

**Ню ЦЯНЬХУЕЙ,**

*orcid.org/0009-0004-1406-9006*

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової  
Одеса (Україна) 838925530@qq.com*

## **ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ МАРГАРИТИ В ОПЕРІ Ш. ГУНО «ФАУСТ»**

*Сучасне оперне виконавство орієнтоване на співака, який вибудовує свою професійну діяльність в контексті багаторівневих зв'язків спеціалізованого знання із сукупністю культурних взаємодій, відповідно, він стикається з проблемою комплексного підходу до тексту оперного твору. Центральний образ головної героїні в опері Ш. Гуно «Фауст» відрізняється психологічною багатогранністю та оригінальною музично-драматургічною концепцією, що зумовлює певні труднощі його виконавської інтерпретації.*

***Мета статті** полягає у визначенні особливостей музично-драматургічної концепції образу Маргарити в опері «Фауст» Ш. Гуно у відповідності до виконавського вокально-інтонаційного втілення. Вокально-інтонаційне втілення образу Маргарити в опері Гуно ґрунтується на принципі психологічної достовірності та динамізмі розвитку оперного образу. Композитор вибудовує драматургію образу Маргарити в опорі різноманітність вокальної інтонації, що відображає широкий спектр психологічних станів героїні.*

*Драматургічна концепція образу головної героїні опери Ш. Гуно втілює музично-естетичні ідеали французької ліричної опери, що звернені до принципу реалістичного відображення емоційного-психологічного життя оперних героїв та ліризації музичного вираження. Драматургічний рельєф образу Маргарити являє широкий спектр емоційно-психологічних станів, який відтворено у процесі музично-сміслово трансформації вокального інтонування. Інтонаційний розвиток вокальної партії розгортається за принципом драматизації романсово-пісенного тематизму, що до кінця опери повністю витісняється сферою мовної декламаційності. У музичній характеристиці Маргарити смислоутворюючим фактором виступають жанрова-семантичні параметри музичного тематизму, які формують змістовно-смісловий контекст драматургічного розвитку оперного образу. Акцентування того чи іншого жанрово-семантичного аспекту музичного тематизму у виконавській інтерпретації надає можливість співаку вибудовувати власну індивідуальну музично-художню концепцію сценічного образу.*

***Ключові слова:** опера, музично-драматургічна концепція, оперний образ, вокальна інтонація, вокальне інтонування, музичний смисл, виконавська інтерпретація.*

**Niu QIANHUI,**

*orcid.org/0009-0004-1406-9006*

*Post-graduate Student at the Department of History of Music and Musical Ethnography  
Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music  
(Odessa, Ukraine) 838925530@qq.com*

## **PERFORMING ASPECTS OF THE MUSICAL AND DRAMATIC CONCEPT OF THE IMAGE OF MARGARET IN THE OPERA OF S. GOUNOD “FAUST”**

*Modern opera performance is focused on the singer, who builds his professional activity in the context of multi-level connections of specialized knowledge with a set of cultural interactions, accordingly, he faces the problem of a comprehensive approach to the text of an opera work. The central image of the main character in S. Gounod's opera “Faust” is characterized by psychological versatility and an original musical and dramaturgical concept, which causes certain difficulties in its performance interpretation.*

*The purpose of the article is to determine the features of the musical and dramaturgical concept of the image of Margarita in the opera “Faust” by S. Gounod in accordance with the performance's vocal and intonation embodiment. The vocal and intonation embodiment of Margarita's image in Gounod's opera is based on the principle of psychological authenticity and the dynamism of the development of the operatic image. The composer builds the drama of the image of Margarita in support of the variety of vocal intonation, which reflects a wide range of psychological states of the heroine.*

*The dramaturgical concept of the image of the main heroine of the opera by S. Gounod embodies the musical and aesthetic ideals of the French lyric opera, which is focused on the principle of realistic reflection of the emotional and psychological life of opera characters and the lyricization of musical expression. The dramaturgical relief of the image of Margarita represents a wide spectrum of emotional and psychological states, which is reproduced in the process of musical and meaningful transformation of vocal intonation. The intonation development of the vocal part unfolds according to the principle of dramatization of romantic-song thematism, which by the end of the opera is completely supplanted by the*

