

УДК 782.1/781.68 + 78.04

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-6>**Чень Сяопай**

ORCID: 0000-0001-8925-7571

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Qinzi215@gmail.com

МУЗИЧНІ ЧИННИКИ ФАТАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета даної статті – виявити чинники фатальних образів – теми долі у музичній творчості в цілісному інтерпретативному значенні, з врахуванням виконавських сторін, які стали визначальними для оперної поетики та еволюції оперного жанру. Робота передбачає уточнення методичної бази та критеріїв оцінки з боку саме музичного тексту, музично-тематичного змісту задля більш глибокого вивчення образів фатуму, що втілюються у музичному мистецтві і є показовими для оперної творчості. **Методологія роботи** зумовлюється єдністю музико-кознавчого та психологічного методів, передбачає залучення жанрово-семантичного підходу та текстологічного аналізу оперної поетики. **Наукова новизна** цієї статті полягає у розширеному розумінні категорії фатального образу та його музично-тематичної підоснови, у залученні як провідного вокально-виконавського інтерпретативного підходу до вивчення музичного комплексу фатальної теми, що розкривається водночас і як тема долі, і як тема фатуму, виявляючи спорідненість та роз'єднаність названих явищ. **Висновки.** До образного фатального комплексу, котрий розвивається в оперній творчості, входить відтворення специфічних емоційних станів, граничних афектів, зумовлених ЗСС (зміненими станами свідомості). Це суттєво впливає на музично-тематичні комплекси, котрі є базовими при втіленні фатальної образної сфери в опері, що супроводжують розвиток оперної теми долі. Помітною рисою взаємодії синтетичного образного та музично-тематичного начал при втіленні теми фатальної долі є підсилення прийому, якості персоніфікації, переростання персоніфікації в окреме художньо-композиційне явище, що потребує підсилення вокально-виконавського інтерпретативного компонента, власне перетворює постать вокаліста-інтерпретатора на провідну у здійсненні смислового задуму оперного твору.

Ключові слова: оперна тема долі, фатальний образ, музично-тематичний комплекс фатальної теми, оперний твір, пограничні психологічні стани, персоніфікація, персональний образ, вокально-виконавська інтерпретація.

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

Musical factors of fatal images in modern operatic creativity

The purpose of this article is to reveal the factors of fatal images - the theme of fate in musical creativity in a holistic interpretive sense, taking into account the performing aspects that have become decisive for operatic poetics and the evolution of the operatic genre. The work involves clarifying the methodological base and assessment criteria from the point of view of the musical text itself, musical and thematic content for a deeper study of the images of fate embodied in musical art and indicative of operatic creativity.

The methodology of the work is determined by the unity of musicological and psychological methods, involves the involvement of genre-semantic approach and textual analysis of operatic poetics. The scientific novelty of this article lies in the expanded understanding of the category of the fatal image and its musical and thematic underpinnings, in the involvement as a leading vocal-performative interpretive approach to the study of the musical complex of the fatal theme, which is revealed at the same time as the theme of fate and as the theme of fate, revealing the kinship and disunity of the named phenomena.

Conclusions. The figurative fatal complex, which develops in opera work, includes the reproduction of specific emotional states, borderline affects, caused by ALS (altered states of consciousness). This significantly affects the musical and thematic complexes, which are basic in the embodiment of the fatal figurative sphere in the opera, accompanying the development of the operatic theme of fate. A noticeable feature of the interaction of synthetic figurative and musical-thematic principles in the embodiment of the theme of fatal fate is the strengthening of the reception, the quality of personification, the growth of personification into a separate artistic and compositional phenomenon, which requires the strengthening of the vocal-performative interpretive component, actually transforms the figure of the vocalist-interpreter into a leading one in the implementation the semantic idea of an operatic work.

Key words: operatic theme of fate, fatal image, musical and thematic complex of a fatal theme, operatic work, borderline psychological states, personification, character image, vocal and performing interpretation.

