

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) имени М.И. ГЛИНКИ

На правах рукописи

ПРИХОДОВСКАЯ ЕКАТЕРИНА АНАТОЛЬЕВНА

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ И ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КОМПОЗИТОРА**

Специальность 17.00.02 – 17 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

НОВОСИБИРСК 2010

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания
Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Научный руководитель:	доктор искусствоведения Н.П. Коляденко
Официальные оппоненты:	доктор искусствоведения М.Ю. Дубровская кандидат искусствоведения И.Л. Ванечкина
Ведущая организация:	Краснодарский государственный университет культуры и искусств

Защита состоится 18 июня 2010 г. в 15 часов на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д. 210.011.01 при Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки (630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки.

Автореферат разослан «_____» 2010 г.

И.о. учёного секретаря
диссертационного совета
доктор искусствоведения



М.Г. Карпычев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В современной музыкальной культуре приобретает большое значение тенденция к все более интенсивному обновлению синтетических жанров. В то же время и давно сложившиеся, располагающие богатой историей формы не теряют актуальности, развиваясь за счет привносимых художниками синтетических элементов. Процессы изменения синтетических жанров чрезвычайно сложны и зачастую включают обращение к «давно забытому старому», особенно при отсутствии обновления их систематизации. Эта тенденция наблюдается, в частности, в области музыкального театра: «...смешанные формы, с самыми различными комбинациями и пропорциями соотношения элементов... представляют современный музыкальный театр. XX век не выработал какой-либо общей концепции формы, способной создать универсальные модели наподобие оперы *seria* и *buffa* в XVIII веке...»¹. Тем не менее, при всём многообразии исторических модификаций, любые формы музыкального театра, как и большинство жанров камерно-вокальной музыки, строятся на единой основе – природных свойствах *человеческого голоса*². Обращение в диссертации к творческой практике композитора в области камерно-вокальных и вокально-сценических произведений обусловлено стремлением акцентировать внимание на собственно вокальных выразительно-эмоциональных возможностях и выделить инвариантные, не зависящие от эпохи или стиля природные свойства вокальной музыки. Эти свойства, общие для признанных шедевров и ещё не созданных вокальных произведений, определяют их жизнеспособность и непреходящую **актуальность** изучения вопросов, связанных с созданием вокальной музыки.

Синтетические камерно-вокальные и вокально-сценические произведения являются **объектом** предпринятого исследования. Ракурс рассмотрения объекта обусловлен практической направленностью исследования, побуждающей акцентировать внимание на «панораме возможностей», открытой для композитора и способствующей выявлению инвариантных выразительно-эмоциональных возможностей вокальной музыки. В диссертации выделяется триада комплексов выразительных средств – вербальный, музыкальный и вокально-технический, – равноправное взаимодействие и единство которых представляют собой, на наш взгляд, одну из важнейших задач композитора в работе над вокальным произведением³. Взаимодействие вербального, музыкального и во-

¹ Music theatre in the changing society. – Unesco, 1968. p. 15

² Случаи инструментальной трактовки голоса встречаются преимущественно в камерно-вокальной музыке (например, практика мотета XV века или полифонических конструкций Нидерландской школы).

³ Равноправие трех комплексов означает их равные возможности при условии изначально присутствующей в музыкальном мышлении приоритетной роли музыкального начала.

кально-технического комплексов в процессе создания композитором камерно-вокальных и вокально-сценических произведений является **предметом** исследования в диссертации. При этом акцентируется значение вокально-технического комплекса, впервые представляющего в исследовании как обладающий большими возможностями наряду с вербальным и музыкальным не только в сфере исполнительской деятельности певца, но и в области творчества композитора (под вокально-техническим комплексом понимаются средства выразительности, традиционно относящиеся к сфере деятельности певца-исполнителя – в частности, тесситура и певческое дыхание).

Предполагаемым результатом взаимодействия вербального, музыкального и вокально-технического комплексов средств выразительности является органическое *единство* слагаемых вокального произведения, при условии возможного преобладания того или иного комплекса, что обуславливается стилистическими или жанровыми характеристиками произведения.

Для выявления выразительно-эмоциональных свойств вокальной музыки важное значение имело обращение в работе к лингвистической категории *эмотивности*, понимаемой как одно из качеств художественного текста (в данном случае, вокального произведения) и как «языковое воплощение» (С. Ионова) психологического свойства эмоциональности. Эмотивность рассматривается в диссертации, по определению В. Шаховского, как «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики»⁴. В фокусе предпринятого исследования на первый план выходит присущий вокальным и вокально-сценическим произведениям комплексный язык, с системой выразительных средств которого работает композитор. Эмотивность же предстаёт как интегративный фактор соединения в них слова, музыки и вокальной техники: в вербальной и вокально-технической языковых системах акцентируются эмотивные составляющие, тогда как музыкальная представляется центральным эмотивным компонентом целого.

Ведущим фактором исследования является внимание к *процессу*, а не законченным продуктам композиторского творчества. Творческий процесс – явление динамическое, индивидуальное и малоизученное. Одним из важнейших его свойств является *нацеленность на создание продукта*, поэтому и в результатах композиторского творчества (завершённых произведениях) можно наблюдать черты творческой деятельности композитора. С этой позиции в диссертации рассматриваются, наряду с современными произведениями, вокальные шедевры прошлого – в их завершённости прослеживаются инвариантные

⁴ Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж, 1987. С. 24

свойства, характерные для вокальной музыки в целом и определяющие особенности создания композитором вокальных произведений. Выявление этих свойств – не зависящих от эпохи и особенностей индивидуального стиля – представляет ценность как для исследования уже созданных произведений, так и для творческой практики молодого композитора. В этой связи затрагиваются отдельные вопросы психологии творчества, связанные со стадийностью художественно-творческого процесса.

Обращение в диссертации к вокальной музыке предполагает внимание к обеим её сферам – и камерно-вокальной, и вокально-сценической (опера). При этом преимущественное внимание уделяется вокально-сценическим произведениям. Камерно-вокальная сфера в основном представлена жанром, впервые выступающим в качестве объекта научного исследования – сольной вокальной поэмой. Такое соотношение двух сфер обусловлено тем, что в вокальной поэме, как стремится показать автор, отчётливее всего выявляются особенности строения и функционирования *сольного вокального образа*, который представляется значимым для выявления выразительных возможностей вокальной музыки. Специфика создания композитором сольного вокального образа в камерно-вокальном произведении в общих чертах соответствует закономерностям сочинения сольной партии в опере; взаимодействие слова, музыки и вокальной техники в процессе выстраивания композитором сольного вокального образа раскрывается на новом уровне в применении к опере, включающей сольный вокальный образ как ведущий компонент.

Цель исследования – выявление путей реализации композитором в камерно-вокальных и вокально-сценических произведениях органического единства слова, музыки и вокальной техники.

