

УДК 782.1/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-9>

Сунь Сіжань

ORCID: 0000-0002-1666-2688

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Hongliang9999@qq.com

ОПЕРНІ СЕМАНТЕМИ ЯК ПАРАДИГМАТИЧНЕ ТЕКСТОВЕ ЯВИЩЕ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Мета даної статті — обґрунтувати поняття оперної семантики як дискурсивного інструменту у визначенні парадигматичних текстових властивостей оперного мелосу; визначити системне темброве походження та специфічні виразово-змістові призначення оперних семантем, їх вплив на шляхи розвитку європейської (світової) музичної мови. **Методологія роботи** зумовлюється розвитком семіологічного методу вивчення оперного мовлення, що передбачає становлення тембрологічного підходу у межах текстологічного вивчення оперного жанру. **Наукова новизна** даного підходу до вивчення оперного тексту, оперної творчості як цілісної жанрово-композиційної побудови полягає в тому, що створюються дискурсивні та теоретичні умови для розгляду провідних оперних семантем як носіїв музичних образів «цілісного людського почуття». Пропонується тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення; розвивається поняття базової тембрової семантики, яке видається актуальним у вивчення оперної тембрології. Проводяться паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» симфонічною творчістю. **Висновки** на даному етапі дослідження дозволяють стверджувати, що оперна семіологія межує з оперною тембрологією, оскільки явище оперного тембру є базовим у процесі формування провідних оперних семантем. Психологічний світ опери найбільше залежить від тої ціннісної вертикалі, котра виникає у вокально-виконавському контенті оперного твору. Єдність оперного змісту та перевага спільного у різних тлумаченнях оперного жанру обумовлюється сталістю музичного оперного мовлення, котре, у свою чергу, ґрунтується на прецедентних смислових значеннях та відповідних до них прийомках музичного (вокального) викладу. Не дивлячись на відмінності у творчих пошуках різних національних оперних шкіл та окремих, яскраво-індивідуальних, оперних майстрів, в історичній еволюції оперного жанру, впритул до сучасності, домінують основоположні мовні та образні принципи, переважає власний мовостиль жанру.

Ключові слова: оперний текст, оперне мовлення, оперна семантика, музична семіологія, оперна тембрологія, ціннісна вертикаль, мовостиль жанру.

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

Opera semantics as a paradigmatic text phenomenon in European music of the XIX–XX centuries

The purpose of this article is to substantiate the concept of opera semantics as a discursive tool in determining the paradigmatic textual properties of opera melos; to determine the systematic timbral origin and specific expressive and content purposes of opera semantics, their influence on the ways of development of the European (world) musical language. The methodology of the work is determined by the development of the semiological method of studying opera speech, which involves the formation of a timbrelogical approach within the textual study of the opera genre. The scientific novelty of this approach to the study of the opera text, opera creativity as a complete genre-compositional construction, is that discursive and theoretical conditions are created for considering the leading opera semantics as carriers of musical images of "integral human feeling". A timbrelogical approach to opera creativity and opera broadcasting is proposed; the concept of basic timbre semantics is developed, which seems to be relevant in the study of opera timbreology. Parallels are drawn between the synthetic opera genre form and "absolute" symphonic creativity. The conclusions at this stage of the research allow us to state that operatic semiology borders on operatic timbreology, since the phenomenon of operatic timbre is fundamental in the process of forming leading operatic semantics. The psychological world of opera depends most on the value vertical that arises in the vocal and performance content of an opera work. The unity of the operatic content and the superiority of the common operatic genre in various interpretations is determined by the stability of musical operatic speech, which, in turn, is based on precedent meanings and the techniques of musical (vocal) presentation corresponding to them. Despite the differences in the creative pursuits of various national opera schools and separate, highly individual, opera masters, in the historical evolution of the opera genre, close to modern times, the fundamental linguistic and figurative principles dominate, and the genre's own style of speech prevails.

Key words: *operatic text, operatic speech, operatic semantics, musical semiology, operatic timbreology, value vertical, genre speech style.*

Актуальність теми даної статті має дві головні передумови. По-перше, вона визначається нагальною потребою розвинути й укорінити семіологічний підхід до оперної творчості, особливо до специфічної естетичної природи та лексичних особливостей музично-поетичного оперного мовлення. Зокрема це передбачає розвиток поняття оперної семантики як одиниці плану вираження оперної мови у її цілісному розумінні, що взаємодіє з поняття морфеми – композиційно-структурної одиниці, яка впливає на семантику оперного висловлення також з музич-

но-синтаксичної точки зору, сприяючи формуванню достатньо сталих лексем, більш тривалих цілісних мовленнєвих утворень, котрі мають певне темброве призначення й вирішення.

