

УДК 78.03+ 784.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-19>**Лі Яньфей**

ORCID: 0009-0006-9632-7252

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1014860130@qq.com

ПРОВІДНІ ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ Й ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ У СУЧАСНОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою даного дослідження є виявлення провідних напрямів розвитку оперної композиторської творчості на рубежі XX–XXI століть, а також встановлення ключових чинників, що вплинули на формування жанрових домінант у музично-сценічній практиці сучасних авторів. У центрі аналітичної уваги — осмислення тих художніх імпульсів, які зумовили трансформації жанрової та стильової моделі опери в умовах сучасної культурної парадигми.

Методологічну основу роботи становить поєднання кількох дослідницьких стратегій. Насамперед ідеться про жанрово-стильовий підхід, орієнтований на виявлення сталих і змінних компонентів оперної форми в контексті новітньої композиторської практики; джерелознавчий метод, що забезпечує аналіз первинних текстів і висловлювань композиторів; історичний підхід, який дозволяє простежити динаміку жанрового мислення в ретроспективі; а також аналітичні прийоми, застосовані до музичного тексту й інтерпретаційної структури твору.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні феномена сучасної опери як поліестетичного простору, в якому взаємодіють різноманітні композиторські техніки, виражальні засоби та естетичні настанови. Плюралізм стильових підходів, властивий композиторському мисленню кінця XX — початку XXI століття, знайшов вияв у жанровому розмаїтті, що охоплює як камерні форми, так і повномасштабні музично-сценічні полотна.

***Висновки.** Проведений аналіз дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо трансформації жанрової парадигми оперного мистецтва на зламі XX–XXI століть. Розширення технічних та естетичних можливостей сценічної реалізації — зокрема через використання мультимедійних технологій, елементів візуального мистецтва, конкретної та електронної музики — сприяє радикальному оновленню театральної практики. На основі структурних і семантичних ознак сучасні оперні вистави умовно групуються за трьома основними векторами, а саме — камерна опера, моноопера та міні-моноопера, що вирізняються обмеженням складом дійових осіб, редукованим інструментарієм і лаконізмом драматургічної структури. Ці твори характеризуються підвищеною психологічною*

насиченістю, експресивністю, зосередженістю на єдиній драматургичній лінії та відсутністю побічних сюжетних відгалужень.

Ключові слова: опера, оперна форма, оперне мистецтво, музично-драматургічні принципи, жанр, стиль, музична семантика, сюжетна організація оперного твору, новий музичний театр.

Li Yanfei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Leading artistic trends and innovative solutions in contemporary operatic art

The aim of this study is to identify the main directions in the development of operatic composition at the turn of the 20th and 21st centuries, as well as to establish the key factors that have influenced the formation of genre dominants in the music-stage practice of contemporary authors. The analytical focus is on comprehending the artistic impulses that have driven the transformation of the genre and stylistic model of opera within the framework of the modern cultural paradigm.

The methodological basis of the work is a combination of several research strategies. Primarily, it involves a genre-stylistic approach aimed at identifying the stable and variable components of the operatic form in the context of contemporary compositional practice; a source-critical method that enables the analysis of primary texts and composers' statements; a historical approach that allows tracing the dynamics of genre thinking in retrospect; as well as analytical procedures applied to the musical text and the interpretative structure of the work. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive understanding of the phenomenon of contemporary opera as a polyesthetic space in which various compositional techniques, expressive means, and aesthetic guidelines interact. The plurality of stylistic approaches inherent in the compositional thinking of the late 20th and early 21st centuries is manifested in the genre diversity that encompasses both chamber forms and full-scale music-stage canvases.

Conclusions. The analysis carried out allows for well-founded conclusions regarding the transformation of the genre paradigm of operatic art at the turn of the 20th and 21st centuries. The expansion of the technical and aesthetic possibilities of stage realization—particularly through the use of multimedia technologies, elements of visual art, concrete music, and electronic music—has contributed to the radical renewal of theatrical practice. Based on structural and semantic features, modern operatic productions are conditionally grouped into three main vectors, namely chamber opera, mono-opera, and mini-mono-opera. These categories are characterized by a limited cast of characters, reduced instrumentation, and the conciseness of their dramaturgical structure. They are marked by heightened psychological intensity, expressiveness, a focus on a single dramaturgical line, and the absence of subsidiary plot branches.

