аудиторією. Вона *буквально консервативна*, оскільки зберігає й опікує, культивує й

зміцнює певні типи почуттів і способи переживань. Власне кажучи, цим вона й приваблива для більшості реципієнтів, включаючи й сьогоднішній день.

Найголовніше в оперному впливі – зміна якості переживання, створення його нової якості, що міняє й загальний тонус особистісної свідомості реципієнта, виявляє його нові когнітивні ресурси.

Ф. Василюк, розвиваючи нові теоретичні підходи до феномена переживання, розглядає його як особливу діяльність по перебудові психологічного миру, спрямовану на встановлення смислової відповідності між свідомістю й буттям, загальною метою якої є більш глибоке та особистісно визначене усвідомлення життя [31–32]. Він націлює на опис емпіричних процесів протікання емоцій, виходить із практичних завдань надання психотерапевтичної допомоги, тобто керується проблемами загальних життєвих ситуацій. Разом з тим, він ураховує досягнення екзистенціально-гуманістичної психології, а головне – розробляє категорію переживання в руслі теорії Л. Виготського – О. Леонтьєва, тобто у зв'язку з уявленнями про *культурну, знаково-символічну опосередкованість* переживання й про *продуктивність процесу переживання*, який не зводиться до випробування станів, але здійснює внутрішні психологічні перетворення.

За його словами, «процес переживання... мислиться в культурно-діяльнісній психології як особлива внутрішня діяльність особистості, опосередкована знаково-символічними засобами й спрямована на смислове збагачення буття» [32, с. 19]. Визначаючи *реєстри свідомості*, Ф. Василюк уводить поняття *мелодії переживання*, що виникає у випадку яскравої емоції, когнітивний шлях якої веде до виявлення «обріїв свідомості» і створенню «образів свідомості», особливих синергійних структур, що виникають із взаємодія всіх реєстрів свідомості.

Особливо важливо те, що в дослідженнях Василюка залучається категорія мелодії, що, набуваючи психосемантичного статусу, не стає метафоричною, навпаки, *наділяється новою речовністю процесів артикуляції смислу*, одночасно виявляючи, що експлікація – оформлення даного смислу –

вимагає особливих знакових засобів, здатних здійснювати широку символізуючу дію. Продуктивною стороною дослідження Василюка представляється диференційований підхід до процесу переживання, що дозволяє знаходити в системі свідомості рівні рефлексії, усвідомлення, безпосереднього переживання та несвідомого, а для кожного рівня – відповідні «базові психотехнічні одиниці»: «рефлексію – майевтику», «усвідомлення – кларифікацію», «безпосереднє переживання – емпатію» і «несвідоме – інтерпретацію» [32, с. 30].

Не менш істотною є установка дослідника на те, що і переживання, і співпереживання спрямовані до розуміння; саме з ним пов'язані всі особливості психологічної діяльності.

Ф. Василюк ініціює психологію переживання як самостійний напрям когнітивної психології, співвідносячи його з «типологією життєвих світів» і діяльнісною концепцією особистості. Але особливо продуктивним представляється поняття, що розбудовується ним, «почуттєвої тканини» свідомості, на основі теорії О. Леонтьєва, але таке, що у значній мірі співвідноситься з психологією свідомості Л. Виготського [31].

Разом з тим, у роботах даного автора не ставиться питання про відмінності повсякденних емоцій і пов'язаних з ними процесів переживання, формування почуттєвих образів від *емоцій, що продукуються у художній формі*, отримують у нійподвоєне значення й посилений когнітивний контур, оскільки вони, зберігаючи зв'язок зі своїми психологічними прототипами, відкривають *нові якісні аспекти* емоційної свідомості.

Деяке просування в цьому напрямі виявляє дослідження Б. Додонова, яке хоч і належить до минулої ідеологічної епохи (написане в 1978 р.), але містить ряд актуальних і сьогодні положень [53]. Зокрема, відзначається складність емоційних процесів, їх «багатоповерховість» – свого роду поліфонічність, причому деякі їх рівні виявляються особливо глибоко схованими й доступними для спостереження тільки в умовно відбитому, відтвореному виді, чому й служать твору мистецтва. У якості підтвердження

своїх слів автор приводить аналіз вірша М. Лермонтова, на підставі якого стверджує, що виражена поетичними засобами емоція суму носить ідеаторний характер, виступаючи завершальним моментом *складного емоційного переживання, яке подібно музиці: у музиці звуки поєднуються в мелодію за законами гармонії; в емоційному переживанні афективні реакції зливаються в один цільний потік за законами мислення й особистісних когнітивних програм, що мають діяльнісну обумовленість.*

Б. Додонов пропонує поняття емоційно-оцінної діяльності людини у зв'язку з необхідністю визначити природу переживання; в останньому він знаходить форму психічної діяльності, гранично насиченої почуттєвими оцінними моментами. Тому він, по-перше, розглядає емоції як самостійні окремі цінності; по-друге, наполегливо порівнює «набір емоцій» з набором «мелодій» – «емоційних мелодій», образів «мелодій. За його словами, «у людини формується *особливе, психологічно обумовлене тяжіння до певних переживань.* Від вихідної потреби в емоційному насиченні ця перетворена потреба відрізняється наступним:

1. Людина тепер відчуває потребу не просто в будь-якому випадковому «наборі» емоцій, достатньому, щоб змусити «звучати всі струни» її емоційних апаратів, а тільки в такому, який утворює ту або іншу, що полюбилася йому, «емоційну мелодію», котра володіє відомою структурою і єдністю складових її елементів.

2. Кожна з таких «мелодій» записана в емоційній пам'яті людини і як би заздалегідь запрограмована «для виконання»; вона виникає не випадково, але в результаті навмисного відтворення відповідної до емоціогенної ситуації.

3. Емоційні образи цієї «мелодії» тісно спаяні з певними зоровими, слуховими й іншими уявленнями, а також нерідко й з певним ідейним змістом...» [53, с. 49];

«...індивідуалізація емоційного насичення. може відбуватися не стільки за рахунок зміни складу елементарних емоцій, скільки завдяки

утворення з них різних складних структур, що включають усі ті ж найпростіші елементи. Якщо зрівняти емоції з музикою, а нервові центри емоцій з клавішами рояля, то можна сказати, що емоційні «мелодії», до яких тяжіють окремі індивіди, можуть бути дуже несхожими одна на іншу, але написані вони все за допомогою тих самих емоційних «нот». Тому при виконанні будь-якої такої «мелодії» працювати в загальному буде все та ж нервова «клавіатура».

Слід зазначити, що кожна людина тяжіє не до одного тільки, а до багатьох емоційних комплексів, через які, щоправда, звичайно проходить як би деякий сполучний їх лейтмотив [53, с. 50–51].

Відтак провідні інтонаційно-мелодійні засоби, що стають засадничими для вокального оперного стилю, постають саме такими «емоційними лейтмотивами» в емоційно-психологічному змістовому середовищі оперного твору.

Насиченість обговорення природи емоційного переживання музичними визначеннями й характеристиками досить красномовно свідчить про необхідність визначити його *якісний аспект* як основний, також указати на позитивне значення подібного психологічного досвіду. У той же час, Б. Додонов застерігає дослідників від небезпеки захоплюватися словами й замість семантики емоцій вивчати семантику словесних ярликів, емблем емоційно-почуттєвих станів, особливо в тих випадках, коли переживання складне, включає «конгломерат емоцій». Він відзначає важливість не тільки й не стільки «правильної класифікації» емоцій, скільки виділення «емоційних квантів» – чистих іманентних складових (часток, хвиль) емоційного процесу, від якості яких залежить його напрям і протікання.

Таким чином, Б. Додонов в інших термінах, але також підходить до уявлення про емоційну тканину свідомості, що володіє власними структурними принципами й змістовними закономірностями.