Усі залучені терміни придбають нове значення щодо музичної мови (мовлення, порівняно з філологією) хоча б тому, що у музично-виразовій системі неможливо відділяти фонему від семантики (семантики) та морфеми, вони існують у злитому втіленні та передбачають сумісне функціональне виразове значення.

Але, на наш погляд, поняття семантики є більш зручним для використання при характеристиці природи музичного значення, його можна розуміти як більш узагальнене, особливо стосовно плану змісту, але стосовно плану вираження також. Окрім нього на певну самостійність заслуговує також поняття морфеми – оскільки воно дозволяє вказувати на інструментально-звукове (у широкому тлумаченні) походження музичного вислову, тобто на джерело походження звучання як музичного, а це обов'язково передбачає наявність тембру, поза яким художня функція звуку неможлива. Відразу наголосимо на тому, що семіологічний підхід до оперної лексики з її семантичними базовими якостями дозволить суттєво покращити дослідницьку ситуацію у галузі музикознавчої теорії тембру, або в музичній тембурології, що донині залишається у невизначеному стані.

Є очевидним той факт, що оперна форма збирає та семіотично й смислово ранжує майже усі різновиди музичних тембрів, як вокальних так і інструментальних, надаючи кожному з них досить усталеної виразової (образної) функції, що дозволяє вбачати в оперному тексті, у широкому його розумінні, *енциклопедію музичного мовлення*, свого роду музичний словник, з якого виходять *системні семантичні риси музичної мови*.

Інша передумова впливає з першої, оскільки вона постає необхідністю виявлення та певної каталогізації тих оперних музично-мотивних побудов, що набувають парадигматичного значення, тобто входять до загального відкритого поля музики як тексту, як лексико-граматичної системи, виявляючи єдність й розбіжність – взаємну рухливість семантем та морфем в оперному мовленні, і не лише вокальному, а й цілісному вокально-ор-

кестровому. Феномен оперного тематизму, як музичний, давно заслуговує на поглиблену увагу, оскільки він виявляє фундаментальні засади європейського, потім вже і світового, музичного мислення.

Відтак **мета** даної статті – обґрунтувати поняття оперної семантики як дискурсивного інструменту у визначенні парадигматичних текстових властивостей оперного мелосу; визначити системне темброве походження та специфічні виразово-змістові призначення оперних семантем, їх вплив на шляхи розвитку європейської (світової) музичної мови.

Виклад основного змісту статті. Узагальнююча семантична природа оперного жанру, котра дозволила йому стати «колисковою» усієї європейської музики, зумовлюється його тісним зв'язком з давньою міфологією та породженими нею архаїчними художньо-ритуальними жанрами. У міфологічно-театральному переломленні до оперної форми потрапляють і способи висловлення – як умовні, завжди в зміненому та здійсненому на новий щабель емоційно експресивному вигляді, орієнтовані не просто на колективні, а на універсальні, гранично типізовані ціннісні уявлення, почуття й способи переживання. Розвиток оперного жанру у ренесансно-барокову добу, як пов'язаного з інтерпретацією образів та сюжетів античної міфології, лише укріпився у класицистський та романтичний періоди історії європейської культури, хоча й був видозміненим убік життєвої прагматики та особистісного усучасненого тлумачення. Тим не менш, не опера з її мовними прецедентами підкорювалась вимогам життя, а, скоріше, життєва прагматика, потрапляючи на оперні майданчики, набувала нового естетичного освітлення та етичного пафосу. Опера вміла причепурити усі, навіть зовсім неприглядні, життєві обставини...

В межах оперної творчості формується особливий психологічний світ, котрий найбільш безпосередньо виявляється в сольному аріозному, також в ансамблевому оперному співі. Цьому сприяє домінування в оперному змісті, і сюжетному, і образно-психологічному, теми та образів кохання, стану ліричного піднесеного переживання, тобто ліричної експресії, для вислов-

лення якої найбільше підходила музична оперна риторика, з її бароковими семічними елементами, також з її розширеними та ускладненими різнонаціональними морфемами, котрі увійшли до складу європейської оперної традиції.

