

На правах рукописи



Клименко Вячеслав Валерьевич

**ЭМОТИВНЫЙ ПРОЦЕСС
КАК ПОДТЕКСТОВЫЙ СЛОЙ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Автореферат диссертации
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2023

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

- Научный руководитель: Приходовская Екатерина Анатольевна,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»,
профессор кафедры хорового дирижирования
и вокального искусства Института искусств
и культуры
- Официальные оппоненты: Волкова Полина Станиславовна,
доктор искусствоведения, доктор философских
наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»,
профессор кафедры музыкального воспитания
и образования Института музыки, театра и
хореографии
- Ярош Ольга Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный
институт искусств имени Дмитрия
Хворостовского», доцент кафедры
теории музыки и композиции
- Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова»,
кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится «01» декабря 2023 года в 16:00 часов на заседании совета 23.2.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <https://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат искусствоведения,
доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы предпринятого исследования обусловлена рядом фактов современного музыкознания и множеством вопросов певческого искусства. Особенное положение певца-солиста в рамках исполнительского искусства вызывает необходимость внимания к эмоционально-психологическим процессам, лежащим в основе его творчества. Личность певца выступает важнейшим, если не основным вспомогательным механизмом воплощения нотно-вербального текста. Именно его функция как вспомогательного механизма детерминирует необходимость ограничения сферы его действия, что исключает внимание ко многим, лежащим за пределами проблемы, исследованиям. Психологическая составляющая творчества исполнителя уже достаточно изучена, прежде всего в театральной системе К. Станиславского. Если его изыскания относятся больше к практике драматического актёра, то в творчестве певца, как можно предположить, роль этих наблюдений неизмеримо возрастает: человеческий голос является наиболее тонким инструментом с самыми большими выразительными способностями в сравнении со всеми другими музыкальными инструментами. В целом это свойство голоса вполне объяснимо тем, что «особый энергетический ток, тонкое чувственное воздействие на психофизиологическую структуру»¹ является свойством вокальной музыки.

Значение психологической составляющей² для певца имеет особую специфику в связи с взаимообусловленностью вокального звука и психологического напряжения. В то время как драматический актер может создавать общий психологический рисунок роли, певец без нюансирования внутреннего психологического процесса физически не сможет адекватно реализовать вокальную строчку. Певческий звук, более доступный для слушателя в любом конце зала, чем мимика драматического артиста, является, как известно, основным средством создания вокальной партии. Именно поэтому большое значение для творчества солиста имеют воплощаемые вокальным звучанием различные внутренние течения психологического мира, в первую очередь процессы эмоциональные.

Актуализация эмоционально-психологических процессов в современном искусстве обусловлена возрастающим значением невербального и подтекстового слоев художественных произведений: «...установление скрытых подтекстовых чувственных смыслов определяется усилением значимости в современном

¹ Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : на материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. С. 63.

² «Ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования...». См.: Станиславский, К. Работа актёра над собой. М. : АСТ, 2022. С. 102.

обществе интуитивно-эмоциональных способов видения мира»... Особенно отчетливо эта актуализация проявляется «в музыке как искусстве невербальном, лишенном “точечных” предметных значений, хранящем чувственную ауру смыслов»³. Эмоции, служащие в вокальной музыке центром, «ядром» психологического мира персонажа, трансформируются в художественную, текстовую реальность.

Согласно исследованиям В. Шаховского, отражением эмоциональных процессов в художественном тексте является феномен *эмотивности*⁴. Эмотивность как свойство музыкально-синтетических текстов рассматривается П. Волковой⁵. Отдельное внимание эмотивности уделено в работах Е. Приходовской, раскрывающей ее роль в создании психологического портрета персонажа монооперы⁶.

Принимая полностью позиции исследователей, экстраполирующих, вслед за В. Шаховским, понятие эмотивности из сферы психолингвистики в область музыки, считаем возможным сосредоточиться на раскрытии *исполнительского* аспекта проблемы (исполнительской интерпретации, создаваемой в вокальной партии). Эмотивность в вокальном произведении, как можно заключить из теории и практики, является основой и первичной целью деятельности солиста, чье творчество нацелено на создание звукового образа. Как для языка вербального, так и для языка синтетического (функционирующего в сфере вокальной музыки) представляется вполне актуальным утверждение, гласящее о наличии «категории эмотивности как ценностного континуума языка, посредством которого эмоциональные переживания субъекта творчества объективируются в художественном тексте и вызывают соответствующие эмоциональные переживания у субъекта интерпретации»⁷.

