

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-22>**Фан Вей**

ORCID: 0009-0009-3308-6326

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

МІФОПОЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ОБРАЗНОЇ ПЕРСОНІФІКАЦІЇ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – виявити та прояснити значення ідей та образів античного походження та міфопоетичного призначення в еволюції європейської опери від її передкласичної доби до ХХ століття. **Методологія** роботи зумовлюється історіографічним підходом та текстологічними оцінками, що поєднані з жанрово-семантичним вивченням тексту твору. Пропонується розвиток холістичного методу щодо інтерпретативних властивостей опери на античний сюжет. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття міфопоетичної основи оперного жанру та розкритті його у зв'язку з античними витоками оперного мистецтва; пропонується оновлення категорії персоніфікації та оперного характеру. Оновлюється уявлення про емоціологічні складові оперного жанру. **Висновки.** При сприйнятті оперної вистави ступінь домінування семантики окремих рядів і глибина проникнення в їх підтекстуальні шари залежать як від сприйняття режисером оперного тексту, так і від асоціації його образів у свідомості виконавців та реципієнтів. Непередбачуваність асоціативних семантичних коливань, що виникають через внутрішні структурні зв'язки, а також мобільність між-елементних зв'язків спричиняють безперервне оновлення змісту твору в кожній з нових стадій його інтерпретації, особливо вокалістами-виконавцями провідних партій. Міфопоетичні складові оперного твору, що зумовлюють його загальний емоційний тонус та вибір персонажів, визначають не лише сюжетні траєкторії, а усі структурні елементи, усі композиційні якості оперного руху у сценічному просторі та у музичному часі. Через характерологічні персоніфіковані складові оперного тексту антична ідея у її перетвореному та оновленому вигляді стріє вибору інтерпретації та вирішенню провідних технологічних й образних завдань оперної партитури.

Ключові слова: оперна творчість, інтерпретація оперного твору, розуміння, емоціологія, образна персоніфікація, міфопоетичні передумови, європейська опера.

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

Mythopoetic prerequisites for figurative personification in opera creativity

The purpose of the article is to identify and clarify the significance of ideas and images of ancient origin and mythopoetic purpose in the evolution of European opera from its pre-classical era to the 20th century. **The methodology** of the work is determined by the historiographical approach and textological assessments, which are combined with the genre-semantic study of the text of the work. The development of a holistic method of examining the interpretative properties of opera on an ancient plot is proposed. **The scientific novelty** of the article lies in the introduction of the concept of the mythopoetic basis of the opera genre and its disclosure in connection with the ancient origins of opera art; an update of the categories of personification and operatic character is proposed. The idea of the emotional components of the opera genre is updated. **Conclusions.** When perceiving an opera performance, the degree of dominance of the semantics of individual lines and the depth of penetration into their subtextual layers depend both on the director's perception of the opera text and on the association of its images in the minds of performers and recipients. The unpredictability of associative semantic fluctuations that arise due to internal structural connections, as well as the mobility of inter-element connections, cause a continuous update of the content of the work at each of the new stages of its interpretation, especially by vocalists-performers of the leading parts. The mythopoetic components of the opera work, which determine its general emotional tone and the choice of characters, determine not only the plot trajectories, but all structural elements, all compositional qualities of the opera movement in the stage space and in musical time. Through the characterological personified components of the opera text, the ancient idea in its transformed and updated form contributes to the choice of interpretation and the solution of the leading technological and figurative tasks of the opera score.

Key words: operatic creativity, interpretation of an operatic work, understanding, emotionology, figurative personification, mythopoetic prerequisites, European opera.

Актуальність теми та провідних завдань статті зумовлена поглибленим вивченням жанрової природи та мовної специфіки італійської опери серія як крос-культурного та метаісторичного явища, що залишається прецедентною основою оперної творчості до сьогодні, тому повинна бути врахованою у всіх випадках оперної інтерпретації. Справа не лише в тому, що оперна творчість розвивається в опорі на традиції античного театру, успадковуючи його сюжетні ідеї. Впродовж багатьох століть античні ідеї та образи залишаються прикладом єдності особистості та космічного всесвіту, сприймаються як показники

позитивної соціальної єдності людей. Невід’ємна основа античного світосприйняття – кореляція загального і конкретного, особистого і універсального, ідея зв’язку одиничного з цілим – дозволила митцям різних національних шкіл і течій представити широкий спектр тлумачень античної теми, а самій семантичній моделі античності набувати різних пізнавально-оцінних вимірів – насамперед екзистенційно-психологічного та художньо-естетичного.