Положення про емоційну тканину є базовим і для Л. Дорфмана, який, звертаючись до теорій В. Вундта, В. Вільяма й Ф. Василюка (1993),

транслює категорії переживання, «почуттєвої основи» людської свідомості до сфери мистецтва, тобто вивчає емоційну тканину в її «інобутті» у метаіндивідуальному художньому світі. Він розглядає емоційну тканину в її художньому перетворенні як засіб організації й заповнення обсягу взаємодій автора (реципієнта) і художнього предмета, як феномен, що володіє властивостями психо-ідеальної інтертекстуальності, але одночасно виражає когнітивні функції переживання в художньому предметі, у такий спосіб представляючи, створюючи заново взаємозв'язки між зовнішнім і внутрішнім світом людини (і автора, і реципієнта) [55].

Певним аналогом поняття про «емоційні кванти» стають у дослідженні Л. Дорфмана визначення «якісні вузли» і «наскрізні параметри емоційної тканини», до яких мають відноситися художньо-емоційні уявлення та емоціогенні особливості творів мистецтва, оскільки завдяки ним виникають певні «згущення якості» переживання. Дорфман допускає, що часові параметри почуття-переживання (почуттєві переживання) поєднують різні по якості вузли емоційної тканини в єдине ціле, тобто піднімаються над ними, здійснюють режисерсько-психологічні функції, сприяють створенню свого роду «почуттєвих сюжетів» – почуттєвої драматургії, яка сама по собі може виступати істотною стороною художнього змісту [55, с. 24].

Дана «драматургія переживання» важлива ще й тому, що виражає можливості почуттєвих взаємопереходів, амбівалентних станів, імпліцитної логіки психологічного буття, становлення й здійснення особистості.

У мистецтві дана логіка з'являється «логікою метаіндивідуального світу», дозволяє вводити визначення «метаіндивідуальної психології мистецтва», як дисципліни, покликаної вивчати, по-перше, взаємодію психічної й художньої сфер у взаєминах людини й мистецтва; по-друге, взаємини об'єктних і суб'єктних форм і способів існування психо-ідеального у світі; по-третє, полісистемне обладнання метаіндивідуального світу людини, у якій унікальність смислових самовизначень обертається універсальними якостями ціннісних установок.

Л. Дорфман виявляє важливість діалогічної взаємодії, отже, відмінності та єдності людини та мистецтва, особистості й художнього тексту, матеріалу. Він зауважує, що вони буквально породжують один одного в їх «дійсних і можливих якостях», а також перебувають у стані інобуття по відношенню друг до друга.

Сам того не помічаючи, він вступає в резонанс з деякими ідеями М. Бахтіна, і Л. Виготського, які знаходили в художньо-естетичному здійсненні людини її справжнє життя, як цілісну творчу реалізацію, у силу чого умовність художньої форми наділяється новими дійсними значеннями, стає провідником справжньої реальності для свідомості та учинку мислячого й розуміючого суб'єкта. Художні емоції, художнє переживання, художні почуття, що виростають на їх основі, наділяються всіма правами дійсності, більше того, вони здатні перевершувати повсякденні, поза художньою умовністю, переживання по своїй інтенсивності, завжди впливають на загальний психологічний лад особистості.

Дослідження Л. Дорфмана підтверджує й *новий характер пізнавальної активності емоційного процесу* у випадку його художнього перетворення, обумовлений створенням нового когнітивного поля навколо переживання, почуттєвого феномена, що став художнім предметом. Відзначаючи багатозначний характер зв'язку емоцій і когнітивних образів, дослідник вказує на зміст емоційних переживань, що подібні до художніх предметів і здатні об'єктивуватися в художніх предметах, вірніше, здатні виробляти власну художню предметність, з якої можна зв'язати «феномен означення емоцій».

Так виникає художньо-мовна емотивність, оскільки, по думці А. Зоріна, на мовному рівні емоції трансформуються в емотивність (емоційно-когнітивну модальність), і це неминуче, як тільки ми прагнемо виражати емоції й користуватися ними: емоції можуть і викликатися, і передаватися (проявлятися) тільки в у мові та мовним шляхом [64].

Звернення до мови мистецтва й до практики художніх форм виявляється найбільш діючим способом трансляції емоційного досвіду, оскільки художня мова має високий ступінь усупільненості й сугестивності; крім того, саме в сфері мистецтва формуються ті *образи почуттів*, які можна рахувати еталонними, ті способи переживання, які є необхідною частиною культурної семантики, отже набувають значення психологічних універсалій.

До даних типових універсалізованих переживань, також до їх здатності входити до індивідуальної свідомості та ставати її ціннісними критеріями, входити до системи самооцінки, звернена *емоціологія* як нове відгалуження соціальної психології, що увібрало у себе історичні ідеї дослідження «емоційних стандартів» минулого й зіставлення їх зі справжнім станом суспільної свідомості.

Пітер і Керол Стернзи, що дали ім'я даному напрямку (1985), пропонували створювати історію емоцій для того, щоб краще, глибше представляти колективне минуле людей і успішній будувати прогнози їх спільного майбутнього. Крім того, емоціологія, виходячи з самого найменування, покликана узагальнювати численні розрізнені дослідження емоцій, виступати інтердисциплінарним механізмом поєднання різних галузей наукового знання. Але, яким би новаторським не видавався даний напрям, він є продовженням низки ідей інтерпретативної або семіотичної антропології, а також тих літературознавчих пошуків, які стосувалися глибинної естетичної природи поетичних і романних форм, мистецтвознавчих робіт (у тому числі, музикознавчих), що відкривають глибинну семантику художнього тексту.

Проте, сьогодні виникла потреба у відокремленні такої дисципліни, яка буде спеціалізуватися саме в сфері людського переживання, звертатися до індивідуального й типового в природі людських почуттів як до соціальної цінності, що забезпечує позитивне світорозуміння та спілкування.

Ідеї емоціології надихнули А. Зоріна на відтворення на основі історії індивідуальних переживань «емоційних матриць» російської культури

катерининської епохи, на тих її етапах, коли колишні стереотипи відносин вже втрачали свою цілісність і почуттєву привабливість, а нові ще тільки шукали свої орієнтири, обрїочікувань. Автор виходить з того, що у внутрішній світ людини іншої культури, особливо історично віддаленої, можна проникнути тільки завдяки тому, що цей внутрішній світ обумовлений колективною свідомістю, виявляється колективним надбанням.

Перебуваючи на перетинанні декількох гуманітарних дисциплін, дослідження А. Зорїна дозволяє підходити до художніх емоцій як до важливого фактору культурно-історичного процесу, отже, дозволяє укрупнювати, піднімати, підсилювати значення емоції не тільки як психологічного явища, але як феномена культурної свідомості.

Автор відштовхується від позицій П. і К. Стернзів і від ідеї «емоційних співтовариств» Барбари Розенвейн (2006), яка виділила співтовариства «соціальні», у яких єдність норм, що регулюють емоційне життя їх учасників, визначається подібністю умов їх існування, і «текстуальні», засновані на спільності авторитетних ідеологій, навчань і образів, можна припустити, що й на спільності авторитетних художніх текстів, зразків, персонажів, способів переживань.

Власне кажучи, доля «героя» дослідження А. Зорїна, Андрея Івановича Тургенєва, є яскравим підтвердженням, по-перше, залежності особистісної поведінки від тих художніх моделей, які стають пріоритетним у сфері естетики й моралі; по-друге, суперечливих рис того процесу «виховання почуттів», який здійснюється на стику різних історичних періодів, відзначений кризовим станом культури, отже, колективних психологічних установок; по-третє, залежності особистісних змістів і типів переживання від існуючого й бажаного «емоційного режиму», системи емотивів, способів емоційного кодування.