Актуальність теми статті визначається природою та призначенням теми долі у мистецтві: ця тема є наскрізною для усієї історії людської культури та людської свідомості, відображує найбільш суттєві та відповідальні моменти й тенденції даної історії та стає основою образної системи оперної творчості. Також дана тема є дуже показовою з точки зору особливостей оперної виконавської інтерпретації, в усіх її різновидах та жанрових формах. Адже питання про людську долю та божественний фатум є найбільш показовими щодо давньогрецької міфології, міфопоетики середньовіччя та ренесансу, також для

трагедійного мислення мистців романтизму, котрі успадкували тему долі-фатуму разом з її образними складовими у повному обсязі, надаючи їй, водночас, нового вільного авторського тлумачення, у тому числі в музичному втіленні. Тим не менш вивчення образів фатуму, що втілюються у музичному мистецтві і є показовими для оперної творчості, ще не відбулося у музикознавстві у достатньому обсязі, потребує уточнення методичної бази та критеріїв оцінки з боку саме музичного тексту, музично-тематичного змісту. Деякі підстави для подальшого розвитку даного дослідницького напрямку надають праці, присвячені оперній сюжетитці та особливостям вокально-виконавської інтерпретації драматичних образів (див. про це: Ван Пен, 2015; А. Малініч, 2015; Ду Чжоу, 2018 [2; 6; 4]). Не менш значущими є праці, у котрих міститься обґрунтування психологічної природи «великої» культурної символіки, зокрема взаємин процесу символізації та трагічної екзистенціальної тематики, намагання «заклясти» смерть (О. Лосєв, 1995; Ф. Ніцше, 2005; О. Самойленко, 2020; О. Шпенглер, 1993 [5; 7; 8; 10]).

Мета роботи – виявити чинники фатальних образів – теми долі у музичній творчості в цілісному інтерпретативному значенні, з врахуванням виконавських сторін, які стали визначальними для оперної поетики та еволюції оперного жанру.

Виклад основного матеріалу. Тему долі в музиці можна знайти на всіх етапах її історичного розвитку та у зв'язку з різними жанрово-стильовими системами, починаючи зі середньовічного періоду та служебно-канонічних форм і завершуючи есхатологічними концепціями сучасних оперних майстрів, таких як К. Пендерецький та К. Сааріахо. Першим взірцем фатального розуміння теми долі, тобто поєднання її з трагедійним тлумаченням у найвищому фідеїстичному розумінні, є середньовічна секвенція *Dies irae*, що увійшла до історичного текстового контексту музики як цілком самостійний та динамічний «знак», здатен існувати у різних жанрових напрямках та стильових формаціях. У праці Ду Чжоу відзначалось, що мовними складовими мотиву фатуму постають монодійний виклад у стислому секундовому діапазоні, настійлива повторність та специфічне розгойдування інтонацій; в редакції Томмазо ді Челано даний мотив входив до складу заупокійної меси, що також сприяло його сприйняттю як трагічного. Природа даного мотиву та його

перші еволюційні втілення підтвердили думку, що мотиви (музичні теми) долі не можуть бути тривалими, вони повинні вражати уяву своєю емблематичністю, тобто темпорально-спатіальною зосередженістю, ставати стислими символами нездоланих обставин та їх переживання людиною, котра усвідомлює, оплакує обмеженість власних сил. Водночас даний мотив може вплітатися у більш розгалужені та тривалі інтонаційно-мотивні побудови, забарвлюючи їх у «фатальні кольори». В усякому разі, можна погодитися з думкою Ду Чжоу, що даний мотив стає одним з важливих ключових слів в творчості європейських композиторів, задля висловлення ставлення до образів смерті, розвиваючись від метафоричного до складно-символічного, сягаючи амбівалентного карнавального образного перетворення [4, с. 98].