Під античністю найчастіше мається на увазі поняття й період греко-римської історії, а також ставлення до історії та культури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму. Варто відзначити, що й цей період не є одномірним. Історична та культурна еволюція античності проходить через кілька етапів: гомерівська Греція (XII–VI століття до н.е.), класична (V – середина IV століття до н.е.), елліністична (кінець IV – I століття до н.е.) та греко-римська (I століття н.е. – V ст. н.е.). Вирішальною віхою історичної еволюції є подія 467 року, пов’язана з поваленням останнього римського імператора Ромула Августа. Але існують також розширені уявлення про античність. Наприклад, відомий британський історик Пітер Браун, творець поняття пізньої античності, показав походження християнства на Заході з глибин античності у великому історичному діапазоні, від IV до VIII століття н.е. Французький історик і середньовічний дослідник Ж. ле Гоф (1924) висунув гіпотезу про розширення меж періоду античності до X століття. Власне й усе Середньовіччя та навіть Відродження живляться ідеями та текстами античного походження, продовжують той досвід, який був відкритим естетичною свідомістю греко-римської доби [12].

Європейське мистецтво зберігає риси пізньої античності навіть у складну перехідну епоху, у русі від античності до середньовіччя, коли відбувається перехід від язичництва до християнства; співіснування протилежних тенденцій у межах перехідних форм світогляду та творчості є однією з суттєвих рис інтерпретації перехідних періодів загалом і впливає на розуміння античності як чинника історичної динаміки культури. Нові часи вбачають в античності те, чого не бачила вона сама, відкрива-

ють її нові якості. зумовлюючи багатогранність інтерпретації античності та міфологічних складових культурної пам'яті, що еволюціонують в європейському історичному та культурному сприйнятті, особливо впливаючи на художню свідомість. Опера була й залишається провідним соціальним художнім знаряддям формування естетичних емоцій, трансляції картини світу з позитивними психологічними координатами, що йдуть з досвіду античної культури та набувають парадигматичного значення; вона здатна ставати інструментом доведення ролі музичного звучання як носія духовності та свідчення універсальних можливостей логіки й поетики музичної композиції [2; 8–10].

Мета статті – виявити та прояснити значення ідей та образів античного походження та міфопоетичного призначення в еволюції європейської опери від її передкласичної доби до ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Зміст і структура поняття античності зазнали значної еволюції та трансформації в ході культурно-історичного процесу: античність завжди була предметом художнього зображення і темою філософського аналізу, але головне те, що вона завжди залишалась внутрішнім чинником мистецького усвідомлення світу та його художньо-образного відтворення. Екзистенційно переживана, вона увійшла до культурної самосвідомості – стала міфологемою-парадигмою європейського існування, тим осередком духовності, який набуває значення архетипового. Залишаючись універсальною первісною основою культурно-історичного цілого, античність, як архетипова складова культурної свідомості, асимілювала, переломлювала та узагальнювала елементи язичницьких міфів. У цьому розвитку міфологічна антична спадщина вийшла далеко за межі стародавніх уявлень певному періоду часу. А сюжети та образи міфів набули функцій досить вільних метафор-символів, що здатні входити до різноманітних художніх й позахудожніх (наприклад філософсько-естетичних й навіть побутово-психологічних) контекстів. Символічному перетворенню античних образів та ідей великою мірою сприяє розвиток європейського театру, насамперед музичного. Водночас опера очевидно завдячує античній драмі походженням провідних образів та сюжетів,

також підходом до розуміння людини як історичної істоти, як частини, водночас, природного та соціального світу.

Не можна не зазначити, що, народжуючись «з духу трагедії», опера є обличчям європейської культури Нового часу. Історія опери дозволяє простежити всю історію останніх чотирьох з половиною століть європейської цивілізації. Опера завжди втілює і виражає щось найсуттєвіше, найглибше для суспільства і людини свого часу, вона завжди підтримується ідеями гуманізму, що простягаються від античності через Відродження і Бароко до сучасності [3; 5].

