

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

**ТАН ЧЖАНЧЕН**

**УДК [78.071.2:782.1]:78.03“16/18”**

**СПЕЦИФІКА ТРАКТОВКИ БАСУ  
В ОПЕРІ XVII – XIX СТОЛІТЬ:  
МІЖ АМПЛУА ТА ХАРАКТЕРОМ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Харків – 2017**

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Харківському національному університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Анфілова Світлана Геннадіївна,**

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського,

доцент кафедри історії української та зарубіжної музики

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна,**

Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського,

професор кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства

**Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна,**

Комунальне підприємство

«Харківська обласна філармонія», солістка-вокалістка

Захист відбудеться «26» червня 2017 року об \_11\_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

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

Автореферат розісланий «25» травня 2017 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М. С.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Історія становлення баса як вокально-оперного амплуа не була послідовною. Пов'язаний з сакральним, містичним началом в церковно-співочій, духовній практиці багатьох країн, цей голос не став «візитною карткою» європейської опери в XVII-XVIII століттях. У період кристалізації опери як сценічного виду мистецтва, бас використовувався композиторами досить широко, хоча і не в якості провідного голосу. Після К. Монтеверді, в період розквіту венеціанської, а потім і неаполітанської опери, цей тембр був практично «вигнаний» з «серйозної» опери, поступившись місцем високим голосам. Лише в останніх творах В. А. Моцарта здійснилося його повернення на провідні позиції, що передбачило наступний розквіт басового репертуару в романтичну епоху. Опора в практиці російської та української композиторських шкіл XIX століття на національні традиції православного храмового співу також зміцнило позиції басового тембру.

Незважаючи на незгасний інтерес до опери і мистецтва академічного вокалу, в тому числі і з боку музикознавців, залишається багато білих плям в історії басового амплуа, особливо пов'язаних з періодом становлення опери. У наукових джерелах сформувалася думка про обмежені можливості баса в XVII-XVIII ст., як голосу, притаманного насамперед для комічних ролей. Однак інтерес до старовинної опери, що виник на межі XIX-XX століть, а потім спалахнув з новою силою в другій половині XX ст., сприяв відкриттю і поверненню в музичну практику багатьох раніше невідомих творів. Знайомство з ними виявляє широту і різноманітність образної палітри басових партій, яка не вичерпується лише сферою комічного. Друге народження опер Дж. Каччіні, Фр. Каваллі, К. Монтеверді, Л. Россі та ін., супроводжується в театральній практиці пошуком нових режисерських концепцій, що іноді кардинально змінюють початковий художній концепт. При цьому очевидний відгук музичного матеріалу минулого на «знахідки» сучасної режисури, що вказує на його величезний потенціал, актуалізуючи одвічну для музичного театру проблему підготовки та сценічного втілення партії-ролі.

Протягом всієї історії оперного театру відбувалася зміна естетико-стильових парадигм, йшло удосконалення вокально-виконавської техніки, що впливало на ієрархію вокальних тембрів в спектаклі, трактування образів оперних героїв, пов'язаних з питаннями акторської майстерності вокалістів. В умовах безперервного поновлення орієнтирами (і для композиторів, і для виконавців) ставали звичні сюжетні схеми з впізнаваними образними типами і відповідним музично-театральним втіленням. Це формувало музично-сценічну і виконавську традицію, яка, слугуючи правилом, буде визначати «обличчя» жанру. В оперному театрі її реалізація представлена в партіях-ролях, де вокально-технічні характеристики тембру, будучи пов'язаними з емоційно-смісловим образом, його драматургічними функціями, призводять до виникнення оперно-сценічного амплуа. На противагу цьому на певних етапах виникало природне прагнення звільнитися, переглянути настанови, що утвердилися як «штампи», внести нове в уже відомі схеми – створити характер.

Якщо у театрознавстві існує трактування амплуа і характеру як протилежних явищ, що співвідносяться за принципом *типового* та *індивідуального*, *канону* та його

подолання, то у музикознавстві ці поняття найчастіше задіяні як синоніми (хоча дослідники при тому вказують на існування в оперному театрі різних підходів до характеристики героя – що культивують опору на традицію, або на оновлення). Отже, актуальність теми дослідження мотивується:

- недостатньою вивченістю в сучасній оперології басових партій оперного репертуару, особливо періоду «стародавньої» опери;
- переоцінки басових партій з позицій співвідношення амплуа і характеру;
- стрімким розвитком «режисерського» театру, що, активно впливаючи на оперне мистецтво, ставить перед виконавцем завдання глибинного розуміння оперної традиції і її альтернативи;
- відсутністю в українському та китайському музикознавстві досліджень, що містять розкриття проблематики оперних партій для баса крізь призму співвідношення амплуа і характеру.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ХНУМ ім. І. П. Котляревського на 2012-2017 рр. (протокол № 1 від 28.08.2012 р.). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ХНУМ ім. І. П. Котляревського (протокол № 4 від 01.11.2016 р.).

**Мета дослідження** – обґрунтувати співвідношення амплуа і характеру в басових партіях-ролях в історико-стильовій еволюції оперного жанру. Згідно до цієї мети сформульовано наступні **завдання**:

- узагальнити уявлення про амплуа і характер, існуючі на сьогоднішній день в науковій літературі;
- виявити природу співвідношень понять «амплуа» і «характер» в оперному театрі в різні історичні періоди відповідно до естетико-стильових установок епохи;
- розглянути витоки формування образно-сценічних амплуа басових голосів в оперному театрі;
- проаналізувати басові партії в оперних виставах XVII-XIX століть в аспекті специфіки трактування голосу;
- простежити динаміку використання басового амплуа в оперних партіях XVII-XVIII століть;
- позначити межі амплуа і виявити ознаки характеру в структурі аналізованих басових партій-ролей з опер XVII-XIX століть;
- запропонувати методику аналізу амплуа/характеру басових партій як виконавського завдання у сучасній практиці.

**Об'єкт** дослідження – партії для баса в операх XVII – XIX століть; **предмет** – виражальні можливості басового голосу крізь призму співвідношення амплуа і характеру партії-ролі.

У якості **матеріалу** обрано сім опер, чотири з яких були створені у XVII столітті («Еврідика» Дж. Каччіні; «Орфей» та «Коронація Поппеї» К. Монтеверді, «Смерть Орфея» С. Ланді), «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Руслан і Людмила»

М. Глинки, «Алеко» С. Рахманінова. Як допоміжний матеріал залучена Восьма книга мадригалів К. Монтеверді; проаналізовано лібрето більш 40 опер XVII століття, аудіо та відеозаписи постановок оперних творів та їх фрагментів у різних виконаннях, за режисерськими версіями Ж.-П. Поннеля, Б. Світ, П. Брука.

