

УДК 78.03+782.1

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–161–172

**Ван Минцзе**<https://orcid.org/0000-0002-4810-8681>соискатель Одесской национальной музыкальной  
академии имени А. В. Неждановой  
odma\_n@ukr.net**ПАРТИИ СОПРАНО В ЛИРИЧЕСКИХ ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА,  
ДЖ. ВЕРДИ И П. ЧАЙКОВСКОГО**

**Цель** исследования — выделить в партиях сопрано опер великих композиторов, Р. Вагнера, Дж. Верди, П. Чайковского, признанных в качестве средоточия лирического принципа выражения, особенности проявления лирического начала в пределах оперы — музыкальной драмы по своему типологическому существу. **Научная новизна** — самостоятельность обобщений об адраматической сущности певческой стратегии лирической оперы, направленной к вытеснению «совершенного» сопрано его «легкой», лирической концепцией, об особой а-волевой поведенческой структуре жертвенно выстроенного характера героини лирических опер названных авторов. **Выводы.** Лирическим, по итогам анализа жанровых типологий, признанных в лирическом качестве («лирическая трагедия», «французская лирическая опера»), а также конкретных сочинений, осознаваемых в специфике лирического понимания их смысла («Лозн-грин» Р. Вагнера, «Травиата» Дж. Верди, «Евгений Онегин» П. Чайковского), — называем: сосредоточивающее музыкально возвышенную символику выражения, адекватными средствами которой выступает обнимающий политематическое-многообразное целое монологизм от вершины-источника с обозначенной от середины XIX в. тенденцией выделять героиню отнюдь не волево-властного проявления, что определило амплуа инфантилизма «лирического сопрано» в границах жанра французской лирической оперы.

**Ключевые слова:** тембр сопрано, лирическое сопрано, лирическая опера, лирика, опера, музыкальная драма.

**Wang Mingjie**, degree-seeking of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Parties soprano in lyrical operas R. Wagner, J. Verdi and P. Tchaikovsky**

**Purpose** of given studies — select in party soprano operas great composer R. Wagner, J. Verdi, P. Tchaikovsky, recognized as focuses of the lyrical principle of the expression, particularities of the manifestation lyrical begin within opera — a music drama on its typology essence. **Scientific novelty** — independence of the generalizations about non-dramatic essence to singing strategies

of the lyrical opera directed to displacing «made» soprano his «light», lyrical concept, about person non-volitional behavioral structure of sacrificial character to heroines of the lyrical operas of the named authors. **Conclusions.** Lyrical, on total of the analysis genre typology, recognized in lyrical quality («lyrical tragedy», «french lyrical opera»), as well as concrete compositions, realized in specifics of the lyrical understanding of their sense («Loengrin» of R. Wagner, «Traviata» of G. Verdi, «Eugenie Onegin» P. Tchaikovsky), — name: concentrating music elevated symbology of the expression, which identical facility emerges embracing polythematic-multiform integer monologue principle from top-source with marked from medium XIX ct. trend to select the heroin nowhere near not volitional-powerful manifestation that has defined the kind of role to infantilism «lyrical soprano» in border of the genre of the french lyrical opera.

**Keywords:** timbre soprano, lyrical soprano, lyrical opera, lyrics, opera, music drama.

**Ван Міңце**, здобувач Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Партії сопрано в ліричних операх Р. Вагнера, Дж. Верді та П. Чайковського**

**Мета** дослідження — виділити в партіях сопрано опер великих композиторів, Р. Вагнера, Дж. Верді, П. Чайковського, визнаних у якості зосередження ліричного принципу вираження, особливості виявлення ліричного начала в межах опери — музичної драми за своєю типологічною сутністю. **Наукова новизна** — самостійність узагальнень щодо драматичної сутності співацької стратегії ліричної опери, спрямованої до витіснення «довершеного» сопрано його «легкою», ліричною концепцією, до особливої а-вольової поведінкової структури жертовно вибудованого характеру героїні ліричних опер названих авторів. **Висновки.** Ліричним, за підсумками аналізу жанрових типологій, визнаних в ліричному сенсі («лірична трагедія», «французька лірична опера»), а також конкретних творів, усвідомлюваних у специфіці ліричного розуміння їх смислу («Лоенгрін» Р. Вагнера, «Травіата» Дж. Верді, «Євгеній Онегін» П. Чайковського), — називаємо: зосереджуюче музично піднесену символіку вираження, адекватними засобами якої виступає охоплюючий політематичне-багатобразне ціле монологізм від вершини-витоку з зазначеної від середини XIX ст. тенденцією виділяти героїню зовсім не вольово-владного проявлення, що визначило амплу інфантилізму «ліричного сопрано» в межах жанру французької ліричної опери.

