

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЕН КЕ

УДК 782.01+782.071.2

**ВИКОНАВСЬКА ОПЕРОЛОГІЯ:
МЕТОДОЛОГІЯ, ТЕРМІНОЛОГІЯ, АНАЛІЗ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних спостережень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Chen K

数字签名者: Ch

enKe

日期: 2024.10.2

7 00:51:33

e

ЧЕН КЕ

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії музики
ХНУМ імені І.П. Котляревського
Рощенко Олена Георгіївна

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Чен Ке. Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз.

Кваліфікаційна наукова справа на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв, Харків, 2024.

Дисертацію націлено на розробку *теоретичного обґрунтування* виконавської оперології як наукового напрямку у структурі музикознавства і *аналітичне репрезентування* його дослідницьких можливостей на основі вивчення вокально-тембрової драматургії «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто.

У Розділі 1 «Виконавська оперологія у контексті процесів інтеграції і специфікації галузей музикознавства» тема дослідження набула розкриття крізь призму розв'язання таких проблемних аспектів як вмотивування введення нового наукового напрямку до структури музикознавства, визначення предмету вивчення виконавської оперології, розробки її методологічної системи і структурування категоріально-понятійного апарату. Призначена для розкриття закономірностей інтерпретаційного процесу у сценічному бутті *opera scenica*, виконавська оперологія – новий науковий напрям у розгорнутій структурі новітнього музикознавства, постає як наслідок взаємодії досвіду загальної оперології і інтерпретології, вираз процесів інтеграції і спеціалізації, актуальних для розвитку наукового знання сучасності. Виокремлення нової наукової гілки у системі оперології актуалізує виконавсько-інтерпретологічний напрям пізнання *твору сценічного*. У виконавській оперології, як в тому артефакті, котрий потребує свого вивчення, постає постановочно-художня інтерпретація опери як підсумку колективного прочитання багатоскладового першоджерела.

Предмет вивчення виконавської оперології вирізняє поліструктурність, що обумовлює можливість його функціонування у максимально широкому і

конкретному розумінні. Як предмет дослідження у даній науковій сфері може поставати процес і результати індивідуально-колективної комплексної інтерпретації оперної цілісності у постановочній праці, так і будь-якій структурний елемент в її системі. У залежності від завдань дослідження, предмет виконавської оперології може вирізняти як широкий, так і більш конкретний об'єм. Предметом вивчення виконавської оперології може поставати не тільки комплексний результат постановочної роботи (оперний спектакль як унікальне художнє ціле), але і його окремі складові – диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів, сценічне оформлення, оперно-хорова драматургія, хореографічна складова. Опера в її сценічній версії не є простою сумою складових елементів; елементи, розчиняючись в оперній цілісності, можуть втрачати свої властивості, притаманні їм поза оперно-сценічною системою. Між елементами і цілим існують глибинні системні взаємозв'язки і взаємовпливи.

Запропоновано методологічну систему (історичний, системний, типологічний, інтерпретологічний, порівняльний, структурно-функціональний, термінологічний, інтонаційний, виконавсько-оперологічний, імагологічний методи дослідження), застосування котрої сприятиме розвитку виконавської оперології; узагальнено зміст категорії тембр-амплуа, надані дефініції категорій тембр-характер і тембр-образ, в основу котрих покладено взаємодії драматичного театру і опери. Між наведеними категоріями існують взаємодоповнюючі зв'язки, обумовлені наявністю спільної понятійної складової тембр. На різних етапах роботи вокаліста над оперною партією актуалізуються відповідні показники тембральної сутності вокального голосу – від амплуа до характеру і художнього образу. Зміст категорії тембр-амплуа конкретизовано через поняття тембрового ідентичність, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика, імідж-стереотип (уведені Хе Цзяньхуй); з категорією тембр-характер взаємодіють такі поняття як вчинок, випадок, пафос, мета, воля, виняткова особистість, змішення, парадоксализація змісту, гротеск, гіпербола; категорія тембр-образ

– змістовний центр, до котрого тяжіють поняття багатокодовість, семіотична система, оперна персоносфера, інтегративність.

У структурі виконавської оперології *аналіз логіки утворення оперної персоносфери і загальних основ вокальної інтерпретації сольних партій* утворює окремий напрям виконавсько-оперологічного дослідження, котрий потребує конкретизації у розробці спеціальних шляхів і етапів дослідження, як і розробки відповідного понятійно-категоріального апарату, осмислення специфіки роботи співаків над оперними ролями, етапів її інтерпретаційного відтворення. Формування оперної ролі як виконавського феномену обумовлені її семантичними і структурно-функціональними властивостями, закладеними у композиторському тексті, а також ступенем обдарування співака-інтерпретатора. Оперна роль як тембр-амплуа в її виконавському прочитанні постає за умов відповідності типологічному змісту. Індивідуалізоване відтворення суперечливого оперного персонажу, окрім відповідності типологічних ознак тембр-амплуа, актуалізує властивості тембр-характеру, що розвивається у тяжінні до досягнення мети у відповідності до етапів музичної драми. Коли типізація і індивідуалізація постають як передумови художнього узагальнення у виконавській інтерпретації – наслідку «підняття» над безмежністю закладеного у композиторському тексті художнього змісту, відбувається вихід на рівень тембру-образу із властивими йому багатокодовістю, розвиненою семіосферою, інтегративністю.

У Розділі 2 «Гра у вердівському „Отелло“: аналітичні віртуалії, реалії і актуалії виконавської оперології» на основі тлумачення опери як відкритого твору подано його музикознавчу інтерпретацію як демонізованої гри у шахи, встановлено ігрові способи організації вокально-тембрової персоносфери опери, визначено специфіку буття вокальних тембрів як амплуа, характеру і образу.

Вияв метафорики антагоністичної інтелектуальної гри на рівнях функціональної відповідності оперних персонажів шаховим фігурам і проявів шахових стратегій в оперній драматургії обумовив встановлення

співвідношень між музичною драмою і закономірностями фантазмагоричної шахової гри/жахливого карнавалу як змагання (game).

У дослідженні аргументовані уподібнення Яго – Гравцю-Полішинелю, Отелло – Королю, Дездемони – Королеві, Родеріго (піхотинця на «шаховій дошці» трагічної гри) – пішаку, приреченого на заклання; Кассіо (заступника і наступника Короля) – фігурі *слона*; Монтано, Лодовіко і Геральд (вісники, голоси Фатуму, шахові судді) тлумачні як втілення «амплуа» тури; Емілії – «коню» у структурі шахової гри. У драматургії опери спостережений метафоричний прояв таких шахових ситуацій як *вічний шах, подвійний напад, гарде, блокада, цугванг, цейтнот, пат, мат, ендшпіль, «армагедон»*.

Гра як умовний аналог життя, спосіб організації оперно-тембрової персоносфери втілюється через системи двійників, утворених у наслідок дублювання темброво-семантичних функцій героїв. Кассіо і Родеріго – темброво-семантичні двійники Отелло – варіативно репрезентують його функції. Класифіковані функції персонажів, що беруть участь у жертвовному ритуалі: як жертви і месники водночас постають Отелло і Родеріго; Кассіо і Дездемона – жертви і визвольники чужих гріхів; Яго – *alter-ego* Отелло тлумачений як верховний жрець у структурі ритуалу помсти.

Подвоєність функцій Родеріго дозволила тлумачити його як персонаж *проміжного типу (між тембр-амплуа і тембр-характером)*. Емілія, образ котрої характеризує своєрідний «прорив» до напруженої лірико-драматичної образності у фіналі опери набуває ознак тембру-образу. Отелло, Дездемона, Кассіо і Яго як тембр-характери мають усі передумови для перетворення на тембр-образи.

За участі сімох оперних персонажів сформовані сім комбінацій двійників: Отелло – Кассіо – Родеріго; Кассіо – Родеріго; Отелло – Родеріго; Монтано – Лодовіко – Геральд – Отелло; Монтано – Отелло – Кассіо; Отелло – Яго; Яго – Отелло – Родеріго.

Інша група темброво-семантичних двійників об'єднує басів Монтано, Лодовіко, Геральда як репрезентантів *амплуа шляхетного правителя*, що не виходять за межі тембр-амплуа.

Визначені способи організації тембрових двійників: у складі тенорової групи вони розташовані навколо першого героя; басы – темброво-семантичні дублі спільного тембр-амплуа. Двійникові системи охоплюють всіх персонажів музичної драми; оперній персоносфері властивий рухомий характер.

Класифікація вокальних тембрів оперної персоносфери передбачає визначення об'єктивних властивостей *тембр-амплуа* – якості типізованого оперного персонажу, «будівельного матеріалу», з «цеглин» котрого вибудовуються тембр-характер і тембр-образ. Виникненню оперного *тембр-характеру* сприяють полісемія, суміщення семантичних функцій персонажу; індивідуалізація виконавського прочитання; розвиток героя у відповідності до етапів музичної драми. *Тембр-образ* – знак-символ художньо-філософського сенсу оперного спектаклю – вирізняє інтегральність, переусвідомлення попередніх ступенів осмислення, інтелектуально-емоційний «злет» понад композиторським текстом.

Осмислені специфічні ознаки вокальних тембрів Отелло, Дездемони і Яго за їх визначенням (класифікацією) у *German FACH System*. Відсутність *Stimmfächer* інших персонажів опери засвідчує, що їм властива вокально-темброва нейтральність (відсутність теситурно-семантичної специфікації). Згідно *німецької системи FACH* – методу класифікації оперних співаків, *Stimmfächer* Отелло – *Heldentenor* або *heroic Tenor (dramatic tenor)* і *Tenore di Forza – spinto (Tenor of Strength* або *Tenor of Forse)*. *Heldentenor* містить героїчну ознаку тембру; *Tenor di Forza* має перекривати оркестр у кульмінаціях. *Stimmfächer Дездемони* – *Jugendlich dramatische Sopran (Lyric dramatic Soprano)* і *Spinto-soprano*. Термін *Jugendlich* визначає фарбу голосу; лірико-драматичне сопрано як *Spinto* витримує «довгі звуки» у кульмінаціях, міститься між ліричним і драматичним сопрано, має ознаки легкого *mezzo* і

колоратурного сопрано. Партія Яго відповідає *Stimmfächer Kavalierbariton* і *Verdibaritone*, сприяючи відтворенню антитетичності як принципу романтичної свідомості, а також психологізації, раціоналізації, демонізації персонажу, обумовлює трансформацію і індивідуалізацію театрального амплуа оперного злодія в його тлумаченні як тембр-образу.

З метою осмислення інтонаційної семантики персонажів розглянута інтонаційна виразність оперних партій 1 дії «Отелло» – драми, що містить усі види оперно-вокальних тембрів (амплуа, характер, образ). Визначені п'ять типів інтонаційної семантики «*dramma lirico*»: лірико-драматична сфера, псалмодія, героїка, фатум, гротеск. Вердієвський принцип символізації вокально-тембрової драматургії сприяє її концептуалізації.

З'ясовані тембр-амплуа головних героїв опери у відповідності до німецької системи *FACH*. Партія Отелло призначена для *Heldentenor* (*heroic Tenor*) або *dramatic tenor*, що відповідає *Tenore di Forza* (*spinto*). Тембр-амплуа Отелло містить героїчну ознаку і баритональну зафарбленість. Партія Дездемони призначена для *Jugendlich dramatische Soprano* або *Lyric dramatic Soprano* з ознаками *spinto* демонструє якісну спорідненість *Tenore di Forza* (*spinto*) як *Stimmfächer* Отелло. *Stimmfächer Яго* відповідає *Kavalierbariton* (голосу металевого тембру шляхетного забарвлення) і *Charakterbariton* або *Verdibaritone* (обумовлює антитетичність як принцип романтичної свідомості).

Осмислена інтонаційна виразність партій оперних персонажів у 1 дії опери. Як висновки інтонаційного аналізу персоносфери опери постають такі спостереження: темброві двійники Отелло постають двійниками Яго в інтонаційній драматургії; Монтано і Отелло об'єднує спільна функція Вісника (псалмодіювання); любовний дует Отелло і Дездемони – як експозиція і кульмінація опери як «*dramma lirico*»; накладення етапів розвитку драми – вердієвський принцип оперної драматургії; п'ять типів семантики визначають інтонаційну драматургію опери: лірико-драматичний, псалмодійний, героїчний, фатальний, гротесковий; інтонаційний обсяг змісту вирізняє семантичне навантаження оперного персонажу, прояснює відношення до

відповідного типу тембру (амплуа, характер, образ) у музичній драмі; вердієвський принцип символізації вокально-тембрової драматургії сприяє її виходу на концепційний рівень відтворення художньої ідеї опери. Символізація вокально-тембрової концепції опери обумовлена композиторським прочитанням драматичного першоджерела. Тембровий розподіл партій солістів – досконала система, символіко-функціональне навантаження котрої ретельно осмислені як на рівні окремих персонажів, так і на рівні зв'язків між ними. Вокальні тембри оперної персоносфери розподіляються за семантичними функціями; темброво-семантичний план розподілу голосів набуває ознак системи, рівні котрої розраховані, немовби з математичною точністю. Системний характер функціонування семантизованої системи вокальних тембр-амплуа в оперній партитурі засвідчує чіткість структурування бездоганно утвореного художнього універсуму, організованого за законами математичної логіки (симетрія, пропорція).

Як перспективи розвитку виконавської оперології у системі музикознавства визначено подальше вивчення структури і властивостей виконавської оперології; долучення до напрямів у структурі виконавської оперології спеціалізованих галузей мистецтвознавчої науки (наприклад, хорознавства; театрознавства, основ оперної режисури; хореології; порівняльної інтерпретології).

Ключові слова: виконавська оперологія, тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ, персоносфера, гра; музична виразність, філософія музики, сучасне культурологізоване музикознавство; вокально-виконавська інтерпретація, роль, спектакль, сюжетно-образна концепція, поліпарадигматика; художня індивідуальність, інтерпретація, традиція, свято; діалог, карнавальна традиція, музичне-театральне мистецтво, жанр балета, співвідношення музики та хореографії, хореографічна драматургія, нічний хронотоп; поезія, музика, синтез, семантика, виконавська інтерпретація, жанр, романтизм, композиторська інтерпретація.

ANNOTATION

Chen Ke. Performing Operology: Methodology, Terminology, Analysis.

Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2024.

The thesis aims to develop a theoretical justification of performing opera as a scientific field within the structure of musicology and to present its research capabilities analytically on the basis of the study of the vocal and timbre drama *Otello* by G. Verdi – A. Boito.

In Chapter 1, «Performing Operology in the Context of the Processes of Integration and Specification of Musicology», the research topic was revealed through the prism of solving such problematic aspects as the motivation for introducing a new scientific direction into the structure of musicology, defining the subject of study of performing operology, developing its methodological system, and structuring the categorical and conceptual apparatus. Intended to reveal the regularities of the interpretive process in the stage life of opera scenica, performing opera is a new scientific field in the extended structure of modern musicology, emerging as a result of the interaction of the experience of general opera and interpretology, an expression of the processes of integration and specialisation relevant to the development of scientific knowledge of our time. The separation of a new scientific branch in the system of opera studies actualises the performing and interpretative direction of cognition of a stage work. In performing opera studies, the artistic interpretation of an opera as a result of a collective reading of a multi-component source is an artefact that requires its own study. The subject of study in performing opera studies is distinguished by its polystructure, which makes it possible to function in the broadest and most specific sense. The process and results of an individual and collective complex interpretation of operatic integrity in a

production work, as well as any structural element in its system, can be the subject of research in this scientific field. Depending on the objectives of the study, the subject of performing opera studies can be either broad or more specific. The subject of performing opera studies can be not only the complex result of the production work (an opera performance as a unique artistic whole), but also its individual components – the conductor's concept, vocal and actor's interpretations of opera characters, stage design, opera and choral dramaturgy, and choreographic component. An opera in its stage version is not a simple sum of its constituent elements; elements, dissolving in the operatic integrity, may lose their properties inherent in them outside the opera-stage system. There are deep systemic interconnections and mutual influences between the elements and the whole.

The article proposes a methodological system (historical, systemic, typological, interpretative, comparative, structural and functional, terminological, performing-operatic, and imagological research methods), the application of which will contribute to the development of performing opera; generalises the content of the timbre-role category, and provides definitions of the timbre-character and timbre-image categories, which are based on the interaction of drama and opera. There are complementary links between these categories due to the presence of a common conceptual component of timbre. At different stages of the vocalist's work on an opera part, the relevant indicators of the timbre essence of the vocal voice are actualised – from the role to the character and artistic image. The content of the timbre-amplitude category is specified through the concepts of timbre identity, timbre-amplitude model, timbre-tessitura, typological semantics, image-stereotype (introduced by He Jianhui); the category of timbre-character is interacted with such concepts as act, case, pathos, purpose, will, exceptional personality, mixing, paradoxical content, grotesque, hyperbole; the category of timbre-image is a semantic centre, to which the concepts of multicode, semiotic system, operatic persona, integrity gravitate.

In the structure of performing opera research, the analysis of the logic of the formation of the opera persona and the general foundations of vocal interpretation

of solo parts forms a separate area of performing opera research, which requires specification in the development of special ways and stages of research, as well as the development of an appropriate conceptual and categorical apparatus, comprehension of the specifics of singers' work on opera roles, and the stages of its interpretive reproduction. The formation of the opera role as a performing phenomenon is determined by its semantic, structural and functional properties inherent in the composer's text, as well as the degree of giftedness of the singer-interpreter. The opera role as a timbre-role in its performance reading appears under the conditions of compliance with the typological content. The individualised reproduction of a contradictory opera character, in addition to matching the typological features of the timbre-role, actualises the properties of the timbre-character, which develops in the pursuit of the goal in accordance with the stages of the musical drama. When typification and individualisation appear as prerequisites for artistic generalisation in a performing interpretation – a consequence of «rising» above the immensity of the artistic content inherent in a composer's text – one reaches the level of a timbre-image with its inherent multimediality, developed semiosphere, and integrative nature.

In Chapter 2, «Play in Verdi's Otello: Analytical Virtualities, Realities and Actualities of Performing Operology», the musicologist presents a musicological interpretation of the opera as a demonised game of chess, identifies the playful ways of organising the vocal and timbre persona of the opera, and defines the specifics of the existence of vocal timbres as a role, character and image.

The discovery of the metaphor of an antagonistic intellectual game at the levels of functional correspondence of opera characters to chess pieces and manifestations of chess strategies in opera drama has led to the establishment of correlations between musical drama and the laws of a phantasmagoric chess game/horrific carnival as a competition (game).

The study argues for the likenesses of Iago to the Player-Polichinel, Othello to the King, Desdemona to the Queen, Roderigo (a foot soldier on the 'chessboard' of the tragic game) to a pawn doomed to be slaughtered; Cassio (the King's deputy

and successor) is the bishop; Montano, Lodovico and the Herald (the messengers, voices of Fate, chess judges) are interpreted as the embodiment of the rook's «role»; Emilia is the «knight» in the structure of the chess game. In the opera's drama, there is a metaphorical manifestation of such chess situations as eternal chess, double attack, garde, blockade, zugwang, time limit, checkmate, endgame, and armageddon.

The game as a conditional analogue of life, a way of organising the operatic and timbre persona, is embodied through the system of doubles formed as a result of the duplication of the timbre and semantic functions of the characters. Cassio and Roderigo, the timbre-semantic doubles of Othello, represent his functions in different ways. The functions of the characters participating in the sacrificial ritual are classified: Othello and Roderigo appear as victims and avengers at the same time; Cassio and Desdemona are victims and redeemers of other people's sins; Iago, Othello's alter-ego, is interpreted as the high priest in the structure of the revenge ritual.

The duality of Roderigo's functions allowed us to interpret him as a character of an intermediate type (between timbre-role and timbre-character). Emilia, whose image is characterised by a kind of «breakthrough» to intense lyrical and dramatic imagery, acquires the features of a timbre-image in the finale of the opera. Othello, Desdemona, Cassio and Iago, as timbre-characters, have all the prerequisites for becoming timbre-images.

Seven combinations of doubles were formed with the participation of seven opera characters: Othello – Cassio – Roderigo; Cassio – Roderigo; Othello – Roderigo; Montano – Lodovico – Gerald – Othello; Montano – Othello – Cassio; Othello – Iago; Iago – Othello – Roderigo.

Another group of timbre-semantic doubles unites the basses Montano, Lodovico, and Herald as representatives of the role of a noble ruler who do not go beyond the timbre range.

The ways of organising the timbre doubles are determined: as part of the tenor group, they are located around the first character; basses are timbre-semantic doubles

of a common timbre range. The twin systems cover all the characters of the musical drama; the operatic persona is characterised by a moving character.

The classification of vocal timbres of the operatic persona involves determining the objective properties of the timbre-role – the quality of a typified operatic character, the «building material» from whose «bricks» the timbre-character and timbre-image are built. The emergence of an operatic timbre character is facilitated by polysemy, the combination of semantic functions of the character; individualisation of the performer's reading; and the development of the character in accordance with the stages of the musical drama. The timbre-image – a sign-symbol of the artistic and philosophical meaning of an opera performance - is distinguished by integrity, re-awareness of previous stages of comprehension, intellectual and emotional 'soaring' above the composer's text.

The specific features of the vocal timbres of Othello, Desdemona and Iago according to their definition (classification) in the German FACH System are comprehended. The absence of Stimmfächer of other characters in the opera shows that they are characterised by vocal timbre neutrality (lack of tessitura-semantic specification). According to the German FACH System, a method of classifying opera singers, Otello's Stimmfächer are Heldentenor or heroic Tenor (dramatic tenor) and Tenore di Forza – spinto (Tenor of Strength or Tenor of Force). The Heldentenor contains a heroic timbre characteristic; the Tenore di Forza should overwhelm the orchestra in the climaxes. Desdemona's stimmfächer are Jugendlich dramatische Sopran (Lyric dramatic soprano) and Spinto-soprano. The term Jugendlich defines the colour of the voice; the lyric-dramatic soprano as Spinto sustains «long sounds» in the climaxes, is placed between the lyric and dramatic sopranos, and has signs of light mezzo and colouratura soprano. The role of Iago corresponds to the Stimmfächer Kavalierbariton and Verdibaritone, contributing to the reproduction of antitheticality as a principle of romantic consciousness, as well as psychologisation, rationalisation, and demonisation of the character, and determines the transformation and individualisation of the theatrical role of the opera thief in its interpretation as a timbre-image.

In order to comprehend the intonational semantics of the characters, the intonational expressiveness of the opera parts of Act 1 of *Othello*, a drama containing all types of operatic and vocal timbres (role, character, image), is considered. Five types of intonational semantics of «dramma lirico» are identified: lyric-dramatic sphere, psalmody, heroics, fatality, and grotesque. Verdi's principle of symbolisation of vocal and timbre drama contributes to its conceptualisation.

The timbre-roles of the main characters of the opera were determined in accordance with the German FACH system. The role of Othello is intended for Heldentenor (heroic tenor) or dramatic tenor, which corresponds to Tenore di Forza (spinto). Othello's timbre range contains a heroic characteristic and baritone colouration. The role of Desdemona, intended for Jugendlich dramatische Soprano or Lyric dramatic Soprano with spinto characteristics, demonstrates the qualitative affinity of Tenore di Forza (spinto) as Othello's Stimmfächer. Iago's Stimmfächer corresponds to Kavalierbariton (voice of metallic tone of noble colour) and Charakterbariton or Verdibaritone (determines antitheticality as a principle of romantic consciousness).

The intonational expressiveness of the parts of opera characters in Act 1 of the opera is comprehended. The following observations emerge as the conclusions of the intrinsic analysis of the opera's persona sphere: Othello's timbre doubles appear as Iago's doubles in the intonational dramaturgy; Montano and Othello are united by the common function of the Messenger (psalmody); the love duet of Othello and Desdemona is seen as the exposition and culmination of the opera as «dramma lirico»; the superimposition of stages of drama development is a Verdi principle of operatic dramaturgy; five types of semantics determine the intonational dramaturgy of the opera: lyrical-dramatic, psalmic, heroic, fatal, grotesque; the intonational scope of the content distinguishes the semantic load of the opera character, clarifies the relationship to the corresponding type of timbre (role, character, image) in a musical drama; Verdi's principle of symbolising vocal and timbre drama contributes to its reaching the conceptual level of reproducing the artistic idea of the opera. The symbolisation of the vocal and timbre concept of the

opera is conditioned by the composer's interpretation of the dramatic source. The timbre distribution of the soloists' parts is a perfect system, the symbolic and functional load of which is carefully comprehended both at the level of individual characters and at the level of connections between them. The vocal timbres of the operatic persona are distributed according to semantic functions; the timbre-semantic plan of voice distribution acquires the features of a system whose levels are calculated as if with mathematical precision.

The systematic nature of the functioning of the semanticised system of vocal timbre-amplitudes in an opera score testifies to the clarity of structuring a perfectly formed artistic universe organised according to the laws of mathematical logic (symmetry, proportion).

As prospects for the development of performing opera in the system of musicology, the author identifies further study of the structure and properties of performing opera; inclusion of specialised branches of art history (for example, art history; theatre studies, basics of opera directing; choreology; comparative interpretology) in the structure of performing opera.

Key words: performing Operology, timbre-role, timbre-character, timbre-image, persona, game; musical expressiveness, philosophy of music, modern culturally based musicology; vocal and performing interpretation, role, performance, plot and image concept, polyparadigmatic; artistic individuality, interpretation, tradition, celebration; dialogue, carnival tradition, musical and theatrical art, ballet genre, correlation between music and choreography, choreographic drama; poetry, music, synthesis, semantics, performing interpretation, genre, romanticism, composer's interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа у виконавській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 65. Зб. наук. праць. Харків, 2022. С. 137 —153. DOI 10.34064/khnum1-6508
2. Рощенко О. Г., Чен Ке. «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи. Аспекти історичного музикознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. Вип. ХХІХ. С. 68 – 87. DOI 10.34064/khnum2-2904
3. Рощенко О.Г., Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології. Дніпропетровська музикознавча думка. Вип. 26 (1). 2024. Дніпро: Ліра. С. 340 – 354. DOI 10.33287/222425

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1.....	25
ВИКОНАВСЬКА ОПЕРОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ІНТЕГРАЦІЇ І СПЕЦИФІКАЦІЇ ГАЛУЗЕЙ МУЗИКОЗНАВСТВА.....	
1.1. Виконавська оперологія: методологічна система і категоріально-понятійний апарат	25
1.2. Категорія тембр-амплуа в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку.....	44
1.3. Тембр-характер як категорія виконавської оперології	61
1.4. Тембр-образ в категоріально-понятійній системі виконавської оперології	87
Висновки до Розділу 1.....	103
РОЗДІЛ 2.....	106
ГРА У ВЕРДІВСЬКОМУ «ОТЕЛЛО»: АНАЛІТИЧНІ ВІРТУАЛІЇ, РЕАЛІЇ І АКТУАЛІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ.....	
2.1. Шахові стратегії в «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто (віртуальна інтерпретація оперного шедевр)	106
2.2. Гра як спосіб організації вокально-тембрової персоносфери «Отелло» (аналітичні реалії виконавської оперології).....	130
2.3. Виконавські актуалії оперної драматургії «Отелло»: буття вокальних тембрів як амплуа, характеру, образу.....	148
Висновки до Розділу 2.....	183
ВИСНОВКИ	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	197
ДОДАТОК.....	218

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Першу чверть ХХІ століття характеризує «наукознавчий напрям української музикознавчої науки», як визначає її сутність О. М. Немкович [106, с. 2]. Своєрідність наукознавчого напрямку розвитку української музикознавчої науки вирізняють системність, а також спеціалізація і інтеграція сфер наукового знання, що обумовлюють відкриття нових наукових галузей. Загальні властивості і процеси наукового мислення кінця ХХ – початку ХХІ століття позначилися і на музикології як складової наукології. Диверсифікація у структурі музикології обумовлена властивим науці про музику межі тисячоліть високим рівнем самоосмислення і самоопису, підвищенням інноваційності, урізноманітненням напрямків досліджень, оновленням методів за рахунок, зокрема, міждисциплінарних підходів, удосконаленням понятійно-категоріального апарату. Уведення нових наукових напрямів є наслідком фіксації відкриттів, сформованих у глибинах музикології, що потребують осмислення як на рівнях деталізації, так і цілісності презентації. Спеціалізація і інтеграція сфер наукового знання, відкриття нових наукових галузей – властивості наукового мислення кінця ХХ – початку ХХІ століття. Музикологія як складова наукології також переживає відзначені процеси.

Новітнє вітчизняне музикознавство вирізняє активний наукотворчий процес, сутність котрого полягає в розробці нових сфер поглибленого пізнання різноманітних сфер музичного мистецтва. Подальше вивчення актуальних проблем музичного мистецтва уможлиблюється, завдяки формуванню наукових галузей, понятійно-категоріальний апарат і методологічна система котрих спеціально призначені для розкриття глибинних сутностей тих музичних явищ, котрі на попередніх етапах розвитку музичної науки не набули тлумачення предмету спеціального наукового дослідження.

Серед наукових напрямів, виокремлення котрих з «материнського лона» фундаментального музикознавства відбулося в останні десятиліття бурхливого ХХ століття, як найбільш розвинені слід назвати оперологію і музичну інтерпретацію, що згодом затвердилася як інтерпретологія. Процеси визначення предмету і методів дослідження, як і термінотворення засвідчили, що молоді науки у системі музикознавства проходять спільні шляхи становлення і розвитку. Наприкінці першої чверті ХХІ століття свідоцтвом того, що обидві науки пройшли фазу становлення, набувши якості усталеності, постали процеси диверсифікації у середині вже цих молодих наук, з середини котрих народилися нові наукові гілки. прийшов свій час, слід відзначити *виконавську оперологію*. Призначення виконавської *оперології* полягає у виявленні закономірностей інтерпретаційного процесу як системного явища та його елементів у театралізованому бутті *opera scenica*.

Актуальність теми дослідження полягає у тому, що на сучасному етапі розвитку музикознавства і оперного мистецтва, коли аналітизм і інтелектуалізм набули значення принципів художнього мислення, поглиблене і спеціальне наукове вивчення інтерпретаційних процесів у сценічній постановці музичної драми постають необхідними складовими її комплексного осмислення. Комплексно вирішувати такі завдання призвана нова наукова галузь – *виконавська оперологія*, Дослідження оперно-постановчого процесу має мати як прогностичний характер, тобто, випереджати результати творчої діяльності, програмуючи їх, завдяки випереджаючому теоретичному концепціюванню, так і містити критичні судження і оцінки *post factum* – актуальні наслідки інтелектуального усвідомлення оперної постановки як колективно-індивідуального творчого акту. Завданням виконавської оперології має поставати диференційоване осмислення результатів постановочно-оперного процесу за його складовими (за елементами оперної дії, що набула втілення у часо-просторі сцени).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики

згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №7 від 25.02.2020), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №1 від 27.08.2024).

Мета дослідження – надати *теоретичне обґрунтування* виконавській оперології як наукового напрямку у структурі музикознавства і *аналітичного репрезентування* його дослідницьких можливостей у результаті вивчення вокально-тембрової драматургії «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто. Мета дослідження обумовлена усвідомленою необхідністю підвищення ролі теоретичного мислення виконавця у структурі новітнього музичного мистецтва як передумови формування інтерпретологічної концепції, утворення, за Л. В. Шаповаловою, «інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології» [172].

Досягненню наведеної мети сприятимуть **такі завдання:**

- визначити предмет вивчення виконавської оперології;
- розробити методологічну систему, властиву виконавській оперології;
- надати дефініції категоріям виконавської оперології тембр-характер і тембр-образ, а також розробити супутню їм понятійну систему;
- встановити ознаки принципу гри у вердіївському «Отелло» на рівнях: вмотивування шахових стратегій в драматургії опери; визначення ігрових засад організації вокально-тембрової персоносфери; буття оперно-вокальних тембрів як амплуа, характерів і образів;
- визначити перспективи розвитку виконавської оперології у системі музикознавства.

Об'єкт дослідження – виконавська оперологія як науковий напрям у структурі музикології.

Предмет дослідження – методологія і термінологія виконавської оперології.

Матеріал дослідження. Вибір матеріалу дослідження обумовлений його метою. Звернення до аналізу шедевр світової оперної драматургії – «Отелло» Дж. Верді – обумовлено можливістю випробування теоретичних засад дослідження: апробації запропонованих методів аналізу, встановлення ігрових засад мислення, розкриття специфіки функціонування оперно-вокального тембру як амплуа, характеру і образу. Вердіївський «Отелло» надає можливість розкрити змістовну специфіку категорій виконавської оперології – тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ в оперній персоносфері у всій повноті і суперечливості їх значень і інтонаційно-драматургічних функцій, оскільки змістовні сенси «*dramma lirica*» за трагедією Шекспіра є безмежними.

Методологічні основи дослідження обумовлені необхідністю досягнення його мети і завдань, чому слугують такі види аналізу як: дедуктивний, індуктивний, діалектичний, інтерпретологічний, принцип історизму, термінологічний, структурно-функціональний, порівняльно-типологічний, системний, інтонаційний, виконавсько-оперологічний, імагологічний.

Теоретична база дослідження. Уведені до дисертації публікації та їх аналіз утворюють доволі широке коло, описане навколо категоріально-понятійного «центру» виконавської оперології, з метою досягнення мети дослідження:

– фундаментальні музикознавчі праці, що репрезентують українську музикологію останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століття (Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Губаренко-Черкашиної, О. Зінькевич, Л. Кияновської, І. Котляревського, О. Маркової, О. Немкович, О. Самойленко, І. Пясковського, Ю. Чекана, Л. Шаповалової, С. Шипа);

- роботи, присвячені розробці питань музичної інтерпретології, теорії і історії музичної інтерпретації, зокрема, праці Д. Андросової, О. Маркової, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, Т. Полянської, О. Самойленко, О. Чайки, Л. Шаповалової;
- оперологічні концепції, сформовані у трудах М. Р. Губаренко-Черкашиної, І. Драч, І. Іванової, А. Мізітової, О. Муравської, О. Рощенко;
- з метою вмотивування доцільності розподілу оперології на наукові галузі до дослідження уведені праці О. Г. Рощенко, Вань Лунчан;
- положення теорії інтонації, подані у працях О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, О. Маркової (концепція «інтонаційної ідеї»);
- у дослідженні актуалізовані праці О. Стахевича, у котрих викладається історія і теорія оперного співу;
- визначення сутності категорій виконавської оперології потребувало аналізу досліджень Авраменко Є. Б., Маркова О. М., Міліченкова Н. Ф., Мітюшкін В. А., Оганезова-Григоренко О.В, Хань Сяоянь, Хе Цзяньхуй, Хон Чен, де містяться оригінальні підходи до дефініції категорії тембр-амплуа; труди Арістотеля, Г. В. Ф. Гегеля, В. Гюго, а також І. Бойченка, Тан Чжанчен аналізовані з метою розробки категорії тембр-характер; праці Білоус П.В., Галич О., Назарець В., Васильєв Є., Наливайко Д. С., Дункевич С. Г., Нагай Б., Сотська Г., Шмельова Т., Новосядла І.С., Салій В., А.В. Ткаченко, задіяні задля розробки змісту категорії тембр-образ;
- багаторівневий виконавсько-оперологічний аналіз опери Дж. Верді – А. Бойто потребував уведення концепцій У. Еко [49]; В. Бондарчук [18] і А. Солов'яненка [139]); теорії гри, представлена у роботах *Johan Huizinga* [192], В. В. Жовтянської; положень стратегії і тактики шахової гри, розроблених В. Ставрїаніді, І. Б. Хабінець; аспектів композиторської інтерпретація драм Шекспіра у вердїївських операх, зокрема в «Отелло» (дисертація McCleary, Mary);
- визначення специфіки тембр-ампула обумовило спирання на роботи Ж. Закрясняної, І. Мельніченко, Н. Кречко, О. Ряжко, Klover, Rudolf; Konold,

Wulf; Maschka, Robert Scott-Stoddart, Nina; McGinnis, Pearl Yeadon; Steane, J. B.; Macmillian Reference, присвячені аналізу німецької системи розподілу голосів у відповідності до німецької системи *FACH*.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в:

– уведенні до музикознавства нового наукового напрямку – *виконавської оперології*, що обумовлено тяжінням сучасного наукового знання до єдності процесів спеціалізації і інтеграції, а також посилення зв'язків між теорією і практикою;

– розробки методологічної системи виконавської оперології;

– формуванні базових основ категоріально-понятійної системи виконавської оперології в її вокально-інтерпретологічному аспекті, що втілюється у розробці і визначенні категорій *тембр-амплуа*, *тембр-характер* і *тембр-образі ряду супутніх їм понять*;

– визначенні понять *актуалія*, *віртуалія* і *реалія*, котрі доцільно застосовувати не тільки у виконавській оперології, але і в загальній музичній інтерпретології;

– аналізі опери Дж. Верді «Отелло» з позицій втілення у ній властивостей методу гри, виявленого у композиторському тлумаченні оперної персоносфери.

Уточнено понятійний об'єм категорії *тембр-амплуа* на основі аналізу її функціонування у наукових працях першої чверті ХХІ століття.

Подальшого розвитку набули оперологічне вчення у зв'язку із уведенням нової наукової галузі – виконавська оперологія.

Практичне значення одержаних у дослідженні результатів полягає у доцільності використання його теоретичних положень у практичній діяльності співаків у процесі підготовки оперних партій для сценічного виконання. Матеріали дисертації доцільно включати до таких навчальних курсів, «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Основи оперної драматургії», «Сучасна музика», «Методика вокального виконавства», «Історія вокального мистецтва», а також інших дисциплінах гуманітарно-культурологічного

спрямування у закладах вищої освіти України. Результати дослідження мають науково-методичний і навчально-педагогічний сенс для розробки навчальних програм, посібників, методичних рекомендацій з дисциплін.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української і зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на міжнародних конференціях: «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 12.05.2022); «Захід-Схід: культура і мистецтво на грані поколінь» (Одеса, 30.09.2023); «Трансформація музичної культури і освіти» (Одеса, 12.05.2024); VII Міжнародний дистанційний музикознавчий семінар «Музичне слово в інформаційному контексті (пост) сучасності» (Одеса, 28.06.2024); міжнародна Фестиваль-конференція «Захід-Схід: культура і сучасність – на славу знаних митців Одеси» (Одеса 28.09.2024); XI Всеукраїнська науково-практична конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва «ХНТОБ імені М. В. Лисенка. Шляхи розвитку. Репертуар. Митці. Напередодні 100-річчя Першого українського театру опери і балету» (Харків, 11–12. 10.2024).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 3 статтях у спеціалізованих фахових періодичних виданнях категорії Б, що затверджені МОН України, та входять до міжнародних наукометричних баз даних.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з Анотації, Вступу, двох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг – 219 сторінок, з яких основного тексту – 172 сторінки. Список використаних джерел містить 211 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ВИКОНАВСЬКА ОПЕРОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ІНТЕГРАЦІЇ І СПЕЦИФІКАЦІЇ ГАЛУЗЕЙ МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Виконавська оперологія: методологічна система і категоріально-понятійний апарат

Виконавська оперологія, призначена для розкриття закономірностей інтерпретаційного процесу у сценічному бутті *opera scenica*. Як новий науковий напрям у структурі музикознавства виконавська оперологія набуває значення закономірного наслідку взаємодії досвіду загальної оперології і інтерпретології. Обидві науки, хоча і досі постають як молоді, за період свого існування набули колосального досвіду, затверджених методологічних і термінологічних систем. Інтенсивний розвиток оперології у першій чверті ХХІ століття проявляється, зокрема, у формуванні окремих наукових гілок у структурі цієї молоді музикознавчої науки. Про це засвідчують, зокрема, такі наукові галузі як міфооперологія, уведена до музикології О. Рощенко [130] і сюжетологічна оперологія (напряму, розроблений Ван Лунчань) [25], котрі відносно нещодавно (упродовж першої чверті ХХІ століття) виокремилися як наукові гілки. Тенденції розвитку музикознавчої науки в цілому, як і її галузей, переконливо доводять закономірність розробки такого наукового напрямку як *виконавська оперологія*, що народжується з духу двох об'єднаних до цілісності наук – загальної оперології і інтерпретології. Утворення нового музикознавчого напрямку, запропонованого у даній роботі, а саме виконавської оперології, є наслідком взаємодії наявного досвіду таких наук як загальна оперологія і інтерпретологія. Їх синтез і переусвідомлення посприяють утворенню виконавської оперології, що має набути статусу спеціального напрямку у структурі музикознавства. Зазначимо, що формування наукових гілок у структурі новітньої оперології як міфооперологія і оперна сюжетологія, народилися саме у результаті синтезу наукових напрямів – міфо-

і оперології (у першому випадку) і оперології і сюжетології (у другому). Синтез наукових галузей у сучасному музикознавстві постає як вираз взаємообумовлених процесів інтеграції і спеціалізації, що вирізняють актуальний етап розвитку наукового знання. Саме на основі синтезу двох сталих наукових галузей слід формувати і виконавську оперологію.

Виконавська оперологія має базуватися на єдності принципів історичного, теоретичного і виконавського музикознавства, що забезпечує глибину і всеосяжність аналізу властивого цій науковій галузі предмету дослідження. Отже, виконавська оперологія – характерний приклад універсалізму, властивого інтегрованому музикознавству.

Спеціалізація наукового знання, що сприяє поглибленню і поширенню змістовних взаємодій між науками, – характерна властивість новітнього українського музикознавства. Свідомим плідним розвитком оперології, що увійшла до структури музикології наприкінці ХХ століття, постає *диверсифікація її структури*, тобто виокремлення у ній проблемних напрямів, що перетворюються на спеціалізовані сфери наукового знання. Наведені приклади диверсифікації оперології на проблемні напрями (*міфооперологія* і *сюжетологічна оперологія*) уособлюють спеціальні наукові напрями в її структурі. Що стосується інтерпретології, то тут доцільно відзначити такі, як наприклад, *культурологічна інтерпретологія* (науковий напрям, розроблений Оленою Колесник [70]) або *історично орієнтоване виконавство*.

До числа нових напрямів слід додати **виконавську оперологію**, що є наслідком актуалізації і виокремлення виконавсько-інтерпретологічної наукової гілки у системі оперології.

Якщо *міфооперологія* є наслідком інтеграції таких наук як міфологія і оперологія [130], а оперна сюжетологія постає як взаємодія сюжетології і оперології [25], то виконавська оперологія тісно переплітається із інтерпретологією – ще однією молодою наукою (її талановиті представники – Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова, О. Колесник) у системі новітнього українського музикознавства. Як наслідок взаємодії засад оперології і

інтерпретології народжується *виконавська оперологія* як грань наукового пізнання опери, здійснюваного у контексті інтерпретологічних процесів її буття. Важливою основою процесу перетворення оперології на систему наукових дисциплін постає синтез методологічних засад науки про оперу із дослідницькими можливостями інших гуманітарних наук. «Подальша спеціалізація наукових знань в її взаємодії з інтеграцією» [130] постає як закономірна ознака розвитку сучасної науки в цілому, як і оперології, зокрема.

Окрім виокремлених напрямів у структурі оперології і музичної інтерпретології слід також назвати що один музикологічний напрям, котрий відіграє надзвичайно важливу роль у структурі сучасної музикології. На формування і подальший розвиток виконавської оперології впливає також визначене О. М. Марковою «сучасне культурологізоване музикознавство» [90, с. 162]. Актуалізація сучасного культурологізованого музикознавства у контексті виконавської оперології обумовлюється самим предметом вивчення, властивим цій новій науці. Адже опера постає саме як культурологізоване явище, що відображує художню культуру і мистецтво відповідної доби у всій повноті єдності і суперечностей, що обумовлено специфікою жанру, що вивчається.

Можливі понятійні перестановки складових у структурі наведених наукових напрямів змінюють зміст наведених синкретичних наук. Наприклад, уміщення оперології до системи сюжетології може означати появу окремого наукового напрямку – *оперної сюжетології*, що також може існувати і у структурі загального літературо- і театрознавства. Так само, як подальше системне структурування інтерпретології приведе до затвердження *оперологічної інтерпретології*. У контексті нових наукових гілок, що утворюються у наслідок перехрестя усталених наукових знань, як суто науковий напрям слід тлумачити той, що залишається у формі іменника, тоді як поданий у вигляді визначення скоріше набуває значення методологічно загостреного підходу, запозиченого із іншої наукової системи. Отже, у даному випадку «переміна місць» означає трансформацію підсумкової «суми знань».

Тому наведені вище приклади слід тлумачити як *перетворення оперології на систему наукового знання*, адже тут саме дана наука зберігає ведуче значення, тоді як доданий до неї науковий напрям у вигляді визначення набуває функції запозиченого з іншої науки методологічного підходу. Як виключення у даному контексті слід вважати міфооперологію, оскільки навіть утворення даного напрямку базується на взаємодії обох наук як рівнозначних.

Формування засад нової наукової галузі потребує встановлення її специфічних властивостей, спеціальних наукових шляхів, котрими вона має розвиватися, планованих результатів дослідження, котрих необхідно досягти упродовж здійснення дослідницьких досвідів.

Специфіка виконавської оперології, у контексті котрої актуалізується інтерпретологічний аналіз, полягає у необхідності залучення як елементів системи таких компонентів, як виконавсько-музична (вокальна, хорова, оркестрова), режисерська, диригентська, хореографічна, сценічно-декоративна. Виконавська оперологія передбачає, враховуючи специфіку опери як виду і роду мистецтва, дослідження і його літературно-драматичної складової, як і самого видовищного аспекту, втіленого через оформлення сценічного часопростору на основі цілісної системи візуальних образів-змістів. Аналіз системи рівнів інтерпретації у бутті опери як синтезованого творчого результату, що передбачає вихід за межі суто музичного тексту, вирізняє виконавську оперологію від традиційного інтерпретологічного напрямку в структурі музикознавства.

У структурі виконавської оперології важливе місце має посісти аналіз вокальної інтерпретації сольних партій. Цей рівень виконавської оперології передбачає розробку і створення спеціального понятійно-категоріального апарату, складові котрого мають відображати специфіку роботи виконавця над оперною роллю, зокрема, а також етапи її інтерпретаційного відтворення. У зв'язку з цим до категоріально-понятійного апарату виконавської оперології доцільно увести такі категорії як *тембр-амплуа*, *тембр-характер*, *тембр-образ*, а також супутні їм поняття, через котрі розкривається зміст наведених

категорій. Серед таких понять відзначимо, зокрема, наступні: дія, драма, вчинок, ідея, мета, пафос тощо.

Обґрунтування виконавської оперології як спеціального наукового напрямку, утвореного унаслідок взаємодії/перехрестя засад інтерпретологічного музикознавства і оперології, потребує виокремлення предмету вивчення, уведення відповідного задачам нової наукової галузі аналітичних методів, розробки понятійно-категоріального апарату.

Виконавська оперологія як спеціальна наукова галузь у розгорнутій структурі новітнього музикознавства передбачає вивчення цілісного музично-словесного і театральнo-сценічного (режисерсько-сценографічного) функціонування опери у часо-просторі сцени. У виконавській оперології яка той артефакт, котрий потребує свого вивчення, постає постановчо-художня інтерпретація опери як підсумку колективного прочитання багатоскладового першоджерела.

Як предмет вивчення виконавської оперології слід тлумачити процес і результати індивідуально-колективної художньої інтерпретації оперної цілісності у постановочній праці як системі, що має розвинену структуру, утворену єдністю динамічно взаємопов'язаних режисерських, диригентських, хорових, хореографічних, індивідуальних вокально-акторських досягнень, об'єднаних художнім полем опери як видом і жанром мистецтва. Кожен з елементів опери як результату виконавського прочитання відображає лише певний комплекс граней, властивих опері і її постановці як мета-системі. Відзначимо, що кожний з елементів сценічно інтерпретованої опери зберігає свої специфічні мистецькі ознаки, підкорені, тим не менш, загальним властивостям опери як *opera scenica*. Опера в її сценічній версії не простою сумою елементів, що складають її; навпаки, такі елементи можуть втрачати свої властивості, притаманні їм поза системою. Тобто, між елементами і цілим системи існують глибинні взаємовпливи: опера впливає на складові, елементи – на ціле.

Предметом вивчення виконавської оперології може поставати не тільки комплексний результат постановочної роботи, тобто, оперний спектакль як художнє ціле, але і його окремі рівні, наприклад, диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів, сценічне оформлення процесів оперно-хорової драматургії (виконавське хорознавство), хореографічна складова (виконавська хореологія).

Виконавська оперологія постає як система наукових галузей, призначених для аналізу елементів структури опери (наприклад, хорознавство, хореологія і т.п.).

Будь-який елемент у структурі опери як результату інтерпретаційно-виконавської діяльності набуває контекстного значення, відображаючи концепційні і змістовно-образні рівні оперної концепції у цілому. Виходячи з концепції Н. А. Белік-Золотарьової [12], творчі завдання при виконанні оперно-хорових сцен значно відрізняються від тих цілей, що є актуальними при відтворенні тих хорових творів, що не мають оперного призначення. Різниця тут полягає, перш за все, у тому, що навіть концертне виконання оперно-хорових сцен передбачає урахування всього художнього контексту, властивого оперному цілому і, відповідно, обраному для виконання фрагменту.

Оскільки виконавська оперологія включає до свого складу різні наукові галузі, слід зазначити, що цій науці властивий *міждисциплінарний характер* не тільки на рівні її зовнішніх зв'язків із інтерпретологією і загальною оперологією, але і на рівні внутрішньої структурної організації.

Як і опері в її виконавській версії, виконавській оперології властива розвинена структура (внутрішня композиція організації), котра охоплює усі рівні функціонування твору сценічного. *Виконавську оперологію як розімкнену відкриту складну систему (мета-систему), що містить ряд взаємозалежних підсистем і є об'єктом, що розвивається у часі і просторі, характеризує рухомість складу елементів як наслідку внутрішніх трансформацій структури і зовнішнього взаємообміну з оточуючим середовищем, у наслідок чого склад*

наукової системи набуває певних трансформацій. Будь які видозміни внутрішнього і зовнішнього походження, трансформують всю систему виконавської оперології. До структури виконавської оперології мають входити такі рівні оперно-постановчого процесу, наприклад, У даній роботі, поряд з тим, що надані загальні характеристики виконавської оперології як системи, предметом вивчення є *оперна персоносфера в її темброво-виконавському функціонуванні*.

Формування і подальший розвиток виконавської оперології як наукового напрямку передбачає розробку її методологічної і понятійно-категоріальної систем.

