

УДК 78:782

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-15>**Дар'я СЕРДЮК,***orcid.org/0009-0009-7370-1522*

аспірантка кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *serdyukdaria96@gmail.com*

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ ЛУІЗИ В ОПЕРІ ГЮСТАВА ШАРПАНТЬЄ «ЛУІЗА»)

Мета роботи – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення характерної семантичної особливості будування французької вокальної музики (на прикладі образу Луізи в опері Гюстава Шарпантьє «Луіза»). Розшифрувати інтонаційну семантику вокальної лінії опери, її будови стосовно образу головної героїні. Розкрити колорит та специфіку французької музики яка спонукає до «театру переживань». Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Луізи. Методологія дослідження: порівняльний аналіз, науково-історичний та бібліографічний аналіз, методично-виконавський аналіз, образно-семантичний та акторський аналіз музичного матеріалу. Наукова новизна вперше представлений аналіз партії Луізи з опери Г. Шарпантьє «Луіза» з точки зору взаємодії інтонаційної складової вокальної партії та прояву «театру реалізму» у французькій музиці. Висновки Будування партитури та, відповідно, розвиток семантичної складової музичних образів в опері Г. Шарпантьє «Луіза» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття – поступове, але виражене будування музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому «перетворенні», що відповідає законам театру реалізму. Французька музика Перед виконавицею партії Луізи постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора, тому що французька музика, за рахунок своєї витонченості та навіть невловимості, має свою відмінність у виконанні. Така професійна робота надає співакці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в душі «театру реалізму» та розкриття феномену «внутрішня людина» закладеного композитором.

Ключові слова: інтонаційна семантика, французька музика, «театр реалізму».

Daria SERDIUK,*orcid.org/0009-0009-7370-1522*

Graduate student at the Department of Solo Singing

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) *serdyukdaria96@gmail.com*

SEMANTIC FEATURES OF VOCAL MUSIC BY FRENCH COMPOSERS (ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF LOUISE IN GUSTAVE CHARPENTIER'S OPERA "LOUISE")

Research objective The purpose of the work is to identify the musical means used by the composer to reflect the characteristic semantic feature of the construction of French vocal music (using the example of the image of Louise in Gustave Charpentier's opera "Louise"). Decipher the intonation semantics of the vocal line of the opera, its structure in relation to the image of the main character. To reveal the color and specificity of French music, which encourages the "theatre of experiences". To substantiate the relationship between intonation characteristics and the semantic expression of the image. To determine the interdependence of the timbre-role of the vocalist's voice with the accurate stage reproduction of the image of Louise. Research methodology: comparative analysis, scientific-historical and bibliographic analysis, methodical-performance analysis, image-semantic and acting analysis of musical material. A scientific novelty is the analysis of Louise's part from H. Charpentier's opera "Louise" from the point of view of the interaction of the intonation component of the vocal part and the manifestation of the "theatre of realism" in French music. Conclusions The construction of the score and, accordingly, the development of the semantic component of musical images in H. Charpentier's opera "Louise" corresponds to the general signs of innovations in the musical art of the late 19th and early 20th centuries – the gradual but pronounced construction of the musical material of the opera as a single meaningful work, where the stage the action framed by musical means is not interrupted for a minute, revealing

the images of the heroes in their "transformation", which corresponds to the laws of the theater of realism. French music The performer of Louise's part faces the task of in-depth analysis not only of the vocal component of the part, but also of the general musical score of the opera, which contains the creative idea of the composer; because French music, due to its sophistication and even elusiveness, has its own distinction in performance. Such professional work gives the singer the opportunity to take full advantage of her timbre-role to create a convincing musical image in the spirit of the "theatre of realism" laid down by the composer.

Key words: intonation semantics, French music, "theater of realism".