На шляху до відтворення індивідуального ладу почуттів даної історичної особи, життєвий шлях якої постав як придбання певного досвіду переживання, і в цьому виявилися і його значимість, і його трагічна

обмеженість, А. Зорін звертається до концепції Л. Виготського, що розглядав переживання як інтегральну одиницю свідомості, розробляв категорію переживання, виходячи з завдань побудови культурно-історичної психології. Крім того, автор своєрідно полемізує з підходом Г. Шпета, який застосовував тріаду «переживання – вираження – розуміння» до історії, виходив з інтенціональної феноменологічної (ноезисної) природи переживання, але враховував словесну або будь-яку іншу знакову природу вираження, що об'єктивує переживання, робить його історично важливим предметом.

Як відзначає А. Зорін, переконлива інтерпретація історико-психологічних механізмів людських вчинків було запропонована Ю. Лотманом, який «розробив оригінальну концепцію рольової, сюжетної поведінки. Ієрархія значимих елементів поведінки складається з послідовності: жест, вчинок, поведінковий текст <...> У реальній поведінці людей – складній й керованій численними факторами – поведінкові тексти можуть залишатися незакінченими, переходити в нові, переплітатися з паралельними. Але на рівні ідеального осмислення людиною своєї поведінки вони завжди утворюють закінчені й осмислені сюжети. Інакше цілеспрямована діяльність людини була б неможлива...»; «щоб стати «програмою поведінки» (Ю. Лотман), культурний зразок повинен бути пережитий, а в процесі переживання він не тільки формує особистість, але й трансформується сам. «Кодуючи» ту або іншу подію або враження, індивід, з одного боку, наділяє їх значеннями відповідно до існуючих у культурі норм і зразків, а з іншого – пристосовує самі ці норми й зразки до своїх власних унікальних проблем і завдань. Більше того, емоційний репертуар багатьох людей може містити в собі різні, часто погано погоджені між собою, а часом і просто взаємовиключні, емоційні матриці. Різні емоційні співтовариства, до яких належить людина, часто диктують їй зовсім несхожі правила відчуття, у яких їй доводиться орієнтуватися. Чим різноманітніше, напруженіше й потенційно конфліктніше «емоційний репертуар»

особистості, тем більшою «індивідуальною своєрідністю» будуть відрізнятися її переживання» [64, с. 17–18].

Якщо враховувати, що «кожна матриця належить тому або іншому емоційному співтовариству», то належить, слідом за К. Гирцем виділити «головні сфери, де відбувається створення «публічних образів відчуження»: «міф», «ритуал» і «мистецтво». Гранично спрощуючи, можна, очевидно, припустити, що міф повинен відігравати центральну роль в архаїчних культурах, ритуал – у традиційних, а мистецтво, відповідно, у модерні (для постмодерної культури цей перелік ще можна доповнити ЗМІ). Для вищих шарів російського суспільства XVIII століття було часом переходу від традиційної культури до новоєвропейської; зрозуміло, що особливе значення тут придбало сценічне мистецтво, найбільше тісно пов'язане з ритуалом... Театр має унікальну здатність пред'являти соціально схвалений репертуар емоційних матриць у максимально наочній, тілесній формі, повністю очищеній від випадкової емпірики повсякденного життя. При цьому аудиторія утворює особливого роду емоційне співтовариство, де кожний має можливість зрівняти своє сприйняття з реакцією навколишніх і перевірити по своїй референтній групі «правильність» і адекватність власних почуттів безпосередньо в момент їх переживання. З особливою повнотою всі ці функції спектаклю могли бути реалізовані в практиці придворного театру... Складання й збагачення емоційного репертуару глядачів ішло паралельно із придбанням фундаментальних соціальних навичок...» [64, с. 20].

Для проблематики нашого дослідження особливо важливе спостереження А. Зоріна щодо театрального мистецтва і його реципієнтів як своєрідного «емоційного співтовариства», котре виникає на основі єдності художніх текстів, а вони формують власне коло емоційних і емотивно-мовних моделей поведінки, відносин, переживань.

Оперний театр, як різновид культурно-семантичного емоційного співтовариства, має особливі можливості, оскільки інтегрує всі способи мовної організації художньо-текстового простору в його умовній та дійсній

формах, використовує всі реєстри колективної свідомості, буквально трансформує предметний зміст емоцій у мелодійний матеріал, надає цьому змісту можливість музичного уречевлення – звучання.

Ключовими категоріями в дослідженні А. Зоріна стають «символічний образ почуття», «емоційний репертуар», «ланцюг переживань», «цілість і оригінальність» національних характерів як абсолютна цінність, концепти почуттєвої культури.

Таким чином, *матеріал даного підрозділу* дозволяє обговорювати передумови та способи типологічного представлення оперного переживання, і як мелодійного і як семантичного феномена, а головне – у взаємозв'язку мелодійної організації і семантичних функцій оперної мови; у цьому напрямі пропонуються визначення художньо-комунікативних інтонаційно-виконавських функцій оперної мелодії її узагальненій репрезентації.

Розгляд провідних позицій «психології переживання» (Ф. Василюк) дозволяє пропонувати поняття оперного переживання як особливої предметної сфери оперного твору, що інспірується та виявляється виконавсько-стильовими засобами, є цілком інтерпретативним феноменом, який потребує вокально-інтонаційного втілення.

Психологію переживання, як самостійний напрямок когнітивної психології, варто транслювати до галузі оперознавства, тому що вона скерована до вивчення «почуттєвої тканини» свідомості, дозволяє більш глибоко висвітлювати явище художніх емоцій, є суттєвою підтримкою у з'ясуванні почуттєво-рольових особливостей оперного образу.

Особистісно-стильова природа оперного співу (як виконавсько-інтерпретативного феномена) надає можливості вирішувати питання про відмінності повсякденних емоцій і пов'язаних з ними процесів переживання від емоцій, що продукуються у художній формі, відкривають інші когнітивно-сміслові рівні переживання, що стає само собою ціннісною реалією не лише індивідуального людського буття, а й сукупної культурної

семантики. Таким чином, оперне переживання стає ключовим у вивченні *нових якісних аспектів художньої емоційної свідомості*.

Поняття емоційно-оцінної діяльності людини формується у зв'язку з необхідністю визначити природу переживання, в якому відкривається особлива форма психологічної інтеграції дійсного досвіду. Вже у сфері життєвої повсякденності емоції варто розглядати як окремі цінності, а їх групи, «набори емоцій», порівнювати з набором «емоційних мелодій», образів-«мелодій» (Б. Додонов). Притаманне людині особливе, психологічно обумовлене *тяжіння до певного типу переживань* найбільш повно здійснюється в мистецтві, у практиці художніх форм. Художній стиль в його композиційно-прагматичній формі є найбільш дієвим способом трансляції наявного та потрібного емоційного досвіду; оперний вокально-виконавський стиль тут стає пріоритетним, оскільки має високий ступінь усупільненості та сугестивності водночас.

Висновки до Розділу 2. Простежування еволюції способів створення образу героя в опері дозволяє просуватися у бік *музичної типології оперних героїв* та досягати рівня *образної оперної драматургії*. Даний рівень виявляє синтетичні художні риси оперних персонажів, на їх основі – провідну роль музичних характеристик, зокрема рольовий розподіл музично-мелодійних способів оперного «висловлення». На даному рівні теоретично опорним стає зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту, тобто до персоналізованих чинників твору (автор-творець первинний, автор художній, втілений у тексті твору, вторинний) додається *постать виконавця – третинний автор*, який є водночас *реальним та умовним*, на відміну від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння умовними позиціями (не здатен замістити образ героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами. У межах авторологічного підходу до оперної

композиції дана зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

У зв'язку з розвитком авторологічного виконавського підходу зазначається, що образ людини епохи – «людини семантичної» – завжди є значною мірою автобіографічним, як для композитора, так і для виконавця. Інтерпретація такого образу в музиці – це складний процес, що передбачає синтез інтерпретацій композитора, постановників та вокаліста-виконавця, причому найбільше безпосередньо тема долі в різних своїх образних модифікаціях і персоніфікованих психологічних показниках реалізується у вокально-виконавській формі. Як типові переживання, так і пограничні стани психологічного досвіду особистості (уявлення про яких еволюціонували, але виявляють певну сталість у перебігу століть), стають істотною складовою оперної поетики. Їх вивчення в контексті теорії оперної вокально-виконавської інтерпретації – один з перспективних напрямів сучасного оперознавства.

