

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-8>**Фан Вей**

ORCID: 0009-0009-3308-6326

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
381906311@qq.com

## ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕМАТИЗМУ В ОПЕРНОМУ ТВОРІ

**Мета статті** — визначити критерії оцінки оркестрової сфери опери як носія симфонічного начала, тобто інтегративного чинника оперної композиції. **Методологія** роботи зумовлюється історичним підходом до жанрової форми опери та принципом стильового аналізу музичних компонентів оперного тексту. Пропонуються інтерпретативні оцінки оперного формотворення, котрі виявляють основні показники оперної драматургії як виконавські. **Наукова новизна** статті полягає у розв'язку цілісного поняття оперного музичного тематизму та доведенні важливості його інструментально-оркестрових компонентів. Вперше доводиться переважне стильове призначення оркестрової сторони опери з її симфонічними якістьми, також залежність останніх від театральної драматургії, що постає засадничою у текстовій процесуальності та часовій концепції оперного твору. Суттєво оновлюється уявлення про композиційні ресурси та семантичні показники музичної композиції у бароковій опері, розкривається перехідний жанрово-стильовий характер оперної поетики Ж.-Б. Люлі, самодостатність оркестрової (симфонізованої) концепції опери у його творчості. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що оперний тематизм, як переважно образно-драматургічне явище, має широку текстову основу, пов'язаний з усіма чинниками оперної композиції, але виразніше за все специфікується у музичному матеріалі оперного твору, набуваючи процесуальності та дійсного змісту, також функціональних жанрових повноважень в оркестровому звучанні. Історія опери значною мірою розкривається як історія оперного оркестру, котрий завжди постає головним важелем інтерпретації, роблячи постать диригента провідною у здійсненні оперного задуму. Водночас оркестровий тематизм є невід'ємним від сукупності театрально-сценічних дій та образів, існує на підставі не лише словесних, а й візуальних складових оперної вистави, що робить необхідною тісну взаємодію диригентських та режисерських оцінок

оперного тематизму у його широкому змістовому та конкретному музично-виконавському значенні.

**Ключові слова:** музичний тематизм, оперний тематизм, інструментально-оркестровий тематизм, симфонічний розвиток, виконавська інтерпретація, барокова опера, оперна творчість Ж.-Б. Люлі.

*Fang Wei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Instrumental-orchestral factors of forming musical thematics in an opera***

**The aim** of the article is to determine the criteria for assessing the orchestral sphere of opera as a carrier of the symphonic principle, that is, an integrative factor of opera composition. **The methodology** of the work is determined by the historical approach to the genre form of opera and the principle of stylistic analysis of the musical components of the opera text. Interpretive assessments of operatic form-making are proposed, which reveal the main indicators of opera dramaturgy as performing ones. **The scientific novelty** of the article lies in the development of a holistic concept of opera musical thematics and in proving the importance of its instrumental-orchestral components. For the first time, the predominant stylistic purpose of the orchestral side of the opera with its symphonic qualities is proven, as well as the dependence of the latter on theatrical dramaturgy, which appears fundamental in the textual procedurality and temporal concept of the opera work. The idea of compositional resources and semantic indicators of musical composition in Baroque opera is significantly updated, the transitional genre-stylistic nature of J.-B. Lully's operatic poetics is revealed, the self-sufficiency of the orchestral (symphonized) concept of opera in his work is revealed. **The conclusions** allow us to confirm that opera thematism, as a predominantly figurative-dramaturgical phenomenon, has a broad textual basis, connected with all factors of opera composition, but is most clearly specified in the musical material of the opera work, acquiring procedurality and real content, as well as functional genre powers in orchestral sounding. The history of opera is largely revealed as the history of the opera orchestra, which always appears as the main tool of interpretation, making the figure of the conductor the leading one in the implementation of the operatic idea. At the same time, orchestral thematism is inseparable from the totality of theatrical and stage actions and images, it exists on the basis of not only verbal, but also visual components of the opera performance, which makes it necessary to closely interact with the conductor's and director's assessments of opera thematism in its broad content and specific musical and performing meaning.

**Key words:** musical thematism, opera thematism, instrumental and orchestral thematism, symphonic development, performing interpretation, baroque opera, operatic work of J.-B. Lully.