Key words: opera, operatic form, operatic art, music-dramaturgical principles, genre, style, musical semantics, plot organization of an operatic work, new musical theatre.

Актуальність теми. Упродовж XX століття оперний жанр зазнав фундаментального перегляду своїх сутнісних характеристик і жанрових меж, що було зумовлено як внутрішніми процесами художньої еволюції, так і впливом суміжних форм музичного та театрального мистецтва. Рефлексивне осмислення цих процесів спричинило появу в науковій та критичній літературі численних пропозицій відмовитися від традиційного терміну «опера» на користь ширшої категорії «музичний театр». Така термінологічна трансформація зумовлена тим, що значна кількість творів, створених у XX столітті, демонструє відступ від усталених жанрових канонів, які впродовж тривалого часу слугували критерієм у визначенні оперної форми.

Одним із провідних векторів розвитку стає активна взаємодія опери з дотичними жанрами, що супроводжується глибоким проникненням чужорідних стильових та виражальних елементів. Це міжжанрове зближення, характерне для музичної культури минулого століття, зумовлює виникнення синтетичних форм, які поєднують риси ораторії, кантати, пантоміми, експериментального театру, а також запозичують виражальні засоби кінематографа. В результаті до початку XXI століття сформувався надзвичайно широкий спектр жанрових варіацій, що охоплює як традиційні, так і гібридні моделі оперної композиції, що засвідчує різноманітність формальної й семантичної репрезентації опери як художнього феномена.

Попри те що традиційна велика опера у розглядуваний період частково втрачає актуальність у сприйнятті масової аудиторії, а композиторська практика нерідко надає перевагу більш гнучким і лаконічним формам – таким як камерна опера або моноопера, – жанр масштабної опери зберігає свою значущість як поле глибоких художніх експериментів. Багато композиторів-новаторів і надалі звертаються до цього формату, розглядаючи його як простір для вироблення й відточування індивідуального стилю, а також для експериментального синтезу різних видів виразності. У цьому контексті повномасштабна опера набуває статусу не стільки масового жанру, скільки лабораторії авторського пошуку, у якій реалізуються нові моделі драматургії, інтонаційної організації та сценічної репрезентації.

Метою даного дослідження є виявлення провідних напрямів розвитку оперної композиторської творчості на рубежі XX–XXI століть, а також встановлення ключових чинників, що вплинули на формування жанрових домінант у музично-сценічній практиці сучасних авторів. У центрі аналітичної уваги – осмислення тих художніх імпульсів, які зумовили трансформації жанрової та стильової моделі опери в умовах сучасної культурної парадигми.

Методологічну основу роботи становить поєднання кількох дослідницьких стратегій. Насамперед ідеться про жанрово-стильовий підхід, орієнтований на виявлення сталих і змінних компонентів оперної форми в контексті новітньої композиторської практики; джерелознавчий метод, що забезпечує аналіз первинних текстів і висловлювань композиторів; історичний підхід, який дозволяє простежити динаміку жанрового мислення в ретроспективі; а також аналітичні прийоми, застосовані до музичного тексту й інтерпретаційної структури твору. **Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному осмисленні феномена сучасної опери як поліестетичного простору, в якому взаємодіють різноманітні композиторські техніки, виражальні засоби та естетичні настанови. Плюралізм стильових підходів, властивий композиторському мисленню кінця XX – початку XXI століття, знайшов вияв у жанровому розмаїтті, що охоплює як камерні форми, так і повномасштабні музично-сценічні полотна.

