

УДК 78.01/03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-23>**Цзян Чень**

ORCID: 0009-0005-0499-9522

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
cnjch96@gmail.com

## ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ЕСТЕТИКО-КОМУНІКАТИВНІ ЧИННИКИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

*Метою статті є комплексне вивчення сучасної опери як синтетичного мистецького феномена у системній взаємодії історико-теоретичних, жанрово-естетичних та комунікативних чинників стильових трансформацій оперного жанру у композиторській творчості. Методологія дослідження ґрунтується на інтеграції системного, семіотичного, музично-історичного та музикознавчого аналітичного методів. Теоретичні позиції комунікаційної естетики та музичної екології надають додаткових можливостей досліджувати взаємодію між автором, виконавцем і слухачем, а також оцінювати роль мультимедійних практик у формуванні сучасного оперного дискурсу. Наукова новизна дослідження полягає у систематизації провідних тенденцій трансформації оперної поетики у творчості сучасних композиторів з урахуванням мультимедійних практик, естетико-комунікаційної теорії та екологічних концепцій музичного мистецтва. До наукового обігу українського музикознавства введено зразки маловідомої сучасної оперної творчості (опери Ф. Гласса, С. Райха, К. Сааріахо, С. Шарріно, Т. Адеса, М. Мацоллі та ін.), що репрезентують актуальний світовий оперний репертуар та розкривають естетико-комунікативний потенціал оперного жанру.*

*Висновки.* Композиторська творчість наприкінці ХХ – початку ХХІ століть орієнтується на розширення та збагачення естетико-комунікативних можливостей оперного мистецтва, які формуються на основі складної взаємодії жанрової традиції опери, сучасного музично-театрального дискурсу, перформативних та мультимедійних практик (що зумовлює використання композиторами таких типів комунікативної стратегії як документально-вербальна, інтермедіальна, інтертекстуальна, міфопоетична та сонорно-драматургічна).

Переосмислення оперної поетики у творчості сучасних композиторів розгортається у відповідності до естетико-комунікативних та екологічних концепцій мистецтва – зокрема, естетики комунікації,

яка визначає технологічні інновації як основоположний комунікативний інструмент мистецтва, що забезпечує соціальну взаємодію композитора і слухача, або екології слухання, головною метою якої є вдосконалення слухового досвіду сучасної людини на основі перетворення естетичного переживання на специфічну форму самопізнання та осмислення навколишнього світу.

**Ключові слова:** опера, оперний жанр, оперна поетика, сучасна оперна творчість, комунікативна стратегія, естетика комунікації, мультимедійні практики, екологія слухання, естетико-комунікативний потенціал опери.

**Jiang Chen**, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Historical-theoretical and aesthetic-communicative factors of the opera creativity of modern composers**

**The purpose** of the article is a comprehensive study of modern opera as a synthetic artistic phenomenon in the systemic interaction of historical-theoretical, genre-aesthetic and communicative factors of stylistic transformations of the opera genre in the composer's work. **The research methodology** is based on the integration of systemic, semiotic, music-historical and musicological analytical methods. The theoretical positions of communication aesthetics and musical ecology provide additional opportunities to study the interaction between the author, performer and listener, as well as to assess the role of multimedia practices in the formation of modern opera discourse. **The scientific novelty** of the study lies in the systematization of the leading trends in the transformation of opera poetics in the work of modern composers taking into account multimedia practices, aesthetic-communication theory and ecological concepts of musical art. Samples of little-known contemporary operatic works (operas by F. Glass, S. Reich, K. Saariaho, S. Sharrinot, T. Ades, M. Mazolli, etc.) have been introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology, representing the current world opera repertoire and revealing the aesthetic and communicative potential of the opera genre.

**Conclusions.** Composers' work in the late 20th and early 21st centuries is focused on expanding and enriching the aesthetic and communicative possibilities of opera art, which are formed on the basis of the complex interaction of the genre tradition of opera, modern musical and theatrical discourse, performative and multimedia practices. This determines the use by composers of such types of communicative strategies as documentary-verbal, intermedial, intertextual, mythopoetic and sonor-dramaturgical. The rethinking of operatic poetics in the work of contemporary composers unfolds in accordance with the aesthetic-communicative and ecological concepts of art. In particular, the theory of communicative aesthetics, which defines technological innovations as a fundamental communicative tool of art, ensuring social interaction between the composer and the listener. Or the ecology of listening, the main goal of which is to improve the auditory experience of modern man on the basis of transforming aesthetic experience into a specific form of self-knowledge and comprehension of the surrounding world.