**Методи дослідження.** У роботі використовуються фундаментальні методи дослідження, що склалися в теоретичному та історичному музикознавстві:

- *історичний* – дозволяє розглядати явища в динаміці спадкоємності;
- *типологічний* – має на увазі зведення множинних явищ до одного типу;
- *структурно-функціональний* – важливий для розуміння цілісності будь-якого художнього явища як системи підпорядкованих елементів (музичний твір, оперний спектакль, оперне амплуа, партія-роль);
- *інтонаційний* – необхідний для усвідомлення неповторності інтонаційної драматургії обраних для аналізу музичних явищ, звукового контексту епохи;
- *жанрово-стильовий* – дає можливість виявити риси оновлення загально типових явищ, жанрових моделей у межах авторського або епохального стилю;
- *інтерпретаційний* – зосереджений на питаннях виконавської практики, пов'язаної з проблемами «реставрації» оперної спадщини минулого, режисерської концепції музичного спектаклю;
- *компаративний* – передбачає порівняльне дослідження засобів і явищ.

**Теоретичну базу** дисертації складають праці з питань: *тембральних можливостей і оперно-сценічного амплуа баса* (Ю. Келдиш; Дж. Лаурі-Вольпі; О. Маркова; О. Стахевич; О. Чайка; Хе Цзяньхуй; Хон Чен); *історії, теорії та практики вокального виконавства* (В. Багадуров; В. Богатирьов; Л. Дмитрієв; С. Лащенко; М. Львов; Е. Русаков; І. Силантьєва; Е. Симонова; О. Стахевич; В. Тимохін; Чун Се Ік; В. Фоміна; В. Юшманов; Л. Ярославцева); *амплуа і характеру* (В. Всеволодський-Гернгросс; О. Купцова; В. Луков; В. Мейєрхольд, В. Бебутов, І. Аксьонов; О. Наумов; П. Паві; Т. Родіна; К. Станіславський; М. Чехов); *історії музичного мистецтва і оперного театру* (О. Алексєєв; О. Гозенпуд; І. Драч; О. Ємцова; І. Іванова, Г. Кукіль, М. Черкашина; О. Кандінський; Ю. Келдиш; В. Конен; Г. Кречмар; Т. Крунтяєва; Т. Ліванова; П. Луцкер, І. Сусідко; Г. Маркезі; М. Мугінштейн; О. Новосьолова; Р. Роллан; Л. Хохловкіна; М. Черкашина; О. Чігарєва; М. Чорна; L. Bianconi; H. Goldschmidt; T. Walker; N. Pirota; H. Prunieres; E. Rosand; H. Wolff; S. Worsthorn); *оперної драматургії* (Б. Асаф'єв; М. Друскін; Ю. Келдиш; О. Чігарєва; Б. Ярустовській); *історії та теорії драматичного театру* (О. Анікст; Л. Гроссман; О. Дживілегов, Г. Бояджиєв; П. Паві; С. Мокульський); *теорії жанру* (М. Арановський; А. Коробова; Є. Назайкинський; О. Соколов; А. Сохор; В. Цуккерман;); *стилю* (Г. Бояджиєв; Б. Віппер; О. Захарова; Л. Кірілліна; О. Купреянова; І. Коханік; М. Лобанова; С. Тишко); *творчості К. Монтеверді* (М. Арнонкур; В. Конен; О. Рощенко; О. Чернишов; Abert A.; T. Carter; N. Fortune; N. Pirota; E. Povoledo), *В. А. Моцарта* (Г. Аберт ; Б. Асаф'єв; Л. Акоюян; О. Берлянд-Чорна; М. Бонфельд; В. Ванслов; Р. Вернон; Н. Зейфас; Л. Кірілліна; П. Луцкер, І. Сусідко; О. Улибишев; О. Чігарєва; Г. Чичерін; А. Ейнштейн), *М. Глінки* (Б. Асаф'єв; В. Берков; О. Бронфін; О. Левашева; О. Канн-Новікова; О. Петрушанская; Р. Нагін; С. Яковенко), *С. Рахманінова* (В. Брянцева; І. Іванова, А. Мізітова;

Ю. Келдиш; Л. Кучер; О. Оссовський; О. Соловцов); *музичної інтерпретації* (О. Алексєєв; М. Арнонкур; Л. Баренбойм; О. Беляєва; С. Бородавкін; В. Медушевський; Л. Мельник); *естетики мистецтва* (М. Бахтін; А. Бергсон; Ю. Борев; Б. Бородін; Б. Віппер; Г. Єрмакова; Л. Маркус; В. Пропп; О. Шельтінг); *музичної режисури, створення сценічного образу співаком-актором* (П. Брук; Б. Покровський; К. Станіславський; В. Ванслов; Ю. Богатирьов; І. Силантьєва; Ф. Шаляпін); *енциклопедичні видання* («Большая советская энциклопедия»; «Куклы. Энциклопедия» «Музыкальная энциклопедия»); *словники* (Большой энциклопедический словарь; «Музыкальный словарь Гроува»; В. Даля; М. Міхельсона; П. Паві; Ф. Павленкова; М. Попова; А. Чудінова);

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше*:

- узагальнено інформацію про поняття «амплуа» і «характер» та їх діалектичний зв'язок, що дозволяє обґрунтувати їх в опозиції один до одного;
- розкрито функції амплуа і характеру як невід'ємних складових оперної традиції, де амплуа виконує «охоронну» функцію, утримуючи жанровий «код» опери, а характер пов'язаний з процесами оновлення оперного канону;
- досліджено структуру оперно-сценічного амплуа, специфічність якої визначається підпорядкуванням театрального та музичного в оперній драматургії;
- оперно-сценічне амплуа трактоване як явище, що відзначається своєю динамікою, здатним до змін, в залежності від розвитку музичного і драматичного театрів;
- розглянуто еволюцію образних типів і музично-виразних засобів в басових партіях-ролях в операх першої половини XVII століття;
- проаналізовані басові партії з опер XVII – XIX століть крізь призму співвідношення амплуа і характеру в рамках конкретної партії-ролі.

*Набули подальшого розвитку:*

- теза О. Наумова про співвідношення театрального і музичного у структурі оперного амплуа;
- методи аналізу оперної партії-ролі.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних програмах в курсах «Музична література зарубіжних країн», «Історія вокального виконавства», «Оперна драматургія», «Оперний клас», «Аналіз вокальних творів», «Виконавська інтерпретація» для бакалаврів і магістрів вищих навчальних музичних закладів України та Китаю. Дослідження може бути корисним і для виконавців у процесі вокально-сценічного опрацювання ролі в оперному спектаклі.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації були розкриті у 7 доповідях на міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Бетховен – terra incognita» (Харків, 2014), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2014, 2016), «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2015), «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016), «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (Харків, 2016).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 статті у фахових збірках, затверджених МОН України, 1 – у китайському періодичному виданні «Північна музика».

**Структура.** Дисертація складається зі Вступу, 4 Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 216 сторінок, з них 193 – основного тексту. Список використаних джерел включає 256 позицій, з них 36 – іноземними мовами.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання роботи, визначаються об'єкт і предмет дослідження, аналітичний матеріал, наукова новизна та методи дослідження, можливість практичного застосування отриманих результатів.

У **Розділі 1. «Оперно-сценічне амплуа баса: історико-теоретичний аспект»** розглянуто взаємозв'язок драми та музики в жанрі опери (1.1.), узагальнюються визначення понять «амплуа» та «характер» у теорії та практиці театрального мистецтва (1.2.), простежено еволюцію поглядів на ці категорії у музикознавчій літературі (1.3.), досліджується процес формування амплуа басу в оперному мистецтві (1.4.).