Достижение цели исследования подразумевает решение ряда конкретных **задач**:

- 1) рассмотрение в творческом процессе композитора синкретического художественного прообраза, способствующего формированию сольного вокального образа;
- 2) очерчивание структуры сольного вокального образа и определение места в данной структуре вокально-технического компонента;
- 3) осмысление в аспекте эмотивности различных способов соотношения слова, музыки и вокальной техники при создании сольного вокального образа;
- 4) определение роли сольного образа в жанре вокальной поэмы;
- 5) выявление закономерностей соотношения трёх обозначенных комплексов средств выразительности применительно к построению оперы как синтети-

ческого целого, ведущим компонентом которого является сольный вокальный образ.

Методологическую основу исследования составляет комплекс психологических, лингвистических, музыковедческих и вокально-методических подходов. Психологические подходы задействуются при рассмотрении начальной стадии творческого процесса композитора (Л. Бочкарёв) и связи в данном процессе психической и интонационной составляющих (В. Медушевский), а также основополагающего для работы понятия психологической установки (Д. Узнадзе), спроецированной на творчество певца (И. Герсамия). В качестве основного механизма воплощения психологического качества эмоциональности, представляющегося центральным для вокального произведения, привлекается эмотивность (В. Шаховский, С. Ионова) как свойство литературного художественного текста. Категория эмотивности экстраполируется из области коммуникативно-ориентированной лингвистики, проецируясь на выразительные средства языка синтетических (вокальных и вокально-сценических) произведений. Здесь приобретает значение эмотивность музыкального текста (П. Волкова). Важнейшая для вокального образа содержательно-подтекстовая информация (И. Гальперин) концентрируется в его глубинных уровнях. Исторические аспекты поставленных вопросов задействуют комплекс музыковедческих (Г. Кулешова, М. Черкашина, М. Друскин), а также вокально-методических (В. Багадуров, Л. Дмитриев) подходов.

Дополнительным методом в работе служит рефлексия, раскрывающая взгляд композитора на собственный творческий процесс изнутри. Самонаблюдение и самоконтроль выступают в качестве важных свойств творческого сознания, позволяющих внести определённые коррективы в процесс сочинения. В связи с этим существенной предпосылкой исследования представляются воспоминания и рефлексии композиторов (М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, П. Чайковского, Э. Денисова, В. Мартынова, А. Мухи) и певцов (М. Каллас, Г. Вишневской, Д. Фишера-Дискау), а также анализ литературных и музыкальных художественных текстов.

Научная новизна исследования сопряжена с его проблематикой и вытекает из заявленной цели и задач. В диссертации впервые:

- 1) поставленные вопросы рассматриваются сквозь призму рефлексивного подхода, состоящего в осмыслении с точки зрения композитора приоритетных направлений творческого процесса при создании вокальных и вокально-сценических сочинений;

- 2) в творчестве композитора, обращающегося к вокальным произведениям, сфера вокально-технических проблем предстаёт в качестве равноправной вербальной и специфически музыкальной сферам;
- 3) устанавливается трёхкоординатная структура комплексов средств выразительности, реализующих в произведении эмотивность как свойство художественного текста;
- 4) обрисовываются две модели развития художественного прообраза (модели «кристаллизации» и «прорастания»);
- 5) обосновывается трёхуровневая структура «выражаемого» в вокальном произведении (уровни целостного психологического вектора, эмоциональной окраски и фактуальной конкретики) и два типа художественного выражения: информативный и суггестивный;
- 6) выдвигается тезис о зонной природе психологической установки;
- 7) определяется понятие целостного композиторского «ключа» как отражения установки в области творчества композитора.

Кроме того, в работе впервые сформулированы основные признаки предложенных автором жанров сольной вокальной поэмы, воплощающей поэдность как принцип формообразования, и оперы-вокализа.

Материалом исследования служат музыкальные тексты, относящиеся к вокальным жанрам, камерным и сценическим. Подзаголовок «творческая практика композитора» в названии работы указывает на важность в ней практических аспектов рассматриваемых вопросов. Для композитора нет более плодотворного творческого диалога, чем ознакомление с творчеством великих мастеров прошлого – которое служит не «образцом для подражания», но «пищей для размышлений». В работе рассматриваются произведения западных оперных композиторов – Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, а также русских мастеров: Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Прокофьева. Особое внимание уделено художественным принципам веристского оперного театра (Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло), а также творчеству М. Мусоргского и его операм «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка». Кроме того, автор опирается на опыт работы над своими операми «Бег» (по одноименной пьесе М. Булгакова), «Гуси-Лебеди» (по мотивам русской народной сказки), «Donna Piangenda» (на тексты латинского реквиема), оперой-вокализом «Трудовая, 17», над либретто по роману С. Цвейга «Нетерпение сердца» и камерно-вокальными сочинениями,

реализующими принцип поэмности (сольные вокальные поэмы «Трава на обрыве», «Кукушка», циклы «Шаги тишины» и «Agnus Domini»).

Наиболее существенные результаты исследования позволяют сформулировать следующие **основные положения**, которые выносятся на защиту:

1) для создания вокальных произведений значимой предпосылкой является синкретичность художественного прообраза как исток индивидуального творческого процесса;

2) сольный вокальный образ в опере и камерно-вокальных произведениях организуется в двух аспектах – выражаемого (трёхуровневая структура, включающая целостный психологический вектор, эмоциональную окраску и фактуальную конкретику) и выражающего (вербальный, музыкальный и вокально-технический комплексы средств выразительности, интегративным фактором объединения которых выступает эмотивность);

3) динамика образа коррелирует с динамикой взаимодействия двух типов выражения: информативного и суггестивного, а также включает интеграцию трёх комплексов средств выразительности;

4) вокальный образ выстраивается в зависимости от: а) специфики тембра голоса, соотносимой с типом психологического темперамента; б) характера образно-конкретной, стилистико-интонационной и личностно-вокальной установок, образующих целостную психологическую установку, конкретизирующуюся в целостном композиторском «ключе»; в) динамики интонационных сфер: речитатива и ариозности, а также – тесситурной драматургии и певческого дыхания;

5) в соответствии с комплексами средств выразительности в опере акцентируются три сферы – вербальная (проблемы либретто), музыкальная (в которой на первый план выходят проблемы тематической организации) и вокально-техническая (вопросы распределения и динамики соотношения оперных партий), – чьё взаимодействие предполагает органический синтез и требует в каждом случае нового конкретного решения.

Раскрытию основных положений способствует **структура работы**, состоящей из Введения, трёх глав, Заключения, одиннадцати Приложений и библиографического списка, включающего 137 наименований. В Приложениях помещены примеры созданных автором диссертации эскизов целостного композиторского «ключа», нотные примеры произведений автора (жанры сольной вокальной поэмы и монооперы) с прилагающимся музыковедческим анализом, а также образцы либретто с развёрнутыми теоретическими комментариями.

Теоретическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов для исследования проблем творческого процесса, анализа синтетических жанров, специфики вокальной музыки. Теоретическая значимость существует в неразрывном единстве с **практической**. Результаты работы могут использоваться в творческой деятельности композиторов и певцов, а также в учебных курсах композиции, истории музыки, оперной драматургии, сольного пения и музыкального театра.

К **апробации** работы можно отнести реализацию теоретических выводов автора в оперном («Гуси-Лебеди», «Бег», «Трудовая, 17», «Donna Piangenda») и камерно-вокальных жанрах (жанр вокальной поэмы), а также доклады, прочитанные на конференциях различного ранга, и освещение теоретических положений в существующих публикациях по теме работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность и новизна исследования, определяются его основная цель, задачи, теоретическая и практическая значимость. Подчеркивается, что специфика предмета и объекта работы обуславливает преобладание в диссертации практического ракурса рассмотрения поставленных вопросов. Отмечается, что ведущим в исследовании является комплексный методологический подход.

Первая глава «К вопросу о предпосылках художественно-творческого процесса в сфере вокальной музыки» посвящена вопросам возникновения и свойств художественного прообраза на начальном этапе создания вокального произведения.

В *разделе I «Синкретичность художественного прообраза»* рассматриваются два варианта феномена, неоднократно становившегося объектом исследования учёных и предметом рефлексии самих художников и обозначаемого как художественный прообраз.

В диссертации отмечается, что возникновению художественного прообраза предшествует *контакт конкретного творящего сознания с неким явлением, способствующим началу творческого процесса*. От характера явления, с которым вступает в контакт творящее сознание, зависят, в данном случае, особенности интеграции выразительных средств. Явление, инициирующее творческий процесс, обладает различными характеристиками: это может быть чувственно-конкретное впечатление (принцип мимезиса), логическая структура (конструктивный принцип), ряд исходных элементов вкупе с правилами их

комбинации (принцип игры), другие художественные произведения (принцип аллюзии), и т.п. Эмоционально-чувственная природа вокального произведения обуславливает привлечение, в большей степени, миметического принципа. Как показано в диссертации, этот принцип проявляется в вокальном образе через эмотивность, интегрирующую на основе психологического свойства эмоциональности комплексы средств выразительности вокального произведения.

Первый вариант художественного прообраза актуализируется при создании композитором сольного вокального образа. Близкие, но не идентичные, образующие некоторую понятийную область явления предстают как «протоинтонационная форма» (В. Медушевский) и «симультаный прообраз» (С. Вейман). В диссертации акцентируется *синкретичность* данного явления как предпосылка синтетичности вокального образа; в нерасчленённом единстве в нём содержатся такие первичные элементы вокального образа, как фонетика, «диффузное ощущение высоты звука» (Б. Теплов), динамика и дыхание. В историческом плане носителем первоначальной нерасчленённости художественных компонентов, соответствующей аналогичным свойствам прообраза, как представляется, можно считать целостность сознания синкретического актёра.

Второй вариант возникает при создании вокально-сценических произведений, художественный прообраз которых входит в такой ряд, как «план целого» (М. Глинка), «проект» (П. Чайковский), «эвристическая модель» (М. Арановский). Исторической предпосылкой данного явления представляется синкретический ритуал. Ритуал предстаёт условной параллелью синтетических произведений, воплощая стремление к созданию универсальной модели мира, что обуславливает необходимость внимания к его свойствам⁵. Театр также стремится к выстраиванию наиболее развёрнутой модели мира – но к выстраиванию модели *эстетической*, а не *сакральной*, создаваемой ритуалом. Рассматриваемый в работе православный ритуал как условная типологическая параллель оперы содержит такие протоэлементы музыкально-театрального действия, как канонический текст, колокольный звон и хоровое пение. Синкретичность художественного прообраза оперы, происходящая от синкретизма древнего ритуала, и синкретичность художественного прообраза сольного вокального образа оказываются связанными как соподчинённые явления: синкретический актёр → синкретичность прообраза сольного вокального образа → сольный вокальный образ; древний синкретический ритуал → синкретичность прообраза оперного целого → опера.

⁵ Общие внешние свойства ритуала аналогичны, например, для различных восточных культов и православной церкви, а также отражаются в специфике восточного традиционного театра.

В разделе II «Формирование вокального образа» показывается, что развёртывание синкретического художественного прообраза протекает как его взаимодействие со спектром средств выразительности. На данном этапе отмечается значение его контакта с «настройками» творящего сознания, обуславливающими выбор языковых средств.

Творчество композитора в области вокальных произведений включает, как было отмечено, три комплекса средств выразительности, происходящих из синкретичности прообраза (слово, музыку и вокальную технику). Специфика взаимодействия данных трёх комплексов на начальном этапе творческого процесса определяется их объединением на основе эмотивности. В вербальном комплексе акцентируются эмоциональные и фонетические ресурсы; музыкальный комплекс представляется концентрацией эмотивности; в вокально-техническом комплексе на первый план выступает не техническая, но эмоционально-выразительная сторона. Взаимодействие трёх комплексов средств выразительности в вокальном произведении на начальных этапах функционирования прообраза можно наглядно представить схемой:



Границы очерченных в схеме областей представляются размытыми; однако, обозначены перспективы удаления крайних комплексов от эмотивности: вербального комплекса — в сторону усиления роли в нём предметно-логического значения, вокально-технического комплекса — в сторону инструментальной трактовки голоса. Данные перспективы обозначают выход за пределы области эмотивности (концентрирующейся в музыкальном комплексе), а также, в дальнейшем, за пределы вокальной музыки в целом.

В диссертации подчёркивается, что интегративная функция эмотивности нацелена на создание вокального образа и как самостоятельного явления, и как компонента целого (оперы). Прообраз содержит единство, в протоформе, трёх названных комплексов средств выразительности, и изменение характеристик одного из комплексов кардинально меняет эмотивный компонент образа и придаёт ему другое значение.