**Актуальність теми статті** найбільше визначається потребою достатньо широкого розкриття мовних засад опери, тобто послідовно-системного застосування семіологічного підходу

до оперної творчості. Вивчення оперного тематизму завжди є актуальним напрямом оперознавства, оскільки безпосередньо веде до виявлення специфіки оперної поетики, тобто чинників єдності форми та змісту оперного твору [8-9]. Причому поняття тематизму також розкривається в іншому масштабі – обсязі, як поліфункціональне явище, що відповідає багатоскладовості оперного тексту. Також слід зауважити, що саме на основі тематизму можна висвітлювати жанрову спрямованість, образний зміст та мовні особливості оперного твору [1-2; 6].

Визначальна роль музичного тематизму в оперній жанрово-композиційній конституції обумовлюється не лише вокальними голосами, вокально-інтонаційним матеріалом, а й оркестровою стороною опери, що дедалі більше у процесі історичного розвитку оперного жанру придбає симфонічні риси, ускладнюється та розростається. Так формується багатofункціональне призначення оркестру в опері – відповідно до нього набуває різноманіття інструментальний тематизм, що сприймається як віддзеркалення та продовження вокального, водночас має суттєві автономні виразові засоби та оригінальні музично-темброві ознаки [6].

**Мета статті** – визначити критерії оцінки оркестрової сфери опери як носія симфонічного начала, тобто інтегративного чинника оперної композиції.

**Виклад основного матеріалу.** Провідне семантичне завдання оперного оркестру та одна з його найважливіших текстово-змістових функцій – відкриття внутрішнього світу персонажів і його змін впродовж оперного сюжету (вистави). Оперний оркестр постійно взаємодіє з вокальним матеріалом, реагуючи на зміст тексту лібрето та пов'язані з ним зміни емоційно-психологічного стану персонажів. Інструментальний план опери виконує завдання створення наскрізного наративу, разом з цим створюючи сам феномен оперної нарації у її багатоплановості та смисловій симультанності. Оркестр має здатність буквально розповідати про стан героя, іноді до його появи (наприклад, вступ до сцени з «Орфея» К. Монтеверді, у якій Орфей і Еврідіка залишають царство Плутона); також оркестр може завершити, «зіграти»

стан героя, коли він перестає співати і навіть залишає сцену (такий прийом завершує перший акт віденської версії «Орфея» Глюка, коли оркестровий епізод звучить після речитативу героя, який вирішує слідувати за Еввідікою в підземний світ). Оркестр тонко реагує на будь-які зміни в настрої персонажів, про що свідчить роль оркестру в епізоді перед знаменитою арією Орфея «Втратив я Еввідіку» з опери Глюка, у якому після кожного зауваження героя оркестр змінює тональність. Вся ця послідовність акордів відчувається слухачем як розлад свідомості Орфея, який відчуває трагічне потрясіння. Дуже показовою у цьому аспекті є сцена другої втрати Еввідіки в «Орфеї» Глюка. Вона є тонкою реакцією на текст лібрето та на спів солістів, виступає передбаченням – попереднім вимовлянням психологічних станів персонажів, засобом посилення або послаблення емоційного впливу. Важливим психологічним і драматичним прийомом постає контрапункт, створований оркестром до стану героя.

Розвинений контрастний контрапункт в симфонічній музиці затверджується значно пізніше, ніж в оперній драматургії. Наприклад, у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, написаній у 1830 році, у третій частині. «Сцені на полях», виникає ситуація, у якій спокій і умиротворення природи протиставляються страждаючому, неспокійному герою. В оперній музиці образний психологічний контрапункт затверджується вже у бароково-класицистський період, стає типовим, наприклад в творчості В. Моцарта, саме завдяки протиставленню та єдності вокального та інструментального мелосу.

Психологічно важливим і цікавим є оркестровий контрапункт в супроводі арії Орфея «Втратив я Еввідіку» з «Орфея» Глюка. Існує також інший тип контрапункту, коли оркестр розкриває, мовби всупереч волі героя, його справжній стан (як в опері Глюка «Альцеста»).