Викладення основного матеріалу. Проблематика жанрового моделювання та сюжетної організації зберігає методологічну актуальність у сучасній оперній практиці, оскільки сам жанр перебуває в стані перманентної трансформації. У межах художнього експерименту з'являються не лише нові драматургічні концепції, але й опери, повністю позбавлені сюжету або літературної основи, що порушує класичну ієрархію оперних типів. Генерація нових структур супроводжується зростанням рівня жанрової складності та ієрархічної диференціації в межах сучасного музичного театру.

Особливої значущості ці процеси набувають у контексті творів, створених у другій половині XX – на початку XXI століття,

коли фіксується найбільш інтенсивне розширення жанрового поля, що супроводжується ускладненням художньої семантики. Саме в цей період спостерігається тенденція до виходу за межі жанрових парадигм, сформованих у попередні епохи, що потребує відповідного теоретичного осмислення.

А. Денисов підкреслює, що «поетика жанру сама по собі належить до числа досить розроблених галузей теорії та історії опери. Водночас низка питань потребує подальшого уточнення й доповнення. Відомо, що традиційні визначення розкривають “версії” оперного жанру у їх усталених формах. Такими є відомі терміни – “велика французька опера”, “опера серія”, “опера буфа”» [1].

Слід зауважити, що навіть сталі жанрові позначення нерідко виявляються недостатньо точними і страждають від надмірної узагальненості. Так, «опера серія» може варіюватися від психологічно насиченої драми до декоративного твору, демонструючи полярні естетичні установки. Поняття комічного й трагічного, як і спрямованість дії (зовнішня подієвість чи внутрішня інтроспекція), не дають вичерпного підґрунтя для суворой жанрової класифікації. Постає необхідність виявлення внутрішніх чинників, що детермінують специфіку тієї чи іншої оперної моделі.

Досить часто при аналізі жанрової природи опери дослідники звертаються до понятійного апарату, запозиченого з поетики словесного мистецтва, зокрема до категорій лірики й драми. У застосуванні до опери це знаходить вираз у таких означеннях, як «лірико-психологічна драма», «соціальна драма», «історична драма». Проте подібні номінації, фіксуючи лише зовнішню спрямованість дії, виявляються недостатніми для розкриття глибинних, музично-структурних основ жанру, оскільки не охоплюють його іманентної сутності, закладеної в логіці музичного розвитку, системі темпоральної організації та специфіці інтонаційного моделювання.

Художній простір музичного театру ХХ століття характеризується небувалим жанровим розмаїттям, яке охоплює як новаторські, так і ретроспективні форми. Як зазначає М. Черкашина, саме в цей період спостерігається якісне ускладнення жанрової

структури оперного мистецтва: композитори звертаються до експерименту, розробляють гібридні жанрові форми, що поєднують риси різних видів сценічного мистецтва, вдаються до стильової умовності, а нерідко – і до індивідуалізованого переосмислення жанрових матриць минулих епох [4, с. 58]. Подібна тенденція стає можливою завдяки винятковій гнучкості опери як жанру, що здатна реагувати на найрізноманітніші творчі імпульси, виявляючи високий ступінь адаптивності до змін естетичних установок.

Ця податливість жанрової структури зумовлена не лише історико-культурною логікою розвитку мистецтва, а й внутрішніми трансформаціями музичного мислення XX століття, серед яких провідною виявляється тенденція до радикальної індивідуалізації. Композиторський погляд усе частіше спрямований не на відтворення вже наявних художніх моделей, а на творення власної концептуальної картини світу, орієнтованої на особистісне переживання і неповторний художній жест. У результаті музичний твір, зокрема опера, постає як вираження авторської онтології, а не як проєкція колективних жанрових кліше. Такий підхід змінює самі засади жанроутворення: трансформується не лише спосіб організації музичного матеріалу, а й співвідношення між структуруютьовальними компонентами твору – передусім між сюжетною основою та жанровим типом.