У **підрозділі 1.1. «Опера: на перетині музики і драми»** підкреслюється винятковість опери як жанру, чия специфіка обумовлена найдавнішими взаємозв'язками з драматичним театром, доказом якої стають і залучені з театральної практики поняття *амплуа, характеру, ролі*, що у музичному театрі під впливом специфіки вокального мистецтва зазнають істотних змін. Самодостатність опери як системи реалізується в тріаді: вокальне (виконавське) – музичне – театральне, кожен з компонентів якої або перебуває у відносній рівновазі з іншими, або домінує. Характер їх підпорядкування відображений у різних моделях оперного спектаклю: опера-*seria* як приклад домінування вокального; твори Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті – синтез вокального та музичного; *опери* К. Монтеверді, В. А. Моцарта, Дж. Верді – рівновага музичного і театрального; примат театрального – в спробах флорентійської камерати, *музичних драмах* К. В. Глюка, Р. Вагнера і т.д. Зв'язок музичного і театрального реалізується у взаємодії співака-актора і партії-ролі. Фокусом цього синтезу стає оперно-сценічне амплуа.

У **підрозділі 1.2. «"Амплуа" і "характер" в теорії та практиці театрального мистецтва»** проводиться аналіз генези цих понять поряд з оглядом існуючих на сьогоднішній день трактовок у науковій літературі. Поняття «амплуа» довгий час було спеціальним, пов'язане з драматичним театром. З часом його застосування в інших видах мистецтва поширюється, зазнаючи наукового осмислення у ХХ столітті в дослідженнях, що присвячені питанням театру та теорії літературної драми (К. Станіславський, В. Мейерхольд, М. Чехов, О. Анікст). Є очевидною певна еволюція в тлумаченні даної дефініції – від визначення статусу актора в трупі до «*типу ролі* актора, відповідного до його віку, зовнішності і стилю гри» (П. Паві). Класифікацій амплуа існує безліч, одна з основних – поділ на комічні і трагічні

амплуа, а також система французького театру класицистської доби, що довгий час панувала у європейському театрі. На протипагу поширеної думки про походження амплуа з *commedia dell'arte* (П. Паві), в запропонованому дисертаційному дослідженні здійснений висновок про витоки цього явища в античності, коли був сформований той образно-рольовий канон, який отримав подальшу розробку в європейській літературі XVI-XVIII ст.

Термін «характер», запропонований ще Аристотелем у якості синоніму амплуа, зазнає переосмислення в XIX столітті завдяки Г. Ф. Гегелю, який протиставив *характер* (як вираз індивідуального) схематичним *типам* (амплуа). Розуміння цих дефініцій як діалектичної пари, що склала основу театральної системи М. Чехова, приймається в дисертаційному дослідженні за точку відліку, будучи спроектованою на практику оперного спектаклю.

У підрозділі 1.3. «Розробка понять “амплуа” і “характер” в оперознавстві» надано панораму музикознавчих досліджень, що присвячені вивченню цього питання. В музичній науці розробка поняття оперного амплуа почалася лише в останні десятиліття XX століття. До того в фундаментальних працях з оперології цей термін або зовсім відсутній (Р. Роллан, Г. Кречмар), або згадувався при аналізі практичної реалізації оперних проектів (Г. Аберт, М. Черкашина) чи замінювався поняттями «тип», «драматургічний образ», «персонаж-маска» (Т. Ліванова, М. Друскін). Навпаки, «характер» частіше використовувався авторами минулого (Б. Асаф'єв, Т. Ліванова, М. Друскін, Б. Ярустовській). З 1980-х років з'являється ціла низка досліджень стосовно питань вокальних амплуа, що розглядаються на перетині оперної історії, вокального виконавства і методології (І. Драч, О. Стахевич, В. Богатирьов, Є. Новосолова). Вводяться нові поняття: «музично-драматичне амплуа» (П. Луцкер, І. Сусідко), «персонажна свідомість» (І. Силантьєва). Приділено увагу і конкретно басовому тембру (Е. Чайка, Е. Маркова, Хон Чен, Хе Цзяньхуй). Теоретичну розробку питання здійснює А. Наумов, який робить акцент на взаємодії театального та музичного в структурі оперного амплуа. Амплуа партії в опері є аналогом театального амплуа ролі, амплуа співака – співвідносно з амплуа актора. Багаторівнева структура характеристики оперного персонажу складається з *амплуа ролі* за текстом лібрето та *партитурного амплуа ролі* (вокальна партія). Їх доповнює *амплуа співака*, до якого входять: амплуа голосу, гучності, реєстрові амплуа, темброві, особливості зовнішності і психофізики.

У запропонованій дисертації амплуа і характер, які тлумачаться в опозиції один до одного, виявляють нерозривний внутрішній зв'язок. Амплуа – сформований в музично-театальному мистецтві тип ролей, що припускає системність зовнішнього вираження внутрішнього змісту образу, виступає канонем, відправною точкою для виконавця в особистих пошуках творчого самовираження. Характер – передбачає виявлення неповторної індивідуальності у межах заданого сценічного типу. У виконавській практиці вони постають двома полюсами, між якими виконавець вибудовує неповторний малюнок своєї партії ролі, схилиючись до більш класичного варіанту, або наважуючись на перегляд звичного, відкриваючи нові виміри особистості свого героя.



У підрозділі 1.4. «Формування образних амплуа баса в оперному мистецтві XVII-XVIII ст.» розглядається історія становлення басових оперних амплуа. Визначається поступовість входження басу до музично-професійної традиції з причини ідеалізації високого тону в європейській церковній та світській практиці протягом тривалого часу. Розквіт виконавської культури поряд зі змінами в галузі музичної естетики та філософії призвели до залучення басу до флорентійської *dramma per musica* (вперше – в «Евридіді» Дж. Каччіні, 1602). Протягом XVII століття у венеціанській опері створюється багата образна палітра басів, яка об'єднала типи протилежних полюсів: богів вищого і нижчого рівнів; героїв, філософів і лиходіїв; велично-серйозних і *buffo*; імператорів і слуг, головних і другорядних. Ця різноманітність суперечить думці, довгий час поширеної у науковій літературі, щодо належності басу лише до комічної сфери. Саме у практиці старовинної опери містяться витоки основних амплуа баса в операх XVIII-XIX століть: *філософ* (резонер); *носій влади*; *антагоніст*, *лиходій*; *герой*; *buffo*.

Отже, в Розділі 1 пропонується концепція аналізу басових оперних партій-ролей у контексті розуміння діалектичної природи зв'язків амплуа та характеру в системі оперного спектаклю.

У Розділі 2. «Амплуа баса в театрі монтевердієвської епохи» представлений аналіз басових партій в трьох зразках *dramma per musica* (Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді) та опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї».

У підрозділі 2.1. «Роль басового голосу в оперно-сценічних втіленнях міфу про Орфея» виявляється специфіка трактовки басових голосів в оперних творах першої половини XVII ст. – періоду формування оперного жанру як сценічного мистецтва. Обрані зразки об'єднує літературна основа (міф про Орфея) поряд з ідеєю втілення драми через музику.

