

УДК 78.01/.071.2/.072.2+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.13>**У Хуймінь**

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
*odma\_n@ukr.net*

## ОПЕРНА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У СВІТЛІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ПІДХОДУ: ПСИХОСЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Мета* даної статті – висвітлити психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як ключовий момент оперної інтерпретації, відповідальний за художній зміст та образну форму його втілення в опері. *Методологія* дослідження визначається розвитком герменевтичного підходу стосовно жанрової форми, композиційно-стильових параметрів оперної творчості, передбачає суттєве психосемантичне поглиблення образно-інтонаційних характеристик. *Наукова новизна* зумовлена в цілому обраним герменевтичним підходом до оперного інтонування, визначенням двох основних герменевтичних контекстів вивчення оперної інтерпретації, зіставлення яких сприяє виявленню ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. *Фактором новизни* є також підхід до сольного співу як осередку оперного вокального інтонування, оскільки він передбачає особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, з акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору. *Висновки* дослідження дозволяють наголошувати психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як вирішальний у здійсненні художньої ідеї оперного твору. З'ясовується, що два основних герменевтичні контексти вивчення вокально-виконавської оперної інтерпретації визначаються двома змістовими планами оперного жанру: позамузичним, сюжетно-подієвим, що пов'язаний із певним словесним матеріалом та використовує його як інструмент побудови жанрової форми; іманентно-музичним, який перетворює всі компоненти оперного синтезу на способи втілення конгломерату музично-інтонаційних виразових засобів, підкорює усю побудову опери одухотвореному та естетично піднесеному співу.

**Ключові слова:** оперна інтерпретація, герменевтичний контекст, вокальне інтонування, образно-сміслові інтонування, особистісно-персональне переживання-перевтілення.

*Wu Huimin, Applicant of Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

***Operative vocal-performance interpretation in the light of the hermeneutic approach: a psychosemantic aspect***

*The purpose of this article is to elucidate the psychosemantic aspect of solo vocal-performing intonation as a key moment of operative interpretation, responsible for the artistic meaning and the figurative form of its embodiment in opera. The methodology of the study is determined by the development of a hermeneutical approach to the genre form, the compositional-stylistic parameters of operative creativity, which presupposes a significant psychosemantic deepening of figuratively-intonational characteristics. The scientific novelty is due, in general, to the chosen hermeneutical approach to operative intonation, to the definition of two basic hermeneutical contexts for the study of opera interpretation, the comparison of which contributes to the identification of key semiotic mechanisms for the formation of opera images. A novelty factor is also the approach to solo singing as a focal point of operative vocal intonation, since it implies personal expression and expression, according to the laws of the genre, associated with the fulfillment of a certain role, with the actor-play embodiment of the key idea of opera. The findings of the study allow us to emphasize the psychosemantic aspect of the solo vocal and performative intonation as decisive in the implementation of the artistic idea of an operative work. It turns out that the two main hermeneutical contexts for the study of vocal and operative interpretation are determined by two substantive plans of the opera genre: outside the musical, plot-event, which is associated with certain verbal material and uses it as a tool for constructing the genre form; immanent-musical, which transforms all the components of opera synthesis into ways of embodying the conglomerate of musical-intonational expressive means, subdues the whole construction of the opera with a spiritual and aesthetically pleasing singing.*

***Key words:*** *operative interpretation, hermeneutic context, vocal intonation, figurative-semantic intonation, personal-personal experience-reincarnation.*

*У Хуйминь, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.*

***Оперная вокально-исполнительная интерпретация в свете герменевтического подхода: психосемантический аспект***

*Цель данной статьи – осветить психосемантический аспект сольного вокально-исполнительского интонирования как ключевой момент оперной интерпретации, ответственный за художественный смысл и образную форму его воплощения в опере. Методология исследования определяется развитием герменевтического подхода относительно жанровой формы, композиционно-стилевых параметров оперного творчества, предусматривает существенное психосемантическое углубление образно-интонационных характеристик. Научная новизна обусловлена в целом избранным герменевтическим подходом к оперному интонированию, определением двух основных герменевтических контекстов*

изучения оперной интерпретации, сопоставление которых способствует выявлению ключевых семиотических механизмов образования оперных образов. Фактором новизны является также подход к сольному пению как центру оперного вокального интонирования, поскольку оно предусматривает личное выражение и высказывание, по законам жанра связано с выполнением определенной роли, с актерско-игровым воплощением ключевой идеи оперного произведения. **Выводы** исследования позволяют отмечать психосемантический аспект сольного вокально-исполнительского интонирования как решающий в осуществлении художественной идеи оперного произведения. Выясняется, что два основных герменевтических контекста изучения вокально-исполнительской оперной интерпретации определяются двумя смысловыми планами оперного жанра: замусыкальным, сюжетно-событийным, связанным с определенным словесным материалом и использующим его как инструмент построения жанровой формы; имманентно-музыкальным, который превращает все компоненты оперного синтеза в способы воплощения конгломерата музыкально-интонационных выразительных средств, подчиняет все построение оперы одухотворенному и эстетически приподнятому пению.