Эмотивность представляется более чем актуальной для невербального искусства музыки, в центре которой находится, как известно, феномен интонации. Именно этот феномен связывает вербальное и невербальное начала в вокальной музыке, что позволяет говорить о ее пограничных свойствах. В вокальной музыке объединяются слово, музыка и личность певца. Певец

³ Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : на материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. С. 5.

⁴ Шаховский, В. И. Эмоции с точки зрения лингвистики // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань–М. : Консерватория, 1995. С. 30–33.

⁵ Волкова, П. С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.

⁶ Приходовская, Е. А. Смысловый и выразительный потенциал монооперы. Томск : Изд. Дом Том. гос. ун-та, 2017. 457 с.

⁷ Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 47 с.

является носителем интонации, отвечающей за эмотивное содержание текста. Интонация «задаётся» композитором в синтетическом (нотно-вербальном) тексте, однако слушатель (непосредственный адресат) «получает» её только в контексте личности и голоса певца.

В процессе создания вокальной партии возникают взаимодействие и взаимовлияние двух смысловых пространств – внутритекстового и внетекстового. Внутритекстовое пространство связано напрямую с художественной реальностью и продуцирующим сознанием, тогда как пространство внетекстовое – с действительностью и сознанием воспринимающим. В этом факте ясно проявляется интегрирующая природа эмотивности и всех явлений, которые с ней связаны и будут фиксироваться в предлагаемом исследовании. Постоянным является «мерцание» между внутритекстовым и внетекстовым смысловыми пространствами, что обеспечивает пересечения и взаимопереходы между эмоциональностью и эмотивностью.

Обращаясь в диссертации к творческой деятельности певца как связующего «звена» композитора и его непосредственного адресата – слушателя (воспринимающего сознания), считаем целесообразным опереться на вводимое в работе понятие *аудиомодели* произведения – модели исполнительского прочтения зафиксированной в партитуре вокальной партии. Аудиомодель является той первичной конструкцией, с которой, собственно, и происходит контакт воспринимающего сознания и к формированию которой призвана творческая деятельность певца.

Аудиомодель, функционирующая в тексте вокального произведения, предваряет, определяет и осуществляет физическое воплощение связи между продуцирующим и воспринимающим сознаниями: «Есть буквы в алфавите, и есть знаки в музыке. Всё вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть *интонация вдоха* – как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет»⁸. Формируемое творческой деятельностью певца-исполнителя аудиальное прочтение роли восполняет незафиксированные в нотной записи глубинные интонационные коннотации образа.

Место эмотивности в художественном целом вокального произведения определяется действием эмоционального «маятника»: между эмоциональным зарядом адресанта (автора) и адресата (слушателя) лежит целый пласт уровней эмотивности, содержащейся в тексте и актуализируемой солистом в аудиомодели произведения. Таким способом осуществляется связь внутритекстового и внетекстового смыслового пространства; творческая деятельность солиста-певца, выступающая центральным предметом внимания в предлагаемом

⁸ Шаляпин, Ф. И. Маска и душа. М. : Москва, 2017. С. 83.

исследовании, нацелена именно на эту связь – переход от эмоциональности к эмотивности (первая присутствует в сознаниях – продуцирующем и воспринимающем, вторая – в тексте, подлежащем «расшифровке» и физическому воплощению солистом).

Как показано в диссертации, в вокальном произведении можно выявить несколько уровней действия эмотивности, осуществляющей связи внутритекстового и внетекстового пространства:

- 1) эмотивный вектор – переход из внетекстового пространства во внутритекстовое;
- 2) эмотивный процесс – подтекстовый слой вокального произведения, сугубо внутритекстовый феномен;
- 3) эмотивный импульс (начало каждой эмотивной зоны – «застройка» процесса) – переход из внутритекстового пространства во внетекстовое. Все уровни эмотивности располагают своими физическими эквивалентами в творчестве солиста-певца, воплощающего звуковой вариант этого вокального произведения.

Обозначенная актуальность исследования позволяет сформулировать его объект, предмет, цель и задачи.