Як і стосовно інших показників оперної поетики, взірцевою щодо психологічної заглибленості виступає творчість К. Монтеверді: в його опері «Орфей» у вступі, в увертурі, була вказана можливість переключити увагу слухача, перевести її з реального світу у умовний театральний. В увертурі до «Орфея» Х. Глюка

оркестр виконує ще одне, більш складне завдання. Музика увертюри не лише вводить до вистави, а й допомагає розкрити домінуючий емоційний образний напрям опери. У пізніший історичний період увертюра (наприклад, до «Альцести» Х. Глюка) є коротким, лаконічним викладом змісту.

В історичному становленні опери оркестр дедалі більше бере участь у створенні цілісної образної драматургії. По-перше, оркестрові номери структурують і поєднують дії опери; вже в першій опері, «Еврідіці» Я. Пері, оркестрові ритурнелі виконують ці зв'язуючі функції. Окрім ритурнелей, Монтеверді розробив нову оркестрову форму – симфонію. Оркестрові внутрішньо-композиційні симфонії відіграють важливу роль у третьому «підземному» акті «Орфея» Монтеверді, об'єднуючи та структуруючи його. Ефективним драматургічним прийомом є використання інструментальних тембрів для додаткової характеристики персонажів, також для зображення місця дії, специфіки ситуації та її зміни (використання похмурих, різких тембрових кольорів мідних інструментів, особливо тромбонів, у «підземних» сценах опер Монтеверді та Глюка, заміна жорстких тембрів на м'які, коли Харон засинає тощо).

Все частіше для створення спеціальних драматичних ефектів використовують різні оркестрові техніки, наприклад, в арії з опери К. Монтеверді «Орфей» оркестр, розділений на дві частини, створює ефект ехо, який допомагає слухачам уявити розмір і гучність простору, в якому перебуває персонаж. У двох оркестрах Глюка у сцені з фуріями це дозволяє відтворювати два ворожі світи, і зміни їх взаємозв'язків показані, перш за все, через зміну фактури оркестрової музики. Важливим драматургічним інструментом є лейтмотив, що виникає в різних місцях опери, проходить в оркестрі, об'єднує матеріал однією думкою, а його трансформація демонструє процес розвитку характеру персонажу.

Оркестр придбає здатність відтворювати драматичний план у сольних оркестрових епізодах досить незалежно, без участі тексту лібрето та вокальної лінії. Першим таким прецедентом у сфері «оперного Орфея» є епізод, що завершує другий акт

«Орфея» Луїджі Россі; в опері Х. Глюка вже є кілька таких п'єс, причому в інтермедії, що відкриває другий акт, узагальнено весь подальший зміст оперного акту.

Виразні зображально-живописні моменти також стають функцією оркестрового оперного звучання. Це імітація гарчання Цербера, прийоми «ехо» та створення музично-звукових ландшафтів. Яскравим прикладом «живопису нотами» є вступ до аріозо Орфея у другій сцені другого акту віденської версії опери Х.В. Глюка. Оркестр використовується і для створення поетичної атмосфери – найхарактернішим та найвідомішим у цьому плані є фрагмент другої сцени другого акту паризької версії «Орфея» Глюка, виокремлений як Мелодія, що втілює відчуття піднесеного, краси, спокою, щастя.

Театральні та драматургічні завдання в «Орфеї» К. Монтеверді визначалися, перш за все, наявністю оркестрових лейтмотивів, які відіграють важливу роль в оперній дії. Перший лейтмотив, який з'являється у прологу як лейтмотив Музики-Орфея, є підкреслено сталим, емблематичним. З кожною своєю появою він нагадує про силу мистецтва і любові. Його головне образне завдання – зберегти свій характер при кожній появі. Цей самоідентичний характер титульної теми опери добре чутно в інтерпретації опери диригентом Н. Арнонкурром, що стосується постановки «Орфея» К. Монтеверді 1978 року. Коли після драматичної сцени втрати Еввідіки (і хору духів) знову лунає лейтмотив Музики, він звучить так само оптимістично та радісно, як і у першому виконанні, тому слухач, який щойно був захоплений трагедією, наповнюється надією та вірою в остаточну перемогу Любові і Мистецтва.