**Key words:** *opera, opera genre, opera poetics, modern operatic creativity, communicative strategy, aesthetics of communication, multimedia practices, ecology of listening, aesthetic and communicative potential of opera.*

**Актуальність дослідження.** Необхідність дослідження історико-теоретичних та естетико-комунікативних чинників оперної творчості сучасних композиторів зумовлена глибинними трансформаціями музично-театральної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, які були визначені радикальними змінами у мистецькій практиці та композиторським переосмисленням самої природи оперного жанру. Сучасна опера дедалі частіше постає як полісистемне явище, у якому поєднуються музичні, театральні, візуальні й медіальні структурно-семантичні рівні, а відтак потребує комплексного наукового осмислення. В результаті глобалізаційних процесів сучасної культури та розвитку цифрових технологій суттєво змінюються як засоби музичної виразності, так і комунікативні механізми оперного мистецтва, принципи взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем. Це актуалізує дослідження естетико-комунікативних параметрів оперної творчості, зокрема способів формування смислів, нових форматів театральної репрезентації та моделей рецепції оперного твору в сучасному музичному мистецтві.

Крім того, звернення до історико-теоретичного виміру дозволяє простежити тяглість і водночас інноваційність розвитку опери, виявити закономірності її жанрової еволюції, трансформації драматургічних принципів і композиторських технік. У сучасному музикознавстві в останні десятиліття спостерігається зростання інтересу до новітніх оперних практик, однак комплексні дослідження, що поєднують історико-теоретичний та естетико-комунікативний підходи, залишаються недостатньо розробленими. Отже, вивчення зазначеної проблематики є сучасним і необхідним для поглиблення уявлень про специфіку сучасної опери як художнього та соціокультурного явища, а також для розширення методологічного інструментарію сучасного музикознавства.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасна опера функціонує як складний, полісистемний феномен музичного театру, у межах

якого відбувається інтенсивне переосмислення історично сформованих жанрово-стильових парадигм та семіотичних кодів оперного мистецтва. Відхід від канонічної моделі «великої опери» з її ієрархізованою драматургією, номерною структурою та домінуванням вокально-аріозного начала корелює з постмодерністською тенденцією до децентрації композиційної форми й множинності інтерпретаційних стратегій. Композиторська творчість наприкінці ХХ – початку ХХІ століття орієнтується на експериментальність як метод художнього мислення, що реалізується через міжжанровий синтез, полістилістику та розширення естетико-комунікативного спектру оперного мистецтва. Невипадково музикознавці наголошують на особливій значущості оперного жанру в ситуації «долання меж», актуальної для сучасного мистецького дискурсу та гуманітарного пізнання, сутність якої полягає у намаганні охопити найширші аспекти людського буття й одночасно сягнути глибин культурного досвіду, центром якого є людина з її специфічними потребами та можливостями [6].

Суттєвою ознакою сучасної оперної творчості є складна та багаторівнева взаємодія між жанровою традицією опери, музичним театром, перформансом та мультимедійними практиками: музично-сценічний оперний текст дедалі частіше конструюється як «інтермедіальний палімпсест» [9], у якому взаємодіють акустичні, візуальні та вербальні семіотичні системи.

Технологічний вимір сучасної опери проявляється в активному впровадженні в оперну партитуру електроакустичних засобів, live electronics, цифрового саунд-дизайну, темброва палітра звукового ландшафту опери останніх десятиліть ХХ–ХХІ століть розширюється за рахунок електронно модифікованих вокальних технік, шумових компонентів і мікротонових структур, що актуалізує проблему нової слухової рецепції, про що свідчить, наприклад, концептуалізація екології слухання в операх італійського композитора С. Шарріно [14]. Фінська композиторка К. Сааріахо у таких своїх операх, як «Кохання здалеку» (2000) та «Оріон» (2002), поєднує традиційну оперну структуру з електронними елементами, що дозволяє розширювати спектр звукових ідей і створювати нові просторово-часові відчуття.