У пункті 2.1.1. «“Евридідка” Дж. Каччіні» визначено роль цієї опери (1602) як першого вокально-сценічного твору за участю басового голосу у ролі Плутона, володаря царства мертвих, що виступає *антагоністом* ліричному Орфею. Традиція використання низького голосу для характеристики Плутона (на відміну від тенора в «Евридіді» Я. Пері, 1600) закріпиться у європейській опері («Евмелію» А. Агаццарі, «Орфей» К. Монтеверді, «Ланцюг Адоніса» Д. Маццоккі, «Орфей» Л. Россі, «Альцеста» Ж.-Б. Люллі та ін.). Слід зазначити, що у Каччіні образ ще не знає розвитку, оскільки роль музики пов'язується з функцією максимально точного донесення тексту, а ідея драми (як наскрізного розвитку подій) повністю фокусується у літературному сюжеті.

У пункті 2.1.2. «“Орфей”» К. Монтеверді» приділено увагу твору, в якому саме музика (а не текст) вперше стає провідником ідеї драми. В «Орфеї» К. Монтеверді (1607) басових партій-ролей дві – Плутона і Харона. Значення музичного розвитку образів відбилосся в розширенні масштабів їх партій (цілий акт у Каччіні дорівнюється одній сцені Орфея з Хароном у Монтеверді), в спробах композитора показати *процесуальність емоції*, її спектр, а не один афект. Це сприяло використанню варіантно-строфічної форми, засобів інтонаційно-ритмічного варіювання, гнучкості мелодичної лінії, поєднанню аріозності та декламаційності. Зміни зазнала і трактовка образу Плутона, в якому риси філософа переважають.

У пункті 2.1.3. «*“Смерть Орфея” С. Ланді*» аналізуються вокальні партії басових голосів в опері «*Смерть Орфея*» С. Ланді (1618). Широке використання баса поряд із сопрано та тенором (5 партій з 18 – басові); інтонаційна яскравість і різноманітність музично-образних амплуа (*Ебро* як носій ліричного, *Фуроро* – демонічного, *Харон* – поєднання величі та комічного, *Доля* та *Юпітер* – філософськи-резонерське); насиченість басових партій колоратурами, поєднання в них віртуозності з кантиленою; розгорнутість вокальних фрагментів за участю персонажів, що свідчить про кристалізацію ознак саме партії, – характеризують оперу Ланді як важливий етап у формуванні оперної специфіки басового тембру, пов'язаний з пошуком різноманітних форм його вокально-сценічного вираження.

Отже, період розвитку *dramma per musica* від «Орфею» Дж. Каччині до «Смерті Орфею» С. Ланді відзначений стрімкою динамікою щодо посилення позицій басового голосу в музичній драматургії вистави та формуванням його стійких образних типів.

У підрозділі 2.2. «*“Коронація Поппеї” К. Монтеверді – драма в музиці*» розглянуто партію Сенеки з останньої опери К. Монтеверді «*Коронація Поппеї*» (1642). Тема опери XVII ст. та її оперної творчості Монтеверді доволі широко висвітлена в музикознавчих дослідженнях (А. Аберт, Г. Вольф, С. Ворстхорн, Г. Гольдшмідт, Д. Граут, Г. Кречмар, А. Прюньєр, Р. Роллан, Г. Кречмар, Т. Ліванова, В. Конен). Наприкінці XX ст. цей список поповнився працями Е. Розен (підтвердила авторство Монтеверді в «Коронації Поппеї»), М. Арнокура (здійснив прорив у практичному вивченні опер Монтеверді), І. Мугінштейна (узагальнення інформації з історії опери), О. Чернишова (текстологічно-стильові питання «Коронації Поппеї»), П. Луцкера та І. Сусідки (відтворення специфіки оперного жанру в контексті музично-театрального життя того часу). Визначено жанрово-стильові ознаки опери: за типом драматургії – це *трагікомедія* з особливим типом лібрето, що характеризується епічністю, багатопігурністю, співіснуванням античних героїв і богів, цікавістю фабули, видовищністю, поєднанням комічного і серйозного. Нововведенням слід вважати зображення на оперній сцені історично достовірних персонажів (Нерона, Сенеки та ін.).

У пункті 2.2.1. «*Образ Сенеки – партитурне амплуа ролі*» досліджується один із аспектів оперного амплуа. Підкреслено значущість музики у розкритті поліфонії змісту, виявленню контрастів у драматургії. Чимало моментів, коли музика немов суперечить текстові і ситуації лібрето, що підтверджує реалізацію музичної концепції образу наче в паралелі до сюжетно-літературної фабули. Показовим є втілення образу філософа Сенеки, наставника Нерона. Цю партію композитор доручає басу, що вельми несподівано, з огляду на оперну практику того часу, зорієнтовану на високі голоси. Герой діє протягом восьми сцен, і це створює в музиці наскрізний розвиток образу – виняткове явище для опери початку її існування. Новизна полягає в динаміці розкриття образу, складній градації почуттів, розширеної музичної характеристики з ознаками лейтінтонаційних та лейтритмічних комплексів, у спробі переосмислення оперного амплуа у бік сценічного характеру.

У пункті 2.2.2. «*Виконавське прочитання*» простежено сценічну долю опери з кінця XIX ст. по теперішній час. Відродження «Коронації Поппеї» в сценічній практиці почалося з 1888 р. (Венеція). Після флорентійської (1936, дир. Е. Кшенек) і

віденської вистав (1963, дир. Г. Караян) видатним явищем була визнана постановка М. Арнокура в співпраці з Ж.-П. Поннелем (1977, Цюрих, Монтеверді-ансамбль), де панували: установка на автентичність, використання старовинних інструментів, прийоми підкреслено чіткої артикуляції як у грі, так і співі. Одна з найталановитіших щодо передачі духу музики Монтеверді, вона стала лише ланкою у творчому змаганні музикантів і режисерів на задану тему, в якому слід відокремлювати дві тенденції: барочно-стилізаторську і позначену вільним режисерським пошуком. Робота з рукописами та *Urtext-м* «Коронації» завжди перетворюється для музикантів і постановників на справжнє наукове дослідження, народжуючи часом несподівані гіпотези, в тому числі і у вокально-інтерпретаційній сфері, надихаючи виконавців на створення своєї редакції, як музично-текстової, так і драматургічної.

Отже, аналіз басових партій в оперних творах першої половини XVII ст. надає уявлення про еволюцію природи басових партій: від невеликих фрагментів у флорентійській *dramma per musica*, що були переважно засновані на стилі *rappresentativo*) до розгорнутих сольних висловлювань монологічного типу у драмах Монтеверді пізнього періоду його творчості; від втілення одного емоційного стану – до цілісної музичної концепції образу; від прагнення типізації – до спроби переосмислення оперного амплуа у бік сценічного характеру.

У **Розділі 3. «Бас в системі моцартівського спектаклю»** суть новацій В. А. Моцарта відносно співвідношення амплуа та характеру у структурі оперної партії-ролі розглядається в контексті: історико-стильових процесів в опері та вокально-виконавській практиці XVIII ст. (3.1.), розширення ролі басових партій в операх самого композитора (3.2.), трактовки традиційних оперних амплуа в «Дон Жуані» (3.3.).