ВИСНОВКИ

У ВИСНОВКАХ зазначається, що проведене дослідження *жанрово-композиційних умов оперної творчості в їх історичному та типологічному представленні* дозволяє розкривати й розвивати *виконавсько-інтерпретативні аспекти сучасного оперознавства*, зокрема стильовий підхід в його узагальненому та специфікованому вокально-виконавському вираженні.

Основні положення дослідження, що дозволяють формувати його цілісну теоретичну модель, можна представити наступним чином.

Залучення *прагматичного підходу* у цьому дослідженні вмотивовано тим, що вокально-виконавський стиль є творчо-практичним явищем, який визначає семантичні пріоритет оперного жанру, розширює межі його семіотичних критеріїв. Оперний виконавець-вокаліст стає знаком усіх оперних відносин, він є автономною знаковою постаттю, причому саме як співак, його зусиллями відбувається персоналізація – індивідуація оперного образу, який найбільше визначає специфіку оперної творчості (від часів К. Монтеверді).

Оперне виконання входить до складу оперної ідеї у її стильовій цілісності, є складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки відображує синтетичну жанрову природу опери, а й демонструє залежність від художньо-організаційної структури оперного театру як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: специфічної театральності, оперності, музикальності. Воно найбільше впливає на розуміння *сучасності* оперної творчості.

Поняття «сучасний» стосовно оперного театру характеризує соціально-комунікативний статус даного театру та виконавську сторону його діяльності. Так, сучасним вважається той репертуар, який сьогодні визначає виконавську практику театру, незалежно від «віку» тих оперних творів, що ставляться на його сцені, і навіть незалежно від ступеня їх постановочної

новизни. Ця обставина висуває у перший ряд критеріїв сучасності оперного театру як цілісного художньо-діяльнісного явища постать *«рольового» оперного виконавця*, тобто співака-артиста.

Самостійним семантичним чинником оперної творчості є виконавська інтерпретація, тому до знакових ресурсів та чинників усучаснення оперного твору відносяться тембрально-фонічні якості оперного голосу, які дозволяють йому набувати театральної сили й виразності; образне призначення оперної ролі та її стильових конотацій в різних соціально-історичних контекстах.

Вивчення оперної творчості припускає кілька основних аспектів. По-перше, воно вимагає звертання до конкретних композиторських поетик, що завжди є авторськими. По-друге, воно веде до темпоральних характеристик оперної творчості – і як загальноісторичної властивості, і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів та періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, воно спонукує до характеристик виконавської своєрідності оперного жанру, насамперед з його театральнo-постановочної сторони. Особливої уваги заслуговує постановочне життя оперного тексту, яке пов'язане з *рольовою оперною драматургією* в її зовнішньому візуально-сценічному й внутрішньому музично-інтонаційному проявах.

Оперне виконання у його єдності з оперним голосом як музично-текстологічним утворенням інтегрує, прилучає одну до одної поетику та естетику оперної композиції; момент зустрічі естетичного відношення (сміслової мети) і поетики (методу досягнення мети) в *оперній ролі* приводить до того, що перше одержує семантичну конкретизацію в музичному тексті, а вокально-виконавські прийоми – образи – сягають нових смислових можливостей.

Образно-рольове оперне інтонування у поєднанні з оперним образом утворює той осередок оперної композиції, який дозволяє здійснюватися стильовій концепції опери, відповідно до тих уявлень про стиль, які є історично-актуальними не тільки в специфічно-художньому, але й у

культурно-семантичному, соціально-психологічному відношеннях. Саме він є творчим епіцентром оперного твору, що забезпечує його сучасне звучання й значення у всіх його темпоральних вимірах – як авторського композиторського (час створення), як інтерпретативного діалогічного (час транспозиції – трансляції), як актуалізованого виконавського (час впливу й реалізації оперного задуму).

Виконавська оперна ідея розкривається у єдності театральної-сценічної репрезентативної форми, оперного словесного тексту та музичної мови – як їх медіатора, дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – реалізувати комунікативні способи трансляції образного змісту, тобто отримати необхідні художньо-мовні засоби.

Оперна інтерпретація постає історичним та водночас композиційним темпоральним феноменом, вона орієнтується на усі сторони оперного твору, враховуючи і жанрові, і стильові його особливості; образні показники оперного твору формуються та виявляються у залежності від виконавських складових. До цих складових входять і своєрідні емоційно-мисленнєві модуси.

Репрезентація своєрідних емоційних матриць, що віддзеркалюють психологічні очікування певної соціальної спільноти та формують ідеальні уявлення про внутрішній світ та особистісні установки суб'єкта, також набувають стилетворчого значення, причому найбільше щодо музичного матеріалу оперного твору.

До показників *«великого» загального стилю оперної творчості* треба віднести також і репертуарність, що веде до виявлення структурно-семантичних ознак оперної діяльності у її цілому, дозволяє вивчати іманентні якості жанрової системи музичного театру, враховуючи співвідношення між «високим» і «низьким», масовим і елітарним у сучасній культурі, формуючи кількісні та якісні критерії оцінки оперного впливу. Ціннісна естетична трансформація реципієнтного середовища передбачає підсилення уваги до

оперного мистецтва, зокрема до його соціально-психологічної значимості, специфіки його традицій – і як художніх, і як соціо-функціональних.

Оперна театральність щодо цього набуває особливої важливості, оскільки дозволяє поєднувати основні епістемі художньої свідомості – меморіально-мнемонічну, ігрову, емпатійну, діяльно-актуальну та афективно-емоційну.

Оперний стиль має властивості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей – і підкреслює общинне, по божому промислу, призначення людини.

Власним іманентним смислотворним потенціалом володіють засоби музичної виразності, особливо коли вони об'єднані в цілісну логіку музичного тексту, коли вони буквально зроблені – стали окремим музичним твором (поетикою). Отже, оперний стиль є діалогічним за своєю глибинною природою, а головними суб'єктами стильового діалогу стають творча й мисляча особистість та семантика музики, зосереджена в текстах музичних творів, що дозволяє говорити про важливість у процесі розвитку стилю *інтекстуальної кристалізації художньої ідеї*.

Крім жанрового, є в явищі стилю в музиці й власний зовнішній контекст. І він створюється саме тими різновидами – типами стилів, які адресовані історичній еволюції музики як системі норм музичного мислення. Авторський композиторський, також *авторський виконавський*, стиль виступає в опозиції стилю історичному, епохальному, у музиці найчастіше представленому як стиль напряду.

Явище *індивідуального виконавського оперного вокального стилю* втілюється в творчості М. Каллас, зокрема в інтерпретації повідного образу опери Д. Верді «Травіата». Головна ідея «Травіати» полягає у відтворенні

сили високої трагедійної любові. І саме завдяки виконанню – *стилю вокально-виконавської інтерпретації* – стає ясным, яким є смислове «надзавдання» цієї опери – показати красу люблячої людини, її величність та силу її духу, незважаючи на трагедійний фінал й навіть, у певному сенсі, завдяки йому.

