

**Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва**
Theoretic and historical problems
of musical art

UDC 784.3:780.616.432

DOI 10.33287/222314

Калашник Марія Павлівна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного університету
ім. Г.С. Сковороди,
заслужений діяч мистецтв України
тел. (093) 474 - 79 - 37
e-mail: ASD_X@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-6432-2776>*

Савченко Ганна Сергіївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (099) 553 - 04 - 85
e-mail: 1anna2@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>*

**ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО СМISЛУ У «ТРЬОХ ПІСНЯХ З
„ВІЛЬГЕЛЬМА ТЕЛЛЯ” Ф. ШИЛЛЕРА» Ф. ЛІСТА:
ДОСВІД ПРОНИКНЕННЯ В СПЕЦИФІКУ
КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ**

Мета статті полягає у дослідженні композиторських засобів втілення поетичного смислу в двох редакціях першої пісні з «Трьох пісень із “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» (1845 р. та 1859 р.) як репрезентаціях еволюції композиторського мислення Ф. Ліста. У статті використані жанровий, стильовий, функціональний, компаративний методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в компаративному аналізі двох редакцій першої пісні з «Трьох пісень...» Ф. Ліста в двох аспектах: засобів втілення поетичного смислу й еволюції композиторського мислення, вдосконалення техніки письма.

У результаті проведеного дослідження сформульовані такі **висновки**. Між двома редакціями першої пісні циклу багато спільного: збереження жанрової неоднозначності, великого вступу, розбалансованості строфічності вірша і наскрізності музичної композиції, протиставлення двох світів на рівні тональної організації, застосування варіантності і комбінаторності як методів мотивно-тематичної роботи, нарешті, збереження тієї ж самої тональності (*Desdur*). У той же час між редакціями є величезні відмінності: більш рельєфна вокальна партія, спрощена і дискретна фортепіанна, що у взаємодію із логікою тонального розвитку і мотивною варіантністю і комбінаторністю «грає» на розкриття смислового плану поетичного першоджерела. Редукція зайвого, лаконічність висловлення, позбавлення зовнішньої декоративності – так можна визначити сутність редакційної роботи Ф. Ліста, яка свідчить про еволюційність композиторського мислення, творчу зрілість, мудрість і виваженість; самообмеження як вияв досконалості. Виявлені особливості двох редакцій першої пісні можуть мати не тільки суто теоретичне, але і практичне значення для вибудовування виконавської інтерпретації.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, вокальний цикл, втілення смислу, вокальна партія, фортепіанна партія, фактура, композиторське мислення, виконавська інтерпретація, Ф. Ліст.

Kalashnyk Maria Pavlivna, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Musical Arts of the H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University Honored Artist of Ukraine.

Savchenko Hanna Serhiivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Implementation of poetic meaning in "Three songs from F. Schiller's Wilhelm Tell" by F. Liszt: experience of diving into the specifics of composer's way of thinking

The **purpose** of the article is to study the composer's means of implementing the poetic meaning in two editions of the first song from "Three Songs from F. Schiller's Wilhelm Tell" (1845 and 1859) as representations of the evolution of F. Liszt's way of thinking . The article uses genre, style, functional, and comparative **research methods**. The **scientific novelty** lies in the comparative analysis of two editions of the first song from "Three Songs..." by Franz Liszt in two aspects: means of implementing the poetic meaning and evolution of the composer's way of

thinking, the improvement of writing technique. As a result of the study, the following **conclusions** are formulated. The two editions of the first song of the cycle have much in common: preservation of genre ambiguity, large introduction, imbalance of the strophic structure of the poem and the cross-cutting of the musical composition, opposition of two worlds at the level of tonal organization, use of variation and combination flexibility as methods of motivic and thematic work, and preservation of the same key (*Des-dur*). At the same time, there are huge differences between the editions: more prominent vocal part, simplified and discrete piano part, which, in interaction with the logic of tonal development, motivic variation, and combination flexibility, "plays" to reveal the semantic plan of the poetic source. Reduction of superfluous, conciseness of expression, deprivation of external decorativeness – this is how one can define the essence of F. Liszt's editorial work, which testifies to the evolution of the composer's way of thinking, creative maturity, wisdom, and balance, self-restraint as a manifestation of perfection. The identified features of the two editions of the first song can have not only purely theoretical but also practical significance for building a performing interpretation.