*sphere of linguistic declamation. In the musical characteristics of Margarita, the meaning-making factor is the genre-semantic parameters of musical thematism, which form the content-meaning context of the dramatic development of the opera image. Emphasizing one or another genre-semantic aspect of musical thematics in the performing interpretation gives the singer the opportunity to build his own individual musical and artistic concept of the stage image.*

**Key words:** *opera, musical and dramaturgical concept, opera image, vocal intonation musical meaning, performing interpretation.*

**Постановка проблеми.** Сучасне оперне виконавство орієнтоване на такий тип співака, який вибудовує свою професійну діяльність у контексті зв'язків спеціалізованого знання із сукупністю культурних взаємодій, відповідно, він стикається з проблемою комплексного підходу до тексту оперного твору. Центральний образ головної героїні в опері Ш. Гуно «Фауст» належить до найкращих не тільки у творчому доробку композитора, а й у європейському оперному мистецтві – адже він відрізняється психологічною багатогранністю та оригінальною авторського задуму, що зумовлює певні труднощі його виконавської інтерпретації. Тому при виконанні даної оперної партії вкрай необхідним є усвідомлення обумовленості музичних смислів змістовністю формальних принципів музичної виразності та їх жанрово-стильових якостей.

**Аналіз досліджень.** Опера творчість видатного французького композитора в останні десятиліття все частіше привертає увагу музикознавців, свідомством чого слугують монографічні (Bodley, 2017; Capdevila, 2012) та дисертаційні (Мовчан, 2016; Ван Мінцзе, 2019; Чжан Ївень, 2021) дослідження, окремі публікації (Батовська, 2019; Дьоміна, 2005; Лянь Юаньмей, 2020). Музично-драматургічні аспекти «Фауста» Ш. Гуно в їх взаємозв'язках із творчими інтенціями авторської композиторської інтерпретації гетевського сюжету неодноразово опинялися у полі зору дослідників оперної творчості французького Майстра, складаючи один з найважливіших предметних напрямів вивчення його індивідуального стилю, а також жанрово-стильової концепції французької ліричної опери XIX століття (Мовчан, 2016; Чжан Ївень, 2021; Ван Мінцзе, 2019; Лін Юйхен, 2022; Capdevila, 2012; Bodley, 2017; Hervé, 2001). Проте розгляд із цієї позиції головного жіночого образу опери Ш. Гуно вимагає особливої уваги як з боку оперних виконавців, так і музикознавців, оскільки він є центральним смисловим елементом композиторського задуму та обумовлює специфічні особливості його музично-художнього втілення.

**Метою статті** є визначення особливостей музично-драматургічної концепції образу Маргарити в опері «Фауст» Ш. Гуно у відповідності до виконавського вокально-інтонаційного втілення.

**Виклад основного матеріалу.** В історії європейського оперного мистецтва ім'я Ш. Гуно

займає значне місце: творчість цього композитора пов'язана з одним із найскладніших та неодноразових у художньо-стильовому відношенні періодів розвитку музичної культури Франції. У другій половині XIX століття відбуваються значні зміни у різних галузях професійного музичного мистецтва, що були зумовлені творчими устремліннями композиторів, спрямованих на пошуки нових естетичних, образно-змістовних та музично-мовних принципів музичної творчості. У французькій музиці ці процеси найяскравіше відбилися у жанрово-стильовій галузі музичного театру, яка втілювала своєрідність і специфіку національної художньої традиції.

Опера Ш. Гуно «Фауст» є класичним зразком французької ліричної опери – жанру, що сконцентрував у собі стильову специфіку французької музики другої половини XIX століття та визначив нові тенденції у розвитку оперного виконавського мистецтва. Цим пояснюється невгасаючий інтерес оперних співаків до шедевр французького композитора та виконавське прагнення осмислення його художньої концепції як оригінальної і глибоко індивідуальної інтерпретації філософської драми Й. Гете. Французький композитор трактував гетевський сюжет у лірико-побутовому аспекті (Bodley, 2017: 257), висунувши на перший план образ Маргарити і знявши тим самим філософську напруженість драматичного сюжету та його головних героїв – Фауста та Мефістофеля. Центральний образ головної героїні належить до кращих у творчості композитора, він багато в чому відрізняється від літературного першоджерела. Порівняно з одноплановою характеристикою Фауста в опері Ш. Гуно, образ Маргарити є багатограним і психологічно розвиненим, що зумовлює певні труднощі його сценічного втілення, особливо вокально-інтонаційного.