Дослідження Чжен Цзин [9] дозволило стверджувати, що провідні оперні семантими виражають особливе співчуття, здатність музичного діяння до емпатії у силу збільшення ліричної експресії оперного мовного акту, котрий завжди сприймається як «освідчення», зокрема як «освідчення у коханні», але також і в інших, часом не позитивних, почуттях та станах, котрі, тим не менш, набувають значення позитивних естетичних величин завдяки їх вираженню у музично-співочій формі та тембровій індивідуалізації. Саме темброва диференціація дозволяє відтворювати образно-подієву взаємодію суб'єктів оперної дії на музичному рівні, створювати ситуації згоди та незгоди, нарощувати конфлікт або шукати способи його остаточного розв'язання тощо.

Завдяки цьому, як зазначає дослідниця, відкривається двоїста внутрішня психологічна зумовленість оперної дії, втілена в музичних аріозних семантемах, зданих типологізувати в музичному матеріалі різні сюжетні ситуації. Дослідниця розмірковує над значенням двох провідних магістральних тенденції естетичного упредметнення змісту опери – аполонічної та діонісійської, вбачаючи пріоритетність першої у становленні епічного ціннісного напрямку, так би мовити в епізоді оперної форми, а іншої – у ліризації та індивідуалістичній розкріпаченості у виразі почуття, що веде до драматизації саме у музичному сенсі, засобами музичного звучання, оперної дії.

Виходячи за межі концепції Чжен Цзин та оглядаючи основне «поле» оперних мелодичних побудов, текстових зворотів, можна зауважити наступне. Аріозні, аріозно-декламаційні, декламаційно-речитативні та речитативні псалмодичні інтонації формують коло музичних, переважно вокальних за походженням, лексем, у яких усталюються й провідні оперні семантими, як-то:

– вираження змісту душевних рухів, від умовно-негативних до високо-позитивних, від стану глибокої скорботи, відчаю, до радості та тріумфування;

– висловлення пропозиції до іншого, звернення, також з різними смисловими позиціями, від прохання до наказу, також до героїчного заклику;

– ситуація відстороненої характеристики, розповідь про події, від минулих до передбачуваних;

– рефлексивні, з елементами солілоквиуму, що постають як автопортретні характеристики і є вже не «освідченнями», а «сповіддю», котра веде до глибини індивідуальної свідомості, відповідно потребує більш виразних мелодичних побудов, підсилення мелодійної експресії;

– зумовлені станом прощання, що набувають трагічного пафосу або, навпаки, є особливо просвітленими «тихими», як правило, передбачаючими підсилення словесно-мовленнєвих елементів.

Визначальну роль у процесі становлення оперних семантем відіграла опера-серія, зокрема у її реформованій формі, коли усі музично-мовні компоненти почали набувати драматичної виправданості та характеристичності. Зокрема, варто наголосити, що оперна реформа Х.-В. Глюка підсилює важливі типові риси опери-серія, залишає актуальними два образно-сміслових плани оперного жанру як співвідношення соціально значущих та історично сформованих оцінок буття та особистісних прагнень й бажань. У концепції Чжен Цзин пропонується поняття про «музичний образ цілісного людського почуття» [9, с. 119], для якого головними є способи сольної вокальної репрезентації оперного персонажа, такі як «мова-речитатія, ...декламація, кантиленний спів, індивідуальна динаміка голосу й поведінки, сценічно-діючий контекст, форма та композиційна функція оперного мовного акту», тобто враховуються і морфологічні, і драматургічні композиційно-синтаксичні особливості оперної семантики [9, с. 119].

Виявляється достатньо складний контекст формування оперних «музичних слів», музичних лексем, котрий розглядається з позиції трагедійного та епічного модусів, як таких що залежать від соціального плану оперної дії (епічний) або від особистісного переживання, індивідуально-драматичного плану

(трагедійний). Особливо цікавими постають спостереження Чжен Цзин щодо естетичного тлумачення стану, почуття кохання в опері як «сторге» і «агапе», за античними номінаціями, що означає відношення до близьких, до родини й друзів, тобто є достатньо альтруїстичним типом почуття, сприяє розвитку здатності до щирого активного співчуття, аж до самопожертви.