Методологічна система виконавської оперології має бути обумовленою проблематикою, метою та завданнями дослідження, що репрезентує новий науковий напрям у структурі музикознавства.

У даній роботі задіяна характерна для сучасного музикознавства *трирівнева методологічна система*. До першого і другого рівнів віднесені філософські і загально-наукові методи, до третього – спеціальні наукові методи.

При вивченні змісту категорій виконавської оперології доцільно використовувати взаємодією *дедуктивного і індуктивного методів дослідження*, переходячи від часткового до узагальненого і навпаки.

До філософських методологічних засад виконавської оперології слід віднести *діалектичний аналіз*, що має реалізуватися через встановлення системи опозицій, антитез, полярностей, котрі визначають функціонування категорій виконавської оперології в оперному мистецтві. Задіяння діалектичного підходу є необхідним при вивченні опозиції Схід – Захід, визначенні багатозначності функцій категорій виконавської оперології в європейському і китайському різновидах опери (первинне ритуальне походження тембру-амплуа баса в пекінській опері пов'язане з маскою старого шена в старовинних музичних спектаклях). Використання категорій виконавської оперології може виходити у художньо-науковий часопростір не

тільки європейських, але і позаєвропейських оперних культур, зокрема, східних, відображений у класифікації образно-виразових функцій бас-баритона, здійсненій із урахуванням «поза- (або понад-) класифікаційних» властивостей голосів видатних співаків.

*Історичний підхід у виконавській оперології має знаходити своє застосування на кожному етапі вивчення проблематики виконавської оперології, обумовлюючи важливість розв'язання проблем і завдань з точки зору ретро- і перспективи розвитку. Від вивчення передісторії виразових передумов відповідного тембрового звучання у до-оперній культурі Заходу і Сходу, через дослідження шляхів розвитку оперних голосів-тембрів у, наприклад, ранній італійській і французькій операх, до занурення до подальшого розвитку вокально-персонажної тембральності в опері XIX, і, пізніше, XX – XXI століть. Історичний метод сприяє встановленню етапів формування і трансформації семантики і парадигматики тембрів-амплуа, тембрів-характерів і тембрів-образів, надання їх структурі нових образно-виразових рівнів, змістовних граней. Історичний підхід відповідає якості процесуальності функціонування предмета дослідження у виконавській оперології. Сценічна інтерпретація змісту і функцій вокально-тембрової структури оперного твору має бути усвідомлена як *процес*, що охоплює різні грані усвідомлення і переусвідомлення композиторського задуму. Становлення виконавського тлумачення оперно-вокальних тембрів має поставати як взаємодія історико-художніх процесів, властивих не тільки оперному, але і театральному мистецтву, як і інструментальній музиці. Вивчення категорій виконавської оперології з хронологічної точки зору також надає дослідженню *історичного об'єму*.*

У виконавській оперології доцільно використовувати такі загально-наукові методи.

Термінологічний аналіз у контексті виконавської оперології актуалізований завданням уведення, вмотивування і розробки понятійно-категоріального апарату виконавської оперології (зокрема, диференціації значенневого обсягу

категорій тембр-характер і тембр-образ, як і супутніх їм понять), а також застосування шахового глосарію для визначення ігрових комбінацій в опері і функцій оперних персонажів. Категорії виконавської оперології тлумачні як такі, що мають спільний процес утворення, парадигматичну роль у котрому відіграє категорія тембр-амплуа, тоді як інші (тембр-характер і тембр-образ) утворені «за його подобою», набувають свого визначення на основі засад термінологічного аналізу. Як категорії виконавської оперології постають *тембр-амплуа*, *тембр-характер* і *тембр-образ*, як її поняття відзначимо, зокрема, такі: *дія*, *конфлікт*, *етапи драми (боротьба – катастрофа – примирення)*, *вчинок*, *свобода*, *воля*, *мета*, *пафос*. Оскільки кожна з категорій виконавської оперології оточена власною понятійною системою, слід дійти висновку, що категоріально-понятійна система цієї нової наукової галузі набуває *метасистемного рівню*.

Вагомість термінологічного аналізу у контексті виконавської оперології обумовлена насиченістю термінотворчого процесу у новітньому українському музикознавстві. Уведення до музичної науки нових категорій і понять з метою конкретизації і узагальнення художніх сенсів у музичному мистецтві, увиразнення і специфікації їх структур і функцій. Серед таких термінотворчих феноменів музикознавчої науки XXI століття вагоме місце займає *категорія тембр-амплуа*, що слугує визначенню виразової і технічної природи вокальних голосів, котрі функціонують у семіосфері опери. Набуття поняттям тембр-амплуа широкого використання в історико-теоретичній і виконавській сферах оперології актуалізує необхідність спеціальних спостережень і висновків щодо осмислення можливостей і результатів його тлумачення і використання в українському музикознавстві першої чверті XXI століття, змістовних меж даної дефініції, пов'язаних з нею методологічних засад, а також прогнозування перспективних шляхів її подальшого застосування.

Оскільки виконавська оперологія як така постає як система, а предмет її вивчення також має системний характер (а, точніше, мета-системний), важливого значення набуває *системний підхід*. Підкреслимо, що системний

підхід, по-перше, використовується лише тоді, коли об'єкт дослідження постає як система, і, по-друге, системний підхід доцільно використовувати як для аналізу оперної постановки як цілісності, так і для вивчення її складових, тобто під-систем. Системний підхід у даній роботі доцільно використовувати на декількох рівнях дослідження. *По-перше, на рівні тлумачення елементів і структур в оперній постановці, як і її сценічної постановки як складно-утвореної художньої системи (мета-системи), що функціонує у взаємодії принципів ієрархії і інтеграції; по-друге, у системному тлумаченні понятійно-категоріального апарату виконавської оперології, елементи котрого взаємодіють на основі принципу взаємодоповнення.*

Структурно-функціональний аналіз призначений для диференціації рівнів музикознавчої інтерпретації категорій виконавської оперології, уподібненню оперних персонажів шаховим фігурам за спільністю властивих їм функцій, вияві ознак шахових ситуацій у музичній драмі; уведення структурно-функціонального аналізу обумовлено реалізацією наукового завдання розробки змісту категорій, функціонування тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ в оперній драматургії.

Порівняльно-типологічний аналіз уведений з метою мотивації відзнак між категоріями виконавської оперології, а також розподілу за певною системою функцій персонажів, спостереженими в трагедії Шекспіра і опері Дж. Верді; для розробки «голосові типології» (за О. М. Марковою), «зведення множинності явищ до однієї моделі» (за визначенням Тан Чжанчена [с. 7]); Уведення *порівняльно-типологічного підходу* до виконавської оперології обумовлено доречністю розробки поведінково-психологічної і семантико-тембральної типології оперних голосів персонажів, виявленні властивих окремим оперним героям системи функцій. *Порівняльно-типологічний аналіз* має сприяти встановленню складно організованих паралелей між типовим, індивідуальним і узагальненим в інтерпретації оперних партій, між віддаленими у часі-просторі традиціями виконавської інтерпретації оперних персонажів, між, наприклад, традиціями «опери до опери» і оперою як такою;

між міфологічно-релігійними і художніми функціями вокально-оперних тембрів в їх різних значеннях (амплуа, характер, образ); європейськими і позаєвропейськими виконавськими традиціями в історії оперного мистецтва.

Аксіологічний метод дослідження (запроваджений до українського музикознавства А.А. Мізітовою) уможливорює здійснювати переоцінку цінностних суджень щодо оперних постановок минулого як відображень відповідного типу історичної свідомості. У наш час, коли ідеологічні концепції відносно недавнього минулого потребують об'єктивного неупередженого оцінювання, аксіологічний метод дослідження актуалізується і у контексті виконавської оперології.

Застосування *семіотичного підходу* до осмислення вокально-оперних тембр-амплуа, тембр-характеру і тембр-образу дозволяє усвідомити його інформативно-знаковий, сигнальний характер, ідеальний зміст котрої розкривається через інтонаційно-темброву семантику. Завдяки даному підходу у даній роботі розкрито специфіку вияву семантичних дублів у персоносфері вердіївського «Отелло».

Контекстний метод аналізу актуалізується у виконавській оперології у зв'язку з тим, що кожне виконавське явище вокально-тембрової драматургії потрібно вивчати в історичному контексті конкретної художньої цілісності (тобто, опери), у співвідношенні з іншими оперними персонажами, а також враховуючи виконавську традицію, що склалася навколо інтерпретації навколо певного оперного героя (оперної героїні).

Доречним для виконавсько-оперологічного є використання *гендерного підходу*, що актуалізується у процесі вивчення взаємодії / протидії фемінності і маскулінності у формуванні і становленні оперних тембрів-амплуа, тембрів-характерів, тембрів-образів. Як відзначає В. О. Гіголаєва-Юрченко, специфізація гендерної теорії «на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації», осмислення «музично-виконавського процесу крізь призму гендерної ідентифікації» [31, с. 2] набуває важливого значення не тільки при

аналізі камерно-вокальної лірики, але і в оперному мистецтві, як і у виконавській оперології.

Дослідницькі методи першого і другого рівнів у даному дослідженні специфікуються націленістю на розкриття завдань, пов'язаних із *спеціально-науковими методами*. До таких у даній роботі віднесено аналіз інтонаційної драматургії, а також *виконавсько-оперологічний* і *імагологічний* методи, уведення і застосування котрих обумовлено завданням розкриття змісту виконавської оперології.

Інтонаційний аналіз постає як той базис, на основі котрого зрощуються висновки щодо специфіки функціонування в оперній драматургії тембр-амплуа, тембр-характеру, тембр-образу.

Імагологічний метод аналізу в контексті виконавської оперології слід застосовувати з метою з'ясування шляхів формування і втілення індивідуально-виконавської символіко-функціональної системи вокально-тембрової драматургії у процесі вибудовування оперних тембру-характеру і тембру-образу на основі індивідуалізації і універсалізації типологічних властивостей тембр-амплуа.

Виконавсько-оперологічний метод аналізу має підсумковий характер, оскільки призначений для вивчення оперного твору в усій його цілісності, включаючи цілісний результат його сценічної інтерпретації. Виконавсько-оперологічний метод аналізу передбачає наявність декількох стадій. На першій аналітичній стадії доречно здійснити вивчення складових елементів оперно-сценічної постановки; тоді як на другому етапі слід надати аналіз оперної постановки як цілісності, як художньої системи.

Наведені методи передбачають вихід за межі аналізу виключно композиторського (музично-драматичного) плану оперного цілого; тут передбачається також актуалізація режисерсько-акторської видовищно-сценічної складової, необхідної у процесі здійснення складно утвореного процесу сценічної інтерпретації оперного твору.

Зазначимо, що об'ємна методологічна система, уведена до виконавської

оперології, сприятиме тому, щоби система доказів, уведена до дослідження, була переконливою і вагомою, дозволяла би досліджувати предмет вивчення під різними кутами наукового погляду. Поруч з тим, слід зазначити, що в залежності від мети і завдань дослідження у науковій роботі можуть бути застосованими лише ті методи, що безпосередньо посприяють їх досягненню.

У даній роботі запропоновано широке коло дослідницьких методів, що *теоретично* можуть бути задіяними у виконавській оперології. Відзначимо, що в залежності від конкретних завдань виконавсько-оперологічного дослідження структура і повнота уведених до нього методів може і має варіюватися.

При розробці категорій виконавської оперології слід враховувати загальні властивості сучасної української музичної термінології, що, за С. Булик-Верхола, постає як «відносно стабільна і закріплена традицією лексико-семантична система, що перебуває у стані безперервного семантичного руху й поступового вдосконалення» [19]. Уведені до виконавської оперології категорії і поняття мають відповідати загальним вимогам музичної терміносистеми – «системності, тенденції до однозначності, дефінітивності, експресивної нейтральності, лаконічності» [там само].

Із двадцяти наведених С. Булик-Верхола тематичних груп термінів, властивих музикознавству, науковому завданню даної дисертації – розробити понятійно-категоріальну систему виконавської оперології — найповніше відповідає таке: термінологія, що репрезентує «наукові і навчальні музичні дисципліни та їх розділи» [19]. Цей напрям у контексті даної роботи слід доповнити такими групами термінів: «співацькі голоси і їх регістри» і «прийоми і способи виконання музики» [там само].

Виходячи з характеристики термінотворчих процесів в українському музикознавстві, поданих С. Булик-Верхола, слід зазначити, що, по-перше, категорії виконавської оперології, розроблені у даному дослідженні, вирізняє полісемія; по-друге, вони постають як омоніми (тобто такими, що «утворені шляхом термінологізації загальноновживаних слів» [там само], семантика котрих

у процесі перетворення на поняття або нове поняття може змінюватися або частково змінюватися); по-третє, вони є складно-утвореними (мають декілька складових у своїй структурі).

Запропоновані категорії і поняття виконавської оперології узагальнюють художньо-конструктивні рівні роботи співака над вокально-сценічним втіленням оперного персонажу. У процесі розробки категорій виконавської оперології слід враховувати їх етимологічне походження, специфіку їх проявів у драматичному і оперному театрі, а також диференціацію тембрових і акторських можливостей у процесі вибору співака-актора (претендента) на виконання певної оперної ролі.

Використання категоріальної тріади тембр-амплуа, тембр-характер і тембр-образ не передбачає надання переваги одному з них при нівелюванні значення інших. Натомість, запропоновані складові категоріальної тріади виконавської оперології утворюють термінологічну систему, рівні котрої визначають специфіку понятійного обсягу виконавських явищ, розташованих за принципом ієрархії, що підіймається угору: від тембру-амплуа до тембру-образу через тембр-характер. У підсумку утворюється триступенєва ієрархічна понятійна система, що увиразнює категоріально-понятійний апарат виконавської оперології. Зазначимо, що іноді вихід за межі тембру-амплуа не передбачається композитором у створенні вокального образу, особливо у тих випадках, коли в опері втілюється естетика театру показу, театру масок (як, наприклад, у партіях Капітана і Доктора в опері А. Берга «Воццек»).

Оскільки поняття амплуа, характер і образ (сценічний) генетично пов'язані з теорією драматичного театру на різних етапах його історичного розвитку, відзначаючи характерні зміни в його тлумаченні, слід звертатися до філософсько-естетичних концепцій з тим, щоби зберегти у даному дослідженні властиву їм понятійну матрицю, розробляючи категорії виконавської оперології як такі, що походять від них. Потрібно також підкреслити, що категорії виконавської оперології не виключають, але доповнюють одна одну, співвідносячись між собою на основі принципу доповнення. Такий тип

співвідношення усередині понятійно-категоріальної системи уможлиблює розгляд проблеми переходу від тембру-амплуа до тембру-характеру і у підсумку до тембру-образу у процесі опрацювання співаком/співачкою оперної ролі, а також художніх умов і передумов їх спільного співіснування у межах єдиного оперного цілого.

Окрім належності до теорії драматичного театру, категорії виконавської оперології тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ, змістовно об'єднані наявністю спільної складової одиниці *тембр*, як і історією опери, зазначаючи змін в їх тлумаченні.

Як найвищий рівень вокально-виконавського прочитання оперної партії слід розуміти відтворений вокалістом *тембр-образ*, що постає результатом взаємодії методів типізації, індивідуалізації і узагальнення художнього змісту, портретизації, психологізації і психологізації оперного персонажу, а також відтворенню якості *унікальності* в його виконавській інтерпретації.

З'ясування ролі тембр-характеру і тембр-образу в оперній драматургії як категорій виконавської оперології потребує, так само, як і у зв'язку із тембр-амплуа, узгодження сутності другої складової цих складно-складених утворень із визначеннями, прийнятими в естетиці.

Умовою формування виконавської оперології, як і шляхів її подальшого розвитку, постає розробка категоріально-понятійного апарату, що передбачає, зокрема, уведення до його структури категорій *тембр-амплуа*, *тембр-характер* і *тембр-образ*, що узагальнюють художньо-конструктивні рівні роботи співака над вокально-сценічним втіленням оперного персонажу. Якщо категорія *тембр-амплуа* набула послідовного вивчення у науковій літературі, то *тембр-характер* і *тембр-образ* потребують визначення і окреслення змістовних функцій. Категорії виконавської оперології *тембр-характер* і *тембр-образ* (тембр як характер і тембр як образ), на відміну від тембр-амплуа, базуються на вияві не типового, але індивідуального і узагальненого у вокально-сценічній інтерпретації музичної драми. До визначення специфіки

тембру-характеру і тембру-образу доцільно застосувати ті естетичні концепції, що склалися в теорії і історії драми, драматичного театру.

Оскільки поняття *тембр* постає як спільний змістовний компонент, котрий охоплює запропоновану у даному дослідженні тріаду категорій виконавської оперології, а саме тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ, доречно визначити його змістовний обсяг як ту константу, котра постає як спільна складова, що об'єднує категорії виконавської оперології.

Класичне визначення поняття *тембр* (від фр. *timbre* – дзвоник, відмітка, визначальний знак) базоване на його розумінні як обертонового забарвлення музичного звуку, його специфічної характеристики (поруч із висотою, гучністю, тривалістю), елементу музичної виразності і драматургії [148]. Дослідженню тембру у музиці присвячені дослідження німецьких вчених (Р. Н. Mertens [198], Jürgen Maehder [193], Daniel Muzzolini [141], Tomas Gome [206], Werner A. Deutsch [208]), котрі розглядають дане явище як «Klangfarbemelodie», «Farbklang», спеціально виокремлюючи «Vokalfarbenleiter» і «Instrumentationsbegriffes». Тобто, тембр розглядається у масштабах зафарбленої мелодії і зафарбленого звуку, а також підлягає диференціації на вокальний і інструментальний.

Вивчення тембру як родоначальної властивості вокального звуку постає тим ґрунтом, на котрому «зростають» його висотні і образно-виразні подібності і відмінності. Вокальний тембр, властивий звуку як слуховому образу дійсності, в залежності від ступеню забарвлення, може виражати безліч змістів, володіючи високою символічною силою, здібністю відтворювати єдність умовного і безумовного. При характеристиці вокального тембру важливого значення набуває його проявлення і в масштабах одного звуку, і в об'ємі всього співацького діапазону, набуваючи цілісного значення в індивідуальному виконавському відтворенні художнього сенсу музичного твору. Вокальний тембр постає як характеристика звукового джерела, що формується на основі одиничних проявлень різнобарвних відтінків людського голосу, з сукупності котрих формується цілісність виконавського відтворення

оперної партії. Тембр вокального голосу – основний матеріал характеристики оперного персонажу, відтворюваної співаком на основі індивідуальної інтерпретації композиторської партитури. При визначенні вокального тембру велике значення мають співвідношення обертонів у подачі звуку. Безтілесний і скороминущий музичний звук набуває оформлення і забарвлення у тембрі. Зафарблений у тембрі звук як матерія музичного мистецтва, спосіб вислову його сенсу. Через вокальний тембр здійснюється матеріалізація композиторського тексту. Тембр – слуховий образ дійсності.

Згідно *Jürgen Maehder*, тембр як звукова фарба є будівничим елементом музичного речення [193], відіграючи, таким чином, певну структурну функцію у музичному мистецтві.

Характеристики тембру, поруч із об'єктивними властивостями, мають суб'єктивний характер і частіше виражаються у формі епітетів (прикметників) «гострий», «м'який», «яскравий», «темний». Вокальний тембр в залежності від ступеню забарвлення, може містити безліч змістів, володіти високою символічною силою.

Вокальний тембр як носій і оформлювач інтонації має анатомо-фізіологічне походження. Інструмент виразності, вокальний тембр у союзі із семантикою слова утворюють змістовно-виразову єдність. При визначенні тембру велике значення мають співвідношення обертонів у подачі звуку. Безтілесний звук набуває оформлення у тембрі. Зафарблений звук як матерія музичного мистецтва, спосіб вислову його сенсу пов'язаний з матеріалізацією нотного тексту.

Типологія вокальних голосів базується на видовому розподілі тембрів за рядом показників. Носій інформації, вокальний тембр – одна з передумов диференціації оперних голосів на основі їх відповідності певним типам (наприклад, ліричний або драматичний тенор, буффонний бас), а також в залежності від функції, котру він відіграє в оперній драматургії, постаючи як ампула, характер або образ. Типологія вокальних голосів базується на образно-змістовних, психофізіологічних характеристиках, динамічних

властивостях, що втілюються через тембр. В залежності від семантичного забарвлення, поданого у тембрі, вокальні голоси розподіляються на типи (маски), тобто, амплуа, що диференціюються під впливом типології афектів, зокрема, поданій у німецькій системі розподілу тембрів *FACH*. Зафарблений голос має відповідати комплексу оперних ролей: тут важливим завданням постає техніка переключення від виконавської «партитури» одного персонажу – на інший типаж. Так формується характерна для оперного мистецтва типологія оперних голосів як тембрів-амплуа.

При збереженні постійних якостей в голосі співака формується індивідуальна манера (стиль) вокаліста, його «голосовий портрет». Оперно-вокальний тембр, відображуючи градації емоцій через відповідні афекти, затверджені в оперному мистецтві, починаючи з Клаудіо Монтеверді і Франческо Каваллі, презентує індивідуальні виконавські стилі.

Як одна з передумов диференціації оперних голосів, якість тембру сприяє їх типології за оперними амплуа, емоціональними типами, стилями. Як діалектичне явище, тембр характеризує вокальний голос у всьому його діапазоні, залишаючись характеристикою кожного окремого звуку. Як інтегральна властивість тіла, що звучить, тембр впливає на специфіку звуку, генеральну властивість звукового джерела, цілісний (спектральний) характер звучання. Родоначальна властивість звуку, тембр визначає його індивідуальні властивості, його знакову природу, чергування фарб, постає як спосіб передачі, розкриття і узагальнення музичного образу. Виконавський тембр має значення основного способу характеристики оперного персонажу.

Якість вокального тембру залежить «від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато» [149].

Оперно-вокальний тембр характеризується специфічними акустичними можливостями як інструмент емоційної виразності, до розкриття семантичного діапазону котрого додаються вербальні особливості. Як зазначає в авторефераті кандидатської дисертації Т. В. Жаркіх, *індивідуалізований вокальний тембр, завдяки професійно розробленої чіткої*

артикуляції співака, набуває значення виразника вокальної інтонації. Вокальний звук, разом із озвученим словом, у тембрі оперного співака мають зливатися до єдиної інформаційно-емоційної семи. Значну роль у диференціації градацій вокально-оперного тембру відіграє й відтворення композиторських ремарок, звернених до виконавців. Поєднання непоєднуваного в оперно-вокальному тембрі здійснюється, завдяки тому, що через нього і у ньому відбувається матеріалізація безтілесного музичного звуку, а також ідеалізація матерії нотного тексту. В оперно-вокальному тембрі розрахунок і аналітизм мають взаємодіяти з натхненням співака, а фізіологія вокального голосу поставати як передумова філософського узагальнення.

Зафарблений оперно-вокальний звук, якість котрого залежить від співвідношення обертонів у його подачі, постає як матерія і містерія оперного мистецтва, вираз його узагальненого і індивідуального сенсу.

Як спектрально-інтегральна властивість тіла, що звучить; як якість звуку і, водночас, його генеральна ознака, вокальний тембр характеризує індивідуальну виконавську специфіку звукотворення і звуковедення. Засіб розкриття змістовної виразності художнього образу в музичному мистецтві, тембр, специфікуючись через вокально-словесну природу оперного мистецтва, стає виразником образного світу, що розкривається через духовний світ персонажів. Перехрестя музичної і літературно-поетичної властивостей вирізняє виразову специфіку вокального тембр-образу.

Дане дослідження, присвячене розробці виконавської оперології як наукової галузі, утвореної на перехресті інтерпретології і оперології, вирішує питання, пов'язане із сольо-вокальним виконанням в оперному виконавстві. Але обраний підхід утворює лише один із напрямів подальшого розвитку виконавської оперології. Серед напрямів подальшого розвитку виконавської оперології слід назвати такі: поглиблення і поширення її категоріально-термінологічного апарату, аналіз і оцінку інтерпретаторської сфери в оперній творчості як такої, що обіймає усі її складові, зокрема, хорову, балетно-пантомімну, сценічну, режисерську. Перспективного значення набуває також

подальша розробка імагологічного методу дослідження у виконавській оперології.

1.2. Категорія тембр-амплуа в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку

У понятійно-категоріальній системі, що слугує осмисленню виконавського і композиторського процесів в опері, категорія тембр-амплуа упродовж першої чверті ХХІ століття зайняла вагоме місце. Використання даної категорії охоплює історико-теоретичний і виконавсько-семантичний шляхи вивчення оперного мистецтва в українському музикознавстві. Оскільки змістовний обсяг категорії постійно трансформується, набуваючи нових відтінків змісту і призначення, доцільно систематизувати і підсумувати певні результати оперування ним у дослідницьких працях українських музикознавців. У зв'язку з цим на сучасному етапі розвитку музикознавства особливої значущості набуває термінологічний метод аналізу, призначений для визначення понятійної сутності і змістовних меж певної категорії, а також визначення перспектив її розвитку.

Наукові роботи, що уведені до даного підрозділу, як матеріал дослідження, утворюють доволі широке коло, описане навколо такого категоріального «центру» виконавської оперології як тембр-амплуа, що увійшов до «музичного тезаурусу» [59] на початку ХХІ століття. Зокрема, до дисертації уведений аналіз таких досліджень: Авраменко Є. Б. «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора)» (2020); Міліченкова Н. Ф. «Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з „Пікової дами“ П. Чайковського» (2020); Мітюшкін В. А. «Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя і Томського в опері П.І. Чайковського «Пікова дама»)» (2020); Оганезова-Григоренко О.В. «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві» (2021);

Хань Сяоянь. «Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті» (2008); Хе Цзяньхуй. «Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII – століть» (2016); Хон Чен. «Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX – XX століть» (2008). У наведених роботах як центральне ключове слово постає тембр-амплуа, містяться оригінальні підходи до дефініції поняття, що вивчається, а також представлені шляхи його наукового осмислення і функціонування у контексті конкретного оперного часопростору. Змістовні ознаки авторського тлумачення поняття тембр-амплуа обумовили доцільність їх уведення до даного тексту з метою реалізація поставленої мети.

Вирішення завдання щодо узагальнення досвіду функціонування тембр-амплуа у наукових працях першої чверті XXI століття передбачає визначення етапів формування і умов застосування категорії, що вивчається на даному етапі дослідження; встановлення етимології, змістовного обсягу, кола значень (функцій), властивих категорії тембр-амплуа, на основі аналізу наукової літератури; систематизацію відповідних методів дослідження (дослідницьких шляхів), що застосовуються у процесі вивчення змістовного обсягу даної категорії; визначення подальших перспектив розвитку категорії тембр-амплуа у вітчизняній науці.

Історія народження категорії «тембр-амплуа», що починається у перші роки XXI століття, пов'язана з досягненнями наукової школи *доктора мистецтвознавства, професора О.М. Маркової*. Дисертаційна робота Чжан Сяохао, присвячена визначенню семантики тенора (захищена 2007 року) постала як своєрідний підготовчий етап до введення категорії тембр-амплуа до українського оперологічного контексту. Адже у дисертаційній праці Чжан Сяохао були сформовані передумови уведення одної з центральних для даного дослідження категорій.

Категорія тембр-амплуа вперше була уведена до кандидатської дисертації Хон Чен, захищеної 2008 року під науковим керівництвом професора О. М. Маркової [157]. Саме з 2008 року розпочинається історія розробки, оперування

і наукового осмислення категорії тембр амплуа, що на сьогодні набула значення базового і фундаментального в українському виконавському музикознавстві, перспективи застосування котрої розкриваються упродовж подальшого розвитку наукової галузі.

Аналіз дисертаційної роботи Хон Чен дозволив дійти висновку, що загальне розуміння категорії тембр-амплуа в його висхідному сенсі базується на концепціях міфологічного і філософського походження. У контексті вчення про «міфологію голосу» вибір тембр-амплуа набуває сакралізованої мотивації, адже має співвідноситися із уявленнями про структуру світобудови і символотворчими традиціями театральних-ритуальних культур. Співвідношення категорії, що вивчається, з «філософією голосу» надає тембру-амплуа, не стільки типологічної функції своєрідного мірила художньої досконалості співака у відтворенні оперного образу, але й «вищого змісту». Його розкриття уможлиблюється, завдяки осмисленню тембру-амплуа, самої природи оперно-вокального голосу як виразника світоглядних функцій, об'єкту любомудрого споглядання, здійсненого (замість традиційного фізіологічного підходу) з онтологічних, символотворчих, гносеологічних і герменевтичних позицій.

Поглиблена розробка і розвиток змістовних градацій наведеного поняття, що відбулася і відбувається упродовж подальших років (тобто, з 2010 рр. по теперішній час), спостережена у роботах українських вчених, що працювали над дисертаціями в українських музичних академіях і університетах під керівництвом досвідчених спеціалістів, уможлиблює правомірність висновку щодо формування нового вчення естетичного, історичного і теоретично-практичного характеру у структурі оперології і вокальної педагогіки.

Важливим з точки зору усвідомлення змістовної напруги, властивої категорії тембр-амплуа, є з'ясування її етимології. Категорія тембр-амплуа утворюється на основі взаємодії двох самостійних музикознавчо-театрознавчих термінів – тембр і амплуа. Підкреслимо, що традиційне розуміння термінів амплуа і тембр обумовлено їх драматично-театральним

походженням: тембр у світлі театральнo-драматичної теорії поставав як одна з характеристик амплуа. Тобто, взаємовідносини термінів тембр і амплуа має доволі усталені традиції. Як складові категорії тембр-амплуа обидва драматично-театральні терміни набувають у музикознавстві функції вираження специфіки вокального голосу («голосообразу», за Є. Б. Авраменко [1]) в оперному мистецтві. Змістова специфіка категорії тембр-амплуа пов'язує театральні світи – оперний і драматичний, що обумовлює залучення теорій драматично-театрального походження до оперологічних концепцій. Об'єднавши дві театральні складові, категорія тембр-амплуа набула значення актуальної характеристики оперного співу як сценічної реалізації оперної ролі.

Попри те, що історія розвитку даної категорії на сьогодні є доволі лаконічною, адже не сягає двадцяти років, інтенсивність його затребуваності в українському музикознавстві у контексті новітніх наукових розвідок у сфері історії і теорії оперного мистецтва засвідчує його актуальність і багатющий потенціал, відчутий представниками різних музикознавчих генерацій. Прийшов час аналітичних узагальнень щодо етапів розвитку категорії тембр-амплуа, встановлення регламентативних меж, типології змістовного обсягу.

Поглиблена розробка і розвиток змістовних градацій наведеної категорії, що відбувається упродовж подальших років (тобто, з 2010 рр. по теперішній час), уможливорює правомірність висновку щодо формування нового вчення естетичного, історичного і теоретично-практичного характеру у структурі оперології і вокальної педагогіки.

2016 року під керівництвом кандидата мистецтвознавства, професора ОНМА імені А. В. Нежданової А. Я. Кулієвої (представниці наукової школи О. М. Маркової) Хе Цзянхуй захистив дисертацію «Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII – XX століть» [154], у котрій природу тембру-амплуа басу-баритону – високого басу розкрито на основі порівняльного аналізу європейської і китайської культур. Повнота, діалектичність, вичерпність вивчення проблематики, пов'язаної з категорією

тембр-амплуа у даній роботі, дозволяє оцінити її як *взірцеву* в контексті українського музикознавства. Тому є цілком доречним представити більш повний її аналіз.

Для подальшого вивчення категорії тембр-амплуа важливого значення набувають поняття, уведені Хе Цзянхуй: *темброва ідентичність, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика*. Зазначимо, що поняття уведені для розкриття сутності тембр-амплуа бас-баритону, можливо використовувати для вивчення специфіки усієї шкали оперних тембр-амплуа. Якщо завдяки першому з наведених понять уможлиблюється встановлення об'єктивного ступеню відповідності певного оперного голосу відповідного тембр-амплуа, то друге з них (*модель тембр-амплуа*) сприяє формуванню репертуарних списків тих оперних партій, що відповідають тому чи іншому тембр-амплуа. Що стосується поняття *тембр-теситура* (від італійського *tessitura* – «тканина», «текстура»), то його використання у виконавській оперології має бути скерованим співвідношенням висотно-звукового об'єму оперної партії відносно стандартного діапазону вокального голосу, зафарбленого у відповідності до певного вокального тембру (за *Harris, Lee Davis*) [187], як висотне розміщення звуків у вокальному творі, відповідно до діапазону співацького голосу. Теситура постає як той звуковий об'єм, у межах котрих діє певний тембр, засіб розподілення (розмежування) функцій між різними вокальними партіями. Теситура відображує *зону комфортного виконання*, а також слугує розкриттю художніх композиторських і виконавських цілей. Традиційне визначення теситури пов'язане із відзначенням лише двох нот: найнижчої і найвищої, властивих оперній партії, визначаючи, таким чином, діапазон тембру-амплуа. Поруч з тим, теситура і діапазон не є синонімами. Адже теситура визначає лише найбільш активно застосований діапазон в усіх його регістрах, що властиві даному твору або є найбільш комфортним для певного співака; тоді як ті звуки оперної сцени, котрі є винятковими для даної сцени, до поняття теситури не входять. Тобто, діапазон охоплює весь комплекс звуків, властивих даному вокальному тембру.

Найбільш виразною є середня частина вокальної теситури, у котрій викладається більша частина оперної партії, тоді як її «теситурні краї» постають, скорше, як виключення, що надають оперній партії особливого виразового забарвлення. У процесі вивчення природи тембр-амплуа доречно виходити з класифікації теситури на високу, середню і низьку, що обумовлює технічні і семантичні можливості оперного голосу і залежить від його типу.

Засади типологічної семантики, сприяючи розкриттю змісту категорії виконавської оперології тембр-амплуа, призначені для кореляції зв'язків між типовими технічно-виразовими елементами системи семантичних властивостей вокального тембру як атрибутивних властивостей відповідного оперного амплуа.

Таким чином, навколо категорії тембр-амплуа сформовано понятійну систему, оперування котрою доцільно відносно всієї вокальної *scala* оперних тембрів-амплуа. Отже, *темброва ідентичність, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика складають понятійне коло виконавської оперології, утворене навколо одного з її категоріальних центрів, а саме тембр-амплуа.*

Поширення поняття тембр-амплуа на інші часопростори виконавсько-оперологічного наукового мислення знаменувало його визнання і подальший перспективний розвиток. Значним кроком на шляху розвитку змісту поняття «тембр-амплуа» постала захищена 2017 року дисертація Тан Чжанчен «Специфіка трактовки баса в опері XVII – XIX століть: між амплуа і характером» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського С. Г. Анфілова) [147]. Дисертація Тан Чжанчен знаменувала собою вихід категорії тембр-амплуа за межі виключно одеського музикознавства. Поширення часопростору функціонування категорії засвідчує перспективи його визнання у всеукраїнських масштабах.

Перспективного значення у дослідженні Тан Чжанчен набули спостереження компоративного характеру щодо еволюції трактовки баса в опері XVII – XIX століть від амплуа до характеру. Тлумачні як діалектична

пара, амплуа і характер перебувають в опозиції. один до одного. Отже, до амплуа і тембру в роботі Тан Чжанчен додається ще один театрознавчий термін – характер, що у даному випадку слугує музикознавчому вивченню оперних персонажів як таких, що «вивільнилися від штампів». На розвиток заслуговують також такі подані у роботі Тан Чжанчен теоретичні положення, як багат шаровість оперного тексту, що обумовлює специфіку аналізу функцій тембру-амплуа, а також типологія оперного амплуа (амплуа ролі, партитурне амплуа ролі, виконавські варіації партії ролі).

Період вдалої апробації категорії тембр-амплуа змінився періодом стабілізації, набуття ним усталеного змісту (системи змістів), завоювання відповідного місця у категоріально-понятійній системі української оперології.

Другий етап у розвитку оперологічної категорії, що вивчається, розпочався з 2020 року. Такий висновок, як і його об'єктивність, обумовлений своєрідним «стрибком» у застосуванні і актуалізації даної категорії, що охоплює все більшу кількість наукових праць різних дослідницьких жанрів. Набувши достатньої апробації упродовж першого десятиліття свого формування і розвитку (2008 – 2017 рр.), категорія тембр-амплуа перетворилася на загально сприйняту у структурі виконавського музикознавства. Розпочалася доба визнання і широкого використання даної категорії в українській оперології. Підкреслимо, що категорія тембр-амплуа чимало посприяла формуванню концепції виконавської оперології, для котрої постає як одна з базових.

Отже, з початку 2020-х років категорія «тембр-амплуа» набула подальшого розвитку, охопивши і об'єднавши цілий ряд наукових робіт різних авторів. Категорія набула значення того «зерна», того «ґрунту», із плідних глибин котрого зросли нові «паростки» наукової думки, тяжіючи до об'єднання у «букет» нового наукового вчення у структурі оперології.

Серед робіт, у котрих розробка змістовного обсягу категорії тембр-амплуа відбувається на початку другого періоду її функціонування у структурі оперознавства, назвемо надруковані упродовж 2020 – 2021 статті

Є. Б. Авраменка, Н. Ф. Міліченкової, В. А. Мітюшкіна, О. В. Оганезової-Григоренко.

Наведені роботи, по-перше, мають відношення до визначення дефініції категорії тембр-амплуа через формулювання його призначення (праці Є.Б. Авраменка, В.А. Матюшкіна, О.В. Оганезової-Григоренко), а також до формування аналітичних принципів дослідження обраної проблематики (відзначимо роль роботи Н. Ф. Міліченкової).

У кожній з наведених робіт термінологічний аналіз постає як методологічний засіб усвідомлення понятійної природи тембру-амплуа, його функцій і призначення. У статтях 2020 – 2021 рр. самі назви постають як концентровано подані визначення ключового для даної роботи слова. Тембр-амплуа постає у безпосередньому зв'язку з оперним (музичним) образом, набуваючи значення «інструменту» вибудування останнього, його основи. Отже, вокальний тембр-амплуа і оперний образ не постають як тотожні феномени, оскільки співвідносяться між собою як свого роду причина і наслідок, базова диференціація більшою мірою технічного характеру і її художній результат, що виникає як підсумок складних технологічних і філософсько-узагальнюючих, а також індивідуально усвідомлених процесів відтворення вокального оперного образу.

Поруч із тим, слід підкреслити, що в оперному тембрі-амплуа як домінуюче начало постає типізація, тобто відтворення в його вокальному втіленні відповідного «іміджу-стереотипу» (за Ван Юй [27, с. 4]), тоді як тембр-характер і тембр-образ передбачають індивідуалізацію і узагальнення в процесі інтерпретації оперної ролі.

За Є. Б. Авраменко, тембр-амплуа здатний втілити семантику характеру оперного персонажу, «упредметнюючи» у вокальному звуці тип особистості героя, спосіб його художнього мислення, особистості комунікації з глядачем [1, с. 94].

Що стосується аналітичного процесу вивчення феномену тембр-амплуа, то тут, на нашу думку, доцільно звернутися до роботи заслуженої артистки

України Н. Ф. Міліченко, яка узагальнила власний виконавський досвід у науковій праці. Виходячи з інтонаційного підходу в розробці О. М. Маркової, авторка дослідження залучає також «герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики»; пов'язує генезу даного тембру з концепцією росінієвського «досконалого» сопрано; встановлюючи паралелі оперного образу з драматично-театральними аналогіями, спирається на компаративний метод дослідження; визначає ключову семантичну функцію оперної героїні [96].

Підсумовуючи, узагальнемо методологічні засади дослідження феномену тембр-амплуа в оперному мистецтві, до котрих слід віднести інтонаційний, герменевтично-інтерпретаційний, історико-генетичний, компаративний, структурно-функціональний.

О. В. Оганезова-Григоренко надає дефініції категорії тембр-амплуа, стверджуючи нетотожність його функцій і значення оперному образу. Авторка статті підкреслює, що тембр-амплуа – «різнобічний феномен», здатний «втїлити семантику характеру оперного персонажу», упередити у вокальному звуці тип особистості героя – «основи музичного образу» [112, с. 440]. Поняття тембр-амплуа, за О. В. Оганезовою-Григоренко, визначає специфіку голосу оперного співака, що має володіти «визначною барвою голосу» [112, с. 442] та «мати певні висотні характеристики відповідно до загальної типології голосів» та [112, с. 441]. Тембр-амплуа – «“підтип“ оперного голосу» [там само], «своєрідне психологічне „тавро“ персонажу в опері» – виступає як «розгорнута психологічна характеристика загального типу голосу у конкретному музично-драматичному контексті» [там само]. Слід також звернути увагу на подані у статті О.В. Оганезової-Григоренко засади типології оперних тембрів-амплуа, що мають ґрунтуватися «на принципах експресивності та натуральності голосів» [там само]. Відзначимо, що в масштабній роботі О. В. Оганезової-Григоренко здійснена спроба диференціації значень і функцій категорій, що тлумачаться нами у світлі виконавської оперології. А саме – тембра-амплуа, характеру і художнього

образу, котрі у нашому дослідженні тлумачаться крізь призму поняття тембр, як такого, що об'єднує їх у масштабах оперно-вокального виконавства.

Якщо у дисертаційній роботі, виконаній під керівництвом С. Г. Анфілової, тембр-амплуа постає як передумова створення оперного характеру, то у працях Є. Б. Авраменко, Н.Ф. Міліченко, В. Мітюшкіна, О. В. Оганезової-Григоренко аналізована категорія є передумовою відтворення оперного образу. У такому разі засаднича функція категорії тембр-амплуа примножується, постаючи передумовою композиторського і виконавського будування і оперного характеру, і оперного образу. В обох випадках тембр-амплуа тлумачений як ґрунтовна професійна основа, на базі котрої вибудовуються вищі художні концепції в оперній творчості – в її виконавському і композиторському проявах.

Підсумовуючи спостереження дослідників, підкреслимо, що категорія тембр-амплуа набуває базового значення у понятійній системі виконавської оперології як така, що породжує інші рівні термінологічного процесу у межах нового наукового напрямку у структурі музикознавства.

Наприкінці 2022 року поняття тембр-амплуа набуло знаного імпульсу для подальшого розвитку. Такий висновок впливає у результаті аналізу переліку тем аспірантських досліджень, поданих Вченою радою ОНМА імені А. В. Нежданової [29]. Згідно затвердженому плану, проблематикою, пов'язаною із вивченням тембр-амплуа як категорії і явища, упродовж наступних років будуть займатися п'ять аспірантів Академії. У науковому класі професора О.М. Маркової такою тематикою будуть займатися Ван Юйці («Меццо-сопрано як друге сопрано і тембр-амплуа в музиці другої половини ХІХ – ХХ століть») і Гао Лей («Ліричний тенор як тембр-амплуа в оперному вокалі ХІХ – ХХ століть»); у науковому класі доктора мистецтвознавства, професора О. В. Оганезової-Григоренко таку проблематику буде вивчати Гуань Цзехао («Тембр-амплуа як основа та інструмент реалізації образу в опері (на прикладі баритональних оперних партій»)). Зазначимо, що упродовж найближчих років має з'явитися завершені наукові концепції, що мають

представити шляхи розвитку поняття тембр-амплуа на наступному етапі розвитку української оперології. Таким чином, наприкінці 2022 року було закладено серйозні перспективи подальшого наукового розвитку категорії тембр-амплуа.

Аналіз наведених наукових праць дозволяє зробити висновок, що категорія тембр-амплуа визначає оперологічні пошуки дослідників, націлені на розкриття проблем історико-теоретичної, методологічної і семантологічної проблематики у вокально-виконавській сфері. Поруч з тим, поняття тембр-амплуа і сьогодні зберігає свою актуальність як інструмент типологічного вивчення явищ оперних тембрів і театрального амплуа як засобів «голособразу» (за Є. Б. Авраменко [1]).

Якщо амплуа як таке постає у значенні класифікації ролей героїв драматичного театру, то тембр-амплуа набуває іншого змістовного відтінку, уособлюючи властивості типізації оперних голосів. Розподіл за театральними амплуа також передбачає відповідність певним типам голосів. Аналізуючи масштаби і можливості використання поняття тембр-амплуа у виконавській оперології, слід зазначити, що воно виникло у зовсім іншу (значно пізнішу) історичну добу – на початку XXI століття, узагальнивши зміст, властивий не тільки елізаветінській драмі, але й історії опери і виконавського досвіду, сформованого у добу Новітнього часу. Використання поняття тембр-амплуа у виконавській оперології потребує дотримання принципів класифікації оперних голосів за німецькою системою *FACH*, що властиво ряду сучасних музикознавчих робіт.

Нова «хвиля» розвитку дослідницької енергії щодо вивчення природи «тембр-амплуа» взаємодіє із стадією підведення певних підсумків в осмисленні його понятійної природи і виходу на новий рівень узагальнення в його осмисленні. Про це засвідчує наукова праця О. М. Маркової – вченого, у науковому класі котрого таке поняття було започатковане і розвинене – «Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть», що вийшла друком 2023 року [92].

О. М. Маркова підсумовує шляхи осмислення явища тембр-амплуа, визначає його змістовне наповнення, методологічну основу аналізу пов'язаних з ним явищ [92, с. 173].

О. М. Маркова розглядає тембр-амплуа як поняття культурологізованого музикознавства, тлумачачи його у широкому змісті – у філософському оточенні (додавання аспектів вчення «філософії голосу»), а також у зв'язку з процесом лінгвізації музикознавства. Натомість, у даному дослідженні тембр-амплуа набуває тлумачення категорії виконавської оперології. Оперологічне тлумачення тембр-амплуа, що замість поняття набуває категоріальне значення, закономірно обумовлене розумінням його змісту як такого, котрому властиво «усвідомлення виразної самозначущості виконавської творчості» [92, с. 172]. Саме творчо-виконавська природа обумовлює можливість розгляду тембр-амплуа і як поняття культурологізованого музикознавства, і як категорії виконавської оперології, у співдружності з іншими категоріями цього наукового напрямку. Ключові аспекти розуміння тембр-амплуа, що містяться у статті О. М. Маркової, щодо, наприклад, лінгвізації і театралізації його природи, доречно використовувати і у виконавсько-оперологічному дослідженні. Тож уможлиблюється такий висновок: *категорії тембр-амплуа, що об'єднує культурологізоване музикознавство і виконавську оперологію. властивий інтегративний характер.*

Змістовний обсяг тембр-амплуа в його науковій інтерпретації від О. М. Маркової, є достатньо широким, оскільки не обмежується лише світськими жанрами у музичній культурі (зокрема, оперою), але й поширюється і на сакральну (церковну) співочу традицію. Широке висхідне тлумачення тембр-амплуа є важливим для з'ясування його змістовного обсягу, оскільки у наукових працях (як, до речі, і у даній роботі) відбулася концентрація змісту переважно на оперній сфері.

Використання категорії тембр-амплуа у подальших працях має бути узгодженим з тим об'ємом понятійного змісту, що був від початку пов'язаний

із нею як поняттям культурологізованого музикознавства. Тому доцільно приділити найсерйознішу увагу осмисленню тих змістів, що йому були надані дослідницею, з діяльністю котрої пов'язане його уведення до музикознавства.

Стаття О. М. Маркової постає як наслідок узагальнення великого науково-педагогічного досвіду вченого, результат попередньої апробації цього поняття у численних роботах її учнів – бакалаврів, магістрів, аспірантів, виконаних під керівництвом професора О. М. Маркової. Серед таких робіт відзначимо бакалаврську працю Чжан Юйфен («Амплуа резонера в оперній практиці і партія Родріго ді Поза в опері „Дон Карлос“ Дж. Верді»). Одеса, 2011), магістерські праці Чжоу Вейя («Баритонові партії в операх В. Белліні і Дж. Верді. На прикладі порівняння партій Річарда з «Пурітан» В. Белліні та Маркіза ді Поза з „Дон Карлоса“ Дж. Верді». Одеса, 2014.), Чжоу Цінъ («Виразність звучання колоратурного сопрано у творчості композиторів ХІХ століття. На прикладі арій та романсів західноєвропейських композиторів»). Одеса, 2010). Єдність вокального і сценічного начал у відтворенні оперних тембр-амплуа набула також розкриття в дисертаційних працях, написаних під науковим керівництвом О. М. Маркової, а саме Хон Чена (2011), Хе Цзяньхуй, Ван Мінце («Лірична семантика жіночих образів в оп творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні)»), 2020).

Тлумачення тембр-амплуа як поняття культурологізованого музикознавства у світлі єдності вокальної і сценічно-поведінкової типізації набуло сталого значення. О. М. Маркова зазначає, що *«Сценічно-поведінково співаки – носії відповідного вокального навантаження – були зобов'язані відтворювати певну пластико-рухову настанову, що співвідносило із співочим амплуа характерів драматичного театру»* [92]. Саме у єдності вокальної і сценічно-поведінкової типізації трактовка тембр-амплуа набула свого розвитку і в інших наукових працях, зокрема в роботі О.В. Оганезової-Григоренко [112].

У статті О. М. Маркової, де міститься узагальнення тлумачень тембр-амплуа у роботах представників її наукового класу, починаючи з 2010 року,

підкреслений «позахудожній смисл виразностей співу». Адже, згідно висновку авторки роботи, «в єдності із саме з художньо-сюжетними показниками» тембр-амплуа набуває своєї метафоричної сутності [92, с. 172].

Дослідниця надає переваги розгляду тембр-амплуа з точки зору «усвідомлення виразної самозначущості виконавської творчості», «теоретико-логічного викладення» та понятійного наповнення. Такими є ті «три кити», що утворюють методологічне підґрунтя аналізованої розвідки. Визначаючи генезу тембр-амплуа, О. М. Маркова підкреслює значущість «культурно-символічних» начал майстерності співу у сфері європейського церковного вокалу і в області «співу-розспіву китайської оперної традиції» [там само]. У підсумку зміст тембр-амплуа набуває *універсальності*, що проявляється у спільності процесів вокально-тембрової диференціації як у західній, так і у східній вокальних школах і жанрових системах.

Слід звернути увагу на підкреслену О. М. Марковою *первинну синкретичну маскуліність співацького звуковиявлення як основи тлумачення чоловічих і жіночих голосів* [там само]. Дослідниця пов'язує «філософію голосу» зі «спекулятивною теорією співу» (виводячи її з «спекулятивної теорії музики»). Вихід на рівень спекулятивної теорії співу надає можливість тлумачити поняття «філософія голосу» як «ідеально-буттєвий початок», що сприяє розмежуванню «з мовленнєвим інтонаційним шаром, засвідчуючим буттєвий звуковжиток» [там само].