Сучасний оперний співак, професійна діяльність якого відбувається у багаторівневому просторі взаємодії спеціалізованого знання із загальним культурним контекстом, орієнтується на комплексний підхід до оперного тексту, методичними принципами якого є усвідомлення органічних взаємозв'язків музичного смислу з формальними принципами музичної виразності та музично-стильових якостей.

Принцип ліризації «великої» французької опери визначив цілу низку стильових особливостей нового жанрового типу ліричної опери: поглиблення психологізму, інтерес до індивідуально-особистісного світу, синтезенталізм, відмова від історико-героїчних та легендарних сюжетів, піднесено-романтичних образів «великої» опери (Мовчан, 2016; Hervé, 2001). Обираючи для своїх опер різні образи і сюжети, композитори актуалізували в них сучасний світогляд та музично-естетичні ідеї.

Звертаючись до класичних літературно-драматичних сюжетів («Фауст», «Гамлет», «Міньон», «Вертер», «Ромео і Джульєтта»), автори ліричної опери незмінно висували на перший план ліричну драму. У порівнянні з літературними першоджерелами музичне втілення їх принципово «...знижувало філософську проблематику, переводячи образи з узагальненого в лірико-побутовий план» (Hervé, 2001: 314). Музична мова ліричної опери наближалася до побутового середовища (опора на танцювальні та пісенні жанри, романс-шансон, насамперед). Музична драматургія відрізнялася від «великої» опери гнучкістю і нюансуванням, на перший план висувався виразовий потенціал речитативно-декламаційного типу вокального інтонування.

У цьому сенсі показовою є специфіка заломлення літературного джерела (п'єса Ж. Барб'є, який з'явився також і лібреттистом опери) у лібретто опери Ш. Гуно, яку музикознавці доволі часто розглядають як смислову опозицію гетевському «Фаусту» (Bodley, 2017: 200). Трагедія стала лише сюжетною канвою для опери французького композитора, який не ставив собі завданням відтворити у своєму творі всю глибину філософського задуму Гете. Лібретисти Ж. Барб'є і М. Карре скоротили багатоплановий образний зміст трагедії, при цьому сюжет опери був майже повністю побудований за подіями першої частини трагедії, що допускає лірико-побутову інтерпретацію у стилі ліричної опери.

Герої Ж. Барб'є позбавлені філософської напруги і, тим більше, абсолютизування ідеї Пізнання, яка у гетевському варіанті перевищує гріх. Таким чином, драматург повертає фаустовський сюжет до історичного першоджерела – народної книги, якій була притаманна моралізаторська ідея. Як зазначає О. Батовська, «образно-смилова й музична символіка втілюються в опері за допомогою двох рядів, які ототожнюють Боже-ственне й диявольське (світ – антисвіт). До першого належать: ангели (уособлюють прощення Маргарити), храм (оселя Бога), образи світла й діви (Маргарита), а також музика «неба»: орган,

хорал, молитва, великодній хор. Антисвіт в опері втілений в образі Мефістофеля та його «свити» – демонів, відьом і всілякої нечисті диявольського шабашу» (Батовська, 2019: 212). Невипадково опера Ш. Гуно викликала свого часу численну критику, засновану на спростуванні лірико-побутового, «спрощеного» трактування безсмертного творіння німецького автора.

Оригінальність трактування фаустівського сюжету в опері Ш. Гуно проявляється насамперед в інтерпретації образу Маргарити, який займає у творі французького композитора центральне місце, підпорядковуючи собі майже усіх інших персонажів; власне навколо особистої трагедії Маргарити і розгортаються драматичні події. У Й. Гете Маргарита – це перша спокуса на шляху Фауста, що дозволить звеличити окрему «прекрасну мить». Моральна чистота і краса героїні, що вразила Фауста, полягає в тому, що вона не знає сумнівів та рефлексій щодо «гармонії світу». Як зазначає Л. Бодлей, «в образі Маргарити втілена ідея гармонії, гармонійної особистості, які, на переконання Фауста, зовсім не потрібно шукати, до них варто лише повернутися» (Bodley, 2017: 204). У другій частині трагедії можна говорити про ідентифікацію Маргарити із сакральними образами: богоматерь, яка жертвує своїм сином. Але, з іншого боку, Маргарита є і грішницею, яка вбиває свою дитину. Таким чином, фігура Маргарити поєднує в собі безліч смислів, символізуючи ідею Досконалості, Ідеалу та Жертвовної Любові.