Якщо у XVIII–XIX століттях жанрова структура опери в переважній більшості випадків корелювала з певними сюжетними архетипами – наприклад, історичний або міфологічний сюжет передбачав винятково серйозне, здебільшого трагічне жанрове втілення, тоді як комічна сфера була відчужена від подібної тематики, – то в XX столітті ця жорстка залежність руйнується. У межах опери *seria* як класичної моделі трагедійна спрямованість сюжету апіорно визначала як драматургічну побудову, так і візуальну стилістику постановки, не допускаючи перетину з комедійним планом. Отже, до кінця XIX століття можна говорити про доволі сувору канонізацію зв'язку між жанровою приналежністю і тематичним матеріалом. Проте саме XX століття радикально модифікує цю залежність, демонтує усталені типо-

логічні зв'язки та відкриває простір для вільного перекодування сюжету в межах різних жанрових стратегій.

Узагальнюючи основні вектори трансформації оперного театру в XX столітті, їх можна охарактеризувати таким чином:

- формування принципово нових жанрових структур і сюжетних моделей, які не мають прецедентів у традиційній системі музичного театру;

- продовження розвитку жанрів і сюжетів, успадкованих від естетики XIX століття, зокрема в їх модернізований або критично переосмислений формі;

- відродження й актуалізація жанрово-драматургічних структур, властивих більш раннім періодам історії музичного театру, включаючи бароко та класицизм.

На рівні сюжетного змісту в XX столітті спостерігається поява нових тем і конфліктів, які осмислюються переважно крізь призму загостреної психологічної рефлексії, що зумовлює виникнення камерної опери як особливого жанрового феномена. Незважаючи на своє походження, що сягає XIX століття, саме в XX столітті камерна опера здобуває широке поширення й набуває статусу повноцінної альтернативи масштабним формам оперного мистецтва.

А. Носуля звертає увагу на те, що рубіж XIX–XX століть позначений кризовими настроями щодо майбутнього опери як жанру. Подібні кризи, як він зазначає, неодноразово виникали протягом усієї історії музики, і опера не раз оголошувалася «мертвим мистецтвом» [2, с. 59]. Однією з причин подібного ставлення стає відчуження публіки від дедалі складнішої музично-драматичної тканини оперних творів, що призводить до зниження інтересу до жанру загалом.

Важливим етапом у розвитку опери стає поява та активний розвиток камерної опери, що нерідко позначається як опера малої форми, стає якісне переосмислення її музично-драматургічних засад шляхом інтеграції виражальних прийомів, запозичених із суміжних театральних і музичних жанрів. Ця тенденція не лише актуалізує процеси художнього оновлення, а й сприяє трансформації самої сутності оперної форми, що дозволяє роз-

глядати камерну оперу як відносно самостійний жанровий феномен зі специфічною структурною та семантичною організацією.

Слід наголосити, що камерна опера не є однорідним утворенням: у її межах можна виокремити низку напрямів, зумовлених як естетичними настановами композиторів, так і драматургічними рішеннями, що дає підстави для внутрішньої типологічної диференціації жанру. Історично камерна опера сягає витоків формування оперного жанру як такого, посідаючи в цьому процесі позицію первинної моделі, на основі якої згодом формуються різноманітні форми музично-сценічного мистецтва.

У теоретико-музичній літературі це явище отримало різні найменування – від «опери малої форми» до «малої опери», що акцентує розрізнення між великоформатними та камерними різновидами. Втім, термін «камерна опера» видається найбільш точним, оскільки він відображає не лише масштаб твору, а й специфіку його виконання. Поняття камерності в цьому контексті охоплює як компактність сценічної реалізації, мінімалізм просторово-часового контексту, відмову від зовнішньої видовищності та великої кількості актів, так і обмежений склад виконавців – як вокального, так і інструментального. Останній аспект, пов'язаний зі зменшеною кількістю учасників, виступає вагомим аргументом на користь доцільності застосування визначення «камерна» стосовно цього типу оперних композицій.

Структурним принципом у визначенні камерної опери стає рух від зовнішньо фіксованих, стабільних ознак до глибших, мобільніших параметрів, що відображають внутрішню організацію твору. Однією з найочевидніших рис, що відрізняє камерну оперу від традиційних багатоактних зразків, є її відносно коротка тривалість у поєднанні з економним використанням виражальних засобів. Компактність звучального часу, обмеженість сценічної дії та редукований склад персонажів, які несуть основне драматургічне навантаження, безпосередньо впливають на особливості музичної форми та тип драматургічної побудови.

