

monograph. Kharkiv. State. Acad. Sci. Culture. Kharkiv: FOP Panov A.M., 2017. 479 p. URL: <https://www.chehyvolyni.com.ua/upload/files>. (date of the application: 26.10.2023) [in Ukrainian].

9. Shchepak, V.M. Italian musicians-instrumentalists in the concert life of Odessa (1860–1872). URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (date of the application: 26.10.2023) [in Russian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222425

Рощенко Олена Георгіївна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедра історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (067) 573 - 98 - 08
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Чен Ке,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (050) 301 - 14 - 11
e-mail: 380027649@qq.com
<https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>

ТЕМБР-ХАРАКТЕР ЯК КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ

Виконавська оперологія як новий науковий напрям у структурі музикознавства постає як результат взаємодії досягнень оперології і інтерпретології. Предмет вивчення виконавської оперології – індивідуально-колективна інтерпретація оперної цілісності. Тембр-характер як категорія виконавської оперології відображує специфіку індивідуальної вокально-виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації з метою портретизації і психологізації оперного персонажу. **Мета статті** – визначити зміст категорії виконавської оперології тембр-характер. Визначенню художньо-конструктивних рівнів роботи співака над вокально-сценічним втіленням оперного персонажу сприяє

коло понять теорії романтичної драми (драма, дія, конфлікт, вчинок, свобода, воля, мета, пафос; винятковість, взаємодія суперечностей, гротеск, фатум). **Методологія** наукової розвідки (її складають історичний, системний, типологічний, термінологічний, виконавсько-оперологічний, імагологічний методи дослідження) сприятиме розвитку виконавської оперології як наукової галузі новітнього музикознавства. **Наукова новизна** дослідження полягає в: уведенні до новітнього музикознавства виконавської оперології; розробці змісту категорії тембр-характер; формуванні понятійно-категоріальної системи і методологічної бази виконавської оперології. **Висновки.** Розвиток новітнього музикознавства потребує розробки нових наукових галузей. Однією з них постає виконавська оперологія, що вивчає інтерпретаційні процеси оперному мистецтві. Визначено предмет вивчення виконавської оперології, розроблені її категоріально-понятійний апарат і методологія; категорію тембр-характер тлумачено як вокально-виконавської індивідуалізації оперного персонажу в музичній драмі.

Ключові слова: виконавська оперологія, опера, понятійно-категоріальна система, методологічна система, тембр-амплуа, тембр-маска, тембр-характер, тембр-образ.

Roschenko Olena, Doctor of Arts, Professor Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Chen Ke, postgraduate of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Timbre-Character as a Category of Performing Operology

Performing operology, studies as a new scientific field in the structure of musicology emerges as a result of the interaction of the achievements of opera studies and interpretology. The subject of the study of performing opera is the individual and collective interpretation of operatic integrity. Timbre-character as a category of performing operology reflects the specifics of an individual vocal and performing concept built on the basis of going beyond typification in the composer's score in order to portray and psychologize the opera character. **The purpose** of the study is to define the content of the category of performing opera timbre-character. Determining the artistic and constructive levels of a singer's work on the vocal and stage embodiment of an opera character is facilitated by the range of concepts of

the theory of romantic drama (drama, action, conflict, deed, freedom, will, purpose, pathos; exclusivity, interaction of contradictions, grotesque, fate). **The methodology** of scientific research (consisting of historical, systematic, typological, terminological, performing-operatic, and imagological research methods) will contribute to the development of performing opera as a scientific field of contemporary musicology. **The scientific novelty** of the study is the introduction of performing opera to the modern musicology; development of the content of the timbre-character category; formation of a conceptual and categorical system and methodological basis for performing opera. **Conclusions.** The development of modern musicology requires the development of new scientific fields. One of them is performing operology, which studies the interpretive processes in opera. The article defines the subject of study of performing operology, develops its categorical and conceptual apparatus and methodology; the category of timbre-character is interpreted as a vocal and performing individualization of an opera character in a musical drama.