О. М. Маркова обумовлює виникнення досліджуваної категорії «процесом лінгвізації-культурологізації музикознавства», що «просувається в напрямку охоплення музичною науковою сферою значущості засобів виразності в різноманітності подання їх у взаємодії із загально-культурними напрацюваннями» [92, с. 173], а також розвитком виконавського музикознавства, у системі котрого «семантика композиторського тексту співставляється (і протиставляється часом) по відношенню до виразних відкриттів виконавців» [там само].

На думку дослідниці, музикознавче дослідження, пов'язане із вивченням специфіки тембр-амплуа в його виконавських проявах, має базуватися на *лінгвістично-культурологічному напрямку*, тобто на основі залучення вербально-театрального і історичного контексту, адже дослідження явища тембру-амплуа є результативним при аналізі музично-вербально-театральних жанрів і, перш за все, опери. Саме в оперному мистецтві відбувся розподіл «тембральних основ співу» [92, с. 174], було вироблено «голосові типології», що розрізняються «за характерами тембральних виявлень» [там само]. Авторка аналізованої статті вмотивовує «пов'язаність тембральних виборів із характером персонажів і їх поведінковим виявленням»; породження феномену тембр-амплуа обумовлює тим, що «героїчні ролі виділялися інтенсивністю виявлення в них прийомів вокалу, що походив від прийнятого в країні і в нації релігійно-конфесійного представлення про вокальну красу і сценічно-поведінкову *реалізацію*» [там само].

Як підсумок спостережень О. М. Маркової постає така дефініція поняття, що вивчається: тембр-амплуа – *тембральний норматив, освячений прийнятою у час написання твору класифікацією співочих голосів, котрий необхідно сполучається із пластикою-рухом виконавця певної ролі на сцені, мімічним, костюмним оформленням.*

Отже, тембр-амплуа, сутність котрого визначається її історичною приналежністю до відповідного часу-простору, – сталий норматив, зміст котрого визначається класифікацією співочого голосу у сполученні з сценічним рухом, доповненим мімічним і костюмним вирішенням оперної ролі.

Як передоснови визначення тембр-амплуа О. М. Маркова тлумачить такі три позиції: «спирання на жанрову типологію у заявленні культурної ідеї часу написання опери; співвіднесення тембрального навантаження ролі із системою тембральних кваліфікацій часу в їх співставленні із релігійною генезою музичного театру (для Європи), із церемоніальним ритуалом (в Китаї); усвідомлення сценічно-поведінкових критеріїв для персонажів

конкретної тембральної виявленості у відповідній композиції» [92, с. 175]. Відзначимо, що принцип історизму і типологічні ознаки і на даному етапі розробки змісту категорії тембр-амплуа постає як такий, що має наскрізне значення у формуванні відповідної концепції.

Що стосується категорії «філософія голосу», то дослідниця вибудовує її генезу по аналогії з піфагорейською традицією, у контексті котрої функціонувало визначення «філософія інструменту», що володіло комплексом функцій, серед котрих – виховна, сугестивна, медично-психологічна, естетично-гедоністична [92, с.175]. О. М. Маркова підкреслює, що зміст категорії «філософія голосу» виходить за межі суто «музичного звуковедення», стикаючись із глибинними символічними смислами, народженими «обрядово-ритуальним початком музичної діяльності у цілому» [там само]. За висловом авторки концепції «тембр-амплуа», як базисне тут «виступає положення про *вокальність* повноти втілення співочого вміння», що, завдяки розпіву, дозволяє відділити поняття тембр-амплуа «від мовленнєвої енергії вербальної інтонаційності» [92, с. 174].

Якщо амплуа як таке постає у значенні класифікації ролей героїв драматичного театру, то тембр-амплуа набуває іншого змістовного відтінку, уособлюючи властивості типізації оперних голосів. Зазначимо при цьому, що розподіл за театральними амплуа також передбачав відповідність певним типам голосів. Якщо амплуа постає у значенні класифікації ролей героїв драматичного театру, то тембр-амплуа уособлює властивості типізації оперних голосів. Зазначимо, що розподіл за театральними амплуа також передбачає відповідність певним типам людських голосів.

Аналіз наведених наукових праць дозволяє зробити висновок, що поняття тембр-амплуа визначає оперологічні пошуки дослідників, націлені на розкриття проблем історико-теоретичної, методологічної і семантологічної проблематики у вокально-виконавській сфері. Поняття тембр-амплуа зберігає свою актуальність як інструмент типологічного вивчення явищ оперних

тембру і театрального амплу як засобів «голосообразу» (за Є. Б. Авраменко [1]).

Аналіз наукових джерел дозволив виокремити рівні дефініційного тлумачення тембр-амплу: Тан Чжанчень розглядає його як передумову формування оперного характеру; Авраменко Є. Б. – як інструмент вираження оперного «голосообразу»; Мітюшкін В. А. – як інструмент психологічного портретування оперного образу; Оганезова-Григоренко О.В. визначає тембр-амплу як основу музичного образу у вокальному мистецтві. З позицій тлумачення оперних голосів як тембрів-амплу в новітній українській оперології певний досвід вивчення набули бас / високий бас (Тан Чжанчень, Хе Цзянхуй, Хон Чен), баритон (В. А. Мітюшкін), драматичний тенор (Є. Б. Авраменко), драматичне сопрано (Ф.Н. Міліченкова).

Науковий аналіз спектру робіт дозволив дійти висновку, що тембр-амплу як поняття культурологізованого музикознавства набуло значення *ведучого* (одного з ведучих) в українському музикознавстві першої чверті ХХІ століття. Змістовний обсяг поняття містить грандіозний потенціал подальшого наукового осмислення і практичного застосування у виконавській діяльності. Про це засвідчує, наприклад, той факт, що тембр-амплу у даній роботі набуває значення категорії виконавської оперології.

Зміст тембр-амплу як поняття культурологізованого музикознавства і категорії виконавської оперології набуває значення системно організованої сутності, структура котрої вбирає множинність амплу і тембрів. Спільність змісту (єдність виразового і технологічного, темброво-регістрового і сценічно-пластичного складових) дозволяє встановити системні зв'язки між тембр-амплу як поняттям культурологізованого музикознавства і категорією виконавської оперології. У відмінності від тлумачення тембр-амплу як поняття культурологізованого музикознавства, тембр-амплу як категорія виконавської оперології не постає самотіною дифеніцією, а розкриває своє значення у взаємозв'язках з категоріями тембр-характер і тембр-образ, завдяки

чому відбувається конкретизація її змісту – передумовою і умовою розробки змістовного обсягу будь-якої категорії.

Категорія виконавської оперології тембр-амплуа надає можливість тонкого і глибокого усвідомлення суперечливих властивостей типізованого світу оперних персонажів, котрі набувають індивідуалізації як тембр-характери і універсалізації як тембр-образи в їх виконавському втіленні.

1.3. Тембр-характер як категорія виконавської оперології

Якщо категорія тембр-амплуа набула визначення у наукових роботах українських музикознавців, то тембр-характер і тембр-образ потребують дефініції. Розробка категорій виконавської оперології передбачає урахування фактору їх об'єднання, завдяки поняттю «тембр» як виразу їх спільної вокально-співацької природи. Що стосується «другої половини» у складі даних категорій (амплуа, характер, образ), то їх зміст потребує фіксації уваги на розрізненні властивих їм значень і функцій у контексті музично-театральної виконавської інтерпретації сольних оперних партій.

Для визначення спільних аспектів сутності категорій виконавської оперології тембр-амплуа, тембр-характер і тембр-образ доречно виходити зі змісту поняття тембр/вокальний тембр як такого, що має значення об'єднуючого фактору. Відзначимо, що відомі розробки категорії тембр-амплуа не пов'язані із осмисленням змістовного обсягу поняття тембр. Таким чином, запропонований у даній роботі підхід до визначення змістовного обсягу категорій виконавської оперології є доволі оригінальним.

Уведення до виконавської оперології категорії тембр-характер сприятиме подальшому поглибленню і поширенню драматично-театральної понятійної традиції у музикознавчій інтерпретології.

Визначаючи змістовний обсяг категорії виконавської оперології тембр-характер, відзначимо, що слід розрізняти значення поняття тембр як загальної

якості інструментального звуку і як основоположної властивості вокального звуку.

Окрім диференціації за типом, оперно-вокальні тембри мають також розрізнятися за характером (*тембр-характером*) і специфікою відтворення художнього образу (*тембр-образу*). Вокальний тембр відтворює не тільки загально-типологічні, але й індивідуальні характеристики. При збереженні постійних якостей у вокальному голосі, в оперному виконавстві важливе значення відіграє також індивідуальні властивості, своєрідна манера звуковибудування, завдяки чому відбувається вихід за межі амплуа до відтворення через тембр характеру і художнього образу, закладеного в оперному персонажі. Тембр – не тільки вираз типових характеристик, що підсумовуються в амплуа як співацькому типі, але і інструмент індивідуалізації оперного вокаліста, його «вокальний портрет» (творчий портрет), вираз властивостей виконавського стиля, котрий сприяє відображенню оперного персонажу як характеру і художнього образу.

Поруч із значенневою «безмежністю» категорії тембр-амплуа, спостереженою в аналітичних студіях українських музикознавців, їй властиві і конкретні межі щодо змістовного обсягу, оскільки дана категорія не охоплює усієї сутності оперно-виконавського процесу. Для більш повного осмислення і диференціації оперно-виконавського артистично-рольового процесу доцільно увести ще декілька понять, пов'язаних зі специфікацією оперно-вокального тембру.

Значеннєвий обсяг поняття тембр-амплуа обумовлений тлумаченням вокального тембру як амплуа, аналогічного сформованому в драматичному театрі. Тобто, властива складно-складеному поняттю тембр-амплуа змістовність має бути обмеженою масштабами певного *типу-маски*, історично затвердженому в оперному театрі. Як правило, вихід за межі тлумачення тембру як амплуа обумовлений подоланням меж типізації за рахунок індивідуалізації оперного персонажу, набуття ним неоднозначності, суперечливості, ускладнення. У підсумку оперний персонаж перетворюється

з амплуа на характер. Такий шлях трансформації «від амплуа до характеру» розглядає Тан Чжанчен у дисертації (2017). Відзначення сутнісних змін на шляху тлумачення оперного персонажу як характеру потребує зміни концепції вокального тембру, переосмислення «виконавської інтонації» (за визначенням Т. О. Сирятської [137]). Типізація поступається індивідуалізації тембру, що відтворює властивості оперного характеру у виконавській драматургії. Тому у формуванні змістовного обсягу категорії, що має розкривати індивідуалізований зміст у виконавській драматургії опери, також доцільно прийняти до уваги тембровий показник. Індивідуалізація тембру-амплуа у процесі формування виконавської драматургії потребує уведення до виконавської оперології категорії *тембр-характер*. *Категорія тембр-характер відображує специфіку вокально-тембрової виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації (амплуа як маски) з метою портретизації, індивідуалізації і психологізації оперного персонажу через відображення у «виконавській інтонації».*

Тлумачення характеру, змінюючись у залежності від змісту етапів історичного розвитку драми, постає як форма художнього відтворення людини крізь призму театральних умовностей.

Задля досягнення спадкоємності і збереження логіки зв'язків у структурі категоріально-понятійної системи виконавської оперології доцільно обґрунтувати сутність *категорій тембр-характер і тембр-образ*, звернувшись до аналізу теорій драми, що виникали на історично різних етапах розвитку мистецтва театру.

Тлумачення драматичного характеру, як і інші поняття теорії і історії драматичного театру, розпочалося у «Поетиці» (335 до н.е.) *Арістотеля* (384 – 322 до н.е.) [5] на основі осмислення сутності трагедії античної доби. У трактаті, зокрема, зазначено, що діючі особи трагедії мають володіти певною характеристикою і характерами, що характер постає однією з шести частин утворення трагедії, до числа котрих також входять фабула, думка, сценічне

оформлення, текст, музична композиція. У розумінні Арістотеля не характер поставав головною складовою античної трагедії, але *дія*, у котрій розкривається ідея нещасливої долі – головного об'єкту відтворення в античній трагедії. Арістотель розумів характери класичного античного драматичного театру як спосіб визначення якостей діючих осіб через відтворення комплексів людських властивостей як назавжди даних, закінчених, нерухомих, автономних, статичних, котрим не притаманні взаємозв'язки із контекстом драми. З характером Арістотель пов'язував стійку сукупність властивостей та звичок особистості, що обумовлює постійність її поведінки у різних ситуаціях. Таке розуміння характеру відповідає етимології поняття як нерухомого відтиску печатки, знаку або риси. Драматичні характери у тлумаченні Арістотеля поставали як міметичні «відбитки» героїв міфологічних сюжетів, поданих крізь дію. За думкою автора «Поетики», характер кожного персонажу трагедії мав мати такі складові як шляхетність, правдоподібність, послідовність. Крім того, характери мали підходити один до одного з метою відтворення цілності трагічної дії. У Арістотеля характери – назавжди дані, закінчені і нерухомі. Однак в античній трагедії образ людини не вичерпується характером в арістотелевському змісті. Згідно думці Арістотеля, фабула об'єднує персонажів за принципом спільності людської долі. Діалектика діалогічних відносин суміщалась, за концепцією Арістотеля, у характері, котрий набув розуміння у статичному прояві. Автономні характери.

Принципова антидіалогічність тлумачення античного характеру (в «Поетиці» Арістотеля), на котрий неможливо вплинути ззовні, обумовлювала його постійне перебування «на власних колах» у неушкодженому, незмінному вигляді. Не знаючи внутрішніх коливань, герой античної драми йде уперед до здійснення власної мети, попри доленосні попередження.

Під характером в античну добу розумілася сукупність властивостей особистості, що визначають постійність її поведінки упродовж дії драми. Така непорушність характеру в античній драмі обумовлена самою етимологією поняття, що означає з грецької друк, недвижний пластичний відбиток.

Принципова а-діалогічність античного характеру, на котрій неможливо вплинути, характеру, що за будь-яких умов залишається неушкодженим, незмінним, перебуваючи «на колах своїх», відповідає античній традиції маски, котра незмінно уособлює основний інтелектуально-емоційний стан героя. Герой античної драми не знає внутрішніх коливань, йдучи уперед. Цілеспрямований герой античної драми, перебуваючи під владою власного характеру, йде уперед до здійснення власної мети, попри доленосні попередження, не чуючи голосу оракулу, не відчуваючи наближення фатуму, безстрашно просуваючись до трагічного фіналу, до катастрофічної розв'язки як результату невпинного просування до пізнання забороненого, непізнаного, розгадки таїни, приховуваної богами. По відношенню до героя античної трагедії голоси долі відіграють роль зовнішньої сили, котрі герой не чує до тих самих пір, аж доки доля (у вигляді персонажів по-над дією) з усією незворотністю і жорстокістю не увірветься до його життя, руйнуючи його.

Отже, в концепції Арістотеля, котра вплинула на подальше тлумачення драми, характер постає як складова формування змісту трагедії, як стійка сукупність властивостей та звичок особистості, що обумовлює постійність її поведінки у різних ситуаціях.

Так само, як розуміння художнього твору історично змінюється, трансформується і зміст категорій і понять, завдяки котрим розкривається його сенс. Значна зміна у тлумаченні драматичного характеру відбулася в естетиці Г. В. Ф. Гегеля і художньо-естетичних концепціях В. Гюго.

Уведення поняття характер до теорії драми упродовж першої третини XIX століття пов'язано із відображенням змін театральних ідеалів, що відбулася під впливом романтизованої індивідуалізації персонажів драми. Застосування категорії характер/тембр-характер у контексті виконавської оперології об'єктивно обумовлене тим, що у XIX столітті опера трансформується на музичну драму, що дозволяє використання понять і визначень, властивих гегельянській теорії характеру. Уведення категорії характер в його тембральному втіленні (тобто, тембр-характер) до

виконавської оперології потребує врахування тих граней її гегельянського тлумачення, що виникли у працях фундатора теорії драми першої третини XIX століття. У свою чергу, функціонування характеру/тембр-характеру у контексті виконавської оперології передбачає уведення тих визначень, що у гегелівській естетиці слугують саморозкриттю змісту даного поняття.

Саме з гегелівського тлумачення характеру у його протиставленні амплуа (тембр-амплуа) виходить представник наукового класу С. Г. Анфілової Тан Чжанчен у дисертаційній роботі «Специфіка тлумачення баса і опері XVII – XIX ст.: між амплуа і характером», 2017 [147]. Тан Чжечен, розподіляючи понятійні визначення амплуа і характеру в оперному мистецтві, підкреслює, що перше пов'язане з такими якостями тембру як вокально-технічна і емоційно-сміслова, тоді як характер постає як спосіб визволення від затверджених в історії опери «штампів» [147, с. 5].

Розподіляючи, слідом за Г. В. Ф. Гегелем, значення понять «тип» (амплуа) і «характер» у проєкції на жанр опери, Тан Чжанчен підкреслює їх зв'язок із тенденціями консервації і оновлення. Тлумачачи амплуа і характер як діалектичну пару, дослідник підкреслює їх значення не тільки як протилежних (канону і його подолання, статичного і динамічного, типізованого і індивідуального), але і як взаємодоповнюючих змістів: амплуа має функцію зв'язку на рівні сюжетно-змістовного рівню спектаклю, тоді як характер набуває функції знаку руху дії, оновлення оперних типів (амплуа), розкриття підтексту партії-ролі [там само]. Тобто, тут висловлено важливу думку щодо того, що використання поняття характеру у процесі аналізу вокально-тембрової оперної драматургії сприятиме подальшому поглибленню розуміння виконавської специфіки музично драми.

Якщо поняття амплуа історично пов'язане з елизаветинською драмою шекспірівської доби, то «характер» є не тільки і не стільки своєрідним «поверненням» до аристотелівського вчення, але і винаходом теорії драми, що набула розвитку у першій третині XIX століття.

Тлумачення «характеру» в його оновленій формі є фундаментом теорії драми, розробленої *Георгом Вільгельмом Фрідріхом Гегелем* (1770 – 1831) і зафіксованої його учнями у «Лекціях по естетиці» («*Vorlesungen über die Ästhetik*», надруковані 1838 р.), і *Віктором Гюго* (1802 – 1885) у передмові до «Кромвеля» (1827). Обидві концепції характеру як естетичної категорії, одна з котрих запропонована Г.В.Ф. Гегелем – визнаним професором Йенського університету, інша – молодим лідером «Сенаклю» Віктором Гюго, мають значні перспективи використання у виконавській оперології.

Всупереч положенням теорії драми Арістотеля, Г.В.Ф. Гегель вважав, що «доля царює в епосі, а не в драмі», тоді як «драматичний характер сам створює свою долю, завдяки особливостям власної мети, котру він хоче досягти у повноті колізій серед наданих і усвідомлених обставин. Драма об'єктивно оголює внутрішнє право дії...» [184]. Характер у вченні Гегеля визвольнений від всевладності долі/фатуму, що засвідчує про початок нового етапу тлумачення театральної дії, котрій властива «внутрішня свобода». Характер, що у гегелевській естетиці приходить на зміну амплуа, відображає ґрунтовні зміни у тлумаченні драми: характер Г. В. Ф. Гегель розглядає як вираз «внутрішньої свободи, котра проявляється у дії» [там само].

Г. В. Ф. Гегель, виходячи з думки про «хитрість історії», тобто, впливовість непередбачуваного, але мудрого ходу у сюжеті, зазначав, що драма відображує не хід реального життя, але хаос дій і протидій, сплетіння пристрастей і нагромадження вчинків. Німецький філософ вважав, що до «хитрості історії» людина може долучитися через мистецтво драми і філософію. Уведення до драми історичних подій, у ході котрих перехрещуються множинні сили, впливає на розвиток театрального характеру; якщо персонаж, відстоюючи себе, здійснює протидію ходу історичних подій або підтримує їх, тоді, за Г. В. Ф. Гегелем, у драматичній дії може народитися непередбачуване і ніким небажане. Розвиток драми на фоні історичного процесу відбувається через відтворення ідеї невідповідності цілей індивідів і результатів їх дії через діалектику свободи і необхідності. Зазначимо, що

необхідність прокладає собі шлях у розвитку дії відбуваються крізь дії персонажів, котрі скеровуються власними думками і пафосом.

Для Г. В. Ф. Гегеля характер не є незалежним від драми, але постає відображенням її розвитку, проявляється у дії і через дію як «найясніше розкриття людини», її розуму і цілей. Між дією і характером закладені діалектичні зв'язки: найвищим ступенем прояву театральної дії, вищим ступенем її розвитку постає характер, що набуває значення центра драми; поруч із тим, дія має бути виразом характеру. Характер постає як виразом зовнішніх рис персонажу, так і відтворенням його внутрішнього життя. Тобто, гегелівську концепцію драми вирізняє абсолютизація характеру.

Як відображення єдиного цілісного руху дії, що містить акцію і реакцію, театральний характер формується через боротьбу між героями драми. Найповнішою мірою характер розкривається через внутрішній конфлікт, тобто такий, що властивий персонажу. У дії як відображенні *боротьби*, на думку Гегеля, характер розкривається найповніше. Дія драми розвивається через зіткнення суперечливих сил, що персоніфікуються у персонажах – драматичних характерах – цілісних фігурах, котрі у зв'язку зі своєю односторонністю і передчасною загибеллю не встигають довести до кінця свою справу; недомовленість, властива дії, постає предметом глядацького осмислення.

Гегелівська концепція драми не передбачає відображення в її змісті боротьби «позитивного» і «негативного», або «нового» і «старого». Для Гегеля плідним є лише той конфлікт, коли кожна з втягнутих до нього сторін є по-своєму плідною. У боротьбі цілей проявляється неоднозначність змісту, у котрому через заперечення рутинного відбувається зрощування раціонального, перспективного.

Попри те, що розкриття характеру, за Г. В. Ф. Гегелем, відбувається у відповідності до етапів розвитку драматичної дії, театральний герой (як носій характеру), на думку німецького філософа, знаходиться понад дією. Це означає, що характер не впливає безпосередньо на розвиток дії.

Розкриття характеру у драмі, за Гегелем, здійснюється через індивідуальні *вчинки* (або індивідуальний вчинок). Розташовані у певній послідовності, утворюючи *ряд*, вчинки суб'єкта постають як його відображення, тобто, як «він самий».

Характер розкривається через *етапи драми: боротьбу – конфлікт – катастрофу – примирення*, що відображуються у драмі, завдяки уведенню ліричних і епічних сцен. Зіткнення характерів, розвиток котрих скерований націленістю на досягнення протилежних цілей/мрій, визначається різними реакціями персонажів на одну подію; такі реакції мають значення рушійної сили, що визначає розвиток драматичної дії. Становлення характеру – вищого ступеню розвитку дії – узагальнює її рух, скерований боротьбою персонажів за досягнення цілей, призводячи до катастрофи і подальшого можливого примирення. Гегелівське тлумачення драматичного характеру як такого, що одновекторно націлений на досягнення обраної мети, переконливо розкривається у його порівнянні із *людським серцем*, розуміння котрого надає німецький філософ. На відміну від характеру, зосередженого на чомусь однобічному, людське серце «є здібним на різне», може надихатися протилежними пафосами і ідеями. Гегель припускав, що у драмі може відбуватися осмислене протиставлення характеру і серця, оскільки односпрямованості першого протистоїть безмежність людської багатозначності як ознака другого.

Основні етапи дії у драмі (боротьба – конфлікт – катастрофа – примирення) відображують стадії у зіткненні характерів, вчинки котрих скеровані націленістю на досягнення протилежних цілей/мрій. На кожному етапі розвитку драми мають відбуватися відповідні події. Наприклад, драма (трагедія), перебуваючи у фазі боротьби, розв'язуючи складні проблеми буття, вирізняється загостреністю відносин між персонажами, динамікою переходу до конфлікту, що провіщує подальші катастрофу і примирення. Рух дії, котрий визначає боротьба характерів за досягнення цілей, призводить до катастрофи, що завершується подальшим примиренням. Виходячи з розуміння розвитку

драми як неухильного руху уперед, до прикінцевої катастрофи, Гегель, таким чином, стверджував принцип *постійного* розвитку характеру. Загострення конфлікту приводить до катастрофи як передумови розв'язання боротьби характерів через подальше примирення сил, що протистояли одна одній. Примирення, за Гегелем, нерідко опиняється поза межами розвитку характеру, оскільки така фаза дії часто відбувається після завершення життєвого шляху героя. Таким чином, через фази боротьби, конфлікту і катастрофи у драмі, перш за все, розкривається сутність характеру.

Шлях до катастрофи розпочинається зі стадії *боротьби*, що розуміється як взаємне заперечення між характерами – провідниками ідей. У фазі катастрофи відбувається кульмінаційне зіткнення максимально загострених конфліктних сил, котрі у фазі боротьби були експоновані як такі, що протистоять одна іншій. В епілозі відтворюється примирення сил, що у минулому протистояли одна одній. Тому катастрофа набуває посередницького значення, зв'язуючи між собою фази дії, починаючи від боротьби і завершуючи епілогом-примиренням. За такими же принципами становлення розвивається і драматичний характер.

Катастрофа у гегелівській теорії драми пов'язується із загибеллю індивідуальності, втіленої через характер, боротьбу за мету та її затвердження, в ім'я досягнення котрої герой віддає життя. У фазі катастрофи відбувається абсолютизація служінню меті, заради досягнення котрої герой ладний відати (і віддає) життя, максимально проявляє свій характер. Зіткнення суперечливих сил персоніфікується у драматичних характерах як цілісних фігурах, котрі, вмираючи (фаза катастрофи), не завжди встигають довести до кінця свою справу.

Катастрофа не тільки стверджує правоту головного героя і велич його мети, але сприяє оголеності кожної з сил, що брала участь на попередній стадії розгорнення дії (тобто, у боротьбі); у фіналі обмеженість і односторонність сил, що конфліктують, «знімаються». Завдяки такому оголенню, конфлікт у фазі катастрофи набуває більшого загострення, передвіщаючи його

прикінцеве зняття в епілозі-примиренні. Але у фазі катастрофи оголення ворожнечі між характерами передбачає і розкриття взаємозв'язків між ними. Кожен характер у боротьбі за власну мету доповнює і відтінює інший, як і ту мету, що він сповідує.

Як наслідок постійного руху уперед, катастрофа розгоряється по мірі наближення до закінчення дії; *примирення* набуває значення епілогу, своєрідної післямови до драми. «Позитивне примирення» вирізняє, за Гегелем, епілог драми, коли суперечливі субстанції характеру знову набувають втраченої цілісності, відродженої *post factum*, у вигляді своєрідної ремінісценції. Тут йдеться не про встановлення висхідного стану, але про народження нової сценічної ситуації, що уможливорює появу витoku для розвитку ймовірної майбутньої драми. У фазі примирення немає місця а ні переможцям, а ні переможеним, оскільки невизначеною залишається сама приналежність перемоги представникам певної групи персонажів. У підсумку у фазі примирення одержує перемогу сила, що підіймається над сторонами, що борються, і що змістовно їх перевищує (як, наприклад, ідея кохання у шекспірівській трагедії «Ромео і Джульєтта»).

Характер розкривається через систему відносин – між індивідами, суспільством, особистістю, приватними інтересами і суспільними вимогами, свободою і необхідністю. Удавані випадковість і хаотичність у розвитку дії долаються розумом, що домінує в організації драматичного характеру. Оскільки характер розкривається через волю і мету, у гегелівській теорії драми актуалізується тріада *характер – воля – мета*. Становлення характеру і усвідомлення мети героя, що досягається через міцну волю, відбувається у процесі оформлення драми. Тому становлення характеру відбувається через рух до мети, що досягається, завдяки волі.

У залежності від того, на якому етапі розвитку театральної дії здійснюється досягнення героєм його мети, відбувається його загибель. Чим більш віддаленою від досягнення є мета героя, тим ближчою до фіналу постає

його загибель. Як правило, чим більш значущу роль відіграє герой у драмі, тим ближче до фіналу відбувається його загибель.

Ознакою драматичного характеру у гегельянській естетиці є домінування всевладного начала – служіння досягненню єдиної *мети* (пристрасті), за боротьбу в її ім'я котрої герой ладний кинути всі свої духовні сили і пожертвувати власним життям. За Гегелем, кожен характер, втягнутий до конфлікту, має втілювати лише одне начало, виявляючи одночасно і значущість сили, котру він репрезентує, і певну обмеженість можливостей, оскільки втілює лише одну з рушійних сил драми. В умовному духовному «портреті» театрального характеру має царювати лише одне начало (мета), що цілком оволоділо ним і підкорило своїй всевладності, посилюючись упродовж розвитку дії. З досягненням мети пов'язаний вищий прояв енергії драматичного героя, що обумовлює домінування в шкалі властивих йому цінностей ідеалу досягнення мети над ціллю збереження життя.

Неможливість заміни мети, неприпустимість сумнівів і відмови від неї, збереження вірності її служінню аж до самої загибелі визначає якість цільності великого драматичного характеру, котрий незмінно перебуває під владою *пафосу* (від грецької *pathos* – *почуття, пристрасть*), обумовленого натхненням, пристрасним переживанням душевного піднесення. Характер, що розвивається одновекторно, без відхилення до певних непослідовностей і недоліків, поставав як носій ідеального комплексу героїки у драмі, в осмисленні Гегеля.

Пафос, що має одновекторну направленість, сприяє розкриттю драматичного характеру, як і оформленню конфлікту, згідно гегелівській думці. Зв'язок пафосу і драми має значний шлях розвитку, упродовж котрого спостерігаються зміни в його тлумаченні.

Для Арістотеля пафос поставав як вираз страждання, обумовленого осмисленням неоднозначного вчинку героя, допущеною ним «великою помилкою»; поєднаний із перипетією і впізнанням, пафос обумовлював уведення патетичних, сповнених стражданням, сцен, визначних подій, сприяв

доведенню героя до вияву бурного афекту. З пафосом пов'язані сцени вибору, доленосних рішень, що випереджають і вмотивовують подальший вчинок героя. У концепції Г. В. Ф. Гегеля *пафос як засіб розкриття характеру* має комплекс значень: це – висока, продумана, осмислена, розумна рушійна сила, що надихає героя упродовж дії, відображає захоплення служінням ідеї, підіймаючи його понад іншими персонажами і реальними людьми. На відміну від концепції Арістотеля, пафос у теорії Гегеля не є стражданням, але тією силою, що стимулює героя до досягнення мети, що рухає його поступками упродовж дії. Пафос у тлумаченні Г. В. Ф. Гегеля, маючи об'єктивний характер, супроводжує пізнання героєм закономірностей долі, відкриття змісту явищ буття, усвідомлення проявів Божественної волі, втілюючи поетичний вираз змісту драми.

На думку Г. В. Ф. Гегеля, дія, упродовж котрої відбувається становлення характеру, постає як образна структура драми. Окрім важливості основної дії, німецький філософ підтримував також значущість побічних дій. Якщо основну дію він пов'язував із розвитком образу головного героя, то побічну – з характерами, пов'язаними із додатковими (малими) драмами з метою відтінити образ головного героя.

При вивченні властивостей гегелівського тлумачення драматичного характеру і дії слід прийняти до уваги, що йєнський філософ виходив із ознак, властивих, на його думку, персонажам шекспірівського театру. Для Г. В. Ф. Гегеля шекспірівські герої – уособлення максимального розкриття однієї ідеї в русі її становлення – поставали як втілення ідеальної цілеспрямованості, здатності на саможертвність заради ствердження відповідного принципу (досягнення мети). Гегель вважав актуальним для сучасної йому драми шекспірівський тип дії. Історичним ґрунтом такої драми має бути зміна формацій, загибель укладу, народження нових історичних передумов, календарний відлік часу. Обрання для сюжету драми суперечливого за характером часу набувало масштабів епічного узагальнення.

Однак між шекспірівським і гегелівським тлумаченням героя драматичного театру є значні розбіжності. У Шекспіра героїчний зміст характеру визначається середньовічним лицарським комплексом шляхетності. Тобто шекспірівські персонажі, що виникли у структурі елизаветинського театру амплуа, набували значення прообразів тих характерів, котрі філософ шукав у драматичному театрі сучасності. Однак Шекспір, розкриваючи сутність драматичного характеру, психологізував його, відтворював властиву йому багатогранність, суперечливість поривань і намірів, внутрішню конфліктність, розкрити у становленні та розвитку. Тобто, безпосереднього зв'язку між шекспірівським і гегелівським тлумаченням драматичного характеру чи навряд доцільно шукати.

Німецький філософ визначав (в залежності від того, у чому полягає джерело конфлікту у драмі – в об'єктивних суперечностях між цілями, що стикаються, або в суб'єктивних сторонах характеру) два періоди розвитку драматичної поезії – класичний і романтичний, що розрізнялися тлумаченням характеру. «Герої античної класичної трагедії, – за Гегелем, – якщо їх натура ... розкривається в одному моральному пафосі, що відповідає виключно його власній ... природі, стикається з обставинами, серед котрих вони попадають у конфлікт з настільки ж обґрунтованою моральною силою». Що стосується тлумачення романтичних характерів, то, на думку Гегеля, вони «від початку стоять у гущі великої різноманітності випадкових зв'язків і умов, <...> так що конфлікт, котрому зовнішні передумови, безумовно, надають переваги, <...> міститься в характері» [184].

У цьому протиставленні втіленням класичної драми поставали взірці античності, тоді як романтична драма була обумовлена філософськими відкриттями доби. Характер героя античної трагедії, за Гегелем, розкривається в одному моральному пафосі; тому у такому випадку конфлікт обумовлений зіткненням між по-різному обґрунтованими моральними силами. Натомість романтичні характери від початку знаходяться у гущі великого різнобарв'я випадкових зв'язків і умов, у наслідок чого конфлікт,

причини котрого містяться у зовнішніх передумовах, безумовно, поширюється і на характери. Осмисливши сутність класичного і романтичного періодів в історії розвитку драми, Гегель надав переваги її класичній формі, логіка розгорнення конфлікту у котрій не затьмарюється внутрішніми ускладненнями у розвитку характерів. Теоретично Гегель передбачав і «третій» етап у розвитку драми, у котрому суперечності між античним театром і «театром від Шекспіра до Шиллера» (це, за концепцією німецького філософа, один період) будуть «зняті», а об'єктивне і суб'єктивне опиняться в гармонії.

Доцільно підсумувати фактори, що вирізняють драматичний характер в його гегелівському розумінні, з метою усвідомлення змістовних можливостей тлумачення тембру-характеру як категорії виконавської оперології. Таке підсумування, перш за все, стосується доцільності уведення до функціонування тембр-образу в оперній драматургії понять гегельянської естетики, у зв'язку з котрими розкривається концепція драматичного характеру.

Уведення категорії тембр-характер до виконавської оперології потрібно супроводити супутніми поняттями гегелівської естетики – *драма, свобода, воля, мета, пафос, боротьба, катастрофа, епілог-примирення*. Тим більше, що і для опери, особливо такої, що тяжіє до музичної драми, наведені поняття гегелівської театральної естетики постають як надзвичайно важливі і актуальні. Таким чином, у виконавській оперології набуде актуалізації і те понятійне коло, крізь призму котрого категорія характер/тембр-характер набула свого розкриття у гегелівській філософсько-естетичній інтерпретації.

Поруч із відзначеними спільними рисами оперного тембру-характеру із властивостями гегелівської трактовки, слід навести також і ті ознаки, що вирізняють музично-драматичні засади виразу категорії, що постає предметом вивчення у даній роботі. Якщо Г. В. Ф. Гегель підкреслює, що кожен характер, втягнутий до конфлікту, втілює лише одне начало, виявляючи одночасно і значущість сили, котру він репрезентує, і певну обмеженість, оскільки втілює лише одну рушійну силу драми, то оперний тембр-характер може базуватися

не відтворенні не тільки однієї ведучої ідеї, але і сукупності внутрішньо-конфліктних сторін, сконцентрованих в одному персонажі. Такою внутрішньою конфліктністю характеризуються, наприклад, вердівські тембри-характери, відтворені, зокрема, у реформаторських музичних драмах першої половини 1850-х років («Ріголетто», «Травіата», «Трубадур»).

Внутрішня конфліктність оперного персонажу, глибинний зв'язок з боротьбою як виразом дії в її тяжінні до катастрофи, з пафосом, що супроводжує зусилля волі героя, націленого на досягнення мети, – такими є деякі відмінності характеру від ампуа як в драматичному, так і в оперному театрі (у гегельянському розумінні), що увиразнюються у тлумаченні оперно-вокального тембру (перехід від типізації до індивідуалізації) у музичній драмі.

Гегелівською трактовкою драматичного характеру не слід обмежувати концепцію функціонування тембр-характеру в оперному мистецтві. Тим більше, що інше тлумачення театральної драми і характеру в її контексті було запропоновано Віктором Гюго – лідером романтизму у французькій літературі і драматургії, теоретиком романтичної драми. Передмова до п'єси «Кромвель» (*Cromwell*, 1827), написаної для великого актора французької революції Франсуа-Жозефа Тальма і визнаною критикою на усі часи «неможливою» для буття у театрі [209], набула значення цілісної програми романтичного руху у мистецтві Франції. Важливого значення у цьому контексті набула трактовка образу романтичного героя як сповненого суперечностей неоднозначного характеру. Як естетичний літературний Маніфест французького романтизму, Передмова до драми «Кромвель», репрезентуючи молодого лідера «Сенаклю» як Бонапарта французької драматургії кінця 1820-х років, вирізняється розкриттям зв'язку літератури і драми з історією людства, історичною обумовленістю романтизму і драми, що, за В. Гюго, відповідає історичній сучасності XIX століття.

Розкриваючи сутність поетики французького романтизму в афористичній формі, В. Гюго виходив із попередньої необхідності очистити мистецтво від застарілих догм («Зіб'ємо стару штукатурку, що приховує фасад мистецтва»;

«Боже, позбав нас від систем»), розбити застаріли теорії (заклик «вдарити молотом по теоріям, поетикам і системам»). Романтизацію дійсності у мистецтві В. Гюго закликав відтворювати на основі історизму («ми виступаємо в якості історика»), показу боротьби добра і зла, гротеску і драми (форми відображення «пристрастей, вад, злочинів»), взаємодії правди («життя без прикрас») і свободи творчості («в нашу епоху свобода проникає всюди, подібно до світла»); «Немає більше правил і зразків! Поет повинен мати радниками тільки природу, істину і своє натхнення»), втілення ідеї контрастності усередині людських характерів. Декларуючи ідею взаємодії природи і мистецтва («Все, що є в природі, має бути і в мистецтві»), драматург обґрунтовував значущість реалістичної тенденції в структурі романтичної художньої системи [207]. Відображення *правдивості природи, поданої у суперечливій повноті*, набуло значення принципу романтичної поезії.

Перша романтична драма В. Гюго про події Англійської революції (1647 – 1660 роки), коли було скасовано англійську монархію як «непотрібну, обтяжливу та небезпечну для блага народу» [119], а країна, об'явлена республікою, перебувала під протекторатом Кромвеля (1599 – 1658), набула значення затвердження *суперечливої ролі особистості в історії*. Кромвель – герой романтичної історичної драми «нового Шатобріана» (молодий романтик формувався як художник у змаганні у майстерності зі своїм великим попередником) – може бути тлумачним як увиразнення сутності театрального характеру в інтерпретації французького митця. На відміну від цілісних героїв драми класицизму (героїв однієї пристрасті), Кромвель – сильна особистість, не вільний від моральних протиріч: скинувши короля, колишній генерал ладен зрадити революцію і стати монархом. Таким чином, у драмі лідера «Сенаклю» формуються паралелі з героєм іншого історичного часу – Наполеоном, що спочатку постав палачем Французької монархії, а потім – її реставратором (імператором).

Для В. Гюго Кромвель – «колосальна особистість» (виняткова особистість), народжена перебігом історичних подій і така, котра сама впливає

на них; втілення ідеалу політичної революції, відтвореної у багатьох творах романтика; «істота складна, багатогранна, різноманітна», з котрою пов'язане розуміння французьким генієм символізованої, суперечливої сутності *драматичного характеру доби романтизму*.

Відзначаючи роль історії у новій драмі, джерелом котрої, для французького романтика, є Шекспір, В. Гюго, зазначав, що «Не слід шукати чистої історії у драмі, навіть якщо вона „історична“. Вона подає легенди, а не факти. Це хроніка, а не хронологія» [207]. Згідно думки В. Гюго, в особі Шекспіра – «бога сцени», поєдналися у триєдності «великі і характерні генії нашого театру – Корнель, Мольєр, Бомарше». Тобто, лідер «Сенаклю» вважав, що три французькі драматурги поставали як послідовники англійського генія. Наслідком такого розвитку драми постав сплав трагедії і комедії, успадкований В. Гюго. У мисленні і творчості лідера «Сенаклю» відбувся синтез англійської і французької традицій у тлумаченні драми.

Наслідування історичним драмам Шекспіра, у котрих сплавлені «в одному диханні гротескне і піднесене, жахливе і блазнівське, трагедія і комедія», успадкування художніх впливів німецьких геніїв Г. фон Клейста, Ф. Шиллера означали розрив В. Гюго не тільки з аристотелівською традицією, але і з класицистичними нормами «Поетики» Н. Буало. «Романтична драма зазіхала на головну цитадель класицизму, на жанр трагедії, з яким було пов'язано творчість найбільших його представників і в якому наочно втілювалися класицистські „правила“». Задля розквіту романтичного руху трагедію як «Бастилію класицизму» необхідно було повалити [41].

На відміну від класицистичного нівелювання історичного часу, В. Гюго пов'язував драму з певною епохою, конкретизуючи дію, позбавляючи її ознак «вічного» незмінного часопростору. Характер, згідно концепції французького драматурга, мав проявлятися саме в історичному часі-просторі, набувати історичного вияву.

У новій формі історичного театру, затверджуваному на основі відродження традицій Шекспіра – цього «бога театру», «джерела театру» – у

теоретичних і художніх пошуках В. Гюго змішувалися «трагедія, пафос, комедія, бурлеск» [125], історія і вигадка, поєднувалися «драма, поема, балада, роман», а у драматичному характері – жахливе і блазнірське, гротескне і піднесене. Прообразом такого синтезу протилежностей – змішання – для романтичного мистецтва В. Гюго був Шекспір, мистецтво котрого – це драма, «що поєднує в одному диханні гротескне і піднесене, жахливе і жартівливе, трагедію і комедію» [207].

Відновлюючи традиції шекспірівського театру, французький драматург доводив, зокрема, закономірність відродження таких амплуа як блазень і лакей, котрі контрастували образам короля і полководця. Сміливо змішуючи високе і низьке, поезію і прозу, В. Гюго відстоював застосування гротеску як засобу відображення повноти природи у художній творчості, обумовлював використання гіперболи необхідністю демонстрації винятковості ситуацій і відтворення драматичного *характеру, поданого у розвитку і протиставленого іншим персонажам*. Ознакою характеру у розумінні В. Гюго є суміщення у цілісності гротескового і піднесеного, людської слабкості і величі (наведений принцип вирізняє, зокрема, такі драми французького романтика як «Кромвель», «Король бавиться»).

В. Гюго тлумачив вбивство як «спусковий гачок сюжету», але нерідко розташовував цей сюжетний мотив наприкінці дії, коли сюжет доходив свого кінця. Саме таким чином побудована, наприклад, драма «Король бавиться». Прообразом такого парадоксального розташування цього сюжетного «гачку» можна вважати трагедію Шекспіра (наприклад, «Отелло»).

Заперечуючи античні традиції, В. Гюго призивав «вигнати» хор зі сцени, надавши її виключно показу подій у драмі, що розкриваються через дії театральних героїв. Але Дж. Верді, котрий успадкував той тип розвитку драматичної дії в опері, що був започаткований Гюго, залишився вірним хоровій традиції в опері. У реформаторських операх-драмах композитора хор займає чільне місце на початку оперно-драматичної дії, поступово немов би «зникаючи» в її фінальних сценах, де катастрофальна трагічна розв'язка не

потребує наявності свідків і посередників-спостерігачів, споглядання і хорового узагальнення, постаючи оголеною у найвищому прояві індивідуального страждання.

Шекспірівські традиції, тлумачні як взірць для будування засад романтичного театру, у розумінні французького драматурга стосувалися, зокрема, заперечення класицистського закону триєдності (В. Гюго визнавав лише одну єдність у драмі – єдність дії), відновлення принципу поєднання піднесеного і гротескового. На основі цього принципу базовані, наприклад, драми *французького Шекспіра XIX століття* межі 1820-1830 років, а саме «Ернані, або Кастильська честь» (1829) і «Король бавиться» (1832). Як і у романі «Собор Паризької Богоматері» (1828), у драмах В. Гюго романтична символізація знаходить своє відображення у *втіленні виняткових характерів, що діють у надзвичайних обставинах*, розвитку дії, що, як і загибель героїв, обумовлені вторгненням фатуму, ворожого людській особистості.

Шекспірізація драматичної дії як метод художнього мислення В. Гюго віднайшла свій розвиток в оперній драматургії Дж. Верді. Шекспірізація вердівської оперної дії, проходячи фази загострення і об'єктивації через романтизацію, мала свою опосередковуючу ланку, у значенні та функції котрої постала драматургія та естетичні принципи В. Гюго, .

У драмі як трибуні, з висоти котрої проголошувалися принципи романтизму, В. Гюго важливу роль приділяв *випадку*, завдяки котрому відбувалися кардинальні зрушення в історії, що змінювали долі держав і правителів. Прикладом ролі випадку в історичній драмі слід вважати і драму «Кромвель», і роман «Рюї Блаз» (простий слуга перетворюється на прем'єр-міністра Іспанії). Прообразом такого тлумачення випадку у драмі життя для В. Гюго постала доля Наполеона. Доцільно звернути увагу на те, що, якщо Гегель акцентував увагу на роль вчинку у формуванні драматичного характеру, то В. Гюго, котрий тяжів до створення драми фатуму, підкреслював роль випадку у долі театрального героя.

Звертаючись до подій історичного минулого у пошуках прообразів романтичної драми, В. Гюго надавав переваги не тільки реальним фактам і історичним особистостям, але й надзвичайним ситуаціям, рушійною силою котрих поставав, здавалося би, на початку дії непомітний, але безжальний і нездоланний фатум, котрий наприкінці дії виходив її натхненником і повелителем. Виникнення і розв'язання таких сценічних ситуацій сприяло породженню в уяві В. Гюго драматичних характерів. Їх сутність визначалася контрастним зіткненням позитивного і негативного, прекрасного і потворного (невідповідність зовнішньої оболонки внутрішньому змісту), взаємодією живописної конкретизації і символізації. Принципом романтичної драматургії В. Гюго є утворення контрастних пар героїв – носіїв полярних якостей: величі і низькості, піднесеного і низинного, відвертості і нещирості, гротеску, лірики і героїки.

Властиве В. Гюго тлумачення драми як *концентрованого дзеркала*, «у котрому відображується природа», як *збільшувального скла*, *оптичного прибору*, у котрому «за допомогою магічного жезла мистецтва» все, «що існує в історії, у житті, в людині, має знайти <...> власне відображення» [207], сприяло актуалізації двох форм відтворення дійсності у романтичному театрі – гротескової і піднесеної.

Парадоксалізація театральної дії як творчий метод вплинула і на тлумачення характеру у драматургії В. Гюго. Оскільки *характер постає як концентрований вираз драми* в усіх її властивостях, поєднання непоєднуваного вирізняє тлумачення характеру в інтерпретації французького письменника і драматурга. Рушійною силою драми і характеру як її концентрованого виразу постає гротеск. Як складова драматичного характеру, гротеск, у взаємодії із піднесеним, породжує, за В. Гюго, «сучасний геній, такий складний, такий різнорідний у своїх формах, невичерпний у своїх творіннях і протилежний незмінній простоті античного генія». Тлумачний як один з елементів, а не мета художньої творчості, гротеск має багатогранне значення, адже сприяє створенню потворного і жахливого, комічного і

блазнівського. Це гротеск «примушує у мороку ночі кружляти страшний хоровод шабашу. Це гротеск призводить до християнського пекла потворні фігури, котрі оживить пізніше суворий геній Данте і Мільтона...». Як породження гротескової фантазії тлумачить В. Гюго властиві драмі «пародії на людське». Страшне, інфернальне, потворне, пародійне – весь цей арсенал художніх засобів проявиться у драмі, завдяки зверненню до гротеску і його відтворенню у драматичному характері.

Особливого впливу гротеск досягає у драмі при співставленні з образом ідеальної чистоти, втіленням піднесеного, ідеального. Тому у творчості Гюго, подібно до обожнюваного ним мистецтва Шекспіра, гротесковий образ відтінюють ідеальні персонажі. У Шекспіра гротесковому в образі Яго протистоїть ангельська чистота Дездемони, у В. Гюго гротесковості образу Трибуле протиставлена небесна краса його дочки. Дж. Верді, наслідуючи ренесансно-барокову і романтичну традиції співставлення гротескового і піднесеного, відтворює їх у партитурі «Отелло». Завдяки контрасту з гротесковим – плідною художньою формою, небесне досягає вищої краси: «Гротеск як протилежність піднесеному, засіб контрасту – найбагатше джерело, котре природа відкриває мистецтву. <....> Дотик до потворного в наш час надав піднесеному щось ще більш чисте, величне, більш підвищене, ніж антична краса». Якщо «піднесене у новій поезії відтворює душу в її справжньому вигляді, то гротеск виконує роль тварини, що міститься у людині». Французький драматург підкреслював, що «Прекрасне має лише один вигляд; потворне має їх тисячу, адже прекрасне ... є лише форма в її найпростішому співвідношенні, в досконалій пропорції, у гармонії з нашою організацією». У теорії нової драми В. Гюго численні форми гротеску – «найпрекраснішого елементу драми» [207] – протиставлені красі в її цілісності і єдності. Отже, гротеск як «вершина поезії нашого часу», зародок комедії і «драматичний принцип», «одна з найбільш величних окрас драми», звір, котрий живе навіть у геніальній людині, створюючи «пародію на їх розум», на думку В. Гюго, має переваги над піднесеним [там само].

Концепція романтичної драми, розроблена В. Гюго, базується на таких поняттях як трагедія, комедія, бурлеск, роман, балада, поема, історизм, реалізм, фатум, гротеск, жахливе, піднесене, символізм, гіпербола, фантазія. На концепцію драми впливають жанри і амплуа, принципи і художні засоби. У контексті теорії драми формується концепція драматичного характеру – колосальної, виняткової особистості, в індивідуальному полі котрої взаємодіють амплуа блазня і лакея, короля і полководця як проявів взаємодії гротескового і підвищеного. Долю героя драми скеровують фатум і випадок, завдяки чому стабільне (ідеальне) є недовготочасним. Якщо у Гегеля характер проявляється через вчинок, то у Гюго – через випадок. Пафос властивий обом системам.