Поруч з *Dies irae* та на засадах вже секуляризованої та суто художньо усвідомлюваної музично-поетичної риторики до фатального музично-образного комплексу входять хроматичні інтонації, особливо ті, що розміщуються у басових голосах та мають нисхідну спрямованість. Мотиви пасакалії, чакони, басо остинато, що формуються переважно у оркестрово-хоровій літературі, також вже й в оперній творчості, символізують найбільш скорботні моменти у бутті людини – у ставленні до неї; також з хроматизованими нисхідними інтонаціями виявляється пов'язаними мотив ламенто, котрий міцно входить до фатальної образної сфери, але вже з боку душевного світу людини, набуваючи особистісних рис, все більше індивідуалізуючись. Завдяки сфері ламенто до інтерпретації теми фатуму в музиці підключаються й фактурно-гармонічні прийоми, зокрема утримання, що має здатність продовжуватися, розтягати дисонантне звучання, мовби не даючи йому розв'язатися. Саме так виникає фатально-трагедійний музично-тематичний комплекс в оперних творах К. Монтеверді, Г. Перселла, у хорових та інструментальних творах Й. Баха, котрий мовби компенсував своє не-звернення до оперного жанру щедрим використанням квазі-оперного мелосу в торах інших жанрових напрямів, поза межами музичного театру.

В мадрігалах та «Орфеї» й «Коронації Поппеї» К. Моневерді, в опері Г. Перселла «Дідона та Еней», в Пасіонах по Матфею, Месі та кантатах Й. Баха, у його клавірних фугах та Італійському концерті можна виявити досить усталений образний фатальний

комплекс, що виростає на основі музичного звучання, музичного інтонування та фактурного розвитку, значною мірою апелюючи до протиставлення дисонантної та консонантної сфери, прийому згущення та розрідження тексту, музичної тканини, руху вгору та вниз, континуального та дискретного викладу, підйому та спаду гучнісної динаміки деяких інших. Цей комплекс проходить крізь музичний матеріал усієї класико-романтичної традиції, дістаючись композиторської та виконавської творчості ХХ століття. Його розуміння та вміння виявляти його семантичне призначення є важливою складовою виконавської майстерності оперного співака, котрий сьогодні зіштовхується з проблемою достовірної інтерпретації оперних образів – як музично обумовлених та «промовлених», інтонованих.

Водночас варто наголосити, що поруч з вокально-тематичними, горизонтально-мелодійними засобами втілення фатальної теми, музичний текст має змогу виражати трагедійний доленосний стан через вертикальну інструментальну (іноді оркестрово-хорову) організацію, коли до фатального комплексу під'єднується гармонія хоральності. Вона найчастіше знаменує не стільки згущення трагізму, скільки піднесення та відсторонення від перепетій людської долі, відхід до вічності, смерть як досягнення безсмерття. У даній свої образній іпостасі стилістика хоральності стає не менш потужним знаком-символом, аніж *Dies irae*. Вона також виступає однією з головних універсальї європейської оперної музичної мови, вказує на межі буття, може поєднуватися з іншими стилістичними угрупованнями, учуднюватися, тоді стаючи знаком трагедійного занурення. В даному своєму призначенні хоральність виявляється у творчості Л. Бетховена та в романтичних оперних і симфонічних, також фортепіанних творах, тобто стає наскрізною текстовою сферою музичної експресії, придбає два основні фактурні темпоральні положення – як акордово-гармонійний виклад, що має єдність та рівномірність руху, виражає вольову силу; як мелодійно-фігуративний розвиток, що прагне до високого регістру, виражає ідею звільнення від фатуму, хоча б в умовному інобутті..

Варто зауважити, що охарактеризований фатальний музичний комплекс має інтертекстуальне значення, розвивається у різних національно-історичних музичнотворчих осередках,

тобто стає «загальним місцем» європейської професійної музичної традиції, у тому числі, оперної. Його можна вважати також міжавторським, тобто таким, що має не лише міжжанрове, а й міжстильове призначення, особливо якщо враховувати широту використання дисонантної сфери музики та поведження з хронотопічними контрастами у музичному викладі. Індивідуалізація, змістова конкретизація даного комплексу відбувається інтерпретативно-виконавським шляхом, тобто саме від виконавців, зокрема від оперних співаків, залежить той стильовий наголос, та психологічна значущість, котра може бути виявленою у символічному контенті фатального музичного тематизму.