Актуальність теми дослідження. Розвиток музичного мистецтва дуже тісно пов'язаний із конкретною епохою та відповідає вимогам суспільства, відповідно до проблем часу. Французька музика – одна з найцікавіших та найвпливовіших європейських музичних культур. Французька музична культура почала формуватися на багатому шарі народної пісні та поступово розвивалася, взаємодіючи також із музичними культурами інших європейських країн, зокрема італійською та німецькою. Хоч розвиток музичної культури цих країн здебільшого має спільні якості, французька музика має свій колорит та специфіку. Історія розвитку французької музики послідовна та цікава. З початку XIX століття у низці європейських країн затверджується романтизм. У Франції в першій половині століття цей напрям найбільше відображається у творчості Берліоза, а з середини і другої половини деякі західноєвропейські композитори переносять романтичний напрямок в оперу. Відзначається творчість таких композиторів (Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне). Напруження у політичному світі, зміна темпу та якості життя людей, призводить до нового етапу розвитку мистецтва. Кінець XIX – початок XX сторіччя ознаменовані новаторськими на той час проявами у сценічних жанрах, а саме – «правдивістю» сценічного існування, увагою до психологічної складової театру як явища. Не обійшли ці новації й оперу – на зміну «занадто музично прикрашеній» опері Моцарта, Белліні, Доницетті тощо, в драматургічній основі якої були сюжети життя вищого світу (або «героїв»), а музична партитура була досить традиційно-академічною – чітке слідування тональному плану, структурування музичних номерів, велика кількість вокальних пасажів, фігур, які демонстрували можливість та красу голосу вокаліста, але не відповідали розвитку драматургічній лінії, тощо; прийшла «веристська» опера, яка прагнула відобразити на сцені переживання простих людей, показати їхнє життя із глибокими особистими переживанням радощів чи турбот. Опера набирає нового подиху – її музика набуває справжньої драматургії, вокальний спів стає сповненим реальними почуттями. Відповідно – значно підвищився рівень емпатії глядача по відношенню до достатньо умовного, з точки зору «сценічної правди», оперного співу.

Саме в цей період почалось творче ставлення Гюстава Шарпантьє, який був учнем таких майстрів, як Л. Массара, Е. Пессара та Ж. Массне. Йому вдалось на рубіжі цих епох поєднати романтичний напрямок з новими віяннями «веристської» опери та специфічний колорит французької музики, створивши свою єдину оперу «Луїза».

Мета дослідження – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення інтонаційного колориту вокальної французької музики (на прикладі образу Луїзи в опері Гюстава Шарпантьє «Луїза»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу.

Наукова новизна – вперше представлений аналіз партії Луїзи з опери Г. Шарпантьє «Луїза» з точки зору взаємодії інтонаційної складової вокальної партії та прояв «театру реалізму» у французькій музиці.

Об'єкт дослідження – музично-драматургічний та емоційно-інтонаційний розвиток оперного образу (на прикладі образу Луїзи в опері Гюстава Шарпантьє «Луїза»).

Предмет дослідження – аналіз музичної партитури опери як підґрунтя виконавської концепції оперного образу.

Виклад основного матеріалу. Гюстав Шарпантьє (1860–1956) – французький композитор та музичний діяч. У 1887 році закінчив Паризьку консерваторію та був учнем таких майстрів, як Л. Массара, Е. Пессара та Ж. Массне. Визнання та славу композитору принесла опера «Луїза».

Опера «Луїза» написана у чотирьох діях на лібрето самого композитора. Прем'єра опери відбулась у 1900 році в Парижі.

Г. Шарпантьє позначив оперу «Луїза», як «музичний роман», тим самим створивши новий різновид опери. Традиційне для ліричної драми поєднання музично-сценічної сторони та літературно-драматичної, яке Гюстав Шарпантьє представив у незвичному художньому співвідношенні, привело до появи нової театральної концепції – «музичний роман», у якому основи реального

життя поєднанні зі світом поетичних мрій. Сама по собі французька музика, її мелодика, чуттєве та пристрасне вираження музичними засобами переживання певного героя, спонукає до театру переживання. Прозорість, чуттєвість та шарм, якими наповнена французька опера, виносять на перший план героя – а саме, вокальний голос, за допомогою якого і відбувається втілення образу та дії. Образ героя, його почуття та їх вираження, постають головною діючою фігурою французької опери, на відміну від італійської музики, де на рівних вибудовується музична та вокальна лінія. Також, важливу роль відіграє інтонаційна палітра французької мови, яка сильно відрізняється від палітри італійської мови. М'яка та в'язка артикуляція приголосних та голосних, специфічний призвук картатої літери «р» та вимова з придихом роблять французьку мову водночас складною для вокального співу, але неймовірно гарною, а саме «мовою кохання». Мистецтво переживання, до якого спонукає французька музика, змінює вимоги до оперного співака – він не тільки вокаліст, він драматичний актор, інструментом виразності якого є вокальний голос та музична партитура опери. Акторський талант співака, вміння перевтілення та проживання, змога вжитися в нафантазований образ певного героя, відтворення на сцені «іншого себе», все більш набуває значущості при оцінюванні певного оперного вокаліста.