У цілому, оперні дійові особи набувають символічних якостей не лише стосовно того історичного контексту, до якого їх відносить сюжет, часто історичний, а й стосовно розуміння природи людини як істоти, що любить, відчуває, мислить, розуміє та пам'ятає. Тобто оперна дія «виходить за межі локальної історичної або життєво-повсякденної ситуації, мислиться як типова для культурного існування людини, ... виявляє здатність ставати метафорою будь-якого історичного хронотопа, провокує осучаснені трактування – переноси в часі, зміни зовнішніх, видовищних, координат оперного сюжету» [9, с.121].

Нова умовність оперних дійових осіб визначає метафоричний й символічний потенціал оперних тем, що виступають складовими мелосного тезаурусу опери, утворюють власній оперний музично-інтонаційний словник, впливають на виразовий контент музичної мови у цілому.

Автономних значень набувають й оперні вокальні тембри, котрі розподіляються по усій ціннісній вертикалі оперного тексту та утворюють систему тембрових амплуа, причому з чіткою залежністю рольового образу від теситурної специфіки певного вокального тембру, від його інтонаційно-акустичних властивостей.

У дисертації Цзу Лінжуя справедливо зауважується, що «впродовж вісімнадцятого – двадцятого століть відбулися глибокі зрушення в розуміння музичного тембру й тембрової природи музики. Із другорядного фактору музичної форми тембр перетворився на один з центральних механізмів музичної композиції, головний фактор музичної мови й музичного впливу» [8, с. 62]. Дослідження цього китайського музикознавця є одним з небагатьох прикладів розвитку музичної тембрології, але з зосередженням уваги на симфонічній музиці, зокрема на драматургії циклічної симфонії, «у якій тембровий параметр став

головним у визначенні образного змісту й просторово-часової динаміки звучання» [8, с. 62].

Даний дослідник запроваджує поняття *базової тембрової семантики*, яке видається вельми актуальним у вивчення оперної тембрології. Можна сказати, що тембри вокальних голосів, як такі, що входять до цілісної оперної партитури, тому взаємодіють також с оркестрово-симфонічними «голосами», набувають типових образно-сміслових якостей, входять до змісту та форми оперного тематизму, тобто стають неодмінною частиною семантем та морфем, котрі виникають у тематичному контенті оперної форми.

Темброві показники оперних вокальних голосів набувають парадигматичного значення, тобто з необхідністю залучаються кожного разу у кожному оперному творі; оперні семантими можуть розглядатися у залежності від походження та своєрідності тембру оперного голосу, наприклад, в залежності від того, чи є даний голос чоловічим чи жіночим, високим чи низьким, рухливим чи уповільненим, «тяжким», має ті або інші технічні звукові характеристики тощо.

Тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення може бути обумовленим провідними працями з історії оперної творчості та теорії оперного виконавства, але найбільше він потребує вивчення ціннісно-сміслові, семантичної вертикалі оперного тексту, котрий постає сталою множиною вокально-тематичних та оркестрово-тематичних побудов, кожна з яких містить якісне змістове «зерно». Вже на вокальному рівні опера постає своєрідною «мовленневою симфонією», у якій узгоджуються різні темброві та інтонаційні музично-поетичні висловлення, музично втілені естетичні оцінки.

Зауважимо, що до сьогодні залишається поза розвитком семіологічний тембровий підхід до оперного матеріалу, розпочатий дослідженням В. Конен «Театр і симфонія» [7], що мав певний резонанс у підходах до оперної поезики у наукових працях українських музикознавців останніх років (В. Вишинський (2012 [1]), І. Драч (2010 [2]), М. Ємельяненко (2010 [3]), О. Зинькевич (1988-1989 [4-5]), В. Іванченко (2002 [6]), у тому числі

й у працях китайських дослідників (Цзу Лінжуй, 2021 [8]; Чжу Лу, 2012 [10]), які намагались виявити аксіоматичні риси оперної мови та її основні жанрові й стильові прецеденти, зокрема типологізувати досвід втілення художньо-естетичних емоцій в оперному співі та у композиційній формі опери. Проводилися й певні паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» й суто музичною симфонічною творчістю.

У праці Цзу Лінжуя [8] знаходимо спостереження щодо зв'язків тембрів мідних духових інструментів, особливо труб, з героїчними піднесеними оперними образами, котрі надають оркестровій семантиці сюжетно-подієвої обумовленості. Певні асоціації зі сценічними діями, з оперними подіями викликають й такі прийоми, як залучення духових мідних тембрів до батальних епізодів; використання тембрів духових інструментів, як дерев'яних, так і мідних, в особливо значущі моменти образного розвитку, як узагальнюючих або кульмінаційно-експресивних, взагалі вилучення особливо потужних, «силових» тембрів як таких, що уособлюють енергію перемоги.

