

УДК 78.03+78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-11>**Валерій Йосипович Регрут**

ORCID: 0009-0002-4643-0367

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

головний хормейстер

Одеського національного театру опери та балету

regrutvalerii@gmail.com

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В ОПЕРАХ В. А. МОЦАРТА У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ КАТАРСИСУ

Мета роботи — виявити провідні принципи оперної поетики В.А. Моцарта, а також рис музичної драматургії у поєднанні з аналізом засад та семантичним наповненням у світлі проблеми катарсису. **Методологія дослідження** визначається працями музикознавців, естетиків, літературознавців, у яких ставиться проблема оперної поетики, розглядається природа художнього сприйняття як естетичної категорії, вивчається естетичне походження опери та смислове призначення музики. **Наукова новизна** статті полягає у виявляється своєрідність принципів музичної драматургії як основи «психологічного контрапункту», що дозволяє виявити головне смислове цілепокладання та створення катарсичного ефекту через музичні засоби.

Висновки. Катарсис у мистецтві постає не просто як переживання, а як складний процес смислоутворення, у якому емоційне та інтелектуальне осягнення формують єдину систему естетичного досвіду. Як специфічне музичне явище, катарсис проявляється через стилістичну структуру композиції, формуючи своєрідну музично-стилістичну драматургію. Проте, щоб остаточно визначити катартичні функції музичних елементів в операх Моцарта, необхідно вийти за межі стилістичного аналізу й звернутися до вищого рівня його поетики. Цей рівень значно перевершує такі аспекти, як витоки лібрето, вплив масонської символіки чи традиційної риторики. У цьому контексті ключовим фактором драматургії Моцарта стає так званий «суб'єктивний трагізм». Його прояви вже частково були розглянуті під час аналізу музично-стилістичних метаморфоз оперних образів. Драматургія опер Моцарта будується на шляху перетворення жертви-ізгоя на жертву-обранця, а отже, на справжнього героя. Саме звідси походить центральне значення мотиву випробувань, що проходить крізь багато

оперних сюжетів Моцарта; у музичному плані цей мотив втілюється через стилістичну трансформацію тематичних структур, контрасти між відчуженням і подальшим очищенням.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, оперна поетика В.А. Моцарта, катарсис, катарсична функція музики, музична драматургія, художній образ.

Regrut Valerii Yosypovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Chief Choirmaster of the Odesa National Opera and Ballet Theater

Main principles of musical dramaturgy in W. A. Mozart's operas in the context of the problem of catharsis

The aim of this study is to identify the leading principles of W.A. Mozart's operatic poetics, as well as the characteristics of his musical dramaturgy, through an analysis of the foundations and semantic content of his operas in the context of the problem of catharsis. **The methodology** of the research is informed by the works of musicologists, aestheticians, and literary scholars, which raise the issue of operatic poetics, explore the nature of artistic perception as an aesthetic category, and investigate both the aesthetic origins of opera and the semantic purpose of music. **The scientific novelty** of the article lies in revealing the uniqueness of the principles of musical dramaturgy as the foundation of a «psychological counterpoint,» which enables the identification of the main semantic aim and the creation of a cathartic effect through musical means.

Conclusions. In art, catharsis emerges not merely as an experience, but as a complex process of meaning-making, in which emotional and intellectual comprehension form a unified system of aesthetic perception. As a specific musical phenomenon, catharsis manifests through the stylistic structure of a composition, shaping a distinct form of musical-stylistic dramaturgy. However, to fully define the cathartic functions of musical elements in Mozart's operas, one must go beyond stylistic analysis and turn to the higher level of his poetics. This level significantly surpasses such aspects as the origins of the libretto, the influence of Masonic symbolism, or traditional rhetoric. In this context, the key factor of Mozart's dramaturgy becomes the so-called "subjective tragicism." Manifestations of this phenomenon have already been partially explored through the analysis of musical-stylistic metamorphoses of operatic characters. The dramaturgy of Mozart's operas is constructed as a trajectory of transformation—from an outcast victim to a chosen victim, and thus to a true hero. From this arises the central importance of the motif of trial and initiation, which runs through many of Mozart's operatic narratives; musically, this motif is embodied through the stylistic transformation of thematic structures and the contrasts between alienation and subsequent purification.

