

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ПОМПЄЄВА Анна Юріївна

УДК [782.1:784]:78.03(4)"18/19"

**ВОКАЛЬНА СТИЛІСТИКА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ
МАЛОЇ ФОРМИ КІНЦЯ ХІХ — ХХ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків — 2017

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Говорухіна Наталія Олегівна

Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри сольного співу

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор

Черкашина-Губаренко Марина Романівна

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
професор кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства, доцент

Єрошенко Олена Віталіївна

Харківська державна академія культури,
доцент кафедри хорознавства
та хорового диригування

Захист відбудеться «29» травня 2017 року о 10.30 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «25» квітня 2017 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М.С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Оперне мистецтво – розгалужена система жанрів, (М. Черкашина) обумовлених самою природою опери як синтетичного явища, що об'єднує музику, театр і сольний спів. Саме останній у його театралізованому варіанті, у поєднанні з законами музичної драми був як генезою опери, так і джерелом її подальших метаморфоз (О. Стахевич). Генеральною лінією в еволюції опери була боротьба двох тенденцій – ставленням до неї як до драми (музичний театр дії, показу) або до епосу (музичний театр оповіді, споріднений з літературними епічними жанрами), на перетині яких завжди опинялася оцінка ролі сольного співу, що в опері набув головної семантичної ознаки, а згодом або виступав на перший план (італійська школа *bel canto*), або ставав частиною цілісного оперно-симфонічного дійства (опери-драми романтичної доби). Принцип «опери, що співається», у поєднанні з гетерогенними сценами (К. Дальхауз) породжував особливі типи оперної драматургії, у числі яких «опера малої форми» (Р. Розенберг), та її «концентрат» – одноактна опера. У працях з оперології подібні оперні форми розглядаються у зв'язку з ідеєю камерності (М. Басок, М. Бялик, Ю. Кочнев, Н. Толошняк), а у зв'язку з цим і феноменом одноактності (І. Іванова, А. Мізітова, Д. Кривицький, Е. Мітіна). Разом з тим досі у названих дослідженнях спеціально не розглядалося питання щодо вокальної стилістики опери малих форм як найважливішої її складової.

Отже, актуальність теми дослідження обумовлена: необхідністю подальшої розробки теорії музичних форм в оперології; затребуваністю опер малої форми, у тому числі одноактних, як у класичній, так і в сучасній практиці оперного мистецтва; специфічними особливостями стилістики сольного співу, що склалися в опері малої форми та істотно вплинули на еволюцію оперного стилю в цілому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського відповідно до комплексної теми «Методологічні та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні, соціологічні та психолого-педагогічні аспекти» на 2012-2017 рр. (протокол №4 засідання вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського від 29.11.2012 р.).

Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 4 від 24. 11. 2016 р.).

Мета дослідження – виявити специфіку вокальної стилістики опер малої форми у творчій практиці кінця XIX – XX століть.

Досягнення даної мети зумовило вирішення наступних завдань:

– узагальнити методологічні засади вивчення опери у триєдності «музика – театр – сольний спів»;

– розкрити специфіку опери малої форми в її витоках, тенденціях розвитку і етапах еволюції, запропонувати класифікацію цього різновиду оперного жанру стосовно до одноактної структури як найбільш послідовного втілення її поетики;

– виявити еволюцію вокальної стилістики опер малої форми у творчій практиці кінця ХІХ – початку ХХ століть – від веризму до пізнього романтизму.

– розглянути тенденції розвитку вокальної стилістики в операх малої форми ХХ століття – від експресіонізму до постмодернізму

Об'єкт дослідження – опера малої форми, **предмет** – особливості вокальної стилістики у європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ ст.

Матеріал дослідження склали оперні твори кінця ХІХ - ХХ ст., в яких репрезентовано як малі форми, так і основні типи вокальної стилістики, характерні для еволюції цього різновиду жанру. Для позірності обрані саме одноактні опери, де сконцентровано головні ознаки опер малої форми у всіх трьох її складових – музиці, сценічній дії, сольному співі: П. Масканьї «Сільська честь» (1888), С. Рахманінов «Франческа да Ріміні» (1905), А. Шенберг «Щаслива рука» (1913), В. Губаренко «Пам'ятай мене» (1977) (партитури, аудіо- та відеозаписи).

Методи дослідження. У дисертації залучено як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження. Серед них: *історико-генетичний* – для характеристики витоків та еволюції опер малої форми в західноєвропейському мистецтві; *дедуктивний* – визначив хід дослідження в напрямку від загального (теорія оперного жанру) до особливого (опера малої форми) і конкретного (вокальна стилістика); *компаративний* – для порівняльних характеристик оперної драматургії та композиції, особливостей вокальної стилістики у творах, що аналізуються; *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення типологічних інтонаційних витоків вокальної стилістики в обраних зразках опер малої форми; *метод виконавського аналізу* – для розкриття специфіки вокального ресурсу в сольних партіях та ансамблях опер малої форми.

Теоретична база. У дисертації використані праці з фундаментальних напрямів музичної науки ХХ–ХХІ століть:

– *теорії жанру і стилю в музиці, музичного мислення, музичної драматургії та форми* (А. Альшванг, Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, Л. Казанцева, М. Лобанова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, І. Пясковський, А. Сохор, С. Тишко, В. Холопова, Л. Шаповалова, С. Шип, G. Adler, H. Besseler, A. Schönberg);

– *оперології, у тому числі теорії камерної опери* (Б. Асаф'єв, М. Басок, М. Бялик, І. Драч, І. Іванова, О. Казарінова, Ю. Келдиш, В. Конен, О. Корчова, Ю. Кочнев, О. Леонтьєва, Т. Ліванова, Ю. Лобова, А. Молибога,

А. Мізітова, А. Носуля, Н. Полікарпова, В. Полупанов, Р. Розенберг, К. Руч'євська, Т. Соловійова, С. Стасюк, Є. Тараканова, С. Тишко, М. Черкашина-Губаренко, Н. Шмельова, Р. Arrighi, J. Chrominski, C. Dahlhaus, E. Hoover, M. Sansone);

-- *теорії і практики мистецтва сольного співу* (Д. Аспелунд, Н. Говорухіна, Н. Гребенюк, Н. Деліцієва, Л. Дмитрієв, Т. Мадишева, Ю. Малишев, В. Морозов, Дж. Мур, І. Присталов, О. Стахевич, Д. Фішер-Діскау, А. Хуторська, Р. Юссон, R. Bing, G.-L. Duprez, A. Viribay).