Наголос на вокально-виконавському началі, як на основному смислоутворюючому інтерпретативному факторі, відрізняє підхід А. Малініча, котрий вважає граничні психологічні стани оперного персонажа, що пов'язані з важливими «крапками» сюжету та часового простору оперного твору, принципово важливими, визначальними, для розуміння теми долі, втіленої в оперному творі [6]. На думку дослідника, фатальна образна сфера передбачає певну діалогізацію, адже вона формується як «розмова» людини з вищою силою. На боці цієї сили опиняється художній час, що підкоряє поведінку та спів персонажу комплексу обмежень, підсилюючи значення чинників просторового характеру. Простір сценічної дії перетворюється на життєвий простір особистості, з котрого вона прагне вирватися, межі якого намагається подолати. Особливо яскраво даний ефект просторово-часової трансгресії – взагалі трансгресивної поведінки – виявляється у творах К. Пендерецького та К. Сааріахо, але він також був дуже відчутний у пізньоромантичній оперній естетиці, зокрема у творчості Р. Вагнера та М. Римського-Корсакова. Йому сприяє явище персоніфікації – як втілення персонажної призначеності оперної партії у музичному матеріалі, у розвитку індивідуалізованого персонажного музичного мовлення.

Потужність та яскравість явища оперної персоніфікації, котрі зростає саме внаслідок поєднання з темою долі та з фатальним образним комплексом, пояснюється його широтою: персоніфікація розміщується у діапазоні від окремого інтонаційно-стилістичного прийому до наскрізного композиційного творчого принципу. Цьому сприяють, з одного боку, цьому загальне посилення

особистісного авторського начала, котре спостерігається у світовому музичному мистецтві від романтичної доби і донині, навіть деяка «автобіографічність» творчої дії в усіх її інтерпретативних вимірах «Автор фактичний або первинний ототожнюється в такому випадку з умовним, художньо вторинним, у такий спосіб опиняється на території вигаданих персонажів, висловлюється за допомогою їх манери мислити і говорити» [4, с. 111]. Провідником до царини образних смислів постає виконавець вокальної партії, адже він здійснює та доводить єдність комплексу виразових засобів (вербальної, музичної та вокально-технічної складових), актуалізує художній задум оперного твору, створює поглиблено-особистісні способи комунікації-спілкування зі слухачами. Таким чином, до музично-виразових засобів, котрі сприяють донесенню образного значення й створенню фатального семантичного поля доєднуються й суто технологічні виконавські, включаючи теситурну специфіку, темброві якості співочого голосу, вокальне дихання та вокальна вимова.

Переконливим прикладом вирішального значення вокальної артикуляції є музично-тематична побудова вокальних партій в опері А. Берга «Воцек». А. Малініч слушно зауважував, що всі партії в цій опері гранично насичені виконавськими завданнями, котрі вимагають особливої уваги й специфічного підходу, особливо вокально-мелодичний матеріал в партії Воцека [6]. Важливо підкреслити, що умовно-негативний образний план цієї опери, що постає типовим для напряму трагедійного експресіонізму, передбачає потужний катарсис, тобто перетворення емоцій [3], викликаних безпосередньою дією, під впливом виконавської вокальної інтерпретації, тобто у повній залежності від способу художнього переживання, трансльованого від «персонажного образу» до реципієнта.

Задля даного перетворення в опері використовується складна система дихання та звуковидобування, яка включає це інтонації з ламаною дискретною лінією, з переривчастим подихом, фальцетне звуковидобування, з різними семантичними проєкціями, та *Sprechstimme* (напів спів, напів мовлення). Дані способи інтонування взаємодіють між собою, утворюючи єдину вокальну мову персонажу, котра є досить складною для виконавської інтерпретації – і у технічному, і у змістовому відношеннях.