У ранній італійській опері персонажі стародавніх міфів Аполлон і Орфей були алегоричним втіленням творчої особистості, порівнянної за силою духу з титанами Відродження. Дисгармонія існування накладає слід страждання на долю людини. Ідея подолання випробувань ціною фантастичних зусиль, іноді непоправних втрат, відновлення балансу і порядку у світі – це головний пафос сюжетів Рінуччіні та Стріджо. Досягнувши цього завдання, Аполлон змушений страждати від нерозділеного кохання. У момент щастя Орфей зазнає фатальних втрат, хоча вихід із конфлікту може бути позначеним гімном слави гармонії: лавровий вінок прикрашає голову переможця, коли Евридіці дозволяють повернутися на землю. Персонажі оперних дій ближчі не до героїв майбутньої театральної драми, а до ідеальних, казкових епічних образів. Творці опер відчували внутрішню спорідненість саме з ідилічними ситуаціями, черпаючи моральну силу з міфологічних сюжетів. Пасторальна казка, в якій міф набуває традиційно символічного тлумачення, виявилася привабливою для художньої еліти Італії у XVI–XVII століттях. Тому стародавній міф визначив піднесену структуру оперної композиції, створену для ідеальних образів, гідних величчю античності та Відродження водночас.

Важливість перших опер на міфолопоетичну орфічну тему для подальшої еволюції жанру важко переоцінити. Основні напрями її розвитку походили з найбільш ранньої опери. Відповідно до прийнятих критеріїв класифікації [4–7; 12], ці напрямки відрізняються такими особливостями:

За змістом і темою можна виділити дві основні групи: низку міфологічних опер, написаних за сюжетами міфів про Аполлона і Орфея, а також опер, у яких реалізуються окремі мотиви орфічного комплексу, наприклад, тема «сили музики». Щодо типу оперного виступу, можна говорити про розгалуження у двох напрямках. Один з них, що походить від Евридіки та Дафни, призводить до формування камерної опери. Інший, закладений в сюжеті про Орфея, призначений для великої багатоактної опери. З музичної та стилістичної точки зору орфічна опера надає імпульс кільком напрямкам: це речитативні опери, симфонізовані музичні драми, пісенні опери. Варто розділяти дві лінії і за композиційними особливостями, адже одна, що походить від міфопоетичних образів Евридіки та Дафни, веде до опери безперервного розвитку, інша, репрезентована в сюжетних тлумаченнях образу Орфея, до опери з нумерацією.

Показово, що за естетичним типом поляризації більшість опер на міфопоетичні сюжети, особливо орфеїчного походження, належать до групи «серйозних» опер, тобто є визначальними саме для природи опери *seria*. Однак у «Дафні», у діалогах Аполлона і Купідона, окреслена й сфера комічних образів. Окрім цього, жанрова парадигма опери-пасторалі продовжується в мистецтві бароко, класицизму та раннього романтизму у творах Ж.Б. Люллі, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта та інших [5–6].

Синхронне функціонування античних міфів у культурі, які складають орфічну тему, утворює своєрідний мета-текст, єдність якого виражається, перш за все, на рівні основного матеріалу, сюжету та жанру. Міфологічні сюжети закріплені дзеркальною симетрією ситуацій, що позначають три етапи еволюції картини світу. Сюжет Дафни, починаючись з низхідного руху головної героїні з небесного світу до земного, закінчується метаморфозою образу та прославленням Дафни в новому вигляді. У операх, заснованих на міфі про Орфея, навпаки, прославлення Евридіки та подальша метаморфоза передують подорожі Орфея між світами – земним та потойбічним.

Крім того, результати порівняльного аналізу виявляють єдність творів на орфічну тему на внутрішньому глибинно-зміс-

товому рівні. Для лібрето опер основним найближчим джерелом є «Метаморфози» Овідія, що власним витоком мають ритуали переходу між планами буття та таїнства, зумовлені цим, отже міфоархаїчні корені є спільними для всіх компонентів орфічних опер. Вивчення специфіки міжкультурних взаємодій на основі поєднання значень розкритих глибинних образних шарів із основним сюжетом і композиційним вирішенням опер веде до розуміння іманентного логосу жанру.