Объектом исследования является действие эмотивности при воплощении певцом на сцене существующего текста вокального произведения. **Предмет исследования**, соответственно, – различные уровни действия эмотивности в вокальном произведении.

Цель исследования – выявить специфику эмотивного процесса как подтекстового слоя исполнительской реализации вокального произведения.

Для достижения названной цели требуется решение ряда конкретных **задач**, основные из которых:

- 1) очертить различные уровни действия эмотивности в вокальном произведении;
- 2) рассмотреть формирование и функционирование эмотивного вектора, эмотивного процесса и эмотивных импульсов;
- 3) обозначить этапы освоения певцом нотно-вербального текста;
- 4) утвердить первичность отражения событий внутреннего мира персонажа перед внешне наблюдаемыми фактами;
- 5) выявить ряд характеристик физических эквивалентов эмотивных уровней, доступных восприятию слушателя;
- 6) проанализировать ряд иллюстраций из нотно-вербальной литературы.

Методологическую основу исследования составляет междисциплинарный комплекс подходов: на первом месте находится адаптация явления эмотивности к вокально-исполнительской деятельности; остальные подходы способствуют

реализации основной темы. Ведущее значение принадлежит пониманию эмотивности как органической части вокального произведения; здесь ориентиром являются в первую очередь исследования В. Шаховского, предложившего этот термин, и П. Волковой, которая экстраполировала данное понятие из лингвистики в музыкальную сферу знания. В этом комплексе находится и исследование В. Холоповой («Музыкальные эмоции»). Множество музыковедческих работ (традиции исследования оперного жанра) представлены трудами И. Корн, С. Гончаренко, Е. Чигарёвой, О. Комарницкой и др. Значимыми для изучения философско-эстетических аспектов проблемы стали работы М. Бахтина, М. Бонфельда, Е. Гуренко, Н. Коляденко. В рассмотрении психологических вопросов автор опирался на труды Г. Силантьевой, И. Герсамии, А. Ухтомского, И. Сеченова и др. Для формирования вокально-исполнительской аудиомодели певца безусловно продуктивными стали наблюдения из области театральной методики К. Станиславского. Особое направление представляет синергетическая методология, востребованная в предлагаемой диссертации как механизм самоорганизации вокального звука. В этом плане были активно задействованы труды В. Волошинова, А. Евина, Б. Галеева, С. Синцовой и др., входящие в сборник материалов конференции «Синергия культуры» 2002 г. (Саратов). Ещё одним важным для исследования направлением являются вокально-методические наблюдения, прежде всего теория резонансного пения В. Морозова, работа Р. Юссона и др. Многие работы, которым мы обязаны рядом терминов и постулатов, частично способствовали формированию концепции исследования: прежде всего это работы, связанные с психологическими вопросами. При этом подчеркнем, что в хрестоматийном исследовании И. Герсамии изучается психология певца, а не персонажа. Между тем внимание в диссертации нацелено именно на соответствие текста и исполнительской деятельности солиста (письменной модификации текста и его аудиомодели).

Приоритетная смысловая ориентация исследования сконцентрирована на функционировании эмотивности в вокальной музыке, чем обусловлено внимание к практической стороне любых вопросов.

Исследование проводится **на материале** таких образцов вокального искусства, как баллада «Лесной царь» Ф. Шуберта, опера «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, моноопера М. Таривердиева «Ожидание», моноопера Е. Приходовской «Под часами».

Научная новизна работы подтверждается тем, что впервые: 1) понятие эмотивности применяется в рассмотрении исполнительского аспекта вокального произведения, выдвигается гипотеза о трёх уровнях действия эмотивности в вокальной музыке; 2) предлагается трактовка оперы как «комплекса моноопер», каждая из которых функционирует как процесс воплощения внутреннего

психологического мира⁹ солиста, как «quasi-моноопера»; 3) формулируется понятие аудиомодели вокального произведения, связывающей письменно зафиксированный нотно-вербальный текст и интенции внутреннего мира солиста; 4) певческий звук постулируется как живая саморазвивающаяся система в рамках синергетической парадигмы; 5) выявляются фазы саморазвития певческого звука; 6) изучается идентификация личности певца с лирическим героем камерно-вокального произведения или персонажем оперы; 7) в ракурсе индивидуальности певца рассматривается контакт внетекстового и внутритекстового пространства в конкретных вокальных произведениях; 8) становится предметом анализа моноопера Е. Приходовской «Под часами».