У світлі вищезазначеного можна виокремити такі характерні риси камерної опери як скорочена тривалість виконання, мінімізація виражальних ресурсів і обмежена кількість дійових осіб,

що передбачає граничну лаконічність музичного матеріалу й сценічного втілення; спрощена структура сюжетної лінії, що часто вибудовується довкола одного головного конфлікту або ідеї, заявленої від перших сцен і послідовно розвиваної без суттєвих відхилень чи паралельних сюжетів. У ролі лібрето зазвичай використовуються твори малих літературних форм або драматургічні тексти, що відповідають камерному формату; редукція або повне усунення балетних сцен і замкнених вокальних номерів, переважання принципів наскрізної дії та використання форм, що перебувають на межі між речитативом і аріозо, що сприяє посиленню драматичної безперервності; відчутне зростання ролі оркестру, який разом із вокальною партією виконує функцію носія виражальної характеристики персонажів. Оркестрові епізоди набувають самостійного драматургічного значення, сприяючи концентрації тематичного матеріалу й застосуванню формотворчих прийомів, що походять з інструментальної музики. Отже, камерна опера формується як жанр, у якому драматургічна лаконічність, економія виражальних засобів і індивідуалізована інтонаційна стратегія поєднуються з високим рівнем художньої насиченості, що дає підстави розглядати її як одну з ключових форм сценічного мистецтва XX століття.

Наведені вище ознаки камерної опери можуть як співіснувати в повному обсязі в межах одного твору, так і реалізовуватися частково, коли лише одна з них набуває визначального значення та організує все драматургічне й музичне просторове поле. У подібних випадках спостерігається формування унікальної художньої моделі, у якій центральний принцип набуває структуруючого значення, а всі інші елементи підпорядковуються йому. Це призводить до виникнення індивідуалізованої музично-сценічної концепції, що вирізняється особливою виражальною спрямованістю. Такі варіативності охоплюють як розподіл і розвиток тематичного матеріалу, так і організацію сценічного простору, а також тип акторської експресії: у камерній опері значно зростає роль акторського начала вокального виконання, що за своєю вагою перевищує звичні стандарти великоформатного оперного театру [6].

Зазначені особливості не лише підсилюють новаторський потенціал камерної форми, але й закріплюють за нею статус експериментальної лабораторії, у якій апробуються нестандартні художні рішення. Водночас варто наголосити, що вибір виражальних засобів і способів їхнього взаємодії завжди має суто індивідуалізований характер і залежить від авторського задуму та художнього контексту. При цьому необхідно враховувати, що те, що на початку сприймається як радикальне нововведення, з часом може перейти в категорію нормативних прийомів і бути переосмисленим у межах усталеної театральної традиції.

Яскравим прикладом інституціоналізації експериментальних практик став так званий Новий музичний театр, що отримав широке поширення на європейській сцені у 1960–1970-х роках. Сам термін, запропонований М. Кагелем і закріплений у музикознавчій термінології, позначає напрям, який, з одного боку, виріс із глибокої трансформації оперного жанру в XX столітті, а з іншого – з процесів, характерних для актуальних форм сценічного та перформативного мистецтва, включаючи «постдраматичний театр» і художні практики інсталяційного типу. Новий музичний театр репрезентує множинність художніх векторів, притаманну сценічній культурі другої половини XX століття, і пропонує гібридну форму, у якій класичні традиції музичного видовища перетинаються з драматичною дією, стираючи межі між ними.