The key words: performing operology, opera, conceptual and categorical system, methodological system, timbre-role, timbre-mask, timbre-character, timbre-image.

Постановка проблеми дослідження. Актуальний етап розвитку наукології вирізняє взаємодія процесів спеціалізації і інтеграції, що позначається і на розвитку оперології. Свідомим плідним розвитком оперології, що увійшла до структури музикології наприкінці ХХ століття, постає *диверсифікація її структури*: виокремлення проблемних напрямів, що перетворюються на спеціалізовані сфери наукового знання. Серед прикладів диверсифікації оперології на проблемні напрями слід назвати міфооперологію (О. Рощенко [10]) і оперну сюжетологію (Ван Лунчань [2]). До вже апробованих напрямів у структурі оперології слід додати *виконавську оперологію*, що сприяє актуалізації і виокремленню виконавсько-інтерпретологічної наукової гілки у системі оперології. Виконавська оперологія як наслідок інтеграції засад оперології і інтерпретології – грань наукового пізнання опери. Перетворення оперології на систему напрямів наукового знання (пізнання) опери засвідчує властивий їй активний процес розвитку, поглиблення наукової рефлексії, систематизації предмету вивчення.

Актуальність теми дослідження полягає в осмисленні специфіки виконавської оперології та елементів системи інтерпретації оперної цілісності – музичної (вокальної, хорової, оркестрової, диригентської),

режисерської, хореографічної, сценічно-декоративної. Виконавська оперологія передбачає, враховуючи специфіку опери як виду і роду мистецтва, дослідження шляхів підготовки і результатів перетворення музично-словесної дії на звукове видовище, оформлене у відповідності до законів і можливостей сценічно-театрального часопростору, завдяки цілісній системі візуальних образів-змістів. Аналіз системи рівнів інтерпретації опери як синтезованого творчого результату, передбачає вихід за межі суто музично-словесного тексту, як результату співдружності композитора і драматурга, актуалізуючи можливості виконавської оперології як науки про сценічне буття опери.

Аналіз сучасних публікацій. Для реалізації мети і завдань дослідження до роботи уведено доволі широкий спектр сучасних публікацій. Серед таких особливого значення мають дослідження, присвячені розгляду процесів формування окремих наукових галузей у структурі оперології – міфооперології (О. Рощенко [10]) і оперної сюжетології (Ван Лунчань [2]); розвитку інтерпретології (Ю.В. Ніколаєвська [9], Т.О. Сирятська [11], Л.В. Шаповалова [17]); осмисленню і узагальненню понятійного обсягу категорії тембр-амплуа (О.М. Маркова [5], Чен Ке [13]).

Мета статті – визначити зміст категорії виконавської оперології тембр-характер. Досягненню мети сприяє реалізація таких завдань:

- обґрунтувати сутність виконавської оперології як наукового напрямку, що народжується у результаті взаємодії наукових галузей – інтерпретології і оперології;
- розробити методологічну систему виконавської оперології;
- долучити естетичні концепції Г.В.Ф. Гегеля і В. Гюго з метою формування змісту категорії тембр-характер;
- визначити змістовний обсяг понятійного апарату, долучення котрого сприятиме осмисленню значенню і функціонуванню категорії виконавської оперології тембр-характер.

Об'єкт дослідження – виконавська оперологія, а **предмет** – тембр-характер – категорія виконавської оперології.

Основний матеріал. Обґрунтування виконавської оперології як спеціального наукового напрямку, утвореного унаслідок взаємодії/перехрестя засад інтерпретологічного музикознавства і оперології, потребує виокремлення предмету вивчення, розробки

понятійно-категоріального апарату і введення відповідного задачам нової наукової галузі аналітичного методу.