В диссертации сформулирована основная **гипотеза** исследования, на которой основаны все излагаемые положения: деятельность солиста нацелена на перевод вокального произведения из модификации письменно зафиксированного нотно-вербального текста к модификации аудиомодели, которая обладает рядом уровней эмотивности, обеспечивающей её переход к восприятию слушателя. Первичность внутреннего мира персонажа перед его внешне наблюдаемыми проявлениями коррелирует с эмотивным процессом (подтекстовым слоем произведения).

Положения, выносимые на защиту:

1. Творческая деятельность певца нацелена на создание аудиомодели нотно-вербального текста, передающей эмоциональный «заряд» от композитора слушателю посредством эмотивного процесса, заложенного в тексте.

2. В вокальном произведении присутствуют три уровня действия эмотивности: эмотивный вектор, эмотивный процесс и эмотивный импульс, воплощающийся в вокальном звуке.

3. Все внутритекстовые уровни эмотивности располагают рядом физических эквивалентов (термин В. П. Морозова), воспринимаемых извне и выступающих непосредственной целью творческой деятельности солиста (именно с помощью физических эквивалентов солист передаёт слушателю эмоциональный заряд).

4. Певец является носителем индивидуальности, идентифицирующейся с индивидуальностью оперного персонажа или лирического героя камерно-вокального произведения.

Предварительно необходимо оговорить несколько значимых для исследования терминологических вопросов.

Во-первых, существует довольно обширный ряд определений деятельности певца: солист, исполнитель, вокалист и др. Из этого обширного ряда

⁹ «Психологии пения как науки, к сожалению, не существует... Для искусства пения нужна не просто психология, нужна психология овладения и владения резонансной техникой пения. Это специальная психология». См.: Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2008. С. 227.

в диссертации избраны понятия «солист» и «певец» по следующим причинам: термин «исполнитель» отвечает паре «композитор–исполнитель», «вокалист» требует обращения к профессиональным или даже учебным вопросам; ни то, ни другое не составляет предмета работы.

Во-вторых, в исследованиях подобного рода обычно разграничиваются различные жанры (например, «опера» и «камерно-вокальное произведение»). Наибольшим значением в данном вопросе обладает *первичность* внутреннего мира персонажа: именно по этому фактору камерно-вокальные произведения и фрагменты из опер представляются идентичными. Кроме того, для солиста такое разграничение не всегда актуально: сольные фрагменты из опер часто функционируют в концертной практике как самостоятельные миниатюры, грань между оперным фрагментом и камерно-вокальным произведением практически стёрта (многие исследователи неоднократно отмечали то, что связано с «возможностью исполнения отрывков из опер на эстраде как самостоятельных концертных номеров...»¹⁰). Солист идентифицирует собственный психологический мир с психологическим миром как оперного персонажа, так и лирического героя камерно-вокальной миниатюры; для солиста принципиальное различие видится только в отношении психологического контакта с партнёрами: в опере такой контакт есть, в камерно-вокальном произведении – нет.

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в освещении ряда вопросов, актуальных для исследования вокальной музыки и для творчества певца. Изучение оперной и камерно-вокальной литературы проводится с точки зрения психологии персонажа (лирического героя) и выходит на уровень *quasi-монооперы*: любые художественные реалии видятся с точки зрения персонажа (лирического героя), физическое воплощение которого реализует солист. Материалы диссертации, в которых представлен анализ образцов вокального искусства, в том числе впервые вводимой в научный обиход монооперы «Под часами», могут быть использованы в качестве основы для аналогичных исследований, посвященных жанру монооперы, современному музыкальному театру, вопросам эмотивности в музыкальных текстах и вокальном исполнительстве.

Результаты исследования, в котором установлена первичность психологического процесса перед внешне наблюдаемым, могут выступить ориентиром для многих направлений вокальной педагогики и найти применение в преподавании дисциплин, связанных с оперной драматургией и сольной вокальной деятельностью, а также в практике солистов оперных театров и филармоний. Кроме того, как представляется, они заслуживают

¹⁰ Корн, И. Ю. Проблемы театральности оперы : дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1985. С. 8.