The key words: vocal chamber music, vocal cycle, implementation of meaning, vocal part, piano part, texture, composer's way of thinking, performing interpretation, F. Liszt.

Постановка проблеми Вокальний цикл Ф. Ліста «Три пісні з «Вільгельма Телля»» на слова Ф. Шиллера був створений композитором 1845 року, друга його редакція здійснена 1859 року. Поетичною основою твору стали три вірші з однойменної п'єси Ф. Шиллера. Науковий інтерес до вокального циклу зумовлений такими причинами. По-перше, існуванням твору в двох авторських редакціях, розділених значним часовим проміжком у чотирнадцять років, компаративний аналіз яких може привести до цікавих висновків щодо специфіки творчого процесу і еволюції композиторського мислення Ф. Ліста. По-друге, майстерною роботою композитора з поетичним першоджерелом, зі словом, що притаманне творчій манері Ф. Ліста загалом. По-третє, можливістю порівняти дві авторські редакції твору з метою виявлення різниці у композиторських засобах втілення смислу, закладеного у поетичному першоджерелі.

Актуальність цієї статті зумовлена відсутністю у просторі вітчизняного музикознавства наукової праці, в якій були б висвітлені

композиторські засоби втілення поетичного смислу в «Трьох піснях з “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» Ф. Ліста на прикладі аналізу двох редакцій першої пісні.

Огляд літератури. Обраний ракурс дослідження зумовив звернення до джерел з питань втілення поетичного смислу в камерно-вокальній музиці та сутності композиторського мислення. Актуальність проблеми взаємодії музики і слова підтверджується величезною кількістю наукових праць, аналіз яких не становить мету цієї статті. Назвемо лише декілька для репрезентації різновекторності дослідницької думки, яка активно звертається до творів різних епох і стильових напрямків. Так, наприклад, засоби втілення багатосарової семантики віршів П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко виявляє А. Калініна [5]. Автор аналізує поєднання поетичного і музичного ритмів, структуру і ладове забарвлення мелодії, тонально-гармонічну логіку, особливості фортепіанної фактури – ту систему засобів, які націлені на адекватне розкриття смислів, закладених у поетичному першоджерелі [5, 96]. В іншій статті А. Калініна досліджує втілення образно-сислового ряду віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова [6]. Засоби втілення образно й емоційно насиченої поезії В. Антонюк у вокальному циклі В. Антонюка аналізує І. Федоровська, роблячи висновок, що обраний твір є «цілісністю вищого порядку», в якій «всі складові музично-мовленневої системи підпорядковані єдиній функції» – втіленню слова [15, 73]. Наскрізною лінією в дисертаційному дослідженні Н. Говорухіної [2] є розгляд питання взаємодії музики і слова в процесах формотворення і циклоутворення на прикладі аналізу вокальних циклів Р. Шумана, Г. Вольфа, А. Шенберга. Одним з дослідницьких векторів в дисертації А. Полканова є розкриття спорідненості «герменевтичного та діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики» [10, 2]. Власне камерно-вокальній музиці Ф. Ліста присвячена стаття О. Дзюби і І. Кдирової [3], в якій автори розглядають вокальні твори композитора релігійно-філософської тематики в аспекті «інтонаційного втілення поезії в музиці», виявляючи «характерні особливості композиторського викладу музичного матеріалу» [3, 127].

Різноманітні аспекти музичного мислення, зокрема композиторського, досліджені в наукових працях О. Ващенко [1],

М. Калашник [4], І. Котляревського [7], Д. Малого [8], В. Москаленка [9], І. Пясковського [11; 12], Г. Савченко [13], О. Самойленко [14].

Мета статті полягає у дослідженні композиторських засобів втілення поетичного смислу в двох редакціях першої пісні з «Трьох пісень із “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» (1845 р. та 1859 р.) як репрезентаціях еволюції композиторського мислення Ф. Ліста.

Об’єктом дослідження є камерно-вокальна творчість Ф. Ліста; **предметом** – композиторські засоби втілення поетичного смислу в двох авторських редакціях (1845 р. та 1859 р.) першої пісні з «Трьох пісень з “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера».