Лейтмотив скорботи звучить у партії Посланця, з'являється у інших учасників; останній раз його можна почути в басовій партії п'ятиголосого хору. Зміни в характері лейтмотиву чітко показують зміну стану персонажів драми – від невтішного смутку до поступового усвідомлення трагедії. Найскладнішим для концепції є останнє виконання лейтмотиву скорботи в хорі, коли виникає особливий баланс звучання оркестрово-хорового ансамблю. Взагалі музичні теми в опері зосереджені на перетво-

ренні та втіленні *феномена переживання*, який можна вважати головним предметом пізнання в оперній поетиці [4–5].

Велику роль у драматургії опер відіграють оркестрові епізоди, виконані перед початком дії (пізніше увертюри). Так, вступна Токата в опері Монтеверді вже містить драматичну ідею переключення уваги слухача, перенесення її з повсякденного світу у світ Мистецтва.

Говорячи про семантичні завдання оркестрового тексту (як симфонічні), слід зазначити, що в більшості випадків вони наближені до театральних. Саме це відбувається у «молитовних» ригурнелях та «пекельних» симфоніях в операх Монтеверді. У «Орфеї» Х. Глюка увертюра, яка занурює в образно-емоційний світ опери, оркестровий епізод, що малює картину підземного світу і коротко підсумовує зміст другої дії, і знаменита Мелодія, яка створює атмосферу абсолютного піднесення, з одного боку, виконують свою драматургічну роль у виставі, а з іншого – настільки виразово самодостатні, що виконуються поза виставою, на концертній сцені. Згодом з'являлося все більше прикладів такої самодостатності – «Вальпургієва ніч» з «Фауста» Ш. Гуно, «Вступ і смерть Ізольди» з «Тристана і Ізольди», «Кування меча» з «Зігфріда», «Політ валькірій» з «Валькірії» Р. Вагнера та багато інших, включаючи антракти та увертюри опер XIX і XX століть).

Суттєве значення для розвитку оркестрового тематизму опери як жанрової форми відіграє творчість Ж.-Б. Люллі, який закладає класичні засади оперного симфонізму через класицистські компоненти оперної музичної мови [3; 10]. Класицистські тенденції музичного тексту у творчості Люллі (зокрема ті, що передбачають музичний класицизм XVIII століття) найяскравіше проявляються в тих сферах, де панує раціональний порядок. До них належать музична фактура та форма-структура. Безпосередньо до наступного століття спрямовані гомофонія, що зумовлює провідну роль мелодійних тем, чіткі тональні площини, що координують рух форми на великій відстані, а також кореляції каденцій у періодах і структурах, близьких до них. Крайнє обмеження Люллі ролі імпровізації в оперному виконанні також мало деяку

антибарокову орієнтацію, раціональну дисципліну, що прагнула усталених музично-виразових прийомів як самоцінних. Водночас, на глибшому рівні, музичне мислення Люллі залишається пов'язаним з системою барокової риторики – низка особливостей музичного синтаксису та тематичного розвитку, звернення до традицій музично-текстових форм та постійно виникаючі «вторгнення» мотетного письма свідчать про дотримання принципів барокового формотворення.

«Класицистський комплекс» в оперній оркестровій музиці Ж.-Б. Люллі базується на трьох взаємопов'язаних явищах – взаємозв'язку між музикою і словесним текстом, принципах поліфонії та музично-тематичній організації опери. Провідним елементом оперного синтезу в «трагедії, поставленій на музику» було лібрето, основною вокальною формою – декламаційно-аріозна. Хоча александрійський вірш був замінений вільним віршем, організованим у строфи, музична декламація Люллі поглинала найхарактерніші інтонації акторів класичного театру, зокрема афективні інтонами, що відображали частоту та регулярність цезур, а формульний ритмічний візерунок речитативів Люллі частково можна розглядати як аналог однорідності структури вірша у розмовній вербальній трагедії.

Гра актора у добу класицизму, навіть у театрі Расіна, не була чужою величній декоративності бароко, і тому дотримання канонів акторської декламації саме по собі не може бути єдиним доказом тріумфу класицизму в опері. Однак орієнтація на пріоритет, чітке подання прочитаного тексту та підпорядкування музичної форми поетичній формі сприяли розвитку класицистських тенденцій.