внимания композиторов, занимающихся созданием вокальных и вокально-инструментальных произведений.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) в пп. 16. История музыки; 22. Психология музыкального творчества, восприятия, музыкального исполнительства; 24. История, теория и практика вокального и хорового искусства.

Апробация диссертации. Выводы исследования озвучивались на ряде конференций, а также опубликованы в изданиях различного уровня, в том числе три статьи в журналах, рекомендованных ВАК России. Центральным «полем» апробации и изначального формирования основных постулатов работы автор считает область своей творческой деятельности. Певческая практика включает многостороннее знакомство с обширным массивом материала – как камерно-вокальных произведений, так и оперных шедевров.

Структура работы призвана соответствовать названным цели и задачам. Исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и двух приложений, содержащих quasi-монооперу «Григорий Грязной» (основанную на партии Григория Грязного из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста») и монооперу «Под часами», впервые исполненную автором диссертации и для него написанную. В первой главе изучается формирование в сознании певца эмотивного вектора и эмотивного процесса, состоящего из ряда эмотивных зон; вторая глава посвящена природе вокального звука, являющегося физическим воплощением эмотивного импульса; в третьей главе анализируются разнообразные иллюстрации обозначенных процессов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** подробно раскрываются основной ракурс и постулаты проведённого исследования. Называются предмет, объект, цель, задачи работы. Формулируется актуальность исследования.

В **первой главе «Взаимодействие солиста и текста: формирование подтекстового (эмотивного) слоя вокального произведения»** содержится 5 параграфов, последовательно раскрывающих различные этапы действия эмотивности в вокальном произведении.

Первый параграф «Эмотивность во взаимодействии внетекстового и внутритекстового пространства вокального произведения» обращён к главной проблеме, рассматриваемой в исследовании – проблеме взаимосвязи внехудожественной реальности и реальности художественной, существующей

в произведении. В произведении искусства образуется двойная система смыслового пространства – внетекстовое смысловое пространство (продуцирующее и воспринимающее сознания) и внутритекстовое смысловое пространство (все уровни *эмотивности*, которая является средством отражения в произведении эмоциональных процессов). Во внетекстовом смысловом пространстве можно наблюдать явление эмоционального заряда (сообщения, которое передаётся адресату (воспринимающему сознанию) от адресанта (продуцирующего сознания), во внутритекстовом пространстве – действие эмотивности (принадлежащей тексту этого произведения).

В параграфе отмечается, какое место занимает эмотивность в процессе взаимодействия солиста и текста. Их контакт подразделяется на две составляющие: 1) предзаданные параметры, зафиксированные в тексте. Они изначально «даются в руки» солисту и предназначены к разбору и исполнению: именно эти факторы стабильны и не подлежат изменению, несмотря на специфику трактовки; это те элементы текста, которые остаются неизменными при любом исполнении, в любое время, любым составом; 2) вариативные параметры, целиком зависящие от солиста и служащие, можно сказать, отличительной чертой его исполнительского стиля, проходящего «красной нитью» через все произведения его репертуара.

Предзаданные факторы функционируют как ориентир солиста при формировании факторов вариативных. Функция солиста – переход от внутритекстового смыслового пространства к внетекстовому (посредством подключения внетекстовых параметров, среди которых находятся физические эквиваленты, подробно рассматриваемые во Второй и Третьей главах, внешне наблюдаемый сюжет, тембр, звуковысотная последовательность, фактура сопровождения и др.). Поэтому он выстраивает эмоциональные характеристики *аудиомодели* (модели создаваемого им исполнительского прочтения зафиксированной в партитуре вокальной партии, которая адресуется слушателю, исходя из составляющих эмотивного слоя, содержащихся в синтетическом тексте вокального произведения). В исполняемом тексте солист находит «подсказки»: какой ему «достался» образ, какие искать психологические точки соприкосновения. Солист должен отчётливо и сознательно найти точки психологического единства с персонажем.