Предметом вивчення виконавської оперології постає процес і результати індивідуальної і колективної інтерпретації в оперно-постановочній праці, серед котрих – режисерські, диригентські, сценічні, хорові, хореографічні, індивідуальні співочо-акторські досягнення, об'єднані художнім полем опери як видом і жанром мистецтва. Підкреслимо, що як предмет вивчення виконавської оперології можуть поставати як комплексний результат постановочної роботи, тобто, весь оперний спектакль як ціле, так і його окремі рівні, наприклад, диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів або сценічне оформлення процесів оперно-хорової драматургії [1].

Як один із шляхів розвитку виконавської оперології постає розробка її категоріально-понятійного апарату, що передбачає, зокрема, введення 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 [5; 13], то *тембр-характер* і *тембр-образ*, котрі виходять за межі першої з наведених дефініції, потребують свого визначення і окреслення змістовних функцій. Темброва природа розкритих через виконавсько-вокальну сферу оперного характеру і оперного образу, обумовлює властивий їм сенс у розкритті музично-драматичної цілісності в її змістовному і структурному вираженні. Категорії виконавської оперології *тембр-характер* і *тембр-образ* (тобто, *тембр* як *характер* і *тембр* як *образ*), на відміну від *тембр-амплуа*, базуються на вияві не типового, але специфічного і унікального 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.

Поруч із значеннєвою безмежністю, властивою поняттю *тембр-амплуа*, воно має свої конкретні межі щодо змістовного обсягу, адже не може охоплювати усієї сутності оперно-виконавського процесу. Властива поняттю *тембр-амплуа* значущість обумовлена типізацією вокального *тембру* (*тип-маска*). Вихід за межі тлумачення *тембру* як *амплуа* обумовлений подоланням меж типізації за рахунок

індивідуалізації вокальної інтерпретації оперного персонажу, набуття ним неоднозначності і суперечливості. Оперний персонаж набуває ознак характеру. Шлях трансформації оперного персонажу «від амплуа до характеру» розглядає Тан Чжанчен [12]. Відзначення сутнісних змін на шляху тлумачення оперного персонажу як характеру потребує зміни концепції вокального тембру, як і «виконавської інтонації» (за визначенням Т.О. Сирятської [11]). У формуванні змістовного обсягу категорії, що має визначати індивідуалізований зміст у виконавській драматургії опери, доцільно прийняти до уваги тембровий показник, котрий дещо змінює свій змістовний обсяг. Для диференціації вокально-виконавського артистично-рольового процесу доцільно увести категорії, обумовлені індивідуалізацією оперно-вокального тембру. Понятійне охоплення багатозначності і поліетапності, індивідуалізації виконавської роботи співака над оперною партією потребує оперування категоріями тембр-характер і тембр-образ. Складові категоріальної тріади – тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ – утворюють термінологічну систему, рівні котрої визначають специфіку понятійного обсягу виконавських явищ за принципом ієрархії. Наведені категорії доповнюють одна одну: перехід від тембру-амплуа до тембру-характеру і, у підсумку, до тембру-образу, як і художні умови їх спільного співіснування у межах єдиного оперного цілого, визначають етапи опрацювання співаком/співачкою оперної ролі (партії).

Категорія виконавської оперології *тембр-характер* відображує специфіку вокально-виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації (амплуа як маски) з метою індивідуалізації, портретизації і психологізації оперного персонажу у «виконавській інтонації».

З'ясування ролі тембр-характеру в оперній драматургії потребує узгодження із визначеннями, прийнятими в естетиці. Тлумачення характеру як форма художнього відтворення людини крізь призму театральних умовностей змінюється в залежності від історичного розвитку драми. Разом із змінами у розумінні змісту художнього твору, трансформується і зміст категорій, завдяки котрим розкривається його сенс.

Тлумачення характеру є фундаментом теорії драми, розробленої Георгом Вільгельмом Фрідріхом Гегелем (1770 – 1831) і зафіксованої його учнями у «Лекціях по естетиці» («*Vorlesungen über die Ästhetik*»),

1838). Характер постає тією призмою, крізь котру *Віктор Гюго* (1802 – 1885) у Передмові до «Кромвеля» (1827) подає концепцію романтичної драми.