Як підкреслює С. Еммерсон, електронна музика трансформує не лише звуковий матеріал, а й способи його сприйняття, формуючи нові режими аудіальності та мультимодальний звуковий континуум сучасної опери [10]. Сценографія сучасних оперних опусів дедалі більше спирається на принципи віртуалізації сценічного простору, використання інтерактивних медіа, унаслідок чого опера постає як синтетичний аудіовізуальний континуум.

Міждисциплінарна колаборація композиторів, режисерів, медіахудожників і драматургів сприяє формуванню колективних авторських стратегій, у яких індивідуальна композиторська інтенція інтегрується в ширший креативний процес, втілюючи тим самим філософські ідеї комунікаційної естетики (або естетики комунікації), яка закликала до такої художньої практики, що взаємодіє з парадигмами комунікаційних технологій кінця ХХ – початку ХХІ століть та опрацьовує їх, прагнучі перетворення головної мети мистецтва як виробництва артефактів на соціальну взаємодію як найвищу мету мистецької творчості. На думку представників руху комунікаційної естетики (М. Коста, Ф. Форест, Д. де Керкхов та ін.), сучасний митець безпосередньо втручається у реальність в процесі символічної та естетичної діяльності, використовуючи засоби, принципово відмінні від тих, що були доступні мистецтву у попередні епохи [8].

Окреслені трансформації корелюють із глобальними соціокультурними зрушеннями, зокрема з медіалізацією культури, гібридизацією культурних практик та переосмисленням ролі мистецтва у публічному просторі. У науковому дискурсі це зумовлює активізацію дебатів щодо жанрової ідентичності опери, меж її дефініції та комунікативної релевантності в умовах цифрової епохи. Отже, оперне мистецтво другої половини ХХ століття та сучасності доцільно трактувати як відкриту нелінійну систему, що перебуває у стані перманентної морфологічної та семантичної трансформації, зберігаючи водночас і зв'язок із історичною традицією, оскільки завжди функціонує як «рефлексивний простір роботи з історичною пам'яттю» [1].

Деякі дослідники інтерпретують оперне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть як зону перетину істори-

ко-культурних трансформацій, у межах якої опера водночас зберігає статус інституційно та символічно «високого» жанру і зазнає радикальної естетичної модернізації: застосування монтажних технік, семантичних розривів і нелінійних часових структур засвідчує тяжіння опери до постдраматичної театральної моделі, у якій визначальною є не конструктивна логіка цілісного сюжету, а організація перформативної присутності [11]. В естетико-стильових межах Нової музики другої половини ХХ століття опера зберігає амбівалентний статус: з одного боку, вона лишається інституційно закріпленою формою академічного музичного мистецтва, пов'язаною з театральною інфраструктурою, спеціалізованою публікою й високим рівнем виконавських ресурсів; з іншого – саме у цій сфері відбувається апробація найрадикальніших композиторських стратегій, які визначили «...нове розуміння музики як мови звуків та ролі композитора як творця нової мови і нових образів музики як форми людської свідомості і мистецької практики» [5, с. 87]. Таким чином, опера постає як своєрідна лабораторія, у якій елітарний жанровий ген стає не лише соціокультурною характеристикою, а й історичною та естетичною передумовою складних художніх експериментів, які актуалізують духовно-інтелектуальну природу оперного мистецтва. У цьому сенсі елітарність опери може трактуватися як певний маркер підвищеної семіотичної щільності тексту, що вимагає підготовленої рецепції. Як зауважує Р. Паркер, опера історично пов'язана з механізмами культурної репрезентації статусу, і ця функція не зникає навіть у модернізованих-радикалізованих жанрових формах оперного мистецтва [13, с. 411].

Нові композиторські техніки відіграють у цьому процесі ключову роль: серіалізм, сонористика, алеаторика, спектралізм, мікротонові системи суттєво змінюють інтонаційний та тембровий профіль оперного вокального стилю. За таких умов вокальна партія дедалі частіше трактується як один із компонентів загальної сонорної структури, а не як домінуючий носій смислу. Але, з іншого боку, ідейно-образний, змістовий вимір оперних творів сучасних композиторів засвідчує прагнення опери функціонувати як інструмент критичної рефлексії сучасності (звернення