Например, влияние изменения характеристик вербального комплекса на формирование эмотивности как интегративного свойства вокального образа можно наблюдать при исполнении романсов и арий не на языке оригинала (меняется и фонетико-тесситурная драматургия, заложенная композитором, и специфика организации дыхания). Эмотивная множественность, возникающая при фиксации вербального, но в то же время изменении музыкального и вокально-технического комплексов, иллюстрируется рассмотрением ряда романсов, написанных разными композиторами на один текст: в частности, романсов на слова А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» М. Балакирева («Грузинская песня») и С. Рахманинова. В первом случае акцентируется орнаментальность мелодии, призванной характеризовать «песни Грузии печальной», что обуславливает произвольное выделение на распеве тех или иных фонем, длительность и достаточную поверхностность дыхания, а также относительное нивелирование смыслового содержания слов. Во втором случае подчёркивается развёртывание психологического движения «мучительного воспоминания», опирающееся на слова «иную жизнь и берег дальный», что отражается в крещендирующем выстраивании тесситурной драматургии (с кульминацией на словах «Но ты поёшь») и постепенном уменьшении длины дыхания (свидетельствующем о нарастании эмоционального напряжения), а также выделении слов, несущих основную смысловую нагрузку, и ударных фонем в них. Роль в изменении эмотивной характеристики образа вокально-технического комплекса при фиксации вербального и музыкального прослеживается на примерах исполнения одного произведения (чаще камерно-вокального) разными тембрами голосов, что является довольно распространённой практикой и в концертной жизни, и в учебном процессе.

Итак, формирование вокального образа принципиально зависит от соотношения и характеристик трёх участвующих в данном процессе комплексов средств выразительности, интегрируемых на основе эмотивности.

В диссертации показывается, что в дальнейшем «раскрытии» прообраза, при действии эмотивности как фактора интеграции выразительных средств и общего организующего свойства текста, наблюдаются две модели развития. Определяющая модель зависит от типа изначальной организации, формирующейся на начальном этапе творческого процесса. Тип изначальной организации прообраза обуславливается спецификой индивидуального творящего сознания, а также особенностями протекания взаимодействия прообраза со спектром средств выразительности. Прообраз может, по нашему мнению, выступать в двух вариантах: либо локальное *синкретическое зерно*, самораскрывающееся в

некоторое целое по принципу метонимии, - либо размытый *образный фон*, из которого «кристаллизуются» соответствующие конструкции и детали. Способ развития прообраза, представляющего собой локальное синкретическое зерно, в работе предлагается обозначить как *модель «прорастания»*; способ развития прообраза, представляющего размытый образный фон – как *модель «кристаллизации»*. В зависимости от выбора композитором той или иной модели наблюдается та или иная специфика действия эмотивности, проявляющаяся в преобладании тех или иных средств выразительности.

Например, в романсе В. Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца» (на слова А. Пушкина) композитором сознательно подчёркнута изначальная модель организации прообраза в виде синкретического зерна (журчание воды фонтана, воплощённое звукоизобразительными средствами фортепианной партии). В романсе С. Рахманинова «Здесь хорошо», напротив, наблюдается действие модели «кристаллизации» из размытого образного фона, представленного эмоциональным состоянием покоя: тезис «Здесь хорошо», вербализующий основное эмоциональное содержание романса, отделён от последующей его конкретизации («река», «цветы», «сосна» и т.п.) фразировочными и фактурными (в партии сопровождения) средствами.

Таким образом, в первой главе раскрываются некоторые предпосылки возникновения художественного прообраза и процесса создания композитором сольного вокального образа, рассмотрению которого посвящена вторая глава диссертации. В то же время рассмотренный в главе «план целого» предстаёт как прообраз, а сольный вокальный образ – как ведущий компонент оперного целого, являющегося предметом внимания в третьей главе.

Вторая глава «Структура и динамика сольного вокального образа» посвящена вопросам организации и функционирования сольного вокального образа в вокальных и вокально-сценических произведениях. Здесь в поле внимания оказываются инвариантные свойства вокального образа, создаваемого композитором, вне зависимости от тех или иных эпохи и стиля. Они отражают специфику, в каждом конкретном случае, взаимодействия между художественным прообразом и способами его воплощения.

В *разделе I «К проблеме специфики сольного вокального образа»* рассматриваются общие теоретические вопросы структуры и динамики вокального образа, актуальные для творческого процесса композитора в данном направлении.

В статическом (структурном) отношении сольный вокальный образ содержит две составляющие – структуру *выражаемого* и структуру *выражающе-*

20. В первом случае перед нами предстаёт трёхуровневая иерархия, во втором случае – отражение этой иерархии в структуре комплексов средств выразительности.

В структуре выражаемого уровни сольного вокального образа образуют устойчивую инвариантную иерархию, специфичную для каждого конкретного образа. Предлагается рассмотреть её раскрытие на трёх уровнях: *целостный психологический вектор – эмоциональная окраска – фактуальная конкретика*. Данные три уровня представляются основными и соотносятся с различными сторонами информации, выделяемыми в литературном тексте И. Гальпериным⁶. Центральной для вокального произведения оказывается содержательно-подтекстовая информация (СПИ), реализующая эмотивность как свойство синтетического художественного текста; СФИ, которой соответствует уровень фактуальной конкретики, лишь частично содержит эмотивность; содержательно-концептуальная информация (СКИ) соответствует специфике их соединения в драматургической динамике развития в данном произведении. Можно определить СПИ и СФИ как составляющие статической структуры образа, тогда как СКИ – составляющая динамического развития и изменения образа в целом.

Носителями данных трёх уровней структуры выражаемого в сольном вокальном образе представляются: 1) голос певца, безотносительно личности конкретного исполнителя характеризующийся спецификой избираемого композитором тембра (целостный психологический вектор); 2) музыкальная интонационно-тематическая организация произведения (эмоциональная окраска); 3) пропеваемый вербальный текст (фактуальная конкретика).

Однако в вокальной практике пение часто делает вербальный текст непонятным. В операх школы *bel canto*, например, значение уровня фактуальной конкретики сознательно сводилось к минимуму: он реализовался почти исключительно в речитативах, тогда как в ариях и ансамблях находили выражение аффекты (уровень эмоциональной окраски). Возможность снятия уровня фактуальной конкретики свидетельствует о почти исключительном преобладании в структуре выражаемого, о чём сказано выше, двух уровней – *эмоционального* и *целостного психологического* (СПИ, по Гальперину). Ключевыми, ведущими компонентами здесь являются *музыка* и *голос* (эмоциональная окраска и целостный психологический вектор, соответственно)⁷. В качестве иллюстрации к

⁶ СФИ (содержательно-фактуальная информация), СПИ (содержательно-подтекстовая информация), СКИ (содержательно-концептуальная информация). – См.: Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 2009

⁷ Вербальный текст вокального произведения участвует в формировании СПИ на уровне фонетики и дыхания, но не предметно-логического смысла, отражающего, в большей степени, СФИ.

данному тезису рассматривается опера-вокализ «Трудовая, 17», созданная автором диссертации как творческий эксперимент, где уровень фактуальной конкретики реализуется только в трёх небольших репликах непоющего персонажа и в сценической обстановке, а на первый план выводится музыкально-тематическая организация и работа с полным спектром вокальных тембров.

Важнейшим свойством структуры выражаемого в сольном вокальном образе представляется её иерархичность, выстроенная от глубинных слоёв к более внешним: *целостный психологический вектор* → *эмоциональная окраска* → *фактуальная конкретика*.