Key words: opera, operatic art, W.A. Mozart's operatic poetics, catharsis, cathartic function of music, musical dramaturgy, artistic image.

Актуальність роботи пояснюються тим, що в мистецтві катарсис реалізується через особливу природу художнього

образу, який одночасно є і знаком, і значенням. Мистецтво створює знакову систему, але, на відміну від мови, не тільки передає інформацію, а й безпосередньо впливає на сприйняття, викликаючи глибокий емоційний відгук. Символічність художнього образу ґрунтується на цьому подвійно спрямованому впливі: він одночасно і сугестивний, пробуджуючи чуттєве сприйняття, і комунікативний, вимагаючи осмисленого аналізу. Можна виділити три смислові рівні художнього твору. Перший – це безпосередньо сприйманий пласт, доступний інтуїтивному розумінню та такий, що викликає емоційну залученість. Другий рівень – знаковий, структурний, що вимагає усвідомлення художньої форми, її закономірностей та внутрішніх зв'язків. Це сфера формалізованого знання, яка потребує підготовки та аналітичного осмислення. Третій рівень являє собою абстрактно-образне осмислення, де відбувається співвіднесення чуттєвого сприйняття з його знаковим вираженням, що веде до формування змістового плану твору.

Музика є найчистішою формою діалогічної взаємодії в мистецтві, оскільки її сприйняття проходить три основні стадії: спочатку слухач оцінює звучання на інтуїтивному, емоційному рівні, потім усвідомлює структурні та мовні особливості музичної тканини, а зрештою осягає композицію в її цілісності, сприймаючи результат розвитку музичних подій. На відміну від літератури, де читач має змогу повернутися до вже прочитаного, перечитати та осмислити текст повторно, музичне сприйняття ґрунтується на лінійній послідовності, в якій минулі елементи можуть бути відтворені лише завдяки пам'яті слухача. Саме з цієї причини повтори в музиці відіграють особливу роль, виконуючи не лише структурну, а й семантичну функцію, що дозволяє закріплювати й розвивати тематичний матеріал. Музична пам'ять функціонує інакше, ніж літературна: вона орієнтована не на відновлення конкретних деталей, а на засвоєння і трансформацію цілісних звукових образів.

Виклад основного матеріалу. Пов'язуючи проблему катарсису з аналізом засад і семантичного наповнення оперної поезики В.-А. Моцарта, ми стикаємося з подвійною загадкою, що

вимагає комплексного розв'язання. Перша з них пов'язана із самим феноменом катарсису – його природою, механізмами впливу та художнього втілення в музиці. Незважаючи на численні теоретичні трактування, процес музичного очищення залишається концептуально неоднозначним, оскільки він охоплює не лише питання естетичної свідомості, а й проблему автономної музичної мови як носія смислів, відмінних від традиційної вербальної системи. Друга загадка стосується самого феномена Моцарта, чия творчість володіє винятковою здатністю до всеохопного впливу, що не лише зберігає свою силу, а й посилюється з плином часу. Недарма Г.В. Чичерін стверджував, що за своїм значенням Моцарт ближчий до XIX століття, ніж до XVIII, а до XX – навіть більше, ніж до XIX. У сучасних умовах можна продовжити цю думку, підкресливши, що актуальність його музики у XXI столітті лише зростає [6].

Ця особливість пояснюється глибиною та багатшаровістю музичної семантики Моцарта. Його твори не просто відображають естетику своєї епохи, а виходять за її межі, демонструючи універсальні та надчасові смислові структури. У цьому криється ще одна загадка його творчості – одночасна простота і складність його художнього задуму, яскрава індивідуальність і широта інтерпретаційних можливостей. Моцарт поєднує ясність музичної мови з потенціалом множинних смислових трактувань, що робить його музику невичерпною для слухачького та аналітичного сприйняття.