**Ключові слова:** тембр сопрано, ліричне сопрано, лірична опера, лірика, опера, музична драма.

**Актуальность исследования** определена востребованностью композиций Р. Вагнера, Дж. Верди и П. Чайковского в исполнительском

творчестве сегодняшнего дня, особенно что касается лирических страниц сочинений, определенных предпочтениями просимволистской — «неосимволистской» [3; 12, 99–134] поставанградской — постпоставангардной стилевой волны современности. Соответственно классика монографических исследований творчества указанных авторов [2; 15, др.], обращенных к представлениям об «интонационном словаре эпохи» по Б. Асафьеву [4], корректируется обобщениями теории последних десятилетий, в которых специальную значимость обретают анализы исполнительских тяготений к лирике и адрамматизму до- и раннеоперного искусства [10; 13].

**Цель** исследования — выделить в партиях сопрано опер великих композиторов, Р. Вагнера, Дж. Верди, П. Чайковского, признанных в качестве средоточия лирического принципа выражения, особенности проявления *лирического* начала в пределах оперы — музыкальной драмы по своему типологическому существу. **Методологическая основа** исследования — музыковедческий интонационный подход, в котором основное место, наряду с аналитически-структурным методом, занимает стилевой компаратив в традициях школы Б. Асафьева [3; 4; 8; 11–13, др.]. **Научная новизна** — самостоятельность обобщений об адрамматической сущности певческой стратегии лирической оперы, направленной к вытеснению «совершенного» сопрано его «легкой», лирической концепцией, об особой а-волевой поведенческой структуре жертвенно выстроенного характера героини лирических опер названных авторов.

**Изложение основного материала.** История оперного искусства содержит стойкие представления о *лирическом существе* драматургии сочинений, не образующих жанрового типологического единства, но сама талантливость, яркость выражения в соответствующих композициях побуждают выделить качества, которые отмечаются термином *лирические*. Такими операми в XIX веке, безусловно, называли Лоэнгрин» Р. Вагнера (1848), «Травиату» Дж. Верди (1853) и «Евгения Онегина» П. Чайковского (1878), хотя очевидно то, что в основе своей это музыкальные драмы и музыка явственно определяет противостоящие образы-комплексы. Из названных сочинений хронологически наиболее ранней является «Лоэнгрин», которая, с одной стороны, была последовательной реализацией вагнерианской «оперы-драмы», а, с другой, запечатлевала раннесимволистский строй мышления (по времени синхронна появлению Декларации символистов в Англии — что называется, «идея

вита в повітрі»). І це стилістичне якість чітко розрізняв Ш. Бодлер, а за ним французькі символисти, з яких представники живописного мистецтва охоче писали персонажів великого німецького майстра.

Лиризм названих опер Верді і Чайковського виражається в умовах музикальної драми, що родить їх з французької ліричної оперою. Родючим фактором виступає також існування «великих» сцен з хорами і балетом (недаром в чикагській постановці 1970-х років з Н. Гяуровим і М. Френі функцію увертюри виконує Полонез з VI картини, внося монументальну *картинність* в «ліричні сцени» опери), які *компенсативні* по відношенню до особисто здійснюваному дійству способом *гіпертрофії індивідуальних волею героїв* або *отстранення* від психологізму і тем внесення в персональні відносини надличностно-ціннісного показателя. Поетично ход *catabasis* органічно і по дійству несподівано входить в хор Гостей в переломній IV картині «Онегіна», зауважимо, до початку драматичних подій конфлікту Онегіна і Ленського. А селянський хор в I картині цієї опери і карнавальне вторгнення в III акт «Травиати» явно драматургічно отстраняючі, але повністю об'єктивують дійство особистої драми як органічного компонента перипетій «святого життя».