У **підрозділі 3.1. «Закони жанру та вокально-виконавська практика XVIII ст.»** наводиться аналіз процесів у музичному театрі та оперно-виконавській традиції XVIII ст., які призвели до розповсюдження канону італійської опери – *opera-seria*, як головного жанру. Провідними серед них були прагнення та рух до *мінізації*, що намічені у венеціанській опері XVII ст. (Ф. Каваллі, А. Честі), та закріплені представниками неаполітанської (О. Скарлатті та ін.). Використання однакових драматургічних прийомів та сюжетних ситуацій, утримання персонажів та їх ролевих функцій відбилися і в «шаблонних» типах музичного вираження, що призвело до виникнення стандартних вокально-сценічних амплуа в оперній драматургії того часу. Другий рівень типізації був пов'язаний з виконавським мистецтвом, с гегемонією кастратів, яка розповсюджувалася і на вокальну методику. Виконавська досконалість асоціювалася з віртуозністю, блискучою вокальною технікою, мистецтвом імпровізації та абсолютною відсутністю акторської гри. Статус співака визначався його тембром і кількістю арій у виставі; при цьому залучення басів на провідні партії вважалося «пережитком» венеціанської опери часів Монтеверді. Оновлення пов'язувалося з переглядом всієї системи оперної драматургії, сколом чого виступало оперне амплуа як багаторівнева структура. Переосмислення концепції образу (амплуа ролі за лібрето) могло впливати на «перегляд» його музичного розкриття (амплуа партії), не оминаючи і виконавської сторони (амплуа співака).

У підрозділі 3.2. «Басові партії у моцартівських спектаклях» доводиться значення практичної обізнаності В. А. Моцарта для його оперних експериментів. Зацікавленість композитора у вокально-практичній стороні оперного спектаклю поєднувалася в його творах з прагненням максимального розкриття темброво-технічних можливостей голосів. Його співпраця з найкращими співаками-басами Віденської опери (Л. Фішер, Ф. Бенуччі, С. Мандіні, Буссені, Ф. Понціані) сприяла висуненню баса/баритону на провідні позиції в оперних виставах (Осмін, Фігаро, Граф, Дон Жуан, Лепорелло, Дон Альфонсо, Командор, Бартоло, Антоніо, Мазетто). Моцартівські басові арії передбачали наявність у співаків не тільки повного, красивого тембру, але й природності акторської гри, характерності без перебільшень. Здається неправомірним пов'язувати поширення функцій басів в операх Моцарта лише з впливом опери- *buffa*, оскільки іншим виявляється сам підхід композитора до розробки партії-ролі. Ознаками оновлення традиційних амплуа стає їх збагачення функціями протилежних типів (поєднання комічного та трагічного, героїзація комічного); заміна у театральній драматургії звичних ходів ситуаціями вибору, що дозволяють виявити індивідуальність героя; посилення взаємовпливу персонажів, наскрізний (насамперед у музиці) розвиток образів; перегляд традиційних прийомів сольної характеристики – зменшення кількості арій, відмова від традиційних арій-«виходів», розміщування їх в кульмінаційних зонах; посилення ролі ансамблів. Отже, в межах наскрізь типізованої італійської оперної моделі В. А. Моцарт силами музики здійснює реформу, долаючи обмеження *амплуа* і створюючи справжні *характери*.

**Підрозділ 3.3. «Традиційні оперні амплуа та їх трактовка в “Дон Жуані” В. А. Моцарта»** присвячено дослідженню специфіки втілення оперних амплуа за трьома позиціями: амплуа ролі, партитурного амплуа та амплуа співака.

У пункті 3.3.1. «*Амплуа ролі: типологія образів Дон Жуану та Лепорелло*» простежено театральньо-поетичний родовід образів головних героїв, з визначенням неоднаковості еволюції цих явищ як театральних амплуа. Легенда про Дон Жуана залишила значний слід у європейській літературі, за часів іспанського Середньовіччя (XIV ст.) і до моцартівської епохи отримавши розробку у творчості «народних» і професійних драматургів (Тирсо де Моліна, Мольєр, Бертаті, Гаццанігі, Да Понте та ін.). З самого початку в образі Дон Жуану поєднувалися риси *злодія* та *лицаря*, вказуючи на можливість подальшої «модуляції» образу з амплуа *злодія* до *героя*, з площини *комічного* до *героїчного/драматичного*. У XVIII ст. переважала комічна трактовка образу. Слід нагадати і про популярність образів гравця, розпусника, що обиралися авторами як привід для мораліте разом з оспівуванням внутрішньої свободи персонажа. Всі ці тенденції відбилися в образі моцартівського Дон Жуану, амплуа якого виявляється змішаного типу, поєднуючи в собі амплуа *героя*, *злодія* чи *твікстера*; облагороджування при цьому було продиктовано саме музичною концепцією. На відміну від Дон Жуану, образ Лепорелло не перетинає рамок одного амплуа, фокусуючи повноту уявлень про *комічне*, що втілилися в цілій низці персонажів європейського театру (раб у Плавта, Каталінон, Арлекін, Пульчинелла, Паскварієлло, Станарель, Гансвурт, пікаро). В умовах моцартівської драматургії комічність Лепорелло пом'якшується, що продиктовано поліжанровою природою спектаклю.

У пункті 3.3.2. «*Партитурне амплуа ролі*» аналізується музична сторона вокальних партій Дон Жуана та Лепорелло скрізь призму діалектичного зв'язку понять «амплуа» та «характер». Визнано, що амплуа *героя* (як лідера у розвитку драми), мужня, благородна природа образу втілюється в партії Дон Жуана в перевазі радісно-спрямованого стану та багатстві тематичного матеріалу; у виборі тональностей *D-dur*, *B-dur*, що асоціюються у Моцарта з ідеями життя, світла; в переважанні інтонацій оклику, зокрема висхідній кварта, руху по тризвукам. У той же час, новизна його музичного портрету, полягає в спрямованості на створення *характеру*, підтвердженням чому стають: різноманітність емоцій (радість, гнів, чуттєвість, іронія), змішання драматичного і комічного елементів, відсутність розгорнутих сольних арій, обов'язкових у практиці того часу.

*Лепорелло* – *alter ego* Дон Жуана, що підкреслено і музичними засобами. Йому належить кілька сольних висловлювань (дві арії, аріозо на початку Інтродукції), в тематизмі яких окрім рис типового буффо (скоромовка, великі скачки в вокальній партії), з'являються і характерні для Дон Жуана *D-dur* та квартово-фанфарні мотиви (арія «зі списком»). Музичне рішення ще раз підкреслює нерозривність пари Дон Жуана і Лепорелло, що постає своєрідною смисловою «монадою», з закладеним в неї механізмом стрімкого розвитку *drama giocoso*. На внутрішньому зв'язку героїв ґрунтується як комедійність Лепорелло, так і героїка Дон Жуана.