Процес катарсису в музиці реалізується через взаємодію композиційних структур і текстологічних елементів, що принципово змінює уявлення про музичний «матеріал» і «форму» в порівнянні з концепцією, запропонованою Л. Виготським. У його інтерпретації матеріал літературного твору включає всі елементи, що існували до його створення – соціальні відносини, події, характери, побутове середовище – які потім вбудовуються в художнє оповідання. Форма ж визначається як розташування цих елементів відповідно до законів художньої організації [1, с. 187]. Однак цей підхід виявляється обмеженим для аналізу музики, оскільки в ній відсутній заздалегідь даний матеріал у

вигляді стійких позахудожніх об'єктів. У музичному мистецтві сам матеріал є частиною вже існуючої системи знаків і виразних засобів, а отже, його можна розглядати як сукупність текстових структур, що відрізняються рівнем абстракції та змістовного насичення.

Форма, з точки зору катарсичної функції музики, не просто організовує цей матеріал, а вступає з ним у творчу взаємодію, створюючи завершене художнє висловлювання. У цьому сенсі музичний твір стає не тільки результатом організації текстових елементів, а й актом їхнього перетворення, в якому закладена боротьба між усталеними та новими смисловими структурами. Завершеність твору визначається тим, наскільки воно реалізує цей конфлікт, перетворюючи множинність текстів на цілісне висловлювання, що володіє внутрішньою логікою та унікальністю.

Катарсис являє собою продуктивну тишу, яка виникає внаслідок завершеності та відокремленості музичних висловлювань. Це не безпосередньо висловлена, але глибоко відчутна смислова завершеність, своєрідне «обдумане слово», до якого веде вся логіка музичної композиції. Саме тому дослідження принципів художнього завершення є важливим елементом аналізу катарсичної природи музики. Недарма Виготський приділяв особливу увагу фінальним епізодам та сценам: завершальна точка твору несе в собі смислове розв'язання, підсумовуючи всю художню ідею. Однак музичний образ на кожному етапі свого становлення вже містить елементи завершеності, оскільки саме в композиційній структурі відбувається трансформація як невідзначених змістів повсякденного досвіду, так і усвідомлених, але багатозначних художніх текстів.

Принципи завершеності у музиці формують особливу логічну систему, яка проявляється на різних рівнях композиційної організації твору. Ця система може бути розглянута як катарсична умовність музичного діалогу, де музична форма стає саморефлексивною, розвиваючись через перехідні стани, що ведуть до катарсису. Сам катарсис виступає не просто результатом естетичного переживання, а глибинною потребою людської свідомості, яка прагне досягнення сенсів, що виходять за

межі безпосереднього життєвого досвіду [2]. Ця потреба робить катарсис універсальним феноменом, що проявляється не лише в мистецтві, а й у ширшому онтологічному контексті людського буття, зокрема в релігійному досвіді. Історично катарсис із самого початку був пов'язаний із релігійними переживаннями, а згодом поступово набув автономії в межах естетичного досвіду, ставши невід'ємною частиною художньої свідомості.

Таким чином, катарсис не може бути зведений до якоїсь однієї сфери людського досвіду, оскільки його породжуючим джерелом є сама людина як суб'єкт осмисленої взаємодії з реальністю. Цей процес відкриває нові горизонти творчого самоусвідомлення, дозволяючи людині вийти за межі безпосереднього досвіду та відкрити нові смисли. За своєю природою катарсис є передусім психологічним явищем, однак його специфіка полягає в тому, що він одночасно функціонує як механізм сприйняття та як результат впливу. Він проявляється не лише у суб'єктивному переживанні, а й як структурний елемент художнього твору, що набуває об'єктивованого вираження в композиції. Водночас катарсис є важливим етапом самосвідомості, який реалізується через діалогічне протистояння змістів, через зіткнення протилежностей та їхню динамічну взаємодію. Саме в цьому процесі виникають смислові суперечності, що знаходять своє вирішення у фінальній точці – так званій «точці катарсису», де досягається внутрішня цілісність через причетність до єдиного смислу.