Як базові матеріали, необхідні для розкриття теми, в дисертації використані монографії та статті, присвячені творчості П. Масканьї, С. Рахманінова,

А. Шенберга, В. Губаренка (О. Батовська, Н. Говорухіна, І. Драч, Т. Краснопольська, Н. Некрасова, Н. Полікарпова, С. Стасюк, М. Черкашина-Губаренко, Н. Шмельова, Б. Шоу, Б. Яворський, Вас. Яковлев, Е. Hoover, О. Rieseemann, М. Sansone). Для методологічних засад вивчення опери як жанрово-стильового феномена залучено дані з філософії, естетики, культурології, літературознавства, театрознавства, лінгвістики, семіології, музичної соціології (Т. Адорно, М. Бахтін, Б. Брехт, Н. Конрад, О. Лосєв, Ю. Лотман, Б. Старостін, Й. Хейзінга, Б. Шоу, К. Г. Юнг, Р. Arrighi).

Наукова новизна отриманих результатів. При виявленні динаміки розвитку вокальної стилістики в операх малої форми кінця XIX – XX століть у дисертації *вперше*:

- систематизовані методологічні установки щодо вивчення опери малої форми як жанрово-стильового комплексу з виділенням її основного репрезентанту – одноактної опери;
- розкрита специфіка опери малої форми у історико-стильовому і логіко-теоретичному аспектах;
- запропонована оригінальна класифікація її різновидів;
- прослідкована еволюція вокальної стилістики у найбільш показових зразках опери малої форми кінця XIX – XX століть (П. Масканьї, С. Рахманінов);
- виявлені риси спадкоємності та новаційності цього різновиду жанру у творчості композиторів XX ст. (А. Шенберг, В. Губаренко).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дисертації стануть у нагоді при складанні програм навчальних курсів «Аналіз музичних творів», «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Оперний клас», «Історія вокального виконавства», «Методика вокального виконавства» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України, а також у творчій практиці (у тому числі і навчальній – при зверненні до опер малої форми у оперній студії ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення були викладені на всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2014); «Мистецтво та шляхи його осмислення у дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2015); «Учитель – учень: ідея спадковості та новаторства в музичній культурі України» (Суми, 2015), «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (Харків, 2016).

Публікації. За темою дисертації опубліковано п'ять статей у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, а також одна стаття у міжнародному періодичному виданні «Южно-российский музыкальный альманах» (РФ).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, що містить 207 позицій (11 сторінок, з них 15 позицій – іноземними мовами) і Додатку з нотними прикладами. Загальний обсяг дисертації – 226 сторінок, з них основного тексту – 191 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, мету і завдання, об'єкт і предмет дослідження; сформульовано його методологічну та теоретичну базу, наукову новизну і практичне значення отриманих результатів; наведено дані про апробацію результатів і структуру роботи.

Розділ 1 «Методологія вивчення опери як синтетичного жанру: музика – театр – спів» присвячений аналізу складових опери як художнього цілого. У підрозділі 1.1. «*Стиль і жанр у оперній специфікації*» надано характеристику фундаментальним категоріям у екстраполяції на оперну практику. Стиль в опері, як і в будь-якому іншому музично-художньому явищі, є особистісним і надособистісним одночасно. Жанровий зміст опери визначається двома ключовими моментами: 1) синтезом музики, театру і літературної драми, а також виконавського та режисерського мистецтва; 2) «смісловиттєвою» орієнтацією певного різновиду, детермінованого культурно-історичними установками, поглядами на мистецтво в цілому.

Розглядаються питання щодо історії виникнення оперного стилю від епохи Бароко, коли сформувався «театральний стиль» (за А. Кірхером, *stylus theatralis*). Відмінною ознакою «театрального стилю» в музиці є майже обов'язкова присутність в зразках цього стилю драми, від якої похідною була музика. Оперний стиль наділено парадоксальною сутністю, оскільки під впливом музики, театру і літературного тексту формується «третя реальність» (Б. Брехт) – відчуття своєрідного симбіозу цих складових під егідою інтонаційно-музичного начала.

Таким чином, жанр і стиль складають єдину смислоутворюючу конструкцію: жанр має значення узагальнюючої категорії, а стиль і стилістика немов «нанизуються» на «життєву вісь» жанру (В. Холопова). Стиль в опері є ключем до діалогу, який ведуть між собою культурні епохи (А. Сохор). Як результат, опера відрізняється плюралізмом стилів, які залежать від жанру в його певному трактуванні.

У підрозділі 1.2. «*Типи організації часу в опері. Гетерогенна оперна сцена*» продовжено характеристику методологічних засад вивчення оперного «типу творчості». Зазначено, що певний тип творчості (М. Арановський) надає цілісність і видову єдність оперному стилю (насамперед, композиторському). Центральною проблемою постає організація часу (темп дії), який, за К. Дальхаузом, втілюється на таких рівнях: 1) темп як міра відліку метричних одиниць; 2) темп дії і мови персонажів; 3) темп афекту; 4) темп як міра представленого часу, як реальний зміст тієї чи іншої оперної сцени. У будь-яких її жанрово-стильових модифікаціях опера є «драма абсолютного справжнього» (К. Дальхауз).

У площині формотворення опера підпорядкована іманентно-музичним закономірностям, при яких текст, що співається, опиняється немов «по той бік мови», як субстрат ідейного змісту в кожному моменті дії (К. Дальхауз). Стиле-видова специфіка і, водночас, синтетичний універсалізм опери розкривається через гетерогенну (симультанну за сприйняттям) оперну сцену, де сконцентровані атрибути позамузичного ряду, увиразнені музичними засобами. У таких сценах опера постає рівновіддаленою від своїх прототипів – як театральної драми, так і роману в літературі, формуючи власну часопросторову структуру.