Виклад основного матеріалу. Перша пісня Ф. Шиллера «Хлопчик-рибалка» (в оригіналі німецькою deutschsprachigen Wassermithologie «міфологія води») відсилає до традиційних фольклорних образів, пов’язаних із водою (русалки, сирени, які є водночас звабливими та небезпечними). В тексті Ф. Шиллера мешканець води ніяк не названий, поет презентує його як жіночий голос, який звертається до рибалки з морських глибин. Відповідно до романтичних художньо-естетичних настанов у поезії окреслені два світи – реальний і фантастичний. Чарівний голос кличе рибалку, який задрімав на сонечку, обіцяючи йому любов та насолоду. Прокинувшись, він усвідомлює, що вода охоплює його, і вже наяву чує з глибини цей голос. Чим завершується сцена, ми достеменно не знаємо, поет лише натякає на нещасливий для хлопчика кінець: наприкінці вірша звучить вигук «Ах!» у мешканки моря і слова «*Я тягну його*», що може свідчити про її перемогу.

В аспекті смислової організації поетичного першоджерела можна провести паралелі з баладою «Лісовий цар» Й. Гете, де «реальне» і фантастичне переплітаються, породжуючи багатопланову, багаточарову з точки зору смислу поезію, яка отримує адекватну композиторську інтерпретацію в музиці Ф. Шуберта. У Ф. Шиллера проста та безтурботна, на першій погляд, пісня пастухів в смисловому плані виявляється складно організованою, втілюючи романтичні ідеї двійників, амбівалентності, співіснування двох світів, що визначає коло композиторських засобів, спрямованих на розкриття поетичного смислу.

Виходячи з логіки поетичного тексту, Ф. Лист у першій редакції твору вибудовує форму цілого, спираючись на дві строфи. Однак логіка тематичного розвитку лише натякає на тричастинність,

тяжючи до наскрізного розвитку, тоді як тональна логіка пісні дозволяє виявити ознаки тричастинності. Форма першої пісні має риси строфічної форми, ознаки тричастинності і пронизана наскрізним тематичним розвитком, що продиктовано розгортанням смислу в поетичному тексті: світ фантастики вторгається в середину першої строфи, після чого відбувається повернення до «реального» світу, у той же час, розгортання сюжету підпорядковується ідеї незворотності.

В плані мотивно-тематичної організації у вокальній партії виокремлюється великий масштабний рівень, на якому простежується поділ на дві строфи – *A* і *B*. На більш низькому масштабно-структурному рівні строфи складаються з фраз, а ті, у свою чергу, з мотивів, які композитор повторює (точно або варіантно) і комбінує. Виокремимо п'ять тематичних елементів (*a, b, c, d, e*), які за обсягом співпадають із мелодичною фразою, в поодиноких випадках з декількома фразами. Представимо їх у послідовності: 1) тематичний елемент *a*, який складається з висхідної терції та розспівів з опорою на сексту; 2) *a*₁ – варіант *a*, містить висхідну терцію; 3) тематичний елемент *b* побудований на висхідній октаві з подальшими низхідним рухом четвертями та розспівами дрібними тривалостями (шістнадцяті), які відсилають до елемента *a*; 4) тематичний елемент *c* на перший погляд постає абсолютно новим матеріалом, але починається, як і попередні елементи, з-за такту, містить рух тріольними шістнадцятими, які нагадують розспіви шістнадцятими в елементі *a*; 5) елемент *c*₁ розширений, містить рівномірний рух восьмими, які відсилають до елемента *a*; 6) тематичний елемент *c*₂ починається, як і *c*, далі композитор використовує тріольний ритм з мотиву *c*, але з новим мелодичним матеріалом; 7) стислий варіант *c*₂ – в кінці прибрана вісімка; 8) тематичний елемент *d* охоплює восьмитакт, в ньому синтезуються два елементи: кварто-квінтові мотиви кличу та розспівний елемент, який відсилає одночасно як до *a*, так і до *b*; 9) *b*₁ є варіантом *b* без розспівів; 10) тематичний елемент *e* синтезує ритмічні і мелодичні ідеї попередніх елементів: низхідний рух, погойдуючий зворотній рух з оспівуванням, проте не містить широких інтервалів; 11) *e*₁ — варіант тематичної структури *e* із довгим звуком наприкінці; 12) *b*₂ насичена розспівами та є варіантом структури *b*.