**Ключевые слова:** оперная интерпретация, герменевтический контекст, вокальное интонирование, образно-смысловое интонирование, личностно-персонажные переживания-перевоплощения.

**Актуальність** теми та методичних засад роботи зумовлюється тим, що оперна творчість пов'язана з особливими факторами та умовами інтерпретації, в осередку яких міститься музична концепція, втілювана засобами вокального виконання. Будучи вокально-виконавським за своєю основною природою та маючи тенденції симфонічного ускладнення та поглиблення вокальної складової, жанрова форма опери потребує системного герменевтичного підходу, який все ще залишається у стані розроблення та збирання навколо магістральних явищ і понять. Невипадково деякі дослідники (напр., О. Бозіна, О. Пивоварова [3; 7]) намагаються визначити структуроутворюючі, отже, семантичні сторони оперного жанру на декількох рівнях, враховуючи синтетичні якості опери, передусім: із боку лібрето як літературно-жанрового епіфеномена опери та інших її позамузичних словесно-поетичних складових частин; із боку стилістично-інтонаційних показників музичної мови, зокрема логіки тематичних тонально-гармонійних зв'язків, що визначає актантно-персоніфікований план оперної дії. Таким чином виявляється, що архітектоніка опери в її цілому дозволяє взаємодіяти двом змістовим планам – зовнішньому, художньо-конструктивному, але перед-музичному;

й внутрішньому, іманентно-музичному, специфічно-мовному. Дані два плани зумовлюють основні *герменевтичні контексти вивчення оперної інтерпретації*, яке скероване на виявлення ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. Серед даних механізмів виправдано виокремлюється оперне вокальне інтонування, серцевину якого утворює сольний спів, тобто особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору. Тому актуалізується той підхід до вивчення оперної інтерпретації, за яким увага концентрується на явищі співацько-виконавського інтонування як такому, що централізує смислову сутність оперного твору; сутність, найбільш тісно пов'язана з живим людським диханням, є особистісно-одухотвореною (див. роботи О. Готті, В. Богатирьова, деякі інші [2; 6]).

**Мета** даної статті – висвітлити психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як ключовий момент оперної інтерпретації, відповідальний за художній смисл та образну форму його втілення в опері.

**Основний зміст роботи.** На думку В. Богатирьова, в дослідженні якого відокремлюється оперна творчість співака-актора і виробляється узагальнюючий теоретичний і творчо-практичний підхід до нього, опера як вид театру поєднує музику, поезію, акторське мистецтво, пластику, а «всередині опери» панує «розумна рівновага» між різними елементами, що входять до складу театральної вистави. Мистецтвознавець відзначає рівні синкретизму-симбіозу й синтезу – нового художнього структурування як рівною мірою властиві опері в пошуках «надзадачі оперного спектаклю», що існує між «оперною п'єсою» і «оперною партитурою», поетичним і музичним текстами; він приходить до переконання, що всі ці полюси й плани сходяться спільно реалізуються в партії-ролі вокаліста [2, с. 4].

На думку В. Богатирьова, теорія театру, «що подарувала» театру поняття драматичної дії, приносить його й у стихію оперної музики – як драматичної, причому посередником між драматичним і музичним планами опери, путівником по драматичній дії стає *слово*, що описує події й персонажні конфлікти; воно допомагає структурувати почуттєву матерію музики, пояснює можливості просторового розгортання сюжету й предметної конкретизації, нарешті, забезпечує

«саму можливість сценічного існування персонажа оперної партитури», тобто можливість його особистого висловлення.