Як форма художнього відтворення людини крізь призму оперно-театральних умовностей, тембр-характер у музичній драмі ХІХ століття, також орієнтованої на драматургію Шекспіра як втілення художнього ідеалу, постає як своєрідне синтетичне відтворення концепцій німецького філософа і французького митця. У процесі визначення специфіки оперного тембру-характеру, властивого музичній драмі ХІХ століття, доцільно спиратися на естетичні положення концепцій Гегеля і В. Гюго, наведені у даній роботі. Понятійно-категоріальний апарат виконавської оперології доречно формувати, орієнтуючись на актуальні для осмислення категорії тембр-характер філософсько-естетичні поняття, уведені німецьким і французьким мислителями щодо визначення сутності драми. Поєднання естетичних концепцій, що виникли у спадку Г. В. Ф. Гегеля і В. Гюго, слід мотивувати наявністю спільних основ, а саме їх виникненням в один історичний період (перша третина ХІХ століття); приналежністю до романтичної доби у розвитку мистецтва; наданням шекспірівській традиції значення еталону у розбудові нової драми.

Уведення категорії характер в його тембральному втіленні (тобто, тембр-характер) до виконавської оперології із необхідністю актуалізує врахування тих граней її тлумачення, що виникли у працях Г. В. Ф. Гегеля. Адже

функціонування категорії тембр-характер у контексті виконавської оперології передбачає спирання на змістовний обсяг тих визначень, що у гегелівській естетиці слугують саморозкриттю сутності драматичного характеру. З метою актуалізації понятійного кола, крізь призму котрого категорія тембр-характер має набути свого розкриття, до *понятійно-категоріального апарату виконавської оперології потрібно додати такі поняття гегелевської естетики: драма, дія, конфлікт, етапи драми (боротьба – катастрофа – примирення), вчинок, свобода, воля, мета, пафос.*

Тембр-характер як категорію виконавської оперології, виходячи з гегельянської концепції, слід розглядати в зв'язку з такими поняттями теорії драми як драматична дія та її етапи (боротьба-катастрофа-примирення). Прояви тембру-характеру в оперній дії (як драмі) обумовлені особливостями формування конфлікту (боротьби), а також шляху до катастрофи і фінального примирення. Внутрішня наповненість і саморозкриття оперного тембру-характеру розкривається і специфікується через пафос, увиразнюючись крізь межу/безмежність жертвності героя у його цілеспрямованості на досягнення мети. Пафос як вокально-виконавське відображення тієї сили, через котру втілюється внутрішній і зовнішній світ героя, його індивідуальна природа, відіграє ведучу роль у розкритті сутності тембру-характеру в оперній дії. Віддане служіння меті, супроводжене виконавським пафосом, підіймає оперний тембр-характер, скерований торжеством розуму над серцем, над оперно-театральною дією, перевищуючи задачу збереження власного життя. Як аналог пристрастей, котрі вирують у душі героя, виконавський пафос як ознака тембру-характеру у музичній драмі є виразом *волі*, що стимулює героя до руху, керує його вчинками упродовж дії, репрезентує його націленість на досягнення мети. Таким чином, високий виконавський пафос має вирізнити (відтінювати) тембр оперного героя, набуваючи більшої напруженості в залежності від ступеню його наближення до обраної мети.

Що стосується понятійної системи, що має утворитися навколо тембру-характеру як категорії виконавської оперології, за умов спирання на

концепцію В. Гюго, то тут потрібно врахувати такі її поняття і положення. Для аналізу оперної драми з позицій виконавської оперології слід долучити такі аспекти розуміння тембру-характеру, що представлені у «Передмові до „Кромвеля“» В. Гюго. Серед таких аспектів – винятковість характеру, що, скерований вторгненням фатуму, діє/перебуває у надзвичайних обставинах; взаємодія полярних/суперечливих якостей (позитивне/негативне, прекрасне/потворне, конкретне/символічне, гротескне/ліричне/героїчне).

Тембр-характер має бути не тільки музичним «описом» зовнішніх рис оперного персонажу, але і виразом його внутрішнього життя, що розкривається через рух у дії. Для розкриття сутності категорії тембр-характер у контексті виконавської оперології пафос має велике значення, оскільки постає як вокальне відображення тієї сили, через котру втілюється внутрішній і зовнішній світ героя, його індивідуальна природа. Як вираз пристрастей, котрі вирують у душі героя, виконавський пафос у музичній драмі є виразом тієї волі, що стимулює героя до руху, керує його вчинками упродовж дії, репрезентує його націленість на досягнення мети. Таким чином, високий виконавський пафос має вирізняти тембр, що розкриває сутність характеру оперного героя.

Наведені вирази індивідуалізації тембру-характеру, що проявляються в оперній дії, вирізняють його від тембру-амплуа як прояву типізації.

Категорію тембр-характер доцільно використовувати у процесі аналізу опери як музичної драми, починаючи з XVII століття, якщо хоча б один персонаж визначається індивідуалізацією тлумачення, має глибинні зв'язки з етапами розвитку дії, націлений на досягнення мети, що розкривається, завдяки пафосу – виразу внутрішньої сили героя, а також постає як суміщення конфліктних начал та підкорений втручанням фатуму. Такими якостями тембру-характеру вирізняються, зокрема, такі опери XVII століття, як, наприклад, «Орфей» Кл. Монтеверді і «Дідона і Еней» Г. Перселла. У *drama per musica* Кл. Монтеверді як тембр-характер постає її головний герой, тоді як в англійській опері – її головна героїня. У реформаторських операх геніїв

другої половини XVIII століття (глюківські і моцартівські відкриття), як і XIX століття (перш за все, вагнерівські і вердієвські художні концепції), у котрих принцип «повернення до драми» обумовив новий етап розвитку тембрів-характерів, спостерігається актуалізація їх зв'язків із дією, метою, пафосом, винятковість їх природи, неоднозначність внутрішньої організації, наявність впливів фатуму. «Сценою», на котрій відбувається розгорнення тембру-характеру, постає опера як драма.

Одним із важливих завдань виконавської оперології слід вважати можливість співвідношення гегельянського тлумачення характеру і його розуміння в естетиці і мистецтві В. Гюго у межах одного оперного твору або, навіть, у межах однієї оперної ролі. Зазначимо, що таке поєднання доволі суперечливих тлумачень характеру у змістовному полі одного оперного персонажу постає як цілком можливе у вердієвській опері. Наприклад, розвиток образу головного героя в опері «Риголетто» на початку дії відзначений взаємодією різних спрямувань, що дозволяє тлумачити його як вираз концепції В. Гюго (тим більше, що опера створена, як відомо, за драмою молодого лідера «Сенаклю»). Однак у процесі розвитку музичної драми суперечності, властиві характеру від початку, у фінальній дії остаточно об'єднуються до єдиної магістральної мети, досягнення котрої вирізняє зміст життя оперного героя. Такою метою постає помста, що цілком підкорює собі оперного персонажа. Таким чином, наприкінці опери більшою мірою в образі Риголетто – злого блазня – проявляються ознаки гегельянського тлумачення характеру. Така гегельянська властивість виявляється яскравіше і повніше у зв'язку з тим, що фаза *катастрофи* як етапу дії, згідно із концепцією німецького філософа, відбувається саме у визначений ним момент розвитку музичної драми. Навіть відсутність фази примирення у розкритті драми оперного героя не применшує ролі помсти як тієї мети, що скеровувала плин його драматургічного розвитку.

1.4. Тембр-образ в категоріально-понятійній системі виконавської оперології

Діаду категорій виконавської оперології тембр-амплуа – тембр-характер має доповнити *вокальний тембр-образ* набула тлумачення як найвищий інтегративний, системоутворюючий рівень художньої інтерпретації співаком-актором оперної партії, що включає до свого складу відтворення філософського змісту і психологічного підтексту, втілених в інтонаційній драматургії, пов'язаної з відповідним персонажем, дії котрого репрезентовані у контексті опери як цілого. Передумовою виникнення тембр-образу у виконавській драматургії опери постає наявність художніх передумов у композиторському тексті оперної партії. Складові понятійної тріади виконавської оперології постають як термінологічна система виконавської оперології, рівні котрої визначають специфіку понятійного обсягу виконавських явищ, що розташовані за принципом ієрархії, що підіймається угору (від тембру-амплуа до тембру-образу через тембр-характер). У підсумку утворюється триступенева ієрархічна система.

Логіка розкриття сутності категорії оперно-вокального тембр-образу базовано на такому алгоритмі. По-перше, слід встановити загальні ознаки образу як такого і художнього образу, зокрема. По-друге, доречно перейти до визначення змісту категорії виконавської оперології тембр-образ. Така логіка розгляду і вивчення категорії оперно-вокального тембр-образу слід обумовити її тлумаченням як різновиду художнього образу, котрий, у свою чергу, має спільні ознаки із образом як таким. Тобто, на даному етапі дослідження актуалізується дедуктивний метод.

Розробка категорії виконавської оперології тембр-образ потребує звернення до всезагальної *теорії образу (вчення про образ)*, тобто, його тлумачення у релігієзнавстві, філософії, естетиці, психології, соціології, а також його розуміння як явища мистецької творчості, тобто художнього образу. Врахування наукових концепції образу у названих науках

актуалізується у процесі розробки категорії тембр-образ, оскільки в оперній драматургії тембр-образ може набувати (і набуває!) як філософсько-естетичного, так і психологічно-соціологічного значення і функціонування. Отже, категорія виконавської оперології тембр-образ має постати як *summa summarum* сукупності значень, закріплених за поняттям образ у різних науках. Однак тембр-образ як категорія виконавської оперології опер має також узагальнити лише ті поза-оперні тлумачення образу, що відповідають його природі, або скореговані, в залежності від усвідомлення цієї природи.

Образ як багатозначне поняття знаходить свій прояв у різних сферах людської діяльності – філософії, естетиці, культурології, психології (гештальт-психології), соціології, математиці, естетиці, мистецтвознавстві (уточнимо: у всіх його видах), мистецтві. Тобто, поняття образ вирізняє релігійне (зокрема, християнське), філософсько-естетичне, наукове (психологічне, соціологічне, математичне) і художнє функціонування в інтелектуальному контексті сучасності. Множинність визначень образу, що функціонує у різних сферах наукового знання, свідчить про актуальність, багатозначність і поліфункціональність його змісту.

Образ – інтегративне поняття, що охоплює широке коло наук (зокрема, філософію, психологію, соціологію, естетику, мистецтвознавство). В основі тлумачення образу закладений спільний зміст: образ – результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу у свідомості людини. Зміст категорії образ трансформується в залежності від проблемного кола певної науки або виду мистецтва. Загальною особливістю образу є його неспівпадання з власною речовою пра-основою, хоча саме вона його породжує і сприяє його пізнанню. Таким чином, проявляється притаманна образу діалектична природа – поза-естетичне походження матеріалу стає передумовою утворення ідеального об'єкту у свідомості людини (взаємодія матеріального і ідеального).

При вивченні змісту поняття *образ* слід виходити з осмислення його етимологічної природи. С. Безклубенко, розглядаючи етимологію поняття

ОБРАЗ, зазначає, що вона походить «від праслов'янського *obrazь*, утвореного від префікса *ob-* та основи іменника *газь*, пов'язаного чергуванням з *rizati* – *різати*» [10]. С. Железняк, підсумовуючи етимологічні розвідки С. Безклубенка, зазначає наступне: «образ у своєму первинному значенні – певна вирізана частина чогось (у випадку мистецтва – витяг потрібних властивостей з реальності навколишнього або внутрішнього світу)». Звідси звуковий образ набуває значення «передавання або відтворення об'єктивної й суб'єктивної (що відображає емоції, уявлення, ідеї) реальності, її певної частини звуковими засобами (звуками, їх видозміною та комбінацією) [53, с. 200].

Розробка категорії тембр-образ передбачає спирання на вчення про художній образ як понятійну модель, форму естетичного освоєння світу, у котрій зберігається його предметно-чуттєвий характер та його цілісність, життєвість, конкретність. Численні визначення художнього образу співвідносяться як взаємодоповнення, розкриваючи багатовимірність значень і функцій даної естетичної категорії.

За А. В. Ткаченко, художній образ як фрагмент «зовнішнього світу, який потрапив у фокус людської свідомості, став її виразником й інтеріоризований нею, постає фактом свідомості, індивідуальною формою її змісту» [с. 63], «*системоутворюючий елемент* для різних видів мистецтв, що з'ясовує специфіку взаємозв'язку мистецтва з життям і свідомістю» [150, с. 63], постає «центральним системоутворюючим поняттям для різних видів мистецтва, особливим емоційним, природним і ... продуктивним способом пізнання реальної дійсності» [150, с. 66].

Художній образ як форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу, набуває значення засобу і форми «освоєння навколишньої дійсності мистецтвом, способом існування художнього твору», за Г. Сотською і Т. Шмельовою [140, с. 13].

Загальні спостереження щодо тлумачення поняття художній образ в українській естетико-мистецтвознавчій літературі засвідчують, що у його

визначеннях зосереджено єдність думки й почуття, раціонального й емоційного. Художній образ «як центральна категорія поетики» [116, с. 52], процес і результат творчого чуттєво-інтелектуального пізнання дійсності, має спільні для усіх видів мистецтва ознаки, що полягають у зв'язках його структури з особливостями історико-художнього процесу, розвитком стильових напрямів, жанровою специфікою. Образність у тканині художнього тексту визначає його мистецьку цінність та значущість. Мислення художніми образами є основою мистецтва..

За А. І. Ніколаєвим, у художньому образі відбувається концентрація «суттєвих для автора спостережень, переживань, оцінок, оскільки уява художника, його філософські й естетичні погляди зумовлюють психологічний стимул для творчості та моделюють своєрідну концепцію художнього простору». У художньому образі міститься сконцентровано подане узагальнення авторського світобачення, єдність філософсько-естетичного і психологічного начал у його оформленні.

Художній образ як категорія гносеології мистецтва (поряд із художнім методом, художньою правдою, художньою концепцією) у взаємодії із понятійним обсягом поняття музикології *тембр* постає тією змістоутворюючою субстанцією, на основі котрої утворюється і специфікується зміст категорії виконавської оперології *тембр-образ*.

Визначаючи специфіку функціонування категорії тембр-образ в оперному творі слід враховувати, що у кожному випадку (тобто, у художньому контексті певної опери) можуть актуалізуватися не усі функції і тлумачення художнього образу, але лише деякі з них, в залежності від художніх завдань оперного співака при виконанні відповідної ролі, його індивідуальних виконавських можливостей і своєрідності інтерпретаційного «прочитання» оперної партії.

У вокально-оперному тембр-образі має бути репрезентовані і «сконденсовано» подані у музично-сценічній драматургії загальні властивості художнього образу як такого – картинність, індивідуальність, узагальнення,

раціоналізм і емоційність, стислість і місткість, змістовність і конкретність. Вокально-оперний тембр-образ успадковує притаманну художньому образу властивість «засобами трансляції та передачі інформації, що нерозривно пов'язані з культурним контекстом», виходити за межі простого зображення дійсності та, за Т. В. Міроною, набувати елітарний характер. Враховуючи, що «зміст художнього образу в музиці великою мірою визначається акустичними властивостями музичного звуку» (за Стецюк Н. В. [144], а саме висотою, динамікою, гучністю, розкриваючись через комунікативну природу музичного мистецтва, слід відзначити, що ознаки тембр-образу втілюються, перш за все, через тембр як якість вокально-виконавської інтерпретації. Носієм тембр-образу в оперному мистецтві постає озвучена вокальна інтонація як осмислена якість, зміст котрої формується на взаємодії інтро- і екстра-музичних асоціацій, володіє понад-понятійною емоційно-почуттєвою якістю. Сповнений експресією оперно-вокальний тембр-образ відзначений мистецьким досвідом, технічною майстерністю виконавця, котрий у сценічній репрезентації індивідуально-узагальнено осмисленої інтонаційно-драматургічної змістовності розкриває сутність відповідної оперної партії.

Тембр-образ слід розуміти як результат цілісного охоплення усіх деталей і рівнів виконавського осмислення оперної партії, починаючи з об'єктивної відповідності – «тембрової ідентичності» – «тембр-теситури» (за Хе Цзянхуй [154]) співака затвердженому для певної оперної партії тембр-амплуа, подальшого вокально-акторського конструювання тембр-характеру в єдності внутрішніх суперечностей і становлення у відповідності до етапів розвитку дії, і, нарешті, узагальнення у тембр-образі, тобто концентрованому розкритті авторської концепції у виконавській інтерпретації. Відтворення оперно-вокального тембр-образу передбачає, по-перше, раціонального засвоєння і синтезу його властивостей як тембр-амплуа і тембр-характеру і, по-друге, своєрідний емоційний «злет» понад матеріальною формою, втіленою у нотно-поетичному авторському тексті з метою відтворення індивідуально-узагальненого прочитання оперної ролі. Наслідком синтезу раціонального і

емоційного, деталізованого і узагальненого, відтвореного у тембр-образі, постає послідовне, деталізоване і цілісне розкриття специфіки художнього змісту оперної ролі в осмисленні і вокально-сценічному втіленні оперним співаком музично-драматичної ролі як структурно-змістовної одиниці музично-драматичного цілого – опери як мистецтва гри вокальними тембрами.

Набуваючи виразу у вокальному тембрі, індивідуалізованому у тембр-характері, тембр-образ як факт ідеального буття художнього змісту опери, не може бути уподібненим матеріалу «виготовлення». У вокальному тембр-образі узагальнюється художній зміст, властивий оперному персонажу, що попередньо пройшов стадії типізації (тембр-амплуа), індивідуалізації (тембр-характер), специфікуючись у вокальній інтерпретації.

Категорію оперології тембр-образ слід розуміти як таку, що зберігає родові зв'язки з художнім образом, ознаки котрого узагальнені і специфіковані у семіотиці вокального тембру як ведучому способі розкриття оперної структури-змісту, втіленої у системі світоспоглядальних символів, метафор, алегорій, асоціацій, закладених композитором-драматургом і відтворених співаком у виконавському тлумаченні багатозначного оперного героя. Тембр-образу властива репрезентивно-відображувальна природа, у звуковому потоці котрої втілюється ментально-психологічна сутність відтвореного співаком-актором оперного персонажу. Тембр-образ набуває значення найвищого рівню виконавського розкриття багатозначних ідей і символів, вміщених композитором-драматургом в оперний персонаж як персоніфіковане поєднання непокданого – художню цілісність, народжену у результаті взаємодії матеріального і духовного, концепційного і описового, індивідуального і типового, реального, уявного і ідеального, втаємниченого і конкретного, лаконічного і розгорнуто-красномовного, – подану у динамічному вокальному розкритті внутрішнього і зовнішнього світів парадоксально утвореного, суперечливого оперного героя.

Для *тембр-образу* наслідуваною дійсністю постає інтонаційно означений психологічний стан персонажу, що розкривається у процесі становлення

оперної драматургії через ряд опосередкувань, що приводять до озвучення в інтонаційній драматургії найтонших рухів душі, найпотаємніших думок оперного героя. Як факт ідеального буття, вокально-оперний тембр-образ утворюється у результаті переосмислення схематично відтвореного у нотному записі смислового об'єкту, що у процесі виконавської інтерпретації надбудовується понад матеріальним субстратом тембр-амплуа.

Виходячи на рівень осмислення сутності вокально-оперного тембр-образу як категорії виконавської оперології, відзначимо, що її зміст визначає неспівпадання з власною предметною природою. Оперно-вокальний тембр далеко не охоплює сценічний образ оперного персонажу як цілісності; адже його функціонування вирізняє індивідуальні ознаки співацької манери, характеристичність обдарування вокаліста, акторські здібності розкриття психологічного підтексту, зовнішні дані, сценічна-поведінка. Матеріальна сторона у структурі вокально-оперного тембр-образу набуває естетизованого характеру.

Конструювання понятійного обсягу категорії вокально-оперний *тембр-образ* має враховувати властиву художньому образу як такому релігійну, філософську і психологічну складові (або бути вільними від них, як, наприклад, у комічній опері). У даному випадку йдеться не стільки про конкретне втілення тембр-образного змісту в оперному персонажі, а про універсалізоване тлумачення вокально-оперного тембр-образу, взятого в максимальній широті тлумачення.

Проводячи осмислення оперної ролі крізь «фільтри» філософського, психологічного усвідомлення, художнього узагальнення, індивідуального обдарування, співак вибудовує виконавську «графіку» оформлення інтонаційної драматургії інтерпретованого тембр-образу оперного персонажу.

До оперного мистецтва нерідко входять сцени, де художній образ набуває християнського тлумачення. Це, перш за все, молитовні сцени, коли оперний герой звертається до Бога, Ісуса Христа, Діви Марії з проханням про допомогу у доленосних подіях. У такому випадку в опері актуалізується тлумачення

образу у християнстві. Причому наявність зображеного на іконі лику або події священної історії не завжди є необхідним. Адже, згідно християнського вчення, Ісус Христос – образ Бога небаченого. У подібних сценах оперний тембр-образ набуває особливої піднесеності, адже у сцені-сповіді, сповненої віри і надії, утворюється своєрідний діалог оперного героя із Отцем небесним, Ісусом Христом, образ котрого – у серці віруючого.

Важливого значення в оперному мистецтві набуває філософський підтекст, розкриття котрого нерідко пов'язане з певними героями. За А. В. Ткаченко, «У контексті сталої естетико-філософської традиції продуктивна уява інтерпретується як центральна художня здатність» [150, с. 64]. *Як філософське поняття*, образ означає репрезентацію, результат і ідеальну форму відображення (представлення) предметів і явищ зовнішньої дійсності у людській свідомості, що трансформуються залежно від історичної доби, національного світобачення. Образ у філософському його розумінні постає як результат реконструкції об'єкту у свідомості людини. Тобто, це не явище як таке, але його відображення у свідомості як наслідок пізнання знаходить відображення у контексті оперного твору. Однією зі складових оперного тембр-образу може бути філософське відсторонення від подій сюжету, що обумовлює ідеалізацію вокального звучання.

Для усвідомлення багатовимірної специфіки оперного тембр-образу необхідно розкрити властивий йому психологічний підтекст. *Образ у психології* тлумачиться як ментальний аналог об'єкту, віддзеркалюючись у свідомості людини; образ, з точки зору психології, – суб'єктивна картина світу, що може включати і сам об'єкт, і інших людей, і просторове оточення, і часову послідовність подій. Особливе значення у формуванні образу як психологічного явища, за А. В. Ткаченко, відіграє уява – «здатність людини оперувати образами зовнішнього світу й виражати певний внутрішній зміст (сукупність ідей, почуттів, оцінних ставлень до життя та переживань)» [150, с. 64]. Походження образу має психологічну під-основу. Таким чином,

психологічний під-текст має важливе значення у виконавському відтворенні оперного тембр-образу.

Відзначимо жанрово-змістовні сфери, у котрих психологічний підтекст в оперному тембр-образі набуває особливо вагомого значення.

Психологічний підтекст набуває значення обов'язкової передумови у відтворенні оперного тембр-образу у жанрі романтичної ліричної опери (або музичній драмі). Цілий ряд сценічних подій і ситуацій сприяє актуалізації психологічного підтексту у створенні вокального тембр-образу. Наприклад, характерною ситуацією у даному контексті постають сцени, герої котрих підпадають під владу буяння власної фантазії або фатальних пристрастей, в наслідок чого в їх свідомості відбувається деформація (подвоєння) реальності. Набуваючи суб'єктивного (іноді хворобливого, сповненого галюцинацій) відтворення в уяві оперного персонажу, змінена реальність нерідко приводить до трансформації зорових уявлень оперного героя, що являються йому у видіннях. Особливістю психологічних процесів, що нерідко відтворюються в оперному тембр-образі, можуть поставати і сцени безумства, котрі нерідко переживають чутливі оперні персонажі, котрі пережили надзвичайні душевні потрясіння. Слід також згадати і причуди пам'яті, що також постає як сюжетний мотив романтичної опери, пов'язаний з оживленням картин минулого. Картини минулого, що немов би розгортаються перед внутрішнім поглядом оперного героя, котрий може знаходитися у сомнабулічному стані, нерідко контрастують подіям реальності. Психологічний підтекст виникає у зв'язку із наявністю таємниць і загадок у сюжеті опери, словесно не проголошених думок (або видінь), що вмотивовують подальші дії/вчинки, думки, підозри, надії оперного персонажу. Переживання, що формують особливості психологічного стану оперного героя, мають бути відображені у розвитку і градаціях в оперному тембр-образі. У подібного роду випадках

Оскільки оперу вирізняє синтез мистецтв, що, зокрема, відображено у романтичній ідеї *Gesamtkunstwerk*, вокально-оперний тембр-образ як змістовно-структурна одиниця оперної цілісності успадковує таку її сукупно-

художню *поліпарадигмальну* своєрідність. Вокально-оперний тембр-образ постає як своєрідний прояв *поліпарадигматики* (за О. Єрошенко [48]) *Gesamtkunstwerk*, відтворений на рівні однієї зі складових, утвореної на основі сукупності художніх образів, властивих видам мистецтва – музичному, театральньо-драматичному, літературно-поетичному, хореографічно-танцювальному, візуального тощо. До вивчення вокально-оперного тембр-образу доречно приєднати властивості художніх образів, властивих мистецтвам, що взаємодіють у процесі утворення категорії виконавської оперології. Наприклад, театральність впливає на формування вокального тембр-образу, що розвивається у часопросторі оперної сцени, втілюючись, зокрема, у святковості, грі ритуалі. Семантика тембр-образу – одного із найвагоміших знаків в опері як художній системі – вбирає багатокодовість, властиву суміжним мистецтвам.

Вокальний тембр-образ як вираз виконавської енергії є узагальненням метафоричного змісту опери, що розкривається через синтез дії, слова, емоції, думки, руху, вербальної мови, представлений у духовно-матеріальних границях певного персонажу. Як ведучий знак-символ оперного спектаклю, головний носій художньої інформації, тембр-образ – узагальнення властивостей оперного персонажу – постає як семіотична система, через котру розкриваються елементи персоносфери. Наслідок узагальнено-індивідуалізованої презентації увиразнених у тембр-характері властивостей тембр-амплуа, оперно-вокальний тембр-образ має просторово-часову форму розкриття сенсу персонажу у сценічній дії музичної драми, набуваючи монологічно-ансамблево-хорових способів втілення, крізь магію сценічно поданого слова і руху. Втілений в оперному тембр-образі умовний план художньої реальності набуває примноження, багатогранно відтворюючись, завдяки синтезу способів формування художнього образу у різних мистецтвах. Однак мистецько-культурний зміст оперного образу транслюється, перш за все, через вокальний тембр, тоді як інші компоненти (наприклад, зоровий

«текст» – костюми, декорації, кольорова символіка, сценічні рухи і жести тощо) можуть поставати (з певною долею умовності) як додаткові.

Матеріальним способом виразу не-матеріального сенсу в опері, розкриття сутності драматичної дії через персоносферу і її структурні елементи є тембр-образ – носій ідеального змісту, втіленого у вокальному тембрі – «плоттю» художнього образу, матеріалізованому в оперному персонажі. Іманентні можливості вокального тембру набувають функції знаків, через котрі розкривається художній зміст, закладений в оперному персонажі. У тембр-образі відбувається уречевлення символізованого, індивідуального, переосмисленого у персоносфері і її складових. Не тотожній матеріальній складовій, тембр-образ формується на її основі і містить її ознаки у власній структурі. Тембр-образ – засіб змістовної комунікації, через котрий розкривається семіотичний зміст оперної персоносфери, є фактом уявного буття художніх сенсів, культурним «кодом», через котрий співак розкриває внутрішній світ оперного героя. У звуковій аурі оперної персоносфери формується вокально-темброва вертикаль інтонаційної драматургії – семантизована музично-словесно-сценічна реальність, відтворена у тембр-образі.

Через вокально-оперний тембр-образ відбувається відтворення загальної ідеї твору, сконцентрованої у певному персонажі, поданої у *чуттєвій формі*. Проходячи через суб'єктивне переусвідомлення в інтонаційному мисленні композитора-драматурга і тембровій інтерпретації співака-актора, художня ідея набуває актуальних передумов для ре-презентації. Мислення вокальними тембр-образами, що розгортаються у розвитку інтонаційного процесу у сценічному часі-просторі музичної драми, вирізняє оперу як вид мистецтва.

Д. С. Наливайко визначив образ як константу мистецтва [103]. Константність образу мистецтва взаємодіє із мобільністю його змісту, що виявляється у його постійній метаморфозі у художньому творі. Вокально-оперний тембр-образ, безумовно, має значення константи опери. Але, виявляючись у музично-драматичного процесу, вокальний тембр-образ постає

як мобільна одиниця змісту опери, що відбивається у тембрі як звуковому втіленні інтонаційного сенсу музичної драми.

У вокально-оперному тембр-образі відтворено світоглядну модель змістовної структури, сконструйованої композитором-драматургом у вигляді персонажу, у котрому сконцентровані типові і індивідуалізовані грані особистості героя, специфіковані у виконавській драматургії. Чільне місце у розкритті сутності оперного тембр-образу належить слову і драматичній дії, котрі у взаємодії з виразністю музичної драматургії впливають на «криву» його становлення. Взаємодія вербальної і невербальної (музичної) систем у формуванні тембр-образної семантики в опері взаємодіють як і раціональна і почуттєво-інтуїтивна.

Продуктивність тембр-образу, якому властиві інформативність, поліфонічність, аналітичність, загадковість, конкретність, узагальненість, *інтегративність* полягає у розкритті духовних станів і почуттів оперних персонажів. Образотворення тембр-образу потребує урахування специфіки синтезу мистецтв, властивого музичній драмі; взаємодія музики, слова, театральної втілюються через виконавську інтерпретацію/інтонацію.

Тембр-образу притаманний інформативно-знаковий, сигнальний характер, ідеальний зміст котрого розкривається через засади, що входять до інтонаційної структури оперного персонажу. Тембр-образ постає як звукове одухотворення, переосмислення і сценічне відтворення поданого у нотно-словесного тексту авторського задуму. Тембр-образ у процесі набуття музично-сценічного втілення проходить декілька етапів становлення і трансформації. По-перше, це виникнення композиторського задуму, коли майбутній тембр-образ має мисленний характер, функціонує у свідомості композитора (ідеальне функціонування). По-друге, це його уречевлення у партитурному відтворенні композиторського тексту. По-третє, опредмечування зафіксованої у вигляді композиторського тексту інформації у процесі виконавської інтерпретації у вигляді звукової матерії, зафіксованої у саморегульованому вокальному тембр-образі, котрий функціонує у

координованому оперному часо-просторі, набуваючи структурованості, сценічного оформлення, динаміки, завершеності, узагальненості. Виконавське перетворення втіленого в оперному тексті ідеального композиторського задуму на інтонаційно-сценічно оформлений оперний персонаж обумовлює індивідуалізовано-узагальнену конкретно-чуттєву озвучену форму функціонування тембр-образу. У тембр-образі у концентрованому виді представлені всі форми існування оперного персонажу – від його задуму до сценічного втілення.

Специфіка тембр-образу як сценічно озвученої музично-вербальної думки, котрій властивий багатоярусний зміст, полягає у спів-присутності висхідного матеріалу (тембру), і узагальнення, виниклого у результаті виконавської інтерпретації музично-словесного тексту оперної партитури. Вторинний «зріз» художньо-образної системи опери – тембр-образ, надбудований понад композиторським «матеріалом» як його звукове втілення, постає як здійснена співаком звукова матеріалізація авторських ідей, вміщених у партії оперного персонажу. Тембр-образ як знак і засіб змістовної комунікації між озвученим нотним текстом і аудиторією набуває посередницької функції. Як «ключ» до розпізнання композиторського задуму (його декодування) і інструмент його втілення, тембр-образ, зафіксований у виконавській драматургії, функціонує як різновид художнього образу. Репрезентант виконавської інтерпретації оперного персонажу, тембр-образ виникає на основі переусвідомлення складових цілісного часо-просторового знакового поля, сформованого у розвитку дії, створенням виконавського понад-тексту – художнього відкриття як результату індивідуалізації і узагальнення змісту. Передумовами створення виконавського тембр-образу постають: тембр-амплуа, сформоване на основі поєднання контрастних складових; тембр-характер як звукове втілення оперного персонажу, відтвореного у сукупності властивих йому суперечностей, розвиток котрого скерований досягненням мети у відповідності до етапів драми.

Звукове відтворення у вигляді індивідуалізованого узагальнення художнього змісту опери, вміщеного у змістовну безмежність тембр-образу, відбувається на перетині предметного і смислового, ідеального і матеріального, буквального і метафоричного у формотворчих конструктах, оформлених у вигляді сценічно репрезентованого оперного персонажу у цілісності інтонаційно-словесного і сценічно-дієвого начал. Оригінально прописана «крива» змісту (шлях формування сенсу), відтворювана співаком у тембр-образі певного оперного персонажу, формується на основі індивідуалізованого розвитку звукових ідей і їх інтонаційно-драматургічного втілення. Тембр-образ як художня змісто-форма є узагальненням всіх рядів змісту, утілених у рухомій інтонаційно-вербальній формі. Тембр-образ складається з вокально-інтонаційної і словесно-сценічної театралізованих «самоцінностей», поданих у синтезованій виконавській цілісності. Завданням тембр-образу є розкриття ідеального змісту у сценічному часі-просторі опери як її матеріальної основи.

Тембр-образ як семантична структура володіє ознаками саморозвитку, базується на діалектиці вічного і актуального. У структурі тембр-образу вічне актуалізується; актуальне набуває значення «проводиря», завдяки котрому вічне входить до історичного контексту сучасності. У межах семантичної структури тембр-образу через фізичне відбувається вираз метафізичного. Ознаками семантичної структури тембр-образу в його функціонуванні у контексті опери постає єдність узагальненого і конкретного, умовного і безумовного, типового і індивідуального, цілісного і фрагментарного, умовного і реального, раціонального і емоційного, об'єктивного і суб'єктивного, свідомого і підсвідомого, індивідуального і загального. Багатозначність, діалектика змісту тембр-образу розкривається через систему суперечностей, що проявляється у динамізмі становлення, процесі інтонаційно-драматургічного розвитку. Тобто, до безмежного змістовного потенціалу тембр-образу, впливаючи на утворення його «аури», додаються приховані властивості тембр-амплуа і тембр-характеру як попередні ступені

сходження. Через сукупність виконавських тембрів-образів та відносин між ними розкривається художня концепція опери. Тембр-образ набуває специфікації, втілюючись крізь *єдність інтонації, слова, дії (драми)*.

У тембр-образі має відбуватися концентрація вокально-виконавської поетики оперної ролі, відображує результати системного виконавського пізнання її змісту (від ноти до сцени), втіленого у концентрованому узагальнено-індивідуалізованому інтонуванні – творчому відтворенні персонажу в раціонально-емоційній сценічній формі. Як одиниця (фрагмент) цілісного світу опери, тембр-образ, володіючи самодостатнім змістом, формованим у становленні, розкривається через взаємодію з іншими тембрами-образами (а також тембрами-характерами, тембрами-амплуа). Перебуваючи під впливом вокально-тембрового «оточення», тембр-образ, поруч з тим, характеризується певною автономністю (закритістю), буттєвою завершеністю, самоцінністю, саморегуляцією. Навколо тембр-образу як змістовного центру оперного цілого координується художній час-простір опери в його комунікативних зв'язках – результатах творчого діалогу композитора, співака і реципієнта.

Вокально-оперний тембр-образ як категорія виконавської оперології має гносеологічний характер. Як складова філософії оперного виконавства (її концепт) і форма мислення, тембр-образ реалізується у звуковій матерії оперного твору, відображуючи сутність виконавської концепції (матеріалізації) композиторського задуму, втіленого в оперному персонажі, що розкривається через медитацію-спогад, уяву (мрії, сні), почуття, дію/вчинок. Відтворення вокального тембру-образу у художній цілісності опери потребує раціонального усвідомлення специфіки його композиторського і виконавського конструювання (усвідомлення його значення в оперній драматургії, особливостей становлення і співвідношення з іншими тембрами-образами). Виконавське відтворення вокального тембру-образу у драматургії опери передбачає осмислення «біографічного сюжету» (в його цілісності і фрагментах), пов'язаного із персонажем; передумов,

причин і наслідків семантичних трансформацій в партії оперного героя; усвідомлення супутнього йому філософсько-психологічного підтексту, інтонаційно-вербальної і сценічної компонент, специфіки звуковтільнення виразово-технічних засад як елементів музично-драматичного цілого, поданих у становленні і розвитку.

Властива тембру-образу діалектика відкривається дослідницькій свідомості крізь нескінченні змісти, породжувані єдністю протиріч, сконцентрованих в узагальнених і індивідуалізованих оперних персонажах. Множинність, подвійність, неоднозначність функціонування тембр-образу в опері дозволяє уподібнити його окремій музичній драмі, котру вирізняє система взаємодій наочної і прихованої (зворотньої) сторін. Діалектична природа тембр-образу в оперному мистецтві розкривається, зокрема, завдяки єдності і боротьбі протиріч між типізацією, властивою тембру-амплуа, індивідуалізацією, що супроводжує тембр-характер і узагальненням як ознакою тембру-образу. Через систему тембр-образів проявляється вищий зміст опери як музично-театральної дії.

Тембр-образ – багатоскладова і багатогранна категорія виконавської оперології, що володіє діалектичним змістом Перетворення – іманентна ознака художнього образу, його творча складова, стосується і вокально-інтерпретаційного функціонування оперного тембр-образу, спостерігаючись у численних метаморфозах у процесі відтворення композиторського задуму у сценічному музично-драматичному часопросторі опери.

Народившись з вокального тембру, оперний образ підіймається над тією матерією, що його породила. Тембр-образ не співпадає з уречевленою основою, з якої він народжується, попри те, що пізнається через неї. Базуючись на іманентних можливостях матеріального, через котрі він втілюється, семантизуючись у процесі виконавської інтерпретації, тембр-образ набуває концентрованої знаковості, отриманої від усіх тих мистецтв, що об'єдналися у синтезі як жанровій ознаці опери. Як форма художнього мислення, тембр-образ є наслідком узагальнення властивостей видів

мистецтва, об'єднаних в опері. Через тембр розкривається внутрішня (особистісна) концентровано подана форма вокально-оперного образу, крізь котру відбувається відбиток авторської ідеї. Тембр має значення головної форми виразу і саморозкриття художнього образу в опері.

Тембр-образ – форма художнього мислення в оперному мистецтві – передбачає звукове узагальнення особистісних характеристик оперного персонажу, постає як спосіб розкриття і пізнання художнього значення персонажу музичної драми через заглиблення до його думок, ідей, почуттів, втілених в інтонаційній драматургії. Створена засобами вокального зафарбованого звуку, інтонаційно семантизованої словесної мови, репрезентована у сценічно-театральному часо-просторі опери, раціонально-емоційна форма розкриття індивідуально-узагальненого інтерпретаційного осмислення/переосмислення оперного персонажу, містить традиційну і оновлювану (мінливу) структурні складові у виконанні оперної ролі, обумовлені географічно-часовими трансформаціями, як і специфікою артистичної індивідуальності.

Висновки до Розділу 1

Розвиток українського музикознавства у першій чверті XXI століття пов'язаний із розробкою нових наукових галузей з метою спеціалізації і інтеграції верств музичної науки. Однією з таких наукових галузей постає *виконавська оперологія*, предмет вивчення котрої – інтерпретаційні процеси в оперному мистецтві. Уведення нової наукової галузі до структури українського музикознавства потребує здійснення таких першочергових завдань як розробка відповідної методології і категоріально-понятійного апарату. У даній роботі представлено методологічну систему, застосування котрої сприятиме розвитку виконавської оперології (історичний, системний, типологічний, інтерпретологічний, порівняльний, структурно-функціональний, термінологічний, виконавсько-оперологічний,

імагологічний методи дослідження), узагальнено зміст категорії тембр-амплуа, розроблено зміст категорій тембр-характер і тембр-образ.

В основу понятійно-категоріальної системи виконавської оперології закладені визначення, обумовлені взаємодією драматичного театру і опери. Категоріальна триада тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ характеризується наявністю взаємодоповнюючих зв'язків, сутність котрих розкривається, завдяки присутності такої спільної складової як тембр, що має значення ведучої характеристики вокальної складової опери. На різних етапах роботи вокаліста над оперною партією актуалізуються відповідні показники тембральної сутності вокального голосу – від його належності до певного амплуа до надання йому ознак характеру і, у підсумку, оформлення у вигляді художнього образу.

Навколо кожної категорії виконавської оперології формується відповідне понятійне коло. Зміст категорії тембр-амплуа конкретизується через поняття, уведені до музикознавства Хе Цзяньхуй темброва ідентичність, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика, імідж-стереотип. З категорією тембр-характер взаємодіють поняття вчинок, випадок, пафос, мета, воля, виняткова особистість, змішення, парадоксализація змісту, гротеск, гіпербола. Категорія тембр-образ постає як змістовний центр, навколо котрого «кружляють» такі супутні поняття як багатокодовість, семіотична система, оперна персоносфера, інтегративність. Відзначимо, що зміст понять, що утворюються навколо категорій виконавської оперології, відображує різні ступені узагальнення, властиві рівням категоріально-понятійної системи виконавської оперології.

Рівні формування семантичного універсуму оперної ролі обумовлені її змістовними структурно-функціональними масштабами, закладеними у композиторському тексті. Оперна роль залишається у межах тембр-амплуа в її виконавському прочитанні, коли її структурно-функціональні завдання обмежені відповідністю типологічного змісту. Якщо композиторський задум базується на завданні втілення суперечностей, неоднозначності індивідуально

відтвореного оперного персонажу, то в такому випадку, окрім можливостей тембр-амплуа як показників типологічних властивостей ролі, відбувається актуалізація ознак тембру-характеру, що розвивається разом із музичною драмою, відображуючи етапи її становлення (через катастрофу до примирення). Нарешті, коли ознаки типізації і індивідуалізації постають як передумова досягнення художнього узагальнення, що виникає як наслідок «підняття» над безмежністю закладеного в нотно-словесному тексті художнього змісту, завдяки виконавському «прочитанню» оперної ролі, в оперно-виконавській драматургії відбувається вихід на рівень тембру-образу із властивою йому багатокодовістю, розвиненою семіосферою, інтегративністю.

РОЗДІЛ 2

ГРА У ВЕРДІВСЬКОМУ «ОТЕЛЛО»: АНАЛІТИЧНІ ВІРТУАЛІЇ, РЕАЛІЇ І АКТУАЛІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ

2.1. Шахові стратегії в «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто (віртуальна інтерпретація оперного шедедру)

Сучасне розуміння художнього тексту як рухомого і відкритого об'єкту, в основі котрого базується концепція У. Еко («Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках», 1962 [49]), передбачає множинність потенційних шляхів його актуальних інтерпретацій. Тлумачення *opera aperta* як багатовимірною розгалуження змістів обумовлює інтерактивність рецепції художнього твору.

Якість відкритого тексту іманентно властива опері. Відкритість опери щодо множинності прочитань є її жанровою ознакою, що підтверджують такі *чотири* рівні буття опери. По-перше, це – композиторське прочитання літературного (драматичного) першоджерела джерела, що від початку передбачає множинність композиторської інтерпретації в опері. По-друге, відкритість оперного тексту обумовлюється закономірністю створення музично-звукового інтерпретування і, по-третє, візуальної (режисерської) організації. Тобто, оперний твір як відкритий текст володіє якостями множинності інтерпретацій і розгалуження змістів при його прочитанні на кожному з трьох відзначених рівнях. Множинність, тричі помножена на множинність, дорівнює кубу множинності. Четвертий рівень множинності оперних інтерпретацій слід віддати музикознавчому прочитанню оперного тексту, що, набуваючи ознак дещо режисерського підходу, розкриває такі властивості інтонаційно-вербального змісту, що досі залишалися (і досі залишаються) прихованими, не-проявленими у сценічному бутті опери, залишаючись *віртуалією* інтерпретаційного процесу у структурі реалій виконавської оперології.

Уведення поняття *віртуалія* до музикознавства і, зокрема, такої його галузі як виконавська оперологія, потребує термінологічного обґрунтування. Поняття віртуалія доцільно використовувати у вузькому і широкому змістах. Під віртуалією у *вузькому змісті* пропонується розуміти *одиницю* інтерпретації композиторського тексту (як суто інтонаційну, так і інтонаційно-словесну), що постає як умовно-можлива потенція, готова до сценічно-концертної реалізації. Під віртуалією у *широкому змісті* слід розуміти цілісну концепцію опери (іншого музичного жанру), що закономірно вбирає і узагальнює весь її інтонаційно-словесний і театральний зміст, котрий поки що не віднайшов свого сценічного (концертного) втілення, існуючи лише в уяві (свідомості) інтерпретатора-науковця (інтерпретатора-виконавця).

За логікою визначеного змісту, *віртуалія* – парне поняття інтерпретології, що потребує уведення і розробки власної понятійної полярності, котру слід визначити як *реалія*. Якщо віртуалією слід тлумачити як *інтерпретацію*, що поки не набула свого сценічно-концертного втілення, то *реалію* доречно розуміти як вже матеріалізовану у музичних звуках і сценічно-театральному часопросторі інтерпретаційну версію опери (музичного твору як такого).

Таким чином, виконавську оперологію, як і музичну інтерпретологію в цілому, доречно доповнити парними поняттями *віртуалія* і *реалія*.

Оскільки, за У. Еко, кожне виконання твору «не вичерпує його можливості», кожна реалізація, кожне прочитання твору постає як некомплектні і неповне, «бо не дає нам симультанного образу усіх можливих його інтерпретацій» [49]. Тому досягнення максимально повного розуміння художнього твору, у тому числі й оперного, уможлиблює постійну появу його нових інтерпретацій, котрі доповнюють одна одну. Відкриття нових відтінків художнього твору, здійснене вченим, насправді існувало «до того, як вчений здійснив ці відкриття» (*Louis de Broglie*). Тож музикознавче інтерпретування опери як художньої цілісності, що містить безліч можливих прочитань, набуває об'єктивного вмотивування, актуалізуючи таку структурну одиницю

традиційного музикознавства як філософія музики, що постає одним з напрямів професійних зацікавлень О.М. Маркової [90, с. 162].

В опері Дж. Верді – А. Бойто «Отелло» як художньому тексті, що містить безліч актуальних і віртуальних прочитань, і тому, безумовно, відкритому, в результаті оригінальної музикознавчої інтерпретації виявлено ознаки шахової гри. Метафорика шахової гри у «*dramma Lirico in quattro atti*» Дж. Верді – А. Бойто спостережена на основі дворівневого аналізу, а саме:

1. встановлення функціональної відповідності оперних персонажів (представників оперної персоносфери) фігурам шахової гри;
2. виявлення метафорично репрезентованих ігрових шахових стратегій в оперній драматургії.

Шекспірівський прообраз постає як джерело темброво-інтонаційних образних характеристик героїв і подій музичної драми. Тому літературно-драматичний прообраз потребує спеціального вивчення як «сховище» повного авторського змісту, характеристик героїв і ситуацій у першоначальному вигляді. У даному дослідженні увагу надано тим аспектам драматичного джерела, котрі відіграють особливу роль у формуванні оперної концепції, набувши відповідного переосмислення.

Запропонований аналіз «Отелло» дозволив здійснити оригінальну музикознавчу інтерпретацію опери як гри у шахи, що дозволяє розуміти її не тільки в аспекті стихійного почуття, але й художнього інтелектуалізму як принципу музичної драми. У підсумку передостання опера Дж. Верді постає як фантасмагорична гра у шахи, один із можливих шляхів формування/розкриття художнього сенсу твору.

Опера Дж. Верді – А. Бойто «Отелло» входить до числа тих шедеврів в історії світового мистецтва, кількість художніх прочитань котрих тяжіє до нескінченності, що обумовлено безмежністю закладених у творі завжди актуальних художньо-філософських змістів. Адже кожне покоління, кожен оперний театр, що має ознаки режисерського, упродовж ХХ – початку ХХІ століть пропонують оригінальну інтерпретацію твору, у котрій неповторне

взаємодіє з тим «канонем інтерпретації», що обумовлює безперервність змістовних зв'язків з оригіналом. Кожне прочитання первинного тексту не виключає виникнення інтерпретаційної множини в його розумінні. Окрім реалізованих творчих інтерпретацій, тобто інтерпретацій, що відбулися, численні потенціальні інтерпретації оточують вердівську оперу як своєрідна «хмарина», сповнена віртуальних трактовок безсмертного шедевр.

Серед таких віртуальних прочитань вердівського «Отелло» на своє чільне місце можуть претендувати і наукові (музикознавчі) версії, що за певних умов можуть стати основою оригінального режисерського прочитання.

В історії опери відомі шедеври, базовані на засадах ігрового мислення і властивостях трагічного карнавалу. Ігрова концепція обумовлена жанровою природою опери, постаючи як вираз її загальної атмосфери, поширюючись на її героїв як втілення змістовних ознак іпостасі *homo ludens*.

Змістовна багатосаровість як жанрова ознака романтичної опери уповні дозволяє уподібнити музичну драму Дж. Верді – А. Бойто віртуозній грі у шахи, «ходи» у котрій заделегіть розписані, а «ставкою» у котрій постає життя і смерть оперних персонажів.

Обґрунтування завуальованої логіки шахової гри в оперній драматургії «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто здійснено на основі застосування термінів шахового глосарію.

Досягнення мети на даному рівні дослідження уможливорюється, завдяки розробці типології персонажів трагедії В. Шекспіра (театральних ампула шекспірівської доби) і їх порівняння з героями однойменної опери Дж. Верді – А. Бойто; встановленню функціональних відповідностей між оперними персонажами і шаховими фігурами; здійсненню порівняльного аналізу сценічних ситуацій опери «Отелло» і шахових комбінацій; вмотивування доцільності музикознавчого тлумачення передостанньої опери Дж. Верді у відповідності ознакам шахової гри.

У шекспірівському «Гамлеті» головний герой, характеризує склад акторської трупи, що прибула до королівського замку (фінальна сцена 2 дії

трагедії), виокремлює театральні амплуа в її складі. «Той, що грає короля, буде бажаним гостем; його величність дістане від мене данину; мандрівний лицар поорудує щитом та списом; полюбовник дарма не зітхатиме; дивак докінчить свою роль; штукар посмішить тих, кого легко насмішити; а героїні вільно буде вилити душу в слова, хоч і кульгатиме білий вірш» (переклад українською *Леоніда Гребінки*), – проголошує Принц датський. У лаконічному монологі виокремлено шість акторський амплуа, з котрих – 5 чоловічих (король, мандрівний лицар, полюбовник, дивак, штукар) і 1 – жіноче (героїня). Але Гамлет у своєму монологі представив амплуа акторів *мандрівного театру*, сценою для котрих здебільшого була центральна площа міста і лише іноді – аристократична зала.