Ясність, порядок, точність пропорцій – це основні якості музичної мови опер, які змушують дослідників вказувати на класицизм як на стильову доміную оперної творчості Люллі. Ці якості яскраво і послідовно проявлялися у поліфонії, формотворенні та композиції. Оперна композиція Люллі загалом тяжіє до класицизму, з його раціоналістичним «розрахунком», з перевіреною природою контрастів, постійною турботою про структурний баланс як у кожному акті опери, так і в розподілі їх

драматичних функцій; Музична оперна мова Люллі, з її досить простою гомофічно-гармонічною структурою, з розчленуванням музичної форми як у малому масштабі, так і в послідовності частин усієї композиції, дозволяє визначати межі *тематичного оперного комплексу* цього композитора [3].

Цей комплекс відзначений ясністю, тому що його союзником був поетичний текст, який мав самостійну художню цінність і виступав головним компонентом твору. Вимога чіткої вимови тексту та відображення його структури в музиці насамперед визначають домінування силабічного співу, гомофонної фактури, переважно акордової структури вокальної поліфонії та дискретності синтаксису. Як зазначають дослідники, ясність гармонії, ритмічна енергія, чіткість поділу форм, чистота фактури свідчать про перемогу принципів гомофонного мислення, вони ж сприяють формуванню *типологічної оркестрової вертикалі в оперному тексті*, розвитку його партитурних якостей. Там, де декламований текст трагедії перестає впливати (наприклад, в інструментальному ритуранелі), функціональна сторона музичної форми виявляє схильність до принципів, що сформувалися в умовах поліфонічної конституції [10].

Ще одним компонентом тематичного оперного комплексу Ж.-Б. Люллі були танцювальні інтонації та рими, тобто танець як первинний жанр, що знаходився на протилежному полюсі «трагедії на музиці», запроваджував дивертисментну стилістику, був носієм суто інструментального інтонування.

Музична мова дивертисментів формувалася у різних жанрах танцювальних пісень та придворному балеті. Танцювальні пісні (проспівані танці), які слугували основою для дивертисментів, принесли з собою ті ж стилістичні риси, що вважаються класицистськими: гомофонію або вокальну поліфонію з одночасною вимовою тексту всіма голосами, ритмічну активність музичного матеріалу та періодичність синтаксичного поділу.

Ясність і баланс композиції в операх Люллі також зумовлені слідуванням композиційної структури за поетичним текстом. Засоби музичного формування підпорядковані проєктуванню структури сцен, з яких побудовано лібрето. Дія опери скла-

дається не з великої кількості музичних номерів, а з кількох великих композиційних блоків, що підкреслює логіку розвитку тексту. Внаслідок цього досягаються цілі великої композиції, гармонії цілого, але це відбувається ціною уповільнення розвитку окремих музичних номерів, включно з аріями, підпорядкування музичного узагальнення логіці наскрізного наративу.

Прийоми класичного оркестрування композиції в операх Люллі подібні до принципу «трьох єдностей» усної трагедії. В обох випадках основою є відчуття міри, послідовна реалізацію однієї ідеї, тобто обмеження різноманіття, об'єднання великих композиційних секцій на основі схожості. У сфері музичної мови характеристики матеріалу та глибина контрасту підпорядковуються цьому принципу: формулювання та варіативність тем переважають над яскравістю та індивідуалізацією. Мова інтонацій ретельно підібрана, що чітко видно з інтерпретації Люллі музичної риторики. Унікаються найвиразніші, дивні та «вражаючі вуха» музичні фігури, пов'язані з гармонійними дисонансами та хроматикою, що виявляє прагнення до однорідності матеріалу, зменшуючи контраст фігури з контекстом. Риторика Люллі виявилася радше добароковою (пропагування орнаментики та гарної вимови), ніж справжньою бароковою (дотримання принципу «неправильне – це афективно»). Варто згадати ще одну сторону тематичного комплексу в операх Люллі: окрім раціоналістичних норм французького класицизму, у його формуванні також брали участь норми старофранцузького музичного стилю, що позначає стиль французької музики різних жанрів XVII – першої половини XVIII століття. Незважаючи на те, що цей стиль охоплює епохи бароко та рококо, спільність естетичних доміант, система цінностей, спектр культивованих емоцій, принципи музичного формоутворення, а також певна інтонаційно-семантична спільність музичної мови дозволяють говорити про старофранцузький стиль як про художню єдність [3; 10].