У зв'язку із цим автор намагається визначити механізми виникнення єдиної лінії вокальної ролі в оперному спектаклі у зв'язку з «знаходженням особливого самопочуття», активізацією глибинних рівнів свідомості, пам'яті, водночас – у зв'язку із цілком раціональним володінням особливою психотехнікою, тобто на основі дуалістичної психологічної єдності мистецтва співака-актора. На цих засадах видається справедливим виділення такого інтерпретативного чинника, як персоніфікація музичних образів, їх візуалізація й перехід зі світу «чистої музики» до сценічного простору через феномен з'єднання мелодії та поетичного тексту; у зв'язку із цим В. Богатирьов навіть вказує, що думка К. Станіславського про те, що співак відіграє свою роль тільки коли співає, набуває нового методичного значення. Вона відсилає до проблеми втілення партії-ролі як потрібної, що передбачає розуміння вокальних та художньо-образних завдань ролі: здійснення – показ життя персонажа на сцені *за допомогою музики*, темпоральна інтерпретація сценічної дії – організація сценічної поведінки як своєрідного плану художньої кінетики, опосередковано залежного від музичного тематизма партитури, темпоритмічно узгодженого з музичної концепцією.

Дослідницька позиція В. Богатирьова заснована на поняттях «емоційного стилю людини» і «стилю спектаклю», «стилю в опері», що явно корелюють між собою, дозволяючи підключати до обговорення побудови вокальної партії, психотехніки оперної ролі категорії атмосфери (загального комунікативно-енергійного контексту оперної вистави), активності свідомості, яви та уваги (індивідуального психологічного артистичного контексту), тим самим уточнюючи уявлення про можливий «набір» герменевтичних умов і контекстів оперного інтонування.

У будь-якому разі, автор наполегливо просувається до висновку про те, що опера передбачає ідеальне співвіднесення музики, драми та їх візуального втілення – і саме це є «принципом первісного канону, що сформував оперний театр», отже саме із цього починається принципи й порядок роботи над оперною роллю, а звідси – пріоритети оперної вокально-інтонаційної інтерпретації [2, с. 315].

Узагальнюючи вищевикладене, можемо дійти висновку, що вихідні загальні жанрові установки оперної творчості націлені

на провідну роль словесного начала, причому словесно-літературний матеріал опери є особливим композиційним явищем, що має власні драматургічні функції й образно-сміслові завдання, тобто він розбудовується за законами оперного жанру, стає невід'ємною частиною оперної поетики.

Виникаючи між словом і музикою, тобто між словесно-поетичним та музичним способами інтонування, оперна інтерпретація постає діалогічним процесом, який забезпечує основні способи художньо-образної інтерференції, тобто накладення – сполучення виразово-сміслових планів у жанровій формі опери.

Водночас характер використання слова, його вибір і композиційне розташування в тексті оперного твору, ступінь активності впливу вербальної інтонації на вокально-співочу залежать від загальної *стильової інтерпретації* жанрових умов опери, яка стає не просто важливим, а й вирішальним фактором визначення внутрішніх жанрових властивостей опери.

Таким чином, жанрові і стильові фактори оперної творчості також вступають у складні відносини, а їхній діалог визначає і загальний напрямок розвитку оперної творчості, і ті значення, які надаються в ньому словесно-літературному та музичному текстовим рівням. Який із них є основним для досягнення інтерпретативної цілісності жанрової форми опери?

І музична мова, і художні функції словесної форми є символічними, тобто утворюють такі знакові структури, які є, з одного боку, предметно-конкретними, емблематичними, а з іншого – здатні відсилати до множини значень, тобто мають широкі асоціативно-сміслові проєкції.

У дослідженні О. Самойленко вказується, що музична мова не має безпосередніх прототипів за межами музики – в позахудожній сфері, тому музична символіка відрізняється нефактографічністю, свободою від зовнішньої предметно-подієвої реальності, «незображальністю» і «неописовістю» – тобто позанаочністю й надпонятійністю [8, с. 90–98].

Звідси особливості впливу музики, що, з одного боку, спирається на інтимно-психологічні умови – на *переживання* у зв'язку із провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, з іншого боку – на *часові* умови – і історичні, і композиційні, на музичну пам'ять як на естетичну, тобто як пам'ять про смисловозначущі часові відношення

в музиці, які так чи інакше відбилися в композиційній формі музики. Музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Тому музика має власну предметність – указує на цілісний характер переживання, звідси – на особливі переживання, адекватні цілісності смислу. Але дана предметність, так само як і характер переживання, є особливим герменевтичним предметом: їх символічна сутність потребує додаткових пояснень – уточнень, свого роду «перекладу» – як тлумачення психосемантичних передумов інтерпретації.