Саме тому, для аналізу характерних особливостей у вокальній музиці ми обрали один з чуттєвих та яскравих оперних образів – Луїза – головну героїню одноіменної опери «Луїза» Г. Шарпантьє у французькій музиці.

Дія опери-роману відбувається у 1885-х роках в Парижі біля схилу Монмартру. В основу сюжету, композитор заклав актуальну для сучасної драми тему руйнування гармонії у сімейних відносинах. У творі показані події повсякденного сімейного життя робітника – тесляра, його дружини та доньки – швачки, які живуть у передмісті Парижу. Сюжетний конфлікт зростає з протиріччя між батьками та Луїзою, яка прагне вільного кохання та щастя в Парижі.

«Музичний роман» «Луїза» складається з чотирьох дій, п'яти картин та 21 сцени, які відтворюються одна за одною, що робить музичну дію безперервною та єдиною. Характерною ознакою структури опери є те, що зовні немає окремих музичних номерів, концепція наскрізного розвитку дії основана на взаємодії вокальних та симфонічних розділах в опері. Музична дія розгортається безперервно, не акцентуючи увагу на окремих аріях або дуетах, що взагалі є рисою композиторів-

оперників початку 20 сторіччя, а саме представників «веризму» у музиці. Термін «веризм» (у перекладі з італійської «il verismo» – справжній, правдивий) – це стиль, який проявився у музиці, літературі та образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Його характерною рисою є достовірне відображення соціально-психологічного стану головних діючих осіб у сюжеті, зумовленому соціальним контекстом доби. Передумови виникнення оперного веризму можна знайти у реалістичних операх французьких і італійських композиторів другої половини XIX століття («Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді). У «веристських» операх композиторів цікавлять переважно психологічні переживання героїв, а саме розкриття феномену «внутрішня людина». Драматургія іноді зближується з натуралістичною драмою: відтворення повсякденного життя, побуту, де панують напружені конфлікти. Музика сповнена правдивого відображення почуттів героїв, на відміну від опер XVIII століття (В. Белліні та раннього Дж. Верді), в яких панує надмірна химерність музичної лінії та соціально-критичний пафос.

Музичний веризм яскраво відтворився у таких оперних композиторів: П. Масканьї «Сільська честь» (1890), опера написана за новели Дж. Вергі, сюжет «сільської драми»; Р. Леонкавалло «Паяци» (1892) – гостро драматична опера-новела з життя сільських комедіантів Південної Італії; Дж. Пуччіні «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904). У французькій музиці – Шарь Гуно «Фауст» (1859), Бізе «Кармен» (1874), Жюль Массне «Манон» (1884), «Вертер» (1892), Г. Шарпантьє «Луїза» (1900).

Тому, арія Луїзи «Depuis le jour», на матеріалі якої ми будемо робити аналіз, є найвідомішою арією опери та часто виконується самостійно, тому що має завершену форму, але тільки у вокалістів-виконавців, а у композитора – навпаки, є лише початком 1 сцени у третій дії опери.

Отже, головна героїня опери – Луїза, звичайна дівчина, за професією швачка, яка прагне вільного кохання та щасливого життя в Парижі із своїм коханим Жульєном, попри заборону батьків.

Центральна арія Луїзи «Depuis le jour» («З того дня») відкриває 3 дію опери. У цей час Луїза та вільний художник Жульєн насолоджуються тим, що їм вдалось втекти і ховаються у маленькому домі на схилі Монмартру, звідки відкривається вид на весь Париж. Нарешті закохані разом. Арія Луїзи виражає екстатичне щастя від нового існування зі своїм коханим.

Цікавим є те, що головний образ Луїзи, впродовж дії опери, набуває розвитку: від наївної, слухняної молодой дівчини – швачки – до рішучої, не покірної батьківським заборонам закоханої у боженого художника, вона постає Музою Монмартра, яка стає втіленням вільного кохання та об'єктом бажання всього Парижа.

Цікаво, що у клавирі композитор зазначив лише тип голосу головної героїні, як «сопрано», без поміток, якого тембру-амплуа повинен бути голос виконавиці – «ліричний» або «лірико-драматичний». Головне, аби вокальний тембр був здатний відобразити весь спектр почуттів героїні на всьому діапазоні, відобразити музичними засобами її характер та градацію почуттів, тому що французька музика сповнена великою кількістю емісійних тонкощів та нюансів, які потребують професійне володіння вокальним апаратом у виконавця.