Подобная иерархия находит отражение и во второй структуре. Структура выражающего формируется несколькими комплексами средств выразительности, которыми располагает вокальное произведение. Как правило, музыковедческий анализ затрагивает только вербальный и музыкальный компоненты, относя прочие к области исполнительской деятельности. Однако не менее важным для творчества композитора представляется *вокально-технический компонент*, который следует, по нашему мнению, относить не только к процессу интерпретации, но к процессу создания вокального произведения. В данном случае нас интересует влияние объективных инвариантных вокально-технических условий на композиторское творчество в области вокальных и вокально-сценических сочинений.

Наглядной иллюстрацией важности такого влияния может послужить создание автором партии Люськи в опере «Бег», которая оказалась чрезмерно высокой (не учитывающей закономерностей построения тесситурной драматургии), а также нагруженной вербальным текстом. В вокальной поэме «Кукушка» автор уже сознательно выстраивал тесситурную драматургию, учитывая необходимость смены достаточно длительных эпизодов «отдыха» солистки (в средней и сравнительно низкой тесситуре, где концентрировался вербальный текст – носитель уровня фактуальной конкретики) и высоких каденций, оформленных распевом или вокализом (отражение уровней эмоциональной окраски (мелодическая линия) и целостного психологического вектора). Данный принцип, плодотворный для солиста и оптимальный для образа, нашёл яркое и поучительное для молодого композитора воплощение в таких знаменитых и репертуарных партиях для колоратурного сопрано, как Царица Ночи (В.-А. Моцарт, «Волшебная флейта»), Лакме (Л. Делиб, «Лакме»), Олимпия (Ж. Оффенбах, «Сказки Гофмана»), Кунигунда (Л. Бернштейн, «Кандид»).

Таким образом, создание вокального произведения осуществляется как выстраивание взаимодействия трёх комплексов выразительных средств – вербаль-

ного, музыкального и вокально-технического. Различные исторические стилевые и жанровые модификации вокальных и вокально-сценических произведений обусловлены, по нашему мнению, множественностью вариантов соотношения в них данных трёх комплексов.

Воплощаясь с помощью языковых средств тех или иных видов искусства, «эмоциональные переживания из области психологии переходят в область языка, трансформируясь в категорию эмотивности» (П. Волкова). Вступая во взаимодействие с комплексами средств выразительности (представленными во второй структуре), структура выражаемого переходит в «область языка». Именно в этот момент появляется эмотивность как свойство текста, предстающая механизмом связи между двумя рассмотренными структурами. Их взаимодействие выстраивается по принципу «прообраз – спектр выразительных средств» (см. первую главу) или «выражаемое – выражающее», переход между которыми осуществляет эмотивность.

Взаимодействие в сольном вокальном образе иерархической структуры выражаемого и структуры комплексов средств выразительности, не имеющей качества иерархичности, представляется сложным динамическим процессом, не располагающим прямыми соответствиями в силу функциональной неоднозначности компонентов. Однако можно составить таблицу примерных соответствий двух данных структур, соединяющихся посредством эмотивности.

Таблица примерных соответствий

<i>Структура выражаемого</i>	<i>Структура выражающего</i>
целостный психологический вектор	вокально-технический комплекс
эмоциональная окраска	музыкальный комплекс
фактуальная конкретика	вербальный комплекс

При обозначении общих теоретических аспектов динамики взаимодействия и функционирования рассмотренных структур в вокальном произведении рассматриваются вопросы его драматургического развития. Особенности функционирования структуры выражаемого обуславливаются спецификой взаимодействия двух *типов выражения*, обозначаемых в диссертации как *информативный* и *суггестивный*. Данная пара восходит к общей оппозиции *логическое – эмоциональное* и присутствует во многих художественных произведениях; в работе композитора над вербальным первоисточником вокального произведения она отражается посредством купюр и повторов. В различных модификациях оперы смена преобладания информативного или суггестивного типов выражения подчёркивается либо номерной структурой (первый реализуется через речитатив, второй – через арию), либо соотношением речитативной и ариозной

интонационных сфер, между которыми происходит «убывание» информативного типа выражения и «возрастание» суггестивного.

В *разделе II «Психологические факторы создания вокального образа»* рассматривается создание в вокальном произведении обширного подтекстового объёма с помощью вокально-технического и музыкального комплексов средств выразительности (как уже было сказано, ключевым для вокального произведения является уровень СПИ, соответствующий обозначенным в диссертации двум глубинным уровням структуры выражаемого).

Одной из важнейших стадий «расшифровки» синкретического прообраза с помощью комплексов выразительных средств вокального произведения представляется нахождение *целостного композиторского «ключа»*, на основе которого создаётся *эскиз* произведения. Целостный «ключ», охватывая обе стороны структуры образа и динамический рельеф взаимодействия типов выражения, предстаёт в виде специфической «протоформы», не имеющей конкретных звуковысотной, фактурной и т.п. наполненности.

Целостный «ключ» представляется отражением в области композиторской деятельности феномена психологической установки (Д. Узнадзе). Применительно к вокальным и вокально-сценическим произведениям установка включает три типа: образно-конкретную (отражающую уровень фактуальной конкретики, соответствующий вербальному комплексу выразительных средств), стилистико-интонационную (эмоциональный уровень, музыкальный комплекс) и личностно-вокальную (уровень целостного психологического вектора, вокально-технический комплекс). Исходной, в данном случае, представляется образно-конкретная установка, так как формирование целостного композиторского «ключа» начинается с осмысления и переосмысления вербального текста (текста камерно-вокального сочинения или первоисточника либретто оперы). Аналогичные типы установки наблюдаются в исполнительском творчестве певцов, которым адресованы вокальные и вокально-сценические произведения (И. Герсамя).

Образование единого «поля» понимания данного вокального образа в композиторском творчестве и в ряде исполнительских интерпретаций формирует предлагаемую в диссертации гипотезу о *зонной природе* (Н. Гарбузов) *психологической установки*, действующей и на поэта (автора вербального текста), и на композитора, и на певца с помощью аналогичных механизмов. Именно она создаёт основу для интеграции на основе эмотивности комплексов средств выразительности вокального произведения.

Акцентируя необходимость внимания композитора (уже на этапе создания эскиза) к вокально-техническим особенностям произведения, автор выделяет в диссертации два специфически вокальных, не актуальных для инструментальной музыки средства выразительности, такие как *тесситурная драматургия* и *певческое дыхание*. Участвуя в формировании вокально-технического комплекса средств выразительности, они в «протоформе» (эскизе произведения) определяют характер динамического взаимодействия информативного и суггестивного типов выражения. Подъём тесситуры у певца физиологически связан с увеличением уровня нервного возбуждения, а значит – изменением целостного психологического вектора; исходя из этого, выстраивается «динамика напряжений» вокальной линии, выражающая динамику глубинного уровня структуры вокального образа. В свою очередь, длина и интенсивность певческого дыхания «служит самым прямым и важным выразителем душевного настроения» (И. Прянишников).