Інтерпретативна підготовленість свідомості до сприйняття й оцінки оперного тексту як цілісного художнього явища й музичного висловлення забезпечується словом – особливим оперним словом. Невипадково Г. Гадамер вказував на те, що інтерпретація передує тексту; саме вона й забезпечує сприйняття певного художнього послання, художньо-знакового конгломерату як тексту, тобто як *повідомлення змісту*, що має впізнавану та доступну мовну основу [4].

Шлях до змісту синтетичного художнього символу в опері є двоїтим.

З одного боку, він ініціюється безпосередньою сугестією музично-виразного плану, з іншого – потребує уточнення образних уявлень (асоціацій) шляхом сприйняття словесно-поетичного матеріалу, який, поєднуючись із музично-звучними текстовими формулами, набуває нових метонімічних властивостей, тобто знаходить силу, дієвість, авторитетність самостійних художніх «імен».

Синтетична оперна семантика визначається тим, що музична метафоризація як процес збирає і пропонує означення музичного звучання, словесно-поетична метонімізація – вибирає й залишає, затверджує ті з них, що здатні утворювати самодостатню художню форму. Словесно-музичні знакові структури в оперному творі стають новими художніми реаліями, мають і переносне, і буквальне музично-«іменне» значення.

Розуміння оперного задуму виявляється психологічно зумовленим явищем, найбільше пов'язаним з особливостями музично-стильового змісту оперного твору. Перехід музичного розуміння у виконавську інтерпретацію, тобто досягнення

розумінням музики свого інтерпретативного рівня, можливостей інтонаційної *експлікації*, мотивується і стимулюється потребою *семантичної репрезентації* оперної музики як художнього цілого, яке вимагає певного абстрагування музично-семантичних моделей від звучання і створення на їх основі нової сценічної драматичної реальності для змісту музики.

Семантична репрезентація оперного змісту, таким чином, вимагає і постановочного компонента – у сценічній композиції, що репрезентує низку виконавських інтерпретацій – від вокально-виконавської через диригентську до режисерської. Остання пов'язана з переводом словесно-музичних значень до нової системи виміру, що припускає візуальний причинно-наслідковий порядок – сценічну хронотопію; її частиною буде виступати словесно-музичний матеріал, якому буде підкорятися й втаємничена символічна музична концепція оперного твору. Тому театральна-сценічна логіка з її обов'язковими актантними зумовленостями – опорна частина оперної поетики.

І. Силантьєва справедливо відзначає, що «артист додержується прийомів герменевтики в її прадавньому призначенні – як спосіб тлумачення багатозначних символів», оскільки «немає більш багатозначного символу, аніж особистість». До цього можна додати, що немає більш складної художньо-символічної форми, аніж творчість оперного співака-актора, оскільки вона передбачає *інтегровану інтерпретацію* всіх основних видових можливостей оперного мистецтва: літературного нарратива і специфічної словесно-поетичної образності, візуального показу і пластичного зображувально-жестового рішення, музичного звучання. Головною складністю є поєднання зовнішнього і внутрішнього, умовного життєво-фактологічного і безумовного психологічного плану *оперних подій* шляхом їх переломлення через особистість оперного виконавця – співака.

На даній теоретичній основі варто розвивати поняття *образно-сміслового інтонування*, що набуває значення інструменту «персонажного переживання»-перевтілення. У зв'язку із цим є продуктивним звернення до творчості Ф. Шаляпіна та вибудованого ним методу; можна навіть стверджувати, що в сучасних художньо-комунікативних умовах і в контексті нових теорій переживання, в тому числі емоцінології, а також у зв'язку з посиленням інтересу до оперного мистецтва саме як

до певної сфери художнього діяння, чуттєво-естетичної культури феномен Шаляпіна й пов'язані з ним принципи «психологічного театру» набувають нового – поглиблено-сміслового значення, стають показниками семантичної повноти оперно-театральної творчості, оперної дії як зовнішньої та внутрішньої водночас [9].

Так, І. Силантьєва відзначає, що оскільки опера має літературно-драматургічну основу, користується засобами сценографії, а музичний матеріал сполучається з дієвим словом і знаком, припустимо підійти до неї з боку семіологічних закономірностей, а у зв'язку із цим – залучити психосемантичні естетичні оцінки: за широко-синтезуючого або, навпаки, глибоко аналітичного підходу до оперного жанру як до спеціалізованої сфери музично-театрального мистецтва виявляється «мова особливого роду», «царство символів, що становлять свідомість індивіда», отже, в новому актуальному значенні з'являються й питання розуміння – інтерпретації [10].