Ш. Гуно акцентує дещо інші сторони образу Маргарити. Виходячи з загальних жанрово-стильових норм ліричної опери, він трактує даний образ у лірико-побутовому ключі: в опері вводиться непомітний, на перший погляд, смисловий мотив сватання, викупу, торгу, пов'язаного з весільним обрядом. Ключова характеристика Маргарити, арія з перлами, – є музичним втіленням цього смислового мотиву. Маргарита спокушається даром Фауста, але у тому сенсі, що є природним для народно-побутового контексту: перли вона сприймає не як спокусу багатством, але як неодмінний атрибут сватання Фауста. Звідси – безтурботність і легкість тону музичного висловлювання, що виключає всяке філософське підґрунтя події, що відбувається та відповідає естетичній позиції «ліричної персоніфікації-уособлення» як смислової домінанти художнього втілення жіночності у жанровому типі французької ліричної опери (Чжан Ївень, 2021: 47).

Образ Маргарити становить драматургічний стрижень оперної композиції, саме навколо нього вибудовується драматичний розвиток, адже даний

персонаж виконує функцію смислово-ситуативного ядра сценічної дії, що рухає процес художньо-музичного втілення задуму композитора. Саме цим пояснюються й суттєві відмінності музичної характеристики Маргарити від інших персонажів: вона є найбільш розвиненою, у ній представлені розгорнуті композиційні структури, найчастіше наскрізного розвитку, що зумовлює певну складність для виконавця у передачі безперервної зміни емоційних станів. Замкнуті вокальні форми також мають місце в партії Маргарити, проте їх особливістю є інтонаційна та жанрова різноманітність, що зумовлює цілу низку вокально-виконавських завдань, пов'язаних із проблемою художньої цілісності музично-сценічного образу.

Експозицією образу Маргарити є її зустріч з Фаустом (I дія), яка розгортається у поліжанровому звуковому просторі: перші репліки Маргарити, яка відповідає на вітання Фауста, супроводжуються акордово-хоральною оркестровою фактурою, що контрастує до попереднього вальсового «вихору», на тлі якого розгортається дія. Треба зазначити, що образ Маргарити в опері Ш. Гуно нерозривно пов'язаний з вальсовим музично-тематичним комплексом, за яким у європейській музичній культурі закріплена певна семантика – інтимно-ліричного смислу композиторського висловлювання (Овсяннікова-Трель, 2021). Однак, разом з тим, для французької музики XIX століття, жанр вальсу став одним із найпоширеніших серед побутової музики. Відповідно, музичне втілення авторської концепції Ш. Гуно вибудовується шляхом поєднання жанрово-семантичних показників, що утворює смислово цілісність: хорал, що символізує піднесено-ідеальний образ духовної чистоти та краси, вальс – лірико-романтичний образ героїні, але поданий у лірико-побутовому ключі. Вокальна партія Маргарити в даному епізоді не відрізняється особливою складністю: в ній яскраво виражені плавність мелодійної лінії, опора на секстові інтонації, але, водночас, мелодія відбиває мовні звороти, що зумовлює аріозний характер вокального інтонування.

Більш розгорнутою музична характеристика Маргарити представлена у II дії, що пояснюється прагненням композитора досягти психологічної достовірності музичного вираження, проте образ героїні тут не позбавлений і рис музичної портретності. Вже на початку розгорнутої сольної сцени речитативні репліки Маргарити передають її неприховане емоційне збудження. В процесі ускладнення психологічного образу Маргарити

у її партії починає переважати мовно-декламаційний елемент, що витісняє вокальну кантилену. «Балада про Фульського короля» демонструє вражаючий приклад майстерності Гуно-драматурга, що досягнув рельєфного відображеного психологічного стану героїні за допомогою органічного поєднання мовно-декламаційних інтонацій у розмірений та неквапливий рух баладного сюжету.