В разделе III **«Жанр сольной вокальной поэмы»** в качестве иллюстрации вышеизложенных положений автор формулирует предложенный им и реализованный в собственной композиторской практике жанр *сольной вокальной поэмы*, в котором, как представляется, находят наглядное отражение структурные, динамические и психологические закономерности построения сольного вокального образа. Камерно-вокальные произведения в исполнительской практике нередко функционируют в транспонировании для других тембров, что значительно меняет специфику образа на уровне целостного психологического вектора; в связи с этим важным свойством, отличающим сольную вокальную поэму, представляется фиксированность целостного психологического вектора, ориентированность поэмы на выбранный композитором тембр голоса.

В разделе рассматриваются эстетические и жанровые предпосылки сольной вокальной поэмы, а также поэмность как принцип формообразования, обуславливающий метод организации целого как бессюжетного «потока сознания». Данный метод раскрывается на примере вокального цикла для баритона «Шаги тишины»⁸ (акцентирование внимания на уровне целостного психологического вектора). В качестве прообраза, организованного по типу размытого образного фона, здесь предстаёт голос конкретного исполнителя, для которого написано произведение: «кристаллизация» соответствующих конструкций и деталей формирует музыкальные и вербальные характеристики цикла. При создании поэмы для фортепиано и тенора «Трава на обрыве»⁹ (акцентирование вни-

⁸ Стихи Ф. Гарсиа Лорки и автора.

⁹ Тексты Ш. Бодлера и В. Гюго.

мания на уровне эмоциональной окраски) задействовалась, напротив, модель «прорастания», где синкретическим зерном служил очерченный вербальными средствами образ пленённой птицы. Как пример снятия уровня фактуальной конкретики при общем сохранении структуры выражаемого приводятся два варианта вербального комплекса в вокальном цикле автора, также реализующем поэзный принцип формообразования, – «Agnus Domini». Анализ вокальной поэмы для колоратурного сопрано «Кукушка»¹⁰ раскрывает особенности динамического функционирования вокального образа (информативный и суггестивный типы выражения, проявляющиеся в речитативной и ариозной интонационных сферах), а также выстраивания тесситурной драматургии и организации певческого дыхания. Различие жанров вокальной поэмы и монооперы выявляется на примере созданной автором монооперы «Donna Piangenda»¹¹.

Таким образом, вторая глава раскрывает значение психологической установки, проявляющейся в специфике целостного композиторского «ключа» и использования специфически вокальных средств выразительности, таких как тесситурная драматургия и певческое дыхание, в формировании структуры и динамики (функционирования в произведении) сольного вокального образа, представляющегося ведущим компонентом оперного целого, рассматриваемого в третьей главе.

Третья глава «Приоритетные направления творческой деятельности композитора при создании оперы» обращена к вопросам организации целого в вокально-сценическом синтетическом произведении, каким является опера.

Стремление к созданию универсальной модели мира объединяет оперу и её условную параллель – синкретический ритуал (в качестве примера в первой главе рассматривался ритуал православного богослужения); комплексы средств выразительности, участвующие в оперном синтезе (вербальный, музыкальный и вокально-технический), соотносятся с такими присутствующими в ритуале в нерасчленённом единстве элементами, как канонический текст, колокольный звон и хоровое пение. Нивелирование в ритуале личностного начала, сконцентрированного в опере в сольном вокальном образе, обусловлено ориентированностью на создание ритуалом сакральной, а не эстетической модели мира. В опере сольный вокальный образ, как уже отмечалось, присутствует как ведущий компонент, определяющий родовые свойства оперного жанра, без которого (в отличие, например, от хора или оркестра) опера не состоится. Однако здесь наблюдается сюжетно выстроенное взаимодействие ряда сольных во-

¹⁰ Вербальные тексты «Agnus Domini» и «Кукушки» принадлежат автору.

¹¹ На тексты латинского реквиема.

кальных образов, поэтому структура и динамика, рассмотренные во второй главе, функционируют на ином уровне. Меньшее значение приобретает на данном уровне психологическая составляющая структуры выражаемого, так как она ориентирована на индивидуальность певца и актуальна, преимущественно, при рассмотрении сольного вокального образа.

Структура комплексов средств выразительности в оперном целом обладает сложностью и многоаспектностью, поэтому в русле изучаемых проблем акцентируются только те аспекты, которые представляются актуальными для деятельности композитора при создании оперы.

Вербальный комплекс, в данном случае, воплощается в *оперном либретто*, работа над которым рассматривается в *разделе I «Проблемы оперного либретто»*. Специфика либретто предстаёт здесь в двух значениях: статическом (конкретное вербальное наполнение каждого фрагмента, соотносимое с уровнем содержательно-фактуальной информации), и динамическом (выстраивание общего драматургического плана оперы, соотносимое с уровнем содержательно-концептуальной информации). Либретто в статическом значении создаётся в соответствии с некоторыми закономерностями, определяющими место в синтетическом целом оперы вербального комплекса средств выразительности: 1) то, что может быть выражено в действии (визуально-сценический ряд) или музыкальными средствами выразительности, необязательно выражать в слове; 2) возможно снятие фактуальной конкретики с вербального ряда, за исключением тех случаев, когда она необходима как: а) информация, которую нельзя передать другими способами; б) особое средство выразительности.

Соотношение сольных вокальных образов в опере на уровне либретто в статическом значении реализуется композитором посредством фонетики и фразировки – эмотивных составляющих вербального текста. Например, таким способом в «Царской невесте» Н. Римского-Корсакова достигается контраст образов Грязного и Бомелия. Фонетика партии Грязного опирается на широкие, открытые фонемы «а» и «о» при общей достаточно большой протяжённости фраз; в партии Бомелия преобладают узкие, закрытые фонемы «е» и «и» при том, что реплики разбиваются на мелкие мотивы.

Подобные закономерности обуславливают и специфику построения либретто в динамическом значении. Здесь определяются, прежде всего, характеристики взаимодействия трёх комплексов средств выразительности в драматургии оперы, формирующего её «эмотивный план», а также формальные особенности организации оперного целого – преобладание сквозной или номерной структур, проявляющееся в динамике взаимодействия двух типов выражения (информа-

тивного и суггестивного), а также соответствующих интонационных сфер (речитативной и ариозной). Здесь находит отражение феномен «композиторской режиссуры» (Т. Курышева), что подтверждает важность внимания композитора к созданию либретто – если не самостоятельно, то в сотрудничестве с либреттистом.