Що стосується амплуа акторів шекспірівського театру «Глобус», для котрого були створені трагедії «Гамлет» і «Отелло», то його трупа була масштабнішою. Вона містила від 8 до 12 акторів, кожен з котрих міг грати в одному спектаклі до трьох (і більше) ролей: поліперсонажність – властивість спектаклів шекспірівської доби. Отже, від акторів потребувалося оволодіння не одним амплуа, а певним колом амплуа, як і здібність перевтілюватися з одного персонажу на інший упродовж спектаклю. Серед типових амплуа шекспірівського театру – герой і героїня (король і королева); довірена особа; другий герой (друга чоловіча роль); друга героїня (друга жіноча роль); старий /батько; злий блазень /злодій; комічний слуга; дивак / простак; невдалий коханець; фальшивий коханець; обдурений пан; роль королівської особи.

Доречно зазначити, що амплуа артистів площадного театру, названі Гамлетом, і акторів театру шекспірівського багато в чому перетинаються. Дійсно, тут спостерігаються співпадіння таких амплуа як герой і героїня (король і королева); слід припустити, що мандрівний лицар як персонаж мандрівного театру перетворюється на другого героя (носія другої чоловічої ролі) у шекспірівському театрі; в обох видах театру зберігається амплуа дивака/простака; амплуа штукаря витісняє злий блазень/злодій; полюбовника замінює невдалий (або фальшивий) коханець. До наведених амплуа – як

змінних, так і незмінних, у шекспірівському театрі додаються ампула довіреної особи; другої героїні (друга жіноча роль); старого / батька; комічного слуги; дивака / простака; обдуреного пана і виконавця ролі королівської особи.

Шекспірівські театральні ампула трагедії «Отелло» частково відповідають гамлетівській класифікації. Наприклад, образ Отелло відповідає наведеному Гамлетом ампула короля; Дездемона – ампула героїні (королеви); ампула «мандрівного лицаря» певною мірою відповідає образу Кассіо, котрий як вірний друг, заступник і наступник генерала Кіпру набуває в трагедії значення другого героя; в образі Родеріго об'єднані ампула гамлетівської класифікації – полюбовника-невдахи (фальшивого коханця) і дивака, до котрих додається ампула обдуреного пана; ампула штукаря у поєднанні з функціями злого блазня/зłodія відповідають образу Яго; образу Емілії відповідає ампула другої героїні (другої жіночої ролі); роль умовної королівської особи і вісника розподілена між трьома персонажами – Монтано, Лодовіко, Герольд (*Un Araldo*). В історії опери нерідко роль умовної королівської особи пов'язувалася з ампула мудрого правителя і старого батька. Трійця шляхетних персонажів опери Дж. Верді відповідає ампула мудрого правителя, маючи також опосередковане, умовне відношення до ампула старого батька і вісника. Вилучення із змісту опери образа Бранціо – старого батька Дездемони, що, згідно Шекспіру, помирає від страждань щодо долі дочки, яка обрала Мавра за чоловіка, немов би «компенсовано» потрібною величчю ампула королівської фігури/мудрого правителя. Замість сімейних відносин, що іманентно мають мати більш інтимний характер, автори опери надали переваги офіційному началу, потроївши ампула шляхетного правителя/королівської особи. Монтано, Лодовіко, Герольд, котрі немовби проголошують вирок долі, супроводжуючи розвиток образу Отелло, постають як голос фатуму, суворого судді, що оприлюднює зміни у житті першого героя.

Поруч з тим, специфіка художнього змісту «Отелло» полягає у багатозначності персонажів: герої театру Шекспіра виходять за межі ампула;

ролі героїв трагедії неможливо визначити однозначно або ототожнити з єдиним амплуа. Якщо схематизувати структуру шекспірівських образів, то вони складаються з суміші декількох амплуа, у наслідок чого утворюється *мішане амплуа*.

Неоднозначною є трійця головних героїв. Отелло і Дездемона, безперечно відповідаючи театральним типам короля і королеви, героя і героїні, містять ознаки цілого ряду інших амплуа; образ Яго містить суміш театральних амплуа, що проявляються на різних етапах розвитку драми, надаючи персонажу ознак карнавальної трагестії: злий блазень, що здається чесним другом, перетворюється на комічного слугу і злодія; Кассіо як помічник і заступник головного героя, відповідає амплуа другого героя, маючи також ознаки амплуа фальшивий коханець; Емілія представляє другу жіночу роль у трагедії; образ Родеріго обіймає ознаки ряду амплуа – чудака/простак, невдалий/фальшивий коханець, обдурений пан. Що стосується амплуа королівської особи, то його репрезентують Монтано, Лодовіко і представник королівського почту Герольд. Неоднозначності художніх образів сприяє суміш амплуа, котрі неможливо визначити однозначно, уподібнити єдиному театральному типу.

Інтерпретація шекспірівського першоджерела в опері Дж. Верді – А. Бойто, завдяки скороченню сценічних подій і вилученню «третєрозрядних» персонажів (дожа Венеції; Брабанціо – батька Дездемони; Грацьано – дядька героїні; куртизанки Б'янки і Блазня – відвертого виразника ігрового мислення В. Шекспіра), набула ознак своєїрідної *прихованої демонізованої шахової гри*. Її етапи, за умов урахування певної відносності, прослідковуються в усій красі і повноті в оперній драматургії «Отелло». Нібито сама *Каїсса – муза шахів*, проявив своє безмежне покровительство авторам, заклала в основу «Отелло» Д. Верді – А. Бойто властивості фантасмагоричної гри. Гра душами і долями оперних персонажів, уподібнених шаховим фігурам, базована на жорсткому розрахунку, що доволі довго залишається безпомилковим, варіативності і прихованості «ходів» Гравця, наділеному поміркованою фантазією і пекельною

виваженістю інтелекту, безмежність котрого примножена всевладністю і безжальністю фатуму, цілеспрямованого на поразку жертви.

Оперна драматургія вердієвського «Отелло» оповита не тільки полум'ям фатальних пристрастей, що рвуться на поверхню музичної драми. Їй також притаманний суворий розрахунок і розсудливість побудування оперних сцен і функцій персонажів, що дозволяє встановити доволі складно організовану систему співвідношень між музичною драмою і *закономірностями шахової гри*. Пекельні спалахи помсти і відчаю, що нібито прориваються крізь чітко розмічені клітини оперної сцени–шахівниці та крижаний холод розсудливого гніву і нестримних ревнощів, майстерно розпалених і виплеканих Гравцем (Яго), спрямовують хід розвитку опери-драми в її символах і знаках, надаючи їй ознак фантазмагоричної гри у шахи. Поруч з цим, Яго постає не тільки як Гравець, але й уособлення віртуального чорного шахового війська, що, використовуючи стратегію обману і помсти, не знаючи пощади і сумнівів, без об'яви війни нападає на біле королівство під орудою чорного Короля.

Шахи як абстрактна стратегічна гра, що базується на взаємодії мистецтва, науки і розсудливого азарту, цілком відповідає меті Гравця, котрий розплановано і холоднокровно затявся здійснити свій мстивий задум, підкоривши йому персонажів і дію вердієвського «Отелло». Як логічна гра, у котрій ходи з математичною точністю, завдяки аналізу, продумані наперед, шахи – гра антагоністична, у котрій протиставлені одне одному два «війська», репрезентовані через ієрархію шахових фігур. Спирання на правила не виключає імпровізаційності, до котрої вдаються гравці. Тому, попри продуманість алгоритму ходів, результат шахового змагання постає як непередбачуваний.

У сучасній філософській концепції гра розподіляється на два види – *game* і *play*, подані у тлумаченні Дж. Міда [94]. Якщо гра як *game* постає як змагання, то як *play* вона набуває значення емоційної небайдужості до об'єктів і подій. Якщо таку подвійну характеристику гри застосувати до ігрової концепції оперного «Отелло», то тут, безумовно, її дія розгортається у

першому тлумаченні, тобто, як *game*. Як змагання постає гра, затіяна Яго – Гравцем, котрий не знає співчуття до тих об'єктів (у даному випадку – шахових фігур, на котрі перетворюються учасники подій), завдяки грі котрими він здійснює свої наміри і досягає мети.

Шахам, як і опері, властива «відкритість» інтерпретацій, що нібито «відчиняється» у безмежність ігрових комбінацій. Відкритість змістів у структурній організації шахів і опери, як і базування на ігрових закономірностях, обумовлює наявність певних подібностей між ними.

Якщо ту смертельну гру, що її розпочав Яго, тлумачити як шахи, то оперну сцену, на котрій відбувається поєдинок, доцільно уподібнити *шахівниці*. По горизонталі і вертикалі цієї чорно-білої арени розігрується відчайдушна битва між уособленнями помсти, заздрощів, ревнощів, підступності і спокутної любові. Персонажі музичної драми, набуваючи аналогій із шаховими фігурами, переходять зі світу до тьми, падають з висот раю до пекельних випробувань. У відповідності до місця і функцій у структурі шахової гри, оперні персонажі, набувають значення або «далекобійних» фігур, або приречених на мінімізовані пересування по чорно-білій шахівниці життя і смерті, де окреслюються візерунки алгебри долі і всевладності фатуму. Дія опери немов би підкорена шаховому стоїцизму.

Оперних персонажів, що діють в обмеженому і, водночас, безмежному часопрострі *сцени-шахівниці* слід розподілити таким чином: холоднокровному і розсудливому у жахливій помсті Гравцю (Яго) доречно протиставити підкорені йому шахові фігури – маріонетки, котрими він розпоряджується як майбутніми жертвами гри. Мета гри, затіяної мстивим Яго – повергнення Отелло, який за своїми функціями відповідає Королю шахової гри. Тим більше, що за класифікацією театральних героїв, прийнятою у шекспірівському театрі «Глобус» і відображеної в одному з монологів Гамлета з однойменної трагедії, Отелло як генерал і правитель безперечно відповідає амплуа Короля.

Позбавлені свободи і самостійності, шахові фігури оперного «Отелло» від початку обмежені встановленими правилами гри, що регламентують їх дії. Герої опери чи навряд розуміють, що вони перетворені злою уявою Гравця на безпорадні шахові фігури, маріонетки, почуття і вчинки котрих запрограмовані правилами жорстокої гри. Натомість Яго – Гравець, котрий майстерно володіє шаховими законами, використовуючи їх на власну користь, примушує шахові фігури грати за власними правилами.

Подібно Полішинелю, котрий постійно перевдягається то у біле, то у чорне, Гравець вдається до постійних перетворень, «підстроюючись» під оперних героїв, трансформуючись до невпізнанності в залежності від ситуації, що відбувається на оперній шахівниці, приміряючи на себе множину різних ролевих ознак (амплуа), шукаючи і знаходячи потаємні вади і страхи оперних персонажів, відображуючи, ніби у скривленому дзеркалі, їх приховані побоювання, виправдовуючи їх гріхи, а потім – примножуючи і збільшуючи (гіперболізуючи) їх недоліки, пробуджуючи руйнівний сумнів. Рухомий, наче ртуть, Яго вміло перетворюється то на щирого друга, то на сповідника, то сміливого критика (обличителя), граючи на довірі одночасно із цілим рядом підкорених йому «шахових фігур». Тому, окрім асоціацій із грою у шахи, в опері виникає ще один важливий ігровий контекст – уподібнення дії *жахливому карнавалу*, правителем і центральним гравцем котрого є Яго – придворний церемоніймейстер шахової трагедії, розгорнутої в опері.

Подвійність ролі Яго як Гравця спостерігається у процесі аналізу його співвідношень з іншими персонажами опери, визначеними нами як «шахові фігури», як почт Короля. Залишаючись поза угруповань шахової гри, немов би оголеної в опері, завдяки скороченню кількості персонажів трагедії і купюрам в драматичній дії, Яго, нерідко залишаючись у тіні перебігу відрегульованих і запрограмованих ним подій, бере активну участь в спланованій ним «операції». Підбираючи «ключі довіри» чи не до кожного оперного героя, Гравець на деякий час перетворюється на його двійника, його слугу або «луну» (як у сцені діалогу з Отелло з III дії опери). Таким чином, Яго, обережно і

впевнено, знаходить «слабкі місця» приреченого на програш (тобто, смерть), проникає в його думки і побоювання, з тим, щоби у відповідний момент точно влучити по обраній на жертвоприношення «фігурі».

Вагомість ігрового мислення, під знаком котрого відбувається оперна дія «Отелло», взаємодіє з високим ступенем психологізації музичної драми: фантазмагорична гра в шахи набуває драматизму, завдяки розкриттю внутрішнього світу оперних героїв, ззовні уподібнених шаховим фігурам, котрим невідомий біль, жаль розчарування і втрати ідеалу.

Очікуючи на поразку Отелло, Гравець залучає до фантазмагоричної гри «почт» Короля: шахові «фігури» покійно беруть участь у цій грі не на життя, а на смерть; самі того не бажаючи (не відаючи, що творять), вони сприяють поваленню Короля. Удар, нанесений репутації Королеви (Дездемони) – безгрішного янгола, охоронця у цілому беззахисного Короля є передумовою його загибелі і подальшого краху усієї шахової країни.

Тлумачення «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як фантазмагоричної шахової гри спостережено на таких рівнях змістоутворення як, по-перше, символічна *відповідність оперних персонажів шаховим фігурам* і, по-друге, *оперних сцен – схемам (комбінаціям) шахової гри, визначених, завдяки уведенню до роботи загальноприйнятих термінів шахового глосарію*.

Скорочення кількості дій (з п'яти до чотирьох) і персонажів (з 14 до 9) трагедії В. Шекспіра в опері обумовило такі наслідки: більшу опуклість конфлікту; геометрізацію дії, що набуває ознак гри у шахи. Обмеження загальної кількості персонажів і концентрація сценічних подій обумовила оголення логіки розвитку оперної дії, що у свою чергу призвело до прозорості і наочності асоціацій з шаховою грою.

Для визначення причин того, яких шекспірівських героїв позбавилися Дж. Верді і А.Бойто, слід надати *типологію* (структурування) персонажів шекспірівської трагедії за декількома типами розподілу.

Один з таких типів розподілу полягає у диференціації чотирнадцяти персонажів трагедії Шекспіра, котрого Дж. Верді із величезною повагою

називав «*Unser aller Vater*» [188, S. 415], на групи з точки зору їх важливості у дії і варіативної спільності властивої їм функціональної природи. За умови наявності певних виключень, що, як відомо, лише підкреслюють загальні закономірності пропонованого розподілу, групи, об'єднані за спільним (подібним) рівнем участі персонажів у розвитку драми, мають такий вигляд.

Уявимо структурну організацію персонажів трагедії у вигляді своєрідної піраміди, що відіграє роль класифікаційної моделі; за її допомогою ієрархічна структура набуде більшої наочності.

У такому випадку герої трагедії Шекспіра можуть бути розподілені за важливістю їх участі у дії на три рівні (зверху вниз) – вищий (перший), центральний (другий) і нижній (третій), на котрих розташовуються потрійно організовані персонажні групи. Три герої вищого (першого) плану (або головні) – Отелло, Дездемона, Яго – мають бути розташовані на «верхівці» піраміди. Тригеройність шекспірівського «Отелло» дозволяє тлумачити цю трагедію як драму трьох персонажів. Перипетії життя трьох головних героїв формують сюжетний плин розвитку дії, тоді як інші 11 персонажів спряють її оформленню.

Три другорядні персонажі – Кассіо (має значення *другого героя трагедії* після Отелло), Емілія (друга героїня), Родеріго – мають бути розташовані на центральному шарі у пірамідально оформленій класифікаційній системі, маючи значення найближчого оточення центральних героїв. І перша, і друга трійці персонажів мають у своєму складі і чоловічі, і жіночі образи. Причому жіночі образи в обох випадках розташовані у центрі чоловічого «оточення».

Нарешті, *герої третього плану*, що оточують персонажі першого і другого класифікаційних рівнів, постають як спостерігачі подій, оголошуючи про доленосні зміни у дії. На цьому структурному рівні трагедії також зберігається потрійна організація персонажів. Причому загальна кількість персонажів третього рівня збільшується, порівняно з трійцями, розташованими на першому і другому шарах «піраміди». Збільшення кількості персонажів «третього рангу» (рівню) обумовлюється їх меншою значущістю у

дії, відношенням до «гла» головної дії, належністю до найфундаментальнішого найширшого «зрізу» умовної «піраміди» (тобто, розгалуженої системи персонажів). У третьому (найнижчому) рівні структури спостережено розташування двох персонажних «тріад» і одної «діади», тобто восьми персонажів третього плану, що залишилися поза колом головних героїв і героїв другого плану.

До першої трійці «третього кола» персонажів трагедії, виокремленого за значущістю у сценічних подіях, віднесемо: дожа Венеції, Брабанціо – нещасного батька Дездемони, і Грацьяно – дядька героїні. Це – венеційське оточення Дездемони, що постає як її юнацьке минуле, котре вона, зустрівши кохання, без сумніву і жалю залишає заради нового життя і кохання.

Друга трійця у структурі персонажів третього кола шекспірівської трагедії слід визначити як офіційну: її складають Монтано, Лодовіко, Герольд – представники венеційської і кіпрської влади.

З персонажів третього кола (їх всього вісім) у трагедії лише Блазень і Б'янка випадають з принципу потрійного угруповання, спостереженого у драматичній дії. Підкреслимо, що Блазень і Б'янка мають епізодичні ролі, лише фрагментарно приєднуючись до головної дії. Б'янка (куртизанка), до якої іноді заходить Кассіо, відтінює щирість кохання Дездемони. Б'янка відіграє певну роль у спровокованій Яго розмові Кассіо, котру фрагментарно чує Отелло: він має запевнитися у підозрах щодо невинності власної дружини. Блазень підключений Шекспіром до дії на тому етапі, коли вона підіймається до вершин підозр і ревнощів Отелло; іронічно-злі коментарі Блазня за своїм змістом дещо нагадують репліки з монологів Яго.

Окрім наведеного вище, можливим є і *інший тип розподілу системи персонажів трагедії Шекспіра*. Такий розподіл персонажів має базуватися не стільки на значущості персонажів у дії трагедії Шекспіра, скільки на їх виокремленні за принципом однорідності за статевими і віковими ознаками. У такому випадку формуються дещо інші відповідності у потрійній організації персонажної «піраміди». По-перше, у такому випадку слід виокремити три

чоловічих персонажі, між котрими спостерігається певна спільність функцій – Отелло, Кассіо, Родеріго; надалі слідує жіночі персонажі – Дездемона, Емілія, Б'янка, що разом представляють різні типи жіночого начала у житті і мистецтві. Зазначимо, що учасники двох виокремлених персонажних трійок розташовуються на різних функціональних колах загальної структури персонажів: Отелло і Дездемона – на вищому, Кассіо і Емілія – на другому, Родріго і Б'янка – на третьому колі пірамідальної структури. Отже, при такому розподілі спостерігається певна «парність» функціонування персонажів у структурі трагедії, що виникає на основі встановлення парних взаємодій чоловічого і жіночого образів (Отелло і Дездемона, Кассіо і Емілія, Родріго і Б'янка). Причому, якщо за сюжетом Кассіо має певні стосунки з Б'янкою, то за рівнем значущості у драматургії трагедії майбутній правитель Кіпру має бути співставленим з Емілією. Що стосується персонажної трійці Монтано, Лодовіко, Геральд, то її місце в ієрархії героїв трагедії не змінюється. Яго ж отримує свою персонажну «пару» в образі Блазня – свого умовного двійника, що частково – як іронічний коментатор – відповідає одній з багатьох функцій Яго.

Розподіл шекспірівських персонажів в опері Дж. Верді – А. Бойто відбувається у відповідності до їх функцій в оперній драматургії, уподібненій шаховій грі, сприяючи геометризації змісту музичної драми.

В опері збережено три перші виокремлені нами функціональні трійці героїв шекспірівської трагедії, утворених з головних, другорядних героїв, а також таких, що відносяться до офіційного кола третьорозрядних персонажів (Монтано, Лодовіко, Геральд) у структурі музичної драми. Зі складу оперних трійок вилучені не тільки Блазень і Б'янка, але і представники венеційського оточення Дездемони (дож Венеції, Брабанціо і Грацьяно). Вилучення з опери представників венеційського оточення героїні сприяє посиленню мотиву її остаточного розриву з батьківським колом, венеційським часопростором, що у підсумку дозволило авторам опери цілком виключити I («венеційський») акт з музичної драми з метою її драматизації і динамізації. Геометризації оперної

дії слугує і видалення Блазня і Б'янки – героїв третього плану з числа її персонажів, котрі жодним чином не впливають на хід драматургії.

Отже, героями опери Дж. Верді – А. Бойто постають ті шекспірівські герої, що були найбільшою мірою оплутані «павутінням» гри Яго як її учасники і жертви, а також ті персонажі, котрим надано функцію споглядачів і вісників (Монтано, Лодовіко, Геральд) жорстокої гри демонічного Гравця.

Шести фігурам шахової гри відповідають дев'ять персонажів оперного «Отелло» (за умов потрійного дублювання ігрових функцій однієї з таких). Шість шахових фігур слід розташувати на оперній шахівниці за ступеням приближення до центральної пари – Короля та Королеви. Чим більше віддалена умовна шахова фігура (оперний персонаж) від «центру», тим менше вона задіяна у смертельній грі, затіяною Яго; і навпаки, чим більше така фігура розташована до центру персоносфери музичної драми, тим більшою мірою вона втягнута у смертельну гру, маючи поплатитися кар'єрою, добрим ім'ям (репутацією), життям.

Пішак – Родеріго – невдалий і довірливий претендент на кохання Дездемони, надію на досягнення котрого вміло розпалює Гравець. Родеріго – підкорений волі Яго піхотинець на «шаховій дошці» трагічної гри, від початку призначений Гравцем-маніпулятором на роль жертви у затіяного карнавалу помсти. Знаючи закон гри щодо небезпеки безглуздої втрати шахових фігур, Яго, і тут прикидаючись другом, мінімізує власні дії Родеріго, подібно рухам пішака на шаховій дошці, обмежуючи їх пересуванням лише на одну клітину вперед по вертикалі, безжально пожертує цією фігурою у свій час.

Але пішак у шаховій грі за сприятливих умов може «взяти» (подолати) будь-яку старшу фігуру. Метою нападу Родеріго – оперного пішака – є Кассіо, який за своїми функцією у шахах відповідає слону – фігурі, що розташовується на шахівниці у безпосередній близькості до Короля як його заступник і (у підсумку) наступник, «права рука» і захисник. Виконавши свою роль у дискритизації Кассіо, Родеріго стає не потрібним в оперній грі у шахи.

Сповнений агресії нападу, пішак залишається поза підозрою, оскільки «премудрий» Яго тримає цю «фігуру» у тіні своєї гри. Родеріго – джерело збагачення для Яго; Гравець відводить венеціанському вельможі, розпалюючи його ревності, роль можливого вбивці Касіо, ретельно плануючи цей злочин. Адже у такому випадку Король (тобто, Отелло) втрачає свого єдиного захисника. Перетворюючись на жертвовну фігуру для Гравця, Родеріго у трагедії Шекспіра вмирає як той учасник дії, котрий забагато знав (джерело компромату на Яго). Ритуальна смерть Родріго як учасника битви за Дездемону постає, згідно задуму Гравця (у Шекспіра), як своєрідна «репетиція» задуманого ним вбивства Отелло.

Тура – сильна фігура, що, як відомо, пересувається на будь-яку кількість клітин по вертикалі або горизонталі шахівниці, – знаходить оригінальну персоніфікацію в опері. Оперну «туру», що опиняється поза всевладності Гравця, тим не менш, не обходить участь у демонічній грі. Ведучи підрахунки у поразках, перемогах і жертвоприношенні, «тура» має фіксувати зміни у розвиткові трагічної гри.

Це єдина шахова фігура у структурі оперної гри, представлена поліперсонажно: її репрезентують три персонажі, третьорядні за своєю значущістю в оперній дії. Репрезентантами функцій цієї шахової фігури постають три оперних персонажі (персонажна трійця), що перебувають на офіційних посадах і постають як голоси Фатуму. Це – Монтано (попередник Отелло з управління Кіпром), Лодовіко (вельможний представник венеційської влади) і Геральд (оголошує волю «сильних світу цього»). Потрійне представництво тури на оперній шахівниці слід обумовити такою властивістю цієї фігури як збільшення її сили у разі захисту одна одною і сумісної співпраці. Властивості тури, що посилюються у процесі взаємодії, в опері проявляються у потроєнні епізодичних персонажів, що володіють спільною *функцією глашатая*: уособленням цієї функції в опері доручено оголошувати завершення однієї дії і початок наступного «акту» (тобто, події) у музичній драмі як аналогу шахової гри.

Маючи спільні функції, оперні аналоги шахової фігури «тура» як представниці зовнішньої драми у структурі музичної трагедії, постають у таких спільних функціях: спостерігача за подіями внутрішньої драми; інформатора про події, що відбулися у драмі зовнішній, але впливають на зміну течії драми внутрішньої; виконавця місії Фатуму, що нібито здалека вторгається у дію, коли остаточне рішення вже прийнято і ніщо не може його змінити. Оперна «тригеройна група», представлена у трьох лицах, сприяє своєрідній розгерметизації «закритої» драми внутрішньої, відмічаючи її етапи. Представники персонажної трійці, відзначаючи наслідки дискредитації і покарання Кассіо і Отелло – представниками влади, фіксують втрати і досягнення героїв на цьому шляху. Персонажі, що символічно відповідають функції шахового офіцера, виконують функцію далекобійної фігури. Знаходячись на периферії шахової битви, кожен з них виконує свою роль у «поваленні» Короля (Отелло), який скомпроментував себе в очах доленосного оточення як жорстокий і несправедливий чоловік янголоподібної дружини. Для Монтано (попередника Отелло в управлінні Кіпром) Мавр перетворюється на жорстокого чоловіка безневинно страждаючої Королеви – ферзя (Дездемони). За інформацією Монтано, віддаленого від центру подій і тому мало інформованого про їх первопричину, Отелло позбавлений влади на Кіпрі. Позбавлення Отелло високої посади – результат жорстокої гри, що її веде Яго. Але, попри плани Гравця, заступником Отелло цій посаді знову стає Кассіо: другий герой опери зберігає своє амплуа і в нових умовах, на фінальному етапі розвитку оперної дії.

Вокальна однотембровість представників персонажної групи, що відповідає *функції тури* у шаховій грі (Монтано, Лодовіко і Герольд – баци, згідно вердівському розподілу тембрів), не руйнують властивої їм функціональної єдності спостерігачів/інформаторів про хід сценічної дії.

У шахматній грі *тура* як сильна фігура виконує важливу роль у захисті короля під час рокіровки, відводячи від нього небезпеку. Але у оперній дії «Отелло» трійця персонажів, аналогічних тури, відступає від почесного

обов'язку захисту Короля, надаючи переваги фіксації його провин і, у підсумку, сповіщаючи про позбавлення влади. Персонажі – репрезентанти оперної тури постають у ролі своєрідного *шахового судді*, оголошуючи вирок Королю.

Роль оперної Емілії дозволяє уподібнити її «коню» у структурі шахової гри, організованої Яго. Унікальність ролі «коня» у шаховій грі полягає в тому, що він єдиний може «перестрибувати» через інші фігури (тобто, оперні персонажі), як «свої», так і ті, що належать супернику. Такий «стрибок» Емілія звершує, визволяючись від павутіння, котрим її оплутав підступний Яго. Це відбувається тоді, коли, співчуваючи Дездемоні, Емілія поспішає до покоїв нещасної, щоби упередити страшну розплату, підготовлену мстивим Гравцем, і постати як його обвинувачка. У «нічному хронотопі» [205] опери, завдяки Емілії, піднімається «сонце істини». Відділена на початку дії від епіцентру гри, Емілія довгий час не розуміє, яку роль насправді відіграє її слухняність чоловікові у безжальному задумі Гравця: слухняна дружина, вона добуває для Яго злочасну хустку, що набуває значення доказу неіснуючої зради. Емілія наносить Гравцеві той контрудар, після котрого Яго має ретируватися.

Роль шахового «слона» – найближчої фігури до Короля (окрім Королеви-ферзя), слід надати Кассіо (другому після Отелло героєві шекспірівської трагедії і музичної драми Дж. Верді). Шахового слона вирізняє здібність стрімко пересуватися на будь-яку кількість клітин по діагоналі, залишаючись у межах відповідного кольору. Його функція як учасника гри – підтримати «слабкі місця» у шаховій грі, захищаючи Короля. Роль «слона» цілком справедливо належить Кассіо – заступнику Отелло, який (як і Король), потерпає від помсти Яго, оскільки обіймає бажану для Гравця посаду. Задля дискредитації Кассіо, Яго приписує обманутому пану (Родеріго) роль майбутнього коханця Дездемони. Таким чином, Гравець майстерно націлює ненависть Родріго на наближеного до Отелло офіцера. У підсумку Кассіо опиняється під подвійним ударом: як помічник Отелло і як удаваний улюбленець Дездемони, котрому бажає помститися Родріго.

Далі йдуть центральні фігури шахової гри – Король і Королева, з функціями котрих в оперній дії слід пов'язати Отелло і Дездемону. Король у шаховій грі – найважливіша фігура і потому безцінна, тоді як найпотужніша – Королева. Коли вони разом, то вони непереможні. Тому Яго наносить свій удар по Королеві, щоби знецінити її в очах Короля. Беручи до уваги обмеженість можливого для Короля як шахової фігури пересування (рухається лише на одну клітину на всі чотири боки), вона беззахисна і постає як одна з найслабкіших. Захист цієї фігури цілком пов'язаний із представниками її почту і, перш за все, Королевою (ферзем), яка володіє необмеженими можливостями пересування шахівницею, постаючи опорою і захисницею Короля і всього шахового королівства. Безкраї можливості оперної Дездемони, яка відповідає функції шахматної Королеви, постаючи для Короля (Отелло) і його оточення Обраницею і втіленням янгольської чистоти, примножуються, завдяки колосальному впливу на душу і внутрішній стан головного героя. Тому саме на неї направляє підступний Гравець свій головний удар, руйнуючи підозрою в невірності Дездемони душу і свідомість Отелло, позбавляючи його такого міцного захисту як абсолютна віра у голубину чистоту дружини.

Окрім відповідності героїв опери шаховим фігурам, у вердівському «Отелло» спостерігається також трансформоване метафоричне відображення типових шахових ситуацій. В опері вони націлені на втілення задуму Гравця, що на мові шахів може звучати таким чином: поставити Королю «шах» і «мат». Однак Гравець настільки захоплюється здійсненням запланованою помстою, що поступово випускає з поля зору «другорядні» фігури (наприклад, таку як Емілія, що, як було показано вище, відповідає «коню» у шахах).

Шахове королівство потерпає від заздрощів і помсти Гравця – Яго, який розпочинає і веде свою гру, підкорюючи своєму впливу оперних героїв. Шаховому королівству загрожує загибель, майстерно підготовлена і запланована Гравцем, який легко маскується під друга, прикриваючи щирою дружбою свої руйнівні наміри. Лавірування і заманювання на не вигідні позиції – такою є *тактика* диявольського Гравця на оперній сцені-шахівниці,

застосована ним щодо підвладних йому шахових фігур (оперних героїв). Яго виступає супроти усього шахового «війська», позбавляючи Короля можливості розраховувати власні «ходи»,

Битву розпочато, перші ходи Гравця, націлені на руйнацію шахового короля, відбулися. Попри правила, Гравець робить один за одним декілька ходів, руйнуючи сталий порядок розподілу фігур на сцені-шахівниці, переміщуючи не одну, а одразу декілька шахових фігур. Але *чорний Король білого королівства* (цій функції відповідає Отелло) не бачить жодних порушень у діях свого суперника, не розпізнаючи ворога в особі, котру вважає своїм відданим і чесним другом («чесний Яго»). Натомість лють Короля вміло цілеспрямована Гравцем на того, хто насправді є найближчим соратником Короля – на Кассіо – ту фігуру шахової гри, що знаходиться поруч з ним і Королевою (Ферзем). Омана як найнебезпечніший шаховий прийом постає в опері Верді як головний засіб мучеництва Короля. Не усвідомлюючи власної помилки, що перетворюються на трагічну провину від початку позитивного героя, правитель Кіпру підіймається до вершин страждань, перетворюючись на жертву, вміло спрямовану Гравцем на вбивство Королеви – янгола-охоронця Короля. Заради ослаблення влади Короля, Гравець компрометує представників королівського почту або претворює їх на солдатів власної «армії».

Перейдемо до розгляду шахових комбінацій, спостережених в оперній дії «Отелло».

У драматургії оперного «Отелло» спостерігається така характерна шахова ситуація як *«вічний шах»*. У стані «вічного шаху», з того самого моменту, як Гравець (Яго) розпочинає свою гру, перебуває оперний Король (Отелло). Його як Короля постійно атакує не інша шахова фігура (як у шахах), але сам Гравець (Яго), який постає не тільки як досвідчений ляльковод, залишаючись за лаштунками дії, але й безпосередній учасник гри. У ситуації «вічного шаху» Король не захищений від черги шахів, що повторюються. Ситуацію «вічного шаху» (небезпеки) не можуть подолати ані Кассіо, ані Дездемон, котрі

незмінно перебувають «під прицілом» Гравця. Король, позбавлений відданих фігур-захисників, перебуваючи у стані «вічного шаху», навіть не намагається змінити положення, у котрому він опинився, завдяки майстерно сплетеному Гравцем павутинню інтриги. При наявності «вічного шаху» у шаховій грі в її фіналі оголошується *нічия* (її прояв спостерігається і у Фіналі опери): позбавлений виграшу, на здобуття котрого було покладено стільки зусиль, Гравець втікає з поля бою. Отже, максимальною поразкою Отелло у цій фантазмагоричній грі у шахи із великою кількістю втрат (жертв), постає *шах*, коли Король знаходиться під безперервною атакою супротивника. Сцена самогубства Отелло виходить за межі шахової гри.

Подвійний напад. Цей характерний для шахів ігровий прийом також властивий оперній драматургії «Отелло». Його сутність полягає у тому, що Гравець нападає одразу на дві «шахові фігури» (тобто, оперні персонажі). Під ударом Гравця перебувають Отелло і Кассіо (1 і 2 герої) – об'єкти помсти, до котрих у функції ігрової жертви додається Дездемона – всесильна захисниця обмеженого у своїх діях Короля і, водночас, заступниця за покараного героя (Кассіо). Що стосується Родеріго як пішака, то для Яго «обдурений пан» – не більше, як заделегіть запланована Гравцем «позиційна жертва» (Родеріго в опері репрезентований лише в ансамблевих сценах I і III дій, що підтверджує його меншовартість в інтризі, задуманій і здійсненій підступним злодієм). Хоча сцени поединку Родеріго і Кассіо, а також смерті венеційського вельможі відсутні у сценічній дії опери, лібрето котрої скоротив і дещо схематизував А. Бойто, їх наявність у трагедії Шекспіра і згадка про них у фіналі музичної драми підтверджує вірність наведеного спостереження щодо «подвійності нападу». У фіналі IV дії трагедії Родеріго, підбурений Гравцем, набуває функції «скаженої фігури»: нападаючи на значно сильнішого суперника (Кассіо), слабка фігура не може його подолати і тому гине. Зазначимо, що за задумом шекспірівського Яго, у цій бійці мали загинути обидві «фігури» – Родеріго і Кассіо.

Гарде – шахова ситуація, що віднайшла в опері трагічно загострене розгорнення. Суть цієї шахової «операції» полягає в тому, що Королева опиняється під безпосереднім ударом, про що противник має повідомити суперника. Яким чином така шахова ситуація відбувається в опері? Гравець (Яго) повідомляє Королю (Отелло) про ураження підозрою безвинної Дездемони (Королеви, що має бути бездоганною). Для Отелло сама підозра, набувши значення реальної зради, постає як руйнація особистої світобудови.

Блокада як засіб обмеження рухомості фігур на шахівниці під час гри також знаходить своє втілення в опері. Оперна «блокада» відбувається через втрачання головним персонажем музичної драми центральної позиції на «шахівниці». Отелло, поступово занурюючись до вигаданої подружньої зради, поступово втрачає свою центральну позицію на оперній сцені як шахівниці, здійснюючи своєрідне самовитіснення на периферію оперно-шахового часу-простору. Занурений у «болото» підозри, страждаючи від нападу «зеленоокої тварюки» (ревнощів), колишній сонячний герой («світлий лев святого Марка» – такими є слова з хорової молитви під час бурі з інтродукції I дії), навіть не помічає трагічних змін у своєму становищі, перетворюючись на позбавлену лицарських чеснот Тінь, сутінкове відображення Яго. Бажання жорстоко покарати безвинного янгола-охоронця, що охоплює Отелло, поступово підкорюючи його волю, позбавляє і самого Короля небесного покровительства, тоді як Кіпр втрачає свого справедливого і відважного правителя. Страждаючи, Отелло немовби власноруч ув'язнює себе до темниці, перетворюючись з солярного на місячного героя.

Здавалося би, перемога Гравця над безпорадними шаховими фігурами білого королівства під орудою чорного Короля є безумовною. Проте на певному етапі розвитку оперної дії починають відбуватися такі події, прообразами котрих можуть бути ситуації шахової гри, котрі не тільки ставлять під сумнів успішність інтриги Гравця на фінальних етапах гри, але й у підсумку позбавляють його бажаної перемоги.

Про це засвідчує плин розвитку оперної дії, у котрому спостережені ознаки цілого ряду шахових ситуацій. Їх характерною ознакою постає накопичення на останніх етапах музичної драми непередбачених перешкод о абсолютної перемоги Гравця, попри те, що, здавалося би, фінальна перемога Яго у добре спланованій ним шаховій партії мала би постати як незаперечна.

До таких шахових ситуацій, що не сприяють абсолютній перемозі Гравця, слід, перш за все, відзначити *цейтнот*: Гравцеві не вистачає часу для того, щоби пильнувати дії усіх втягнутих ним до гри персонажів і вийти неушкодженим з неї, не втративши свою репутацію «чесного Яго» (репліка Отелло). Адже саме за таких умов перемога Гравця могла би вважатися безперечно досягнутою. Наслідки цейтноту, у котрому опинився Яго, повною мірою розкриваються у заключній сцені опери. Втручання Емілії до дії, хай навіть після трагічної загибелі героїні, виявляє підступність методів і дій Гравця. Таке викриття не може гарантувати йому успішної кар'єри у венеційсько-кіпрському часі-просторі як наступнику Отелло на високій посаді. Крім того, доведення невинуватості Кассіо у драмі ревнощів розвінчує вигадане для нього Яго амплуа коханця (роль Кассіо містить ознаки амплуа фальшивого коханця). Той факт, що вцілилий після ганебного нападу, організованого Яго і Родріго, Кассіо призначений на посаду володаря Кіпру (що раніше належала Отелло), унеможливорює перемогу помсти, котру так майстерно плекав і планував хитрий Яго. Нарешті, Отелло, упевнившись у безневинності дружини, котра у передсмертному відінні являється йому у вигляді янгола, помирає з її святим ім'ям на вустах. Янгольську чистоту Дездемони встановлено. Отже, уся жорстока гра, розпочата Яго, постає безглуздою, а він сам вимушений ганебно втекти. Шахові боги опинилися не на боці Гравця.

Цугванг – безпорадне становище у шахах, коли будь-який хід у даній позиції приводить до погіршення становища Гравця або навіть програшу ним партії. Таку шахову ситуацію також можна спостережити у драматургії опери. Цугванг визначає сутність розвитку оперної драматургії, направляючи її до

розв'язки, коли шахові «фігури» починають виходити з-під контролю Гравця. Фінал опери, замість того, щоби набути значення торжества Яго, котрий, здавалося би, домігся власної мети, постає визнанням його ганебного програшу. У Фіналі опери відбувається ситуація, типова для історії усіх монархій, коли померлого Короля замінює новий Король («Король помер. Хай живе Король!»). Проголошення Кассіо новим володарем Кіпру замість Отелло, котрий в очах представників влади збезчестив себе, постає як аналог наведеної ситуації.

Така ситуація поступово приводить до *пату* – становища, коли жодна з фігур Гравця, що має робити хід, не може здійснити його у відповідності до дозволених правил (тобто, не порушуючи їх).

Успішно граючи, беручи одну шахову фігуру за іншою, маючи намір довести шахову гру до *мату*, наприкінці оперної дії Гравець має усвідомити неможливість досягнення запрограмованої від початку мети.

Своєрідність визначає фінал опери, що відповідає *ендшпілю* – кінцевій стадії шахової партії. Оперну розв'язку, попри вбивство Королеви і самовбивство Короля, характеризує відновлення справедливості через розкриття підступних дій Гравця. Його змушений відступ, жалюгідна втеча є свідомим визнанням власної поразки.

Поруч з тим, оперно-шаховий фінал є настільки суперечливим, що однозначно визначити переможця і переможеного чи навряд є можливим: чорний Король білого королевства вмирає, викритий Гравець втікає. Розв'язка немов би ліквідує саму можливість перемоги, надаючи їй удаваний характер. Поруч з тим, за загостренням пристрастей оперну гру у шахи, скеровану Яго, можна визначити як «*армагедон*», тобто, як вирішальну партію. Прикінцевим правилом шахового «армагедону» є призначення перемоги чорним фігурам у випадку *нічиєї*. Оскільки чорні фігури у даному випадку уповні можуть асоціюватися із Гравцем, це означає, що саме Яго, за шаховими законами (котрі, до речі, він неодноразово порушує), постає тією стороною, що виграє.

В опері Дж. Верді – А. Бойто «Отелло» – відкритому творі, що містить безліч актуальних і віртуальних прочитань, у результаті оригінальної музикознавчої інтерпретації виявлено ознаки *гри*, організованої за типом шахів. Метафорику шахової гри розкрито на основі дворівневого аналізу. Це, по-перше, вивчення дев'яти оперних персонажів «Отелло», організованих у систему ієрархічного типу, на основі їх функціональної відповідності ампула шекспірівського театру та фігурам шахової гри («пішак» – Родріго; «тура» презентована «королівською трійцею» Монтано, Лодовіко, Геральд; «кінь» (Емілія); «слон» (Кассіо); «Король» (Отелло); «Королева» (Дездемона). По-друге, у драматургії оперного «Отелло» визначені такі метафорично репрезентовані ігрові шахові ситуації як *«вічний шах», подвійний напад, гарде, блокада, цейтнот, цугванг, пат, ендшпіль*. Запропонований аналіз «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто дозволив здійснити оригінальну музикознавчу інтерпретацію опери як гри у шахи. Ігрова концепція опери дозволяє розуміти її не тільки в аспекті стихійного почуття, але й художнього інтелектуалізму як принципу пізньо-романтичної музичної драми.

Тлумачення передостанньої опери Дж. Верді як фантазмагоричної гри у шахи – один із можливих шляхів розкриття художнього сенсу твору, що може бути репрезентованим у біло-чорних тонах кольорового оформлення сцени-шахівниці.

2.2. Гра як спосіб організації вокально-тембрової персоносфери «Отелло» (аналітичні реалії виконавської оперології)

Музично-театральне втілення умовної дійсності в оперній дії «Отелло» здійснюється через принцип гри, що об'єднує композитора, драматурга, режисера, художника, співаків-акторів. Через багатопланово представлений принцип гри, завдяки котрій відтворюється умовна символізована реальність, художній всесвіт втілюється у концентровано і символізовано поданому часі-

просторі сцени. Через метафорику гри як умовного аналогу життя, оперні персонажі набувають ознак учасників карнавалу (ритуалу), репрезентованому у тембр-образах і сценічному русі.

Передостання опера Дж. Верді узагальнила ідеальні уявлення композитора про сутність романтичної музичної драми, шляхи до котрої він прокладав упродовж всього життя. Принцип гри в «Отелло» прихований у структурі драми символів, проявляючись, зокрема, у темброво-семантичних колах двійників. Утворення двійників як вираз ігрового мислення відбувається на основі дублювання певного тембр-амплуа і семантичних функцій, властивих головним героям (Отелло, Яго), так і героям третьорядним (трійця басів Монтано, Лодовіко, Геральд). *Лабіринти гри у драматургії «Отелло» поширюються на композиторське маневрування вокальними тембрами персонажів, об'єднаних у темброво-семантичні групи¹.*

Якщо загальне тлумачення оперної дії «Отелло» як гри у шахи більшою мірою визначається лібрето А. Бойто, то ігрова концепція розподілу вокальних тембрів належить композитору. Суто музична сторона в загальній ігровій концепції опери спостерігається у принципі формування двійникових систем в оперній персоносфері на основі відповідності, по-перше, спільному тембру-амплуа і, по-друге, семантичній функції. У підсумку в опері формуються дві групи (дві трійці) семантичних двійників, що виокремлюються на рівні розподілу на темброво-семантичні групи – тенорову і басову, а також ряд похідних двійникових систем у персоносфері опери.

У вердівському «Отелло» принцип гри набуває розкриття крізь призму розпочатого Яго трагічного, гротескового, демонізованого, чаклунського карнавалу, до котрого поступово втягуються усі персонажі опери. Наслідком розгорнення гри-карнавалу на рівні оперної персоносфери постає, зокрема, взаємодія реального і удаваного планів розгорнення драми помсти, а також

¹ Аналіз опери Дж. Верді здійснений за клавіром, виданим *Titto di GIO. RICORDI Milano Napoli – Roma – Firenze*

утворення двійників навколо родоначальних архетипових образів. У такій якості постають Яго – ініціатор розвитку драми помсти і Отелло – об'єкт і носій помсти у жертвовному карнавалі. Розглядаючи прояви принципу гри на рівні темброво-семантичної персоносфери опери, слід враховувати, що гра відбувається за рахунок утворення семантично-тембрових дублів, розташованих на двох рівнях розвитку дії: реальному і удаваному, виниклому завдяки підступним намірам Яго. Ігрові ситуації у музичній драматургії «Отелло» позначилися на тлумаченні *темброво-семантичної персоносфери, котру складають взаємодіючі оперні партії, що відповідають властивостям тембр-амплуа, тембр-характеру, тембр-образу. Оскільки у темброво семантизованій оперній персоносфері взаємодіють декілька систем двійників, утворених за різними типами подібності, слід надати такий випереджаючий висновок, властивий дослідженням дедуктивного типу. Темброво семантизована персоносфера опери постає як мета-система, котру складають декілька підсистем. Двійниковість – загальний принцип оперотворення «Отелло» Дж. Верді.*

Центральні персонажі опери – Отелло і Яго – вирізняє *архетипова природа*, на основі переосмисленого розвитку котрої уможлиблюється утворення мета-системи і під-систем темброво-семантичних двійників.

Сутність архетипових образів значною мірою розкривається через принцип їх трансформованого відображення у темброво-семантичних двійниках. Деякі з двійників архетипових образів наближуються до прототипів, успадковуючи таку їх властивість як *поліструктурність* внутрішнього світу, що відображується у домінуванні мішаних амплуа у драматургії опери.

Розглянемо образи Отелло і Яго в оточенні темброво-семантичних двійників з точки зору їх функціонування в оперній драматургії.

Наявність декількох кіл темброво-семантичних двійників у драматургії опери обумовлена її ігровою природою. Адже особливістю гри в усіх її вищих формах, за Й. Хейзинга, є «ритмічне повторення якогось руху» [192], як і

чергування рухів. В «Отелло» ритмічне повторення рухів відбувається як у діях архетипових героїв, так і їх двійників. Гра у шатах карнавалу надає подвійності оперному світу «Отелло», коли один персонаж постає і як відображення божественної сутності, і як породження пекла. Такі перетворення, перш за все, стосуються Дездемони, Отелло, Яго і Кассіо. Як наслідок відбувається поширення семантичного діапазону персонажів. Демонізація Дездемони, цілеспрямовано здійснювана Яго, набуває ознак реальності в уяві Отелло (венеційський Мавр вважає ангелоподібну дружину «блудницею», протиставляє її небесно-чистій зовнішності прояви диявольських хитрощів); звинувачуючи Дездемону, Отелло втрачає відчуття Божественного покровительства, занурюючись до інфернальних глибин пекла, перетворюючись на месника і злодія. Натомість Яго, озброєний диявольською отрутою підозри, вдягаючи маску шляхетного помічника, у свідомості Отелло постає як щирий друг («чесний Яго»). Кассіо, щиро сподіваючись на допомогу Дездемони, набуває в очах Отелло ознак зрадника-спокусника.

Отелло властива родоначальна функція породжувача темброво-семантичних двійників, що сприяє набуттю оперної дії загостреної конфліктності. Темброво-семантична оперна персоносфера, представлена двійниками Отелло, об'єднує Кассіо і Родріго. Структура тенорової персонажної групи, котру складають Отелло і його темброво-семантичні двійники, здавалося би, є доволі неоднозначною. Герої належить до різних театральних амплуа шекспірівського театру (Король, другий герой/мандрівний лицар, полюбовник-дивак/обдурений пан). Належність даних персонажів до різних функціональних рівнів драматургії спостережена і у тлумаченні опери як шахової гри, у відповідності до ієрархії котрої амплуа Отелло – Король, Кассіо – слон, Родеріго – пішак.

Розподіл персонажів опери на групи має бути скорегованим врахуванням такого аспекту оперної драматургії як єдність тембрової семантики (належність до спільного тембр-амплуа) і варіативної (з різною мірою повноти

і послідовності) презентації ведучих драматургічних функцій, концентровано представлених в образі Отелло – *першого героя*. Наявність контрастних складових (під-амплуа) в образі першого героя свідчить про властиве йому *амплуа мішаного типу, репрезентоване через тембр-амплуа драматичного тенора*.

Отелло як ідеальний герой функціонує в оперній драматургії Верді тільки тоді, коли постає гармонічною особистістю, коли його лірична і героїчна складові органічно доповнюють одна одну. Руйнація гармонії обумовлює деформацію оперного персонажу, що веде до його загибелі. Отрута ревнощів деформує цю натур (проникнення ознак низинного, іронічного, гротескового до оперної партії). У взаємодії із піднесеним (кохання до Дездемони, збережене в пам'яті про ідеальне), такий персонаж набуває суперечливості, романтичної подвоєності як визначної у концепції театрального *характеру*, розробленої В. Гюго.