до тем мілітаризму, політики, екології, насильства, віртуальної реальності, історичної відповідальності – «Смерть Клінгхоффера» Дж. Адамса, «Чорнобильдорф», «Гей-24» Р. Григоріва та І. Розумейка та ін.). Американська композиторка М. Маццолі в операх «Розбиваючи хвилі» (за фільмом Л. фон Трієра, 2016) та «Докази» (2018) концентрує увагу на жіночих образах і соціальних проблемах, виявляючи взаємозв'язок музичної форми з актуальними дискурсами рівності та справедливості. Австрійська композиторка О. Нойвірт у «Загубленій дорозі» за фільмом Д. Лінча (2003) та «Орlando» (2019) досліджує ідентичність та гендерні норми сучасності, формуючи оперний дискурс, що поєднує соціальну критику з музичною інновацією. У такому випадку, за спостереженням К. Аббате, вокальний оперний голос стає не лише естетичним, а й етичним феноменом, носієм культурної пам'яті [7].

Оперний текст у сучасній композиторській практиці дедалі частіше осмислюється не лише як сукупність лібрето й музичної партитури, а як багаторівнева нарративна структура, у межах якої взаємодіють вербальні, музичні, сценічні та медіальні коди. Такий підхід зумовлений загальним «нарративним поворотом» у гуманітаристиці, що актуалізував розгляд мистецького твору як форми конструювання досвіду, пам'яті та ідентичності. У традиційній опері нарратив здебільшого ґрунтувався на лінійно організованому лібрето з чіткою фабульною логікою, де музика виконувала функцію емоційної та семантичної інтенсифікації драматичної дії. Натомість у сучасній композиторській практиці спостерігається деконструкція цієї моделі: оперний нарратив набуває фрагментарного, поліфонічного та нелінійного характеру, лібрето перестає бути єдиним носієм сюжетності, перетворюючись на один із компонентів складної міжтекстової мережі, де смисл формується через взаємодію різних знакових систем [7]. Так, наприклад, Т. Адес в операх «Буря» (2004) та «Ангел-знищувач» (2016) досліджує сучасні теми і використовує нетрадиційні способи оповіді, де музично-драматичний розвиток тісно пов'язаний із глибокою психологічною характеристикою персонажів.

Суттєвим чинником таких трансформацій є вплив так званого постдраматичного театру, у межах якого відбувається зсув від репрезентації подій до презентації станів і процесів. За Г.-Т. Леманном, у постдраматичній парадигмі наратив втрачає домінуючу позицію, поступаючись перформативній логіці присутності [11]. У сучасній опері це проявляється у використанні монтажних структур, колажності текстів, документальних свідчень, вербатім-матеріалів і медіафрагментів. Таким чином, наратив конструюється не як послідовна історія, а як поле множинних смислових перспектив. Музичний компонент відіграє дедалі активнішу роль у наративотворенні. Тембр, фактура, просторове розміщення звуку та електроакустична обробка можуть функціонувати як самостійні наративні агенти, формуючи «звукові сценарії» без опори на сюжетну подієвість. У цьому сенсі доречно говорити про перехід від літературоцентричного до музикоцентричного або навіть саунд-центричного наративу [9]. Особливої уваги заслуговує документальна опера, де наратив ґрунтується на реальних текстах, інтерв'ю та архівних матеріалах, а композитор виступає радше куратором наративних фрагментів, ніж автором єдиної історії [4].

У сучасній оперній практиці композитори широко використовують різні комунікативні стратегії, які трансформують традиційний наратив і створюють багатовимірний музично-сценічний простір.

Так, стратегія *поліфонії перспектив* передбачає співіснування множинних точок зору без ієрархічної підпорядкованості, що дозволяє слухачеві самостійно конструювати смислові зв'язки, як це реалізовано в опері Дж. Адамса «Смерть Клінґхоффера» (1996) через сукупність рефлексивних монологів і хорів-коментарів, які представляють різні позиції драматичного конфлікту. Звернення до фрагментарних або колажних наративних прийомів зумовлює трансформацію лібрето з носія сюжетної лінійності на компонент складної міжтекстової мережі. У творах Ст. Райха, зокрема у «Печері», документальний вербальний пласт, відеопроєкції та музично-мовні патерни утворюють багатоканальну поліфонію смислів, у якій музичний і позамузичний тексти функціонують на засадах семантичної взаємодоповнюваності.