В пункті 3.3.3. «*Виконавські “варіації” на партію-роль*» розглядаються два варіанти сценічної інтерпретації моцартівського «Дон Жуану» – спектакль з програми Зальцбургського фестивалю 1953 р. (дир. В. Фуртвенглер) і кіно опера «Дон Жуан: помста Лепорелло» («Don Giovanni. Leporello's Revenge», 2000) канадського режисера Барбара Вілліс Світ. Контрастність образів породила в оперній режисурі традицію їх сценічного втілення у вигляді нерозлучною шахрайської пари, з чітким окресленням малюнку ролі кожного з учасників дуету. Установка на розмежування функцій героїв культивувалася в постановках «Дон Жуана» з моменту прем'єри і до 1970-х років, коли в театральному мистецтві посилювалися тенденції *Regie*-театру, де ідея режисера домінує над концепціями суто композиторськими чи виконавськими. «Зальцбургська» вистава – приклад максимально точного слідування партитурі Моцарта, збереження «авторського слова», тоді як Барбара Світ пропонує інше, «альтернативне» рішення, на що вказують перестановка смислових акцентів, та виникнення *субтекстів* (часу, контрасту).

Отже, моцартівські оперні партитури завжди відкриті для експерименту. Глибина смислів, запрограмована в «Дон Жуані», дозволяє співакові щоразу вибудовувати свій, неповторний малюнок партії ролі, долаючи усталені кліше оперного амплуа заради виявлення характеру.

У Розділі 4. «Від амплуа к характеру: басові партії в опері ХІХ ст. (східно-європейський регіон)» досліджуються процеси перетворення європейських канонів оперного стилю в умовах національної культури (4.1.), індивідуального композиторського стилю (4.2.) та під впливом «режисерського театру» (4.3.).

Підрозділі 4.1. «М. І. Глінка як засновник “російського *bel canto*”» присвячений питанню розробки композитором на основі синтезу італійської моделі *bel canto* та національних традицій віртуозного оперного стилю, практичним

втіленням якого стають обидві опери композитора – «Життя за царя» (1836) та «Руслан і Людмила» (1842). Методику *bel canto*, композитор освоював безпосередньо в Італії, де зазнав значного впливу оперного стилю свого часу (В. Белліні, Г. Доніцетті). Однак критично осмисливши цей стиль, Глінка відмовиться у своїй творчості від деяких його принципів: віртуозності як самоцілі, афектації як навмисного підкреслювання мелодраматичних емоцій. Ідеал композитора передбачав поєднання віртуозності з драматизмом, технічної досконалості – з акторсько-сценічним опрацюванням ролі. Оновлення зазнав і сам образ оперного герою.

У підрозділі 4.2. «Переосмислення традиційних оперних амплуа в “Руслані і Людмилі» М. Глинки» вивчається практична реалізація реформаторських ідей композитора щодо оновлення оперного стилю.

У пункті 4.2.1. «Оновлення оперних форм» розглянуто механізм оновлення традиційної «чарівної опери» в контексті композиторської концепції оперного спектаклю. «Руслан» позначений виключною «логікою вокалізації» (Б. Асаф'єв); «стильовим плюралізмом» (С. Тишко), що втілюється у поєднанні бельканто, російської пісенності, східного інтонування. Спираючись на відомі сюжетні схеми та оперні форми, провідні європейські вокально-технічні розробки, композитор переосмислює жанровий прототип «з середини», переключаючи увагу з динаміки сюжетного розвитку на внутрішнє «опрацювання» героєм подій. Це призводить до збагачення сольних портретів палітрою різноемоційних висловлювань, виявлення почуттів у динаміці, різноманітності композиційних рішень арій контрастно-составного типу, в активному залученні хору до сценічної дії, об'єднання сцени та сольних номерів.

У пункті 4.2.2. «Партитурне амплуа ролей Руслана та Фарлафа» міститься аналіз музичного наповнення партій двох героїв – антагоністів, носіїв героїко-ліричного та комічного амплуа в композиції опери. Відмова від традиційного тембрового амплуа тенора на користь баса у партії головного герою вказує на свідоме переосмислення автором законів «чарівної опери» в «Руслані», сюжет якого трактується не літературною казкою, але оперою реалістичного змісту, що призвело і до корекції музичного образу головного героя у порівнянні з поетичним першоджерелом. Глінка відмовляється як від іронічного підтексту пушкінської поеми, так і «психологізму» як основного методу показу, прагнучи до простоти, природності вираження, що стає для нього синонімом сценічної правди.

Пункт 4.2.3. «Партії Руслана та Фалафа як виконавська задача» присвячено огляду виконавської традиції сценічного втілення образів двох героїв. Складність виконавської задачі міститься у виявленні ознак *ролі* в оперній *партії*, *характеру* – в межах *амплуа*, чим визначається поєднання вокально-технічних труднощів з акторською майстерністю. Орієнтація композитора на «живу модель» – співаків-басів О. Петрова, С. Гулака-Артемівського, сприяла створенню сценічної традиції виконання цих партій. Однак задача будь-якого співака – будувати індивідуальний малюнок партії-ролі, ключем до якого є інтонаційна природа музики Глинки, що повністю відображає суть психологічної реакції героя.

У підрозділі 4.3 «Про еволюцію оперно-сценічного амплуа баса в “Алеко” С. Рахманінова» зроблена спроба простежити механізм перетворення канону оперної

партії-ролі на прикладі різної інтерпретації образу Алеко з однойменної опери С. Рахманінова. Представлено порівняльний аналіз каватини Алеко – головної музичної характеристики героя – у виконанні видатних співаків минулого (Б. Корсов, Ф. Шаляпін, Б. Штоколов, Є. Нестеренко, М. Гяуров, Ю. Гуляєв) та сучасності (Д. Хворостовський, Шеньян). Різна трактовка образного амплуа (від *зłodія* до *герою*), посилення драматичного, або ліричного типу висловлювання, дозволяють зробити висновок, що амплуа, будучи зовні стабільною величиною, може переосмислюватися як під впливом перетворень у галузі театру, так і особистого внеску видатних виконавців.

**У Висновках** узагальнено основні результати дослідження у відповідності до поставлених у ньому завдань.

Інструментом аналізу у запропонованому дослідженні стало виявлення співвідношення амплуа і характеру як категорій оперної драматургії. Розглянуто структуру оперно-сценічного амплуа, специфічність якої обумовлена співвідношенням театрального і музичного в оперному спектаклі. Виходячи з цієї ідеї, простеженої на різних історичних стадіях розвитку оперного жанру, а також аналітичних спостережень в конкретних стильових контекстах, зроблені наступні висновки.

1. Як показав огляд наукових джерел, взаємозв'язок драми і музики в опері породжує множинність перетинів в термінологічному полі двох мистецтв (драматургія, образ, амплуа, характер, роль). Очевидним є і виникнення в художньому просторі опери нових синтетичних понять (актор-співак, партія-роль), що відображають подвійність її природи. Не можна не відзначити і факт переосмислення явищ драматичного театру в музичному спектаклі, специфіка якого визначається домінантою *вокального*. Його присутність в якості третьої складової синтезу (поряд з театральним та музичним) реалізується в багатовимірності категорії оперного амплуа, що передбачає не тільки характеристику співочого тембру, але й амплуа ролі (за лібрето та партитурою).

2. Дослідження генезису поняття «амплуа» підтвердило, що його формування ще з античності пов'язане з театральною практикою комедійного жанру, в якому вимога до правдивості реалізовувалася у зв'язках між внутрішньою (переживання героя) і зовнішньою формами (пластичне вираження, вчинки). Протиставлення амплуа і характеру виникає вперше в романтичній літературі, обумовлене підвищенням ролі «психологізму» в розкритті образу героя.