На рівні тематизму Ф. Ліст застосовує техніку варіантною та комбінаторною роботи з мотивами, завдяки чому відбувається

пророщування нових мотивів і постійне тематичне оновлення. Таким чином реалізується ідея наскрізного розвитку, повна і точна тематична реприза не настає, що зумовлено логікою поетичного смислу. Реприза утворюється на тональному рівні (повернення до тональності твору *Des-dur* наприкінці твору), тому дія тональності як організуючо-об'єднуючого чинника виявляється дуже потужною. З точки зору тональної логіки вибудовується тричастинна репризна форма, однак логіка тонального руху не співпадає з логікою поділу на поетичні строфи. Модуляція до *A-dur* відбувається в середині першої строфи зі зверненням чарівного, «ангельського» голосу до хлопчика: таким чином окреслюється протиставлення бемольної та дієзної тональностей, які пов'язані, відповідно, з реальним і фантастичним світами. Середній розділ умовно тричастинної репризної форми утворюють зони перебування в далеких тональних сферах і зони нестійкої гармонії, які пов'язані зі сферою фантастичного. Повернення в основну тональність відбувається наприкінці, з розв'язкою. Логіку тонального руху в творі можна представити у такій схемі: $a + a_1$ (*Des-dur*) — b (*A-dur*) — c (*A-dur*) — c_1 (*A - F-dur*) — c_2 (*F-dur*) — d (*cis-moll*) — b_1 (зона гармонічної нестійкості) — e (зона гармонічної нестійкості з тяжінням до *cis-moll*) — e_1 (ствердження *Des-dur*, розв'язка подій) — b_2 (*Des-dur*).

Мотивно-тематична плинність, породжена варіантною і комбінаторною роботою, урівноважується в тому числі і фортепіанною фактурою, яка є вагомим чинником об'єднання. У вступі презентована фактурна ідея, яка буде чинною до середини другої строфи: на тлі широких гармонічних фігурацій в партії лівої руки (невпинний рух тридцятьдругими тривалостями в розмірі 3/8, що породжує звукозображальний ефект гри води), у партії правої звучать відлуння мелодичних фраз вокальної партії, утворюючи з нею діалог. При утриманні єдиного фактурного малюнка фортепіанна партія чуйно реагує на смислове наповнення поетичного тексту, зміни у фортепіанній фактурі відзначають його смислові повороти. У середині першої строфи на словах «*і чує він чудний наспів*» відбувається модуляція в *A-dur*, що підкреслюється появою нового акордового елемента (секстоль) в остинатному і мелодичному варіантах в партії правої руки. Втім, в середині другої строфи після слів „*там води омивають його груди*“ тип фігураційного руху дещо змінюється за рахунок поліритмії між двома шарами фактури в партіях обох рук і

далі в результаті встановлення фігури шістнадцятими в партії лівої руки при збереженні руху тридцятьдругими у верхньому шарі фактури. Фігураційний малюнок в експозиційному варіанті композитор повертає в зоні тональної репризи. Таким чином, всю пісню пронизує єдиний ритмо-фактурний малюнок з конфігураційними варіантами втілення і з вкрапленнями нових фактурних елементів, які відзначають важливі сюжетні повороти, смислові зсуви. Те, наскільки важливою є для композитора фактура, демонструє невелике фортепіанне завершення, в якому композитор інтегрує основні фактурні елементи пісні.

Першу пісню з циклу Ф. Ліста можна порівняти і з баладою, і з оперною сценою. Використання прийомів звукозображення, сюжет, в якому переплітаються реальність і фантастика, наскрізність сюжетного і тематичного розвитку, відповідні засоби втілення смислу вірша (мотивно-тематичні, тонально-гармонічні, фактурні, формотворчі) зближують пісню з баладою. Непомірно великий двадцятитрьохтактовий вступ, у якому експоновані тематичні елементи мелодії вокальної партії, насичена фактура супроводу — із оперною сценою. У другій редакції твору композитор не відмовляється від великого вступу, трохи його скорочуючи (дев'ятнадцять тактів і один такт фермати) і перебудовуючи смислово і конструктивно. Вступ складається з двох розділів, які різняться типом фігураційного руху, початок другого позначений зсувом у тональність *A-dur* (протягом чотирьох тактів) з подальшим поверненням до основної тональності *Des-dur*. Співставлення бемольної і дієзної тональних сфер на початку твору накреслює майбутнє протистояння і конфлікт реального і фантастичного світів, тим самим загострюючи закладені у поетичному першоджерелі смисли.