Через *вчинки*, що наближують першого героя до здійснення *мети*, розкривається тембр-характер Отелло в опері Верді. Аналіз вчинків Отелло надає можливість дійти висновку, що обов'язок поступово втрачає для нього вагомість: єдиним значущим фактором для нього залишається жага помсти. Зміна мети є наслідком руйнації ідеалу, пробудження низинного в душі першого героя. Якщо на початку оперної дії образ Отелло скерований гармонічною єдністю *ratio* і *emotion* (обов'язку і почуття), то поступово раціональне зникає зі структури особистості персонажу. Разом з тим трансформується його мета. Якщо на першому етапі розвитку драми (1 дія опери) її можна визначити як служіння обов'язку при збереженні ідеального кохання, то після пробудження сумнівів і ревнощів у душі Отелло його опановує помста, заради досягнення котрої герой залишає поза уваги обов'язки правителя. Розвиток образу Отелло визначає поліетапна трансформація: від втілення системи якостей позитивного героя – через іронічно-трагічне переживання розчарування, ревнощів, гніву, бажання помсти і створення злочину – до каяття, просвітлення, повернення до

небесного ідеалу. Зміна мети у розкритті тембр-характеру Отелло свідчить, що її гегельянське розуміння тут порушене (німецький філософ наполягав на незмінності мети упродовж драматичної дії), а перший венеційський Мавр постає як герой бароково-романтичного типу.

Кассіо і Родеріго по-різному відображують свою двійникову природу по відношенню до тембр-характеру Отелло. Темброві двійники Отелло відображують лише *одне* з під-амплуа з тих, що складають архетиповий образ першого героя. Для Кассіо як заступника, а потім і наступника Отелло правителя Кіпру актуальною постає героїчна складова образу першого героя. Роль Родеріго як тембрового двійника Отелло визначає кохання до Дездемони (хоча і розкрито в опері поза лірики) і почуття ревності до Кассіо. Таким чином, по-перше, *під-амплуа, з котрих складається образ Отелло, набувають значення амплуа у тлумаченні образів двійників головного героя; по-друге, двійники Отелло репрезентують різні під-амплуа архетипового образу.*

Оскільки Родеріго і Кассіо постають як персонажі, в структурній організації котрих спостерігаються прояви *амплуа мішаного типу*, уможлиблюється їх співвідношення з образом Отелло на основі типологічної подібності (попри різні складові амплуа).

Темброва єдність не охоплює у всій повноті дію ігрового принципу у межах персонажної групи Отелло, Кассіо і Родеріго. Тлумачення Кассіо і Родеріго як тембрових дублів Отелло не обмежується належністю до спільного тембр-амплуа (тенора), але є наслідком концепції трагедії Шекспіра: другий герой – Кассіо і обдурений пан – Родеріго варіативно репрезентують драматургічні функції, концентровано представлені в образі центрального героя.

У тембрально об'єднаній персонажній трійці Отелло – Кассіо – Родеріго унаочнюється ряд спільних функцій. Якщо у структурі оперного образу Отелло як першого героя поєднуються контрастні амплуа – трагіка, лірика, шляхетного правителя, судді, королівської особи, месника, злодія, грішника, – то в образах Кассіо і Родеріго відображується лише окремі складові цієї

суперечливої цілісності. Навіть тоді, коли функції обох двійників першого героя поєднати, то у своїй сукупності вони тільки наближаються до родоначального образу (Отелло).

Отелло оточують двійники, що своєрідно втілюють ідею любовного суперництва, що формується у зв'язку із інтригою Яго. Якщо двійниковість Отелло – Кассіо на кар'єрному рівні постає як реальна, то на рівні любовної інтриги (прихильності до Дездемони) – як удавана, ілюзорна, вигадана. Вигаданим тут постає і любовний трикутник, штучно вибудований Яго (Отелло – Дездемона – Кассіо). Попри те, що любовна пристрасть і ревності Отелло, відіграють важливу роль в оформленні тембрової драматургії опери-трагедії, «провина» Кассіо є вигаданою. У реальній течії дії Кассіо постає як двійник Отелло тільки на рівні кар'єри, поступово заміщуючи Мавра на посаді, котру той обіймає.

Функція Родеріго як двійника Отелло розкривається на рівні розвитку лінії викривленого, удаваного, скорегованого Яго кохання обдуреного пана. У відповідності до гри, задуманої Яго, увагу і помсту венеціанського вельможі «переключено» з Отелло на Кассіо. Якщо помсту Отелло Яго вважає власною ціллю, то для помсти Кассіо, на думку Гравця, вистачить і Родеріго, котрий саме у заступнику Мавра помилково бачить суперника. Родеріго постає як двійник Отелло через кохання до Дездемони і відчуття ревності/помсти до Кассіо. Затвердженню двійниковості сприяє ще один штучний любовний трикутник, сконструйований Яго (Кассіо – Дездемона – Родеріго). Відзначимо, що в обох штучних любовних трикутниках обов'язковою стороною постає Кассіо (і, звичайно, Дездемона).

В образі Кассіо – другого героя музичної драми, унаочнюється своєрідність взаємодії реального і удаваного планів оперної дії. Як заступник і наступник Отелло на офіційній посаді (реальний план дії), Кассіо набуває значення двійника першого героя як шляхетний правитель і королівська особа. Що стосується удаваної – карнавальної – сторони оперної дії (наслідку

інтриги, затіяної Гравцем), то тут Кассіо в уяві Отелло і Родеріго набуває значення двійника архетипового героя на рівні ліричної лінії розвитку дії.

Родеріго набуває значення двійника Отелло лише на рівні *удаваного кохання*, розпаленого Яго. Тайний претендент на кохання Дездемони і, як наслідок, настільки ж удаваний суперник Отелло, у реальній дії постає лише як *фальшивий коханець*. Втаємничені претензії Родеріго аж до закінчення опери залишаються невідомими іншим героям опери (окрім Яго). Занурюючись до інтриги, націленої проти Кассіо, Родеріго перетворюється на двійника Гравця: у сцені сп'яніння Кассіо (1 дія) обидва месники набувають спільних інтонаційних характеристик (гротескова змієподібність мелодичного руху).

Родеріго, Кассіо і Отелло служать різним цілям. Метою Родеріго є помста Кассіо – перешкоді на шляху до кохання; Кассіо цікавить власна реабілітація; Отелло, поступово підкоряючись владі Яго, бажає помститися невинній дружині.

Яго, знаходячись поза тенорової персоносфери опери, відіграє роль того «центру», через котрий проходять нитки зв'язків між Отелло і його двійниками. Немов би невидимим павутінням зв'язує Гравець першого героя і його двійників, заплутавши їх у міцне мереживо долі. Обравши помсту як мету, Яго залучає до трагічної гри і двійників Отелло, що мають посприяти Гравцю у досягненні обраної цілі. Діалогічні сцени Гравця з Отелло, Кассіо і Родеріго впливають на долю кожного персонажу, визначають у підсумку і долю самого Яго. Попри відсутність відповідної тембрової аналогії, кожний з представників тенорової трійці на семантичному рівні виступає на певних етапах розвитку дії і як двійник Яго, беручи участь у його підступній грі, перетворюючись на відображення Гравця.

Попри мінімізацію сценічної ролі Родеріго в оперній дії «Отелло», цей персонаж має ознаки не тільки тембр-амплуа, але і тембр-характеру. Про це засвідчує, наприклад, наявність мети, йому властивої. Поруч з тим, розвиток образу Родеріго, репрезентованого лише у 1 дії опери, у відповідності до етапів

становлення драми відсутній. Це пояснюється не тільки тим, що персонаж діє лише в 1 дії опери, але й відсутністю розгорнутих сольних побудов в його партії. Тобто, у партії Родеріго спостерігаються домінування ознак тембр-амплуа і лише частковий прояв властивостей тембр-характеру. Таке своєрідне вирішення цього персонажу дозволяє надати йому значення *героя проміжного типу*, тобто такого, що має лише деякі ознаки тембр-характеру при домінуванні властивостей тембр-амплуа.

На відміну від тлумачення партії Родеріго як проміжної, Кассіо і Отелло повною мірою репрезентовані як тембр-характери, що мають усі передумови для подальшого перетворення на тембр-образи. Ознаками тлумачення Кассіо і Отелло як тембр-характерів постають наявність мети, пафосу, вчинків, розвитку у відповідності до етапів опери як драми – боротьба, катастрофа, примирення.

Отелло як архетиповому герою і Кассіо як його темброво-семантичному двійнику притаманна частково спільна парадигма «службового шляху»: «кар'єрний злет – падіння». Співвідношення етапів у відтворенні службової парадигми у розкритті образів названих героїв виявляється по-різному. Для формування образу Кассіо характерними постають стрімкість «падіння» і подовжене розгорнення фази реабілітації; для Отелло – навпаки: розширення стану падіння і лаконічність фази реабілітації. «Падіння» з висот кар'єрних сходів (як і дискредитація особистості) «другого героя» (Кассіо), спровоковане Яго і Родеріго, що відбувається на очах усіх присутніх і тому постає як відверте приниження, упереджає етапи повалення «першого героя». Падіння Кассіо відбувається у 1 дії (сцена сп'яніння і покарання героя); етапи публічної дискредитації Отелло відбуваються упродовж II і III актів, завершуючись трагедією IV дії. У розвитку образу Кассіо уся подальша дія, починаючи з II акту, може бути інтерпретованою як спроба реабілітації зганьбленого героя (саме для цього офіцер звертається по допомогу до Дездемони). Якщо персонажна біографія Кассіо включає фазу реабілітації як воєначальника і правителя (III дія), то у зв'язку з образом Отелло така відсутня. Особистісне

виправдання Отелло відбувається у Фіналі опери (фаза примирення), коли розкаяння і самопокарання повертають трагічного героя до царини душевної гармонії, що вирізняли цей образ на початку дії.

Поліструктурне функціонування тембрових двійників у складі трійці тенорів обумовлює формування підсистем. З надр тенорової трійці темброво-семантичних дублів з'являються інші пари двійників, утворюючись навколо амплуа, відсутніх у постаті родоначального героя. Попри той факт, що Кассіо і Родеріго постають як спадкоємці різних під-амплуа образу Отелло, між ними також виникають двійникові співвідношення як підсистема, вже не пов'язана з Отелло як архетиповим героєм. Кассіо і Родеріго – носії спільного *амплуа фальшивого коханця*, що виникає, завдяки інтризі Яго. Амплуа фальшивого коханця по-різному презентоване в образах Кассіо і Родеріго. Касіо лише здається Родеріго щасливим обранцем Дездемони; пізніше і Отелло бачить у своєму заступнику ворога, котрий вкрав його кохання. Впавши в оману, Родеріго, постачаючи гроші Яго, перетворюється ще й на *обдуреного пана*: виконання обіцянок Гравця (щодо кохання Дездемони) є неможливим від початку дії. Кассіо і Родеріго як репрезентанти *амплуа фальшивого коханця* втрачають родоначальні зв'язки з Отелло. *У хитро-мудрій інтризі, розв'язаній Яго, Родеріго постає як двійник Кассіо*. Яго «переключає» увагу Родеріго на помсту Кассіо, обом фальшивим коханцям надаючи роль *помічника у здійсненні помсти* Отелло. Якщо для Гравця Кассіо постає як перешкода на кар'єрному шляху, то для Родеріго – на шляху до кохання. Родеріго набуває функції *двійника Яго* як *месник*, об'єктом помсти котрого є Кассіо. Це означає, що між Родеріго і Отелло виникає ще один рівень прояву двійниковості: обидва відчують ревності до персонажу, що має відношення лише до удаваного «любовного трикутника».

З числа семантичних дублів у системі тенорових двійників лише Кассіо, будучи об'єктом помсти (її жертвою), сам не є месником, не відповідаючи цьому амплуа. Але помста є тією спільною пристрасстю, що міцно пов'язала

між собою усіх трьох двійників у структурі тенорової трійці – месників і їх жертву.

З середини тенорової трійці виникає ще одне двійникове утворення. Отелло і Родеріго об'єднує спільна мета – помста, майстерно цілеспрямована Яго на Кассіо. Як і Отелло, Кассіо також постає як своєрідний «центр», крізь котрий проходять «нитки» помсти, що об'єднують головного героя і венеціанського вельможу як його темброво-семантичні двійник. Слід відзначити подвійність ролі Отелло – жертви і месника (жало його помсти націлено на Дездемону і Кассіо). Але спільна функція *жертви у грі Яго поширюється на усю тенорову трійцю (Родеріго – запланована від початку гри «фігура», призначена на «страту»)*. До персонажів-жертв доєднується і Дездемона (постає у цьому амплуа для Отелло). Відзначимо, що ряд персонажів постають одночасно і як жертви, і як месники. До таких персонажів мають відношення Отелло і Родеріго, тоді як Кассіо і Дездемона постають лише як жертви; Яго – тільки як месник. Персонажні співвідношення «жертва – месник» виходять за межі однієї тембрової групи, вбираючи і тих героїв, що не мають тембрової пари (Яго, Дездемона).

Концентрація ролевих функцій в партії Родеріго призводить до того, що при мінімізації ролі персонажа в оперній драматургії (навіть у порівнянні з шекспірівським оригіналом), венеційський патрицій виконує багатозначну роль у структурі функцій інших героїв опери, постаючи як двійник Отелло, Яго і Кассіо.

З трійцею тенорів безпосередньо взаємодіє Яго, одна з функцій котрого – відігравати роль друга і радника по відношенню і до Отелло, і до Кассіо, і до Родеріго. Умовне тріо месників (Отелло, Родеріго, Яго) об'єднує представників спільного театрального амплуа при тембровом контрасті. Не маючи тембрових двійників, Яго оточений семантичними двійниками-месниками (Отелло і Родеріго). Сутність помсти, задуманої підступним Яго, полягає у тому, що Отелло буцім-то сам доходить до думки про вбивство Дездемони. Родеріго – обдурений пан – також вважає помсту Кассіо власним

вибором. *Родеріго* набуває значення допоміжної фігури у здійсненні помсти як мети *Гравця*, котрий делегує венеційському вельможі роль свого помічника. У підсумку *Родеріго* перетворюється с месника на жертву, гинучи від разючого удару *Кассіо*. Обравши як передумову здійснення помсти роль друга і радника *Отелло*, *Яго* постає як *alter-ego* від початку позитивного героя, пробуджуючи в його світлій довірливій душі темряву ревнощів, руйнуючи його розум, направляючи на зміну мети. Попри відсутність тембрової подібності, *Отелло* на певному етапі розвитку музичної драми набуває значення двійника *Яго*: повіривши безпідставним натякам *Гравця*, обирає помсту як спосіб покарання невинної жертви.

Пафос помсти об'єднує не тільки *першого героя* опери і його *alter-ego*, але і *Родеріго*. У підсумку з'являється ще одна трійця персонажів – двійників-месників (*Яго*, *Отелло*, *Родеріго*), сконцентрованих *навколо Яго*. У цьому контексті *Отелло* з архетипового героя, *навколо* котрого утворювалися двійники (*Кассіо*, *Родеріго*), перетворюється на віддзеркалення головного носія помсти – *Яго*. У цьому контексті *Яго* постає як архетиповий герой, *навколо* котрого утворюються двійники, немовби «запозичені» з тенорової персонажної трійці. Об'єктами помсти постають невинні жертви – *Отелло*, *Кассіо*, *Дездемона*. Білий заступник чорного *Короля* (тобто, *Кассіо*) опиняється під потрійним ударом помсти (збоку *Яго*, *Отелло* і *Родеріго*). *Отелло* набуває подвійної функції у розгорненні драми помсти, скерованої *Яго*, постаючи і як об'єкт помсти і її здійснювач (месник). На цьому рівні розкриття ігрової концепції опери двійникова природа персонажів відтворюється вже не у тембровій драматургії (герої належать до різних тембр-амплуа), але в інтонаційній драматургії (у партії *Отелло*, *Родеріго* і *Кассіо* на різних етапах розвитку музичної дії проникають «змієподібні» гротескові інтонації, властиві *Яго*).

Ще одне коло семантичних двійників утворюють персонажі, котрі у різні часи виконували функцію губернатора *Кіпру* (відповідає *амплуа шляхетного правителя*). Це – *Монтано* (попередник *Отелло* на цій посаді), сам *Отелло*,

котрий, занурившись у почуття ревнощів, втрачає високу посаду, і Кассіо – наступник Отелло у виконанні цієї функції. У цій трійці семантичних дублів рівень тембрової двійниковості не має значення загальноякісної ознаки: двом тенорам (Отелло – Кассіо), котрі від початку постають як темброво-семантичні дублі, контрастує тембр-амплуа бас (Монтано). При співпадині семантичних функцій, виконавський склад цієї трійці постає різно-тембровим. Доля персонажів, які належали (або будуть належати) амплуа шляхетного правителя, доводять скороминущість високої посади.

Образ Отелло семантично і функціонально пов'язаний і з представниками басової групи (басова трійця Монтано, Лодовіко, Геральд). Інтонаційна семантика першої інтонаційної репліки Отелло відповідає амплуа шляхетного правителя, властивого представникам басових партій. Однак упродовж розвитку оперної драматургії перший герой віддаляється від цього амплуа, а разом із тим, і від персонажів, котрі його репрезентують. У підсумку Отелло, свідомість котрого отруєна сумнівом, ревнощами, помстою, і трійця персонажів-басів – репрезентантів функції мудрого правителя, опиняються на різних семантичних полюсах оперної драматургії. У структурі образу Отелло, на відміну від представників тембр-амплуа баса, амплуа шляхетного правителя постає лише як одне з багатьох інших, йому властивих.

Особливістю ігрової драматургії вердіївського «Отелло» є породження з надр однієї – висхідної – системи двійників іншої, похідної. Базована на задіяності певних персонажів з висхідної системи двійників, похідна система об'єднує оперні образи, що також репрезентують спільну ідеєю. Висхідна і похідні системи двійників співіснують за принципом «зчеплення», функцію котрого виконують спільні персонажі, що переходять від однієї групи до іншої. При формуванні похідної двійникової системи, до котрої у різних функціях втягується більш широке коло персонажів, темброва єдність не відіграє ведучої ролі.

За участі п'ятьох оперних персонажів формуються численні комбінації двійників, а саме: Отелло – Кассіо – Родеріго; Кассіо – Родеріго; Отелло –

Родеріго; Монтано – Лодовіко – Геральд – Отелло; Монтано – Отелло – Кассіо; Отелло – Яго; Яго – Отелло – Родеріго. Відзначимо, що в шести з семи комбінацій двійників, відзначених у драматургії опери, бере участь Отелло, відсутній лише у парі двійників Кассіо – Родеріго. Але, оскільки Кассіо і Родеріго постають як семантичні дублі і темброві двійники головного героя, тут можливо відзначити не тільки набуття двійниками певної незалежності від родоначального героя, але і удавану присутність цього героя у складі відзначеної пари персонажів.

Похідна система двійників, об'єднаних спільною *метою* – помстою, містить як ті персонажі, що входять до висхідної системи семантичних дублів (Отелло, Родеріго), так і той персонаж, що виходить за її межі (Яго – баритон). Услід за Яго, Отелло і Родеріго на різних етапах розвитку дії набувають ознак амплуа оперного злодія (або його посібника), демонізація котрого вирізняє інтонаційну драматургію, що репрезентує названих персонажів.

Важливого значення серед семантичних двійників оперної драматургії набувають *персонажі, уведені до жертвовного кола музичної драми*. До такого кола входять персонажі, котрі так чи інакше беруть участь у *ритуалі жертвоприношення*, улаштувачем і головним жрецем котрого є Яго, котрий бажає здійснити свій мстивий намір. Ритуальне коло складають не тільки персонажі, трактовані Гравцем як жертви – Отелло, Дездемона, Кассіо, але й ті, хто долучений до здійснення помсти – Родеріго, а також і Отелло – жертва і здійснювач жертвоприношення одночасно. Незмінним учасником ритуалу жертвоприношення є головний герой – жертва і месник одночасно. Із жертвоприношенням пов'язана спокута: Дездемона і Кассіо – визвольники гріхів інших персонажів; Отелло, довірившись спокуснику, здійснивши жертву, мститься самому собі, відігравши роль спокутника власних гріховних сумнівів і помилкових мстивих дій.

Похідна система двійників, об'єднаних спільним *амплуа шляхетного правителя*, містить не тільки тембрових двійників – тенорів (Отелло – Кассіо), але й персонажі, що представляють трійцю басів (Монтано, Лодовіко,

Геральд). Похідні системи двійників, одну з котрих об'єднує спільна мета (помста), а другу – спільне амплуа (шляхетний правитель), мають у своєму складі персонаж (персонажі), темброва характеристика котрих виходить за межі архетипової (тенорової) двійниковості; у першому випадку – баритон, у другому – бас.

Інша група семантично-тембрових двійників у вердієвському «Отелло» об'єднує репрезентантів *амплуа королівської особи (шляхетного правителя)*. Представляючи в опері як шаховій грі ігровий прийом збільшення – потроєння властивостей і можливостей «тури», трійця семантично-тембрових двійників Лодовіко, Монтано і Герольд (*Un Araldo*), об'єднана вокальним тембром баса. Басова трійця утворена не навколо певного персонажу (як у структурі тенорової трійці), але на основі варіативного тлумачення традиційного оперного амплуа королівської особи (шляхетного правителя), до котрої додається *амплуа вісника і судді, котрий виносить вирок*. Роль представників басової тембрової двійникової групи пов'язана з фіксацією *гри долі* у життєвому шляху Отелло; вони відіграють роль суддів, котрі судять головного героя за його вчинками, не вдаючись до їх причин, тобто, ззовні.

Наявність тембрових двійників сприяє повнішому багатофункціональному розкриттю можливостей тембру-амплуа, що завдяки збільшенню носіїв спільної тембрової функції.

Дж. Верді використовує різні способи організації тембрових двійників в «Отелло». Якщо тенори розташовані навколо своєрідного «центру», у функції котрого постає *перший герой*, то басы постають як двійники не стільки оперного персонажу, скільки як семантичні дублі єдиного тембр-амплуа, що відіграє роль шляхетного правителя (судді). В організації тенорової персоносфери, представники котрої об'єднані навколо Отелло як семантичного центру, спостерігається значна варіативність у тлумаченні функції першого героя. Варіативність спостерігається і в «репрезентації» персонажів, функції котрих в опері охоплюють усю «шкалу» тембрових

іпостасей – від тембр-образу (Отелло) через тембр-характер (Кассіо) до проміжного персонажу (Родеріго) і тембр-амплуа. Представники басової групи як втілення амплуа шляхетного правителя не виходять за межі тембр-амплуа: типізація – ведуча ознака кожного з персонажів у складі цієї групи.

Уведення тембрових двійників сприяє відтворенню специфіки не тільки архетипових героїв, але й персонажів всієї музичної драми. Перехід героїв з одного рівню семантичних двійників на інший засвідчує: персоносфері опери як ієрархічній системі властивий рухомий характер.

Персонажам, оточеним *тембровими двійниками*, контрастують *герої, котрі таких двійників не мають*. Поза-двійникову трійцю складають персонажі, подібність котрих полягає у властивій їм оригінальності (унікальності) або (іншими словами) відсутності тембрових двійників. Це Дездемона – єдине лірико-драматичне сопрано, Яго – єдиний баритон і Емілія – єдине меццо-сопрано в опері. Неповторність вокальних тембрів сприяла концентрованому розкриттю множини виразово-семантичних властивостей у межах одного персонажу.

Оперний образ Яго вміщує безліч функцій, з котрих складається цей демонічний персонаж. Обвинувач, засуджувач вигаданих вад, демон, злий блазень, інтриган, месник, удаваний друг – в залежності від сценічної ситуації, функції Яго трансформуються. Лише одна з його семантичних функцій залишається незмінною – функція Гравця.

Множина темброво-виразових змістів, пов'язаних з образом *Дездемони*, розкривається не тільки у зв'язку з показом цього персонажу як ідеальної, ангелоподібної героїні, але і виявленням ознак героїзму, рішучості (у сценах захисту Кассіо), безмірності страждання. Розвиток образу вирізняє перетворення героїні з аналогу ангела безгрішного на ангела згн'ябленого, обмовленого, повергнутого з висот раю до пекельних страждань землі. В образі Дездемони містяться полярні іпостасі: ідеальна (блакитна) героїня, заступниця, страдниця, безгрішна свята і грішниця, що не відає гріхопадіння. В образі оперної Дездемони закладено єдину мету, котру у заключній дії

розкриває сама героїня. Згадуючи Отелло, Дездемона проголошує: «Він був народжений для слави, а я для того, щоби кохати його», – визначаючи також і мету, призначену долею Отелло, мету, котрій він служив аж до розгорнення трагедії, розрахованої Яго.

Дездемона займає особливе місце у персоносфері музичної драми. Відносячись до родоначальних архетипових персонажів, Дездемона, на відміну від Отелло і Яго, постає як героїня, що виходить за межі двійникової системи опери. Позадвійникове вирішення партії сприяє розкриттю таких якостей героїні як самотність, безбройність, беззахистність. Виключення з числа оперних персонажів Б'янки (коханки Кассіо), мінімізація ролі Емілії у музичній драмі, є наслідками досягнення художньої мети композитора – надання максимально розгорнутого значення образу головної героїні.

І все ж таки, із значною долею умовності у розкритті образу Дездемони, уможлиблюється розпізнання інтонаційно-семантичних ознак двійниковості. Двійником Дездемони на інтонаційно-семантичному рівні постає Отелло. У дуеті/діалозі кохання (Фінал I дії), де відтворюється образ Божественної любові, що об'єднала люблячі душі, люблячу пару охоплює спільний емоційний стан. Хвилеподібні лінії, що імітаційно і синхронно проводяться у партіях персонажів, виявляють єдність їх почуття. Розміщений на початку оперної дії любовний дует Дездемони і Отелло, є тією «відправною крапкою», з недосяжної висоти котрої відбувається подальше фатальне руйнування небесного ідеалу.

Неочікувана, здавалося би, двійниковість, що поєднує оперні образи Отелло і Дездемони, утворюються також, завдяки особистісному *героїзму*, що властивий не тільки Генералу армади, але і його дружині. Героїзм Дездемони, на відміну від героїзму головного героя, проявляється у мужності, з котрою вона виправдовує Кассіо, захищає своє кохання і навіть самого Отелло від тієї навали ревнощів, що зводить від початку позитивного героя з розуму, штовхаючи на вбивство. І на смертному одрі Дездемона має мужність виправдовувати вбивцю.

В інтонаційній драматургії опери міститься ще один семантичний комплекс, завдяки котрому виникає можливість тлумачити духовну близькість між Отелло і Дездемоною як своєрідно відображення двійникових відношень. Така двійниковість виникає, завдяки метафорі в інтонаційно-словесній драматургії опери. Якщо сакральним символом Отелло постає його відповідність «світлому Льву Святого Марка» (хорали I і III дії як непряма характеристика героя), то Дездемона – земне уподібнення Діви Марії, останню молитву до котрої героїня звертає у нічному очікуванні незворотнього. Як спільна інтонаційна ідея тут постає прийом псалмодіювання, що об'єднує цих персонажів. Сакралізовані фрагменти інтонаційної драматургії виникають на кульмінаційних етапах розвитку музичної драми: коли вирішується доля Венеції, коли, перебуваючи між життям і смертю, героїня звертається по захист до Небесної Заступниці.

Наявними є передумови для розгляду образу Емілії як можливого двійника Дездемони. *Mezzo soprano* як «друга героїня» і друге сопрано у драматургії «Отелло», виконуючи функцію наперсниці першої героїні, немов би виходить за межі тієї мінімізації оперної ролі, що супроводжувала її аж до заключної сцени опери. Тут до партії Емілії входять сольні репліки, що охоплюють майже увесь діапазон *mezzo soprano*, сприяючи розкриттю стану глибокого емоційного потрясіння, котре переживає «друга героїня» опери. Характер сольних реплік Емілії з фінальної сцени опери дозволяє провести паралель з напруженими фразами відчаю з партії Дездемони, котрі проникають до партії першої героїні, починаючи зі сцен сумнівів і підозр нещасного Отелло. Саме у фінальній сцені опери повною мірою проявляється тембр-амплуа Емілії як *Dramatischer Mezzosopran*, що дозволяє встановити паралелі з тембр-амплуа Дездемони як *Jugendlich Dramatischer Sopran* на підставі наявності спільного семантично-тембрального відтінку (*Dramatischer*).

Епізодичний прояв Емілії як семантичного двійника Дездемони в інтонаційно-семантичному часі-просторі опери уможливорює концентрацію

уваги на головній героїні як тембр-амплуа, тембр-характеру і тембр-образу. Таким чином відбувається своєрідне усамітнення Дездемони в інтонаційній драматургії опери, що дозволяє максимально опукло розкрити природу образу як страждаючої героїні, простежити *біографію цього персонажу*, обумовлену її ім'ям як носієм персоніфікованого в художнього змісту (у перекладі з грецької, Дездемона означає *нещасна* [40]).

2.3. Виконавські актуалії оперної драматургії «Отелло»: буття вокальних тембрів як амплуа, характеру, образу

Надавши загальну характеристику категоріям виконавської оперології, встановивши ігрові співвідношення у драматургії і двійниковій темброво-семантичній концепції опери, доцільно конкретизувати їх сутність на прикладі аналізу функцій вокальних тембрів у контексті оперної персоносфери. Виклад дисертаційної концепції потребує включення спостережень над усією шкалою оперно-вокальних голосів (від баса до сопрано), диференційованого і, поруч із тим, узагальненого історико-типологічного осмислення їх образно-виразових (зокрема, регістрових) властивостей, поданих у співвідношенні із вокальними тембрами родоначальних архетипових героїв.

Пропонується здійснення класифікації вокальних тембрів оперної персоносфери «Отелло» за таким алгоритмом:

- визначення об'єктивних типологічних властивостей тембр-амплуа персонажу;
- встановлення наявності/відсутності ознак тембр-характеру;
- окреслення передумов і умов формування тембр-образу.

Здійснення наведених класифікаційних рівнів потрібно випередити такими зауваженнями. Далеко не кожна оперна роль, із необхідністю базована на тембр-амплуа, передбачає утворення тембру-характеру і, тим більше, тембру-образу. Деякі оперні ролі, за задумом композиторів, не виходять за

межі тембр-амплуа, оскільки не містять внутрішньої конфліктності, суміщення інтонаційно-семантичних функцій, індивідуалізації, розвитку у відповідності до етапів драми. Передумовою виникнення оперного тембр-характеру є полісемія, суміщення семантичних функцій у партії оперного персонажу. Оперна роль як тембр-характер має бути утвореною на основі взаємодії семантичних функцій, внутрішнього конфлікту; розкриття через вчинки на шляху до досягнення мети; трансформації внутрішньої структури персонажу, індивідуалізації виконавського прочитання. Тембр-характеру, на відміну від тембр-амплуа, що залишається статичним упродовж оперної дії, властивий розвиток у відповідності до становлення музичної драми і зміни її етапів. Трансформація оперного героя найяскравіше відбувається на конфліктному етапі розвитку дії, коли ознаки темпераменту оперного героя доповнюються протиставленням виражених у тембрі семантичних функцій, що відповідають типологічним властивостям *Fächer*. Синтез контрастних тембрів-амплуа надає тембр-характеру і, тим більше, тембр-образу інтегральності. Амплуа, змішення котрих народжує оперний тембр-характер, впливаючи одне на одне, дещо трансформують типовий зміст елементів структури мішаного амплуа. . Важливою ознакою оперного тембр-характеру в його вердівському тлумаченні постає розщеплювання характеру (розподілення на семантичні функції, що виходять на перший план на різних етапах музичної драми).

У системі знаків, багатокодовості оперного спектаклю важлива роль належить тембру-образу з його семантикою і символікою. Оперна драматургія як виконавський процес вбирає до свого складу вокальний тембр-образ як один із її найвагоміших знаків її сенсу. Тембр-образ набуває значення концентрованого виразу вокальної виконавської енергії в інтонованій драматургії, що реалізується через переусвідомлення змісту музично-вербальної інтонації у взаємодії зі сценічною дією. Отже, тембр-образ постає як вербально-невербальний шар оперної дії. У системі одночасної передачі художньої інформації у властивому опері поліфонічному викладі (музична

мова, слово, сценографія – декорації, костюми, освітлення, мізансцени), тембр-образ має узагальнюючу і конкретизуючу функції, набираючи значення ведучого знаку-символу, носія художньо-філософської інформації оперного спектаклю. Через тембр-образ відбувається узагальнення індивідуалізованих властивостей оперного персонажу, що пройшов стадію осмислення як тембр-характер, базованої на типізованих засадах тембр-амплуа. Через озвучений тембр-образ артист-співак втілює індивідуально прочитане «повідомлення», зафіксоване композитором у партитурному тексті; навколо тембр-образу утворюється семіотична система, через котру крізь фази специфікації, презентації і трансформації розкриваються ідеї твору. Через тембр-образ відбувається одухотворення ідейного змісту опери; через систему тембр-образів, втілених в узагальнено-конкретизованих інтонаціях як стилі- і змістоутворюючих формах, розкривається вищий зміст опери як музичної драми.

Тембр-амплуа має потрійне значення у системі оперного цілого. По-перше, це об'єктивна якість, надана композитором оперній партії, поза котрої її буття унеможлиблюється, а також система якостей вокального тембру виконавця. По-друге, – сценічне функціонування типізованих оперних персонажів (як, наприклад, у театрі *del`arte*), що епізодично вводяться до музичної дії, що, як правило, властиво персонажам третього плану. По-третє, тембр-амплуа – обов'язкова об'єктивна передумова формування оперних тембр-характеру і тембр-образу.

Тембр-характер також має декілька змістовних функцій в оперному цілому. По-перше, це об'єктивна якість композиторського тексту опери, обумовлена наявністю комплексу передумов виникнення тембр-образу (внутрішня конфліктність, властива персонажу; наявність мети в його становленні; розвиток у відповідності до етапів драми: боротьба – конфлікт – катастрофа – примирення). По-друге, тембр-характер – явище виконавської інтерпретації, що виникає за умов наявності у композиторському тексті наведених ознак оперної ролі. У процесі виконавської інтерпретації тембр-

характер має здобути індивідуалізоване прочитання – необхідну умову вокального тлумачення оперної ролі, що підіймається понад типізацією тембр-амплуа.

Тембр-образ – явище виключно виконавської інтерпретації – виникає як вище мистецьке узагальнення значень тембр-амплуа як результату типізації і тембр-характеру як наслідку індивідуалізації оперної партії. На основі типізації і індивідуалізації у процесі виконавської інтерпретації, в її найбільш досконалих взірцях («перфектної інтерпретації», за А. Міланіною [95]), виникає тембр-образ. Виникнення тембр-образ уможлиблюється у сценічному бутті опери, за тих умов, коли вокаліст має не тільки відповідні професійні дані, але і здібний відтворити оперний персонаж як такий, що не тільки відтворює особливості композиторського розуміння персонажу, але й інтелектуально і емоційно підіймається понад об'єктивним матеріалом (музично-вербальним текстом), надаючи йому власне неповторне прочитання, відкриваючи втаємничені змісти. Тембр-образ постає як творче переусвідомлення попередніх ступенів осмислення персонажу у «перфектній інтерпретації».

Диференціація оперних тембрів залежить від інтонаційно-драматургічної концепції композитора, типологічних властивостей оперних голосів, індивідуальних виконавських можливостей (обдарованості) співака.

Два види тембр-амплуа є важливими у тембровій драматургії опери: 1. той, що не передбачає виходу за межі типізації; 2. такий, що постає фундаментом для утворення тембр-характеру і подальшого переходу до тембр-образу. Сценічна дія оперного персонажу, що репрезентує тембр-амплуа, тлумачне у першому випадку, як правило, обмежується експозиційною фазою музичної дії. Такі тембр-амплуа в оперній дії пов'язані із виконанням персонажем певної семантичної функції (наприклад, судді, глашатая, правителя, вісника), не передбачаючи його індивідуалізації, психологізації і трансформації (розвитку). Для портретування персонажу такого роду композитор найчастіше обмежується набором сталих прийомів

виконання (наприклад, домінуванням речитації або псалмодіювання задля музичного створення образу персонажу, котрому надано одну або декілька взаємодоповнюючих функцій). Роль персонажу в оперній драматургії, тлумачного як тембр-амплуа, є, як правило, епізодичною, актуальною лише на певному етапі (найчастіше, експозиційному) розвитку оперної дії, обмеженою декількома фразами. Нерідко сольні репліки персонажів такого типу є мінімізованими, а їх партії можуть бути пов'язані з ансамблевими сценами, де їм надається роль вокально-тембрової підтримки загального вокального (хорового) «масиву». Навіть тоді, коли в ансамблевому потоці з таким персонажем пов'язується певна дійова ситуація, вона постає не досить опуклою, залишаючись немовби «затьмареною» іншими голосами ансамблю. Тут важливою постає певна темброва фарба і теситура, властиві відповідному тембр-амплуа.

Вокально-оперне тембр-амплуа, за умов його тлумачення у другому випадку, є базою формування тембр-характеру і тембр-образу. Іншими словами, «сліди» тембр-амплуа не тільки спостерігаються у тембр-характері і тембр-образі, постаючи як об'єктивно «задані» композиторським задумом, але визначають їх первинні властивості, подальші становлення і розвиток. Тембр-амплуа – спільна «платформа» оперного характеро- і образо-творення, їх об'єктивна передумова. У процесі характеро- і образотворення спостережено своєрідну «боротьбу» між обмежуючими об'єктивними властивостями тембр-амплуа і їх подоланням, завдяки виразовим виконавським можливостям розкриття змісту оперного образу, безмежного за змістовним потенціалом. Оперування властивостями тембр-амплуа як своєрідним «будівельним матеріалом», з «цеглин» котрого вибудовуються тембр-характер і тембр-образ, закладене в основу композиторської і виконавської творчості. У вокально-оперному тембр-характері на основі об'єктивних, типових засад тембр-амплуа, відбувається їх індивідуалізація, що охоплює розвиток оперної дії (або її розділ), а на наступному етапі –

перехід до тембр-образу як результату створення унікального і універсального виконавського прочитання композиторського тексту.

Тембр-характер у вокально-виконавській драматургії опери нерідко утворюється у наслідок використання майже усього теситурного об'єму певного оперного голосу, виокремленому за розподілом, виробленим у німецькій системі *FACH* (або її італійському або англійському аналогах), як і безмежності семантичних функцій, даному тембр-амплуа властивими. Передумовами визначення оперного тембр-характеру постає індивідуалізація виконавського прочитання образу оперного героя, передумовами чого постають внутрішній конфлікт, пафос і мета, досягнення котрої скеровано розвитком персонажу у відповідності до етапів музичної драми. Навіть тоді, коли тембр-характер представлений єдиною арією (сольною сценою, монологом) в контексті певної опери, її мають вирізняти наведені вище властивості. Якщо тембр-амплуа – загальна об'єктивна передумова формування музично озвученого оперного персонажу, то тембр-характер пов'язаний із сценічно-звуковим рівнем виконавської інтерпретації, розкриваючись у часі-просторі музичної драми. Техніка укладання *тембр-образу* полягає у взаємодії усього комплексу трансформованих у процесі взаємовпливів театральних амплуа, закладених у певному оперному персонажі, що розкриваються упродовж розвитку оперної дії.

Як тембр-амплуа у вердіївському «Отелло» постають три баци (Лодовіко, Монтано, Гарольд), підкорені принципу типізації у вокально-тембровій драматургії і семантиці, не є внутрішньо конфліктними і не набувають розвитку в оперній драматургії. Регістри, у котрих виписані партії даних персонажів, постають як доволі нейтральні, маючи, більшою мірою, відношення до середнього діапазону тембр-амплуа басу, що обумовлює певну обмеженість знакової природи. Емоції персонажів, музична характеристика котрих не виходить за межі тембр-амплуа, усереднені; музичний матеріал, з котрим композитор поєднує ці персонажі, не передбачає їх індивідуалізації або широкої чуттєвої палітри у виконавському відтворенні.

Проміжне місце між тембр-амплуа і тембр-характером посідає Родеріго. Проміжна функція цього персонажу обумовлена наявністю не всього комплексу ознак тембр-характеру, але лише його деяких властивостей. Неповнота презентації функцій унеможлиблює тлумачення Родеріго як тембр-характеру: при наявності внутрішньої конфліктності, розвиток цього персонажу у відповідності до етапів драми не відбувається; виконавська індивідуалізація цього персонажу також маловірогідна, оскільки він представлений не стільки сольними репліками, скільки через дублювання голосів хорової партитури в ансамблево-хорових сценах. Проміжна роль персонажу, що розташовується на проміжному ступені між тембр-амплуа і тембр-характером, означає позбавлення можливостей для перетворення на тембр-образ.

Як тембр-характери у вердівській музичній драмі постають головні персонажі – Отелло, Дездемона, Яго – і тембровий двійник головного героя Кассіо. Вже в їх композиторському тлумаченні типізація долається індивідуалізацією, внутрішній світ вирізняє суперечливість і становлення, що сприяє формуванню комплексу передумов для універсалізації і унікальності їх виконавської репрезентації в тембр-образах. Поруч з тим, слід зазначити, що Кассіо як «другий герой» опери відповідає вимогам тембр-образу у мінімізованому вигляді.

Механізм утворення тембр-образів, спостережений у змістотворенні вердівського «Отелло», полягає у наявності таких передумов. Утворення тембр-образу є результатом проходження персонажем двох попередніх етапів становлення (тембр-амплуа, тембр-характер). Перший з них пов'язаний з відповідністю і подоланням ознак типізації тембр-амплуа; другий – з досягненням індивідуалізованого втілення, розкриття ролі через відтворення у тембр-характері (за умов наявності мети, пафосу, ряду вчинків, становлення через відображення етапів розвитку драми). Третій рівень перетворення (тобто, тембр-образ) передбачає наявність об'єктивних передумов для виконавського творчого «злету» над попередніми рівнями у розкритті сутності

оперно-драматичної ролі, досягнення котрого уможлиблюється, завдяки не тільки професіоналізму і артистизму оперного співака, але і об'єктивних передумов, закладених у нотному тексті. До таких передумов мають відношення суперечливість внутрішнього світу персонажу, що складається із суміші амплуа, полісемантична природа, широкий діапазон інтонування вокальної партії у буянні пристрастей. Все це надає оперній партії в її виконавській версії унікальності, неповторності і узагальненості. Важливу роль тут відіграє інтонаційно-драматургічна композиторська інтерпретація і сценічна біографія персонажів, розкрита оперними співаками із високим рівнем виконавської майстерності.

Аналіз тембрів-амплуа «Отелло» Дж. Верді у даній дисертації виконаний на основі типології оперних голосів, що міститься у відомих розподілах оперних голосів (вокальних спеціалізацій – «*vocal specialization*» або «*vocal classification*»), що викладена, наприклад, у таких працях: *German Fach System; Klobber, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert. Handbuch der Oper (9th ed.). Kassel: Bärenreiter. 2002; Scott-Stoddart, Nina. The Fach system of vocal classification. Halifax Opera Festival Retrieved 2021-08-18. McGinnis, Pearl Yeadon (2010); The opera singer`s career guide: understanding the European Fach system. Scarecrow Press; Steane, J.B. (1992). «Fach». In Sadie, Stanley. The New Grove Dictionary of Opera. London: Macmillian Reference. Fachsystem im Musiktheater. Rollenfachsystem im Schauspieltheater siehe Fach (Schauspielkunst).*

Отже, тембр-амплуа вердіївського «Отелло» осмислені, виходячи з класифікації оперних голосів і партій на *Fächer (Stimmfächer)* за німецькою системою *FACH*, а також їх італійського і англійського варіантів систем диференціації оперних голосів.

У німецькій системі розподілу вокальних голосів як «методу класифікації співаків, перш за все, оперних співаків», як кваліфікаційні фактори постають регістр (*range*), вага (*weight*) і фарба (*color*), як це відзначено у *German FACH System* [185]. Як підкреслюється далі, така типологія голосів «використовується по всьому світу, але більшою мірою в Європі, конкретніше,

у німецькомовних країнах для репертуару оперних театрів» [там само]. Розподіл за тембрами має практичний, виключно інструктивний характер, націлений на задоволення професійних потреб оперних співаків і менеджерів оперних театрів, що займаються підбором солістів для виконання відповідних оперних ролей. В описі до *Системи* підкреслено, що вона є зручною для співаків і оперних театрів, оскільки знання її об'єктивних даних не дозволяють співакам «просити виконання ролей, котрі вони не здатні виконати», оскільки їх тембри не відповідають характеристикам оперної ролі. Оперні театри «ведуть перелік вільних співаків по *FACH (Stimmfach)*, щоби запобігти помилок і не запросити ненароком виконавців, котрі не підходять для певної партії» [там само]. *Stimmfächer* – голосові спеціалізації, тобто, типи голосу у межах одного *Stimmfach (вокального тембру)*, розрізняються за діапазоном, тембром і гучністю.

У німецькому класифікаційному розподілі голосів *German FACH System* подані також англійський і італійський понятійні еквіваленти *Fächer (Stimmfächer)*, що надає *German FACH System* універсальності – можливості використання не тільки у німецькомовних країнах. За Н. Кречко і О. Ряжко, «німецька система *FACH* як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві» має бути інтегрованою залучення українських співаків до світової музично-театральної культури, адже містить «принципи детальної диференціації професійних голосів оперних співаків» [76, с. 46]. До *German FACH System* включені також рекомендації щодо специфіки оперних *Stimmfächer*, визначений *діапазон* кожного з них, відзначені *оперні ролі*, котрі їм відповідають.

Диференціація оперних голосів у *German Fach System* відбувається, поперше, виходячи з розподілу на шість основних різновидів *Stimmfächer* – *Soprano, Mezzo-soprano, Contralto (Alt), Tenor, Baritone, Bass*. Як наступний етап класифікації постає внутрішній розподіл оперних голосів на спеціалізації/підвиди – *die Fächern*. До кожного *Stimmfächer (голосової спеціалізації)* подається англійській і італійській еквіваленти, діапазон, опис

виконавських можливостей, перелік типових оперних партій (*Rollenfächern*), у котрих такий тембр використовується. Наприклад, тембр сопрано розподіляється у даній системі на сім *Fächer*: лірико-колоратурне сопрано, драматичне колоратурне сопрано, німецька субретка (або характерне сопрано), ліричне сопрано, молоде драматичне сопрано (або лірико-драматичне сопрано), драматичне сопрано, високе драматичне сопрано. У статті *Stimmfach – Wikipedia до сопранових Fächern* додано *Knabensopran*, призначене для виконання оперних ролей хлопчаків (наприклад, Першого і Другого хлопчаків у «*Die Zauberflöte*» В.А. Моцарта) [203].

В «Отелло» Дж. Верді використовує п'ять вокальних тембрів із шести, розміщених у *German Fach System*, а саме *Soprano, Mezzo-soprano, Tenor, Baritone, Bass*, не скориставшись виразовими можливостями лише *Contralto (Alt)*. Це означає, що композитор ставив за мету представити різні тембри в вокальній драматургії опери, котрі самі по собі формували би семантичні контрасти поміж персонажами музичної драми ідей і символів. Що стосується визначення *Fächer* у німецькій системі *FACH*, то у відповідності до загальноприйнятої традиції, у вердівському «Отелло» деталізовані тембри лише головних героїв опери – Отелло, Дездемони, Яго. Відзначимо, що у *German FACH System* вказуються тембри виключно головних героїв опер, визнаних як репертуарні в оперних театрах світу.

Образ вердівського Отелло має надзвичайно важливе значення у драматургії опери, постаючи як свого роду результуюча вертикаль, крізь призму котрої проходять усі семантичні сфери музичної драми. Тому *Stimmfächer* даного персонажу має відповідати єдиній загальній вимозі – втілювати всі змістовні нюанси, властиві цьому образу, у котрому відображується музична драма пристрастей.

Звернемося до осмислення об'єктивних показників тембр-амплуа вердівського *Отелло*, визначеного у сучасній системі класифікації вокально-оперних голосів, зафіксованій у *German FACH System*. Згідно такій класифікації, партія Отелло призначена для *Heldentenor* або *heroic Tenor* (за

англійською традицією) або *dramatic tenor*, діапазон котрого охоплює тони від «*h*» великої октави до «*c*» другої, на півтони перевищуючи дві октави [185]. Поруч з тим, у статті *Stimmfach – Wikipedia* діапазон *Heldentenor* має охоплювати діапазон від «*c*» малої октави до «*c*» другої [203], що на півтони менше, ніж у *German Fach System*. За іншим джерелом, діапазон *Heldentenor* охоплює тони від «*b*» великої октави до «*c*» другої октави. Таким чином, нижній тон діапазону *Heldentenor* може коливатися від «*b*» до «*c*» великої октави.

У таблиці тлумачення німецьких оперних голосів, поданій у статті Кречко Н. і Рячко О., наочно відзначена відповідність *Heldentenor (heroic Tenor)* драматичному тенору. Саме це визначення є загальноприйнятим в українській системі розподілу оперних голосів.

Згідно *Klassische italienische Fachbezeichnungen, Stimmfächer* Отелло відповідає *Tenore di Forza (spinto)* – «тенор сили» (англійською – *Tenor of Strength* або *Tenor of Force*). Як підкреслено у статті *Stimmfach – Wikipedia*, саме для цього голосу призначена «*Titelpartie in Verdis Otello*» («титульна партія вердіївського Отелло») [203].

Між визначеннями *Stimmfächer* вердіївського Отелло існують не тільки відповідності, але і емоційно-семантичні нюанси різниці, що дозволяють встановити властиві йому специфічні виконавські ознаки. Наприклад, німецьке визначення *Stimmfächer Otello* як *Heldentenor* містить важливу семантичну ознаку тембру персонажу – героїчну, що відповідає образу головного героя як триумфатору, військовому переможцю. У партії вердіївського Отелло повноцінно розкриваються властивості *Stimmfächer Tenor di Forza*, серед котрих, наприклад, здібність немовби «летіти» над міццю оркестру і хору у кульмінаційних фрагментах опери. За характеристикою, поданою у *German Fach System*, *Tenor di Forza* – «дзвінкий тенор з баритональною фарбою у середньому регістрі, що прорізає щільну оркестровку» [185]. Відзначена баритональна фарба тембр-амплуа Отелло надає оперному герою більшої мужності, героїки, титанізму.

За поданою в *German FACH System* інформацією, *Mario del Monaco* – класичний приклад *Stimmfächer* драматичний тенор, у виконанні котрого партія *Отелло* набула світового визнання.