У підрозділі 1.3. «*Мистецтво сольного співу в опері*» надано узагальнену характеристику цієї складової оперного «жанро-стилю». Виникнувши в умовах історичного «зламу» традицій вокально-хорової поліфонії Ренесансу і формування системи гомофонно-гармонічного мислення, опера знаменувала значні зрушення у самій природі вокального виконавства, виводячи на перший план постать соліста-віртуоза та арію як жанровий репрезентант нової вокально-концертної форми.

У класичному італійському *bel canto* середини XVII – першої половини XIX століть головною вимогою була кантилена, співучість виконання, яка означала поєднання обох сторін співацького процесу – краси голосу і смислової наповненості інтонування. Теза «голос – це людина» (Є. Назайкінський) у мистецтві сольного співу існує у двох значеннях – портретуванні співака та об'єктивації голосу як виразово-зображального інструмента знакової діяльності. Абсолютизація одного з цих моментів призводить до їхньої неузгодженості. У «опері, що співається» (К. Дальхауз) на першому плані звуко-візуальний портрет вокаліста-віртуоза, що затьмарює об'єктивацію сценічного образу.

В опері-драмі, яка змінила добу класичного *bel canto*, навпаки: об'єктивація є первинною, а спів як портретування соліста відступає на другий план. Вже у операх Дж. Верді засилля колоратури зникає, а кантілена драматизується, що вимагає від співаків підвищення сили звуку. *Bel canto* у своїй естетичній якості перетворюється на загальне позначення техніки співу, де досконале володіння голосовими засобами, як і раніше, спирається на кантілену.

Водночас, в оперну естетику проникають нові концепції, засновані на «фаустианській моделі» (М. Черкашина-Губаренко), згодом представленої у науковому вимірі в аналітичній психології К. Г. Юнга. К. Юнг назвав архетипи колективного несвідомого Его, Тінь, Аніма, Анімус, Самість та досліджував їх прояв через різні типи людської поведінки, а також звертався до матеріалів міфів, фольклору, художньої творчості. У кращих оперних зразках другої половини, кінця XIX століття випереджалися майбутні наукові відкриття. Тут здійснюється вищий синтез різних сторін особистості, що визначає і завдання співака-актора як носія образу, втілюваного у тому числі через «колективне несвідоме».

Наприкінці XIX – XX століть опера переживає «друге народження» (О. Корчова), проте цей процес не був одномоментним: антиромантичні тенденції визрівали у самому оперному романтизмі та супроводжувалися новими вимогами до оперних співаків; в опері діє новий герой-сучасник, носій певного світогляду, національної ментальності, психології індивідуальності. У цих умовах «велика» (багатоактна) опера частково втрачає своє провідне значення, а до нових естетичних засад більш пристосованою виявляється опера малої форми. Опері-новели П. Масканьї, Р. Леонкавалло, пізніше триптих Дж. Пуччіні репрезентують поворот у оперній естетиці, що відбивається і на вимогах до оперних співаків, які у більшій мірі, ніж раніше, стають акторами.

У Розділі 2 «Опера малої форми: зародження, тенденції розвитку та етапи еволюції» міститься стислий огляд жанрової стилістики опер малої форми з акцентом на її сольо-вокальній складовій.

У підрозділі 2.1 «Естетика та поетика опери малої форми, її основні різновиди» зазначено, що феномен одноактної опери розуміється у даній дисертації як особливий принцип оперного мислення, у якому зафіксовано концентрат самої ідеї «опери малої форми» (Р. Розенберг). У цьому зв'язку здійснено порівняльний аналіз понять «камерна опера», «опера малої форми», «одноактна опера», які є спорідненими, однак не тотожними. «Камерність» означає принцип музичного мислення, відмінного як умовами виконання творів, так і особливим «ухилом» змісту (Б. Асаф'єв, Т. Адорно) від споріднених йому за значеннями «концертності» та «симфонічності».

Щодо поняття «малої форми», зазначено, що в екстраполяції на оперу воно є похідним від загального розуміння поетики художньої мініатюри з її принципом «велике у малому» (Є. Назайкінський). Принцип одноактності в

оперному жанрі постає репрезентантом опери малої форми, де концентруються глобальні ознаки камерності у розповсюдженні на три складові опери як жанрово-стильового комплексу – музику, сценічну дію, мистецтво сольного співу.

На формування опери малої форми кінця ХІХ ст. вплинув розвиток інструментально-симфонічних жанрів (симфонічна поема – аналог одноактної опери доби романтизму), а також нових літературних ідей і жанрів (зокрема, малих оповідних форм, таких як новела, повість, поема), що відбилося і на симфонії. Опера малої форми була результатом повороту від драми до епосу, де слово і музика єднаються під знаком загальної ідеї, висловлюваної музичною мовою «методом показу» (І. Іванова, А. Мізітова). Сукупність процесів, що призвели до опер малої форми, не вкладається в остаточну систематизацію. Це пов'язано, насамперед, із синтетичною природою опери, яка, з одного боку, детермінується розвитком літератури і театру, а з іншого – розвивається «всередині себе» як вид музичного мистецтва. Загальні процеси останнього – головна внутрішньо морфологічна причина появи в опері одноактної структури, пов'язаної з принципом камерності як замкненого музикування, психологізацією, експресією внутрішньої сфери почуттів (Б. Асаф'єв).

Ознаками малої форми, що розрізняються за якісними і кількісними параметрами опери, слугують: 1) один ключовий персонаж (або дует, тріо), які практично не сходять зі сцени; 2) незмінне сценічне оформлення (декорації, костюми тощо). Втім опера малої форми не зводиться до одної структурної моделі, хоча деякі її стійкі «стандарти» і «штампи» (за М. Баском) історично виникали і стилістично закріплювалися. З урахуванням цієї обставини в дисертації запропоновано класифікацію різновидів опер малої форми:

1) опера-новела номерної структури, створена на літературне лібрето за зразком «великої» опери, «згорнутої» у часі до одноактності (літературний аналог – новела як «конспект» роману, що може бути і ненаписаним);

2) опера-балада наскрізної структури, що відрізняється майже прямим перенесенням на музику літературного джерела і містить екстраординарні, іноді фантастичні події;

3) опера-картина як своєрідний аналог симфонічної картини, у якій центр ваги зміщено в оркестрову сферу, а сценічна дія і сольний спів є додатковими;

4) моноопера як трансформація камерності в музичний спектакль одного актора-співака.