Второй параграф «Восприятие текста певцом» содержит гипотезу о последовательности этапов взаимодействия солиста и текста:

1) ознакомление. На этом этапе формируется *эмотивный вектор*: эмотивный вектор формируется при ознакомлении солиста с предзаданными компонентами текста – в некоторых случаях, может быть, зафиксированного уже лет двести назад. Эмотивному вектору подчинены, от него зависят все

остальные уровни эмотивности в вокальном тексте. Им определяется и восприятие солистом предзаданных параметров текста;

2) хронотоп. В данном случае хронотоп связан с феноменом субъективного времени. Подчеркнём двойственность сюжета оперного целого – первичность событий внутреннего мира того персонажа, который предстоит воплотить, перед событиями внешне наблюдаемых ситуаций: в этой первичности и наблюдается переход от внетекстового смыслового пространства к внутритекстовому;

3) личное отношение к персонажу. У солиста происходит формирование личного отношения к происходящим событиям, другим персонажам. Здесь наблюдается то, что выходит «за рамки» текста, в сторону личности и сознания солиста. Здесь складывается отношение к персонажу как человеку другому, хотя и хорошо знакомому. Обстоятельное знакомство с персонажем выступает важной предпосылкой относящегося к следующей стадии процесса идентификации себя с персонажем – происходит пока не осознанное, но естественное действие: поиск «точек соприкосновения»;

4) идентификация – это и есть главный смысл освоения всех смежных этапов; это называется, на актёрском жаргоне, «вживанием в роль». Если композитор или поэт при написании своего произведения может полностью отождествляться с персонажем и «плакать слезами Татьяны», то певец себе этого позволить не может. Если он полностью «вживётся» в персонаж, в определённой ситуации он просто не сможет петь, поэтому необходимо некоторое психическое дистанцирование певца от исполняемого образа;

5) разучивание текста. Изначально солист не идентифицирует себя с персонажем, различает свой внутренний мир и внутренний мир персонажа. Этап восприятия текста певцом требует формирования в его сознании целостного и достаточно подробно разработанного портрета персонажа, пока ещё не выступающего аналогом себя самого. На этой стадии ещё функционирует отношение солиста к персонажу, отношение человека к другому. Персонаж ещё воспринимается как «другой», еще не переходя в процессе идентификации в мир «я». Поэтому в диссертации отмечается синхронность таких процессов, как ознакомление солиста с нотно-вербальным текстом произведения, восприятие солистом текста, а также формирование эмотивного вектора. Подчеркивается, что происходит скрытый «невидимый» процесс осмысления певцом вокального произведения. Обозначаются предпосылки подхода к вокальному произведению. Утверждается некоторая парадоксальность творческой деятельности певца: его сознание выступает одновременно и воспринимающим (в отношении нотно-вербального текста), и продуцирующим (в отношении будущего исполнения);

б) аудиомодель. Формирование аудиомодели исполняемого произведения осуществляется во внутреннем слухе солиста. Аудиомодель предлагается в диссертации определить как звуковой проект произведения, возникающий во внутреннем слухе солиста в результате восприятия текста и во внутреннем слухе адресата (слушателя) в результате восприятия произведения. Аудиомодель обладает значимой функцией, можно сказать, рядоположенной функции идентификации солиста и персонажа. Аудиомодель является физическим эквивалентом всего эмотивного процесса произведения, выступая его подтекстовым слоем; именно формирующееся в рамках аудиомодели предельное слышание солистом произведения – прямой «гарант» звучания произведения и восприятия его слушателем (адресатом);

7) детализация, «оттачивание» текста и 8) репетиции с партнёрами – завершают процесс формирования восприятия текста солистом.

В третьем параграфе «Личность солиста вокального произведения» предлагаются основные критерии личности солиста как носителя вокального образа. Эти критерии известны заранее и служат для психологического построения образа. Среди этих критериев называем следующие:

1) имя-репутация: для публики не только важна степень авторитетности того или иного исполнителя, но от этого зависит и степень эстетического удовольствия, которое получит зритель\слушатель. Репутация функционирует так же, как образ человека, что влияет и на ожидания зрителя, и на конкретную трактовку (интерпретацию) действий персонажа певца зрителем;

2) языковой акцент: в произношении солиста, если текст оперы написан не на родном для слушателя языке, могут наблюдаться элементы иностранного акцента. Здесь необходимо осознавать, требуется ли акцент для данного образа или является недоработкой солиста. В наше время, когда в сети интернет доступно множество записей и аудиопримеров, солист легко может освоить произношение именно данного фрагмента, по принципу элементарного подражания. Отсутствие акцента не всегда востребовано, иногда акцент требуется как средство выразительности. Странно было бы представить, например, куплеты Трике в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» без акцента: здесь акцент требуется как средство выразительности, необходимость для характеристики персонажа. В любом случае, акцент как специальное средство выразительности должен быть сознательно сформирован солистом;