Німецький теоретик Ганс-Тіс Леман увів у науковий обіг поняття «постдраматичний театр», що позначає не лише новий історичний етап театру, а й радикальне зміщення фокусу – від драматургії як основи сценічного висловлювання до простору неміметичного, нефабульного, перформативного дійства. Це виражається в появі таких форм, де втрачаються традиційні опори: вистави-інсталяції, театр художника, постановки без акторів або з домінуванням візуального компонента. Подібні явища можна розглядати як результат тривалого розвитку оперного спектаклю в XX столітті, кульмінацією якого стає перехід від лінійної драматургії до відкритого структурного поля, в якому музика взаємодіє з хореографією, візуальними ефектами,

пластикою тіла та технологічними засобами на правах рівноправних елементів.

Сучасна музична вистава, створена в парадигмі Нового музичного театру, демонструє принципове розширення меж сценічної виразності. Музика тут співвідноситься з багатьма іншими компонентами – візуальною сценографією, тілесним рухом, акустичними та технологічними параметрами. У такій структурі об'єктом естетичного акценту може стати будь-який елемент вистави: інструмент, що звучить поза межами традиційного оркестрового контексту; актор; технічний працівник, який пересуває декорації; сама декорація як артефакт; світлова проєкція або аудіовізуальна технологія. Незважаючи на значне розмаїття форм і стратегій, у науковій літературі окреслюються основні принципи, що дозволяють визначити межі феномена музичного театру зі значно оновленими художньо-семантичними принципами. Серед них слід вказати – прагнення до відмови від класичних моделей музичної вистави на користь авторських, часто нестандартних форм сценічного висловлювання; акцент на індивідуалізованому синтезі видів мистецтв, де кожна нова постановка формує унікальну модель взаємодії музичного, візуального й драматичного начал; жанрову «гру» і запровадження нестабільних, гнучких дефініцій для твору. Також привертає увагу тенденція усунення лінійної драматургії та наскрізного сюжету, заміна їх фрагментарною, колажною структурою з багатошаровим лібрето з посиленням ролі невербальних засобів вираження: сценічного руху, візуального образу, жести, а також домінування фонетичного аспекту вокального матеріалу над семантичним, що підкреслює звукову, а не мовну природу музичного тексту.

Ці характеристики дозволяють розглядати нові можливості музичного театру як виразника багатошарової й динамічної художньої системи, що за своєю суттю опирається канонічному визначенню і не піддається остаточній дефініції. Новий музичний театр постає як відкрита форма, що допускає множинність інтерпретацій, у межах якої кожен новий твір утверджує власну модель художнього синтезу.

Можна простежити еволюційний шлях жанру опери, який призвів до формування нових синтетичних форм музично-драматичного мистецтва, що відзначаються високим ступенем жанрової нестабільності та міжвидової інтеграції. Уже в 1920-ті роки на титульних сторінках творів західноєвропейських композиторів з'являються незвичні й концептуально багатозначні позначення: «жалобна гра», «баварська п'еса», «трагедія-сатира», «буколічна трагедія», «маленький світовий театр» тощо. Цей процес знаменує початок активного формування змішаних жанрів, таких як «опера-ораторія», «хореодрама», «опера-п'еса», «опера-скетч», «опера-ревю», «опера-репортаж», «опера-гра» тощо [5, с. 198], у межах яких відбувається радикальне переосмислення традиційних драматургічних і музичних структур.

Особливо відчутне зростання інтересу до творів сучасних композиторів, які працювали у 1900–1910-ті роки, спостерігається після завершення Другої світової війни. Так, лише в Німеччині з 1945 по 1980 рік було поставлено понад двісті оперних творів, написаних у ХХ столітті, що більш ніж удвічі перевищує кількість постановок опер, створених у всі попередні історичні епохи. Проте далеко не всі ці твори закріпилися в театральному репертуарі: значна їх частина виявилася лише тимчасовим феноменом культурної кон'юнктури.

Характерною ознакою післявоєнного періоду стає зростання індивідуалізації жанрового самоназивання музично-сценічних творів: термін «опера» дедалі частіше або повністю зникає, або використовується як об'єкт інтертекстуальної гри чи іронічного заперечення. У цьому контексті цілком закономірною є поява категорії «антиопери» – поряд із такими естетичними явищами ХХ століття, як театр абсурду, деконструкція й антираціональність. Приклади цього – «Staatstheater» (1971) Маурісіо Кагеля та «Neither...» (1976) Мортон Фелдмана.