Так само Ф. Ліст не відмовляється від композиційної ідеї «розбалансування» строфічної будови віршу і наскрізного сюжетного розгортання, яке у другій версії підсилюється іманентно музичною (тональною) логікою організації цілого. Як і в першій редакції в середині першої строфи відбувається модуляція до *A-dur* (знаки цієї тональності композитор проставляє на два такти раніше, ніж у першій редакції, «очищаючи» нотний текст від зайвих знаків), а от повернення до основної тональності *Des-dur* — лише наприкінці пісні, після того, як прозвучать останні слова вокальної партії. Фактично тональна реприза настає у невеликій фортепіанній постлюдії, побудованої на

одному тематичному елементі, тому більш цілісної порівняно із першою. Після модуляції в *A-dur* встановлюються локальні тональні зони *F-dur*, *E-dur*, які передують *Des-dur*, утворюючи з ним смислову опозицію і підсилюючи наскрізність мотивно-тематичного розвитку у вокальній партії. Мелодія вокальної партії змінюється: вона позбавляється декоративних елементів – майже немає розспівів складів, дрібних тривалостей, обмежено застосування високого регістру. Мелодичні фрази стають більш простими і рельєфними, однак метод варіантної і комбінаторної роботи з ними зберігається, що дає змогу пророщувати новий матеріал, втілюючи ідею послідовного розкриття сюжету.

Ще більших змін зазнає фортепіанна партія. Композитор відмовляється від принципу збереження єдиного фактурно-ритмічного малюнка (звернемо увагу і на зміну розміру з $3/8$ на $6/8$, що дозволяє збільшити ритмічну одиницю з тридцятьдругої на шістнадцяту), який виконує декілька функцій: об'єднуючу, зображальну, колористичну, пронизуючи пісню від початку до кінця (іноді в доволі фактурно складних і насичених варіантах). Натомість, позбавляє фігурації багатосаровості, спрощує їх, урізноманітнює фігураційний малюнок, частіше змінює тип фігурацій, окрім них застосовує акордовий тип фактури, використовує контраст щільного багатоголосся і одноголосся. Усе це робить фортепіанну партію більш різноманітною з точки зору фактури, більш гнучкою і дискретною. Суттєво зменшується зовнішня декоративність і зображальність, «тяжкість» фактури, проте загострюється реактивність фортепіанної партії на смисловий план, на розгортання сюжету.

Висновки. Між двома редакціями першої пісні циклу багато спільного: збереження жанрової неоднозначності, великого вступу, розбалансованості строфічності вірша і наскрізності музичної композиції, протиставлення двох світів на рівні тональної організації, застосування варіантності і комбінаторності як методів мотивно-тематичної роботи, нарешті, збереження тієї ж самої тональності. У той же час між редакціями є величезні відмінності: у другій версії більш рельєфна вокальна партія, спрощена і дискретна фортепіанна, що у взаємодію із логікою тонального розвитку і мотивною варіантністю і комбінаторністю «грає» на розкриття смислового плану поетичного першоджерела. Редукція зайвого, лаконічність висловлювання, відмова від зовнішньої декоративності – так можна

визначити сутність редакційної роботи Ф. Ліста, яка свідчить про еволюційність композиторського мислення, творчу зрілість, мудрість і виваженість; самообмеження як вияв досконалості. Виявлені особливості двох редакцій першої пісні можуть мати не тільки суто теоретичне, але і практичне значення для вибудовування виконавської інтерпретації.

Перспективами дослідження є вивчення редакцій творів різних жанрів, історичних епох і стильових напрямків з метою проникнення у специфіку композиторського мислення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ващенко Е.В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 234 с.
2. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
3. Дзюба О. А., Кдирова І. О. Філософська тематика в художньому просторі камерно-вокальних творів Ф. Ліста. Актуальні питання культурології, 2017. Вип. 17. С. 127–132.
4. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення: монографія. Київ; Харків, 2010. 252 с.
5. Калініна А. С. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. Аспекти історичного музикознавства : Збірник наук. статей. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
6. Калініна А. С. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова. Аспекти історичного музикознавства: Збірник наук. статей. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.
7. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34.
8. Малий Д.М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
9. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
10. Полканов А.А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00.03. Одеса, 2021. 185 с.
11. Пясковський І.Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 1 (2). С. 21–25.

12. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.
13. Савченко Г.С. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2022. Вип. 2 (34). С. 80–92.
14. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
15. Федоровська І. С. Особливості Жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк». Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро, ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

References:

1. Vashchenko, E. V. (2016). Chamber and instrumental music of Alfred Schnittke: principles of composer thinking. Kharkiv. Dissertation, 234 p. [in Russian].
2. Govorukhina, N. O. (2009). Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (on the example of the works of R. Schuman, H. Wolff, A. Schoenberg). Extended abstract of candidat's thesis. Kharkiv, 18 p. [in Ukrainian].
3. Dzyuba, O. A., Kdyrova, I. O. (2017). Philosophical themes in the artistic space of F. Liszt's chamber and vocal works. Current issues of cultural studies, Vol. 17, pp. 127–132 [in Ukrainian].
4. Kalashnyk, M. P. (2010). The composer's musical thesaurus: aspects of study: monograph. Kyiv; Kharkiv, 252 p. [in Ukrainian].
5. Kalinina, A. S. (2019). The principles of interpretation of P. Tychna's poetry in the vocal cycle "Enharmonious" by L. Dychko. Aspects of historical musicology, Issue 15. pp. 80–98 [in Ukrainian].
6. Kalinina, A. S. (2018). The peculiarity of the embodiment of the translated poems of H. Heine in the vocal cycle of D. Klebanov. Aspects of historical musicology, Issue 13, pp. 74–87 [in Ukrainian].
7. Kotlyarevsky, I. (1989). To the question about the comprehensibility of musical thinking. Musical thinking: essence, categories, aspects of research: a collection of articles. Kyiv: Muzuchna Ukraine, pp. 28–34 [in Russian].
8. Maliy, D. M. (2018). The specifics of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th - beginning of the 21st centuries. Kharkiv. Dissertation, 218 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko, V. G. (2013). Lectures on musical interpretation: a study guide. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].
10. Polkanov, A. A. (2021). The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical-semantic properties. Odessa, Dissertation, 185 p. [in Ukrainian].
11. Pyaskovsky, I. B. (2009). Logical and artistic in musical thinking. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, Vol. 1 (2), pp. 21–25 [in Ukrainian].

12. Pyaskovsky, I. B. (1987). The logic of musical thinking. Kyiv: Musical Ukraine, 179 p. [in Russian].
13. Savchenko, H. S. (2022). Justification of the specificity of orchestral thinking: theoretical aspect. Musical art and culture, Issue 2 (34), pp. 80–92 [in Ukrainian].
14. Samoilenko, O. I. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: "Helvetika" Publishing House, 236 p. [in Ukrainian].
15. Fedorovska, I. S. (2022). Peculiarities of genre-intonational and poetic symbols in the dramaturgy of Valery Antonyuk's vocal cycle "Warm songs on poems by Valentina Antonyuk". Musicological opinion of Dnipropetrovsk region, Issue 23 (2), pp. 61–74 [in Ukrainian].

UDC 782+78.06/781.6

DOI 10.33287/222315

Енська Олена Юріївна,

*доцент кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету*

ім. А.С.Макаренка

тел.: (050) 150 - 55 - 58

e-mail: elena.enskaya@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8860-3495>

Зав'ялова Ольга Костянтинівна,

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету*

ім. А.С.Макаренка

тел.: (050) 250 - 23 - 62

e-mail: cellooz@i.ua

<https://orcid.org/0000-0002-9483-5871>

«ФРА-ДИЯВОЛО» ДАНІЕЛЯ ОБЕРА ЯК ЗРАЗОК ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ НОВОГО ТИПУ

На прикладі опери «Фра-Дияволо» зрілого періоду творчості Д. Обера досліджено жанр французької комічної опери 30-х років XIX століття. Розкрито драматургічні, композиційні, жанрово-стильові особливості твору. Визначено традиційні параметри комічної опери і її новаторські риси. Охарактеризовано стилістику сольних номерів та відзначено надзвичайну роль вокальної майстерності оперних співаків у зв'язку з віртуозністю виконавських партій. Проаналізовано