У підрозділі 2.2. «Лірико-ігрова природа опери малої форми» серед детермінант естетичного ґатунку вирізняється принцип ліричної образності, що охоплює досить широкий діапазон вираження. Її витoki слід шукати у любовному мадригалі та пасторальній драмі, власне у синкрезі музики, гри і ліричної поезії (Й. Хейзінга). В аспекті сприйняття цих складових слід

вирішувати і проблему оперного ліризму, в якому конституювано такі термінологічні значення, що вказують на системну єдність «типової образної модальності» (І. Присталов): 1) етимологічне (лірика у практиці давньогрецького мистецького синкрезису); 2) жанрово-семантичне (лірика як один з трьох родів мистецтва); 3) стилістичне (атрибутика ліричної модальності – емоційність, чуттєвість, психологічність, відвертість).

Для виявлення ліричного модусу в операх малої форми суттєвими є всі ці значення, проте в аналітичному плані найважливішим постає стилістичне. Історія опери малої форми свідчить, що ліризм у поєднанні з ігровими інтенціями завжди визначав її внутрішній зміст, концентруючись, насамперед, в арії та інших сольних-вокальних сценах, де відбувається репрезентація «стану душі» ліричного героя.

У підрозділі 2.3. «Сольний спів у контексті еволюції опери малої форми» відзначено, як поступово відбувалося зміщення «центру ваги» з розгорнутих сольних-концертних номерів (арій, каватин, кабалетт) на більш прості і доступні широкому загалу жанри вокальної музики, побутові за походженням (пісня, романс, пісня-танець).

Історіографія оперного мистецтва Європи вказує на перші зразки опери малої форми, що належать до неаполітанських і венеціанських «діалектних комедій» з музикою (Т. Соловйова), які не мали самостійного значення. Вони існували як: 1) опери-інтермедії (вставки до «великих» опер); 2) опери-прологи (їх прообраз – оперні увертюри, що концентрували музично-тематичний матеріал оперного твору). Інтермедії-буфф, які писали представники неаполітанської оперної школи – А. Страделла і А. Скарлатті (П. Луцкер) могли вільно переміщуватися із опери в оперу, що зумовило у подальшому їхню самостійність. Остаточне відокремлення опер-інтермедій від «великих» опер-серія відбулося у творчості Дж. Б. Перголезі («Служниця-пані», 1733). Саме в його оперній стилістиці склалися такі їхні типові ознаки, як: 1) мінімум дійових осіб з різними вокальними амплуа; 2) опора на арії та дуети; 3) буфонна комічна скоромовка, характерна для басів, і танцювально-ігрові мелодії у сопрано, що чергуються з речитативами *secco* під клавесин.

Паралельно з італійською лінією в історії опери малої форми формується і французька («Два мисливці і молочниця» Е. Р. Дуні і «Коваль» Ф. А. Данікан-Філідора, «Люсіль», «Сільвені» і «Річард Левине Серце» А. Е. М. Гретрі). Поряд з італійською та французькою течіями в еволюції опери малої форми слід назвати й австро-німецьку, фундатором якої правомірно вважається В. А. Моцарт (зінгшпіль «Директор театру»). Опера малої форми, у тому числі і одноактна, була закономірним етапом і в розвитку інших національних шкіл, зокрема, російської («Ямщики на підставі» Є. Фоміна, триптих А. Тітова «Ям, або Поштова станція», «Посиденьки, або Наслідок Яма», «Дівич-вечір, або Філаткіне весілля»).

У цілому можна виокремити два жанрово-стильових напрямки розвитку опери малої форми у класичний період її функціонування:

1) розважально-побутовий, інтермедійно-дивертисментний – найчастіше комічно-ігровий або комічно-сентиментальний (Дж. Гаццаніги «Кам'яний гість, або Дон Жуан»); 2) лірико-сентиментальний, представлений на тлі історичної, міфологічної і казково-фантастичної тематики (К. В. Глюк «Китаянки», «Театральна серенада», опери-фарси Дж. Россіні «Шлюбний вексель», «Щасливий обман», «Випадок робить злодієм», «Шовкова драбина», «Сіньйор Брускіно»).

Пріоритет інтермедійно-буфонної і сентиментально-побутової тематики в операх малої форми зберігався аж до другої половини ХІХ ст. Лише з появою літературного веризму з'являється відчутний ухил до психологізації і драматизму. Значною мірою на це вплинув розквіт вокального циклу з його лірико-психологічними засадами, де на першому плані поставали «образ автора» та його носій – «образ героя» (Л. Горелік).

Отже, в оперному мистецтві другої половини ХІХ ст. спостерігається перехідний період, у якому змішуються школи, стилі, жанри, виникають нові трактування вже відомих оперних форм. У практику впроваджуються варіанти-редакції опер, які існують в декількох версіях (наприклад, «Іоланта» П. Чайковського існувала спочатку як одноактна, а двоактною стала лише у практиці постановок). Періодом розквіту опери малої форми слід вважати кінець ХІХ ст., коли цей різновид виокремився, ставши зразком для наступних модифікацій у творчості композиторів ХХ ст.

У Розділі 3 «Еволюція вокальної стилістики в опері малої форми: від веризму до пізнього романтизму» аналізуються як загальні тенденції, так і конкретні стильові прояви зазначеного явища.

У підрозділ 3.1. «Опера-новела (П. Масканьї “Сільська честь”»)» цю оперу-новелу (1888 р.) проаналізовано як центр тяжіння, до і від якого походять різні метаморфози вокальної стилістики. Її драматургія поєднує риси «опери, що співається» (з акцентом на сольво-вокальній складовій як смислового ядрі драми) та симфонізованої опери-драми, де діє іманентно-музична логіка. У жанровому стилі «Сільської честі» відсутні арії концертного типу. Сміслові акценти у характеристиках персонажів зосереджено у жанрах, що мають національно-фольклорне походження (сіціліана Турідду, сторнелло Лоли, кабалетта Альфіо, романс Сантуцци). У вокальній мові присутня натуралістична «естетика крику» (Ю. Лобова), що означає особливу манеру виконавця – експресивне підкреслення інтонацій прийомами «не вокального» походження.