Діалектику відносин між різними типами стилетворення в оперній творчості можна виявляти шляхом порівняльного вивчення національних культур, визначаючи, яким чином у специфічних жанрових та авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення. Підхід з боку національно-стильових ознак, дозволяє також знаходити новий смисловий обсяг реалізації національно-стильових якостей музичного мислення при його прилученні до універсальї світової культури.

Щодо критеріїв вивчення виконавського індивідуалізованого стилю, то актуальним постає *емоціологічний підхід до оперної дії* та стильових чинників художнього (музичного, перш за все) *оперного діяння*. Споріднені за походженням, дані два поняття вказують на різні параметри оперного тексту: загальнохудожній та автономно (специфічно) музичний.

Спільні реформаторські тенденції у розвитку європейської опери сприяють визначенню та семантичному розділенню й конкретизації її мовних складових, серед яких показовим стає використання речитативу, що веде до речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому, з іншого.

Особливий ракурс еволюції оперної мови виявляється в операх тих західноєвропейських композиторів (наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя), які обирають контрастний тип оперної мелодійної мови, що дозволяє підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного діяння. У цьому випадку речитативно-аріозні побудови концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного

протистояння, що дозволяє знаходити особливі градації, семантичні «щаблі» у стилістиці оперного мовлення, і таким постає інтенсивний оригінальний «вердівський шлях» розвитку оперної музичної мови.

Майстер оперного портрету, Д. Верді найбільше полюбає його трагедійні різновиди тому, що вони дозволяють виявляти динаміку в образах оперних героїв, також більш динамічними й мелодійно різноманітними є їх партії, засоби музичної характеристики.

При всіх виявлених оперною жанровою формою тенденціях стильової диференціації (за школами та напрямками), у процесі еволюції оперно-музичного мовлення переважають чинники узагальнення, спільні технологічно-виразові прийоми та образні настанови, тобто дана стилістична оперна сфера – текстологічні засоби опери – набуває значення універсальної (в межах певних національно-стильових традицій та навіть між ними).

Прагнення до «позанаціональної універсальності тем і ідей», до публічно-риторизованого стилю висловлення суттєво впливає на розвиток інтонаційно-тематичного контуру оперного мовлення, що придбає якість «загальномузикальності» або «всемузикальності». Втілюючись в епічному типі оперних композицій ідея всемузикальності веде до формування особливого різновиду вокальних мелодій – стилістичних вокально-виконавських показників. Зокрема, в «Едіпі» І. Стравінського гама почуттів ніде не переходить певних граней; зберігається почуття відсторонені від конкретних побутових обставин, що їх породили. В опері немає (або майже немає) власне сценічної дії; «атака» на Едипа здійснюється у формі розповідей. По суті почуття дані в зображенні, вони сприймаються як «портрет» того або іншого почуття, що містить об'єктивні ознаки зображуваного. Це скоріше не почуття як таке, а *ідея почуття, піднятого від конкретного до узагальнено-універсального*. По визнанню самого Стравінського, метою його було «зосередити трагедію не на самому Едіпі й інших персонажах, але на «фатальному розвитку», у якому міститься смисл цієї п'єси» [193, с. 179].

В «Едипі» розпочата спроба створення у вокальних партіях чисто інструментальної мелодики, не керованої мовною артикуляцією. Слово ж є додатковим виразним елементом, з фонематичною функцією, що наближається до засобів музичної виразовості. Але й музична мова, позбавлена індивідуально-емоційного фарбування й у цьому змісті нейтральна, наближений до так званого музичного есперанто – надіндивідуального, «незараженого» емоційно суб'єктивованими інтонаціями.

Музична мова опери відрізняється великою цілісністю, а її *музичний стиль*, у цілому, можна визначити як *єдиний класичний вокально-мелодійний стиль*, викликаний завданням надання *образу особистості* інтерпретативної широти, якої він набув за історичний час існування оперної традиції.

Симфонічне начало оперного тексту пов'язане як з континуальністю музичного звучання, такі з його інтонаційно-тематичною складністю, обумовленою взаємодією тематизму вокального й інструментального походження, причому найбільш драматургічно цілісно дана взаємодія здійснюється в оркестровому плані опери.

Так, музично-тематичний процес, що відбувається в симфонічному змісті опер Р. Вагнера, свідчить про постійне відновлення, видозміну драматичної дії, але зберігає ідею синтезу вокального та інструментального типів інтонування. На основі реформування музичної оперної мови композитор відмовився від традиційних оперних арій і ансамблів з їх традиційними композиційними рисами, висунув принцип *вільної музичної сцени*, яка будується на постійно обновлюваному матеріалі й містить у собі як вокально-кантиленні сольні, так і інструментально-оркестрові епізоди, припускає нове розуміння явища оперного ансамблю.

Двовимірність розвитку симфонічного оперного тексту пояснює наявність в операх П. Чайковського узагальнюючих, покликаних виражати цілісну ідею, музично-тематичних побудов з лейтмотивними властивостями, також деталізованих локальних інтонаційних формул, інструментальних

«мотивів станів». Врешті решт, саме в оркестровій частині опери формуються прийоми, що дозволяють забезпечувати поєднання в музичній композиції опери (в її цілому) лейтмотивного та монотематичного принципів.

Пріоритет оркестрової партії в багатьох операх пояснюється тим, що в них концентруються основні лейтмотиви, утворюючи міцну мелодійну «мережу» з інтонаційного матеріалу вокально-декламаційного походження. Причому дані лейтмотиви, проходячи й розбудовуючись у вокальних партіях, зберігають ті інструментальні масштаб і свободу звучання, які виникають з їх причетності до загального симфонічного розвитку музичної концепції опери,

В оперній музиці з її широкими стилістичними та художньо-синтетичними можливостями формується власна система діяння, що передбачає власне коло музичних понять, як в абстрагованій ідеальній формі, так і в конкретних стилістичних внутрішньо-композиційних знакових конфігураціях; на їх узгодженні між собою та проекції до предметно-сюжетного жанрового ряду твору базується *оперний стиль*.

В музичному мистецтві, і саме на його виконавській основі, *критерії стильової типології* обумовлені творчою діяльністю музикантів – яскравих, великих історичних особистостей, технологічні й образно-сміслові досягнення яких визначають якісні параметри так званих історичних національних стилів тобто відкриті ними індивідуальні стильові модальності зумовлюють загальні способи музичного мислення. Так, трагічна пізнавально-оцінна модальність вокально-виконавського оперного мислення, як така, що стає взірцевою, тобто еталонною, входить до історії оперного мистецтва разом з Марією Каллас. Біографічні дані дозволяють переконатися в загальній трагічній спрямованості долі Каллас – і на сцені, і в житті, а також про надзвичайно високу напругу тих трагедійних переживань, які вона привносила в інтерпретації оперних образів, орієнтуючись на великі французькі й грецькі трагедії,

Зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту виявляє, що до персоналізованих чинників твору додається *постать виконавця – третинний автор*, яка є водночас *реальним та умовним*, на відмінність від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння умовними позиціями (не здатен замістити героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами. У межах авторологічного підходу до оперної композиції дана зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

Для *семантичного рівня* вивчення авторські-виконавської оперної архітектоніки важливими виступають поняття *розщеплення та перенесення* як визначення тих нових психологічних якостей, які продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст музичного тексту опери, оскільки дані стани свідомості можуть транслюватися лише музичним шляхом

Оперний театр дозволяє оцінити центральне естетичне значення образу героя, а також зрозуміти, які шляхи самозростання, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації є потрібними та здійсненими для людини. Таким шляхом запроваджується до системи оперної поетики *явище автопоезису – вироблення людиною самої себе*, цілком просте й зрозуміле у поняттєво-термінологічному відношенні, але надзвичайно складне в операціональному дієвому, тому й в художньо-комунікативному, включаючи його технологічний аспект. Головним знаряддям вироблення себе та висловлення результатів процесу автопоезису, як спорідненого для композитора, авторів оперного тексту, разом з лібретистом, та виконавців, є визначення провідних мовних засобів – засобів експлікації та усталення розуміння, таким чином вираження *інтерпретативних намірів*, а разом з ними й *особистісних інтенцій*.