Виявлені текстуальні парадигми – сюжетно-жанрова, композиційна та музично-тематична – утворюють загальнозмістову модель опер, яка також об'єднує всі твори на античні теми, що зумовлюють розвиток опери *seria*. Ця а модель, з одного боку, несе пам'ять про переломний момент переходу від Відродження до бароко, з іншого – закладає основу для подальшої еволюції опери, зберігаючи основні константи історичних, стилістичних і внутрішньожанрових трансформацій. Вихідною й визначальною з цих констант є міфопоетична основа сюжетів, що визначає життєздатність оперного жанру, яка йде від міфологічних кодів, насамперед тому, що вони органічно поглинали і синтезували гуманістичний світогляд Античності, Відродження та Бароко. Відтак протягом усієї історії оперного жанру тема Людини, укріплена в системі онтологічних міфів, утворює наскрізну лінію.

У будь-якій опері її центральні персонажі – це особистості, які у певному сенсі є винятковими, а ситуації, в яких вони опиняються, виявляються надзвичайними. Це, звісно, спадщина міфів, зокрема стародавніх міфів про богів і героїв, однак міфокод, характеристики головних героїв, їх психологічних властивостей інтерпретуються за допомогою музичної стилістики та стильових настанов кожного історичного періоду, відповідно до національних традицій.

Міфопоетична опера передбачає поліморфізм жанрової структури, коли у музичній пасторальній сцені загальні настрої епосу як оповідання про важливі події, музичні тексти як емоційна реакція на них і драма як постановочно-подієвий план змістово та структурно поєднуються. Синтез основних естетичних типів (епосу, драми та лірики) багато в чому йде від літератури,

стає характерною константою опери в будь-якому її жанровому вигляді. Він впливає і на те, що провідним стає композиційний принцип, який поєднує наскрізний розвиток і регулярність блочного ритму у формі (також отримує різні інтерпретації в різні епохи та у різних авторів).

Наявність основних типологічних властивостей жанру в ранній орфічній опері свідчить про художню цінність і самодостатність цього явища. Це підкреслює важливість єдиної традиції флорентійсько-мантуанської опери, доповненої «Орфеєм» К. Монтеверді. Але це виявляється і в досвіді французької оперної школи, яка, таким чином, постає послідовницею італійського оперного методу – з боку та на основі міфопоетичних мотивів та структурно-семантичних принципів.

Антична спадщина була стабільною складовою французької культури протягом більшої частини її історії. Присутня у найглибших шарах французької культури, вона не існувала у вигляді «запозичень» чи простих «впливів», а завжди перебувала у живих і мобільних зв'язках з основними мотивами розвитку духовного життя Франції. Французька культура асимілювала давньогрецьку міфологію та літературу через свою давньоримську «транскрипцію». Тому герой Гомера Одиссей у французьких літературних текстах називається Уліссом, а богиня неба і родючості Афіна – Мінервою. Перевага театральних жанрів, характерна для французької культури, створила сприятливий ґрунт для розвитку античних міфологічних тем; в історичному діапазоні від XVII до XX століть було написано величезну кількість творів на давню тему в різних жанрах. Ж.-Б. Люллі, який дебютував у 1658 році, та Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) надавали особливої переваги античності. Серед жанрів, розроблених композиторами, найважливішу роль відігравала лірична трагедія; більшість творів Люллі (1632–1687) були написані на теми з античності: «Свято Купідона і Вакха» (1672), «Кадм і Герміона» (1673), «Амадіс», «Фаетон», «Персей», «Тесей», «Психея», «Прозерпіна», «Ассіз», «Арміда» (1686). При цьому античність з'являлась в операх Люллі мовби «під прикриттям» класицизму, несла глибокий відбиток французького просвітницького духу [12].

Після Люллі, який надав французькій ліричній трагедії форму, що зберігалася до кінця XVIII століття, музична мова опери була вдосконалена Рамо. Простота і природність просодії в операх Рамо «Іполіт і Арізія» (1733) та «Кастор і Поллукс» (1737) викликали глибоке захоплення у К. Дебюссі, у чийй уяві рання французька музика здавалася естетичною цінністю, рівною самій античності. Умовно-античні опери Люллі та Рамо надали французькій опері можливість залучення піднесених музично-драматичних алегорій. На сцені Королівської музичної академії в Парижі вистави, засновані на сюжетах з давньої міфології, продовжувалися навіть після їх смерті названих майстрів – у силу їх популярності та актуальності. Античні ідеї продовжили існування у творчості наступних поколінь французьких оперних композиторів. Власне наявність античної тематики в операх-трагедіях Х. Глюка зробили їх предметом широких дискусій – зокрема у зв'язку з постановками його опер «Орфей і Еврідіка» (1774), «Альцеста» (1776), «Арміда» (1773), «Іфігенія в Авліді» (1774), «Іфігенія в Тавриді» (1779).