Саме цей внутрішній зв'язок і завершеність катарсису обумовили його традиційні характеристики: осягнення істини, причетність до вічних цінностей, переживання ідеї безсмертя, піднесення свідомості, емоційне очищення через глибоке співпереживання. Ключовим моментом у цьому процесі є здатність людини відчувати

Окрім часової природи, музична композиція має також і просторовий вимір. Це виявляється як на фізичному рівні – через акустичні властивості звуку, його резонансні характеристики, особливості виконавського середовища, – так і на рівні музичної мови, де формуються фактурні взаємодії між різними пластами музичної тканини. Фактура в музиці розгортається за горизонтальною

(мелодичною), вертикальною (гармонійною) і глибинною (поліфонічною, просторовою) осями. Сучасні дослідження також вводять поняття «діагонального» сприйняття музики, що об'єднує в собі елементи часової та просторової розгортки звучання.

Хоча просторові ефекти традиційно пов'язують із новітніми композиторськими техніками, їхні витoki можна простежити в хоровій культовій музиці та ораторіальній практиці, де просторові взаємодії формувалися природним шляхом через чергування груп виконавців, варіації щільності звукової маси та динамічні контрасти. У цьому сенсі партесне багатоголосся з його прийомами чергування tutti та камерних ансамблів, концертного протиставлення різних груп голосів можна розглядати як історичний прообраз просторового мислення в музиці.

Таким чином, музична композиція є часовим втіленням жанрово-стилістичної логіки, у якій кожна структура отримує своє особливе семантичне значення. Ці структури не лише беруть участь в організації музичного процесу, а й набувають символічної функції, дозволяючи музиці виражати смисли, що виходять за межі її безпосереднього звучання. Сприйняття форми як носія духовного змісту сприяло формуванню уявлень про музику як сферу, безпосередньо пов'язану з проявами духу.

Семантичний аналіз художнього твору, спрямований на «психологічний синтез» і цілісне розуміння його змісту, потребує виявлення взаємодії матеріалу і форми, що в музиці пов'язано з дослідженням її семантичної структури. Проте такий аналіз не може бути вичерпним без встановлення семантичної типології, оскільки саме через неї розкривається ноетична природа музичної символіки. Оскільки музика як мистецтво має діалогічні властивості, типологія її семантики може бути представлена як типологія діалогу. Ця типологія, своєю чергою, визначається катарсичними умовами формування музичного твору, його внутрішньою драматургією та здатністю викликати розуміння через художню форму. Таким чином, вивчення цих умов приводить до необхідності аналізу композиційних типів катарсису як у межах жанрових форм, так і на рівні конкретних засобів музичної композиції.

Серед таких жанрових форм особливе місце займає «середня» форма, природа якої пов'язана з концертно-ансамблевою традицією. Вона знаходиться на межі вокальної та інструментальної музики, однак тяжіє до останньої. У цій формі діалог перестає бути виключно особистісно-громадським і перетворюється на міжособистісне спілкування, тим самим відкриваючи простір для музичної драми. В основі такої взаємодії лежить ігрова семантика, що будується на прийомах передачі, чергування, зіставлення і контрасту музичних «висловлювань» різних учасників. Цей процес реалізується через «спів-бесіду» виконавців, що розширює виражальні можливості музики як художнього дискурсу. Саме в цей період, що відповідає початку Нового часу, музика утвердилася як самостійна мова і сфера художнього спілкування.

Окрім «середньої» форми, існують «малі» форми, що включають як сольні, так і сольні-ансамблеві твори. Вони знаменують собою відокремлення виконавської творчості, підкреслюючи автономність композитора як єдиного автора музики. В естетичному плані ці форми найбільш тісно пов'язані з ліричним вираженням, акцентуючи увагу на внутрішніх переживаннях, що веде до їхньої асоціації із семантичним полем «Любові» – категорії, яка символізує глибоко особистий досвід людяності. Саме романтична традиція особливо яскраво утвердила такі форми, насичуючи їх тематикою любові. Однак «малі» форми не обмежуються виключно цією семантикою: їхній зміст може бути значно багатозначнішим, розкриваючи індивідуальні емоційні стани та нюанси суб'єктивного світу.