Однак існують і відмінності від французької ліричної опери двох названих, вони очевидні, але всі ж:

- в відмінності від історических або умовно орієнтальних сюжетів, які, як і в «великій» опері XVIII і XIX століть, протистояли своїм тимчасовим або географічним дистанціруванням прозаїзмам сучасності «малого» жанру комічної опери, «Травиата» Верді і «Онегін» Чайковського, при очевидній трагіко-драматическої подійності на сцені, опиралися на *сценіческу же сучасність*, що показательно для реалістических установок комічесеского жанру ізначально, виробляючі відповідуючі вставки в містерії;

- співаки в «Травиате» були на сцені в одязі, ідентичній рядам сідячих в театрі слухачів (що і привело до провалу першої постановки — і успіху другої, в костюмах XVIII ст., вирішившої далішню долю вироблення в первісній реалістическій версії); відповідно прав І. Нестьєв, відносячий «Травиату» до предверістеского стилесу облику [5]; в цілому і облачення іс-

полнителей «Онегина» (события 1820–1830-х гг.) были не столь уж отличны от внешнего облика театралов 1870-х, что, опять-таки, соответствовало принципам музыкального комического жанра и бытово-реалистических оснований последнего;

- в отличие от сосредоточения на куплетно-строфических, романсовых формах французской лирической оперы, сочинения Верди и Чайковского блистали специально ариозным наполнением сольных партий: и самое главное — исполнительницы главных ролей Виолетты в «Травиате» и Татьяны в «Онегине» представляют отнюдь не амплуа «легкого», но драматического сопрано, у Верди явно с привкусом возможностей *россиниевского* голоса, доставшегося в наследство от жанра *semiseria*, в котором работал маэстро до 1850-х;

- сущность характера и Виолетты, и Татьяны это не инфантильное «парение в высях», но чрезвычайно осознанно интеллектуализированный *принимаемый* артистизм поведения, в том числе и «симуляция безмятежной полетности» в Арии Виолетты в финале I действия, и Клятва верности судьбе, которая музыкально раскрывается в сцене Письма Татьяны во II картине «Онегина»);

- соответственно интеллектуально «ломаный» тип характера представляют и партнеры героинь, аристократы Альфред и Евгений Онегин, репрезентующие типы драматического тенора и драматического же баритона; правда, дополнительной линией проходит лирический баритон Жермона (соотносившийся у Верди с фигурой высокочтимого им А. Бареццо) и лирический тенор Ленского (в постановках «Онегина» в Западной Европе и США есть настойчивая тенденция трактовать партию Ленского в русле драматического тенора);

- оригинальность совокупного драматургического решения «Онегина», терминологически определенного Чайковским как «лирические сцены», что указывает на жанровую оппозицию окружавшим композитора типологическим оперным выборам, фиксируя образностилитературный ракурс подачи романа в стихах А. Пушкина, в заданном «лирическом» ключе никак не укладывающегося смысловое целое, тогда как музыкально композитор был явно *пристрастно избирателен* по отношению к социально-разоблачительному тону литературного источника;

- отсутствие выраженной драматической кульминации на «точке золотого сечения», которая обеспечивалась в романтической опере конфликтным соотношением масс в народной сцене и «дуэтом-поединком» главных действующих лиц; у Верди и Чайковского четко

просматривается *лирическая* драматургия, с исходной кульминацией в начале действия; таков светло-преобразующий подъем I акта, венчанного «арией бриллианте» Виолетты в «Травиате», сцена 2, «Сцена письма Татьяны» в «Онегине», в которых собран весь основной тематизм произведений; драматическая кульминация обозначена более в «Травиате» в финале II действия, заметна она в «Онегине» в IV картине, однако по значимости явно уступает интенсивности «вершины-источника» начальных сцен, в которых определяется весь ход последующих мыслей и поступков участников.

Последний аргумент снимает, что сосредоточивает охваченность лирикой опер Верди и Чайковского, при том, что главные действующие лица не являются носителями лирического оперного амплуа. Ответ складывается из формулировки ряда положений:

- обе оперы пронизаны *вальсовостью*, которая сама по себе продемонстрировала *овокаленность* танцевального *идеального* выражения и в вокальной практике получила соответствующую знаковую нагрузку; см., например, тему любви в вальсовом движении из «Лючии ди Ляммермур» Г. Доницетти, вальсовые модели в романсах Варламова — Гурилева как представителей до Чайковского Московской школы русского бидермайера, исключительная роль вальсовости в музыке автора «Онегина» и всеохватывающий смысл вальсовости, в том числе и не в трехдольном движении, типа Арии Ленского в I картине «Я люблю Вас...» в рассматриваемой опере [14], др.;