Доводиться що опера малої форми, стабілізувавшись, набуває низку константних жанрово-стилістичних ознак, які у даній дисертації класифікуються за двома параметрами: 1) *горизонтально-часовому*, представленому через масштаби цілого і загальну тривалість дії; 2) *вертикально-просторовому* у вигляді: а) кількості персонажів-солістів, число яких зменшується до одного співака-актора; б) кількості змін у сценічному оформленні, яких стає значно менше.

У підрозділі 3.2. «Опера-балада (С. Рахманінов “Франческа да Ріміні”» зазначено, що в музично-драматургічній концепції твору акцент зроблено не на розповіді Франчески (з літературного джерела Данте), а на лірико-психологічній колізії стосунків трьох героїв традиційного любовного «трикутника». Вокальна стилістика (за винятком хорових епізодів) базується на речитативно-декламаційній сфері; причому більш-менш закінчені аріозно-романсові фрагменти вплетені в загальну тканину наскрізних гетерогенних сцен з єдиною ідейно-сисловою основою.

Запропоновано порівняльну характеристику опер одноактної структури П. Масканьї та С. Рахманінова. Виявлено національні та індивідуально-авторські відмінності. Якщо «Сільська честь» містить багато ознак, які в історичному плані виявилися експериментальними, стилістично мобільними, то у рахманіновському творі зберігається задекларований П. Масканьї принцип концентрації музично-сценічної дії, побудованої на основі «моноінтонаційних» сцен-ансамблів з перенесенням музичного розвитку в оркестр, а також *речитативно-аріозний тип* сольної-вокальної стилістики.

До загальних ознак стилістики обох опер слід віднести: 1) невеликі масштаби сольних висловлювань; 2) оригінальну жанровість, що моделює різні типи співу – від фольклорно-побутового (П. Масканьї) до стилізованого, оперного (С. Рахманінов); 3) особливу експресію аріозного співу, побудованого на розвитку кантиленного «ядра», що модифікується за рахунок різноманітних виконавських засобів, в тому числі і не вокальних (голосове ковзання, перехід на мелодекламацію).

В цілому, оперна драматургія «Франчески да Ріміні» С. Рахманінова «модулює» від веристської новели з її побутовою основою до поемно-симфонічного узагальнення. У той час, як у опері П. Масканьї музично-лексично підкреслено типове для оповідних жанрів зіставлення об'єктивного фону і суб'єктивної драми героїв, у творі С. Рахманінова ці два плани співіснують в інтонаційному взаємопроникненні. Принцип наскрізної драматургії в опері С. Рахманінова додає рис балади від «першої особи», якою можна вважати автора музики. Це дозволяє в межах малої форми створити повноцінну оперну концепцію з дотриманням усіх законів жанру.

У Розділі 4 «Тенденції розвитку вокальної стилістики опер малої форми в творчій практиці ХХ століття: від експресіонізму до постмодернізму» підкреслено, що ХХ століття для опери малої форми виявилось своєрідним ренесансом. Об'єднані естетикою камерності, малі форми стають пріоритетними у відбитті нових ритмів, прискореного темпу, калейдоскопічних змін життя.

У підрозділі 4.1. «Експресіоністська “драма з музикою” (А. Шенберг “Щаслива рука”» зазначено, що «нова камерність» (Б. Асаф'єв) породжує й інше трактування форми малої опери, що унаочнює «Щаслива рука» (*Die Glückliche Hand*) А. Шенберга (1913). Творче кредо композитора («музика не повинна прикрашати – вона має бути правдивою») визначає семантичну

структуру оперного твору, в якому спостерігаємо збіг техніки вільної атональності та естетичного результату – «позірність почуттів» (Т. Адорно).

У опері «Щаслива рука», створеної за мотивами драми А. Стріндберга, представлена барокова ідея спатиалізації часу, втілена засобами нового синтезу звуку, світла (кольору) і руху (Е. Хувер). Лібрето опери з деталізованою розшифрованою сценічних ситуацій належить А. Шенбергу, який керувався ідеєю «музикування засобами сцени». Її сенс полягав у підпорядкуванні узагальненому змісту всіх компонентів оперного спектаклю, що стосуються візуально-пластичного ряду. Техніка вільної атональності, застосована А. Шенбергом у сценічному жанрі, наділена однією властивістю, що адекватна змісту представлених фантастичних подій, які виходять на рівень музичної фантасмагорії: граничний лаконізм, впорядкованість і супроводжуюча їх «картинна» статика, підкріплена світловим рішенням, коли «вібрації» синхронно та асинхронно поєднані (як візуально, так і музично).

Вокальна складова «Щасливої руки» представлена одним персонажем, який співає (*Ein Mann*; баритон), і невеликим хором. Герой – умовний персонаж, більш символ, аніж реальна людина. Принцип концентрації «драми душі» пориває з веристською «драмою пристрастей». Естетика «Щасливої руки» перебуває (за словами А. Шенберга) між «зоровим реалізмом» і «символістською інтерпретацією матеріалу». Оригінальна концепція «сценічного музикування» реалізована на основі інтенсивності гри світла і кольору (А. Шенберг вживав терміни «світлотривалості» і «кольорозвуки»). Вокальна стилістика у «Щасливій руці» підпорядкована ідеї, що відбиває термін «музикування поняттями» (А. Шенберг), носієм яких і є головний персонаж.

Уперше сольний спів з'являється наприкінці першої – початку другої сцени. У концентрованому вигляді його стилістика містить використання сегментів німецького речитативного стилю, утвореного на ґрунті коротких реплік-вигуків з подальшим зростанням до більш розгорнутих мелодичних фраз із вибагливою ритмікою і «візерунчастим» малюнком. Відновлення вокальної лінії відбувається лише наприкінці II-ї сцени, де з'являється новий елемент – своєрідна кантилена, еквівалент традиційної оперної «теми кохання». Напружена експресія реплік соліста досягає апогею на словах: «*Di Susse, du Schone!*» («Ти солодкість, ти чудо!»). Тут представлена й вища теситурна точка (тон a^1), який здобувається фальцетом; після цього звучить інтонаційне резюме на той самий текст у вигляді майже повної серії.