Високий героїзм, який став невід'ємною рисою та традицією мистецтва французького класицизму, був відроджений Г. Берліозом (1803–1869) у міфологізованій оперній дилогії «Троянці», заснованій на «Енеїді» Вергілія: «Падіння Трої та троянці в Карфагені» (1863). Культурна спадщина Стародавньої Греції та Риму, асимільована у своїй повноті та яскравості французьким класицизмом XVII–XVIII століть, у XIX столітті зазнавала змін у своєму статусі, оскільки з'являлися та закріплювалися нові принципи суспільного життя та мистецтва.

Ідеї Вінкельмана, Гете та Шиллера про ідеал класичної античності, оточені ясным і немерехтливим світлом Олімпу, вже були похитнуті в епоху романтизму, що привернуло увагу до існування «хтонічної темряви» разом із «олімпійським світлом». З іншого боку, в епоху відносно стабільної соціальної та державно-історичної ситуації у Франції, після встановлення Третьої республіки, коли громадянська відповідальність і патріотичний обов'язок визнавалися найвищими соціальними та моральними цінностями, коли матеріальне й духовне життя оцінювалося з

позиції балансу між інтересами особистості, її самовираженням і інтересами суспільства, ідеали французького класицизму, що сягають античності, були відновлені й наново затребувані.

Складний процес розвитку європейської культури, зокрема музичного мистецтва, на межі XIX і XX століть, повернув і продовжує привертати увагу багатьох дослідників. Адже у цю добу відбувалася активна переоцінка естетичних цінностей, зіткнення «старого» і «нового» у сфері творчих тем, стилів і жанрів, що дуже показово й для нашої сучасності

Якщо зосередитися на міфопоетичних склалових тематики французької опери, то слід відзначити деякі особливі тенденції, серед яких поєднання християнства і язичництва («суперечність Олімпу і Голгофи»), символістське тлумачення античності і, нарешті, на іншому етапі пошуку «високої простоти» – звернення до гомерівської Греції. Ці тенденції призвели до оновлення принципів музичної драматургії, зокрема при втілення античної тематики провідними композиторами того часу: Ж. Массне, К. Дебюссі, Г. Форе.

Античні ремінісценції та міфопоетичні «меми» французького мистецтва на межі XIX і XX століть, пропущені через призму неокласицизму, надають їм широкого історичного та культурного значення, активно-резонансного контексту. У перехідний, критичний період 1890-х і 1900-х років розуміння самого значення стародавньої спадщини суттєво змінилося. Настав час для нової взаємодії давньої культурної парадигми з новим науковим, філософським, естетичним і художнім баченням світу. Було сформовано уявлення символізму про світ, яке стало одним із найважливіших культурних явищ 1890–1900-х років; символістська концепція, що була втілена в операх К. Дебюссі та П. Дюка, довела, яким чином світ символів сприяє аналітичному вивченню найрізноманітніших ідеологічних елементів культури.

Символізм впливає і на розуміння природи оперного тексту, як художньо-семіотичної цілісності. Поєднання діахронічного та синхронного вимірів жанрової моделі опери та її багаторівневого тексту дозволяє засвідчувати специфіку структурних одиниць – знаків опери. Ці елементи часто мають властивість поліструктури, тобто містять знаки вербального, музичного та

візуально-сценічного рівнів. Оперний текст складається з послідовності таких поліструктурних «фреймів». Художня система оперного твору функціонує як багат шарова, підсистеми якої (кожен з семантичних рядів) можуть бути спрямованим на різні шари культури – як у попередні епохи (античність, ренесанс, бароко), так і до сфери сучасної культурної рефлексії. Виникає підвищена відкритість тексту, що постає ще однією постійною рисою синтетичного жанру опери [1].

У **висновках** зазначимо, що, при сприйнятті оперної вистави, ступінь домінування семантики окремих рядів і глибина проникнення в їх підтекстуальні шари залежать як від сприйняття режисером оперного тексту, так і від асоціації його образів у свідомості виконавців та реципієнтів. Непередбачуваність асоціативних семантичних коливань, що виникають через внутрішні структурні зв'язки, а також мобільність між-елементних зв'язків, спричиняють безперервне оновлення змісту твору на кожній з нових стадій його інтерпретації, особливо вокалістами-виконавцями провідних партій.