- монологический принцип направленности музыкального изложения на выражение душевной жизни главной героини, при том, что существенны и другие участники действия; ведь основная идея — жертвенно-искупительный не своей вины акт героинь (именно этот смысл заострен в первой редакции «Онегина», более словесно-зауалированно данный во второй), отчего тематизм Виолетты и Татьяны буквально «вбирает» все иные образы-темы произведения (об этом специально дано в работе Лю Бинцяна [11, 88–89], а также в диссертации А. Кулиевой [8, 7]);

- очевидны тенденции структуры *монооперы*; последнее и количественно — Виолетта является ведущим персонажем во всех сценах композиции, и качественно — само собой это касается Виолетты, а также Татьяны, которая сценически не столь активна в III и IV, отсутствует в V картине, однако, как отмечалось выше, ее тематизм *вездесущ*, идейно-смыслово у Чайковского сопряжен с тематизмом Ленского, который, по тексту первой редакции «Онегина»,

итожит финал оперы, в центре которой Татьяна; подчеркиваем, это не поэдность, которая у Вагнера и у позднего Верди, у веристов 1890-х — 1900-х годов, характеризует монотематические принципы композиции, в центре которых антитезы-принципы персонажей и исповедуемых ими идей-представлений, но *монооперный* подход, в котором характер главного персонажа, причем характер героини вмещает множественные оттенки-образы, представляемые и их непосредственными партнерами по действию, и в отдалении окружающими ее персонажами;

- выраженность драматургического принципа построения композиционного целого от «вершины-источника», постепенный-поступенный «спуск» с которой охватывает антитезы проявлений ситуаций в драматической кульминации, которая, все же, по интенсивности тематически накладываемых метафор, по экстремальности свершаемого в душах героев и в проявлении противостояния моральным устоям общества, образует кульминационную зону «второго порядка», внося особо драматургическую «децентрализацию» в строение оперы вообще.

Таким образом, лирическое качество названных знаменитых опер Дж. Верди и П. Чайковского определено: охваченностью овокаленной танцевальной жанровой аурой вальса, направленностью на характеристику главной жертвенно-искупительно представляемой героини, тематизм которых образует узловое качество по отношению к темам-образам самых разнообразных персонажей.

Как видим, по представленному итоговому облику данные оперы весьма приближены к quasi-сакральному представлению типа литургической драмы на пассионный сюжет. Наличие же танцевальности в сочинениях, написанных с опорой на французский культурный стереотип («Травиата» создана как сочинение о Франции и во многом для Франции, Чайковский — француз по матери и сторонник русского аристократизма, солидаризировавшегося с французским же аристократизмом), вводило сакральные аналогии к одухотворенному танцу. Последний имел особые устои в галликанской церкви, сохранявшей раннехристианское принятие храмовой хореографии [1, 90–103].

Не забываем, что создатели французской лирической оперы Ш. Гуно и А. Тома осознавали найденный ими жанр как проявление смысловых тенденций *реализма*: как непосредственный продолжатель выступает Ж. Бизе с «ориентальным» подтипом «Искатели

жемчуга» с проверистски выписанной музыкой к драме А. Доде «Арлезианка» и «Джамиле», наконец, осознанным погружением в реалистический метод в «Кармен». Проверистский строй «Травиаты» Верди и реалистическая основа «Евгения Онегина» Чайковского, будучи сосредоточенным на образе жертвенно-искупительно действующей героини, порождает особого рода разветвленную монологичность *мелодически-ариозного* пения.

Итак, качество лирического в определении жанра, в виде *лирической трагедии* Ж.-Б. Люлли и Ф. Рамо [9, 279], фиксируется синонимизацией лирическое — музыка в целом, причем последняя осознается в сакральном ореоле, то есть в сосредоточении *гимнического-воспевающего* выражения, отчего драматургический тип указанного жанра уточняется представлением о *drama per musica*, то есть «драма с музыкой», самостоятельность музыкального смысла по отношению к сценическому драматизму.

Французская лирическая опера лирическую основу своей выразительности заявляет в антитезе речево-пафосному драматизму мейерберовской оперы, противопоставляя «тираноборческие» сюжеты, драматические монологи и диалоги эгоцентрически выстроенных характеров последней, драматических амплуа «баритонизированных» теноров Дюпре и «совершенных» россиниевских сопрано — лирической целостности преданных идее Богоугодной любви героев, песенно-строфическим формам и ставкам на лирическое амплуа у теноров и баритонов, на вновь изобретенный «инфантилизованный» женский голос «легкого» сопрано у Ш. Гуно и наследников открытой им оперной типологии.