Г.В.Ф. Гегель вважав, що «драматичний характер сам створює свою долю, завдяки особливостям власної мети, котру він хоче досягти у повноті колізій серед наданих і усвідомлених обставин» [14]. Для Г.В.Ф. Гегеля характер не є незалежним від драми, постаючи відображенням її розвитку, виразом «внутрішньої свободи», що проявляється у дії і через дію як «найясніше розкриття людини», її розуму і цілей. Як відображення єдиного цілісного руху, що містить акцію і реакцію, театральний характер, за Г.В.Ф. Гегелем, формується через боротьбу між героями драми. Найповнішою мірою характер розкривається через властивий йому внутрішній конфлікт.

Вивчаючи драматичний характер, філософ виходив із ознак персонажів шекспірівського театру як уособлень максимального розкриття ідеї в її становленні, втілень ідеальної цілеспрямованості, здатності на саможертвність заради вірності принципу. Розкриття характеру в драмі, за Г.В.Ф. Гегелем, відбувається через індивідуальні *вчинки і етапи драми (боротьбу – катастрофу – примирення)*. Зіткнення характерів, розвиток котрих скерований націленістю на досягнення протилежних цілей/мрій, визначається різними реакціями на одну подію як рушійну силу, що скеровує розвиток дії. Становлення характеру як вищого ступеню розвитку дії узагальнює її рух, скерований боротьбою персонажів за досягнення цілей, призводячи до катастрофи і фінального примирення.

Катастрофа у гегелівській теорії драми, пов'язана із загибеллю індивідуальності, втіленої через характер, є наслідком боротьби за мету, в ім'я досягнення котрої герой віддає життя. Шлях до катастрофи розпочинається зі взаємного заперечення між характерами як провідниками певних ідей; катастрофа оголює не тільки ворожнечу між характерами, але і їх взаємозв'язки. У фазі катастрофи – кульмінаційному зіткненні максимально загострених конфліктних сил – відбувається оголення (абсолютизація) мети, заради досягнення котрої герой ладний відати життя. Якщо загострення конфлікту відбувається у фазі катастрофи, то епілог пов'язаний із примиренням сил, що протистояли одна одній. «Позитивне примирення» властиве епілогу драми, коли суперечлива субстанція знову набуває втраченої цілісності. Тут йдеться не про встановлення висхідного стану речей,

але про народження нової ситуації як витоку подальшого розвитку майбутньої драми. Зіткнення суперечливих сил персоніфікується у драматичних характерах – цілісних фігурах, котрі, вмираючи, не встигають довести до кінця свою справу. У розв'язці (фазі примирення) немає місця а ні переможцям, а ні переможеним; належність перемоги до певної групи персонажів залишається невизначеною. У підсумку у фіналі одержує перемогу сила, що підіймається над сторонами, що борються, перевищуючи їх можливості (ідея кохання у «Ромео і Джульєтті» Шекспіра). Через боротьбу, катастрофу, примирення розкривається сутність драматичного характеру.

Драматичний характер набуває також розкриття через систему відносин – між індивідами, суспільством, особистістю, приватними інтересами і суспільними вимогами, свободою і необхідністю. Удавані випадковість і хаотичність долаються проявами розуму, що скеровують внутрішню організацію драматичного характеру. У гегельянській теорії драми актуалізується пов'язана із розкриттям характеру діада *воля – мета*. Одночасно із становленням характеру відбувається формування волі як передумови досягнення мети.

Німецький філософ визначав два періоди розвитку драматичної поезії – класичний і романтичний. Якщо, на думку Г.В.Ф. Гегеля, характери героїв класичної драми, як і конфлікт між ними, розкриваються у різних проявах морального пафосу, то романтичні характери знаходяться у гущі великого різнобарв'я випадкових зв'язків, що обумовлює зовнішні передумови конфлікту. Осмисливши сутність періодів розвитку драми, німецький філософ надав переваги її класичній формі, у котрій логіка розгорнення конфлікту не затьмарюється внутрішніми ускладненнями у розвитку характерів.