Процеси типізації стали передумовами формування амплуа і в оперному театрі, вперше – в спектаклях венеціанської школи останньої третини XVII ст., охопивши область образно-драматургічних прийомів і їх музичної реалізації. (Говорячи про музику слід згадати і про теорію афектів як способу фіксації емоційного стану у конкретних типах музичної характеристики). У 1730-і роки («епоха Метастазіо», неаполітанська школа) це сформувало класичний канон італійської опери (в жанрах *seria* і *buffa*), провідними принципами якого стали: спрощеність сюжетного розвитку в плані зведення множинності варіантів творчих рішень до однієї схеми-інваріанта; повторення сюжетних ситуацій, образних типів і, відповідних засобів вираження – як

в музиці (заздалегідь затверджений набір арій-портретів), так і в пластиці (сценічні жести, міміка, строго регламентовані характером оперної арії).

Кристалізація амплуа була неминучим наслідком етапу створення оперою свого жанрового «коду», асоціюючись з періодами стабільності, що, як правило, супроводжувалися в оперному театрі посиленням позицій вокального мистецтва, створюючи наче замкнуте коло. Це підтверджує розквіт неаполітанської школи співу, диктат кастратів в XVII-XVIII століттях, які будучи інструментом практичної реалізації в оперному спектаклі творчої ідеї композитора, проте не давали цій ідеї можливості розвиватися поза межами свого мистецтва, диктуючи характер музичного рішення відповідно до співочих установок свого часу і таланту. Аналогічна ситуація буде визначати італійську оперу 1830-х років (Россіні, Белліні, Доницетті) і у французьку (Мейєрбер). Відкриття в області вокальної техніки, розквіт *bel canto*, захопленість ефектними технічними прийомами переключали увагу з *виразного на живописне*, відсуваючи музичну і театральну-сміслову концептуальність на другий план, а значить, запускаючи механізм дії канону, що завжди супроводжувався перемогою амплуа.

Однак паралельно з цим визрівали і альтернативні процеси звільнення від «штампів», які сприяли виявленню індивідуального в рамках партії-ролі, а значить сприяли посиленню позицій характеру.

3. Запропонований в дисертації аналіз басових партій з позицій співвідношення амплуа і характеру підтвердив ідею про їх нероздільність в оперному жанрі, в системі якого *амплуа* виступає одним з стабільних елементів. Тому ступінь індивідуальності *характеру* усвідомлюється лише в порівнянні з вже існуючими типами.

4. Стосовно динаміки використання басових амплуа в оперній практиці XVII-XIX ст., слід назвати ряд причин, що впливають на вибір вокальних тембрів і зміни підходів до трактування образів: особливості менталітету, духовно-релігійні традиції, морально-етичні установки і архетипи; стиль епохи, естетико-філософські концепції; реформи в сфері драматичного театру; розвиток вокальної техніки, феномен індивідуальних відкриттів; комерційна сторона. Таким чином, будь-яке оперно-сценічне амплуа (що підтвердив аналіз басових партій-ролей) може бути трактовано як динамічне явище, здатне до змін, з огляду на процеси взаємовпливу музичного і драматичного театрів.

5. Шлях до *характеру* в межах партії-ролі, виявленню індивідуального в типовому, намітив ще Монтеверді у своїх пошуках відповідності музики душевному стану. Саме він створив перші зразки музичної драми і прецедент наскрізного розвитку образу з елементами *характеру* (басова партія Сенеки), передбачивши відкриття Моцарта в пізніх реформаторських операх, де в рамках відомих амплуа викристалізовується нова якість образу – характер.

Надалі прийоми виявлення рис характеру в контексті заданого амплуа реалізовувалися: в *театральній* драматургії – в увазі до слову і прагненні донести його зміст (Монтеверді); в розробці нових поетичних лібрето за відомими сюжетними схемами (Глюк); в утворенні оригінальної драматургії, розробки індивідуальних характерів (Моцарт); в змішуванні рис протилежних амплуа в природі одного персонажа (Моцарт, Глінка, Рахманінов); в суперечливості вчинків героя щодо



заданої сюжетом лінії його поведінки. В *музиці* – оновлення пов'язувалося з посиленням ролі монологічного висловлювання (Монтеверді, Глюк); переосмисленням традиційних вокально-тембрових рішень (Моцарт, Глінка); відмовою від принципів мислення афектами на користь індивідуального музичного рішення; в розкритті ідеї драми в першу чергу засобами музики, а не тільки тексту. У *виконавстві* – про зміни свідчить посилення ролі акторської гри; підпорядкування технічно віртуозних прийомів цілям виразності і сенсу (Моцарт, Глінка); переосмислення заданого типу ролі; розподіл функцій партії і ролі, кожна з яких має свою логіку реалізації в оперній партитурі і т.д.

6. Безумовно, зробивши спробу проаналізувати знакові зразки оперних партій з басового репертуару XVII-XIX століть, ми не претендуємо на вичерпність заявленої проблеми. Дана тема є безмежною. Тим часом, запропонований підхід має практичну спрямованість, будучи прив'язаний до кожного виконавця в його творчої діяльності (спектакль, концерт, оперна студія). Запропонована методика є не тільки теоретичним ключем до аналізу оперної партії-ролі будь-якого історичного періоду, а й сутністю виконавської творчості співака, який працює над конкретною басовою партією. На цьому шляху в даній роботі містяться поради виконавцям щодо можливостей реалізації своєї творчої індивідуальності з урахуванням стильових установок виконуваних творів.

#### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Тан Ч. Оперный Алеко: к вопросу эволюции оперно-сценического амплуа / Ч. Тан // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х.: ХДАДМ, № 4 /2015. — С. 111—116.
2. Тан Ч. Ампуа баритона в «Дон-Жуане» В. А. Моцарта / Ч. Тан // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. — Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. — № 1 (вип. 33). — С. 122—130.
3. Тан Ч. Партія Сенеки в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді: драма в музиці / Ч. Тан // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2016. — Вип. 54. — С. 181—191.
4. Тан Ч. Басовые голоса и их трактовка в опере Стефано Ланди «Смерть Орфея» / Ч. Тан // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб.наук.пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х.: ХДАДМ, 2016. — № 4. — С. 125—131.
5. 格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的新风格 — 唐章程— 北方音乐, 2016. — NO. 21. — 77с.—78. (Тан Ч. Новый оперный стиль в «Руслане и Людмиле» М. Глинки / Тан Чжанчен // Северная музыка: сб. науч. тр. — Харбин, 2016. — № 21. — С. 77—78).

## АНОТАЦІЇ

**Тан Ч. Специфіка трактовки басу в опері XVII – XIX століть: між амплуа та характером.** – Рукопис.

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

Дисертацію присвячено вивченню виражальних можливостей басу в операх XVII-XIX ст. крізь призму співвідношення амплуа і характеру в партії-ролі. Матеріалом дослідження обрано сім опер, чотири з яких були створені XVII ст. («Еврідіка» Дж. Каччіні; «Орфей» та «Коронація Поппеї» К. Монтеверді, «Смерть Орфея» С. Ланді), «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Руслан і Людмила» М. Глинки, «Алеко» С. Рахманінова. Як допоміжний матеріал залучена Восьма книга мадригалів К. Монтеверді; проаналізовано лібрето більш 40 опер XVII століття; аудіо- і відеозаписи постановок оперних творів та їх фрагментів у різних виконаннях, за режисерськими версіями Ж.-П. Поннеля, Б. Світ, П. Брука. В дисертації узагальнено інформацію про поняття «амплуа» і «характер» та їх діалектичний зв'язок; розкрито функції амплуа і характеру як невід'ємних складових оперної традиції; досліджено структуру оперно-сценічного амплуа; розглянуто еволюцію образних типів і музично-виразних засобів в басових партіях-ролях в операх першої половини XVII ст.; проаналізовані басові партії з опер XVII-XIX ст. крізь призму співвідношення амплуа і характеру.