*Документально-вербальна* стратегія ґрунтується на використанні автентичних текстових джерел та їх трансформації у музичний матеріал, що створює багатошаровий історико-культурний наратив, як у згаданому творі С. Райха: відеоінтерв'ю з представниками різних культур моделюються в опері через інтонації мовлення. *Інтермедіальна стратегія* переносить частину наративної функції на візуальні та цифрові медіа, що дозволяє формувати емоційно-наративний контекст, як це спостерігається в операх К. Сааріахо, зокрема в «Коханні здалеку» (2000), де відеопроєкції та світлові середовища створюють «акустичний простір пам'яті», у якому наратив переживається як внутрішній стан. *Сонорно-драматургічна* стратегія передбачає, що наратив реалізується через темброві та артикуляційні процеси, як у ««Дівчинці зі сірниками» Г. Лахенмана (1997), де використання шумових технік, нетрадиційної вокальної артикуляції та концепції «конкретної музики» формує наратив тілесності й крихкості людського голосу, а сенс виникає не з тексту, а з самої матеріальності звуку.

*Міфопоетична* стратегія ґрунтується на роботі з універсальними сюжетами, що набувають сучасного звучання, як у «Написано на шкірі» британського композитора Дж. Бенджаміна, де середньовічний сюжет подається через складну часову перспективу, а персонажі-ангели одночасно є оповідачами й учасниками подій, руйнуючи межу між історією та її рефлексією. Нарешті, стратегія *інтертекстуальності* проявляється у поєднанні європейської авангардної техніки, театральності абсурду та алюзій на популярну культуру, як в опері корейської авторки Унсук Чін «Аліса у Дивокраї» (2007) – видовищій виставі, що поєднує казковість та гротеск, фокусує на пошуках Алісою власної особистості, – де наратив стає грою з культурними кодами, а його розпізнавання зумовлює смислову багатошаровість оперного тексту та стає вагомою складовою естетико-комунікативного процесу.

У постдраматичній парадигмі оперного жанру наратив втрачає домінування, поступаючись перформативній логіці, і тому опера дедалі частіше функціонує як середовище досвіду, а не як оповідна форма. У зв'язку з цим, сучасні дослідники зазнача-

ють, що найважливішим стає не спадок, який набуває нових значень у композиторському дискурсі, а процес: «...опера більше не описує світ, а проживає його – тут і зараз, у новому полі звуку, простору, тіла й інтонації» [4, с. 182].

Так, в опері «Процес» (2014), яка була створена на основі однойменного роману Ф. Кафки, Ф. Гласс продовжує експериментувати з виразними можливостями мінімалістської опери, водночас звертаючись до літературного джерела, що відзначається значним відходом від концептуальних і реформаторських підходів його ранніх опер, орієнтованих переважно на чисто музично-драматичні інновації. Композитор неодноразово наголошував, що його головною метою є наближення опери до широкої аудиторії, проте здійснювати цей вплив він прагне не через вербальні засоби, а шляхом створення у слухача глибокого емоційного та сенсорного занурення у розвиток сценічної події. Саме з цього підходу випливає принципова важливість візуальної та просторової складової «Процесу», яка, будучи органічною частиною композиційного задуму, дозволяє формувати у сприйнятті глядача певні смислові орієнтири та забезпечує активну взаємодію аудиторії з художнім простором твору. У цьому контексті особливо значущим є принцип іммерсивності як основоположний для композиторської комунікативної стратегії та естетико-стильової концепції оперного твору Ф. Гласса – він передбачає повне занурення глядача у специфічно організовану сценічну реальність з незвичними для сприйняття просторово-часовими характеристиками, завдяки яким створюється можливість ментального конструювання і усвідомлення смислових пластів композиції, що, у свою чергу, сприяє глибшому і більш комплексному сприйняттю музично-драматичного розвитку подій.

Подібний підхід до розуміння естетико-комунікативного потенціалу оперного жанру знаходимо у творчості італійського композитора С. Шарріно, який вибудовує власну оперну поетику, спираючись на фундаментальні принципи екологічного світогляду, у центрі якого перебуває психофізіологія людського сприйняття та механізми пізнання. Композитор акцентує увагу на значущості так званої «екології слухання» для сучасного музич-