Пафос і мета у гегельянській теорії драми сприяють розкриттю характеру і конфлікту. У Г.В.Ф. Гегеля з пафосом як засобом розкриття характеру пов'язується його тлумачення як високої, продуманої, об'єктивної, розумної рушійної сили, що надихає героя, підіймає його понад іншими персонажами, відображає захоплення служінням ідеї. Пафос супроводжує пізнання героєм закономірностей буття, усвідомлення проявів Божественної волі, сприяючи поетизації змісту драми і драматичного характеру. З пафосом Г.В.Ф. Гегель пов'язується комплекс значень: це рушійна сила, що супроводжує розвиток характеру; висока пристрасть, що надихає героя, вирізняючи і

підіймаючи його над звичайними людьми; поетичний вираз змісту драми.

Драматичний характер, за Гегелем, вирізняє служіння єдиній меті (пристрасті), за досягнення котрої герой ладний кинути всі свої духовні сили і пожертвувати власним життям. Неможливість заміни мети, неприпустимість сумнівів і відмови від неї, збереження вірності її служінню аж до самої загибелі визначає цільність великого драматичного характеру, що розвивається одновекторно як носій ідеального комплексу героїки у класичній драмі. У залежності від того, на котрому етапі розвитку театральної дії здійснюється досягнення героєм мети, відбувається його загибель. Чим більш віддаленою є мета героя, тим ближчою до фіналу постає його загибель.

Інше тлумачення театрального характеру запропоновано Віктором Гюго – лідером французького романтизму. Передмова до п'єси «Кромвель» (*Cromwell*, 1827, написаної для актора Франсуа-Жозефа Тальма) набула значення програми (маніфесту) романтичного мистецтва Франції. Передмова до французької «драми для читання», репрезентує лідера «Сенаклю» як Бонапарта французької драматургії кінця 1820-х років.

Розкриваючи сутність поезики французького романтизму, В. Гюго виходить із необхідності очистити мистецтво від застарілих догм («Зіб'ємо стару штукатурку, що приховує фасад мистецтва» [15]), романтизації дійсності, показу боротьби добра і зла, взаємодії правди життя («життя без прикрас») і свободи творчості, контрастних характерів. Декларуючи ідею взаємодії природи і мистецтва («Все, що є в природі, має бути і в мистецтві» [15]), драматург обґрунтовував реалістичну тенденцію в романтичній художній системі. Вимоги суперечливої повноти природи, правдивості її відображення набували значення принципу романтичної поезії.

Перша драма В. Гюго про події Англійської революції набула значення декларації ролі історії і образу героя в романтичній драмі. Наслідування історичним драмам Шекспіра означало радикальний розрив із класицистичними традиціями французьких трагедій Корнеля і Расіна. Відновлюючи традиції шекспірівського театру, французький драматург доводив закономірність відродження образів блазня і лакея, застосування гротеску як засобу досягнення повноти природи у художній творчості, користування гіперболою задля демонстрації винятковості ситуацій, протиставляючи драматичний характер іншим

персонажам. Традиції шекспірівського театру як взірць для будування естетики романтичного театру стосувалися не тільки заперечення класицистського закону триєдності часу, місця і дії, але і означали відновлення принципу поєднання піднесеного і гротеску. На основі цього принципу базовані, такі драми В. Гюго – французького Шекспіра XIX століття як «Ернані, або Кастильська честь» (1829) і «Король бавиться» (1832). Як і у романі «Собор Паризької Богоматері» (1828), у драмах В. Гюго цього періоду романтична символізація знаходить своє відображення у *втіленні виняткових характерів, що діють у надзвичайних обставинах*; загибель героїв обумовлена вторгненням фатуму, ворожого людській особистості.