Основна змістова тенденція музичного твору часто виявляється через рефлексивний самодіалог особистості або діалогізований монолог. Це зумовлює поступовий перехід від реального діалогу до умовного, причому як для композитора, так і для виконавця, який відтворює закладені в творі смислові інтенції. Такий перехід посилює внутрішньо-композиційні діалогічні можливості музики, надаючи їй особливу драматургію та глибину взаємодії змістових рівнів.

Останніми роками інтерес до оперної спадщини Моцарта значно зріс як серед музикознавців, так і серед виконавців різних

мистецьких напрямів. Особливу увагу привертає його остання опера, що сприймається як ключова для розуміння його оперної поетики [3]. Уже сама її назва – «Чарівна флейта» – ніби натякає на таємницю чарівництва, що пронизує всю музику Моцарта, його особистісне й художнє світосприйняття. Можливо, така активна увага до цієї опери пояснюється прагненням знайти в її змісті розгадку магії його музичної мови, спробою досягнути ту силу художнього впливу, яка робить його творчість унікальною.

Серед усіх опер Моцарта дві незмінно опиняються в центрі дослідницької уваги: «Дон Жуан» і «Чарівна флейта». Практично жоден із сучасних музикознавців, що аналізують оперну спадщину композитора, не обходить їх стороною. Ці твори є своєрідними точками напруження, в яких зосереджені основні принципи музичної драматургії Моцарта. Саме вони дозволяють розглядати музику як катарсичну силу, що справляє глибокий естетичний вплив.

До числа найважливіших елементів, що визначають музично-драматургійну концепцію опер Моцарта, можна віднести три ключові фактори. По-перше, це його особливий підхід до музичного втілення емоційного та психологічного стану героїв, який традиційно називають «психологічним реалізмом». Проте точнішим видається термін «психологічний контрапункт», оскільки він акцентує увагу на тому, як взаємодіють різні голосові лінії в ансамблевих сценах, підкреслюючи їхню роль у формуванні драматургійної напруги. Саме ансамбль стає конструктивним центром оперної композиції Моцарта, де індивідуальні партії персонажів перетинаються, вступають у конфлікт, взаємно доповнюють і розкривають одна одну.

Дослідники відзначають, що так званий «психологічний реалізм» у Моцарта пов'язаний із тенденцією синтезу комічного і серйозного, яка проявляється як на рівні драматургії, так і на рівні музичної мови. Ця особливість корениться в органічному поєднанні елементів опери-серія та зінгшпілю (або, у більш ранніх операх, серія та буфф), що стає важливою ознакою його авторського стилю. На відміну від свідомої реформи, подібної до реформи Глюка, цей синтез не був для Моцарта задалегідь

продуманою концепцією, а виник природним шляхом у процесі його художнього розвитку. У результаті формується унікальна драматургічна модель, у якій комічне і трагічне виступають двома сторонами однієї медалі, відображаючи складність людського життя у всій його багатогранності. Як зазначав Г. Чичерін, у Моцарта «трагізм – це зворотний бік блиску життя», і саме цей принцип, що пронизує його музику, робить її настільки багатшаровою та психологічно глибокою.

У «Дон Жуані», який сам Моцарт визначив як «*dramma giocosso*», трагізм знаходить своє втілення у партіях Командора, дони Анни, дони Оттавіо, а також у загальній драматургічній лінії опери. У «Чарівній флейті» аналогічний трагічний вимір проявляється в партіях Цариці Ночі, Таміно та Паміни. Однак дослідники зазначають, що жанрова природа «Чарівної флейти» не піддається чіткому визначенню, оскільки в ній поєднуються елементи опери-серія, зінгшпілю, масонської алегорії та казкової символіки. Особливо значущим аспектом її музичної мови є структура ансамблевих номерів: так, аналізуючи дуети з «Викрадення із сералю» та «Чарівної флейти», Чигарьова підкреслює, що їхня семантична організація сприймається безпосередньо через музичний матеріал, без опори на словесний текст чи видовищний компонент.