Третя сцена «Щасливої руки» постає контрастною по відношенню до лірики. Вона заснована на символічному показі ритму праці; вокальна ж складова зводиться до двох реплік соліста на тексти: «*Це можна і простіше*» та «*Ось так створюють прикраси*». Сцена, вирішена в урбаністичній стилістиці, є кульмінаційною розв'язкою: процес, розпочатий наприкінці II-ої сцени, де вперше виникає символ «щасливої руки», завершено: це означає

недосяжність мети і тотальний розрив зв'язку між дією та її результатом. Втім експресіоністське трактування одноактності, представлене в опері «Щаслива рука», не стало магістральним у подальшому розвитку жанрового різновиду опери малої форми.

У підрозділі 4.2. «*Постмодерністська трактовка жанру опери-новели (В. Губаренко “Пам'ятай мене”)*» зазначено, що в оперному доробку видатного українського митця представлено найважливішу стилістичну лінію у трактовці малої форми, пов'язану з «розширеним тлумаченням класико-романтичних традицій» (М. Черкашина).

Автор надав одноактному варіанту своєї опери підзаголовок «лірична новела». У зв'язку зі специфікою сюжету переважає наратив, представлений, однак, як канва лірико-психологічного змісту музики і тексту. Відчутні впливи естетики веристської опери-новели, але у колізії більш виражений етичний підтекст¹. Сюжетика п'єси ще до того двічі привертала увагу автора (1972 р. «Перша заповідь», 1974 р. «Відроджений травень»). У 1977 р. композитор завершує одноактний варіант опери під назвою «Пам'ятай мене»: тут здійснено стилістичне поєднання ознак літературної новели (з оповіддю про унікальну подію, психологізмом, символікою у трактуванні образів і станів героїв) із закономірностями опери малої форми з притаманними їй наскрізною структурою, мінімумом дійових осіб, діалогічністю будови. Наскрізну роль набуває знак *memory* («пам'ять про війну», «пам'ять про весну», «пам'ять про забутий стан світу» і навіть «пам'ять про майбутнє» у заключній сцені прощання героїв).

Оперна драматургія твору будується на діалогах дійових осіб. Петро Бородін (баритон) характеризується темою аріозо, чії інтонації виростають з кварто-квінтових гармоній оркестрово-хорового «Епіграфу». Вокальне мовлення складається з початкового «ядра» та його «розчинення» у речитатіях запитального характеру. Експозицію жіночого образу (Інга, лірико-драматичне сопрано) надано після сцени зустрічі героїв, що являє напружений діалог-конфронтацію через інтонації *Lied*. У вияв драматичної колізії активно залучено лейттебри: для Петра – низькі струнні і мідь; для Інги – скрипки, флейта, чембало. Наприкінці I-ої картини інтонаційні комплекси персонажів набувають певного консенсусу (мелосно-кантиленний тип інтонування), який відповідно до розвитку почуттів героїв посилюється, уособлюючи тему кохання як альтернативи війні (жорсткі темброво-гармонічні вертикалі в партії оркестру).

У першій картині вимальовується і принцип змішаної структури опери, що тяжіє до наскрізного розвитку при певному структурному розмежуванні п'яти структурних «блоків»: 1) монолог Петра; 2) дует Петра та Інги;

¹ Композитором і лібретистом (Р. Левіним) була істотно перероблена п'єса В. Єжова «Солов'їна ніч», у якій панував драматичний діалог, а концентрована символіка епічної розповіді не акцентувалася.

3) розповідь Інги; 4) відповідь-розповідь Петра; 5) другий дует Петра та Інги. Збереження у стилістиці вокальних партій головних персонажів лексичної автономності – прикмета експозиційної стадії обох образів. У процесі розгортання сюжету «окремість» і навіть полярність їхньої мови змінюється взаємопроникненням інтонацій, що означає поворот від оповідання до лірики (психологія чуття). Жанровий дуалізм, позначений функціями оркестрово-хорових (між I-ю і II-ю картинами) і чисто оркестрових (між II-ю і III-ю картинами) інтерлюдій, підкреслює риси поемності і кантатності.

Дві наступні картини є ліричними за характером. Однак у другій картині сама тема залишається інтонаційно дещо розосередженою, а в третій картині коло віднайдених раніше вокально-інструментальних інтонацій закріплюється спочатку в партії жіночого персонажа, а потім – чоловічого. У партії Петра звучить монолог-освідчення, де композитор відтворив стилістику українського солоспіву, яка впливає і на партію Інги: «дроблення» мотивів німецької *Lied* долається за рахунок пісенних зворотів, запозичених із партії Петра (лексичний рівень інтонаційно-драматургічного синтезу значною мірою визначає комплекс виконавських завдань у цій опері). Остання картина у загальній драматургії опери є епілогом відкритого типу. Вокальну стилістику представлено через своєрідну інтонаційну ретроспекцію: в партії Петра відновлюється слов'янська пісенність, а в Інги – стримана експресія оперного речитативу. Подвійна функція IV-ї картини (кода-епілог) зумовила введення цитати з відомої пісні В. Соловйова-Сєдого «*Давно мы дома не были*» (образ Шляху). На завершення картини звучить соло труби – символ ілюзорної надії.

Рушійною силою драматургії в опері є діалоги, дуети та сольні аріозо-речитативи двох дійових осіб. Розвиток їхньої вокальної мови відбувається спочатку експозиційно-автономно, методом показу ключової інтонаційної стилістики – слов'янської (в партії Петра) і німецької (Інги), а потім – на основі синтезу інтонаційних комплексів у єдине ціле. Як засоби наскрізної дії слугують оркестрова і хорова складові, що забезпечують семантичну цілісність чотирьох картин оперного твору, які за своєю функцією є своєрідними міні-актами одноактної композиції.

Сольно-вокальна складова в масштабах всієї опери подібна до тричастинної форми з динамічною репризою: окремий показ вокально-інтонаційних комплексів персонажів у першій картині змінюється загальною кантиленою-згодою у II-й і III-й картинах, а в епілозі відновлюється контраст «слов'янської» та «німецького» у партіях дійових осіб, що символізує їхню розлуку.

У **Висновках** узагальнено результати дослідження.