Композитор знову звертається до жанрової семантики як смислоутворюючого фактору, адже в даному випадку поетичний зміст балади, що розповідає про вірне і віддане кохання, знаходиться в певній суперечності з його музичним втіленням, для якого характерною є відсутність емоційної забарвленості словесно-вербального тексту. Етичний пафос балади набуває тут дещо примарного звучання, але декламаційні репліки у певній мірі компенсують недостатню експресію вокальної інтонації. Декламаційні фрагменти контрастують баладному стилю «у народному дусі» інтонаційним контрастом: діатонічна мелодика протиставлена хроматизованим речитативним побудовам. Особливу увагу звертаємо і на композиторські ремарки, що акцентують увагу виконавця на принциповій зміні способу вокального інтонування при переході від строф балади до речитативних фраз («перериває пісню», «замислюється», «згадуючи недавню зустріч», «знову співає»). Перед співачкою тут стоїть завдання інтонаційної деталізації та диференціації, усвідомленого мовного інтонування, спрямованого на передачу психологічних нюансів.

Арія з перлами розкриває інші сторони характеру Маргарити – безтурботність, граціозність, захопленість, що відтворюється у легкості та польотності мелодійного руху вокальної партії та вальсовій ритміці. У середньому розділі музичний розвиток значно динамізується за рахунок тональних відхилень, широких інтервалів у мелодії, частих пауз; також часто використовуються мовно-декламаційні інтонації. Блискучий віртуозний стиль цієї арії є чудовою нагодою демонстрації технічної майстерності виконавиці даної партії, що пов'язана також із необхідністю охоплення композиційної цілісності арії, яку складають ряд різнохарактерних епізодів. Для співачки важливим є вміння «перемикатися» з одного емоційного стану на інший, вибудовуючи, таким чином, цілісну музичну характеристику. Багато хто з виконавців трактує цю арію як музичний портрет героїні, однак її композиційна структура підкреслює принцип психологічної динаміки, що реалізується у зміні різнохарактерних епізодів.

У квартеті (Фауст – Маргарита – Мефістофель – Марта) партія Маргарити вирізняється своєю віртуозністю та інтонаційною виразністю. Драматургічний прийом одноразового розмаїття, характерний для ансамблевих сцен комічної опери, знаходить застосування й у опері Гуно. Вокальна партія кожного із персонажів втілює його емоційний стан. Збентеження Маргарити виражається схвильованим характером мелодійного руху, віртуозними пасажами у верхньому регістрі. У діалогічному епізоді з Фаустом («Мій брат на війні...») переважають тріольний ритм, паузи, широка інтерваліка, верхні ноти діапазону тощо.

У центральному любовному дуеті другого акту партія Маргарити відрізняється особливою інтонаційною різноманітністю, що втілює психологічний стан героїні: тут присутні і речитативні обороти, що передають сум'яття («Дізнаюся я всю правду...»), і аріозна мелодика на тлі вальсового ритму («Тут так тихо, тихо так...»), експресія мелодійного дихання («Ах, лиши мене!...») та гімнічні інтонації теми кохання в середньому розділі. У заключному розділі на зміну м'яким аріозним або романсовим інтонаціям приходить надзвичайно експресивна мелодійна лінія з широкими інтервальними стрибками у високій тесситурі. Як бачимо, зміна психологічного стану героїні, що відчула всю повноту життя і щастя бути коханою, зумовлює інтонаційну трансформацію її вокальної партії, переводячи вокально-інтонаційну виразність в іншу площину.

Різкий драматичний поворот, що переводить образ героїні зі світлого та життєстверджуючого у трагічний план відбувається у III дії – Маргарита відкинута Фаустом, з неї глузують жінки, що зібралися біля криниці. Драматизм сценічної дії обумовлює різкі зміни у вокальній партії, у ній переважають мовно-речитативні інтонації, що витісняють наспівність та плавність мелодійного руху.

У сцені та арії Маргарити за прядкою переважає похмурий колорит: напружений речитатив, що відкриває сцену, розгортається на тлі тонально нестійких акордових послідувань в оркестрі; наступний за речитативом аріозний фрагмент передає хвилювання і душевне сум'яття героїні. Арію можна виступає як емоційний полюс до Арії з перлами. Незважаючи на те, що в мелодії переважає поступовий рух і плавність, вона позбавлена інтонаційної виразності і звучить ніби примарно. Тільки наприкінці арії, при згадці про колишнє щастя, Маргарита пожвавлюється: мелодія звучить уривчасто і збуджено.