Образ оперного *Отелло* характеризує взаємодія декількох амплуа, закладених до семантичних можливостей тембр-амплуа драматичного тенора. Від шляхетного героя (короля), воїна, котрий не знає поразки, ліричного героя, якому даровано почуття вищої любові, тріумфатора, який пізнав радість перемоги як мудрий владитель, безстрашний полководець і щасливий закоханий, атрибутивними ознаками котрого постають достоїнство, гідність гармонія, спокій, впевненість, риторична (ораторська) манера висловлювання, відродженнєвий титанізм – через перетворення на страдника, ревнивця, месника, злодія – до повернення/просвітлення образу шляхетного героя у наслідок встановлення ангелоподібності *Дездемони*. Тембр-образ *Отелло* характеризує своєрідна виконавська трансценденталізація – вихід за межі кожного з амплуа, що у сукупності складають цей суперечливий персонаж. *Отелло* вже на початку опери постає як носій трьох амплуа (перший герой, шляхетний правитель, переможець, щасливий закоханий), що у результаті надають цьому персонажу ознак тембр-характеру (в результаті їх поєднання/змішання), а у підсумку – і тембр-образу. Поруч з тим, на всіх етапах розвитку дії, у процесі змін амплуа, як ведуче в оперній партії *Отелло* постає амплуа першого героя, тоді як усі інші мають функцію додаткових способів його самовираження. Навіть тоді, коли в оперній ролі *Отелло* відбувається домінування певного тембру-амплуа, воно, як правило, не постає як єдине. «Контрапункти» контрастних тембр-амплуа відбуваються на всіх етапах розвитку оперної дії, формуючи цей суперечливий оперний тембр-характер, що перетворюється на тембр-образ. Принцип одночасового контрасту обумовлює ту поліфонічну природу, що характеризує тембр-характер і постає як умова його розвитку у музичній драмі.

Отже, в оперній ролі *Отелло* об'єднуються декілька тембр-амплуа, у саморозкритті котрих на перший план виходить то демонічне, то ліричне

(індивідуальне), у взаємодії котрих народжується суперечливий тембр-характер, обумовлений стиканням амплуа, різних за їх типологічною природою. Якщо багатообразність природи тембр-характеру Отелло обумовлює його внутрішню конфліктність, то його унікальність, що відкривається через протиставлення колу інших оперних ролей, як і своєрідність обставин, у котрих він діє, надає йому ознак виключності і стає запорукою конфліктного зіткнення с оточуючим його світом (таким чином виникає зовнішній конфлікт). Конфліктність як умова виникнення тембр-характеру у даному випадку виявляється як двовимірною, адже проявляється у внутрішній і зовнішній формах.

Тлумачення Отелло як тембр-образу визначається не тільки єдністю представлених у сукупності як простого підсумування окремих амплуа у суперечливої цілісності, через котру себе проявляє тембр-характер, але і контрастом у межах чи не кожної іпостасі. Кульмінація у розвитку тембр-образу як внутрішнього злону героя, пов'язана із появою раніше мало властивих йому якостей роздрібненої свідомості, втрати висхідної гармонії. У фінальній фазі примирення повернення до втраченої єдності з небесним ідеалом, властивої йому до початку трагедійної дії, повертає цій суперечливій натурі цілісність свідомості перед смертю. У зіткненні різних станів упродовж однієї ролі, представленої Верді, розкривається справжня ренесансна безмірність людської особистості, барокова надмірність, що доповнюються суперечливістю, романтичною двосвітовістю, торжеством спокути над спокусою. Пробудження вміло породженого (пробудженого) «ворогом роду людського» сумніву у душі Отелло дозволяє тлумачити цей оперний персонаж як відтворення образу фаустіанської людини. Досвід страждання, безмежних мук, за котрі колись його покохала Дездемона, усвідомлення власної провини засвідчує: образ оперного Отелло складає безодню змістів, поданих у становленні. Індивідуалізація типологічного у тембр-характері, підняття над рівнем матеріально зафіксованого тексту, конкретизація, символізація, універсалізація змісту у виконавській інтерпретації відповідає тлумаченню

Отелло як тембр-образу драматичного тенора, у структурі котрого містяться різноманітні змісти.

Визначивши специфіку тембр-амплуа Отелло, встановивши можливості тлумачення персонажу як тембр-характеру і тембр-образу, слід на основі порівняльного аналізу відзначити ступінь відтворення ознак архетипового персонажу в його двійниках.

Темброві двійники Отелло вирізняє стандартизація тембр-амплуа, оскільки структура мішаного амплуа в них представлена в ослабленому вигляді, ніж у презентації образу першого героя. *Kassio i Roderigo* не властиве визначення репрезентової теситурно-семантичної специфікації, тобто, *Stimmfächer* тенора як деталізованого тембр-амплуа, адже не набули осмислення у *German FACH System*. Це означає, що тембровим двійникам Отелло властива відносна вокально-темброва нейтральність. Середній діапазон, відсутність виразних розгорнутих сцен (монологів або арій), індивідуалізованих інтонацій-реплік, експозиція у ансамблевих сценах мають значення комплексу причин, котрі постали базою відсутності специфікації тембр-амплуа тенора на *Stimmfächer* у виконавському тлумаченні образів *Kassio i Roderigo*. Мінімізація ролі в інтонаційній драматургії опери обумовлює відсутність еволюції персонажів у відповідності до етапів розвитку оперної дії. Є тільки потенціал для їх тлумачення як характерів, що слід пояснювати як своєрідну «пам'ять» про їх значно більш розвинену роль у драматургії трагедії Шекспіра. У ролі Кассіо, що відповідає амплуа другого героя, більш безпосереднє відтворені зв'язки з тембр-амплуа Отелло. Родеріго, роль котрого в опері (персонаж функціонує лише в першій дії) значно обмежена по зрівнянню з шекспірівським оригіналом, має лише деякі ознаки тембр-характеру (передумови його тлумачення як тембр-характер): цей образ має ознаки внутрішньої суперечності як важливої умови утворення тембр-характеру. Внутрішня суперечливість пов'язана, по-перше, з тим, що, постаючи тембровим двійником Отелло, Родеріго набуває ознак семантичного дубля Яго. Інтонаційний світ персонажу пов'язаний із двома сферами –

пасивної задумливості, обумовленою перебуванням у стані любовної туги за Дездемоною, і гротескової активності, що актуалізується під час інтриги проти Кассіо, що, на думку венеційського вельможі, постає його головним суперником у коханні до дружини Отелло. Крім того, образ Родеріго проявляється крізь пафос помсти (гротескова інтонаційність), мету (помста Кассіо) і вчинки (спокушення і дратування Кассіо). Поруч з тим, оскільки Родеріго функціонує у межах лише I акту, розвиток цього персонажу у відповідності до етапів драми унеможлиблюється. Постаючи як відображення інтонаційної логіки Яго – спокусника, Родеріго не представлений як індивідуалізований в інтонаційному відношенні персонаж, що позбавляє самої можливості тлумачити його як тембр-характер. Враховуючи ознаки цього персонажу, що дозволяють побачити у ньому не тільки прояви тембр-амплуа, але і тембр-характеру, пропонується його тлумачення як *проміжного*.

У партії Кассіо – другого героя – інтонаційно-семантичні сфери лірики і героїки, сформовані в образі Отелло як архетипового героя, значно ослаблені, подані у меншому обсязі. Непряма характеристика Кассіо, надана Яго (3 сцена I дії трагедії): «він вродливий, спритний і наче тільки створений на те, щоб сокрушати жіноцтво», визначає характер помсти Гравця («Тоненьким павутінням заплутаю я таку велику муху, як Кассіо», II дія, сцена 1). Кассіо у свідомості Яго – лише красунчик, тоді як його талант воєначальника, що обумовив кар'єрний злет «другого героя», Гравець не враховує. Яго помиляється: помилково відчуваючи власну перевагу над Кассіо, недооцінюючи потенціальні можливості «другого героя» і певну мужність Емілії, Гравець програє.

Оперного Кассіо як темброво-семантичного двійника Отелло доречно розглядати у співставленні із архетиповим образом на основі порівняльного аналізу з урахуванням фактору переваги масштабів особистості, трагедії життєвих подій, емоційної напруги, властивих партії першого героя, над аналогічними показниками партії другого героя. Особливо різючий масштаб відзнак проявляється при зіставленні вокальних партій оперних героїв.

Відсутність тембрової конкретизації вокального втілення оперного образу Кассіо у німецькій системі *FACH* сам по собі засвідчує певну темброву нейтральність, властиву виконавському втіленню цього героя. Партія Кассіо більшою мірою розташована у середньому регістрі тенорового діапазону, характеризуючись відсутністю «крайніх» регістрів і, відповідно, втілення найнапружених емоційних станів у розкритті духовного світу персонажу. Різною є і ступінь включення Отелло і Кассіо до оперної дії: замість розгорнутих сольних епізодів, насичених емоціями ансамблевих сцен, в партії другого героя переважають репліки, емоційно-інтонаційна вагомість котрих значно поступається характеру розкриття пристрастей, що вирізняють партію першого героя. Навіть окремі репліки Отелло і Кассіо відзначаються різним ступенем емоційно-інтонаційної насиченості. Якщо репліки Отелло (наприклад обидві його «вихідні» репліки з I дії) постають як відображення неосяжного внутрішнього світу героя, то репліки Кассіо регламентовані як у діапазоні, так і в емоційній подачі.

Подвійність вирізняє оперні персонажі Отелло і Кассіо. Як другий герой драми, Кассіо розподіляє з Отелло тягар трагічної вини (ганьба сп'яніння, прохання Дездемони про допомогу), що важкою ношею падає на плечі від початку позитивного героя. Незважаючи на трагічний плин розвитку оперної дії, обидва герої мають бути тлумачні як *сонячні*. Кассіо як сонячний герой набуває реабілітації (фінал III дії), бере участь у сцені повернення образу Дездемони ангельської чистоти. Отелло, звершивши вбивство, подумки повертається до променістого образу Дездемони, немов би повертаючись з пекла страждань, підозр, розчарувань до втраченої гармонії божественного світла.

Отелло і Кассіо вирізняє внутрішня конфліктність, обумовлена розгорненням удаваної і реальної драм у часі-просторі опери. Саме в удаваній драмі Отелло і Кассіо постають як страдники, привносячи і до реальної дії промені її трагедії.

Сценічні події персонажної біографії Кассіо засвідчують наявність такої вимоги до утворення тембр-характеру, як його розкриття у відповідності до етапів розвитку драми (боротьба – катастрофа – примирення), котрі не співпадають із фазами розвитку образу Отелло. Якщо фазою катастрофи у розвитку образу Кассіо постає позбавлення посади капітана, то фаза катастрофи у персонажній біографії Отелло настає у III сцені IV дії (вбивство Дездемони). Фазою примирення у розвитку персонажної біографії Кассіо слід вважати призначення на посаду охоронця Кіпру (III дія); аналогічна фаза у становленні образу Отелло відбувається у заключній сцені Фіналу (визнання невинності Дездемони, смертельний вирок, котрий присуджує собі Отелло). Розвиток драми Кассіо випереджає етапи життєвого шляху Отелло. Неспівпадіння етапів розвитку особистісних драм в оперній партитурі «Отелло» обумовлює насиченість драматичної дії на різних етапах розгорнення.

Спільною ознакою, властивою персонажам, постає проникнення в їх партії гротескової інтонаційності, що обумовлено вторгненням інтриги, задіяної Яго. У вокальних партіях темброво-семантичних двійників взаємодіють лірико-драматичний і гротесковий інтонаційні світи. Поєднанням цих інтонаційних полярностей художній світ Отелло не обмежується: до нього включені також інтонаційні сфери псалмодіювання, героїки, фатуму. Обом героям властива *якість розщеплення характеру*, що вирізняє суперечливі персонажі оперної дії. У вокальних партіях Отелло і Кассіо репрезентований комплекс властивостей театрального характеру у розробці як Гегеля, так і Гюго. У свою чергу властивості тембр-характеру складають передумови побудови на цій основі *виконавського тембр-образу*. Якщо Кассіо властиві ознаки тембр-характеру, то в партії Родеріго вихід за межі тембр-амплуа не передбачається. Показником такого вирішення даної партії постає мінімізація ролі Родеріго у структурі опери (унеможливлення розкриття образу цього персонажу у відповідності до етапів розвитку дії). Сфера діяльності цього персонажу не виходить за межі 1 дії; його вокальна

характеристика подається значною мірою тільки в ансамблевих сценах. «Обмеження» функцій Родеріго як двійника Отелло спостерігається і в його проявленні виключно в упровадженій Яго грі.

Важливу роль у музичній драматургії опери, втілену в ігровій концепції, відіграє принцип *випереджаючого відображення*. Його сутність полягає у випередженні доленосних подій у персонажній біографії Отелло у подіях, пов'язаних із його тембрового двійника. Доля Отелло, спроектована Яго у фарбах жорстокої гри-помсти, спочатку набуває свого випереджаючого відтворення як невідворотня і незворотня у розповідях злого блазня (у вигляді натяків), потім – у життєвих подіях двійника першого героя (Кассіо) і, нарешті, у трагічній долі Мавра. Втягування двійників першого героя до безжальної інтриги – «репетиція» розправи над Отелло. Яго примушує страждати не тільки Отелло, але і його двійників, катуючи одного ганьбою, іншого – безглуздою надією, відпрацьовуючи на них варіанти страти головного героя. Темброві двійники Отелло, раніше вступаючи до гри-ритуалу, раніше виходять з неї, залишаючи Генерала сам на сам із «дев'ятим валом» жорстокої помсти злого блазня. Через багатство варіантів відображення/віддзеркалення подій і вчинків архетипових героїв відтворення ритуально-ігрової ритміки у музичній дії надає їй ознак невідворотності. Яго немовби «відпрацьовує» на двійниках головного героя план помсти, призначений Отелло, компроментуючи спочатку двійника. Яго стоїть за перетворенням Отелло – тріумфатора, обранця долі – на страдника, який втратив сенс життя і самого себе. Між попередніми розповідями-планами Яго, подіями у житті Кассіо, сформованими Яго, і трагедією Отелло виникають не безпосередні віддзеркалення, але варіантні співвідношення (наприклад, розігране Гравцем, «як по нотах», падіння з висот службових сходів). Плани Яго руйнуються, коли, по-перше, Кассіо отримує високу посаду, і, по-друге, коли Емілія відкриває таємницю причетності Гравця до злощасної хустини. Отже, з принципом випереджаючого відображення пов'язаний проявом принципу гри в оперній драматургії.

З партією і тембром Дездемони пов'язаний вираз ліричної енергії опери. Тому визначення властивого їй *Stimmfächer* є надзвичайно важливим. За німецькою системою **FACH**, партія Дездемони призначена для *Jugendlich dramatische Sopran* (молоде драматичне сопрано), еквіваленту англійської вокальної спеціалізації *Lyric dramatic Soprano* (лірико-драматичне сопрано) з діапазоном «а» малої октави до «с» третьої. Як зазначається у цитованому джерелі, термін *Jugendlich* (або «youthful») «не є абсолютно точним» [185], адже «стосується не стільки віку співачки, скільки якості фарби голосу» [там само]. Згідно опису у *German FACH System*, лірико-драматичне сопрано – «інструмент», котрий створює «довгі звуки», що можуть «прорізати оркестрові і хорові кульмінації», а також «передавати повільну кульмінацію в опері з широкими інтервалами» [там само]. Тобто, сопрано, уведене Дж. Верді до «Отелло», відповідає характеристиці *spinto* і за своїми функціями споріднене із *Tenore di Forza (spinto)* як *Stimmfächer* Отелло.

З метою прояснення ролі *Jugendlich dramatische Sopran* в оперній творчості Верді відзначимо, що саме для цього *Stimmfächer* призначені також партії Леонори з «Трубадура» і Амелії з «Бал-маскараду». Отже, Дж. Верді звертався до *Stimmfächer Jugendlich dramatische Sopran* упродовж різних етапів еволюції оперного стилю, починаючи від тріади перших оперних шедеврів (оперної реформи) початку 1850-х років, у центральному періоді творчості і у пізній (заключний) її період також. Тембр-амплуа *Jugendlich dramatische Sopran* композитор використовував у тих випадках, коли ідеальну оперну героїню, здавалося би, призначену для щасливого кохання, супроводжували тяжкі драматичні випробування на життєвому шляху, потребуючи від неї героїзму і жертвності під час їх проходження, визначаючи трагічність її земної долі.

Наводиться у цитованому джерелі і італійська версія, згідно котрій партія Дездемони має тлумачитися як *spinto*. Як властивість *Spinto-soprano* (тобто, проникливого сопрано) постає його розташування «між ліричним і драматичним сопрано», а саме: «цей голос може бути універсальним, адже не

пов'язаний із жодним з крайніх тонів сопранового спектру». Відзначена властивість *spinto* обумовлює таку ознаку цього *Stimmfächer* як можливість виконувати «легкі *mezzo* або, навпаки, ліричні і навіть колоратурні партії» [там само].

Виходячи із зазначених властивостей *Fächer*, слід зробити висновки щодо деяких властивостей партії вердіївської Дездемони. Серед таких властивостей – «молоде» зафарблення вокального тембру, велика кількість кульмінацій, взаємодія ліричного і драматичного показників, широта підвладних регістрів. «Проміжна» природа *spinto*, котре володіє ознаками ліричного, драматичного сопрано, як і легкого *mezzo* і колоратурного сопрано, дозволяє зробити висновок, що від цього персонажу Дж. Верді потребував широкого діапазону у виразі пристрастей, особливої емоційної напруги, що репрезентує ліричну і драматичну іпостасі героїні.

Тембр-амплуа *Jugendlich dramatische Sopran, Lyric dramatic Soprano* або *Soprano spinto* постає типізованою основою, з котрої вибудовується оперний тембр-характер і (у подальшому) тембр-образ, репрезентований такими властивостями як широко представлена емоційна шкала ліричних почуттів – від просвітленого відчуття взаємного кохання до трагічного переживання втрати любові, забарвленого героїзмом боротьби за щастя і готовністю до самопожертви, а також молитовністю як втіленням віри у небесний захист Діви Марії. Підкреслимо, що молитва Дездемони, звернена до Діви Марії, в інтонаційній драматургії опери набуває значення *метафори*, завдяки котрій встановлюється відповідність голубиної чистоти земної жінки – надземній красі Цариці Небесної.

Оперний образ Дездемони вирізняє багатовимірною лірика, представлена у тонкощах її просвітленої і трагічної складових. Сферою, котра об'єднує першу героїню і першого героя, постає саме лірична інтонаційність. До неї приєднується прийом псалмодіювання, що найчастіше у даній опері постає як вираз фатального.

Образ Дездемони багатогранно представлений ліричною інтонаційною сферою як домінуючою. Семантика страждання в інтонаційно-семантичній ідентифікації образу Дездемони обумовлена тим, що безгрішна героїня опиняється під тінню «павутіння», майстерно сплетеного Яго. Неправдиві докази її удаваної провини викривлюють ангелоподібний образ в очах Отелло. Наслідком такого викривлення постає розщеплення образу героїні у свідомості Отелло: Дездемона з втілення божественної краси перетворюється на блудницю, котра має бути покараною. Розщеплення характеру, пов'язане з образом Дездемони, відбувається у свідомості Отелло: світлі інтонації кохання, надії, радості життя витісняються трагедійною інтонаційною образністю (інтонації стогону, траурності, прощання), змієподібними гротесковими лініями, успадкованими від інтонаційного портрету Яго, втілюючи бажання помсти, відображуючи передчуття смертельної розв'язки.

Визначення *Fächer Яго* має особливе значення, адже через цей образ розкривається ігрова парадигма опери. За німецькою системою *FACH*, партія Яго відповідає *Fächer Kavalierbariton* (діапазон – від «а» великої октави до «gis» першої октави). Опис цього *Fächer* такий: «голос металевого тембру, котрий може співати як ліричні, так і драматичні» партії, «має шляхетне баритональне зафарблення, не настільки міцний, як вердієвський або характерний баритон, від котрого очікують на більшу войовничу поведінку на сцені і фізичної сили» [185]. Поруч з тим, виконання партії Яго може бути пов'язаним як із *Kavalierbariton*, так і з *Charakterbariton* або *Verdibaritone*, тим більше, якщо врахувати, що *Fächern Kavalierbariton* і *Verdibaritone* співпадають за діапазоном.

Діапазон *Charakterbariton* або *Verdibaritone* (англ), згідно системі *FACH*, також охоплює від «а» великої октави до «gis» першої октави. Тобто, діапазон, властивий *Kavalierbariton* і *Charakterbariton* або *Verdibaritone* є ідентичним. Зазначимо, що у «Риголетто» у сучасній виконавській практиці для виконання титульної партії, що певною мірою має деякі ознаки спільності з вокальним образом Яго (йдеться про гротесковість інтонаційного світу персонажів),

використовується *Heldenbariton* (діапазон – G - g'). Слід пояснити таку різницю у використанні тембр-амплуа баритону у партіях вердієвських героїв наявністю світлих сторін у характері Ріголетто (наприклад, щирість любові до дочки), тоді як в образі Яго таких просвітлених складових немає.

Згідно опису у німецькій системі *FACH*, вердієвський баритон успішніше справляється з більш високою теситурою, ніж *Kavalierbariton* (A – as'). Як ідеальний приклад вердієвського баритону представлений видатний співак *Tito Gobbi*, котрий виконував партію Яго у знаменитій постановці вердієвського «Отелло» (разом із Маріо дель Монако і Габбі Туччі) у Токіо 1959 року, що зберіглася і донині, набувши значення класичної.

Тембр-амплуа вердієвського баритону обумовлює відтворення у виконавській інтерпретації образу Яго антитетичності як принципу романтичної свідомості. Ознаки образу «чесного Яго» доповнюють інші властивості «біографії персонажу» – спокусника, месника, Гравця, відображаючись і у характеристиках його семантичних дублів. Гра розуму і пристрастей, долями і життями персонажів; гра як розвага, видовище і мета; гра як світоглядний принцип; спосіб розгорнення трагедії; непередбачуваність результату гри – усі ці тлумачення ігри набувають свого розкриття в образі Яго. Різниця між близькими баритональними тембрами у відтворенні образу Гравця полягає в домінуванні емоційної фарби, що набуває значення домінуючої у виконавському поданні оперної ролі, в залежності від вибору емоційного зафарблення і виконавського задуму в її інтерпретації.

Як архетипова властивість тембр-амплуа вердієвського баритону постає взаємодія сакральних витоків і демонічного начала, надаючи оперній партії «мефістофельського» відтінку разом із шляхетністю, удаваною честю і блазнірства, що обумовлює можливість відтворювати взаємодію ознак Лицаря і Гравця у цьому образі. Під-амплуа, змішані в образі Яго, знаходять свій відбиток у контрастних інтонаційних сферах – псалмодійній, гротесковій, траурній, героїчній. Антитетичність героїчного і блазнірського, буффонного і серіального, високого і низького, трагічного і комічно-пародійного, «святого і

грішного» визначає виконавську семантику вердіївського баритону, відтвореного у партії Яго. Подвійність тембр-амплуа вердіївського баритона відповідає образу Яго – злого блазня-месника, комічного слуги і злодія, циніка і резонера, мораліста і обвинувача, героя середньовічного фарсу і мораліте. Як Гравець, він – імпровізатор, котрий добре готує (обдумує) кожний подальший хід. Властиву йому гостроту розуму вирізняє забрудненість думки, порочність, що взаємодіють із лицемірством, витонченістю, реалістичністю демонізму. Безжальність, здібність наносити смертоносні рани як у фізичному, так і душевному відношеннях, доповнюють загальну характеристику оперного героя. На певних етапах розвитку опери як драми на перший план може виходити відповідна складова з комплексу тембрів-амплуа, постаючи як домінуюча. Зміна станів, втілених у партії Яго, у межах тембр-амплуа *Kavalierbariton*, безмежна у своїй різнобарвності. Оточуючи себе семантичними двійниками поза межами власними тембр-амплуа, Яго немовби віддзеркалюється у викривлених дзеркалах, завдяки чому його демонічна міць набуває примноження.

Через образ Яго у драматургії «Отелло» набуває розкриття одна з наскрізних тем оперної творчості Дж. Верді – «помста блазня». *Психологізація* образу героя обумовлює трансформацію амплуа оперного злодія, що, перш за все, полягає у виході за його межі. Поєднуючись із *раціоналізацією* розкриття сутності цього персонажу (суворий розрахунок у справах і діях), а також і з його *демонізацією*, такі якості оперного злодія перетворюють його на свого роду *місцевого Мефістофеля*, сфера дії котрого обмежена масштабами опери Верді. Оперний Яго наділений ознаками багатьох амплуа, серед котрих – амплуа трікстера – демонізовано-кумедного дублера головного героя, Полішинеля – актора, котрий одночасно грає декілька ролей, перетворюючи життя на театр. Фабула театральної п'єси під впливом Гравця постійно модифікується, в залежності від виниклих обставин. Двосвітовість – принцип буття злого блазня, котрий, як свого роду провідник, поєднує реальний світ із вигаданим світом підозр і злих фантазій, осяяним інфернальними променями

помсти. Граючи з вогнем пристрастей, Яго моделює «інший вид реальності» [136], у викривлених реаліях і ілюзіях котрої уможлиблюється безумство жаги помсти.

За волею інтригана, імпровізатора і Гравця на сцені-шахівниці відбувається жорстока гра, ставкою у котрій постає життя. Найзагадковіша, *гротескна маска* трагічного карнавалу, за законами котрого розвивається оперна дія, Яго позбавлений ознак примітивно поданого оперного злодія, про що засвідчує врівноваженість палкості і раціоналізму, підступності і хоробрості, шляхетності і грубості. Ховаючись під маскою дружби, Яго немов би зачаровує навіть досвідчені і загартовані душі, спокушаючи їх проникнути до удаваної таємниці, під маскою відданого друга цинічно, холодно і бездушно руйнуючи життя, примушуючи повірити в істинність деформованого світу, отруєного бажанням помсти. У цей вигаданий світ підозр і помсти Гравець, завдяки своїм талантам, втягує усіх героїв трагедії, перетворюючи їх на учасників, жертв і глашатаїв кривавого карнавалу помсти, до участі у котрому долучаються усі персонажі оперної дії. Під впливом викривленого світу відбувається деформація (моральне отруєння і падіння) персонажів опери. Під оманною несправедливих підозр відбувається деформація образу Отелло – від початку позитивного героя, котрий під гнітом ревнощів і помсти падає у безодню гріха, злочину, злодійства. Відображена у кривих дзеркалах жахливого карнавалу, Дездемона в очах Отелло втрачає ангельську красу, перетворюючись на втілення гріха, спокуси, невірності, на пропащого, демонізованого ангела.

Взаємодія амплуа у структурі образу Яго дозволяє дійти висновку, що в його основі (як і в образі Отелло) закладене *змішане амплуа*. Тембр баритона, обраний Верді для вокально-акторського втілення персонажу, постає не тільки як *узагальнення властивостей амплуа, об'єднаних у структурі цього образу, але і як результат народження нових змістовних якостей, що виникають у наслідку синтезу протилежностей*. Суперечливість відтворення тембр-амплуа баритона, що характеризує вердіївському Яго, спостерігається як у

типизації, так і в унікальності кожної складової тембр-амплуа. Гротескова інтонаційна сфера об'єднує амплуа в образній структурі цього персонажу; гра додає їм неоднозначності, подвоєності, поліфонічності.

Тембр-амплуа драматичного тенора і вердівського баритона у часопросторі оперної партитури дозволяють представити пов'язані з ними амплуа як *summa summarum*, кристалізовані у множині вокальних традицій, об'єднаних навколо відповідних тембральних «центрів». Взаємодія театральних амплуа у межах образу одного героя потребує визначення центрального семантичного ядра, навколо котрого формуються усі інші. Таким «центром» в партії Отелло постає амплуа ліричного героя; в партії Яго – злого блазня, Гравця. Отелло як виразник жанрової концепції ліричної драми включений до «орбіти» тих своїх двійників, що обертаються навколо ігрового «світила» опери – «чесного Яго», котрий підкорює своїй руйнівній волі ліричний всесвіт.

Емілія як наперсниця першої героїні і «друге сопрано» (тобто *mezzo soprano*) опери пов'язана із домінуванням в її партії ліричної сфери, обумовленої співстражданням до головної героїні. У партії Емілії розкривається властивість тлумачення *mezzo-soprano* (діапазон охоплює більше двох октав – від «а» малої октави до «с» третьої октави або від G до B) як «другого сопрано» в оперному мистецтві другої половини XIX – XX століть (саме такою є проблема, обрана як головна у запланованій Вченою радою ОНМА дисертації Ван Юйці – аспірантки професора О.М. Маркової). Мінімізація участі Емілії в інтонаційній драматургії опери (аж до заключної сцени опери) цілком дозволяє віднести таку функцію героїні лише до розряду скоріше потенційних, ніж реальних, оскільки головне завдання вердівської наперсниці головної героїні – залишаючись «у тіні» величі першої героїні, відтінювати багатство її почуттів. Нечисленні інтонаційно і емоційно нейтральні лаконічні репліки-речитації Емілії упродовж драматичної дії опери, що не виходять за межі середнього регістру у діапазоні *mezzo soprano*. Можна було би визначити цей персонаж як виключно допоміжний, обмежений

виконанням ролі свідка перетрубацій, пов'язаних із хустиною як доказом удаваної невірності Дездемони. Але фінальна сцена опери, де Емілія із жахом і стражданням довідується про загибель Дездемони, надає «другому сопрано» зовсім інший масштаб і сенс. За насиченістю трагічних інтонацій-реплік, що охоплюють широкий діапазон, Емілія наближується тут до центральних образів опери – Отелло і Дездемони. *Stimmfächer* меццо сопрано Емілії не виокремлюється у літературі. Але, виходячи з тієї напруги, котра бринить у кожній ноті фінальної сцени опери, слід припустити, що партія Емілії більш відповідає не стільки *Stimmfächer* ліричного меццо-сопрано, скільки драматичного меццо сопрано. У фінальній сцені партія Емілії навіть набуває зв'язку із фінальним етапом розвитку драми, досягаючи тут кульмінації розвитку. Наприкінці розвитку дії цей персонаж досягає і своєї мети – спасіння Дездемони, її реабілітації через звинувачення (вирок) Яго. Наведені ознаки дозволяють тлумачити цей епізодичний образ вже не стільки як тембр-амплуа, але як тембр-характер, що містить передумови для переходу до тембр-образу.

Монтано, Лодовіко, Геральд, вирішені як темброво-семантичні двійники, постають як персонажі понад дією, репрезентуючи через спільне тембр-амплуа баса функції вісника, шляхетного властителя, судді, голосу фатуму, що вирішені поза індивідуалізації, не виходячи за межі спільного тембр-амплуа. Мінімізація участі у розвитку ліричної драми (Геральду належить єдина репліка у 1 сцені III дії; Лодовіко – декілька реплік у 6 сцені III дії), відсутність індивідуалізації персонажів, розміщення вокальних реплік у нейтральній зоні діапазону, – усі ці ознаки дозволяють тлумачити ці персонажі як репрезентантів тембр-амплуа баса в опері Дж. Верді, поза внутрішнім розподілом на *Stimmfächer*. Відсутність конкретизованої виконавської традиції щодо специфікації тембр-амплуа даних персонажів доводить вірність наведених висновків. На їх користь слугує також відсутність становлення і розвитку даних персонажів, епізодичність участі у дії, відсутність сольних сцен, домінування ознак «героя понад дією», відсутність індивідуалізації і

психологізації вокальних характеристик (зокрема, невеликий діапазон, перебування у його середніх межах).

Від аналізу об'єктивних, типізованих властивостей тембр-амплуа, на котрих базуються архетипові тембр-образи вердіївського «Отелло» (Отелло, Дездемони, Яго), перейдемо до осмислення інтонаційної семантики персонажів. Розглянемо інтонаційну виразність партій оперних персонажів у трьох сценах 1 дії опери («Ураган», «Таверна», «Ніч»), у межах котрої містяться експозиція, зав'язка конфлікту і лірична кульмінація. Вибір саме I дії як матеріалу аналізу обумовлюється тим, що у ній містяться інтонаційні «портрети» як родоначальних героїв драми (Отелло, Дездемона, Яго), так і темброво-семантичних двійників (Кассіо і Родеріго), а також представника трійці басів Монтано. I дія – єдина в опері, до котрої уведений інтонаційно-сценічний образ Родеріго. Отже, поза вивчення I дії унеможливується розгляд питання щодо властивостей темброво-семантичних двійників Отелло. I дія опери як завершена драма у складі опери як цілості містить зав'язку, конфлікт, катастрофу (сцена сп'яніння Кассіо), ліричну кульмінацію (III сцена I дії), котра одночасно є ліричною контр-експозицією драми, передумовою її подальшого розвитку. Оскільки I дія має ознаки завершеної драми, її можливо тлумачити як таку, що містить підстави для розгляду в її межах специфіки прояву тембр-характерів (тобто, на основі розвитку у залежності від етапів становлення дії, розкриття крізь пафос, мету, вчинки, внутрішню конфліктність). Мотивацією розгляду інтонаційної концепції I дії опери як показової, на основі аналізу котрої можливо розглянути специфіку прояву усіх видів вокальних тембрів – амплуа, характеру, образу – слугує також їх об'єктивна наявність у начальному акті «Отелло». У I дії містяться як родоначальні персонажі, так і образ другого героя (Кассіо); Родеріго, тлумачений нами як проміжний тип розуміння вокального тембру, а також представник групи персонажів, що однозначно репрезентують тембр-амплуа (*Монтано*).

Інтродукція (URAGANO), де задіяні майже усі персонажі опери (окрім Дездемони, Емілії і темброво-семантичних дублів Монтано), передрікає ведучий музичний образ опери – гнів Отелло, бурю почуттів у його душі, відіграє важливу роль у формуванні і розвитку інтонаційного змісту музичної драми. Тут міститься ознаки такого етапу драми як боротьба, що проходить ставновлення від експозиції, зав'язки до кульмінації.

Початковий етап формування сольних характеристик оперних персонажів можливо розглядати як лаконічний діалог (чергується із репліками хору) Монтано (бас) і Кассіо (тенор); предметом осмислення у діалозі постають події морського бою під час бурі. Тут домінує спільна інтонаційна ідея – пунктирні речитації псалмодійного типу на одному тоні із заключним стрибком уверх або вниз. Контраст між партіями Монтано і Кассіо має лише темброве вираження. Відсутність інтонаційно-семантичного контрасту між першими сольними репліками Монтано і Кассіо засвідчує спільність емоційного стану, семантичних функцій, відсутність індивідуалізації оперних персонажів на даному етапі розвитку дії. Тут домінує фатальна героїка, а обидві герої виконують спільну функцію Вісника долі, оратора, котрий визначає розвиток оперних подій. З надр речитації у партії Кассіо народжуються музичні фрази-сенси, у котрих, завдяки розширенню діапазону, збільшенню напруги, оновленню інтонаційного матеріалу (рух по тонах малого мажорного нонакорду від «*fis*» малої октави) відбувається індивідуалізація вокальної партії персонажу. Якщо надалі партія Монтано, як і його семантична функція вісника, не зазнають індивідуалізації, то для Кассіо перебування в інтонаційній зоні псалмодіювання постає як передумова подальшого розвитку.

Наступний етап розвитку Інтродукції представлений ще одним діалогом (також із репліками хору), що відбувається між Яго і Родеріго (баритон і тенор). Від переживання зовнішніх подій дія переходить до занурення до драми помсти, ознаки котрої спостерігаються в інтонаційній драматургії. Початкова репліка партії Яго також не виходить за межі речитації (на тоні «*es*»

1-ї октави); більш драматичною є фраза Родеріго, що вбирає до свого складу стрибок на м7 угору («*b*» малої октави – «*as*» першої октави – «Він зводить трибуну з хвилі»). Відповідь Яго («Хай бурхливе море стане для нього могилою»), діапазон котрої у цілому охоплює малу дециму (містить стрибок на малу нону угору – «*es*» малої октави до «*fes*» першої, низхідний рух по тонах зменшеного септакорду) цілком характеризує цей персонаж як вираз музичної семантики бурхливого зла, всеохоплюючої помсти, невід’ємної від гротескового забарвлення (див. фігури із неперекресленими форшлагами в оркестрі). Вже перша репліка Яго розкриває сутність цього образу як характеру, адже у ній репрезентована мета – смерть Отелло.

Подвійність композиторського тлумачення партії Родеріго постає у тому, що за тембровим вирішенням він постає як двійник Отелло, тоді як за семантичним – як сподвижник Яго.

Уведення Отелло до оперної дії підготовано його тембровими двійниками (Кассіо і Родеріго), музичною картиною бурі, що випереджає формування бурхливого стану у душі першого героя, відтворення героїчно-фатальної і гротескної складових в інтонаційній драматургії, хорові репліки «*Evviva*» як уславлення героя.

Розгорнута вихідна репліка Отелло (за функцією аналогічна вихідній арії), сповнена світлої героїки, репрезентує героя-переможця. Загальний інтонаційний об’єм першої репліки Отелло є широким (від «*фа-дубль-діез*» малої октави до «*a*» першої октави, тобто, в обсязі великої нони). Поза охоплення у цій вокальній репліці залишаються лише декілька найнижчих і найвищих тонів (крайні регістри) загального діапазону драматичного тенора. Все це засвідчує широту натури, розкрити композитором у вихідній репліці першого героя. Рух по звуках мажорного квартсектакорду (у *Cis-dur*), кварто-квінтові ходи, подовжені низхідні мелодичні лінії у межах октави і більше, стрибки на малу і велику сексти угору характеризують образ Отелло – триумфатора, широту його натури. Фрагменти репліки, розподілені паузами,

надають словам героя вагомості, спокою, урочистості, ораторського проголошення.

Друга половина I сцени I дії – «Brandisi» – новий етап розвитку тембрової персоносфери опери, що досягає стадії конфлікту. Яго блискавично розігрує інтригу, націлену не тільки проти Кассіо, але і проти Отелло з метою позбавити його вірного помічника, а самому наблизитись до першого героя. Неоднозначно виписана тут партія Кассіо. Тембровий двійник Отелло, підкорюючись злій волі Яго, Кассіо перетворюється на семантичний двійник Гравця: у партії другого героя домінують змієподібні інтонації гротескового характеру – копії інтонаційних рухів Гравця. Інтонаційна неоднозначність характеризує і образ Родеріго: тембровий двійник першого героя також перетворюється на семантичного двійника Яго. Але в партії Родеріго інтонація Яго втрачають свій широкий діапазон, концентруючись на його центральному фрагменті. Отже, важливою ознакою сцени є функціональна подвійність образів Кассіо і Родеріго: *двійники Отелло з тембрової точки зору перетворюються на двійників Яго у контексті інтонаційної семантики*. Інтонації партій Кассіо і Родеріго безпосередньо або дзеркально відтворюють фрази Гравця, але у фрагментарному обсязі і зменшеному діапазоні. Прийом, застосований композитором, підкреслює ведучу роль Яго у формуванні семантики вокальних партій Кассіо і Яго.

Застільна пісня (*Allegro con brio*) побудована за типом *trio* згоди, учасники котрого охоплені спільною ідеєю сп'яніння. Тут виникають прийоми інтонаційного доповнення між партіями, дублювання інтонаційних ліній. Мелодика партії Яго набуває демонічних, інфернальних ознак, властивих *Kavalierbariton*. Як баритональну, так і тенорові партії пронизують спільні інтонаційні звороти і гротескові прийоми (первинний жанр – пісня спокуси, поданий у супер-швидкому темпі, прийоми скоромовки, проникнення жанрових ознак галопу, широкий діапазон – велика децима, закладена в основу кожної вокальної партії, стрибки, форшлаги, хроматичні ходи-падіння, співставлення прийомів *staccato e legato*, уведення своєрідних авторських

коментарів). Визначальна роль утворення музичного образу спокуси тут належить саме Яго; суміщення партії Родеріго із партією хору (точніше, I-х тенорів) нівелює її інтонаційну оригінальність і самостійність. Кульмінаційного значення набувають хроматичні низхідні пасажи, що проводяться в унісон в партії Родеріго і Яго: венеціанський вельможа немовби перетворюється на «голос хаосу», посилюючи енергію спокуси, що її вилучає Гравець. Родеріго і Кассіо, перетворюючись на свого роду *персонажі-маски*, примножуючи енергію спокуси, котру випромінює Яго, максимально віддаляються і від властивостей тембру-амплуа героїчного тенора, властивого Отелло. У партіях цих персонажів можна углядіти семантичні ознаки, властиві скоріше буфонному і характерному тенорам (по німецькій системі *FACH*), що обумовлено проникненням до них гротескових ознак.

Ще раз підкреслимо, що з трійці тенорів, уведених до тембрової драматургії опери, лише тембр-амплуа Отелло як драматичного (героїчного) тенора набув спеціалізованого визначення у відповідній літературі і виконавській практиці. Оскільки партії його тембрових двійників менш індивідуалізовані у композиторській партитурі, конкретизація їх тембрів традиційно відсутня. Це означає, що партії Кассіо і Родеріго можуть бути виконані у сценічних постановках «Отелло», умовно кажучи, «вільними» солістами-тенорами оперного театру, не пов'язаними із конкретизованими регістровим і семантичним наповненням тембрів за класифікацією, прийнятою у *Stimmfacher*

Речитатив (псалмодія на тоні «с» першої октави) Монтано – Вісника, котрий об'являє наказ Отелло, зупиняє вакханалію сп'яніння, спровоковану Яго. Як пародіювання високого стилю викладення вищої волі звучить репліка-відповідь Гравця, котрий повідомляє про невідповідний стан Кассіо. У партії Яго інтонації псалмодії свідчать, що цей персонаж, перебуваючи у стані безпервної гри, перебирає на себе функцію вісника, немов би нейтралізуючи свою роль призвідника ганьби Кассіо.

Сварка Кассіо і Родеріго руйнує їх співвідношення як двійників Яго. Драматизм партії Кассіо дозволяє відзначити повернення цього персонажу до функції двійника Отелло; Родеріго залишається двійником Яго на інтонаційно-семантичному рівні музичної драматургії до кінця 2 сцени I дії, тобто аж до завершення своєї сценічної функції.

II сцена I акту має поліфункціональне значення: це – розв'язка попередньої фази конфлікту і, одночасно, зав'язка нової стадії конфлікту, що приведе до трагічної розв'язки. Подвійність вирізняє вирок Кассіо: трагедія другого героя знаменує тріумф Яго.

Як герой понад дією виступає на початку сцени Отелло. Його друга вихідна репліка на тлі *lunga pausa* в оркестрі набуває особливої значущості. У зверненні до «чесного Яго» наказові інтонації взаємодіють із шляхетною стриманістю, ораторським пафосом: індивідуалізація образу першого героя зберігає своє значення навіть на тих етапах розвитку дії, що здаються нейтральними. Імперативні фрази псалмодійного типу презентують першого героя як вісника і шляхетного правителя; інтонаційні відзнаки гніву (розширення діапазону до ундецими, стрибки, *marcato*, красномовні паузи) додають до образу Отелло ознаки суб'єктивації.

Любовний дует Отелло і Дездемони – Фінал I дії (її III сцена) – постає як експозиція і кульмінація «*dramma lirico*». О. Маркова, визначаючи лірику як провідну музично-естетичну категорію, тлумачить «всеосяжне ліричне як специфічно музичне втілення краси» [183, с. 162]. Дослідницькі думки професора О.Маркової набули розвитку у кандидатській дисертації Ван Мінцзе, котра тлумачить ліричну повноту як спосіб «піднесення над буттійністю» [26, с. 9]. Відзначимо, що саме такі функції ліричного властиві дуету – діалогу Отелло і Дездемони з Фіналу I дії опери Дж. Верді.

Накладення етапів розвитку драми – вердівський принцип оперної драматургії. Розгорнення нескінченної мелодії, суміщення ознак речитативності і аріозності, широкий діапазон вокальних партій Отелло (дорівнює ундецимі – «*des*» малої октави – «*ges*» першої октави) і Дездемони

(також ундецима – «es» 1 октави – «as» другої) сприяють відображенню неосяжності почуттів. Партія Дездемони побудована по принципу зрощування кульмінації: чи не кожна нова фраза в її партії постає як нова фаза кульмінаційного процесу. Дуету властива хвильова драматургія як на рівні організації вокальних фраз, так і форми у цілому.

Авторське жанрове визначення «*dramma lirico*» обумовлює не тільки тип розвитку конфлікту вердіївського «Отелло», але і ведучу інтонаційну складову музичної драми – ліричну. Концентруючись у партіях персонажів – носіїв ліричної сфери в інтонаційній драматургії опери (Отелло і Дездемони), лірична виразовість не є тут єдиною. Її доповнюють, відтінюють, а також контрастують їй інші інтонаційні сфери. У I дії представлені ключові ознаки музичного образу Яго як втілення гротесково-ігрової сфери, крізь призму котрої представлені і інші інтонаційні семанти опери (наприклад, ораторської шляхетності), що постають, немов би «отруєними», викривленими у кривих дзеркалах гротескової характерності.

В інтонаційній драматургії опери виокремлено п'ять типів семантики, завдяки котрим відбувається формування «*dramma lirico*»:

1. лірико-драматичний тип, представлений аріозно-пісенною сферою з широким хвилеподібним рухом;
2. псалмодія – інтонаційна сфера сакрального походження, що має імперативну (репліка Отелло з I дії, II сцени: «Кассіо, ви більше не капітан!»); сакрально-молитовну («Мужній лев святого Марка»); фатальну; славільну (хорові «*Evviva*», «*Vittoria*») функції;
3. героїка – пунктирні ходи по тонах тризвуку, урочисті акордові пульсації (тріумф Отелло-переможця); жанрова сфера – урочистий марш, гімн;
4. фатум – траурні інтонації, жанрові ознаки *marcia funebre* – інтонаційні символи смерті, долі;
5. гротеск (змієподібні хроматичні інтонації, зменшені гармонії, форшлаги, стрибки, танцювальні звороти) – у сценах помсти, ревнощів,

мстивих задумів; головний репрезентант гротескової сфери – Яго; проникнення її ознак до партій Отелло, Кассіо, Родеріго надає учасникам драми помсти трагічно-ігрового характеру.

Розглядати вокально-темброву драматургію опери слід, виходячи з авторського жанрового імені «Отелло» *«dramma lirico»* – показника художнього змісту опери. Наближеність/віддаленість персонажів опери до ліричного інтонаційного центру оперної дії відображує їх місце в «тембровій ієрархії» музичної драми (належність до тембр-амплуа, тембр-характеру, тембр-образу). Оскільки не всі оперні герої мають ліричну інтонаційну складову і безпосереднє відношення до ліричної дії, доречно розподілити персонажі на дві групи: ті, інтонаційний фонд котрих має відношення до ліричної концепції опери, і ті, котрі залишаються поза її межами. До першої групи слід віднести Дездемону, Отелло, Емілію (частково – Кассіо), тоді як інтонаційна семантика інших персонажів контрастують розкриттю лірико-інтонаційній концепції опери.

Тембр-образи Отелло і Дездемони найповніше розкривають лірико-інтонаційний зміст *«dramma lirico»*. Поруч з тим, слід зазначити, що у партії Отелло містяться всі п'ять виокремлених нами інтонаційно-образних комплексів, що само по собі доводить, що цей суперечливий образ, вибуховий темперамент котрого обумовлює стрімкі переходи від одного емоційного стану до іншого, постає як той драматургічний центр, через котрий проходять нитки розвитку ліричної драми. Для партії Дездемони головним інтонаційним шаром постає ліричний, котрий доповнюють молитовна псалмодія і траурні інтонації. Інтонаційна драматургія, властива образу Емілії представлена, в основному, двома образними сферами – нечисленними нейтрально речитативними репліками мінімального діапазону (псалмодійного типу) і лірико-драматичними, сповненими трагічного пафосу фразами, пов'язаними зі сценою усвідомлення загибелі Дездемони і звинувачення Яго у запровадженій ним інтризі. Друга образна сфера у партії Емілії, котра найповніше розкривається у Фіналі опери, що набуває значення кульмінації у

розвитку цього образу, наближує «друге сопрано» до лірико-драматичного, трагедійного центру опери, представленому образами Отелло і Дездемони.

Тембр-образ Яго, завдяки опорі на інтонаційні сфери гротеску і фатуму, втілює семантичні функції руйнівника ідилії кохання, злого блазня, Гравця. До гротескової інтонаційної сфери (в її більш ослабленому виді) долучається і тембр-амплуа Родеріго, постаючи як семантичний двійник Яго. Інтонаційна сфера, типова для репрезентантів тембр-амплуа баса (театрального амплуа вісника), персонажів над дією головним чином пов'язані з інтонаційною сферою, визначеною нами як псалмодія.

Інтонаційно-образний обсяг змісту вирізняє семантичну специфіку оперного персонажу, його змістовно-виразове навантаження, прояснює відношення до відповідного типу тембру (амплуа, характер, образ) у музичній драмі.

Вердівський принцип символізації вокально-тембрової драматургії сприяє її виходу на концепційний рівень відтворення художньої ідеї опери.

Тембровий розподіл партій солістів постає як система, символіко-функціональне навантаження котрої ретельно осмислено як на рівні елементів (окремих персонажів), так і зв'язків між ними. Розподіл вокальних тембрів, обумовлений семантичними функціями, набуває ознак системи, розрахованої, немовби із математичною точністю. Системний характер функціонування семантизованих вокальних тембрів-образів в оперній партитурі Верді засвідчує не випадковість структурування досконало організованого, бездоганно утвореного універсуму. Ліричне, драматичне, гротесково-ігрове визначають інтонаційну концепцію і вокально-темброву семантику опери.

Особливого значення у контексті виконавської оперології набуває встановлення особливостей взаємодії тембрів-амплуа, тембрів-характерів і тембрів-образів у персоносфері опери як драмі. В «Отелло» Дж. Верді через архетипові образи, що виникають як результат наявності в їх змістовному полі усіх трьох рівнів виконавського прояву тембру – як амплуа, характеру і образу, формуючи інваріантні змісти розкриття символіки шекспірівської трагедії.

Символізація вокально-тембрової концепції опери обумовлена композиторським прочитанням драматичного першоджерела. Тембровий розподіл партій солістів – досконала система, символіко-функціональне навантаження котрої ретельно осмислені як на рівні окремих персонажів, так і на рівні зв'язків між ними. Вокальні тембри оперної персоносфери розподіляються за семантичними функціями; темброво-семантичний план розподілу голосів набуває ознак системи, рівні котрої розраховані, немовби з математичною точністю. Системний характер функціонування семантизованої системи вокальних тембр-амплуа в оперній партитурі засвідчує чіткість структурування бездоганно утвореного художнього універсуму, організованого за законами математичної логіки (симетрія, пропорція).