3) узнаваемость тембра: это качество в значительной степени взаимосвязано, если не полностью зависит от свойств личности певца (имя-репутация). Здесь имеет ведущее значение индивидуальный опыт адресата – как слуховой, так и личный: к нему относятся субъективные факторы истории знакомства слушателя с голосом конкретного певца, т.е., понятие узнаваемости тембра воспринимается не в одном контексте;

4) способы ознакомления с произведением: большое значение имеет место проведения концерта или адрес сайта в интернете, через который можно ознакомиться с записью (репутация сайта). Например, концерт проводится в главном зале филармонии или на улице. В контексте недавних событий, связанных с пандемией коронавируса, важно, реально проводится концерт и/или в онлайн трансляции. Здесь имеет значение и возможность (или невозможность) хронологической фрагментации концерта;

5) календарная дата: приуроченность концерта к той или иной календарной дате, тому или иному празднику или событию. По этому фактору, у воспринимающих сознаний возникают ассоциации с датой, к которой концерт приурочен: Новый Год это или День Победы, слушателям могут «прийти на ум» любые события или даже аудиофрагменты того или иного исторического периода;

6) другие участники: кроме индивидуальных характеристик солиста, имеет весомое значение сумма взаимодействий состава всех участников (и вообще всего происходящего на сцене как средство выразительности). Вся постановка в целом определяется огромным количеством разных переменных, взаимодействующих друг с другом в каждый момент времени. Эта комбинация взаимодействий проявляется непредсказуемым образом и влияет на эффект для зрителя, оказывая в каждый момент времени разное действие. В конечном итоге сумма этих воздействий непредсказуема для обычного человеческого впечатления от посещения (просмотра) оперы;

7) внешность певца как средство выразительности: во внешность певца входят такие элементы, как, среди прочего, костюм, грим, рост, индивидуальные особенности. Если костюм и грим выбираются не солистом, а режиссёром, рост и особенности внешности – факторы неконтролируемые. Обычно, исходя из этих факторов, актёры подбираются на те или иные роли режиссёром. От солиста здесь требуется психологическое обоснование такой трактовки образа;

8) актёрские приёмы как средство выразительности: мимика, жестикуляция, позы, пластика, резкость/плавность движений, особенности походки. Эти факторы также в большинстве определяются режиссёром, но, как и в прошлом пункте, имеет смысл говорить о психологической обоснованности тех или иных сценических движений. Для оперного солиста эта обоснованность имеет большое значение в плане применения тех или иных вокальных приемов. Кроме того, для оперного солиста важна также специфика тех или иных движений для возможности убедительно озвучивать вокальную строчку: нужно учитывать, что, находясь, к примеру, в горизонтальном положении, петь сложнее, чем стоя, в вертикальном;

9) степень влияния концентрации на образе и дистанции между солистом и образом: залом воспринимается, насколько сконцентрирован солист именно на произведении. Он может в процессе исполнения партии думать о каких-то других, не касающихся партии, вопросах. Это, несомненно, оказывает действие на психологическую «настройку» солиста. Имеет значение, какие свойства своей личности солист может использовать для построения образа (изменить эти свойства невозможно, но можно их использовать для построения внутреннего мира персонажа).

Четвёртый параграф «Понятие внутренней quasi-монооперы» посвящён раскрытию одной из основных гипотез работы – утверждающей, что партия каждого солиста в опере вполне может фигурировать как quasi-моноопера, т.к. солист для каждого персонажа – один, и их внутренние миры (психологические реальности) оказываются одинаковыми в процессе идентификации. Показано, что события внутреннего мира персонажа определяют хронотоп quasi-монооперы солиста. Примером выступает описание в Приложении II quasi-монооперы «Григорий Грязной», что подробно иллюстрирует тезисы, сформулированные в исследовании. В качестве примеров осознания солистом эмотивного вектора персонажа приводятся наблюдения автора о таких вокальных партиях, как Григорий Грязной, Малюта Скуратов, Кащей Бессмертный, Рассказчик, Лесной Царь, Отец, Ребёнок, Ваня из монооперы «Под часами», Яго из оперы «Отелло» Дж. Верди, Скарпия из оперы «Тоска» Дж. Верди, Риголетто из оперы «Риголетто» Дж. Верди, Родриго из оперы «Дон Карлос», а также лирические герои камерно-вокальных произведений П. Чайковского, С. Рахманинова и др. В дальнейшем эти примеры не перечисляются, т.к. они «работают» во всех параграфах, при рассмотрении всех уровней эмотивности. Они выступают «сквозными» для осмысления основной гипотезы исследования.