Іманентна концептуалізація музичного смислу відбувається на засадах образних уявлень з їх емоційно-когнітивними показниками, тобто спирається на почуттєвий досвід у його широкому тлумаченні, як досвід розуміння, що зумовлює потребу та якості мислення.

Поняття модальності в його застосуванні до характеристик музичного тексту опери певною мірою солідаризується з поняттям *інтенції* – як вираження естетичної спрямованості музики на сприйняття в часовому процесі звукового здійснення задуму.

Категорія модальності цілком включається до кола оперознавчих понять, зумовлених вивченням оперного стилю в його вокально-виконавській іпостасі. Вона апелює до поняття емоційно-когнітивного мислення в музиці з його специфічними стильовими проєкціями, зокрема у значенні авторські-пізнавального стилю як індивідуально-своєрідної форми оцінного відношення до навколишнього світу та до самого себе як до суб'єкта творчої діяльності.

Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про спрямованість музичного звучання до розуміння, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо головного концепційного завдання, навколо особистісних проявів образу героя. При цьому вокальна інтерпретація розкривається як єдність театраль-но-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення.

Серед основних висновків дослідження виокремимо наступні.

Реформування оперного жанру відбувається звичайно в періоди кризи не стільки опери, скільки антропологічних уявлень та установок культури, тобто в періоди зміни – перебудови концепту людини, причому опера реагує на ці зміни одна з перших і з усією естетичною повнотою відповідальності,

трансформуючи уявлення про виконавські завдання оперного співака як рольові і закладені у єдиній партитурі оперного спектаклю.

Успіх постановок опери завжди залежить від рівня вокально-артистичної майстерності виконавців головних ролей, оскільки кожна з них є драматургічним вузлом оперного тексту і, що ще важливіше та ще складніше з боку інтерпретації, конгломератом різних, часто контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань. Тому всі провідні образи репертуарних опер (наприклад, опер італійських композиторів, зокрема Дж. Верді) вимагають знаходження, по-перше, виправданої композиційним цілим стратегії сценічної поведінки та психологічної реалізації, по-друге, визначення тих ключових музично-драматургічних моментів ролі, який можуть послужити свого роду естетичним кодом і конкретного оперного образу, і єдиної оперної ідеї. Крім того, виконання ролі персонажа, подібного до провідних героїв історико-драматичних опер, вимагає особливої концентрації всіх професійних сил і морально-художніх можливостей оперного виконавця, його особистісного переродження в умовному сценічному житті й знаходження ним іншої, оперної синтетичної музичної мови.

При цьому художнє освоєння емоцій в опері є не лише чинником її успішної виконавської інтерпретації, а й фактором її еволюції та історичної хронології, відповідно до етапів розвитку емоційно-когнітивної свідомості особистості. Відтворені в оперному змісті, вони зумовлюють *стильове призначення, водночас діалогічну природу вокальної оперної творчості як виконавсько-авторського особистісного феномена*. Це зумовлює обґрунтування провідного значення виконавсько-прагматичного підходу до оперної творчості у визначенні її головних стильових установок, засобів.

Визначення дефініції оперного стилю у контексті питань сучасної вокально-виконавської творчості засвідчує, що стильова сторона оперної творчості є і історично визначеною, і понад-часовою водночас; доцільно запропонувати щодо неї визначення структурно-семантичних властивостей оперного тексту як цілісного та соціоісторично вмотивованого феномена.

Узагальненими стильовими якостями опери постають історизм, укрупнена соціальна значимість образів та подій, персоніфікованість провідних образів та відносин, психологічна поглибленість засобів художньої виразовості, автономне рельєфне сюжетне оформлення, діалогічна взаємодія трьох форм художньої умовності – візуально-видовищної, словесно-поетичної та музичної; але найбільш дієвими чинниками оперного стилю постають відображення інтенціонального досвіду, створення цілісного образу сучасної особистості, здійснення нагальних психологічних завдань. Останнє актуалізує виконавсько-психологічний підхід до стильових сторін оперної творчості.

Виявлення жанрово-композиційних передумов формування стильових інтерпретативних властивостей оперного вокалу примушує підкреслювати, що міфопоетичні джерела оперних образів в опері довго втримували їх в колі умовних персонажів і дій, перетворювали у формальний елемент у системі взаємин діючих осіб, залишали одним з додаткових факторів розвитку сюжету (а не головною ідеєю). Але, зберігаючись у пам'яті жанру, вони дали паростки «нового оперного автопоезису» – авторських виконавських інтерпретацій людини співаючої у творчості композиторів ХІХ сторіччя і надалі.

Основні оперні образи знаходять музично-тематичне втілення у вокальній та в оркестровій сторонах оперного тексту; опорний вокальний тематизм не тільки розробляються в оркестрі й оркестровими засобами: на основі інструментальних тембрів і фактурних прийомів образи опери протиставляються, трансформуються, приймають нові значення, поліфонічно розробляються, у тому числі переводячи діахронні образні контрасти у симультанну фактурно-оркестрову вертикаль і т.д. Таким чином, на основі лейтмотивного руху в оркестрі вокальні музичні характеристики набувають наскрізного симфонічного значення, зберігаючи вихідні смислові вокально-виконавські інтенції.

Розкриття мисленневих засад, психологічних передумов вокальної оперної творчості приводить до деяких узагальнюючих положень. По-перше, сьогодні широко визнаються факт росту популярності опери у світі, тенденція повернення інтересу публіки до класичних форм оперного мистецтва. Ця тенденція осмислюється як свідчення перебудови ціннісної ієрархії сучасної культури внаслідок зростання потреби людської особистості в культурній самоідентифікації. Загальними критеріями оновленого позитивного сприйняття оперних текстів визнається їх емоційна дієвість (здатність розбудити сильні емоційні реакції, що переходять у стійкі почуттєві концепти) та гедоністичність (здатність приносити задоволення, що йде від широкого естетичного призначення оперного феномена). Репрезентація своєрідних емоційних матриць, що віддзеркалюють психологічні очікування певної соціальної спільноти та формують ідеальні уявлення про внутрішній світ та особистісні установки суб'єкта, набувають стилетворчого значення, причому найбільше щодо музичного матеріалу оперного твору *в його вокально-виконавській інтерпретативній подачі*.

По-друге, оперна поетика дозволяє розбудовувати ідею особистісної цінності, погоджуючи її з уявленнями про психологічний тезаурус людини та насмілюючись рухатися вглиб особистісної свідомості засобами сольного вокального висловлення, але й також усіма музичними інгредієнтами оперного тексту. Причому виникають дві суттєві для створення оперного образу людини супутні обставини: в оперному мистецтві, як взагалі у художній формі, уявлення про людину завжди мають позитивний знак, якість естетичної доброзичливості; оперна творчість дозволяє не лише відчувати, почути людину, але й побачити її в піднесеному та покращеному вигляді.

По-третє, оперна мова тому постає явищем дуже широким та таким, що вміщує різні знакові форми, від пантомімічної через вчинкову до словесної та інтонаційно-музичної. Разом з цим, особистісний художній потенціал опери зосереджується в її музичній стороні, семантично розширюється на основі

стилістичного збагачення інтонаційно-мелодійного матеріалу, з якого вибудовується оперний образ в його вокально-виконавській інтерпретації.