Дана мова вимагає точності та гнучкості інтонування водночас, також чіткої словесної вимови, донесення сенсу словесного тексту, що відбувається на тлі складної поліфонізованою оркестрової фактури; вокальне інтонування повинне залишатися досить динамічним, насиченим та переконливим. А. Малініч слушно звертає увагу на те, що А. Берг передбачав певні візуально-просторові асоціації музично-мотивних комплексів, створював власну авторську оперну синтетичну риторичку. Візуалізація образів завжди пов'язана з втіленням певного настрою, як-то стан Воцека після вбивства, коли він, нарешті, знайшов закривавлене знаряддя вбивства й жбурнув його до ставка, коли спадні кроки його фрази начебто втілюють у звуках занурення важкого предмета до глибини. Зникає страшний доказ, і Воцек на мить відчуває деяке полегшення, що відбувається в плавному спуску мелодії, що знімає попередню напругу. Звісно, усі інтонаційні компоненти образу головного персонажу узгоджуються з загальним планом опери, котрий має справжню симфонічну системність, складність та стрункність водночас [6, с. 35 і далі].

Відомо, що музичний матеріал опери, на відміну від літературної її сторони, сприймався поступово, був оцінений по достоїнству не відразу. Але відразу була визнаною особлива взаємозалежність словесного тексту та музичного інтонування, котра визначила унікальний семантичний лад твору. Спираючись на спостереження й характеристики Т. Адорно, можна представити деякі провідні властивості оперного твору А. Берга [1].

Дана опера, як багатошарова та багатоповерхова драма, вилучає з патологічного мовлення людини, одержимої манією переслідування, об'єктивний світ образів; там, де божевільні фантазії перетворюються на самобутнє неповторне поетичне слово, вони відкривають незаповнений простір, який жадає музики – музики, що залишає позаду шар психологічного. Берг безпомилково точно розглянув і заповнив цей простір, оскільки виходив з внутрішніх імпульсів, які управляють головними діючими особами та з яких вникає музикант. Ця опера є взірцем сучасної музичної драми; цей жанр, йдучи від поетичного тексту, що відкриває шляхи виходу за межі форми, до музичного смислу та музичної інтерпретації. Причому та нова образна конкретність, з якою

музика йде за примхливими траєкторіями поетичного тексту, дозволяє досягти інтерпретативного різноманіття, зумовленого поглибленням художньої символіки. Саме це визначає структуру композиції, що виникає на цілком інших, оперно-музичних, засадах. Оскільки у всій партитурі немає жодного музичного звороту, у якого не було б строгої відповідності до сюжетно-словесного тексту, то, можна сказати, що виникає – замість літератури, «переробленої на оперу» – автономна музично-тематична система, семантично вільна та інтерпретативно багатозначна.

Так, проростання вокальної лінії Воцека починає з відстороненої речитації на звуці *des* (*death*) “*Ja wohl, Herr Hauptmann*”, коли в оркестрі звучить партія *Cl. basso – b-ges*, характерний хід, що проростає далі в опері. Цей терцієвий лейтмотив можна розглядати в опорі на основні тони тональності *Ges-dur*, яка має характеристику «похмурої». Наголос на тональному забарвленні мотиву та тематичних конструкцій сприяє розумінню драматургії опери, способам трансформації її тематичного матеріалу, доповнює вокально-інтонаційні побудови. Речитація на одному звуці виражає достатню ясність свідомості Воцека, яка, однак, не сягає рівня нормальної людської свідомості. З такту до ц. 130, на словах «*Herr Hauptmann, der liebe Gott*» вокальна лінія приймає нові якості, коли Воцек висловлює філософське міркування (хроматичні тріольні рухи валторн), однак довжина цих фраз характеризує не стільки впевненість у сказаному, скільки втрати у власному ланцюзі міркувань, звідси майже механічне повернення до певних зворотів. Певну семантичну функцію щодо трагічного підтексту виконують низки зменшених септакордів; до фатального комплексу залучаються інтервальні кроки на септиму, переривання вокальної лінії, створення панічних інтонацій тремолоючими звучаннями, зокрема тризвуками, використання низьких регістрів, також хоральної стилістики та нисхідних тетракордів. Специфічною персоніфікованою інтервальною структурою постає квінта, використана в оркестрі у різних груп інструментів, також в вокальній партії, як своєрідний знак душевної порожнечі.