Как примеры различных подходов к данным вопросам рассматриваются образцы либретто веристской оперы (где акцентируется равновесие элементов синтеза) и либретто М. Мусоргского (где акцентируется специфика взаимодействия динамических типов выражения). Основные принципы выстраивания оперного либретто (в обоих значениях) иллюстрируются также примерами созданных автором диссертации либретто («Бег», по М. Булгакову, и «Нетерпение сердца», по С. Цвейгу). Нивелирование уровня фактуальной конкретики в вербальном тексте превращает конкретный сюжет, лежащий в основе либретто, в обобщающую «притчу». В качестве примера приводятся купюры информативных элементов в пьесе М. Булгакова «Бег», в частности, выстраивание фразы Главнокомандующего белой армией, обрисовывающей конкретную военную ситуацию («Иной земли, кроме Крыма, у нас нет»), которая в либретто приобретает более общее значение при исключении словосочетания «кроме Крыма» («Иной земли у нас нет»).

В разделе II **«Вопросы музыкально-тематической организации оперы»** при обращении к музыкальному комплексу средств выразительности как концентрации эмотивности в качестве важнейшего для композитора при создании оперы отмечается *тематический компонент*. При этом в отношении оперы как синтетического произведения речь идёт не о теме, но о комплексе музыкальных тем. Как и в отношении либретто, в отношении музыкального тематизма в опере выделяются два аспекта: 1) статический – характеристики музыкальных тем и их соотношений; 2) динамический – «тематическая драматургия» оперы (Е. Чигарёва).

Обращаясь к статическому аспекту, композитор определяет прежде всего крупные *образные сферы* оперы (силы «действия» и «контрдействия»). Музыкальный тематизм отражает главные взаимодействующие в опере образные сферы; в частности, в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» присутствует тема любви, но не тема Татьяны, а в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» мы слышим тему Грязного, но не тему любви или ненависти Грязного. Подобные факты объяснимы тем, что носителем той или иной образной сферы может быть или конкретный персонаж, или его эмоция, или одна из обрисовываемых ситуаций и т.п. Выбор композитором объекта-«носителя» той или иной

образной сферы в опере индивидуален и зависит прежде всего от специфики целостного композиторского «ключа».

«Тематическая драматургия» отражает динамический аспект функционирования и взаимодействия основных образных сфер, а также «рельеф» тематической насыщенности различных эпизодов оперы. Динамика функционирования сольного образа оперного героя и взаимодействия ряда сольных образов в оперном целом соотносится с динамикой функционирования основных образных сфер оперы, выражающейся в тематической драматургии. Таким образом, вокально-сценическое произведение предстаёт как сложное динамическое синтетическое целое.

Центральное значение музыкального комплекса средств выразительности обусловлено его интегративной функцией в отношении вербального и вокально-технического комплексов, объединяющихся на основе эмотивности, концентрацией которой представляется музыкальный комплекс. Основопологающим для создания контрастных вокальных образов предстаёт контраст интонационно-тематической организации вокальных линий. Интонационно-тематический «эмотивный план» оперы задействует такие компоненты вербального комплекса, как фонетика, ритмика слова и фразировка; вокально-технический комплекс представлен здесь особенностями тесситурной драматургии (зависящими от интонационно-тематической организации вокальной партии) и спецификой организации певческого дыхания (также зависящей от интонационно-тематических свойств вокальной линии).

В *разделе III «Вокально-технический комплекс в структуре оперного целого»* в центре внимания оказывается вокально-технический комплекс, располагающий также двумя составляющими – вертикальной и горизонтальной, отражающими разные стороны взаимодействия сольных вокальных образов в оперном целом.

Взаимодействие сольных образов *по вертикали* воплощается в специфике организации оперного ансамбля, которому посвящён отдельный подраздел. Ансамбль не является непременным участником оперы, но обладает большим эмотивным потенциалом. В оперном ансамбле нивелируются вербальные средства выразительности: одновременное пение нескольких текстов не даёт возможности воспринять их лексический смысл (соответственно, во всех сольных партиях «снимается» уровень фактуальной конкретики, реализуемый вербальными средствами). Вокально-технический комплекс вкупе с музыкальным формируют один из важнейших принципов создания, например, большого ансамбля (существует множество примеров из финалов комических опер Россини

и Доницетти, ансамблево-хоровых сцен в операх Верди и т.п.) – соблюдение *комплементарности* партий в плане тесситуры и дыхания.

Во взаимодействии сольных вокальных образов, так же как в структуре единичного вокального образа, подчёркивается значение глубинных уровней (СПИ, по Гальперину), отражающих эмотивность как важнейшее свойство вокального или вокально-сценического произведения. Действие принципа *комплементарности* прослеживается в терцете Грязного, Бомелия и Любаши «Ох, не верится...» из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста». По принципу равновесия выстраивается и соотношение в опере диалога и дуэта. Например, сцена-диалог Григория Грязного и Любаши в первом действии оперы Римского-Корсакова «Царская невеста», развиваясь, переходит в дуэт («Знать, не любишь больше ты свою Любашу»), что требует организации певческого дыхания по принципу движения от короткого и поверхностного (реплики в сцене) к длинному и глубокому, кантиленному (дуэт). Сквозная сцена-диалог Мими и Рудольфа в опере «Богема» Пуччини, в которой высказывания героев организованы как большие сольные номера, выстроена по принципу тесситурного крещендирования и завершается дуэтом-апофеозом. В опере Верди «Травиата» структура сквозной финальной сцены предполагает, напротив, «разъединение» любовного дуэта главных героев на ряд хаотических реплик, что отвечает сюжетному значению данной сцены.

Взаимодействие сольных образов *по горизонтали* воплощается в изначальном распределении композитором персонажей «по тембрам» (статический аспект) и выстраивании соотношений между сольными партиями в драматургии оперы (динамический аспект). Статический аспект горизонтальной составляющей вокально-технического комплекса основан на связи психологического темперамента личности и тембра голоса (богатой традиции, восходящей к системе оперных амплуа). Динамический аспект раскрывается через анализ строения сольной оперной партии и её функции в опере, в зависимости от образных, эмоциональных и тесситурных особенностей, тесно связанных между собой.

Тесситурная драматургия оперной партии выстраивается в соответствии не только с образными, но и стилистико-техническими задачами. Исторически сложившийся жёсткий «канон» построения оперы (стабильный «набор» арий, ансамблей и речитативов), имевший место до появления в опере сквозной драматургии, оптимален именно со стилистико-технической стороны. Равновесие «напряжения» и «отдыха» (и эмоционального, и технического, что не всегда совпадает) осталось необходимым условием построения оперной партии и при разрушении «канона». В любой позднейшей опере вплоть до XX века можно

проследить те же драматургические закономерности, что и в более ранней. Непременно присутствует развёрнутый сольный номер главного героя (или героини), зачастую не один; присутствует определённое количество ансамблевых сцен; обязательно наличествуют речитативные эпизоды. Распределение этих необходимых элементов по цельной ткани оперы производится не только в зависимости от сюжетной необходимости, но и в связи со стилистико-техническими особенностями произведения. В частности, при соотнесении опер «Севильский цирюльник» Россини и «Евгений Онегин» Чайковского можно заметить следующие закономерности: развёрнутый сольный номер главной героини – ария Розины ~ сцена письма Татьяны; большие ансамблевые сцены – «Bricconi!» (Бартоло, Фигаро, Альмавива, Розина) или «Buona sera» (те же и Базилио) ~ сцена празднования именин Татьяны (+куплеты Трике) или сцена бала (встреча Онегина и Татьяны). При сильном различии стилистических, жанровых и эпохальных характеристик здесь содержатся некоторые инвариантные закономерности.