Тембр-амплуа вокаліста дає змогу повноцінно виразити смислообраз та музичну семантику оперного персонажа. Тембр-амплуа розкриває особистість героя, його індивідуальну психологічну характеристику (Авраменко, 2020: 89–96). Зазначений композитором для певної партії тип голосу програмує певний образ героя, який може бути представлений тип чи іншим типом голосу, а саме: сопрано – образ молодой героїні; меццо-сопрано – образ жінки або матері; тенор – образ молодого героя; баритон – чоловік середніх років, який частіше слугує контрастним персонажем тенору; бас – батько, чоловік похилого віку. Отже, тембр-амплуа, це своєрідний психологічний портрет певного персонажа в опері. Саме у тембрі-амплуа розкривається суть, душа персонажа, що відтворюється за допомогою особливостей вокального тембру співака.

Треба зазначити, що у перевагах того чи іншого тембру-амплуа для тієї чи іншої партії, враховується щільність оркестрової партитури. Йдеться про емісійні можливості голосу співака, що дозволяють без суттєвих технологічних завад реалізувати художні завдання, окреслені музичною драматургією опери.

Музичний образ головної героїні втілюється за допомогою інтонаційної семантики вокальної та оркестрової партії за допомогою прийомів музичної мови, таких як – гармонія акорду, мелодійне будовання, темп, метро-ритмічна складова, динаміка, музичні артикуляції, загальна тканина та насиченість оркестрової партії, драматургічний розвиток музичного матеріалу.

Арія звучить у D-dur, тональності, яка ще з творів Баха, вважається такою, що втілює енергію

захоплення та тріумфу. Використання композитором такої тональності само по собі завдає певних характеристик в образі Луїзи, яке відтворює відчуття такого бажаного щастя, яким сповнена головна героїня та передбачає майбутню кульмінацію всієї сцени, а саме урочисте оспівування представниками божими та увінчування Луїзи, як Музи Монмартра.

За структурою Арія має наскрізну дію та безперервну музично-змістовну лінію, яку неможливо розділити на розділи чи куплети, як зазвичай буває в аріях. Але так, як арія відображає спектр почуттів героїні, які саме у цей час виконання ніби «народжуються» для глядача, для зручності можна розділити вокальну лінію на епізоди, в яких різко змінюється тональність, або темп чи музична лінія, таких розділів тут 5 – a,b,c,d,e,f.

Метро-ритмічна основа арії – три чверті. Вальсова форма, яка надає музичній лінії рівного внутрішнього метру, але водночас легкості і можливості «емоційного польоту», як кружляння у танці, що також розкривають настрої дівчини та відтворюють її почуття захоплення та щастя.

Епізод «а» – починається арія зі вступу оркестру, тільки скрипичної групи та займає 4 такти. Вступ має незвичну заспокоюючу дію, два рази повторюється квінтовий скачок вниз та затримка півтора такти на тоніці, як відображення неймовірно красивого виду на Париж з вікна молодих, яким вони насолоджуються аж до затримки дихання. Починається вокальна партія, яка входить в музичну лінію оркестру та звучить той же мелодійний малюнок на словах – «depuis le jour» (с того дня), але емоції героїні не можуть стриматись, і в першій фразі відбувається різка зміну ритму (тріоль) та стрибок на «нону», ніби злет (re1 – mi2 октави) на словах «ou je me suis donnee» (где я отдала себя), а далі теж саме повторює оркестр, ніби вторить вокальній партії (рис. 1).

Взагалі, треба зазначити, що вокальна та оркестрова партія, неймовірно сплетені одна з одною, що дуже притаманно музиці французьких композиторів. Будовання музичних фраз ніби неможливо передбачити, водночас витонченість та виртуозність, яскрава емоційність та барвистість, легкість та глибина; тільки відчувається спокій та врівноваженість, але раптово змінюється ритм, злет на великий скачок та затримка вже на високій теситурі. Яскравою відмінністю арії та рисою будовання французької музики, є те що вокальна фраза має закінчення на верхніх нотах, які тягнуться та мають у собі розвиток, ніби кульмінація-хвиля, яка має початок-розвиток-закінчення майже у кожній фразі. Зазвичай в інших вокальних



Рис. 1. Початок арії Луїзи «Depuis le jour»

аріях, можуть зустрітись декілька високих нот, які звучать як завершення та приходять на найвищий емоційний сплеск героя.