Висновки до Розділу 2

У Розділі 2 аналітичні віртуалії, реалії і актуалії виконавської оперології подані крізь призму концепції гри, ознаки котрої виявлені в оперній драматургії вердіївського «Отелло».

Розуміння оперного тексту як відкритого об'єкту обумовило розробку концепції «Отелло» Дж. Верді як гри у шахи. Музикознавче прочитання оперного тексту має ознаки режисерського підходу як *віртуалії* – цілісної концепції поза сценічного втілення. Метафорику шахової гри виявлено на рівнях: функціональної відповідності оперних персонажів фігурам шахової гри; визначення проявів шахових стратегій в оперній драматургії у термінах шахового глосарію. Встановлено співвідношення між музичною драмою і закономірностями антагоністичної фантазмагоричної шахової гри/жахливого карнавалу як змагання (game).

Гравцю-Полішинелю (Яго) протиставлені «шахові фігури»: Отелло у функції Короля, Дездемона – Королева, Родеріго – піхотинець на «шаховій

дошці» трагічної гри, пішак, приречений на заклання; Кассіо – заступник і наступник Короля – відповідає фігурі *слона*; *тура* – репрезентована Монтано, Лодовіко і Геральдом – вісниками, голосами Фатуму, шаховими суддями; Емілія уподібнена «коню» у структурі шахової гри. У драматургії «Отелло» спостережені шахові ситуації: *«вічний шах»*, *подвійний напад*, *гарде*, *блокада*, *цугванг*, *цейтнот*, *пат*, *мат*, *ендшпіль*, *«армагедон»*.

Гра як умовний аналог життя, спосіб організації тембрової персоносфери втілюється через системи двійників, утворених у наслідок дублювання темброво-семантичних функцій героїв. Кассіо і Родеріго – темброво-семантичні двійники Отелло – варіативно репрезентують його функції. Вигаданими постають любовні трикутники, вибудовані Яго (Отелло – Дездемона – Кассіо; Родеріго – Дездемона – Кассіо). Між Кассіо і Родеріго – репрезентантами *амплуа фальшивого коханця* – також виникають двійникові співвідношення. До тенорової жертвовної трійці приєднана Дездемона. Жертви і месники – Отелло і Родеріго; Кассіо і Дездемона – лише як жертви. «Чесний Яго» – *alter-ego* Отелло. Виокремлені *персонажі, об'єднані до жертвовного кола музичної драми, ритуалу жертвоприношення: його улаштовувач і жрець* – Яго: роль жертви надана Отелло, Дездемоні, Кассіо, Родеріго; здійснювачі жертвоприношення – Родеріго і Отелло; визвольники чужих гріхів – Дездемона і Кассіо.

Родеріго має ознаки тембр-характеру (наявність мети), але розвиток персонажу у відповідності до етапів драми відсутній. Подвоєність дозволяє тлумачити його як персонаж *проміжного типу (між тембр-амплуа і тембр-характером)*. Отелло, Касіо і Яго як тембр-характери мають усі передумови для перетворення на тембр-образи.

Як семантичних двійників тлумачні Монтано, Отелло і Кассіо, котрі у різні часи виконували функцію губернатора Кіпру, відповідаючи амплуа шляхетного правителя.

За участі п'яťох оперних персонажів сформовані сім комбінацій двійників: Отелло – Кассіо – Родеріго; Кассіо – Родеріго; Отелло – Родеріго;

Монтано – Лодовіко – Геральд – Отелло; Монтано – Отелло – Кассіо; Отелло – Яго; Яго – Отелло – Родеріго.

Інша група темброво-семантичних двійників об'єднує басів – репрезентантів *амплуа шляхетного правителя*.

Визначені способи організації тембрових двійників: у складі тенорової групи вони розташовані навколо першого героя; басы – темброво-семантичні дублі спільного тембр-амплуа. У теноровій персоносфері варіативно презентовані персонажі, функції котрих охоплюють усю «шкалу» тлумачення тембру – від тембр-образу (Отелло, Дездемона, Яго) до тембр-характеру, проміжного типу тембр-амплуа з ознаками тембр-характеру (Родеріго) і до тембр-амплуа.

Виконавські актуалії вокально-тембрової персоносфери «Отелло» осмислені як аналітичні реалії виконавської оперології. Класифікація вокальних тембрів оперної персоносфери передбачає визначення об'єктивних властивостей *тембр-амплуа* – якості типізованого оперного персонажу, «будівельного матеріалу», з «цеглин» котрого вибудовуються тембр-характер і тембр-образ. Виникненню оперного *тембр-характеру* – явища виконавської інтерпретації, сприяють полісемія, суміщення семантичних функцій персонажу; індивідуалізація виконавського прочитання; розвиток у відповідності до етапів музичної драми. *Тембр-образ* – знак-символ художньо-філософського сенсу оперного спектаклю – вирізняє інтегральність, переусвідомлення попередніх ступенів осмислення, інтелектуально-емоційний «злет» понад композиторським текстом.

Як тембр-амплуа постають три басы; типізовані, безконфліктні, вони не набувають розвитку в оперній драматургії; їм властиві обмеженість діапазону, нейтральність емоцій, відсутність індивідуалізації. Проміжне місце між тембр-амплуа і тембр-характером посідає Родеріго (неповна презентація функцій тембр-характеру). Як тембр-характери, що перетворюються на тембр-образи, постають Отелло, Дездемона, Яго, Кассіо; тут типізація долається

індивідуалізацією, внутрішній світ вирізняє суперечливість і становлення – передумови універсалізації і унікальності виконавської репрезентації.

Лише Отелло, Дездемона, Яго набули класифікації у *German FACH System*. Відсутність аналізу *Stimmfächer* інших персонажів опери засвідчує, що їм властива вокально-темброва нейтральність відсутність теситурно-семантичної специфікації. Згідно німецької системи *FACH* – методу класифікації оперних співаків, *Stimmfächer* Отелло – *Heldentenor* або *heroic Tenor (dramatic tenor)* і *Tenore di Forza – spinto (Tenor of Strength* або *Tenor of Forse)*. *Heldentenor* містить героїчну ознаку тембру; *Tenor di Forza* має перекривати оркестр у кульмінаціях. Конфліктність – умова виникнення тембр-характеру – виявляється у внутрішній і зовнішній формах.

Stimmfächer Дездемони – *Jugendlich dramatische Sopran (Lyric dramatic Soprano)* і *Spinto-soprano*. Термін *Jugendlich* визначає фарбу голосу; лірико-драматичне сопрано як *Spinto* витримує «довгі звуки» у кульмінаціях, міститься між ліричним і драматичним *Stimmfächer* сопрано, має ознаки легкого *mezzo* і колоратурного сопрано. Універсальні ознаки *Stimmfächer* Дездемони відповідають художньому завданню тембр-образу як втіленню широкої емоційної шкали ліричній драмі.

Партія *Яго* відповідає *Stimmfächer Kavalierbariton* (голос металевого тембру шляхетного забарвлення, котрому доступні ліричні і драматичні партії) і *Verdibaritone* (сприяє відтворенню антитетичності як принципу романтичної свідомості). Психологізація, раціоналізація, демонізація персонажу обумовлює трансформацію і індивідуалізацію театрального амплуа оперного злодія в його тлумаченні як тембр-образу.

З метою осмислення інтонаційної семантики персонажів розглянута інтонаційна виразність оперних партій 1 дії «Отелло» – завершеної драми, що містить усі видів вокальних тембрів (амплуа, характер, образ). Виокремлені п'ять типів семантики «*dramma lirico*»: лірико-драматична сфера, псалмодія, героїка, фатум, гротеск.

Вердієвський принцип символізації вокально-тембрової драматургії сприяє її виходу на концепційний рівень відтворення художньої ідеї опери. Розподіл вокальних тембрів набуває ознак системи, звукового універсуму.

ВИСНОВКИ

1. Відповідно до мети дослідження у роботі надано *теоретичне обґрунтування* виконавській оперології як наукового напрямку у структурі музикознавства. Інтеграція теоретичного і інтерпретативного начал у виконавській оперології є абсолютною закономірністю розвитку даного наукового напрямку у структурі музикознавства.

Призначена для розкриття закономірностей інтерпретаційного процесу у сценічному бутті *opera scenica*, виконавська оперологія – новий науковий напрям у розгорнутій структурі новітнього музикознавства, постає як наслідок взаємодії досвіду загальної оперології і інтерпретології, вираз процесів інтеграції і спеціалізації, актуальних для розвитку наукового знання сучасності. Виокремлення нової наукової гілки у системі оперології актуалізує виконавсько-інтерпретологічний напрям пізнання *твору сценічного*. У виконавській оперології яка той артефакт, котрий потребує свого вивчення, постає постановочно-художня інтерпретація опери як підсумку колективного прочитання багатоскладового першоджерела.

Структура виконавської оперології охоплює усю систему елементів оперного мистецтва (літературно-драматичної, музично-словесної, режисерської, диригентської, хорової, хореографічної, сценічно-декоративної складових), до котрих яка обов'язковий додається виконавсько-аналітичний компонент. У структурі виконавської оперології *аналіз логіки утворення оперної персоносфери і загальних основ вокальної інтерпретації сольних партій* утворює окремий напрям виконавсько-оперологічного дослідження, котрий потребує конкретизації у розробці спеціальних шляхів і етапів дослідження, як і розробки відповідного понятійно-категоріального апарату, осмислення специфіки роботи співаків над оперними ролями, етапів її інтерпретаційного відтворення.

2. Обґрунтування виконавської оперології як спеціального наукового напрямку, утвореного унаслідок взаємодії/перехрестя засад

інтерпретологічного музикознавства і оперології, обумовило необхідність осмислення предмету вивчення уведеної галузі наукового знання.

Предмет вивчення виконавської оперології вирізняє поліструктурність, що обумовлює можливість його функціонування у максимально широкому і конкретному розумінні. Як предмет дослідження у даній науковій сфері може поставати процес і результати індивідуально-колективної комплексної інтерпретації оперної цілісності у постановочній праці (тобто, опера у єдності динамічно взаємопов'язаних режисерських, диригентських, хорових, хореографічних, індивідуальних вокально-акторських досягнень, об'єднаних художнім полем опери як видом і жанром мистецтва), так і будь-якій структурний елемент в її системі. Тому, у залежності від завдань певного дослідження, предмет виконавської оперології може вирізняти як широкий, так і більш конкретний об'єм. Але дослідження елемента у структурі оперної постановки має бути пов'язаним і обґрунтованим контекстом усієї системної художньої цілісності, тобто індивідуально-колективною художньою комплексною концепцією сценічно інтерпретованого оперного спектаклю. Предметом вивчення виконавської оперології може поставати не тільки комплексний результат постановочної роботи (оперний спектакль як унікальне художнє ціле), але і його окремі складові – диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів, сценічне оформлення, оперно-хорова драматургія, хореографічна складова. Кожний рівень *opera scenica* в її режисерському втіленні має бути оцінений з двох позицій. Як результат виконавського прочитання всього комплексу граней, властивих оперній постановці як мета-системі; з точки зору властивостей системно утвореного елемента сценічно інтерпретованої опери, що зберігає специфічні мистецькі ознаки, підкорені загальним властивостям опери як сценічного твору. Опера в її сценічній версії не є простою сумою складових елементів; елементи, розчиняючись в оперній цілісності, можуть втрачати свої властивості, притаманні їм поза оперно-сценічною системою. Між елементами і цілим існують глибинні системні взаємозв'язки і взаємовпливи.

3. Відповідно до задач виконавської оперології розроблено трирівневу методологічну систему, утворену комплексом філософських, загально-наукових і спеціально-наукових методів дослідження. До числа філософських методів віднесено дедуктивний і індуктивний методи, діалектичний аналіз (встановлення системи опозицій у функціонуванні явищ, що репрезентують оперну постановку). Історичний підхід у виконавській оперології сприяє розгляду оперно-виконавських явищ в їх генезі і розвитку, встановленню етапів формування і трансформації семантики і парадигматики тембрів-амплуа, тембрів-характерів і тембрів-образів. Серед загально-наукових методів – *термінологічний аналіз*, актуалізований завданнями розробки понятійно-категоріального апарату виконавської оперології, застосування шахового глосарію для визначення ігрових комбінацій в «Отелло» Верді. Уведення *системного підходу* обумовлено системністю оперної постановки як предмету вивчення виконавської оперології. *Порівняльно-типологічний аналіз* необхідний для встановлення зв'язків між типовим, індивідуальним і узагальненим в інтерпретації оперних партій, віддаленими у часі-просторі виконавськими традиціями; функціями вокально-оперних тембрів амплуа, характеру, образу; європейськими і позаєвропейськими виконавськими традиціями в історії оперного мистецтва. *Аксіологічний метод дослідження* у контексті виконавської оперології сприяє здійсненню переоцінки суджень щодо оперних постановок минулого як відображень відповідного типу історичної свідомості. Застосування *семіотичного підходу* до осмислення вокально-оперних тембр-амплуа, тембр-характеру і тембр-образу дозволяє усвідомити їх інформативно-знакову, сигнальну функції, зміст котрих розкривається через інтонаційно-темброву семантику, функціонування семантичних дублів у персоносфері опери. Використання *гендерного підходу* актуалізується у процесі вивчення взаємодії/протидії фемінності і маскулінності у формуванні оперних тембрів як амплуа, характерів і образів. Як *спеціально-наукові методи* постають аналіз інтонаційної драматургії, імагологічний і виконавсько-оперологічний методи,

уведення котрих обумовлено завданням розкриття інтерпретаційних процесів виконавської оперології. Запропоновані методи використовуються в залежності від завдань виконавсько-оперологічного дослідження.

4. Систематизовані і розроблені дефініції такого структурного рівню виконавської оперології як *логіка оперної персоносфери і загальні основи вокальної інтерпретації сольних партій* (тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ). На основі аналізу наукової літератури узагальнений досвід функціонування тембр-амплуа у наукових працях першої чверті ХХІ століття, визначені етапи формування і функціонування категорії, що вивчається; встановлено її етимологію, змістовний обсяг, коло значень. Категорію тембр-амплуа оточують такі поняття, через котрі розкривається її зміст як темброва ідентичність, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика.

В основу дослідження закладено тлумачення тембр-амплуа як тембрального нормативу, типізованої єдності вокальної і сценічно-поведінкової типізації, опори на «позахудожній смисл виразностей співу», художньо-сюжетні показники, класифікацію співочих голосів у сполученні з сценічним рухом, доповненим мімічним і костюмним вирішенням оперної ролі (за концепцією О. М. Маркової).

Категорію виконавської оперології *тембр-характер* розроблено на основі урахування теоретичних концепцій Г. В. Ф. Гегеля і В. Гюго щодо драматичного характеру. Категорію тембр-характер, на відміну від тембр-амплуа, вирізняє індивідуалізація тлумачення, рух у дії, розвиток у відповідності до етапів дії, націленість на досягнення мети, скерованість вторгненнями фатуму. До понятійно-категоріального апарату виконавської оперології введені такі супутні категорії тембр-характер поняття: драма, дія, конфлікт, етапи драми (боротьба – катастрофа – примирення), вчинок, свобода, воля, мета, пафос; винятковість, фатум, гротеск, лірика, героїка.

Категорія *вокальний тембр-образ* набула тлумачення як найвищий інтегративний, системоутворюючий рівень художньої інтерпретації співаком-актором оперної партії, що включає до свого складу відтворення

філософського змісту і психологічного підтексту, втілених в інтонаційній драматургії, пов'язаної з відповідним персонажем, дії котрого репрезентовані у контексті опери як цілого. Узагальнююча функція тембр-образу полягає у цілісному охопленні і творчому переусвідомленні усіх деталей і рівнів виконавського осмислення оперної партії, починаючи з об'єктивації і типізації у тембр-амплуа, через індивідуалізацію у виконавському конструюванні тембр-характеру – до інтеграції/узагальнення у тембр-образі як концентрованому раціоналізовано-емоційному виконавському розкритті авторського тлумачення ролі і функцій оперного персонажу. Факт ідеального буття художнього змісту, вокально-оперний тембр-образ виникає у результаті переосмислення схематично відтвореного у нотному записі смислового об'єкту, що у процесі виконавської інтерпретації надбудовується понад матеріальним субстратом тембр-амплуа. Семантика тембр-образу – виразу виконавської енергії, концентровано репрезентованої вокально-виконавської поетики оперної ролі – вбирає багатокодовість суміжних мистецтв, об'єднаних художнім полем опери. Тембр-образ – форма художнього мислення в оперному мистецтві – передбачає звукове узагальнення особистісних характеристик оперного персонажу, постає як спосіб розкриття і пізнання художнього значення персонажу музичної драми через розкриття його думок, ідей, почуттів, втілених у тембрально озвученій інтонаційній драматургії.

5. Дослідницькі можливості виконавської оперології продемонстровані у результаті *аналізу* вокально-тембрової драматургії «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто. Встановлені прояви принципу гри у музичній драмі на рівнях: шахових стратегій; ігрових засад організації вокально-тембрової персоносфери; буття оперно-вокальних тембрів.

Виявлено ознаки демонізованої шахової гри як *змагання (game)* у біло-чорних фарбах оперної сцени-шахівниці. Герої опери уподібнені фігурам шахової гри, скерованої Гравцем – Яго. Отелло і Дездемона відповідають шаховим Королю і Королеві; у партії Родеріго виокремлені ознаки пішака; Кассіо за своїми функціями дорівнює шаховому слону; *туру* представляють

Монтано, Лодовіко, Геральд – вісники фатуму; Емілію уподібнено «коню»: її фінальний «хід» виправдовує Дездемону. Спостережені відображення шахових комбінацій: *«вічний шах»*, у котрому перебуває Король; *подвійний напад*, направлений на Отелло і Кассіо; *гарде* (передбачає знаходження Королеви під ударом, про котрий повідомляється суперник –Отелло); *блокада* (втрачання головним персонажем центральної позиції на «шахівниці» оперних подій; *цейтнот* (прогнозує програш Гравця); *цугванг* (безпорадне становище Гравця у фіналі); *пат* (жодна з фігур Гравця не може здійснити хід, не порушуючи правил); *мат*, обумовлений неможливістю досягнення запрограмованої мети; *ендшпіль* (змушений відступ Гравця); *«армагедон»* – вирішальна партія, нічия у котрій аналогічна перемозі «чорного війська».

Лабіринти гри спостережені у логіці утворення темброво-семантичних двійників. Навколо Отелло і Яго формуються групи темброво-семантичних двійників. З надр висхідної системи народжуються двійники похідного типу. Серед темброво-семантичних дублів (Отелло, Кассіо, Родеріго) з'являються пари двійників навколо амплуа, відсутніх в образі Отелло: Кассіо і Родеріго – носії *амплуа фальшивого коханця*. Отелло і Кассіо притаманна спільна парадигма «службового шляху» («кар'єрний злет – падіння»). Трійця тенорів набуває функції *двійників Яго* – учасників драми помсти. До функції *жертви* приєднується Дездемона. Отелло і Родеріго – жертви і месники водночас; Кассіо і Дездемона – лише жертви; Яго – виключно месник. Співвідношення «жертва – месник» виходять за межі тенорової тембрової групи, вбираючи Яго і Дездемону. Яго – *alter-ego* Отелло, оточений семантичними двійниками-месниками (Отелло, Родеріго). Як семантичні двійники постають персонажі, котрі у різні часи репрезентували *амплуа шляхетного правителя* (Монтано, Отелло, Кассіо). Визначено ігрові комбінації двійників: Отелло – Кассіо – Родеріго; Кассіо – Родеріго; Отелло – Родеріго; Монтано – Лодовіко – Геральд – Отелло; Монтано – Отелло – Кассіо; Отелло – Яго; Яго – Отелло – Родеріго.

Тлумачення Емілії як двійника Дездемони обумовлено театральними амплуа першої і другої героїні, вокальними тембр-амплуа *Jugendlich*

dramatische Sopran і *Dramatischer Mezzo Soprano*. Партії наперсниці у заключній сцені властиві репліки, близькі фразам відчаю Дездемони.

Двійникові системи охоплюють всіх персонажів музичної драми; оперній персоносфері властивий рухомий характер.

Як тембр-амплуа у вердіївському «Отелло» постають басы (Лодовіко, Монтано, Гарольд); проміжне місце між тембр-амплуа і тембр-характером посідає Родеріго; Емілія набуває значення тембр-характеру з ознаками тембр-образу; як тембр-характери постають Отелло, Дездемона, Яго, а також Кассіо, маючи усі передумови для репрезентації як тембр-образи.

З'ясовані тембр-амплуа головних героїв опери у відповідності до німецької системи *FACH*. Партія Отелло призначена для *Heldentenor* (*heroic Tenor*) або *dramatic tenor*, що відповідає *Tenore di Forza* (*spinto*). Тембр-амплуа Отелло містить героїчну ознаку і баритональну зафарбленість. Партія Дездемони призначена для *Jugendlich dramatische Soprano* або *Lyric dramatic Soprano* з ознаками *spinto* демонструє якісну спорідненість *Tenore di Forza* (*spinto*) як *Stimmfächer* Отелло. *Stimmfächer* Яго відповідає *Kavalierbariton* (голосу металевого тембру шляхетного забарвлення) і *Charakterbariton* або *Verdibaritone* (обумовлює антитетичність як принцип романтичної свідомості).

Осмислена інтонаційна інтонаційна виразність партій оперних персонажів у 1 дії опери. Як висновки інтонаційного аналізу персоносфери опери постають такі спостереження: темброві двійники Отелло постають двійниками Яго в інтонаційній драматургії; Монтано і Отелло об'єднує спільна функція Вісника (псалмодіювання); любовний дует Отелло і Дездемони – як експозиція і кульмінація опери як «*dramma lirico*»; накладення етапів розвитку драми – вердіївський принцип оперної драматургії; п'ять типів семантики визначають інтонаційну драматургію опери: лірико-драматичний, псалмодійний, героїчний, фатальний, гротесковий; інтонаційний обсяг змісту вирізняє семантичне навантаження оперного персонажу, прояснює відношення до відповідного типу тембру (амплуа, характер, образ) у музичній драмі; вердієвський принцип символізації вокально-тембрової драматургії

сприяє її виходу на концепційний рівень відтворення художньої ідеї опери. Символізація вокально-тембрової концепції опери обумовлена композиторським прочитанням драматичного першоджерела. Тембровий розподіл партій солістів – досконала система, символіко-функціональне навантаження котрої ретельно осмислені як на рівні окремих персонажів, так і на рівні зв'язків між ними. Вокальні тембри оперної персоносфери розподіляються за семантичними функціями; темброво-семантичний план розподілу голосів набуває ознак системи, рівні котрої розраховані, немовби з математичною точністю. Системний характер функціонування семантизованої системи вокальних тембр-амплуа в оперній партитурі засвідчує чіткість структурування бездоганно утвореного художнього універсуму, організованого за законами математичної логіки (симетрія, пропорція).

6. Як перспективи розвитку виконавської оперології у системі музикознавства, котрі обумовлюють подальше становлення наукового напрямку, слід визначити достатньо широке коло дослідницьких напрямів. Серед них – подальше вивчення структури і властивостей виконавської оперології як на рівні її складових, так і сценічної художньої цілісності. У такому випадку необхідним є долучення до напрямів у структурі виконавської оперології спеціалізованих наукових галузей (спеціальних наукових знань) мистецтвознавчої науки. Наприклад, вивчення хорового чинника у структурі оперного твору потребує залучення засад хорознавства; оцінка театральнорежисерського буття опери у часі-просторі сцени потребує врахування принципів театрознавчої науки, як і основ оперної режисури; осмислення танцювально-балетної і пантомімічної сторін оперної постановки – понять і методів хореології, за Т. К. Гуменюк, «науки у системі мистецтвознавчого знання в історичному діапазоні світоглядного й естетичного розмаїття індивідуальних творчих пошуків» [36], визначеної О. І. Чепаловим як «культурологічна і мистецтвознавча дисципліна», що продовжує формуватися і у 2020-ті роки [170, с. 33]). До розробки структури виконавської оперології в

її аналітичному аспекті доречно долучення спеціалістів з відповідних галузей – хорознавчої, хореологічної, театрознавчої тощо. У такому випадку виконавська оперологія з необхідністю набере статусу *колективної наукової творчості*.

Необхідним є і подальший розвиток понятійно-категоріального апарату виконавської оперології. Доцільним є здійснення подальшого розвитку понятійно-категоріального апарату виконавської оперології на основі його розробки у відповідності до своєрідності галузевого елементу в її внутрішній структурі. Тобто, наприклад, хорознавча складова виконавської оперології має розвиватися з урахуванням тих напрацювань, що вже відбулися у хорознавстві щодо аналізу оперно-хорової творчості [9; 12].

Якщо у даній роботі перевагу надано теоретичному обґрунтуванню виконавської оперології, то як перспективи її розвитку мають поставати не тільки подальші концепційні дослідження, але і творчо-практичні, аналітичні аспекти осмислення наукової гілки, що виникає на перетині оперології і інтерпретології (порівняльної інтерпретології). Аналіз оперних постановок передбачає охоплення широкого кола виконавських інтерпретацій опер, здійснених у різні часи і у різних географічних просторах. Як окремий напрям тут має поставати порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій оперних шедеврів і національних традицій, сформованих в європейському і позаєвропейському контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. 2020. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», с. 89 – 96.
2. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
3. Античні поетики. Поетика / Аристотель. Про високе / Псевдо-Логін. Про поетичне мистецтво / Горацій. Київ: Грамота, 2007. 167 с.
4. Анфілова С.Г. Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 142–163.
5. Аристотель. Поетика (переклад Б. Тена). Пам'ятки естетичної думки. Київ: Мистецтво, 1967. 135 с.
6. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 312 с.
7. Батовська О. М. Трагування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 30. Кн. 1. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 119 – 125.
8. Батовська О. М. Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматичної виразності // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 29. Кн. 2. Одеса: Астропринт, 2019. С. 209 – 222.
9. Батовська О. М. Хоровий компонент в опері європейських композиторів XVII – XVIII століть: навч. посібник для студентів муз. ВУЗів. Харків: Видав. «Бровін», 2010. 168 с.

10. Безклубенко С.Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. Видання: у 2-х тт. Т.2. [М-Я] / Ін-т культурології Нац акад. миств України. Київ: Ін-т культурології Нац. мист-в України, 2010. 256 с.
11. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 89: Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства. С. 190–205.
12. Белік-Золотарьова Н. А. (2011). Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. : шляхи розвитку. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – «Муз. мистецтво». Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 20 с.
13. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери «Катерина» М. Аркаса // Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей. Вип. 18 (1, 2020). Дніпро, ГРАНІ, 2020. С. 26 – 39.
14. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору // Аспекти історичного музикознавства. Вип. XVIII. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 25 – 39.
15. Білоус П.В. Вступ до літературознавства: навч посібник. Київ: Академія, 2011. 336 с.
16. Бойко Т.А. Образ-маска та сценічний гротеск в акторській творчості Йосипа Гірняка, 1922 – 1933. 10.00.02 – театр мистецтво. Нац ак наук України, Інститут мистецтва, фольклору та етнології ім. М. Рильського. К., 2010. 20 с.
17. Бойченко І. Аристотель. Стагірит // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. 742 с.

18. Бондарчук В. Постать Дмитра Гнатюка в українській оперно-режисерській практиці // Наук. журнал Худ. культура. Актуальні проблеми (17/2). 2021. С. 116 – 121.
19. Булик-Верхола С. Лексико-семантична характеристика української музичної термінології // Вісник нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології». 2010. № 675. С. 68 – 71.
20. Булик-Верхола С. Формування і розвиток української музичної термінології. Автореф. дис. ... канд. філ. наук. Спец.: 10.02.01. Львів: Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2003. 20 с.
21. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : автореф. дис. ... канд мист. ; 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.
22. Ван Мінце. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні : автореф. ... дис. канд. мист. ; 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2019. 24 с.
23. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. ... канд. дис. мист.; 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія імені ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 26 с.
24. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтв. ; 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.
25. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Автореф. ... дис. канд. мист. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.
26. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні.

Автореф. дис.... канд. мист. Спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А.В. Нежданової, 2019. 18 с.

27. Ван Юй. Імагологічний дискурс втілення образу Турандот у світовому музичному мистецтві. Автореф. канд мист. Львів, 2021. 20 с.

28. Віктор Гюго – Життя і творчість письменника (1802 – 1885) // <https://zarlit.com/biografy/gugo 1.html>. (дата звернення – 28.01.2024).

29. Витяг з протоколу № 6 засідання вченої ради ОНМА імені А.В. Нежданової від 23 грудня 2022 за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vitag-6-vid-23/12/2022>. (дата звернення – 12.07.2023)

30. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. Вид. 2-ге. Київ: Либідь, 2005. 488 с.

31. Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики ХІХ – початку ХХ століть. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво Автореф. дис.... канд. мистецтв. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2015. 19 с.

32. Гіголаєва-Юрченко В. О. Роль и специфіка вокально-виконавського універсалізму (на прикладі діяльності КП «Харківська обласна філармонія») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 188 – 200.

33. Гіголаєва-Юрченко В. О. Співаки-кастрати і контртенори: вокально- фізіологічна специфіка виконання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 65. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2022. С. 65-82.

34. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.

35. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

36. Гуменюк Т. К. Хореологія у просторі сучасного мистецтвознавства. Рецензія на монографію: Чепалов О.І. Хореологія: статті та лекції. К.: Видавництво Ліра-К, 2020. 228 с. // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 44. С. 242 – 247.
37. Даньшина В. Б. Сценічні втілення творів Жана-Філіпа Рамо. Часопис національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2010. № 2 (7). С. 59– 67.
38. Даньшина В. Лірична трагедія Ж.-Б. Люллі – риси жанру. Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. – Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / ред.-сост. М. Р. ЧеркашинаГубаренко. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 430-445.
39. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Одеса, 2010. 17 с.
40. Дездемона. [https://24smi.org/person/857 – dezdemon.html](https://24smi.org/person/857-dezdemon.html)
41. Драматургія Віктора Гюґо. [https:// mojaosvita. cjm. ua/ literature/ dramaturgiya-viktora-gyugo/](https://mojaosvita.cjm.ua/literature/dramaturgiya-viktora-gyugo/) (дата звернення – 11.06.2024).
42. Драч І. С. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). Художня культура : Актуальні проблеми. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 50-54.
43. Дункевич С. Г. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз. Автореф. кандидата філософ наук. Київ Нац пед унт імені М. П. Драгоманова, 2012. 26.00.01. 17 с.
44. Єлизаветинська драма // <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення – 08.12.2023).
45. Єрошенко О. В. Вокальна складова дійових осіб комедії Лопе де Вега «Учитель танців» у виконавській інтерпретації акторів драми // Культура

України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. Харків, 2020. Вип. 67. С. 72-81.

46. Єрошенко О. Вокальна компонента в художньому кіно періоду «відлиги»: різновиди сольного виконання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. Напрямок: Мистецтвознавство. Рівне: РДГУ, 2021. Вип. 36. С. 128-134.

47. Єрошенко О. В. Вокальні композиції у фільмі «Сватання гусара» (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар»): драматургічний аспект. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 40 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2022. С. 92-99

48. Єрошенко О. В. Специфіка вокального репертуару студенток-актрис (на прикладі обробок українських народних пісень): музично-виконавський аспект // Культура України. 2021. № 7. С.92 – 99.

49. Еко Е. Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору] <http://dspace.nbuv.gov.ua/http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39408/08-Еко.pdf?sequence=1#:~:text=>

50. Жаркіх Т. В. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. XXVII. С. 97–111.

51. Жаркіх Т. В. Художні сенси *mélodie* "Lamento" Дюпарка-Готьє. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2022. Вип. 23. С. 102-114.

52. Жаркіх Т. Інтерпретація поезії Ш. Бодлера в *Mélodie* Е. Шабріє "Запрошення до подорожі". Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. Вип. 20. С. 94-105.

53. Желєзняк С. Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі // Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 199 –204.

54. Жовтянська В.В. Мистецтво гри і гра в мистецтві // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць ІПСМ НАМ України. 2010. Вип. 6. С. 59 – 70.
55. Закрасняна Ж., Мельниченко І. Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал» // Імідж сучасного педагога. 2018. № 5 (182). С. 78 – 81.
56. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 229 с.
57. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII – XIX століття. Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
58. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. ... канд. мист. ; 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 17 с.
59. Калашник М. П., Лошков Ю. І. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу // Вісник НАККІМ: науковий журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ. 2019. № 4. С. 64 – 70.
60. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
61. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ – Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
62. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Музичне виконавство : зб. наук. пр. Київ, 2001. Кн. 7. С. 115 – 122
63. Клековкін О. Ю. Сакральний театр у генезі театральних систем : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01; 17.00.02 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 24 с.
64. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини XX – початку XXI століття: автореф.

дис... канд мист: Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2016. 16 с.

65. Кияновська Л. О. Національний образ світу в українській професійній музиці // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. Одеса, 2010. Вип. 11. С. 202–213.

66. Кияновська Л. О. Про етико-психологічні засади музикознавчого дослідження і дискусії // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 5. Одеса: Видавничій дім «Гельветика», 2005. С. 24 – 25.

67. Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. К.: ПАРАПАН, 2009. 204 с.

68. Кобов Й.У. «Поетика» Арістотеля – нев’януча пам’ятка естетичної думки // Арістотель. Поетика (переклад Б. Тена). Пам’ятки естетичної думки. Київ: Мистецтво, 1967. С. 7 – 36.

69. Колесник О. С. Основи культурологічної інтерпретології. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 88 – 109.

70. Колесник О. С. Принципи класифікації форм художньої інтерпретації // Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 104 – 108.

71. Комарнитський Я. Амплуа тенора в музичному театрі Дж. Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема») // Бюлетень КНУКІМ. Серія: Музичне мистецтво. 2024.

72. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі // Культура України: зб.наук.праць. Харків: ХГАК, 2023. С. 82 – 88.

73. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти: автореф. дис. доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво / Харків. держ. академія культури. Харків, 2019. 39 с.

74. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971.

75. Котляревський І. А. Константи теоретичного музикознавства:

історія і еволюція // Українське музикознавство. Вип. 33. 2004.

76. Кречко Н., Ряжко О. Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві // Вісник КНУКІМ. Серія: Музичне мистецтво. 2022. Вип. 5 (1). С.46 – 55.

77. Кромвель // Юридична енциклопедія (у 6-ти тт.). Київ: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2021. Т.3: К – М. 792 с.

78. Крушинський В. Кромвель Олівер // Політична енциклопедія. Київ: Політичне видавництво, 2011.

79. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: дис... канд. мист. : 17.00.03. К., 2001. 175 с.

80. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 223 с.

81. Літературознавчий словник – довідник / за ред Р.Т. Гром'яка, ІЮ. І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

82. Лі Чженьсін. Проблеми взаємодії театру Заходу і Сходу в ретроспекції вивчення антропології культури // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 194–203.

83. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи. Автореф. дис... доктора мист. Спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. НАККІМ. К., 2015. 28 с.

84. Лю І. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальних творів китайських композиторів ХХ століття). Спец. – 17.00.03. Автореф ... канд. мист. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 20 с.

85. Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст емохи: інтерпретологічний підхід. Автореф. ... дис канд мист. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 19 с.

86. Маркова О. М. Антропологія та культурологія: методологічні пересічення й антитези Вісник НАКККІМ. Співавтор Андросова Д. // Щоквартальний науковий журнал 1'2019. Київ 2022. Вип. 2. С. 3 – 8.
87. Маркова О. М. Інструменталізм як основа музично-ліричного вираження // Вісник НАКККІМ. //Щоквартальний науковий журнал 1'2019. Київ, 2022. Вип. 3. (Співавтор Андросова Д.)
88. Маркова О. Метафізика історії музики і неоготика поставангарду. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 20. С. 3 – 9.
89. Маркова О. М. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2023. Вип. 43. С. 90 – 96.
90. Маркова О. М. Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства // Вісник НАКККІМ: науковий журнал. 2022. № 3. С. 162 – 168. (Співавтор – Д. Андросова).
91. Маркова О. М. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство. Вип. 22. Київ, 1987. С. 23 – 30.
92. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть // Вісник НАКККІМ. 3'2023. Київ, 2023. С. 172 – 178.
93. Мелешенко О.К. Публіцистика Віктора Гюго (1802 – 1885): навчально-методичний комплекс. Київ: ПВП «Задруга», 2003. 216 с.
94. Мід Дж. Г. Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіариста. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 375 с.
95. Міланіна А. О. Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона. ...дис. канд. мистецтв. за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2024. 243 с.

96. Міліченкова Н. Ф. Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з „Пікової дами“ П. Чайковського // Вісник НАКККІМ: науковий журнал. № 2. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 241 – 246.

97. Мітюшкін В. А. Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя і Томського в опері П.І. Чайковського «Пікова дама») // Музичне мистецтво і культура. Наукова збірка ОНМА імені П. І Чайковського. Том 1, № 30 (2020).

98. Міронова Т.В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві//Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація . 2021. С. 64 – 70.

99. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

100. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака–Артемівського та М. Лисенка) // Вісник НАКККІМ: науковий журнал. 2022. № 3. С.177 – 183.

101. Муравська О. Містеріальні основи виразності французької «великої опери» // Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія. Київ: Видавництво «Ліра», 2023. С. 226 – 284.

102. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві // Актуальні питання гуманітарних наук. 2017. Вип. 17. С. 93 – 100.

103. Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. 488 с.

104. Наумова О. А. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсифаль» та його сакральна драматургія : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Харків, 2006. 18 с.

105. Немкович О. М. Оперне мистецтво на сцені Київського оперного театру в 1930-х роках: історико-генетичний аспект // 9-й Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія: Зб. наук. статей. 2019.
106. Немкович О. М. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення.: Автореф. дис... д-ра наук: 26.00.01 – Теорія та історія культури. 2008. 37 с.
107. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. статей. Вип. 46. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. С. 601 – 613.
108. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 572 с.
109. Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46.
110. Образ художній // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 378.
111. Образи-концепти у поетичній творчості Шевченка // Шевченківська енцикл. Т.4: М -Па: у 6 т. Київ, Ін-т літри ім Т.Г. Шевченка. 2013. С. 612 – 655.
112. Оганезова-Григоренко О.В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis. Odessa, 2021. P. 440 – 459.
113. Орлова Т. Художній образ // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Ін-т філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Абрис, 2002. 702 с.
114. Пацунов В. П. Парадокси «перевтілення» в акторському

мистецтві: теорія та практика // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 360–367.*

115. Передмова до «Кромвеля» – естетичний маніфест французького романтизму // <https://ukrtvory.in.ua/peredmovova-do-kromvely-a-estichnij-manifest-francuzkogo-romantuzmu>

116. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі // *Філологічні науки. 2020. № 3. С. 49 – 53*

117. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компонента в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.

118. Постова Н. С. Поетика романтичного історичного роману: «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго. Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06. Донецький національний університет. Донецьк, 2002.

119. Протекторат Кромвеля.
https://uk.wikipedia.org/wiki/Протекторат_Кромвеля/ (дата звернення 11.06.2024).

120. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). К., 2002. С. 37–41.*

121. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні // *Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського, 2009. С. 21. – 25.*

122. Пясковський І. Логіка музичного мислення : монографія. К. : *Музична Україна, 1987. 182 с.*

123. Пясковський І. Б. Теоретичне музикознавство в дослідженні української національної музичної культури / *Мистецтвознавство України. Зб.наук.праць. Вип. 10. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2009. С. 107 – 114.*

124. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ*

століття). К., 2000. С. 46–56.

125. Романтична драма. <https://uk.wikwpedia.org/wiki/> Романтична драма. (дата звернення – 11.06.2024).

126. Романтична драма // Літературна енциклопедія: у 2-х тт. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.2. М – Я. С. 353 – 354.

127. Романтична драма // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 502 – 634.

128. Рощенко О. Г. Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського “Тангейзера” // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. Вип.5. Кн.4. К.: НМАУ ім П.І.Чайковського, 2000. С. 102-110.

129. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім’я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія : до 150-ліття знайомства. 2015. № 1 (35). С. 30–35.

130. Рощенко О. Г. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгрину» (міфооперологічні студії) // Українська книжка про Ріхарда Вагнера. Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. ІПСМ НАМ УКРАЇНИ, 2022. С. 306 – 332.

131. Саврук С. М. Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного виконавства). Автореф. ... канд. дис. Спец. – 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2010. 16 с.

132. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби (На прикладі опери «Пророк» Дж. Мейєрбера). Українське музикознавство: Науковометодичний збірник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305–316.

133. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві // Актуальні питання гіманіт наук. 2013. № 5. С. 126 – 133.

134. Самойленко О. До проблеми предметно-методичних тенденцій сучасного українського музикознавства. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Вип. 4, 2009.

С. 139–144.

135. Самойленко О. Ігрові тенденції музичного тексту: до проблеми неокласичного діалогу. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). К., 2002. С. 51 – 60.

136. Сігов К. Гра // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії імені Г. Сковороди НАН України. Абрис, 2002. 742 с.

137. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста. Автореф. дис. ... канд. мист. Спец. – 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2008. 19 с.

138. Скуратівський В. І. Культура Нового часу – основні стратегіями новоєвропейського культурного розвитку. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 36 с.

139. Солов'яненко А. А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової: автореф. дис... канд. мист. Спец. – 17.00.01. КНУКІМ, 2005. 20 с.

140. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Стар, 2016. 52 с.

141. Ставріаніді В. Шахи. Ключ до успіху. Вінниця: «Твори», 2019. 234 с.

142. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів: посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 176 с.

143. Стахевич О. Г. Історія вокального виконавства і наука // Харків у контексті світової музиної культури: події та люди. Харків, 2008. С. 42 – 45.

144. Стецюк Н. В. Втілення художнього образу у фортепіанній мініатюрі. Методичні рекомендації для закладів фахової передвищої мистецької освіти. Галузь знань 02 Культура і мистецтво. Спеціальність 025 Муз мистецтво. Київ 2021. 20 с.

145. Структура літературно-художнього образу. <https://ukrlit.net/info/criticism/structure.html>

146. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується. Зб. наук. праць. Київ, 2010.

147. Тан Чжанчень. Специфіка трактовки баса в опері XVII – XVIII століть : між амплуа і характером. Автореф. ... канд. дис. Спец. ... 17.00.03. ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2017. 18 с.
148. Тембр. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Тембр> (Дата доступу – 04.01.2024)
149. Тембр. slovopedia.org.ua/58/53410/388121.html/ (Дата доступу – 04.01.2024)
150. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні // Наука і освіта. № 12. 2016. С. 63 – 67.
151. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю: автореф. дис. канд мист.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, ОДМА ім А. В. Нежданової, 2010. 16 с.
152. Хабінець І. Б. Таємниці шахівниці. Тернопіль, Видавництво «Навчальна книга – Богдан», 2022. 208 с.
153. Хань Сяоянь. Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті. Автореф. ... дис. канд. мист. Спец. – 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2008. 19 с.
154. Хе Цзяньхуй. Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII – століть. Автореф. ... канд. дис. Спец. – 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2016. 18 с.
155. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191 – 198.
156. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
157. Хон Чен. Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX – XX століть. Автореф. ... дис. канд. мист. Спец. – 17.00.02 – «Музичне мистецтво». ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 15 с.

158. Художній образ – визначення. <https://ukrclassic.com.ua/catalog/theoria-literaturi/2766-knudozhnij-obraz-viznachennya>
159. Художній образ (https://uk.wikipedia.org/wiki/Художній_образ. (дата звернення – 1.01.2024)
160. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Монографія. К.: Логос, 2009. 226 с.
161. Чен Ке. «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи // Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. XXIX. С. 68 – 87. (співавтор О. Рощенко).
162. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа у виконавській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 65. Зб. наук. праць. Харків, 2022. С. 137 - 153.
163. Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології // Дніпропетровська музикознавча думка. Вип. 26 (1). 2024. Дніпро: Ліра. С. 340 – 354. (співавтор О. Рощенко)
164. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу. Автореферат канд дис. ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 17 с.
165. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія. Автореф. ... канд дис. Спец. – 17.00.03 – музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 19 с.
166. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
167. Черкашина–Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України, 2008. С. 118 – 126.
168. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: у

2 т. Суми, 2002. Т. 1. 184 с.

169. Черкашина–Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі // Актуальні проблеми історичного музикознавства. Харків: Акта, 2015. 392 с.

170. Чепалов О.І. Хореологія: статті та лекції. К.: Видавництво Ліра-К, 2020. 228 с.

171. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб.наук.праць. Харків, ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2007. Вип. 21. С. 178 – 188.

172. Шаповалова Л. В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monogfaph. Riga, Latvia: Baltia Publishing, 2021. Pp. 126 -143.

173. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства: навч. посіб. Харків: ХДАК, 2016. 330 с.

174. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

175. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). К., 2002. С. 154–177.

176. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Київ: Музична Україна, 1971. 142 с.

177. Юцевич Ю., Ніколаєнко П.М. Про українську співацьку школу С. 184 – 188.

178. Ягодзинська І. Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. нац.

муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.

179. Daniel Muzzolini. *Genealogie der Klangfarbe*. Verlag Peter Lang, Bern etc. 2006.

180. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11(54), 256-263.

181. Eleonore Marguerre, Julia Kawonn. Einmaleins des Vertragsrechts Deutscher Bühnen-A «Fach». In Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillian Reference.

182. Fachsystem im Musiktheater. Rollenfachsystem im Schauspieltheater siehe Fach (Schauspielkunst).

183. Hegel G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Zweiter Band. Mit einem Vorwort. Stuttgart, 1939. 469 s. <https://archive.org/details/vorlesungenberdi0002hege/page/n5/modee/2up>

184. German Fach System ([https://www.bing.com/search?pglt=418q=german+fach+system &cvid](https://www.bing.com/search?pglt=418q=german+fach+system&cvid)). (дата звернення – 14.08.2024).

185. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education / // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. Bibliogr.: 26 name. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (Web of Science).

186. Harris, Lee Davis. *A Stadi of intensity Control in Developing Voces: Implications for Pitcg Range*. Doctoral thesis // University of North Texas. December 1906.

187. Honolka Kurt. *Othello // Der grosse Reader's Digest Opernführer*. Verlag das Beste GMBH. Stuttgart – Zürich – Wien. 728 S. S. 412 – 416.

188. Hugo V. *Littérature et philosophie mêlées*. Bruxelles, 1834. T. 1-2.

189. Iryna Drach, Marianna Chernyavska, Maryna Cherkashina-Gubarenko, Nataliya Govorukhina, Olga Mykhailova. *Francis Poulenc's Music through Screen*

Media. European Journal of Media, Art and Photography, 2021. Vol.9 № 2. P. 92-105.

190. Johann Adam Hiller. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange. Leipzig, 1780.(Neuaufgabe: Edition Peter 1976).

191. Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel («Homo Ludens», 1939). Rowhit Verlag, Reinbek, 2009.

192. Jürgen Maehder. Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes – Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes. Dissertation Universität Bern. 1977.

193. Klobber, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert. Handbuch der Oper (9th ed.). Kassel: Bärenreiter. 2002.

194. McCleary, Mary. Dissrtation «Textual composition and the Macbeth, Otello, and Falstaff of Shakespeare and Verdi». Boston University Thesis & Dissertations [8632]. 2012.

195. McGinnis, Pearl Yeadon (2010). The opera singer`s career guide: understanding the European Fach system. Scarecrow Press.

196. Peter Anton Ling. Stimme, Stimmfach, Fachvertrag, die Bedeutung der Opernstimmfächer, Wissner Verlag 2013, 2.

197. P.H. Mertens. Die Schumannschen Klangfarbengesetze. Verlag E. Bochinsky, Frankfurt am Main 1975.

198. Schilling K. Hegels Wissenschaft von der Wirklichkeit und ihre Quellen. Bd.1: Begriffliche Vorgeschichte der Hegelschen Methode. – München: Reinhardt Verlag, 1929.

199. Scott-Stoddart, Nina. The Fach system of vocal classification. Halifax Opera Festival. Retrived 2021-08-18.

200. Steane, J.B. (1992). «Fach». In Sadie, Stanley. The New Grove Dictionary of Opera. London: Macmillian Reference.

201. Stimmfach. [https:// de. wikipedia.org/wiki. Stimmfach](https://de.wikipedia.org/wiki/Stimmfach) (дата звернення – 16.08. 2024).

203.Stimmfach – Wikipedia. [https:// de: wikipedia.org/wiki/Stimmfach](https://de.wikipedia.org/wiki/Stimmfach) (дата звернення – 15.08.2024)

204. Svitlana Anfilova, Stanislav Kucherenko, Adilya Mizitova, Kateryna. "The Own-The Borrowed" in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research* 9(1), 2020, P. 258–272.

208. Werner A. Deutsch. Klangfarbe. In *Oesterreichisches Musiklexikon*. Onlein-Ausgabe, Wien 2002.

209. Coulet du Gard, Rene (1976). Victor Hugo's "Cromwell". *Literary Onomastics Studies*. University of Delaware: 94–101. Retrieved 3 January 2015.

210. Florence, Naugrette (13 June 2001). *Publier Cromwell et sa Préface : une provocation fondatrice* (PDF). *Impossibles Théâtres* (in French). Grenoble, France. p. 9. Retrieved 22 March 2015.

211. Remshardt, Ralf (2004). *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*. Southern Illinois University. p. 74.

ДОДАТОК

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа у виконавській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 65. Зб. наук. праць. Харків, 2022. С. 137 –153. DOI 10.34064/khnum1-6508
2. Рощенко О. Г., Чен Ке. «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи // Аспекти історичного музикознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. Вип. XXIX. С. 68 – 87. DOI 10.34064/khnum2-2904
3. Рощенко О. Г., Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології // Дніпропетровська музикознавча думка. Вип. 26 (1). 2024. Дніпро: Ліра. С. 340 – 354. DOI 10.33287/222425

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

було представлено на наступних конференціях:

1. «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 12.05.2022);
2. «Захід-Схід: культура і мистецтво на грані поколінь» (Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 30.09.2023);
3. «Трансформація музичної культури і освіти» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 12.05.2024);
4. VII Міжнародний дистанційний музикознавчий семінар «Музичне слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 28.06.2024);

5. Міжнародна Фестиваль-конференція «Захід-Схід: культура і сучасність – на славу знаних митців Одеси» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 28.09.2024);
6. XI Всеукраїнська науково-практична конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва «ХНТОБ імені М. В. Лисенка. Шляхи розвитку. Репертуар. Митці. Напередодні 100-річчя Першого українського театру опери і балету» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 11–12.10.2024).