ного мистецтва, розглядаючи її як шлях, що дозволяє очищати розум і інтегрувати музичні феномени у внутрішню сутність слухача, водночас маючи важливі соціальні наслідки. На його думку, той, хто моделює процес слухання та формує слухачькі образи, здатен перетворити естетичне переживання на форму самопізнання та осмислення навколишнього світу [14, с. 27]. Цю близькість музики та реальних звукових явищ С. Шарріно позначає поняттям «глобального слухання», яким пояснює не лише трансформацію індивідуально-сенсорного досвіду, а й просторову ілюзію, що миттєво переносить слухача в інший простір, занурюючи його у «невідому зону» сприйняття. У таких операх С. Шарріно, як «Макбет» (2002), «Від морозу до морозу» (2006) та «Ворота закону» (2009), цей підхід проявляється через інтеграцію слуху та зору, а також глобального відчуття часу та простору у музично-сценічному вимірі, що стає феноменом цілісного естетико-комунікативного процесу. Таким чином, спираючись на матеріально-перцептивні аспекти звуку, композитор досліджує їхню здатність впливати на людське сприйняття і водночас бути визначеними ним, зміщуючи увагу від об'єктивних структурно-композиційних параметрів оперного тексту до того, як музика сприймається слухачем і як він її інтерпретує: за словами самого С. Шарріно, усі його твори спрямовані на розуміння того, що відбувається, коли їх слухають [12; 14].

У неоопера-жаку «Hamlet. Drama per Musica» (2017) українських композиторів Романа Григоріва та Іллі Разумейка (Nova Opera) органічно поєднуються джаз і рок, балканська традиційна музика, а також кіномузика 1970-х років та аллюзії на музику Г. Ф. Генделя та А. Шенберга. Але головним компонентом жанрової поетики в даному випадку стає саунд-дизайн, який створює гнітючу атмосферу музично-сценічної дії, що заводить глядача у підземелля людського буття, занурюючи його у хаос звуків, емоцій, фраз та пропонує укласти знайому історію про принца данського, впізнавши у ній не тільки дійових осіб, а й самих себе... [3]. І саме на цьому компоненті автори зосереджують увагу аудиторії, пропонуючи слухачам ознайомитись з деталями роботи над постановкою, стилістика якої орієнтувалася

на музичне оформлення спектаклів у шекспірівському «Глобусі» (див. матеріали лекції «Shakespeare and noise» [2]).

У сучасній китайській оперній творчості також спостерігається значне розширення комунікативних стратегій, що трансформують традиційний оперний текст у складну систему взаємодії музичних, вербальних і сценічних елементів. Такі композитори як Тан Дун, Го Веньцзін, Хуан Руо, формують музично-сценічну композицію опери не як лінійну послідовність подій, а як поліфонічну структуру, у якій співіснують різні перспективи й часові пласти. Наприклад, в опері Тан Дуна «Марко Поло» (1996) взаємодіють три взаємопов'язані наративні рівні: фізична подорож, духовний шлях та музична мандрівка між культурами, які створюють смислову поліфонію, у якій слухач сприймає одночасно історичну фактологію, символічну рефлексію та внутрішню психологію персонажів. В опері «Чай: дзеркало душі» (2002), композитор будує композиційно-семантичну цілісність через взаємодію ритуальних дій та тембрових ефектів: використання води, паперу, кераміки та нетрадиційних інструментів трансформує звук на носій символічного змісту, формуючи інтеграцію фізичного, духовного й музичного простору. Аналогічні стратегії спостерігаються у творчості інших названих китайських авторів, в їх операх традиційні китайські сюжети та музичні інструменти інтегруються із західною оперною традицією, а медіальні та сценічні засоби (відео, світлові проєкції, інтерактивні просторові ефекти) стають частиною наративу, підкреслюючи поліфонічність, фрагментарність і інтертекстуальність, інтеграція електроакустики та традиційних інструментів, фрагментація голосових партій і мультимедійні ефекти створюють «звукові сценарії», що конструюють смисл і взаємодію зі слухачем як достатньо складний комунікативний процес.