У цьому першому умовному епізоді «а» є три сплески, які змістовно дуже влучні та лунають на таких словах: *destine* (долею) – стрибок на (ля діез – фа діез) сексту; *reuer* (мріяти) – (фа-діез – ля – половинна нота, та зазначене композитором (*cedez* – сповільнюючи); *biser* (поцілуй) – стрибок на (фа-діез – соль²) нону, на два *pp*.

Епізод «б» – якщо у першому епізоді оркестрова лінія будувалась так, як і вокальна, то тут відбуваються зміни. Акордова фактура зі штри-



Рис. 2. Акцент на словах – «destine», «reuer»



Рис. 3. Акцент на слові «biser»

хом арпеджіо, супроводжує увесь другий епізод. Зазначене композитором «*soutenu*» з французької перекладається, як підтримка. Отже, оркестрова партія несе у собі супроводжуючу функцію. Зосереджений та ритмічний перебір акордів, якій звучить доволі легко та невимушено, переривається неочікуваними трьома хвильовими сплесками у вокальній партії. Вступ на слабку долю затакту, четверть з точкою та три восьмі, затримка на верхній ноті, роблять вокальну лінію емоційно-нестримною та елегантною. Кульмінаційний момент цього епізоду – відхилення у тональність другої ступені – E-dur.



Рис. 4. Зазначене композитором «sostenu» та вокальна тема

Епізод «с» – починається з нового звукового проведення в оркестровій партії. Струнна група, наповненим та тягучим звуком, поступово підіймається з нижнього регістру, даючи невелику перерву виконавцю та можливість відтворити нову краску у тембрі голосу. Знов великі стрибки у вокальній партії, які звучать на словах: «*Au jardin de mon caer*» – (у саду мого серця) – (ля1 – фадіез²) – на велику сексту та «*chante une joie nouvelle*» – (пісня про нову радість) – (ля2 – фадіез¹) – на дециму.



Рис. 5. «Au jardin de mon caer», «chante une joie nouvelle»

Епізод «d» – найбільш енергійна частина всієї арії. Емоції головної героїні набувають емоційного сплеску, що робить музику за характером сміливою та рішучою. Починається зі слів «Autour de moi tout est sourire, lumière et joie» – навколо мене все усміхається, світиться, радіє. Карбований ритм у вокальній партії, основна тривалість – половинка та дві восьмі, де половинка виконує функцію поступового, впевненого підняття теситури, яке свідчить про насолоду цим довгоочікуваним моментом, який знайшла героїня. Закінчується цей епізод повтором, який вже був у першій частині «а», на слові «d’amor» – кохання – стрибок (фа дієз1 – соль2) – на нону, яка затримується та ніби завмирає на «рр».



Рис. 6. Початок епізоду «d» – «Autour de moi tout est sourire, lumière et joie»



Рис. 7. «d’amor»

Епізод «е» – на словах «..je suis heureuse!» (я щаслива!) звучить кульмінація всієї арії. Від-



Рис. 8. «..je suis heureuse!»

бувається останній великий стрибок у вокальній партії з ноти (ре2 – сі2), це найвища нота та пік почуттів Луїзи, яка повинна пролунати на «рр» та триває майже три такти, поступово сходячи на ля2 та соль2. Незвично, що кульмінація всього твору лунає тихо та ніжно, зазвичай у вокальних творах, виконавці чекають кульмінаційного моменту, у якому є можливість продемонструвати красу верхньої ноти, її силу та міць, французька музика відрізняється своєю непередбачуваністю, ніжністю та «тихим криком».

Епізод «ф» – закінчення арії, звучить як висновок. Вокальна партія переходить у нижній регістр та охоплює тільки три ноти (ре1 – мі1 – фадієз1), звучить ніби речитатив на словах «..et je tremble délicieusement/ au souvenir charmant» – і я тремчу, смачно/ з чарівною пам’яттю. Луїза знов повторює свої слова, сказані раніше, але вже не «усьому світу», а тільки собі аби запевнити себе та повірити у щасливу реальність. Завершується арія чуттєвою, як висновок, фразою на середньому діапазоні голосу – «du premier jour d’amour!» – з першого дня кохання!