У сцені перед храмом образ Маргарити ще більш драматизується, її діалогічна сцена з Мефіс-

тофелем витримана в похмурих тонах і розкриває нові психологічні грані образу героїні. Божевільний страх, що охоплює Маргариту, яка побачила Мефістофеля, відображено в коротких речитативних репліках, що поступово розширюються в інтервальному діапазоні (кварта-секста-септіма-октава) на словах «Як мені страшно! Боюся! Господь!...». У наступних речитативних побудовах дедалі більше нагнітається напруга (тритонові інтонації, ходи на зменшену септиму, ритмічне дроблення, паузування, стрибки). У кульмінаційному розділі сцени (*Piu lento*) раптово сповільнюється темп і голос Маргарити, звернений до Всевишнього з молитвою, на тлі закулісного хору звучить піднесено, уподібнюючись до гімну.

У IV дії розвиток образу Маргарити досягає своєї кульмінації у масштабній діалогічній сцені Фауста та Маргарити, що складається з низки різнохарактерних епізодів. У Й. Гете сцена у в'язниці починається з колискової Маргарити, що переростає в галюцинацію майбутньої страти, але даний епізод відсутній в опері Ш. Гуно. На відміну від божевілля Гретхен у трагедії Й. Гете, Маргарита Гуно живе лише думкою про порятунок коханого. Дует Маргарити та Фауста (спогад про колишнє щастя) є результатом музично-драматургічного розвитку як образу Маргарити, так і Фауста: головний герой прозирає та усвідомлює свою нездатність їй допомогти. А краса високого морально-етичного образу героїні досягає свого апогею. І тому вокальна партія Маргарити насичується справді трагедійною патетикою: широкі інтервальні ходи та діапазон мелодійних фраз, що сягає півтори октави, поєднується зі стверджуючими інтонаціями у розміреному плавному русі. Особливо виразно звучить епізод-ремінісценція, в якому Маргарита згадує свою першу зустріч із Фаустом – мелодійна лінія вокальної партії ніби «розривається» паузами і напівтоновими інтонаціями.

Кульмінацію драматичного розвитку знаменує поява Мефістофеля (терцет), побачивши якого Маргариту охоплюють галюцинації. Гранична емоційна напруга реалістично відображена музикою: імпульсивний мелодійний рух, секвентний розвиток, поступове підвищення теситури притаманні партії Маргарити у цій ансамблевій сцені. Завершується сцена яскравим та переможним вигуком закулісного хору ангелів: «Врятована!», що звучить на яскравій гармонійній модуляції H-dur – G-dur. Цей драматургічний хід запозичений Ш. Гуно з фіналу другої частини трагедії Гете, але з тією відмінністю, що у Гете ангели підносять на небо душу Фауста, а в опері – душу Маргарити. Тим самим акцентується смислове «зміщення»

домінуючого образу опери у бік головної героїні, що й визначає її драматургічну концепцію.

Таким чином, музично-художнє втілення образу Маргарити в опері Гуно ґрунтується на принципі психологічної достовірності та динамізмі розвитку оперного образу. Композитор вибудовує драматургію образу Маргарити в опорі різноманітність вокальної інтонації, що відображає широкий спектр психологічних станів героїні. Аріозність, пісенно-романсова інтонаційна та речитативно-декламаційна сфера є тими жанрово-стилістичними складовими, що утворюють драматургічну цілісність вокальної партії Маргарити.

**Висновки.** Драматургічна концепція образу головної героїні опери Ш. Гуно втілює музично-естетичні ідеали французької ліричної опери, що звернені до принципу реалістичного відображення емоційного-психологічного життя оперних