Від оперної поетики йдуть до царини симфонічної творчості оцінні критерії щодо семантики духових тембрів: до фатальних загрозливих образів традиційно-театрально причетні мідні духові інструменти, а «настрої споглядання, переживання суму, розставання» передаються засобами звучання переважно дерев'яних духових. Узагальнюючи, дослідник слушно зазначає, що «вихваляння, звеличення – та оплакування, прощання, як стани колективної свідомості, узагальнені емоційно-психологічні характеристики, утворюють смислові полюси тембрової семантики, котрі йдуть від релігійно-обрядового досвіду, переосмислюються у музично-театральних дієвих формах та досягають звільненого музичного здійснення в симфонічній оркестровій композиції, набуваючи особливого значення у тлумаченні тембрової виразовості духових інструментів» [6, с. 35].

У дослідженні В. Конен [7] відзначається, що сонатно-симфонічний мелос виник на засадах матеріалу музичного театру, зокрема опери. Провідний тематизм симфонічних циклів базувався на семантиці сценічних образів музичної драми. У розділі,

що присвячений вивченню впливу театру на форматворні принципи симфонії, музикознавиця виявляє текстові джерела симфонічного мелосу, що визначають структуру сонатного алегро та циклу у цілому, звертаючись до принципів побудови оперного твору та до принципів театральної драматургії бароково-класицистської доби. Вона пише, що численні образні та тематичні паралелі між оперою та симфонічними творами пояснюються тим, що «...темброва образність ліричної арії зв'язувалася зі звучанням струнних інструментів», а в «героїчній арії панував... антипод – блискучі тембри духових, головним чином труб. Крім інструментальних ригурнелів, побудованих на темах арій, в операх нерідко складалися самостійні оркестрові епізоди, що супроводжували пишні врочисті або батальні сцени. Ці інструментальні епізоди не мали звукозображального характеру, а ґрунтувалися на узагальнених мотивах оперної героїчної арії» [7, с. 175]. В творчості Л. Бетховена В. Конен виявляла зв'язки з інтонаційним комплексом оперного «героїчного монологу». Так, фінал П'ятої симфонії відзначений героїчним звучанням оркестру з перевагою тембрів духових інструментів, особливо мідних. А інтонації фанфари, акордова мелодика, акцентований ритм маршу, уся бетховенська героїка апелюють до оперної класицистської трагедії, до героїчних семантем опери-серія, зокрема.

З опер-серія також прямує до симфонічної мови семантика траурного маршу, котра резонує у просторі масових жанрів епохи Великої Французької революції й бетховенськими темами. Звісно, не лише тембри духових входять неодмінною складовою до спільного семантичного поля оперного та симфонічного твору. Не менш суттєвою є семантика групового тембру струнних смичкових інструментів, а також індивідуальна семантика духових дерев'яних тембрів, особливо у моцартівському оркестрі.

Саме в оркестровому супроводі опери-серія інструментальні голоси набувають самостійних персоналізованих тембрових функцій, відкривають власну темброву специфіку. Після цього дерев'яні духові інструменти набувають здатності утворювати власний план звучання, вступаючи до вільного діалогу зі струнними голосами,

іноді до діалогу згоди, часом – до певного двобою-суперечки, але підтверджується, що кожний з цієї групи інструментів досить виразно звучить і в сольних епізодах, і в груповому поєднанні, і у сполученні з іншими інструментами оркестру.

Флейта завойовує простір другої-третьої октав, у якому тембр інструмента постає кантиленним та дзвінким водночас. Гобой має особливо проникливий, інтимно-поглиблений тембр, дуже наближений до грудного вокального, гарно пристосований до жалісних сумних та меланхолійних висловлень. Універсальні здатності, обраний та технічно-звуковий діапазон звучання кларнету розкривається поступово, але й тут його підтримує попередня музично-театральна практика: вперше він залучається до виконання збірників арій (найбільш ранній взірець; хоча ця назва, арії, була залучена до інструментальної галузі, але інтонаційно жанровий тип зберігався). Він виявляється найбільш інтелектуальним представником даної групи інструментів, також здатним до найбільш примітних контрастів, змін в образному характері.