Тому створюваний оперним співаком «персональний образ» завжди потрапляє на ґрунт герменевтичної теорії, що передбачає особистісно-психологічну спрямованість, з одного боку, звернення до сфери художніх артефактів у всьому їхньому різноманітті як до можливої експлікації семантики свідомості, з іншого. У зв'язку із цим можна погодитися із І. Силантьєвою в тому, що будь-яка зовнішня форма виразності співака-актора продиктована уявлюваним персонажним станом, мисленням і відчуттям, а внутрішні образи й форми руху, когнітивні дії виконавця претендують на експліковане образне значення, наочність.

Даний підхід дозволяє виділяти *категорію переживання*, як таку, що вказує на рід безперервної внутрішньо-мисленнєвої діяльності виконавця («інтенсивне емоційно пофарбоване осмислення виконавцем кожної миті, що відбувається»), з одного боку; «переживання самопочуття й подолання кризових ситуацій від імені оперного героя», яке безпосередньо «позначається на тембровій виразності голосу виконавця й образності інтонування», з іншого [10, с. 594].

Відзначимо відразу, що подібна «роздвоєність» способу переживання, потреба в буквальній презентації – озвучуванні переживання змушує згадувати про методичні принципи К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, М. Чехова, тобто про творчо-практичну сторону «театру переживання»,

який не втрачає, а, навпаки, нарощує свій семантичний потенціал в умовах сучасної оперної творчості.

Актуальність проблеми переживання як фундаментальної та екзистенціальної для оперного виконавця зумовила методологічний напрямок і предметний зміст дисертації Бай Цюаня, у якій, зокрема, відзначається, що оперне переживання – це «явище й поняття, що вказує на нову художню предметність емоційного переживання, яка здобувається в оперному творі, завдяки особливим властивостям оперного жанру, у процесі оперного сприйняття й впливу. Воно повинне розглядатися як задум композитора, що включає в якості провідного творчого завдання *моделювання певного, композиційно конкретизованого, емоційно-когнітивного процесу*» [1, с. 146].

Але, додамо, воно повинне розглядатися і як виконавський задум – інтерпретативний план, що включає «*концептуалізацію почуттів*», сприяє народженню понять «образ голосу», «проживання-переживання», «вирішальне внутрішнє переживання», «модус трансцендентності», «сценічна екзистенція», «модус персонажного буття», деяк. ін. (І. Силантьєва [9, с. 146]). Це передбачає і певну «техніку інтерпретації», тобто спеціальні прийоми, що передбачають специфічні художні засоби. У зв'язку з останніми І. Силантьєва детально розглядає роботу Ф. Шаляпіна над наданням слову музичної форми й створенням вербальних «слідів» у співі, над формуванням виразових приймів оповідача-драматизатора в умовах перевтілення з акцентуацією виразної ролі фонем і орфоєпії, їх функцій у створенні взаємодіючого з музикою динамічного образу слова.

У зв'язку із цим слід зазначити, що в оперній традиції образно-сислового інтонування, як зумовленого «різними модулями персональної свідомості», набуло сталості розмежування аріозних, аріозно-декламаційних, декламаційно-речитативних та власне речитативних форм із можливою трансгресією останніх до напівспіву – напівговору. Співвідношення ступеня активності й виразності словесно-мовного та музичного способів інтонування є в оперній поезії традиційним прийомом позначення естетичного статусу (від героїчно-піднесеного до негативного та профанного) та психологічного стану персонажа (від щастя в коханні до розпачу та злочинних задумів).

Так, у дослідженні Чжи Інъ, яке присвячене явищу оперного речитативу, відзначається, що «жанрово-стилістичні передуду-

мови «оперного слова» містять родові форми усно-письмового слова, які допускають і первинні, і вторинні жанрові позиції, залежно від контексту їх використання. Як жанри-сюзерени, вони включають до свого складу ряд жанрів-васалів відповідно до ситуації використання або спрямованістю впливу, тобто відповідно до потреб як адресанта, так і адресата. Але завжди провідним фактором становлення й виразного розвитку *оперного слова* залишається музичне начало, а характер і способи його взаємодії зі словесним матеріалом, спільні зі словом і специфічно музичні риторичні функції найбільше виразно проявляються в речитативній сфері [11, с. 165–166].

Вивчаючи європейську оперну поетику китайський музикознавець доходить висновку, що в музичній типології оперних речитативних форм опорними є мовні ознаки речитації, декламації, мелодекламації, аріозності, узагальнено-мелодизованої побудови, в тому числі із включенням інструментальних мотивних зворотів; на неї впливають індивідуально-мелодизовані характеристики, мовленнєві вигуки і навіть мовчання – німота (які проявляються в широкому історичному діапазоні – від культової монодії до шпребхштимме) [11, с. 170].