Сакрализованная танцевальность центральных женских номеров опер Гуно (Вальс Маргариты как «Ария с жемчугом») создает контакт с операми Дж. Верди «Травиата» и П. Чайковского «Евгений Онегин», в которых все покрывающим лиризмом мелодически избыточной вальсовости облекаются драматические противостояния, в том числе и тембр-амплуа главной героини как драматическое сопрано Виолетты и Татьяны в названных сочинениях итальянского и русского авторов. Кантовая сфера протосимволистского «Лоэнгрин» Р. Вагнера отстоит от танцевальности вышеотмеченных сочинений, однако нераздельность пластики и мелодически-ариозного выражения, явно отмеченных сопричастностью к сакрально-церковному, позволяет соотнести указанное сочинение с композициями Ш. Гуно, Дж. Верди, П. Чайковского.

В обобщение сказанного отмечаем такие позиции. Во-первых, выделяется *лиризм* как показатель мелодического гимнического способа выражения, который составил основания оперного вокала, в том числе во французской оперной традиции, где он фигурировал в качестве отличительного признака жанрового проявления оперы (*лирическая трагедия*). В ней музыкальная составляющая сценического синтеза обеспечивала над действием стоявшую *идеальность певческого выражения*.

Во-вторых, рождение жанра *лирической оперы* (1859 г., «Фауст») не случайно состоялось в творчестве автора, обладавшего духовным саном и тяготевшего к восстановлению церковной значимости выражения в театральном искусстве страны: здесь *гимнический* жанр и высокоморальные идеи-образы воплощались в славильной музыке романса-каватины как соответствующих декларативному — внесюжетному — утверждению незыблемости нравственных основ бытия и проявлений характеров.

В-третьих, лирический смысл обретали оперы протосимволистской (Вагнер) и проверистски-реалистической направленности (Верди, Чайковский) в сценически-постановочном решении, рождая в первом случае на сцене *quasi-церковную условно-историческую концепцию*, а во втором — нарочитое уподобление комической опере в ее апелляции к «правде жизни» без костюмного барьера слушателей-зрителей и играющих оперу артистов. И в первом, и во втором случае авторы произведений уходят от «сценического реализма» романтической оперы (см. об этом специально в книге Б. Горовича [6, 135]), в которой скрупулезно воссоздаваемые исторически точные аксессуары и гардероб выступающих соединялся с «актуальным *belcanto*», к историческому сюжету не имеющим прямого отношения

Указанное нарочитое противоречие исторической правды сценического оформления и актуально-современной подачи в музыке идей-образов композиции составляло, как отмечено выше, слагаемое драматизма оперного произведения этого рода, а от этой типологической черты романтической «большой оперы» явно отгораживались Р. Вагнер, Дж. Верди, П. Чайковский, создавая мистериально выстроенного «Лоэнгрина», «оперу вальсов» с предверистскими чертами драматургии «Травиату» и «лирические сцены» в авторском обозначении Чайковского.

Заметим, названные «лирические» оперы имели огромный культурно-художественный резонанс, составляя до сего дня наиболее

часто исполняемые и в высоком смысле популярные произведения указанных композиторов. И если «Онегин» Чайковского складывается в обобщение лирических тенденций оперного театра 1850-х — 1860-х годов, то «Лоэнгрин» Вагнера и «Травиата» Верди опережали хронологию французской лирической оперы, обнаружившейся в русле тенденций *лиризации* оперного действия, которое в творчестве итальянских, немецких, русских, польских (С. Монюшко!) и других композиторов направлялось отказом от «большого» драматизма романтических спектаклей — в пользу мелодической монологичности характеристики героев.