Таким чином, завдяки інструментально-оркестровій стороні оперної творчості Люллі (як і деяких інших майстрів доби бароко – класицизму) закладаються засади створення стильового синтезу, що є визначальним для розвитку оперного жанру.

Недарма саме стильові чинники є визначальними при створенні постановок барокових опер у ХХ столітті, у творчій взаємодії диригента та режисера. Лише режисер може візуалізувати партитуру і створити ефективну сцену за допомогою системи мізансцен. Об'єктивність і матеріальність сценічного простору, який створює режисер, взаємодіє з ідеаційними рисами концептуального часу, який створює диригент. Диригент зобов'язаний примувати уяву режисера до партитури, примушуючи усвідомлювати фундаментальні незмінні параметри партитури, порушення яких призводить до дисонансу між видимим і чутним, також відкривати ті її аспекти, що можуть бути зміненими авторами вистави без шкоди для музичної драматургії.

Обов'язок диригента забезпечувати образну цілісність передбачає участь диригента у створенні мізансцени, його увагу до сценічного простору. Окрім вирішення акустичних проблем, солістам і хору у найважливіших місцях важливо мати візуальний контакт з диригентом, бачити його руки. Окрім цього, диригент визначає «час вистави», створює часову концепцію і реалізує її засобами музичного звучання – розгортання у часі тематичного комплексу, що базується на інструментально-оркестровому матеріалі.

Часова концепція оперного твору визначається, перш за все, музично-тематичним матеріалом партитури, що корелює з ідеєю вистави. Темпо-ритм пов'язаний з загальними художніми завданнями: логікою інтеграції у загальну театральну концепцію, побудовою характерів персонажів, створенням станів, контуром ситуації та семантикою сценічної дії [7]. Темпо-ритм вистави також визначається технологічними можливостями учасників оркестру та солістів, наявністю та можливостями механіки сцени, а також розміром сцени. Наприклад, у постановці Якопо Пері «Еврідіки», здійсненій Стефаном Сутковським у Варшавській камерній опері (2000), темпо-ритм був одним у показі в театрі Ермітаж, а іншим – під час туру в Токійській опері, де сцена незмірно більша, пропонуючи новий хронотопічний патерн кожного разу.

Можливість (загроза) конфлікту між чутним і видимим, яка завжди нависає над оперним театром, визначає складність відносин між режисером і диригентом, як між двома абсолютними майстрами. Режисери, у переважній більшості, приходять до опери з драматичного театру, звикли спілкуватися з п'єсою, де текст уже містить ідею, а структура дії базується на конкретному матеріалі і передбачає його філософське розуміння. Диригент, навпаки, постійно спілкується абстрагованою музичною мовою, в якій важче вимовити ідею, але легше «вимовити» емоцію, поетичне узагальнення. Коли одне поєднується з іншим – може виникнути дивовижна спільність, у якій одна сторона зміцнює іншу.

Як і режисер, разом з ним, диригент створює систему образних взаємозв'язків у межах театральної концепції. Тому ставлення до оперної партитури як до симфонічної партитури, поза театральними рамками, встановленими разом із режисером і точною особистою інтерпретацією персонажів, применшує зміст оперної концепції і є неприйнятним в оперному диригуванні. Роль оркестру в опері не зводиться до акомпанементу, а за кожною оркестровою структурою чи темою стоїть людський світ, який не висловлений лише у вокальній лінії, що робить роботу диригента в опері театральною змістовною.

Відтак цілісний інструментально-оркестровий тематизм, що вбирає у себе семантичні принципи та структурні особливості вокальних партій, стає необхідним предметом виконавської інтерпретації, особливо – диригентської. Саме він втілює концептуальний час оперного твору та визначає критерії сприйняття оперного тексту. Також важливою є думка про оперний музичний тематизм як інтегративне явище, що вбирає певну сукупність суто музичних та певну кількість позамузичних впливів, має стильове призначення та обумовлення, котре передається найбільш повно на оркестрово-симфонічному рівні.