героїв та ліризації музичного вираження. Драматургічний рельєф образу Маргарити являє широкий спектр емоційно-психологічних станів, який відтворено у процесі музично-сислово трансформації вокального інтонування. Інтонаційний розвиток вокальної партії розгортається за принципом драматизації романсово-пісенного тематизму, що до кінця опери повністю витісняється сферою мовної декламаційності. У музичній характеристиці Маргарити смислоутворюючим фактором виступають жанрова-семантичні параметри музичного тематизму, які формують змістовно-сисловий контекст драматургічного розвитку оперного образу. Акцентування того чи іншого жанрово-семантичного аспекту музичного тематизму у виконавській інтерпретації надає можливостей співаку вибудовувати власну індивідуальну музично-художню концепцію сценічного образу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О. Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматургічної виразності. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2019. Вип. 29. № 2. С. 209–221.
2. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 179 с.
3. Дьоміна І., Горелик Н. Релігійно-філософська концепція гетевського «Фауста» в однойменній опері Ш. Гуно. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики та освіти*. Харків, 2005. Вип. 16. С. 89–99.
4. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
5. Лінь Юйхен. «Шукачі перлів» Ж. Бізе в річищі поезики французької ліричної опери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2022. № 3. С. 246–252.
6. Лянь Юаньмей. «Dans Venise la Rouge...» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венетіанський текст» у французькій камерно-вокальній музиці. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 44–63.
7. Мовчан В. О. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції: автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.
8. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2021. Вип. 27–28. С. 172–179.
9. Чжан Ївень. Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.
10. Capdevila R. Charles Gounod y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. Buenos Aires Ciudad, 2012. 83 p.
11. Bodley L. Goethe's Faust in Music. Imprint: Boydell Press, 2017. 356 p.
12. Hervé L. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. University of California Press, 2001. 442 p.

### REFERENCES

1. Batovska, I. (2019). Khor v operi «Faust» Sh. Huno yak vahomyi komponent muzychno-dramaturhichnoi vyraznosti [Choir in the opera “Faust” by S. Gounod as a significant component of musical and dramaturgical expressiveness]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa. Vyp. 29. № 2. S. 209–221. [in Ukrainian].
2. Wang Minjie (2019). Lyrichna semantyka zhinochkykh obraziv v opernii tvorchosti H. Donytsetti, Sh. Huno, M. Rym-skoho-Korsakova, Dzh. Puchchini [Lyrical semantics of female images in the opera work of H. Donizetti, S. Gounod, M. Rimsky-Korsakov, J. Puccini]. Dys. ... kand. mystetst: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa. [in Ukrainian].
3. Dyomina, I., Gorelyk, N. (2005). Relihiino-filosofska kontseptsiia getevskoho «Fausta» v odnoimennii operi Sh. Huno [The religious and philosophical concept of Goethe's “Faust” in the opera of the same name by S. Gounod]. *Problemy vzaie-modii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky ta osvity*. Kharkiv. Vyp. 16. S. 89–99. [in Ukrainian].
4. Ivanova, I., Kukol, G., Cherkashina, M. (1998). Istoriia opery: Zakhidna Yevropa. XVII–XIX stolittia [History of Opera: Western Europe. XVII–XIX centuries]. Kyiv: Zapovit. 383 s. [I] by J. Bizet in the river of poetics of French lyric opera]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. Kyiv. № 3. S. 246–252. [in Ukrainian].

5. Lian Yuanmei (2020). “Dans Venise la Rouge...” A. de Miusse – Sh. Huno: «venetsianskyi tekst» u frantsuzkii kamer-no-vokalnii muzytsi [“Dans Venise la Rouge...” A. de Musset – S. Gounod: “Venetian text” in French chamber and vocal music]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv. Vyp. XXI. S. 44–63. [in Ukrainian].
6. Movchan, V. (2016). Frantsuzka lirychna opera v dynamitsi zhanrovoi tradytsii [French lyric opera in the dynamics of the genre tradition]: avtoref. dys. ...kand. myst.: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. [in Ukrainian].
7. Ovsyannikova-Trel, O. (2021). Lirychnyi modus zhanrovoi semantyky v kontseptsii «slabkoho styliu» V. Sylvestrova [The lyrical mode of genre semantics in the concept of “weak style” by V. Sylvestrov]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv. Vyp. 27–28. S. 172–179. [in Ukrainian].
8. Zhang Yiwen (2021). Tema «vichnoi zhinochnosti» v yevropeiskii opernii tvorchosti: do problemy hendernoho pidkhodu v mystetstvoznavstvi [The theme of “eternal femininity” in European opera creativity: to the problem of gender approach in art history]: dys. ... kand. myst.: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa. [in Ukrainian].
9. Capdevila, R. (2012). Charles Gound y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. [Charles Gounod and his successors: Oratorio, French Melodie, Lyric Opera] Buenos Aires Ciudad. 83 p. [in Spanish].
10. Bodley, L. (2017). Goethe's Faust in Music. Imprint: Boydell Press. 356 p.
11. Hervé, L. (2001). The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. University of California Press. 442 p.