Це спостереження приводить до висновку, що Моцарт формує власні авторські семантичні фігури, або надтеми, які діють незалежно від лібрето і створюють глибинний концептуальний простір опери. Серед них найважливішими є два тематичні комплекси: любов і смерть, які не просто представляють собою універсальні категорії людського існування, а й тісно взаємопов'язані, утворюючи центральний семантичний візерунок музичної тканини. Їхнє взаємодія не тільки задає драматургічну динаміку, а й безпосередньо втілює катарсичний ефект через музичні засоби.

Зміст цього взаємозв'язку розкривається при розгляді семантичних фігур як стилістичних формул, що мають здатність інтегрувати різні музично-стилістичні елементи [7]. Ці формули підлягають полістилістичним перетворенням: з одного боку, вони

можуть ускладнюватися, поглинаючи нові елементи та перетворюючись на багатошарові конструкції, з іншого – очищатися від сторонніх стилістичних нашарувань, концентруючись на своєму основному виразному потенціалі. В ансамблевих формах опери ці семантичні структури вступають у специфічні взаємозв'язки, створюючи ефект психологічного контрапункту, де кілька незалежних тем розвиваються одночасно, доповнюючи й відтіняючи одна одну.

У цьому контексті показово, як Моцарт використовує контрамінацію різних жанрових і стилістичних групувань, перетворюючи їх на логіко-семантичні прототипи своїх музичних тем. Він не просто запозичує засоби музичної виразності, а персоніфікує їх, наділяючи драматичним змістом. Наприклад, у тематичному комплексі любові він поєднує елементи ліричної пісенності, суворой хоральності та урочистої маршовості, формуючи своєрідний «Humanitätsstil». Ця стилістика, пронизана ідеалами гуманізму, виражається через плавну, кантиленну мелодику з широкими інтервальними ходами, хоральну фактуру з паралельними співзвуччями та перерваними каденціями, уповільнений темп і ритмічну стійкість. Одним із найбільш яскравих прикладів такої музичної семантики є партія Зорастро, де суворая, велична хоральність підкреслює його роль як символу вищого розуму та справедливості.

Звертаючись до лірично-пісенної лінії як до найбільш демократичної, у буквальному сенсі народної, дослідники відзначають її найяскравіше втілення в дуетах Папагено і Папагени, Блондхен і Осміна. Чигарьова підкреслює, що в «Чарівній флейті» ця лінія тісно пов'язана зі стилістикою партії Зорастро. Особливо цікавою видається її думка про стилістичний синтез, згідно з яким Зорастро виявляється ключовою фігурою не тільки у сценах із жерцями, народом та обрядах посвячення, а й у розвитку любовної лінії. Хоча на перший погляд він не має безпосереднього стосунку до теми кохання, саме він спрямовує Таміно та Паміну через випробування, що ведуть до їхнього об'єднання. Більше того, відповідно до однієї з версій інтерпретації лібрето «Чарівної флейти», Зорастро сам відчуває

почуття до Паміни [4]. У такому разі він стає головним провідником катарсису, оскільки в його партії закріплюється стилістичний комплекс любові як ідеального світовідчуття. Це дозволяє припустити, що для Моцарта вищою сакральною цінністю була любов, витлумачена у найширшому сенсі, а не філософські концепції, які нерідко сприймаються як основа його масонських інтересів.

Домінування тематичного комплексу любові виявляється знаком «стилістичного очищення», через який катарсис розкривається як музичний прийом, що визначає статус персонажа як обраного героя. Однак кохання героїв піддається випробуванню смертю – цей мотив, раніше апробований у «Викраденні із сералю» і своєрідно переосмислений у «Дон Жуані», набуває в «Чарівній флейті» підкреслено умовної, казкової форми, часом переходячи у гротеск через приховану пародію на стилістику опери-серія.

Комплекс смерті в музиці виражається через остинатну фактуру, дисонантну гармонію, широкі низхідні інтервальні ходи (октави, септими), а також низхідні секунди, особливо хроматичні. У певних випадках він виконує функцію остранинності, взаємодіючи з елементами, протилежними за своїм ціннісним значенням. Водночас можливий і зворотний процес, коли сам комплекс смерті зазнає остранинності, набуваючи гімнічних рис.