**Наукова новизна** статті полягає у розвитку цілісного поняття оперного музичного тематизму та доведенні важливості його інструментально-оркестрових компонентів. Вперше доводиться переважне стильове призначення оркестрової сторони опери з її симфонічними якостями, також залежність останніх

від театральної драматургії, що постає засадничою у текстовій процесуальності та часовій концепції оперного твору. Суттєво оновлюється уявлення про композиційні ресурси та семантичні показники музичної композиції у бароковій опері, розкривається перехідний жанрово-стильовий характер оперної поетики Ж.-Б. Люлі, самодостатність оркестрової (симфонізованої) концепції опери у його творчості.

**Висновки** дозволяють засвідчувати, що оперний тематизм, як переважно образно-драматургічне явище, має широку текстову основу, пов'язаний з усіма чинниками оперної композиції, але виразніше за все специфікується у музичному матеріалі оперного твору, набуваючи процесуальності та дійсного змісту, також функціональних жанрових повноважень в оркестровому звучанні. Історія опери значною мірою розкривається як історія оперного оркестру, котрий завжди постає головним важедем інтерпретації, роблячи постать диригента провідною у здійсненні оперного задуму. Водночас оркестровий тематизм є невід'ємним від сукупності театральнo-сценічних дій та образів, існує на підставі не лише словесних, а й візуальних складових оперної вистави, що робить необхідною тісну взаємодію диригентських та режисерських оцінок оперного тематизму у його широкому змістовому та конкретному музично-виконавському значенні.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
2. Гребенюк Н. Теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних умінь та навичок. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 112–119.
3. Муравська О. В. Містеріальні основи виразності французької «великої опери». *Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія*. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. С. 266–284.
4. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення : Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с.
5. Папуча М. Проблеми психології переживання : монографія. Ніжин : Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2019. 191 с.
6. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

7. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

8. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. *Музичне мистецтво і культура*. № 36. Том 1 (2023). С. 114–125.

9. Цяо Чжи. Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. *Музичне мистецтво і культура*. № 41. (2024). С. 223–234.

10. Muravska, O; Kuliyyeva, A; Yuheng, L; Jia, F. GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-ETHICAL METAMORPHOSIS OF FRENCH MUSICAL THEATER OF THE 17TH-20TH CENTURIES. *AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH* Vol. 14(2.) 2024. P. 95–98.

#### REFERENCES

1. Hrebennyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects. Kyiv : Higher School [in Ukrainian].

2. Hrebennyuk, N. (2020). Theoretical aspects of the formation of pedagogical skills and abilities in a professional singer. Musical art and culture. Issue 30. Book 1. Odesa. P. 112–119 [in Ukrainian].

3. Muravska, O. (2023). Mysterious foundations of the expressiveness of French “grand opera”. Ideal fundamentals of nations and artistic discoveries: monograph. Kyiv : Lyra-K Publishing House. P. 266–284 [in Ukrainian].

4. Papucha, M. (2011). The inner world of man and his formation: Scientific monograph. Nizhyn [in Ukrainian].

5. Papucha, M. (2019). Problems of the psychology of experience: monograph. Nizhyn: Publishing house of the National University named after Mykola Gogol [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa : Publishing house “Helvetica”, [in Ukrainian].

7. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical and linguistic consciousness as a historical and psychological phenomenon: creative connections and theoretical prolongations. New milestones in the development of culture and art in the 21st century : collective monograph; ed. O. I. Samoilenko. Lviv-Torun : Liga-Press. P. 1–22 [in Ukrainian].

8. Qiao, Zhi. (2023). Ways of forming the opera logosphere and methods of its study. Musical art and culture. No. 36. Volume 1. P. 114–125 [in Ukrainian].

9. Qiao, Zhi. (2024) .Semantic prolegomena of the specification of the musical language of opera. Musical Art and Culture. No. 41. P. 223–234 [in Ukrainian].

10. Muravska, O; Kuliyyeva, A; Yuheng, L; Jia, F. (2024). GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-ETHICAL METAMORPHOSIS OF FRENCH MUSICAL THEATER OF THE 17TH-20TH CENTURIES. AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH Vol. 14 (2.) P. 95–98 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025