**Ключові слова:** опера, бас, амплуа, амплуа ролі, амплуа за партитурою, амплуа співака, партія-роль, співак-актор, старовинна опера.

**Тан Ч. Специфіка трактовки баса в опері XVII – XIX веков: между амплуа и характером.** – Рукопись.

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

Диссертация посвящена изучению выразительных возможностей баса сквозь призму соотношения *амплуа* и *характера* в рамках партии-роли. Материалом исследования избраны семь опер, четыре из которых относятся к XVII веку («Эвридика» Дж. Каччини; «Орфей» и «Коронация Поппеи» К. Монтеверди, «Смерть Орфея» С. Ланди); «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Алеко» С. Рахманинова. В качестве вспомогательного материала привлечена Восьмая книга мадригалов К. Монтеверди; проанализировано либретто более 40 опер XVII-XVIII веков, аудио- и видеозаписи постановок исследуемых оперных сочинений и их отдельных фрагментов в различных исполнениях, в режиссерских версиях Ж.-П. Поннеля, Б. Свит, П. Брука.

В диссертации обобщена информация о понятиях «амплуа» и «характер» и их диалектической связи, что позволяет обосновать их в оппозиции друг к другу; раскрыты функции *амплуа* и *характера* как неотъемлемых составляющих оперной традиции, в которой амплуа выполняет «охранную» функцию, удерживая жанровый «код» оперы, а *характер* связан с процессами обновления в рамках оперного

канона; исследована структура оперно-сценического *амплуа*, специфичность которой определяется соподчинением театрального и музыкального начал в оперной драматургии; оперно-сценическое *амплуа* трактуется как явление, обладающее своей динамикой, способное к изменениям, в зависимости от развития музыкального и драматического театров; рассмотрена эволюция образных типов и музыкально-выразительных средств в басовых партиях-ролях в операх первой половины XVII в.; проанализированы басовые партии из опер XVII-XIX в.в. сквозь призму соотношения *амплуа* и *характера*.

Переpleтенность драмы и музыки в опере порождает множественность пересечений в терминологическом поле двух искусств (*амплуа*, *характер*, *роль* и др.), синтетические понятия (*актер-певец*, *партия-роль*), отражающие двойственность природы жанра. Присутствие вокального начала в качестве третьей составляющей стороны синтеза реализуется в многомерности категории оперного *амплуа*, предполагающего помимо характеристик певческого тембра, *амплуа* роли по либретто и партитуре.

В предлагаемом диссертационном исследовании *амплуа* и *характер*, традиционно понимаемые в музыковедении синонимами, трактуются как *разные*, противоположные явления, которые могут соотноситься между собой как канон и его преодоление, статичное и динамичное, типизированное и индивидуальное. Пребывая в *оппозиции* друг к другу, они обнаруживают и *нерасторжимую внутреннюю связь*. Специфика *характера* может реализовываться лишь при условии сохранения системы устойчивых связей, одним из элементов которой выступает *амплуа*. В свою очередь, степень индивидуализированности характера осознается лишь в сравнении с уже существующими типами.

Процессы типизации, как предпосылки формирования *амплуа* в оперном театре, впервые заявили о себе в спектаклях венецианской школы последней трети XVII века, затронув область образно-драматургических приемов и их музыкальной реализации. В 1730-е годы («эпоха *Метастазиио*», неаполитанская школа) сформировался классический канон итальянской оперы, с ведущими принципами в виде: упрощенности сюжетного развития (как сведения множественности вариантов творческих решений к одной схеме); повторения образных типов и, соответствующих средств выражения – как в музыке (заранее утвержденный набор сольных арий-портретов), так и в пластике (сценические жесты, мимика, строго регламентированные характером оперной арии). Кристаллизация *амплуа* явилась неизбежным следствием этапа выработки оперой своего жанрового «кода», ассоциируясь с периодами стабильности, как правило, сопровождавшейся в оперном театре усилением позиций вокального искусства (неаполитанской школы пения, диктат кастратов в XVII-XVIII веках; расцвет *bel canto* в итальянской и французской операх 1830-х годов – Россини, Беллини, Доницетти, Мейербер). Параллельно движению к типизации (сфокусированного в нашем исследовании в понятии «*амплуа*») вызревали и альтернативные процессы – раскрепощения, освобождения от «штампов», способствовавшие выявлению индивидуального в рамках партии-роли, усиления позиций *характера*.

Анализ басовых партий подтвердил, что в исполнительской практике *амплуа* и *характер* предстают двумя полюсами, между которыми исполнитель выстраивает неповторимый рисунок своей партии-роли, склоняясь к более классическому варианту, либо отваживаясь на пересмотр привычного, открывая новые измерения личности своего героя. Стремление разобраться в структуре оперного амплуа может стать «ключом» к пониманию существующих на сегодняшний день исполнительских интерпретаций любых оперных партий, объединив теорию и практику искусства.

**Ключевые слова:** опера, бас, амплуа, амплуа роли, амплуа по партитуре, амплуа певца, партия-роль, певец-актер, старинная опера.

**Tan Ch. The specificity of bass interpretation at the opera of 17th – 19th century: inter theatrical character and temper.** – Manuscript.

Thesis submitted for a candidate's degree in Arts, speciality 17.00.03 – Musical art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. – Kharkiv, 2017.

The dissertation is devoted to bass expressive possibilities in operas of 17th – 19th century over the relation of theatrical character and temper in the score-role. Research material is formed by seven operas, four of which belong to 17th century («Eurydice» by G. Caccini; «Orpheus» and «The Coronation of Poppea» by C. Monteverdi, «Death of Orpheus» by S. Landi), «Don Giovanni» by W. A. Mozart, «Ruslan and Lyudmila» by M. Glinka, «Aleko» by S. Rachmaninov. As an additional material here involved The Eighth Madrigal Book by C. Monteverdi. There is analyzed the libretto of more than 40 operas of the 17th century, audio- and video recordings opera staging in various performances, by director's versions of J.-P. Ponnelle, B. W. Sweete, P. Brook. The thesis generalizes the information about notions of “theatrical character” and “temper”, as well as their dialectical interrelation. Functions of theatrical character and temper as inalienable constituent of opera tradition are discovered. There is examined the structure of operascenic theatrical character. There is studied the evolution of imagination types and musical means of expression in bass score-roles of operas in the first half of the 17th century. Bass scores in operas of 17th – 19th century are analyzed over the relation of theatrical character and temper.

**Key words:** opera, bass, theatrical character, role's theatrical character, theatrical character under score, vocalist's theatrical character, score-role, vocalist-actor, ancient opera.