Додамо також, що, якщо рання опера виникла як речитативне музичне мовлення, то наступний розвиток, саме з музичного боку, виявив необхідність розширення сфери засобів трансляції людських емоцій. Багатовимірність людських емоцій не вписувалася в рамки лінійного мелодійного розвитку, тому поступово, разом із акомпанементною та підтримуючою роллю, оперний оркестр почав усвідомлювати цю багатовимірність – завдяки своїм можливостям: гармонії, тембру, нюансовано-динамічній фактурі, діапазону, можливостям коливання гучності звуку, полівекторного структурування звучання-втління емоцій у часі. Посилення театральності вже в ранніх оперних партитурах призвело до розвитку оперної оркестрової культури як такої.

Диригент, працюючи над оперним партитурою, насамперед проводить ефективний музичний аналіз з точки зору театру та театральної концепції – аналізуючи музичний текст, визначає сторони конфлікту, позначає місце початку та кульмінації образного розвитку, момент розв'язки, і корелює все це з увертюрою. Під час виконання диригент повинен точно знати всі параметри теа-

трального світу майбутньої вистави. І ці параметри є результатом спільної підготовчої роботи диригента та режисера. Персонажі, темпераменти персонажів, динаміка зміни подій і мізансцен, що відповідають вимогам композитора, дозволяють диригенту створити темповий план опери як концептуальну основу музичного втілення партитури. Виходячи з засобів музичного вираження, він окреслює межі особистого світу кожного персонажа, аналізує психологію стосунків дійових осіб, окреслює місце дії, «видимий» ландшафт оперного смислового простору.

Таким чином, міфопоетичні складові оперного твору, що визначають його загальний емоційний тонус та вибір персонажів, визначають не лише сюжетні траєкторії, а усі структурні елементи, усі композиційні якості оперного руху у сценічному просторі та у музичному часі. Через характерологічні персоніфіковані складові оперного тексту антична ідея у її перетвореному та оновленому вигляді сприяє вибору інтерпретації та вирішенню провідних технологічних й образних завдань оперної партитури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнителности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. тр. С-Пб, 1991. С. 36-92.
2. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
3. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.
4. Закс Л., Мугинштейн М. К теоретической поэтике оперы-драмы // Музыкальный театр. С-Пб, 1991. С. 93-109.
5. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. 372 с.
6. Изворская-Елизарьева М. Миф. Музыка. Моцарт: «Волшебная флейта» – космогоническая мифология. Мн., 1998. 243 с.
7. Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1984. 201 с.
8. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 82-99.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.

11. Немковская В. Персонаж как категория музыкальной поэтики. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2002. 178 с.

12. Combarieu J. Histoire de la musique. Des origines a la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin, 1924. 667 p.

REFERENCES

1. Berezovchuk, L. (1991). Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the principle of complementarity and the role of ego in musical theater) // Musical Theater. Sat. tr. S-Pb. P. 36-92 [in Russian].

2. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].

3. Druskin, M. (1952). Questions about the musical dramaturgy of the opera. On the material of classical heritage. L. [in Russian].

4. Zaks, L., Muginshtein M. (1991). To the theoretical poetics of opera-drama // Musical theater. S-Pb. P. 93-109 [in Russian].

5. Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from its inception to Hegel. Trans. with German M. [in Russian].

6. Izvorskaya-Elizareva, M. (1998). Myth. Music. Mozart: “The Magic Flute” - cosmogonic mythology. Mn. [in Russian].

7. Kuryшева, T. (1984). Theater and music. M. [in Russian].

8. Medushevsky, V. (1986). The artistic picture of the world in music (to the analysis of the concept) // Artistic creativity. Questions of complex study. L. P. 82-99.

9. Medushevsky, V. (1993). Intonational form of music: Research. M.: Composer [in Russian].

10. Nazaikinsky, E. (1982). Logic of musical composition. M. [in Russian].

11. Nemkovskaya, V. (2002). Character as a category of musical poetics. Diss. --- candidate Art.; special: 17.00.02 - musical art. Yekaterininburg [in Russian].

12. Combarieu, J. (1924). Histoire de la musique. Des origines a la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin [in French].