Антиопера Кагеля побудована як фрагментарний, калейдоскопічний ряд мініатюр – вокальних, інструментальних і театральних – кожна з яких може інтерпретуватися окремо й поєднуватися у довільному порядку. Це заперечує принцип єдиної драматургічної цілісності: герої не мають арій, не виражають

емоцій у звичному сенсі, а музика трансформується в полифонію спотворених цитат. Гротеск, іронія й деконструкція стають основними виражальними категоріями, перетворюючи виставу на парадоксальне віддзеркалення дійсності, позбавлене лінійної послідовності та завершеності.

На початку 1970-х років Кагель радикально пародіює академічні канони музичного театру, однак уже через кілька років виникає реакція на цю антикатегорію: Дьордь Лігеті створює власну постановку «Великий мертвіарх», яку сам автор означає як «анти-антиоперу», вступаючи таким чином у діалог із деструктивними стратегіями Кагеля, проте виводячи їх на новий рівень художнього синтезу.

У контексті пошуків виходу за межі оперної традиції багато композиторів звертаються до етимологічних підвалин жанру, намагаючись виявити його первинні значення. Так, Лучано Беріо вдається до деконструктивного прочитання жанрових термінів, інтерпретуючи їх буквально. У творі «Sinfonia» (1968–1970) – написаному для оркестру й восьми голосів – термін «симфонія» осмислюється не як історично усталений жанр, а як буквально «співзвуччя» (від грец. συμφωνία). В опері «Opera» (1970), назва якої апелює до латинського *opus* – «діяння, праця», Беріо вводить на сцену персонажів із класичного минулого, таких як Орфей і Еврідіка, інтерпретуючи їх крізь призму сучасного музичного театру.

Луїджі Даллап'їккола, працюючи над «Йовом», довго коливався між жанровими визначеннями: опера чи ораторія. Зрештою він зупиняється на формулі *sacra rappresentazione* – «священне дійство». Той самий жанровий підзаголовок згодом використовує Кшиштоф Пендереський у «Втрачений рай».

Одним із характерних виявів постмодерністської тенденції в музично-сценічному мистецтві кінця XX століття стає радикальне переосмислення історико-художньої спадщини та усталених жанрових норм. Це виявляється, зокрема, в колажній естетиці, що активно застосовується як у створенні «нових» оперних форм, так і в сфері інструментального театру. Одним із найрепрезентативніших прикладів такої настанови є цикл Джона Кейджа *Europemas*,

у якому реалізується концепція деструкції жанрових меж через тотальне цитування. У цих творах увесь музичний матеріал становить собою сукупність фрагментів із різноманітних опер, що охоплюють великий історичний діапазон – від Глюка до Пуччіні. Цитати, вирвані з контексту, поєднуються за принципом довільного монтажу: порядок виконання визначається методом випадкового вибору (жеребкування), а сценічні елементи (костюми, реквізит) запозичуються з інших вистав театру. В інтерпретації Кейджа опера постає як сукупність взаємозамінних кліше, позбавлених внутрішньої семантичної пов'язаності та репрезентуючих руйнування оперного канону [3].

Аналогічні процеси спостерігаються й у «анти-антиопері» Дьордя Лігеті, в якій численні алюзії на класичну оперну спадщину подаються у пародійній, іронічній формі. Попри їхню впізнаваність, ці елементи зазнають деконструкції та втрачають початкове значення, включаючись у нову поліфонічну звуково-сценічну тканину як компоненти постмодерністської гри.