Висвітлення явища вокально-виконавської авторизації оперного стилю логічно завершується пропозицією *типологічного підходу до вокального інтонаційно-мелодійного матеріалу оперних творів*. Відзначається, що саме в сфері мистецтва формуються ті образи почуттів, які можна вважати взірцевими, ті способи переживання, які є необхідною частиною суспільної людської свідомості, отже набувають значення психологічних універсалій.

Серед них провідними є співчуття-пристрасність, емпатійність; піднесення-звільнення, «високість»; облагороджування-краса, очищення співпричетністю до спільного почуттєвого досвіду. Відповідними до них та засадничими у розвитку вокального оперного стилю є наступні мелодійні типи:

- кантиленно-нарративний, інтонаційно синтетичний, але зосереджений на розвитку одного переважаючого почуттєвого стану, показовий для арій (монологів) портретного характеру, найбільш безпосередньо емоційно-типологічний, пов'язаний також з емоціями суму, каяття, комплексу умовно негативних емоцій;
- узагальнений мелодійно-декламаційний, з залученням симфонічної широти й виразності, що прагне дієвості та героїзації переживання, виявлення сили почуттів в їх, у цілому, позитивної спрямованості, навіть при вираженні складних амбівалентних станів; засвідчує процесуальність та повноту переживання;
- «прекрасний спів», чиста оперна кантилена, що має спиратися на специфічні вокальні прийоми звуковидобування, тобто виявляти красу саме вокального дихання, звукоподання; може позиціонуватися як класична мова опери або аріозний спів з особливими мелодійно-колоратурними додаваннями, що є немислимими поза оперною традицією, еволюціонують разом з нею; специфічні інтонації

ювіляційного співу – вокалізу (спів без слів) виступають виразом чистої, *лише в музичному звучанні доступної, радості.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. Упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. 460 с.
2. Адорно Т. Образы и картины «Волшебного стрелка» // Советская музыка, 1988. № 6. С. 112–115.
3. Аникст А. Гете и Фауст: От замысла к свершению. М.: Книга, 1983. 271 с.
4. Ангерт Г. 100 опер. М. : РТО, 1927. 277 с.
5. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–128.
6. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии). М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1-2. Л.: Музгиз, Ленингр. отд.-ние, 1963. 378 с.
8. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 279 с.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
10. Асафьев Б. Орестея. Музыкальная трилогия С.И. Танеева: Анализ музыкального содержания. М.: Н.Г. Райский, 1916. 52 с.
11. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. 279 с.
12. Бахтин, М. Проблема речевых жанров // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.245–247.
13. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
14. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Сост. С. Бочаров, В. Кожинов. М.: Худ. лит., 1986. 543 с.
15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
16. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996. 732 с.

17. Берлиоз Г. Избранные письма: в 2-х кн. Кн. 1: 1819–1852. М.: Музыка, 1981. 239 с.; Кн. 2: 1853–1868. М.: Музыка, 1982. 270 с
18. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
19. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 174 с.
20. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты: дис. ...доктора искусствоведения; спец.: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
21. Богданов-Березовский В. Музыкально-выразительные средства оперы // Вопросы музыкознания. Т.П. М.: Музгиз, 1956. С.253–290.
22. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
23. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). М.: МГЗПИ, 1991. Ч. 1. Тезисы. 274 с.
24. Борев Ю. Основные эстетические категории. М.: Высшая школа, 1960. – 446 с.
25. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1997. 352 с.
26. Браудо Е. История музыки. 2–е изд. М.: Музгиз, 1935. 463 с.
27. Брехт Б. Театр: в 5 т. М., 1965. Т. 2. 546 с.
28. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 104 с.
29. Буданов А. Становление театра «Геликон-опера»: дисс. ...канд. Искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 271 с.
30. Василюк Ф. Структура образа // Вопр. психол. 1993. №5. С. 5–19.
31. Василюк Ф. Понимающая психотерапия как психотехническая система. Автореф. дисс. ...доктора психологических наук; спец. 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. М., 2007. 47 с.
32. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.

33. Васина-Гроссман В. Речитатив // Музыкальная энциклопедия. М.: Музыка, 1978. Т.4. Стлб. 605.
34. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
35. Верди Дж. Избранные письма. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
36. Вильнер Н., Дворкина М. Как петь Верди? // Советская музыка, 1989. С. 44–49.
37. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX века. М.: Музыка, 1979. 149 с.
38. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
39. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
40. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
41. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем.; общ.ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
42. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
43. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: три мастера – три мифа. Пер. с нем. М.: Радуга. 1986. 480 с.
44. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев, 1986. С. 18–28.
45. Гете И. Фауст. Трагедия. Первая и вторая части. Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Искусство, 1962. 571 с.
46. Гиренок Ф. Патология русского ума. Картография дословности. М.: Аграф, 1998. 416 с.
47. Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова // А. Гозенпуд. Избранные сочинения. М.-Л.: Советский композитор, 1971. С. 128–239.
48. Горович Б. Оперный театр. Пер. с польск. М. Малькова. Л.: Музыка, 1984.

224 с.

49. Григорьев А. Артикуляция бытия культуры // Теоретическая культурология: энциклопедия. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 210–220.

50. Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия. Минск–Москва: Харвест – Аст, 2000. 592 с.

51. Джан Бибо. Слово как символ в композиторской концептуализации музыкальной поэтики // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наукових праць. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв та культури, 2007. Вип. 8. С. 34–44.

52. Джан Бибо. От литературного первоисточника к либретто: интерпретация исторических фактов в опере Дж. Верди «Трубадур» // Основні концептуальні підходи і тенденції модернізації педагогічної освіти в Україні: зб. наукових праць за заг. ред. Г.Є. Гребенюка. Харків: Стиль-Іздат, 2007. С. 310–320.

53. Додонов Б. Эмоция как ценность / Б.И. Додонов. –М. : Политиздат, 1978. – 272 с.

54. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М.: Музгиз, 1962. С. 179–219.

55. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.

56. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.-М.: Советский композитор, 1974. 221 с.

57. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.

58. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов.композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–348.

59. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. № 3. С. 99–106.

60. Зеленов Л. Курс лекций по основам эстетики. Горький: Горьк. инж.-строит. ин-т им. В. П. Чкалова, 1974. 180 с.
61. Зись А. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М.: Искусство, 1974. 447 с.
62. Зись А. Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М.: Искусство, 1980. 237 с.
63. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
64. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
65. Изваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв.; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
66. Ингарден Р. Исследование по эстетике. Пер. с польского. М.: Иностранная литература, 1962. 572 с.
67. Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран. Общ. ред. Б. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 354 с.
68. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы: сб. статей. М.: Искусство, 1975. 447 с.
69. История русской музыки: В десяти томах. М.: Музыка, 1984–1989. Т. 2. 336 с.; Т. 5. 519 с. Т. 6. 383 с.
70. История русской музыки: В десяти томах. Редкол. Ю. Келдыш, Л. Корабельникова, О. Левашева и др. М.: Музыка, 1994. Т. 8. 534 с.
71. Каган М. Музыка в семье искусств. М., 1996. 232 с.
72. Кандинский А. История русской музыки второй половины XIX века: Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1972. 280 с.
73. Келдыш Ю. История русской музыки. М.: Музгиз, 1954. Т. 3. 532 с.

74. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. 511 с.
75. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 202–222.
76. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века : дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
77. Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
78. Ковалев П. Творчество С.И. Танеева // С.И. Танеев Личность, творчество, документы его жизни. Гос. изд. муз. сектор: М., 1925. С. 14–48.
79. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
80. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 41–56.
81. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
82. Констант Смес А. (К. А. Кузнецов). Пуччини и его опера «Богема». М.: Музгиз, 1936. 80 с.
83. Корабельникова Л. Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
84. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора). Автореферат дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 «Музыкальное искусство». К., 2004. 19 с.
85. Косяченко М. Риторика как художественный канон в творчестве К. Монтеверди: дипломная работа. Одесса, 1984. 109 с.
86. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. С. 28–34.

87. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4. 1024 с.; Т. 5. 976 с.
88. Кречмар Г. История оперы. Л.: Academia, 1925. 406 с.
89. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 525 с.
90. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.
91. Леонтьев А. Потребности, мотивы, эмоции // Конспект лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та., 1971. 38 с.
92. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т.] М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
93. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XII веков. М.: Наука, 1966. С. 264–289.
94. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры: дис. ...канд. культур.; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
95. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
96. Лосев А. Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
97. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ...канд. социол. наук; спец.: 22.00.06 – социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
98. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1975. 384 с.
99. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. 95 с.
100. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). С-П.: Искусство, 2000. 704 с.
101. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ...кандидата педаг. наук; спец.: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.

102. Лукин Ю. Культура и культурная политика. М.: РАУ, 1992. 214 с.
103. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
104. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
105. Мальцев С. Семантика музыкального знака. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Вильнюс, 1981. 17 с.
106. Маркези Г. Ш. Гуно: Фауст // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 194–197.
107. Маркези Г. Джузеппе Верди // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
108. Марков М. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М.: Искусство, 1970. 238 с.
109. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х тт. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 365 с.
110. Мёдова А. Теория модальности. GmbH&Co.KG, Saarbrücken: LambertAcademicPublishing, 2011. 270 с.
111. Мёдова А. Модальность текста в контексте философской теории модальности // Вестник Бурятского государственного университета: сб. статей. Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2010. Вып. 14 а: Философия, социология, политология, культурология. С. 48–53.
112. Модальность. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/743
113. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
114. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
115. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 253 с.
116. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Л.: Музыка, 1981. 262 с.

117. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Сост. и вступ. статья В. Шестакова. М.: Музыка, 1976. 462 с.
118. Мусоргский М. Литературное наследие: кн. 1-2. Сост. А. Орлова и М. Пекелис. М., 1971. 430 с.; 1972. 232 с.
119. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
120. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
121. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1963. 168 с.
122. Нюрнберг М. Джузеппе Верди. 1813-1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.
123. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
124. Оганезова-Григоренко О. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу: дис. ... докт. мистц.; спец.: 17.00.03. – Музичне мистецтво. Одеса – Київ, 218. 445 с.
125. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная опера. 3-е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.
126. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. Сост. Л. Соловцова, Т. Леонтовская, Л. Полякова, Г. Орджоникидзе. М.: Музыка. 1970. 424 с.
127. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.
128. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Ленинград, Музыка, 1975. Вып. 14. С. 3–30.
129. Особенности музыкальной драмы Вагнера и Верди. URL: <http://www.stinfa.ru/?id=114309>
130. Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 608 с.
131. Проблемы музыкального мышления: сб. статей. Сост. М. Арановский.

- М.: Музыка, 1974. 333 с.
132. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
133. Реформатский А. А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. М.: Институт языкознания АН СССР, 1955. Вып. 1. С. 172–199.
134. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. 416 с.
135. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
136. Савенко С. С.И. Танеев. М., 1985. – 175 с.
137. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
138. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 242 с.
139. Скорбященская О. «Что нам Вебер» или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 183–186.
140. Скорбященская О. Чайковский и Вебер // Советская музыка. 1990. № 12. С. 101–105.
141. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
142. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
143. Смирнов А. «Ромео и Джульетта»: История сюжета и характеристика героев. М., 1989. 83 с.
144. Собинов Л. Верди в письмах // Советская музыка, 1951. № 5. С. 23–37.
145. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.-Л.: Искусство, 1946. 143 с.
146. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.
147. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.:

Музыка, 1984. 399 с.

148. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини. М., 1958. 47 с.

149. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.

150. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1973. С. 292–309.

151. Ставиченко А. Последние оперы Рихарда Штрауса (к проблеме типологии поздних этапов в искусстве): дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Киев, 2014. 188 с.

152. Степанов Ю. Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975. 211 с.

153. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 288 с.

154. Стравинский И. Статьи. Письма. Воспоминания. М.–Л.: Музыка, 1972. 208 с.

155. Сусидко И. Опера *seria*: генезис и поэтика жанра: дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2000. 409 с.

156. Тарасты Э. Музыка как знак и как процесс // *Homo musicus*. Альманах музыкальной психологии: сб. статей. М., 1999. С. 61–78.

157. Тигранов Г. «Отелло» Дж.Верди // Очерки по истории и теории музыки. М., 1970. Книга 2. С. 154–222.

158. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.

159. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 141–156.

160. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропилей, 2000. 200 с.

161. Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской

культуры», 1995. 360 с.

162. У Хуйминь. Оперное интонирование как семантический феномен: вокально-исполнительский аспект: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 184 с.

163. Франкл В. Человек в поисках смысла. Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 367 с.

164. Фромм Э. Человек для себя. М. : АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.

165. Ферман В. Верди и его опера «Травиата». Поздний Верди // В. Ферман. Оперный театр. Статьи и исследования. М., 1961. С. 238–261.

166. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума СПб.: Питер, 2004. 196 с.

167. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования. Изд 2-е, перераб. СПб.: Питер, 2002. 272 с.

168. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд.. М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 260 с.

169. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: сб. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.

170. Холопова В. Классицистский комплекс творчества Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Исследования. М., 1985. С. 40–68.

171. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: музыкальное искусство. М., 2008. 225 с.

172. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.

173. Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960. 547 с.

174. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

175. Целмс Е. Художественное переживание и его роль в процессе

- восприятия произведений искусства // Эстетические очерки: сб. статей. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 175–194.
176. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.
177. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М.: Музыка, 1980. 296 с.
178. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
179. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. 245 с.
180. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинах и лицах: Монография. К., 2013. 468 с.
181. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. Ред.-сост. Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 13–46.
182. Чжан Мяо. Взаємодія речитативності та кантиленності в оперних творах Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 360–372.
183. Чжан Мяо. Категорія оперного стилю як основа теоретичної моделі сучасного оперного театру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 95–106.
184. Чжан Мяо. Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 326–336.
185. Чжан Мяо. Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*

- Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 245–256.*
186. Чжан Мяо. Симфоническое единство вокального и оркестрового тематизма в оперном тексте. *The European Journal of Arts. Scientific journal.* Vienna, 2019. №1–2. S. 47–53.
187. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2015. 186 с.
188. Шавердян Р. Мелодика Верди // Советская музыка, 1960. №6. С. 94–101.
189. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
190. Шестаков В. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 358 с.
191. Шингаров Г. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М.: Наука, 1971. 222 с.
192. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В. Неждановой, 2001. 296 с.
193. Ярустовский Б. И. Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 280 с.
194. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
195. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese // “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981. H. 9. S. 460–465.
196. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
197. Cheyne J. A., Tarulli D. Dialogue, Difference and the “Third Voice” in the Zone of Proximal Development // *Theory and Psychology*, 9 / University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada. 1999. P. 5–28.
198. Dufresne C. Maria Callas – Primadonna assoluta. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1995. 335 s.

199. Kesting J. Maria Callas. Düsseldorf; Wien: Econ Taschenbuch-Verl, 1996.
431 s

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

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

1. **Чжан Мяо.** Взаємодія речитативності та кантиленності в оперних творах Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 360–372.
2. **Чжан Мяо.** Категорія оперного стилю як основа теоретичної моделі сучасного оперного театру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 95–106.
3. **Чжан Мяо.** Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 326–336.
4. **Чжан Мяо.** Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 245–256.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

5. **Чжан Мяо.** Симфоническое единство вокального и оркестрового тематизма в оперном тексте. *The European Journal of Arts. Scientific journal.* Vienna, 2019. №1–2. S. 47–53.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.