Олівер Кромвель – герой романтичної історичної драми «нового Шатобріана» (тобто, В. Гюго) – постає увиразненням сутності театрального характеру в інтерпретації митця. На відміну від героїв «однієї пристрасті» в класицистській драмі, Кромвель не вільний від моральних протиріч: скинувши короля, колишній генерал ладен зрадити революцію і стати монархом. Таким чином, у драмі лідера Сенаклю формуються паралелі з Наполеоном, що спочатку постав палачем Французької монархії, а потім – її реставратором (імператором).

У пошуках прообразів романтичної драми В. Гюго відтворював не стільки реальні факти і історичні особистості, скільки надзвичайні ситуації, трагічний розвиток котрих обумовлений безжальним і нездоланим фатумом. Виникнення і розв'язання таких ситуацій сприяло породженню в уяві В. Гюго характерів романтичної драми. Їх визначали контрастне зіткнення позитивного і негативного, прекрасного і потворного (невідповідність зовнішньої оболонки внутрішньому змісту), взаємодія живописної конкретизації і символізації. Як принцип романтичної драматургії постало утворення контрастних пар характерів – носіїв полярних якостей: величі і низькості, піднесеного і низинного, відвертості і нещирості, гротеску, лірики і героїки.

Як форма художнього відтворення людини крізь призму оперно-театральних умовностей, тембр-характер у музичній драмі XIX століття постає як своєрідне синтетичне відтворення концепції як німецького філософа, так і французького митця. У процесі визначення специфіки оперного тембру-характеру, властивого музичній драмі XIX століття, доцільно спиратися на естетичні положення концепцій

Гегеля і Гюго. Понятійно-категоріальний апарат виконавської оперології доречно формувати, орієнтуючись поняття, уведені німецьким і французьким мислителями щодо визначення сутності драматичного характеру. Поєднання естетичних концепцій Гегеля і Гюго слід вмотивувати наявністю спільних основ: 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 актуалізує врахування граней її тлумачення, що виникли у працях Гегеля. Функціонування категорії тембр-характер у контексті виконавської оперології передбачає спирання на змістовний обсяг 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.* Внутрішня наповненість і саморозкриття оперного тембру-характеру відбувається і специфікується через *пафос*, увиразнюючись крізь саможертвність героя у його цілеспрямованості на досягнення мети. Пафос як вокально-виконавське відображення тієї сили, через котру втілюється внутрішній і зовнішній світ оперного характеру, 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. Високий виконавський пафос має вирізняти (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 аспекти розуміння тембру-характеру, представлені у «Передмові до „Кромвеля”» В. Гюго: винятковість характеру, дії котрого скеровані вторгненням фатуму; надзвичайні обставини; взаємодію суперечливих якостей. Індивідуалізація тембру-характеру в оперній дії вирізняє його від тембру-амплуа як прояву типізації.

Категорію тембр-характер доцільно використовувати у процесі аналізу опер як музичних драм, починаючи з XVII ст., якщо хоча б один персонаж визначається індивідуалізацією тлумачення, суміщенням конфліктних начал. Підкорений фатуму, оперний тембр-характер, націлений на досягнення мети, розкривається у відповідності розвитку дії через виконавський пафос як вираз його внутрішньої сили. Такі якості тембру-характеру вирізняють зокрема, опери XVII століття – «Орфей» Кл. Монтеверді, «Дідона і Еней» Г. Перселла. У *drama per musica* Кл. Монтеверді як тембр-характер постає її головний герой; в англійській опері – її головна героїня. У реформаторських операх геніїв другої половини XVIII століття (глюківські і моцартівські відкриття), як і XIX століття (вагнерівські і вердієвські концепції), принцип «повернення до драми» обумовив новий етап розвитку тембрів-характерів, що вирізняються винятковістю природи, суперечливістю внутрішньої організації, протистоянням фатуму. «Сценою», на котрій відбувається розгорнення тембру-характеру, постає опера як драма.