У цьому контексті особливого значення набуває феномен інструментального театру, що сформувався як самостійний напрям у 1960-ті роки. Його суть полягає в театралізації інструментального виконання: подібні твори принципово неможливі для адекватного сприйняття без візуального компонента. Один із засновників жанру, Маурісіо Кагель, визначає інструментальний театр як форму сценічної дії, у якій музичний матеріал нерозривно пов'язаний із рухом виконавця, його просторовими переміщеннями, взаємодією з інструментами та тілесною пластикою [3]. Використання алеаторики – як суворо регламентованої, так і вільної – стає ключовим елементом виразної структури. Так, у творі *Zwei-Mann-Orchester* (1973) Кагель задіює близько двохсот інструментів, переважно ударних, розміщених у сценічному просторі. Двоє виконавців, оснащені прикріпленими до тіла елементами (мотузками, прутами тощо), продукують звук будь-яким рухом – як навмисним, так і випадковим. У такий спосіб у фокусі виразності опиняється не стільки музичний результат, скільки послідовність тілесно-кінетичних актів, що зближує інструментальний театр із перформативним мистецтвом.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо трансформації жанрової парадигми оперного мистецтва на зламі XX–XXI століть. Попри періодичні прогнози про «смерть» опери, цей жанр зберігає свою значущість у композиторській творчості, пропонуючи не лише нові сюжетно-тематичні й виражальні моделі, а й оригінальні способи синтезу різних видів мистецтва. Розширення технічних та естетичних можливостей сценічної реалізації – зокрема через використання мультимедійних технологій, елементів візуального мистецтва, конкретної та електронної музики – сприяє радикальному оновленню театральної практики.

На основі структурних і семантичних ознак сучасні оперні вистави умовно групуються за трьома основними векторами, а саме – камерна опера, моноопера та міні-моноопера, що вирізняються обмеженим складом дійових осіб, редукованим інструментарієм і лаконізмом драматургічної структури. Ці твори характеризуються підвищеною психологічною насиченістю, експресивністю, зосередженістю на єдиній драматургічній лінії та відсутністю побічних сюжетних відгалужень; сучасна форма «великої» опери, що зберігає принципи масштабної постановки із залученням великої кількості персонажів, хору, розгорнутого оркестру з розширеною ударною групою, а також за участю традиційних театральних фахівців – режисера, сценографа, художника по костюмах. Жанрова варіативність таких опер визначається тематичним вибором і методами його художнього втілення; новий музичний театр, який постає як синтетичне утворення, у межах якого композитор часто поєднує функції драматурга, режисера та сценографа. Такі постановки активно використовують невербальні та позамузичні засоби вираження – пластику, жест, візуальні образи, просторові й акустичні концепти, нерідко долаючи межі між виконавськими жанрами й художніми медіумами.

Сучасна оперна сцена демонструє не лише жанрове й стильове розмаїття, а й принципову відкритість до міждисциплінарних взаємодій, завдяки чому опера зберігає свою актуальність як простір художнього експерименту та рефлексії над культурною традицією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисов А. Сюжет и жанр в опере XX века парадигмы изучения. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, 2006. Т. 7, №. 21–1. С. 128–137.
2. Носуля А. Жанрово–композиционные особенности эволюции камерной оперы (от XIX – до XXI вв.) дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2017. 189 с.
3. Райс М. Содержание и жанры оперы во второй половине XX века // Израиль XXI URL: http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm
4. Черкашина М. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 53–60.
5. Ярустовский Б. Опера. *Музыка XX века*. Очерки. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 192–238.
6. 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. Denisov, A. (2006) Plot and genre in the opera of the 20th century paradigms of study. *Izvestia of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen*. Vol. 7, no. 21–1. P. 128–137. [in Russian].
2. Nosulya, A. (2017) Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from the 19th to the 21st centuries) diss. ... candidate art studies: 17.00.03. Odessa. 189 p. [in Russian].
3. Rice, M. Content and genres of opera in the second half of the XX century // Israel XXI URL: http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm [in Russian].
4. Cherkashina, M. (1995) Reflections on the phenomenon of opera. *Music Academy*. No. 1. P. 53–60. [in Russian].
5. Yarustovsky, B. (1980) Opera. *Music of the 20th century*. Essays. Ch. 2, book 3. M.: Music. P. 192–238. [in Russian].
6. 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*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39 [in English].