Рис. 9. «...et je tremble délicieusement/ au souvenir charmant»



Рис. 10. «du premier jour d’amour!»

Зазначимо, що цікавим є те, що композитор у клавирі зазначив тембр голосу Луїзи, як сопрано, без детальних уточнень, якого саме окрасу та наповнення він потребує у цій партії. Сама по собі французька музика – це, музика сповнена чуттєвості, пристрасті, яка обрамлена у витонченість та елегантність. Якщо зробити порівняння між французькою та італійською музикою, італійська – здається більш енергійною, пристрасною, яка своєю

динамікою, вирієм почуттів та міццю поглинає слухача. Виконуючи таку музику, перед оперним співаком стоїть завдання передати ту глибину та драматургічний задум, який вже побудував композитор, іноді достатньо лише послухати та пропустити музику через себе, тоді виконання буде органічним та вдалим. Але, французька музика, за рахунок своєї витонченості та навіть невловимості, має свою відмінність у виконанні. Роблячи аналіз Арії Луїзи, хочемо звернути увагу, що арія має велику кількість динамічних поміток композитора, градацію між «pp-p-mf», хвилеподібне будування вокальної лінії, яке то підіймається догори, то різко спускається, незвично тиха кульмінація. Кожна фраза несе в собі нову думку, яка охоплює Луїзу за змістом, саме у цей час виконання арії, вона милується краєвидом Парижу та порівнює свої почуття та омріяну свободу – з садом, квітами, коливанням вітру, які квітнуть та «живуть» вільно. Виконуючи цю арію, виконавцю потрібно не тільки концентрувати свою увагу на красі свого голосу та можливості майстерно виконувати технічні завдання, але перш за все важливим постає

вміння виражати вокальним голосом, зміст та почуття героїні

Висновки. Будування партитури та, відповідно, розвиток семантичної складової музичних образів в опері Г. Шарпантьє «Луїза» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття – поступове, але виражене будування музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому «перетворенні», що відповідає законам театру реалізму. Французька музика Перед виконавицею партії Луїзи постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора, тому що французька музика, за рахунок своєї витонченості та навіть невловимості, має свою відмінність у виконанні. Така професійна робота надає співачці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в душі «театру реалізму».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової / гол.ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 89–96.
2. Linklater K. *Freeing The Natural Voice*. New York : Drama Book Specialist, 1976.
3. Оганезова – Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу. Одеса : «Астропринт», 2019.
4. Самойленко О.І. «Мова свідомості» та семантичний аналіз музики: до постановки проблеми». *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса : Друк, 2004.
5. Титаренко Т.М. «Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності». Київ, 2002. С. 376.
6. Роменець В.А., Кіричук О.В. «Основи психології» : підручник. Видавництво Либідь, 2006.

REFERENCES

1. Avramenko Y.B. (2020) Tembr-amplua yak instrument vyrazhennia opernoho «holosoobrazu» (na prykladi dramatychnoho tenora). [The role of timbre as a tool for the creation of an operatic "holo-image" (on the example of a dramatic tenor)] *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi / hol.red. K. Flamm. – Musical art and culture: scientific bulletin Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova / editor-in-chief K. Flamm, 1. 89–96. [in Ukrainian].*
2. Linkleiter K. (1976) *Freeing the natural voice* New York: Drama Book Specialist. – New York: Drama Book Specialist
3. Ohanezova – Hryhorenko O.V. (2019) *Avtopoezys artysta miuzyklu yak tvorchyi fenomen ta predmet muzykovedchoho dyskursu. [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse]. [in Ukrainian].*
4. Samoilenko O.I. (2004) «Mova svidomosti» ta semantychnyi analiz muzyky: do postanovky problemy. [«Language of consciousness» and the semantic analysis of music: towards the statement of the problem] *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni A.V. Nezhdanovoi / hol. red. O.V. Sokol. – Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanova / goal. ed. O.V. Sokol Odesa: Druk. [in Ukrainian].*
5. Tytarenko T.M. (2002) *Zhyttievyi svit osobystosti: u mezhakh i za mezhamy budennosti. [The life world of an individual: within and beyond everyday life] – 5. 376. [in Ukrainian].*
6. Romenets V.A., Kirichuk O.V. (2006) *Osnovy psykhologhii. [Basics of psychology]: pidruchnyk. – vydavnytstvo Lybid. – textbook. – Lybid publishing houses. [in Ukrainian].*