Методологія дослідження опери базується на адаптації до її специфіки фундаментальних категорій музичної творчості «стиль», «жанр» і «стилістика». Опера є синтетичним жанром не лише у морфологічному вимірі, але й в системі жанрового стилю, де співіснують інтро- та

екстрамузичні явища, пов'язані з іншими жанрами та їх елементами. Вокальна стилістика опери знаменувала значні зрушення у природі музичного мислення, поступово виводячи на перший план *соліста-віртуоза* та *арію* як носія нової вокально-концертної форми (стилістика бельканто).

Оперне виконавство історично набуває двох стилістичних форм: у «опері, що співається» превалює «портрет» вокаліста-віртуоза; в опері-драмі первинною є «об'єктивація» у вигляді підпорядкованості співу сценічній дії. Своєрідною ретроспекцією опери-драми і була увага композиторів до малих оперних форм наприкінці ХІХ ст., що позначилося на статусі виконавців, які у більшій мірі, ніж раніше, стають акторами.

Термін «одноактна опера» не є власне жанровим ім'ям і фіксує лише структурний принцип зведення багатоактності до меж одноактності. Порівняльний аналіз споріднених понять «камерна опера», «опера малої форми», «одноактна опера» довів, що вони різняться за рівнями змісту: «камерність» означає прояв у опері одного із загальних принципів музичного мислення; «опера малої форми» відбиває жанрово-семантичні ознаки мініатюризму як такого. Опера малої форми є провідною репрезентацією перших двох явищ як їх увиразнення на формально-структурному рівні.

Вплив на оперу симфонічних жанрів (симфонічна поема) поєднувався з відображенням у ній літературних процесів (нарративні форми новельного типу). Поєднання ліричного змісту з методом показу, новельністю стало підґрунтям для інтенсивного впровадження в оперу принципу одноактності у жанровому (Б. Асаф'єв) та соціологічному (Т. Адорно) проявах.

Запропоновано розгляд вокальної стилістики в еталонному зразку веристської опери-новелли «Сільська честь». П. Масканьї. У ній поєднуються риси «опери, що співається» і симфонічної поеми. Вокальна стилістика базується переважно на жанрах національно-фольклорного походження з підкресленням у вокальній мові «естетики крику».

Опера «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, з одного боку, продовжує лінію європейської традиції опери-новели, з іншого – розкриває потенціал опери малої форми в аспекті синтезу нарративу і картинності. Вокальна стилістика твору С. Рахманінова поєднує комплекс лейт-інтонацій. Аріозно-романсові сегменти, об'єднані наскрізною симфонічною дією, призводять до переважання у опері гетерогенних сцен.

Подальший шлях еволюції жанру опери в перші десятиріччя ХХ ст. пов'язаний із зростанням питомої ваги малих форм. У цей час переважає «нова камерність» (Б. Асаф'єв), що унаочнюється у експресіоністській трактовці опери А. Шенберга «Щаслива рука». «Музикування засобами сцени» або «музикування поняттями» (А. Шенберг) позначається і на вокальній складовій опери. Сольний спів виникає лише епізодично і ніби вмонтований у комплекс звуко-візуальних ефектів, постаючи афористичним засобом узагальненням. *Ein Mann* озвучує короткі речитативи на ключові слова, увиразнюючи ідею «колективного характеру самотності» (Т. Адорно).

У другій половині ХХ ст. опера малої форми представлена досить різноманітно, зберігаючи ретро-зв'язки з історичними прототипами. Яскравим зразком трансформації опери-новели в умовах іншої естетики і поетики є знаковий твір В. Губаренка «Пам'ятай мене». Опера малої форми пройшла тривалий шлях свого історичного і жанрово-стилістичного становлення, закріпившись у композиторській практиці ХХ ст. Притаманні цьому різновиду опери кількісні та якісні показники увиразнюють стилістику сольного співу, де переважає аріозність, і специфіку драматургічного мислення (ансамблева дуетність, сполучення номерних та наскрізних структур, формотворча роль симфонізму).

На тлі загальноєвропейських і національних традицій відбувалася кристалізація опери малої форми, її збагачення та успадковування в творчості провідних майстрів ХХ століття, що і було продемонстровано на прикладі жанрово-семантичного аналізу вокальної стилістики як невід'ємної складової оперної драматургії.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы / А. Помпеева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – Вип. 42. – С. 338-339.

2. Помпеева А. Опера как жанрово-стилевой комплекс. Оперный «тип творчества» / А. Помпеева // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2013. – № 2. – С. 60-63.

3. Помпеева А. Ю. Оперный стиль: от классики к современности (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза) / Анна Помпеева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 41: Класика в сучасній культурі : зб. наук. праць / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Харків, 2014. – С. 415-423.

4. Помпеева А. Ю. Эстетика и поэтика одноактной оперы, ее основные разновидности (поджанры) / А. Помпеева // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2014. – № 4. – С. 43–49.

5. Помпеева А. «Сільська честь» П. Масканьї: аспекти «веристської» вокальної стилістики / Анна Помпеева // Наукова збірка Львівської нац. музичної академії імені М. В. Лисенка [наук. ред. та упоряд. О. Катрич]. – Львів, 2015. – Вип. 36 : Студії музикознавчі. – С. 65-76.

6. Помпеева А. Принцип оперной одноактности в «Счастливой руке» А. Шёнберга: «музицирование средствами сцены» / А. Помпеева // Южно-

АНОТАЦІЇ

Помпеєва А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ — ХХ століть. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2017.

Дисертацію присвячено вивченню специфіки вокальної стилістики в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть. Узагальнено та систематизовано наукові дані щодо одноактної структури як ментальної ознаки опери малої форми.

Запропоновано стислий історіографічний огляд витоків явища опери малої форми (опери-інтермедії, опери-прологи); класифіковані її жанрово-стильові різновиди (опера-новела, опера-балада, опера-картина, моноопера). Основний акцент у творах, що аналізуються (одноактні опери П. Масканьї, С. Рахманінова, А. Шенберга, В. Губаренка) поряд з характеристиками композиційно-драматургічних закономірностей, зроблено на виявленні провідних тенденцій розвитку жанру в аспекті вокальної стилістики. Зміст останньої схарактеризовано гнучким поєднанням сольності та ансамблевості у гетерогенних сценах узагальненого ідейного змісту, розширенням жанрово-інтонаційної бази у трактовці сольних партій за рахунок аріозно-декламаційних і мовленнєвих відтінків (артифікація побутових жанрів; «естетика крику» в інтонуванні), суміщенням ознак номерної та наскрізної структури.