Суттєву семантичну функцію придбає використання жанрової стилістики у зміненому та учудненому вигляді й призначенні. Ефекти смислового учуднення та відчуження, що супроводжу-

ють еволюцію майже усіх образів цієї опери, зумовлюються специфічними музичними прийомами, котрі найбільше базуються на полістилістиці та загостренні дисонантних звучань. Спрощена та деформована жанровість виражена у залученні вальсової стилістики, зокрема це сцена в трактирі – важливий момент запровадження інтоном вальсу, потім лендлеру – як стилістичної основи, що допомагає більш рельєфно виразити емоції Воцека, враховуючи об'єктивний потік енергетики навколишніх персонажів, котрі провокують його. Виокремлюється, як особливо значима у драматургічному сенсі, друга картина третього акту – сцена Марі й Воцека в лісі. Стан Воцека до цього моменту є досить афективним (звужена свідомість), що переходить у своєрідне психічне «коротке замикання» – у дуже швидкий момент вбивства з нескладною музичною мовою, що видає неповне усвідомлення здійсненого самим персонажем. Третя картина до строгості ритму додає ще й розстроєне піаніно, як тембр «розстроєної» свідомості; якщо раніше Воцек займав позицію спостерігача, то тепер сам, наспівуючи пісеньку, бере участь у дії, а різка зміна вокальної лінії на речитаційний тип супроводжується уривчастістю фрази, втратою рівності подиху й артикуляції.

Четверта картина виявляє повною мірою розлад свідомості, як симптом торжества фатальної долі, порушення самосвідомості, втрату самого себе, у музичному плані збираючи усі провідні лейтмотиви та додаючи до них ритм вальсу. До моменту смерті в музично-тематичному персоніфікованому комплексі Воцека не виникає нових змін, хоча останні жалібні стогони вносять той інтонаційний малюнок, який не був властивий йому раніше та виступає передвісником, передчуттям можливого естетичного очищення, катарсичного просвітлення...

Суттєвим чинником вираження пограничних станів свідомості персонажу в оперному звучанні є оркестрові тембри, котрі дозволяють запроваджувати різноманітні звукові ефекти, володіють засобами специфічного звукового мімесису. Починаючи з класицистської доби, саме інструментально-оркестровий тембр та його семантика, технічні прийоми гри слугують характерними показниками стану музично-театральних персонажів.

З даної точки зору поведінку інструментів в експресіоністському оркестрі можна вважати особливо «розкутою», відкри-

тою до нових прийомів звуковидобування, до нових комплексних взаємин тембрів, міжгрупових сполучень.

Інструменти експресіоністського оркестру виступають у гранично емоційно-напружених амплуа, при яких манера гри стає більш різкою, навіть брутальною, відбувається переосмислення наповненості деяких прийомів, наприклад, *glissando*. Quasi імпресіоністські епізоди стають окремою семантичною фігурою й втрачають свою естетичну приналежність, а провідний звукообраз, якому часто підлеглий весь оркестр, моделюється естетикою шуму, лементу, емоційних сплесків, скеровується трансформованими емоційними станами.

У цілому, проблема реалізації психоемоційних станів людини, що зумовлені фатальними ситуаціями, тобто виявляють владу долі над людиною, в різних інструментальних жанрах, котрі не передбачають точного літературного прообразу, подієво-персонажної підоснови, ще не отримала належної розробки, зокрема тому, що «очікує» підтримки з боку синтетичної музично-театральної сфери, словесно-сценічні компоненти якої здатні полегшити процес вивчення музично-мовної своєрідності втілення фатальної образності. Особливо важливим є напрям вивчення ЗСС – змінених станів свідомості та способів їх музичного, насамперед оперного, втілення, з якими дуже часто зустрічаються виконавець та слухач у сучасних оперних постановках.