**Выводы.** Итак, *лирическим*, по итогам анализа жанровых типологий, признанных в лирическом качестве («лирическая трагедия», «французская лирическая опера»), а также конкретных сочинений, осознаваемых в специфике *лирического* слышания их смысла («Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Травиата» Дж. Верди, «Евгений Онегин» П. Чайковского), — называем: *сосредоточивающее музыкально возвышенную символику выражения*, адекватными средствами которой выступает обнимающий политематическое-многообразное целое *монологизм от вершины-источника* с обозначенной от середины XIX в. тенденцией выделять *героиню отнюдь не волево-властного проявления*, что определило амплуа *инфантилизма «лирического сопрано»* в границах жанра французской лирической оперы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. 239 с.
2. Альшванг А. П. И. Чайковский. Москва: Музыка, 1967. 927 с.
3. Андросова Д. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
5. Веризм. *Музыкальная энциклопедия: в 6 томах*. Т. 1. Москва, 1973. С. 753–754.
6. Горович Б. Оперный театр / пер. с польского Л. Малькова. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.
7. Каминская-Маркова Е. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
8. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

9. Лирическая опера. Лирическая трагедия. *Музыкальная энциклопедия: в 6 томах* / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3, КОРТО-ОКТОЛЬ. Москва, Сов. энциклопедия, 1976. С. 279–280.

10. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.

11. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2011. 212 с.

12. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

13. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

14. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть: автореф. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.

15. Соловцова Л. Дж. Верди. Москва: Музыка, 1986. 236 с.

#### REFERENCE

1. Akindinova T., Amashukeli A. (2015) Dance in traditions christian culture. 2 publ., amend. and complem. S.-Peterburg, Izdat. RHGA. [in Russian].

2. Alshvang A. (1967) P. I. Chaikovsky. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Андросова D. Symbolism and polyclaviring in pianoperformance art XX s. Monograph. Astroprint, 2014. [in Russian].

4. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].

5. Verism. *Music encyclopedia in 6 volumes* (1973). V. 1. Moscow. P. 753–754 [in Russian].

6. Gorovich B. (1984) Opera house. Translation with polish L. Malkov. Leningrad.: Muzyka [in Russian].

7. Kaminskaja-Markova E. (2015) The methodology of musicology and problems music culturology. To fiftieth anniversary of creative activity. Odessa, Astroprint [in Russian].

8. Kulieva A. (2001) Vokal national traditions and problem connecting tone. Abstract to candidate's thesis. Kiyv. [in Ukrainian].

9. The lyrical opera. The lyrical tragedy. *Music encyclopedia in 6 volumes* (1976), editor-in-chief Yu. Keldysh. V. 3, KORTO-OKTOL. Moscow, Sov. encyclopedia, P. 279–280 [in Russian].

10. Lu Bincjang (2014) Music-history parallels of the development art of China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school of art. Odessa, Astroprint [in Russian].

11. Lyu Bincjang (2011) Music-history typologys in art China and Evropy. Odessa, Astroprint [in Russian].

12. Markova E. (2012) Problems of music kulturology. Odessa, Astroprint [in Russian].

13. Muravskaya O. (2017) Eastern Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph. Odessa, Astroprint [in Russian].
14. Oleynikova Yu. (2010) Biedermeier and his manifestations in vocal music of XIX–XX century. Abstract to candidate's thesis/ Odessa [in Ukrainian].
15. Solovcova L. (1986) G. Verdi. Moscow, Muzyka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 13.12.2017*

УДК 782.082+786.2

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–172–185

**Чжоу Дапин**

<https://orcid.org/0000–0002–6112–4862>

Лешанский педагогический университет,

соискатель кафедры теории музыки и композиции

Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

563688385@qq.com

## **ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ XX ВЕКА**

*Цель статьи* — определить теоретические предпосылки изучения образного содержания полифонических циклов в фортепианной музыке XX века. *Методология.* Исследование опирается на традиционный музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа, который позволяет обнаружить связь жанровой природы музыкального языка с образным содержанием музыкального произведения. При рассмотрении фортепианного полифонического цикла в творчестве композиторов XX века этот метод дает возможность определения жанрового стиля как компонента художественной идеи малого цикла «прелюдия-фуга». *Научная новизна* состоит в уточнении метода жанрово-стилевого анализа произведений современной музыки и подготовке оснований для построения методики освоения студентами-пианистами образного смысла полифонических циклов современной фортепианной музыки. В работе обсуждаются жанровые истоки музыкальной образности полифонических произведений циклической формы, представления интерпретаторов и слушателей об их художественно-образном содержании, возможность адекватного понимания формы и содержания музыкальной традиции полифонической фортепианной музыки. Такой подход рассматривается как целесообразный при изучении современного музыкального репертуара, в особенности — произведений полифонического цикла в творчестве ведущих композиторов XX века. *Выводы:* жанровая образность музыкального произведения представляет собой важнейший компонент целостного художествен-