**Висновки.** Композиторська творчість наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття спрямована на розширення та збагачення естетико-комунікативних можливостей оперного мистецтва, що формується через складну взаємодію жанрової традиції опери, сучасного музично-театрального дискурсу та перформативних і мультимедійних практик. Це визначає використання композито-

рами різних типів комунікативних стратегій, зокрема документально-вербальної, інтермедіальної, інтертекстуальної, міфопоетичної та сонорно-драматургічної. Відповідно, значну роль у сучасній опері відіграє дослідження технологій і їх впливу на людську взаємодію та комунікацію, що проявляється у використанні мультимедійних елементів, електронної музики та інтерактивних сценічних прийомів, які дозволяють створювати нові просторові та часові контексти для музично-драматичного висловлювання. Як зазначає А. Єфіменко, в усі часи театр працював за найновішими технологіями: колористика сценографії, ефектні костюми, сценічні ефекти були винайдені не в наші часи, але в оперних постановках нашого часу колективна творчість оживає як засіб комунікації, що сприяє збереженню пам'яті людства в оперній традиції [15, с. 44].

Переосмислення оперної поетики у творчості сучасних композиторів розгортається у відповідності до естетико-комунікативних та екологічних концепцій мистецтва: так, естетика комунікації розглядає технологічні інновації як ключовий інструмент взаємодії композитора і слухача, тоді як екологія слухання спрямована на вдосконалення слухового досвіду сучасної людини шляхом перетворення естетичного переживання на специфічну форму самопізнання та осмислення навколишнього світу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К. : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Гамлет. NOVA OPERA. Нова українська музика. URL: <https://novaopera.com.ua/hamlet/>
3. Гарбузюк М. Чи нормальної класики хочете? ZBRUCH. 13. 02. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/76495>
4. Лі Яньфей. Оперна творчість Джона Адамса у контексті новітніх трансформацій музичного театру XXI ст.: до проблеми документальної опери : дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 208 с.
5. Овсяннікова-Трель О. Категоріальні значення «нового» в музичному мистецтві XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 2, 2023. С. 85–90.

6. Самойленко О. І. Науково-методичні пріоритети сучасної музикознавчої науки: подолання кордонів. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України. Publishing House «Baltija Publishing», 2023. С. 203–221.
7. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press, 1996. 304 p.
8. Costa M. *L'estetica della comunicazione: come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*. Roma : Castelveccchi, 2003. 192 p.
9. Cook N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001. 290 p.
10. Emerson S. *Living Electronic Music*. Routledge, 2017. 216 p.
11. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006. 225 p.
12. Misuraca P. Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 2013/12. pp. 73–89.
13. Parker R. *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford University Press, 2001. 576 p.
14. Sciarrino S. Notes pour un journal parisien / Salvatore Sciarrino // *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 27–31.
15. Yefimenko A. A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. *Lietuvos muzikologija*, t. 23, 2022, 34–45.

#### REFERENCES

1. Assman, A. (2012). *Spaces of Memory. Forms and Transformations of Cultural Memory* / trans. from German. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv: Nika-Center. 440 p. [in Ukrainian].
2. Hamlet. NOVA OPERA. New Ukrainian music. URL: <https://novaopera.com.ua/hamlet/> [in Ukrainian].
3. Garbuzyuk, M. (2018). Do you want normal classics? ZBRUCH. 13. 02. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/76495> [in Ukrainian].
4. Li, Yanfei (2025). *John Adams' Operatic Creativity in the Context of the Latest Transformations of 21st Century Musical Theater: Toward the Problem of Documentary Opera: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – «Musical Art»*. Odessa. 208 p. [in Ukrainian].
5. Ovsyannikova-Trel, O. (2023). Categorical meanings of «new» in the musical art of the 20th century. *Current issues of the humanities*. Issue 69, volume 2, pp. 85–90 [in Ukrainian].
6. Samoilenko, O. I. (2023). Scientific and methodological priorities of modern musicology: overcoming borders. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: experience of Ukraine*. Publishing House «Baltija Publishing». pp. 203–221 [in Ukrainian].
7. Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press. 304 p. [in English].
8. Costa, M. (2003). *L'estetica della comunicazione: come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*. Roma: Castelveccchi. 192 p. [in Italian].

9. Cook, N. (2001). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press. 290 p. [in English].
10. Emmerson, S. (2017). *Living Electronic Music*. Routledge. 216 p. [in English].
11. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge. 225 p. [in English].
12. Misuraca, P. (2013). Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 12. pp. 73–89 [in English].
13. Parker, R. (2001). *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford University Press. 576 p. [in English].
14. Sciarrino, S. (2013). Notes pour un journal parisien / Salvatore Sciarrino // *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc. pp. 27–31 [in French].
15. Yefimenko, A. (2022). A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. *Lietuvos muzikologija*, t. 23, pp. 34–45 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025