У даному аспекті вивчення фатальної музичної тематики образ Воцека має особливе значення, оскільки повністю присвячений такому пограничному, зміненому стану свідомості людини, що переживає трагедію, зумовлену явищем смерті, фінального вбивчого вчинку. Причому передумови загострення психічної напруги у свідомості Воцека існують впродовж усієї опери, не даючи персонажу стабілізувати свій стан. Також, оскільки вся динаміка персонажа – це зміна психічних станів, слід приглядатися до градації відтінком емоційно-психічних станів, до чергування більш стабільних та більш афектованих, до край збуджених. А. Берг настільки ретельно проробив вокальну лінію, що іона постає достатньою для створення опуклого образу Воцека; в додатковій інструментально-тембровій акцентуації не має потреби. Однак деякі додаткові характеристики поведінки персонажу виникають у діалогічних сценах, зокрема з Капіта-

ном, коли музичний матеріал віддзеркалює намагання Воцека уподібнитися у розмові до свого адресата, також зрозуміти його позицію. Це яскраво впливає на вокально-інтонаційний та на тембральний оркестровий рівні композиції та ускладнює роботу над образом, оскільки потребує вивчення усього сюжетно-композиційного контексту та драматургічного призначення даного сценічного епізоду.

Наукова новизна даного дослідження, таким чином, полягає у розширеному розумінні категорії фатального образу та його музично-тематичної підоснови, у залученні як провідного вокально-виконавського інтерпретативного підходу до вивчення музичного комплексу фатальної теми, що розкривається водночас і як тема долі, і як тема фатуму, виявляючи спорідненість та роз'єднаність названих явищ.

Висновки дозволяють констатувати, що до образного фатального комплексу, котрий розвивається в оперній творчості, входить відтворення специфічних емоційних станів, граничних афектів, зумовлених ЗСС (зміненими станами свідомості). Це суттєво впливає на музично-тематичні комплекси, котрі є базовими при втіленні фатальної образної сфери в опері, що супроводжують розвиток оперної теми долі. Помітною рисою взаємодії синтетичного образного та музично-тематичного начал при втіленні теми фатальної долі є підсилення прийому, якості персоніфікації, переростання персоніфікації в окреме художньо-композиційне явище, що потребує підсилення вокально-виконавського інтерпретативного компонента, власне перетворює постать вокаліста-інтерпретатора на провідну у здійсненні смислового задуму оперного твору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Ван Пен. Тема Дон Жуана как семантическая парадигма европейского музыкального искусства (XVIII–XX вв.). Дис. ...канд. искусствовед.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 184 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальной творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мистецт.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 200 с.

5. Лосев А. Стрoение художественного мироощущения // А. Лосев. Форма. Стил. Вираженіе. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
6. Малинич А. Судьба человека как предмет оперной вокально-исполнительской поэтики. Магистерская работа. Одесса, 2016. 108 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.
8. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
9. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. 558 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО «Наука». 1993. 592 с.

REFERENCES

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of New Music. Translated from German. Moscow: Logos [in Russian].
2. Van, Pen. (2015). The Theme of Don Juan as a Semantic Paradigm of European Musical Art (18th–20th Centuries). Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 - Musical Art. Odessa [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of Art. M.: Art [in Russian].
4. Du, Zhou. (2018). The image of the author in the chamber and vocal works of F. Schubert: from the poetic word to the musical and performing interpretation. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].
5. Losev, A. (1995). The structure of artistic attitude // A. Losev. Form. Style. Expression. M.: Mysl. P. 297–320 [in Russian].
6. Malinich, A. (2016). The fate of man as a subject of opera vocal-performing poetics. Master's thesis. Odessa [in Russian].
7. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: trans. with him. G.A. Rachinsky. St. Petersburg: ABC-classics [in Russian].
8. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnichy House "Helvetica" [in Ukrainian].
9. Tarakanov, M. (1976). Musical Theater of Alban Berg. M. [in Russian].
10. Spengler, O. (1993). Decline of Europe. Novosibirsk: VO "Science" [in Russian].