Запропоновано порівняльні характеристики зразків вокальної стилістики в операх, що аналізуються. Виявлені як загальні, константні її ознаки, так відмінності, що стосуються національних та індивідуально-авторських інтерпретацій жанру.

Ключові слова: європейська опера, опера малої форми, жанрово-стильовий комплекс, сольний спів, вокальна стилістика, одноактна структура.

Помпеева А. Ю. Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца ХІХ — ХХ веков. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2017.

Диссертация посвящена изучению особенностей вокальной стилистики в европейской опере малой формы конца XIX – XX веков. Обобщены и систематизированы научные данные относительно одноактной оперной структуры как ментального признака оперы малой формы. Предложен историографический обзор её истоков (оперы-интермедии, оперы-прологи); классифицированы новейшие жанровые разновидности (опера-новелла, опера-баллада, опера-картина, моноопера).

Основной акцент в анализируемых произведениях (одноактные оперы П. Масканьи, С. Рахманинова, А. Шенберга, В. Губаренко), наряду с композиционно-драматургическими характеристиками, сделан на выявлении ведущих тенденций развития жанра в области вокальной стилистики, отличающейся гибким соединением сольности и ансамблевости в гетерогенных сценах обобщенного содержания, расширением жанрово-интонационной базы в трактовке сольных партий за счет ариозно-декламационных оттенков музыкальной речи (артификация бытовых жанров; «эстетика крика»), совмещения признаков номерной и сквозной структуры.

Предложены сравнительные характеристики вокальной стилистики в анализируемых операх, выявлены как общие, константные ее признаки, так и отличия, касающиеся национальных и индивидуально-авторских интерпретаций жанра. В операх П. Масканьи и С. Рахманинова, при наличии общей драматургической основы в виде «метода показа» (И. Иванова, А. Мизитова) фиксируются разные акценты в области жанра оперы малой формы – в опере итальянского композитора преобладает веристская «новелльность»; в опере русского автора – повествовательность представлена как «балладность» с типичными чертами рапсодии, свойственными музыкальному мышлению С. Рахманинова. Это отражается и в вокальной стилистике обеих опер: в опере П. Масканьи доминируют артифицированные жанры итальянской народной и бытовой музыки, а в их трактовке выделяется особый тип пения, граничащий с криком; в рахманиновской опере – ариозность, а бытовые жанры, как таковые, отсутствуют, что связано не только с сюжетом Данте, но и с особенностями оперной эстетики русской национальной школы рубежа XIX – XX веков.

Опера А. Шенберга, созданная в начале второго десятилетия XX века, была произведением, с одной стороны, экспериментальным по идее и технике языка, с другой стороны воссоздавала на новом «витке» историко-стилевой спирали принцип «*drama per musica*» (так А. Шенберг обозначил жанр своей оперы), изначально присущий опере в ее истоках. Раскрытие этого принципа было сопряжено не только с новыми веяниями в области эстетики и поэтики оперного спектакля, связанными у А. Шенберга с влияниями абстракционизма (В. Кандинский), но и с новым отношением к вокальному началу в опере, которое в «Счастливой руке» полностью подчинено принципу «музичирования средствами сцены» (формулировка А. Шенберга).

Опера В. Губаренко, созданная спустя столетие после «Сельской чести» П. Масканьи, рассмотрена в диссертации как своеобразный компендиум принципов оперы малой формы в ее одноактном варианте. Композитор-драматург в этой опере следует принципам традиционного жанра оперы-новеллы, выделяя в нем идею музыкального диалога, распространяемого на все уровни семантической организации произведения – от музыкальных лексем, характеризующих образы русского солдата и немецкой девушки, тем «любви и ненависти», «войны и мира», решаемых на уровне эстетико-философских обобщений с привлечением стилистических аллюзий из музыки прошлого и современности (музыка Ф. Шуберта, хорал барочной эпохи, песня В. Соловьева-Седого). В вокальной стилистике оперы В. Губаренко в полном объеме представлен синтез почвенных истоков музыкального языка двух персонажей, а также атрибутика ариозного оперного пения, организованная в своеобразных ариозо-рассказах и дуэтах, обрамленных хоровыми заставками и эпилогами-резюме.

Отмечено, что опера малой формы прошла длительный путь своего жанрово-стилистического становления, закрепились в композиторской практике как один из ведущих вариантов оперного жанра вообще. Семантика «малой» оперы включает в себя и такой его неотъемлемый атрибут, как вокальная стилистика, тенденции в развитии которой и были прослежены на примере наиболее показательных с этой точки зрения произведений мастеров XIX – XX века.

Ключевые слова: европейская опера, опера малой формы, жанрово-стилевой комплекс, сольное пение, вокальная стилистика, одноактная структура.

Pompeeva A.Yu. Vocal stylistics in the small-scale European opera end of the XIX - XX centuries. – Manuscript.

Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the PhD degree, specialty 17.00.03 – Music Art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. – Kharkiv, 2017.

The thesis is devoted to the study of vocal stylistics peculiarities in the small-scale European opera end of the XIX - XX centuries. The scientific findings concerning a one-act opera structure as a mental feature of a small-scale opera are generalized and systematized. A historiographical overview of its origins is offered (opera-interludes, opera-prologues); the newest genre varieties (opera-novella, opera-ballad, opera-picture, mono-opera) are classified.

The main emphasis in the compositions under analysis (one-act operas by P. Mascagni, S. Rachmaninov, A. Schoenberg, V. Gubarenko) is placed not only on compositional and dramatic characteristics, but also on the identification of leading tendencies of the genre in the field of vocal stylistics, which flexibly combines solo and ensemble performance in heterogeneous scenes of generalized content, the expansion of genre and intonation basis in the interpretation of solo

parts at the expense of aria-declamatory shades of music speech (the artification of domestic genres, the «aesthetics of screaming»), combining the features of the number and cross-cutting structure.

Comparative characteristics of vocal stylistics in the operas under analysis are offered; common, constant features, as well as differences concerning national and individual author's interpretations of the genre are distinguished.

Keywords: european opera, the small-scale opera, genre-style complex, solo singing, vocal stylistics, one-act opera structure.