У такий спосіб виявляється інтерпретативний музично-поетичний інтонаційний тезаурус оперного жанру, що безпосередньо пов'язаний із взаємопереходом семантичних функцій слова і музики в оперному співі, в оперному мелосі, дозволяє в новій художній цілісності репрезентувати сюжетно-тематичні умови опери, тобто здійснювати загальну образну концепцію опери.

**Наукова новизна** зумовлена обранням герменевтичним підходом до оперного інтонування, визначенням двох основних *герменевтичних контекстів вивчення оперної інтерпретації*, зіставлення яких сприяє виявленню ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. Фактором новизни є також підхід до сольного співу як осередку оперного вокального інтонування, оскільки він передбачає особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, з акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору.

**Висновки** дослідження дозволяють наголошувати психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як вирішальний у здійсненні художньої ідеї оперного твору. Його важливість зумовлена зростаючою драматургіч-

ною роллю прийому персоніфікації, що йде від рольового-персонажного визначення індивідуалізованого оперного образу углиб засобів вокального інтонування, тобто углиб музичної мови опери, що репрезентує почуттєвий світ оперних героїв, а з їх допомогою – вірцеві особистісні переживання.

Два основних герменевтичні контексти вивчення вокально-виконавської оперної інтерпретації визначаються двома змістовими планами оперного жанру: позамузичним, сюжетно-подієвим, що пов'язаний із певним словесним матеріалом та використовує його як інструмент побудови жанрової форми; іманентно-музичним, що перетворює всі компоненти оперного синтезу на способи втілення конгломерату музично-інтонаційних виразових засобів, підкорює всю побудову опери одухотвореному та естетично піднесеному співу. Контекстуальні загально художні та інтекстуальні чинники оперної інтерпретації узгоджується за допомогою особливих оперних словесно-музичних знакових структур, здатних набувати значення особистісного висловлення оперного персонажа. Звідси зрозуміло, чому взаємодія вербальних та музичних чинників стає важливим інтерпретативно-стильовим показником оперного співочого інтонування, тобто виявляє психологічні якості персоніфікованого оперного образу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань *Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен* : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Богатырев В. *Оперное творчество певца-актера: историко-теоретические и практические аспекты* : дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Бозина О. *Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова* : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Саратов, 2010. 190 с.
4. Гадамер Г. *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
5. Гадамер Х.-Г. *Язык и понимание. Актуальность прекрасного*. Москва : Искусство, 1991. С. 43–60.
6. Игotti Е. *Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке* : дисс. ... канд искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2011. 170 с.

7. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 265 с.

8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

9. Силантьева И. Работа Ф.И. Шаляпина над оперным образом : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва : РАТИ / ГИТИС, 1996. 198 с.

10. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2008. 662 с.

11. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 186 с.

#### **REFERENCES**

1. Bai, Quan (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonational-stylistic phenomenon Cand. thesis: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical, theoretical and practical aspects. Doct. thesis: 17.00.09 – theory and history of art. SPb [in Russian].

3. Bozina, O. (2010). Semantics of tonality in the opera of N.A. Rimsky-Korsakov. Cand. thesis: 17.00.02 – Musical art. Saratov [in Russian].

4. Gadamer, G. (1988). Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics. M.: Progress [in Russian].

5. Gadamer, G. (1991). Language and understanding. The relevance of the beautiful. M.: Art. P. 43–60 [in Russian].

6. Igotti, E. (2011). Theory and practice of intonation in modern vocal music: Cand. thesis: 17.00.02 – Musical Art. SPb [in Russian].

7. Pivovarova, I. (2002) Libretto of the domestic opera: aspects of the interpretation of the literary source: Cand. thesis: 17.00.02 – musical art. Magnitogorsk [in Russian].

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Silantjeva, I. (1996). Work F.I. Chaliapin over the opera image: Cand. thesis: 17.00.02 – musical art. M.: RATI / GITIS [in Russian].

10. Silantyeva, I. (2008). The problem of the transformation of a performer in vocal and stage art: Doct. thesis: 17.00.02 – Musical art. M. [in Russian].

11. Ji, Yin. (2015). Opera recitative as a musical and linguistic phenomenon in the context of the historical tradition of European opera: Cand. thesis: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].