У цілому, виходить що семантична вертикаль оркестрової партитури, вибудована тембрологічним шляхом, має суттєві спільні риси з оперною вокальною, а їх виявлення й паралельне вивчення здатне сприяти визначенню сталих музичних семантем – як опери, так і симфонічного твору.

Наукова новизна даного підходу до вивчення оперного тексту, оперної творчості як цілісної жанрово-композиційної побудови полягає в тому, що створюються дискурсивні та теоретичні умови для розгляду провідних оперних семантем як носіїв музичних образів «цілісного людського почуття».

Пропонується тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення; розвивається поняття базової тембрової семантики, яке видається актуальним у вивчення оперної тембрології. Проводяться паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» симфонічною творчістю.

Висновки на даному етапі дослідження дозволяють стверджувати, що оперна семіологія межує з оперною тембрологією, оскільки явище оперного тембру є базовим у процесі формування провідних оперних семантем. Психологічний світ опери

найбільше залежить від тої ціннісної вертикалі, котра виникає у вокально-виконавському контенті оперного твору. Єдність оперного змісту та перевага спільного у різних тлумаченнях оперного жанру обумовлюється сталістю музичного оперного мовлення, котре, у свою чергу, ґрунтується на прецедентних смислових значеннях та відповідних до них прийомах музичного (вокального) викладу.

Оперні семантими є, насамперед, носіями почуттєвих «освідчень», ліричної експресії, що урізноманітнена різнонаціональними морфемами, котрі увійшли до складу європейської оперної традиції. Не дивлячись на відмінності у творчих пошуках різних національних оперних шкіл та окремих, яскраво-індивідуальних, оперних майстрів, в історичній еволюції оперного жанру, впритул до сучасності, домінують основоположні мовні та образні принципи, переважає власний *мовостиль жанру*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вишинський В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2012. 16 с.
2. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
3. Емельяненко М. Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. № 12. С. 284–295.
4. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей: сост. Шахназарова Н., Головинский Г. М.: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
5. Зинькевич Е. Значение генетико–психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1988. С. 96–101.
6. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Харків: ПП Видавництво Оріяна, 2002. 275 с.
7. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
8. Цзу Лінжуй. Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії. Дис. ...канд. мистецтв.4 спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 195 с.

9. Чжен Цзин. Тема любви как эстетическая и музыкально-интонационная парадигма оперного жанра. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2013. 184 с.

10. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.

REFERENCES

1. Vyshinsky, V. (2012). The symphony of D. Shostakovich and G. Mahler: movement as a structuring and musical-dramaturgical factor: abstract of the dissertation. for obtaining sciences. candidate degree art history; special: 17.00.03 - Musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Drach, I. (2010). Artistic individuality of the composer: aspects of expression: educational guide. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].

3. Emelianenko, M. (2010). Interstyle features of symphonic music of the twentieth century (on the example of the creative dialogue between D. Shostakovich and G. Mahler) // Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa Musical Academy named after A. V. Nezhdanova: collection of scientific articles. Odessa: Drukarsky dim. Issue. No. 12. Pp. 284–295 [in Russian].

4. Zinkevich, E. (1989). Ways to renew the Ukrainian symphony // New life of traditions in Soviet music: collection of articles: compiled by Shakhnazarova N., Golovinsky G. M.: Soviet composer. Pp. 52–115 [in Russian].

5. Zinkevich, E. (1988). The Significance of the Genetic-Psychological Aspect in the Analysis of Contemporary Music // Musical Work: Essence, Aspects of Analysis: [collection of articles]. K.: Musical Ukraine. Pp. 96–101 [in Russian].

6. Ivanchenko, V. (2002). Ukrainian symphony of the 20th century: factors and carriers of content. Kharkiv: Oriyana Publishing House [in Ukrainian].

7. Konen V. Theater and symphony. M.: Muzyka, 1975. 376 p. [in Russian].

8. Zu, Linghui. (2021). Timbral semantics of wind instruments in the genre form of a cyclic symphony. Diss. ... candidate of arts. 4 spec.: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

9. Zheng, Jing. (2013). The Theme of Love as an Aesthetic and Musical-Intonational Paradigm of the Opera Genre. Diss. ... Cand. Art Criticism; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Russian].

10. Zhu, Lu. (2012). The Lyrical Hero as a Musical-Semantic Paradigm of the 19th Century Russian Opera. Diss. ... Cand. Art Criticism; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Russian].