Висновки. Розвиток українського музикознавства у першій чверті XXI ст. потребує розробки нових наукових галузей з метою спеціалізації і інтеграції верств музичної науки. Однією з таких наукових галузей є виконавська оперологія, предмет вивчення котрої – інтерпретаційні процеси в оперному мистецтві. Уведення нової наукової галузі до структури музикознавства потребує розробки методології і категоріально-понятійного апарату. У даній роботі представлено методологічну систему, застосування котрої сприятиме розвиткові виконавської оперології, розроблено зміст категорії тембр-характер, що вирізняє специфіку вокально-виконавського вирішення оперного персонажу в опері як музичній драмі.

Перспективами дослідження постає подальша розробка виконавської оперології як наукової галузі, утвореної на перехресті

інтерпретології і оперології. Серед напрямів розвитку виконавської оперології – поширення категоріально-термінологічного апарату, аналіз і оцінка інтерпретаторської сфери в оперній творчості як такої, що обіймає усі її складові, зокрема, вокально-виконавську і режисерську.

Список використаних джерел і літератури:

1. Белік-Золотарьова Н.А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: навч. посіб. Харків, 2003. 208 с.
2. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Автореф. дис. ... канд мист.: 17.00.02 – Муз. мистецтво / Одеса. ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2019. 19 с.
3. Віктор Гюго – Життя і творчість письменника (1802 – 1885). URL: <https://zarlit.com/biografy/gugo 1.html>. (дата доступу – 28.01.2024)
4. Кірюхін Д.І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. К.: ПАРАПАН, 2009. 204 с.
5. Маркова О.М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть. *Вісник НАКККІМ*. № 3'2023. Київ, 2023. С. 172–178.
6. Мелещенко О.К. Публіцистика Віктора Гюго (1802 – 1885): навч.-метод. комплекс. Київ: ПВП «Задруга», 2003. 216 с.
7. Передмова до драми «Кромвель» – маніфест романтизму. URL: <https://moyaosvita.com.ua/tvoru/peredmova-gyugo-do-drami-kromvel-manifest-romantizmu/> (дата доступу – 30.03.2024)
8. 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.
9. Ніколаєвська Ж.В. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 572 с.
10. 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.
11. Сирятська Т.О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста. Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. 19 с.
12. Тан Чжанчен. Специфіка трактовки басу в опері ХVІІ – ХІХ ст.: між амплуа та характером. Автореф. дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. 18 с.
13. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа в українській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Вип. 65. Харків, 2022. С. 137–153.

14. Gegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik. Zweiter Band. Mit einem Vorwort. Stuttgart, 1939. 469 p. URL: <https://archive.org/details/vorlesungenberdi0002hege/page/n5/modee/2up>
15. Hugo V. Cromwell. Ambroise Dupont, Paris 1828. 476 p.
16. Schilling K. Hegels Wissenschaft von der Wirklichkeit und ihre Quellen. Bd. 1: Begriffliche Vorgeschichte der Hegelschen Methode. München: Reinhardt Verlag, 1929.
17. Shapovalova L. Interpretology as an integrative science. XV Convergnio Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicale «G. Lettimi» / Rimini: Univers-Italia, 2018.

References:

1. Belik-Zolotareva, N.A. (2003). Opera and choral works of Ukrainian composers of the 80-90s of the twentieth century: a study guide. Kharkiv. 208 [in Ukrainian].
2. Wang Lunchan, (2019). Opera plotology as a subject of modern musicology. Author's dissertation ... Candidate of Arts. Specialty 17.00.02 „Musical Art”. Odesa, A.V. Nezhdanova National Music Academy, 2019. 19 [in Ukrainian].
3. Victor Hugo – The Life and Work of the Writer (1802 – 1885). URL: <https://zarlit.com/biografy/gugo1.html> (accessed January 28, 2024) [in Ukrainian].
4. Kiryukhin, D. (2009). Introduction to Hegel's Philosophy of Religion. Philosophy as speculative theology. K.: PARAPAN. 204 [in Ukrainian].
5. Markova, O.M. (2023). The concept of timbre-amplitude and philosophy of voice in the dynamics of musicological research in recent decades. Bulletin of the National Academy of Arts and Sciences of Ukraine. 3'2023. Kyiv. 172–178 [in Ukrainian].
6. Meleshchenko, O.K. (2003). Publicistics of Victor Hugo (1802 – 1885): educational and methodical complex. Kyiv: Zadruha Publishing House. 216 [in Ukrainian].
7. Preface to the drama „Cromwell” – a manifesto of romanticism. URL: <https://moyaosvita.com.ua/tvoru/peredmova-gyugo-do-drami-kromvel-manifest-romantuzmu/> (accessed on 30.03.2024) [in Ukrainian].
8. Postova, N.S. (2002). The Poetics of the Romantic Historical Novel: „Notre Dame de Paris” by W. Hugo. PhD thesis ... Candidate of Philology: 10.01.06. Donetsk National University. Donetsk. [in Ukrainian].
9. Nikolayevskaya, Zh. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the twentieth and early twenty-first centuries: a monograph. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Music. Kharkiv: Fact, 2020. 572 [in Ukrainian].
10. Roschenko, O.G. (2022). Sacred toponymy in the drama of Wagner's „Lohengrin” (mytho-operological studies). *Ukrainian book about Richard Wagner*. National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Contemporary Art Problems. IPISM OF UKRAINE, 306–332 [in Ukrainian].
11. Syriatska, T.O. (2008). Performing interpretation in the aspect of the psychology of the personality of a musician-artist. Author's dissertation ... Candidate of Arts. Specialty 17.00.03 – Musical art. Kharkiv, Kotlyarevsky Kharkiv State University of Music, 19 [in Ukrainian].

12. Tang Zhangcheng. (2017). The Specificity of Bass Interpretation in Opera of the Seventeenth – Nineteenth Centuries: Between the Role and the Character. PhD thesis. Specialty 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv, Kotlyarevsky National University of Music and Drama, 18 [in Ukrainian].
13. Chen Ke. (2022). The concept of timbre-amplitude in Ukrainian opera studies: musicological interpretations and development prospects. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky. Is. 65. Kharkiv, 2022. 137–153 [in Ukrainian].
14. Gegel G.W.F. (1939). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Zweiter Band. Mit einem Vorwort. Stutgard, 1939. 469 URL: <https://archive.org/details/vorlesungenberdi0002hege/page/n5/modee/2up> [in German].
15. Hugo, V. (1828). *Cromwell*. Ambroise Dupont, Paris, 476 [in France].
16. Schilling, K. (1929). *Hegels Wissenschaft von der Wirklichkeit und ihre Quellen*. Bd.1: Begriffliche Vorgeschichte der Hegelschen Methode. München: Reinhardt Verlag [in German].
17. Shapovalova, L. (2018). Interpretology as an integrative science. XV Convergnio Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicale «G. Lettimi» / Rimini: Univers-Italia [in Italy].

UDC 78.071.4

DOI 10.33287/222426

Писаренко Юлія Василівна,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
тел.: (095) 693 - 31 - 22
e-mail: julia.pysarenko@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0002-3545-1958>

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ВПРАВ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА ЯК ОСНОВИ КРЕАТИВНОГО ВІДТВОРЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ

Метою статті є висвітлення процесу формування системи вправ джазового вокаліста, як основи креативного інструментального мислення. Стаття присвячена проблемам відтворення джазовими вокалістами особливостей інструментального джазового мислення та креативності, як одного з чинників цього процесу. **Методи дослідження** – жанрово-стильовий, структурно-функціональний, мелодико-синтаксичний. **Новизна статті** обумовлюється комплексним підходом до процесу джазового вокального інтонування та його певних особливостей, що обумовлюються відтворенням