В диссертации подчёркивается, что опера представляет собой *размытую область жанрового пространства, образованного тремя координатными осями: слова, музыки, вокально-технической специфики*. В этом случае, фиксация, например, координаты по оси целостного психологического заряда приводит к образованию системы оперных амплуа; фиксация координаты по оси эмоциональной окраски – к традиционной классификации типов арий (ария *lamento*, ария мести и т.п.); по оси фактуальной конкретики – к созданию различных трактовок одного сюжета (например, «Севильский цирюльник» Паизиелло и Россини, «Иван Сусанин» Кавоса и Глинки, и т.п.). В данном случае, исторический подход к модификациям оперного целого переплетается с практическим, позволяя, при множественности жанровых и стилевых условий, обозначить инвариантные свойства оперы, определяющие перспективность и многовариантность дальнейшего развития жанра.

Таким образом, оперное целое формируется композитором как синтетическое единство множества компонентов триады «слово – музыка – вокальная техника». Ведущим компонентом вокально-сценического произведения является сольный вокальный образ, воплощаемый в оперных партиях. Как и сольный вокальный образ в камерно-вокальных произведениях, он рассматривается в диссертации как соотносимое единство двух структур – выражаемого и выражающего, – связанных посредством эмотивности, а также как динамика взаимодействия двух типов выражения. Средства выразительности, заложенные в единстве целостного композиторского «ключа», обобщаются в образующих це-

лостную психологическую установку трёх её типах. В синтетическом оперном целом рассмотренные три комплекса задействуются на более крупном уровне (либретто, тематизм, соотношение партий в структуре оперы). Их взаимодействие в процессе создания и единство в завершённом произведении представляется одним из родовых свойств оперы, с помощью которых реализуется стремление к созданию универсальной эстетической модели мира.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и намечаются перспективы практического применения выполненной работы. В качестве инвариантных составляющих вокального произведения утверждается триада комплексов средств выразительности – слова, музыки и вокальной техники, - актуальная для сольного вокального образа и как самостоятельного явления, и как ведущего компонента оперного целого. Внимание к вокально-техническому комплексу представляется важным направлением творческой деятельности композитора в области камерно-вокальных и вокально-сценических произведений.

Основные публикации по теме диссертации

- 1. Некоторые закономерности построения оперного ансамбля // Социально-гуманитарные знания: научно-образовательное издание. – Краснодар, 2007. – №12. – С. 151 – 153 (0,4 п.л.).**
- 2. Целостная психологическая установка при создании композитором сценического образа в опере // Омский научный вестник: издание Омского государственного технического университета. – Омск, 2009. – №2 (76). – С. 214 – 218 (0,7 п.л.).**
- 3. Единство слова, музыки и вокальной техники в структуре оперы // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2010. – №1 (6). – С. 182 – 185 (0,5 п.л.).**
4. Синкретичность замысла как основа творческого процесса // Мат-лы Всеросс. науч.-практич. конференции, посвящ. 35-летию г. Нижневартовска и 15-летию НГГУ «Синтез искусств и художественное творчество»: изд. Нижневартовского гос. университета. – Нижневартовск, 2008. – С. 4 – 6 (0,2 п.л.).
5. Синкретичность творческого первоимпульса // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. Тезисы докладов Новосибирской межвуз. студенч. конференции «Интеллектуальный потенциал Сибири»: изд. Новосибирской гос. архитектурно-художественной академии. – Новосибирск, 2007. – С. 13 (0,1 п.л.).
6. Сообщение – эмоция – энергия: к проблеме органической целостности смысла и средств выразительности в художественном творчестве // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. – Межвуз. сб.

научных трудов: изд. Краснодарского университета МВД России. – Краснодар, 2007. – Вып. 2. – С. 127 – 133 (0,4 п.л.).

7. Драматургия и целостность вокального произведения: опыт композитора // Сибирский музыкальный альманах 2005: изд. Новосибирской гос. консерватории (академии) имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2009. – № 6. – С. 62 – 68 (0,7 п.л.).

8. Информация и суггестия: равновесие элементов в синтезе искусств // Мат-лы 5-й междунар. науч.-практ. конференции «Семиотика культуры и искусства»: изд. Краснодарского университета МВД России. – Краснодар, 2007. – Т. 1. – С. 115 – 118 (0,2 п.л.).

9. Некоторые принципы построения оперного либретто // Мат-лы IV Всеросс. науч. конф. студентов и аспирантов «Искусство глазами молодых»: изд. Красноярской государственной академии музыки и театра. – Красноярск, 2008. – С. 128 – 132 (0,3 п.л.).

10. Основные компоненты образа героя в вокальном произведении // Современные гуманитарные исследования: компания Спутник +. – М., 2008. – №2 (21). – С. 227 – 228 (0,4 п.л.).

11. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого // Межвуз. сб. науч. трудов «Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность»: изд. Краснодарского университета МВД России. – Краснодар, 2009. – Вып. 4. – С. 32 – 36 (0,3 п.л.).

12. Эйдос и логос А.Ф.Лосева в структуре художественного сознания // Мат-лы XLVII Международной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: изд. Новосибирского государственного университета. – Новосибирск, 2009. – С. 19 (0,1 п.л.).

13. Некоторые особенности оперной драматургии М. П. Мусоргского (на примере «Сорочинской ярмарки») // Сб. мат-лов Всеросс. науч. конф. «Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление». – Новосибирск, 2008. – С. 280 – 289 (0,6 п.л.).

14. Православная служба как синтез искусств // Сб. науч.-теорет. и науч.-практ. работ по теории музыки. Специальный выпуск по материалам научно-теоретической конференции «Духовность в искусстве: история и современность»: ПС «Гросс-Мастер». – Новосибирск, 2009. – С. 85 – 94 (0,5 п.л.).



Научное издание

Приходовская Екатерина Анатольевна

**«КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ И ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КОМПОЗИТОРА»**

Подписано в печать 06.05.2010
Формат 60x84 1/8. Уч. – изд. 3,5 п.л.
Бумага офсетная,
тираж 120 экз.
Издательство «Окарина»
Новосибирск, ул. Ядринцевская, 25