Особливо виразним прикладом такого переходу є дует Констанции та Бельмонта з третьої дії «Викрадення із сералю». Чигарьова відзначає, що після похмурого знаку смерті, який передуює їхньому спільному співу, відбувається різкий контраст, що знаменує кардинальну зміну емоційного стану – немов спалах світла. Тут домінують мажорна ладова забарвленість, діатонічна гармонія, рух мелодії за акордовими звуками, інтервали сексти і терції замість секундових чи октавних кроків, а також розмірена ритміка – усі ці риси характерні для пізнього Humanitätsstil, який згодом буде відтворено у «Чарівній флейті» у вигляді так званої «каденції Зорастро». Розв'язання дисонансів веде до паралельного руху голосів терціями та секстами, формуючи «дует згоди», у якому герої промовляють: «Я з готовністю

буду страждати...», «Я помру спокійно й радісно, бо я поряд із тобою», «Померти з коханим – це найвище щастя» [5, с. 257, 258, 262]. У цьому випадку естетико-емоційна модуляція відображає загальний семантичний задум опери, а також ключовий музичний сюжет усієї оперної поетики Моцарта.

Висновки. Катарсис у мистецтві постає не просто як переживання, а як складний процес смислоутворення, у якому емоційне та інтелектуальне осягнення формують єдину систему естетичного досвіду. Як специфічне музичне явище, катарсис проявляється через стилістичну структуру композиції, формуючи своєрідну музично-стилістичну драматургію. Проте, щоб остаточно визначити катартичні функції музичних елементів в операх Моцарта, необхідно вийти за межі стилістичного аналізу й звернутися до вищого рівня його поетики. Цей рівень значно перевершує такі аспекти, як витоки лібрето, вплив масонської символіки чи традиційної риторики. У цьому контексті ключовим фактором драматургії Моцарта стає так званий «суб’єктивний трагізм». Його прояви вже частково були розглянуті під час аналізу музично-стилістичних метаморфоз оперних образів.

Трагічне як художньо-естетичний феномен неминуче пов’язане з катарсисом, оскільки саме він дозволяє людині відчувати свою причетність до загальнолюдського безсмертя. Це відчуття виходить за межі жанрової специфіки трагедії, поширюючись і на драму, і на лірику, і навіть на комедію. У цьому сенсі драматургія опер Моцарта будується на шляху перетворення жертви-ізгоя на жертву-обранця, а отже, на справжнього героя. Саме звідси походить центральне значення мотиву випробувань, що проходить крізь багато оперних сюжетів Моцарта. У музичному плані цей мотив втілюється через стилістичну трансформацію тематичних структур, контрасти між острашенням, відчуженням і подальшим очищенням.

Отже, сюжетно-драматургічна логіка стає основою музично-катартичного процесу, формуючи концепцію опери як естетичного жанру. У цьому аспекті Моцарт залишається вірним своїй художній філософії: в оперному мистецтві поезія повинна залишатися покірною служницею музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с.
4. Чigareва Е Семантика музыкального языка Моцарта. К постановке проблемы. *Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства*. М., 1998. С. 67–88.
5. Чigareва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2001. 279 с.
6. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1979. 285 с.
7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Vygotsky, L. (1968) Psychology of art. M.: Art. [in Russian].
2. Samoilenko, O. (2020) Psychology of mysticism: contemporary musicological projections. Odessa: Vidavnichy house "Helvetica" [in Ukrainian].
3. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002) Music and theater at the crossroads of eras: Collection of articles: In 2 volumes. Kiev. Vol. 1. [in Ukrainian].
4. Chigareva, E. (1998) Semantics of Mozart's musical language. To the statement of the problem. Instrumental music of classicism. Questions of theory and performance. M. [in Russian].
5. Chigareva, E. (2001) Mozart's operas in the context of the culture of his time. M. [in Russian].
6. Chicherin, G. (1979). Mozart. Research etude. L.: Muzyka. [in Russian].
7. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].