Пятый параграф «Эмотивные зоны как фрагменты подтекстового слоя вокального произведения» показывает, как эмотивный процесс подразделяется на эмотивные зоны. В каждом произведении солист может выделить такие эмотивные зоны, которые выступают последовательно сменяющимися эпизодами эмотивного процесса (подтекстового слоя) произведения.

Наличие эмотивных зон можно наблюдать практически в любом вокальном произведении – камерно-вокальном или оперном. Один из ярких образцов – знаменитая ария Риголетто. Одна эмотивная зона – обвинение, негодование («Куртизаны, исчадьё порока...»), вторая эмотивная зона – мольба («Марулло, господин...»), третья – попытка примирения («Мои господа»). Аналогичную картину наблюдаем в финале романса П. Чайковского «Соловей»: эмотивные разделы различаются по упоминаниям тех, кто проходит мимо могилы персонажа. В первом случае это «красны девицы», во втором случае «стары

люди». Уточним, что такая модель актуальна только при сопоставлении эпизодов, а не при их непрерывном развитии: эмотивные зоны сложнее проследить при поступательном развитии тематизма.

Таким образом, в первой главе исследования были выявлены уровни действия эмотивности в вокальном произведении, рассмотрен порядок освоения солистом текста и акцентированы этапы психологической идентификации солиста и персонажа.

Вторая глава «Певческий звук как физическое воплощение эмотивного импульса» содержит четыре параграфа, посвящённых осмыслению певческого звука, за счёт которого происходит переход из внутритекстового смыслового пространства во внетекстовое.

Первый параграф «Эмотивный импульс как первичный элемент “застройки” эмотивной зоны и его воплощение в вокальном звуке» ориентирован на понимание взаимосвязи эмотивности и внешне наблюдаемых элементов вокального произведения. Эмотивный импульс – один из этапов вокального произведения, на котором осуществляется переход создаваемого психологического мира от текста + солиста к адресату посредством физического воплощения в вокальном звуке. Восприятие «работает» через физические каналы, это единственный способ перехода эмотивности в эмоцию адресата, внутритекстовой категории – во внетекстовое пространство. Прежде всего, в работе подчеркнута достаточно явно прослеживаемая нестабильность и относительность разделения фаз функционирования вокального звука на его формирование в голосовом аппарате певца и функционирование в пространстве. Единство голосового аппарата и пространства всегда присутствует в вокальном звуке. Представляется важным заметить и утвердить следующее: формирование эмотивного импульса, вместе с соответствующим движением психики солиста, предшествует формированию вокального звука. Другими словами – прежде чем ощутить то или иное эмоциональное состояние, солист не споёт ту или иную фразу должным образом.

Формирование в голосовом аппарате солиста вокального звука – физический эквивалент формирования эмотивного импульса (не всегда определима граница между физическими и психологическими задачами). Для певца этой границы практически не существует: возникшее в психологическом мире солиста воспринимается адресатом (слушателем) как закономерный физический компонент эмоционального заряда. Фазы существования вокального звука – процесс формирования и функционирования эмотивного импульса, и здесь очевидно, что именно эмотивный импульс лежит в основе, «застраивает» все более масштабные уровни эмотивности, являясь, в то же время, первым элементом аудиомодели, который воспринимается сознанием адресата.

В параграфе перечислены характеристики вокального звука, которые формируют эмотивный импульс, начинающий «застройку» эмоционального заряда адресата: 1) интенсивность; 2) эмоциональный колор; 3) направленность; 4) степень насыщенности звука: плотный/глубокий и лёгкий/разреженный. Названы следующие характеристики этапов формирования вокального звука: 1) вокальный вдох + задержка; 2) процесс звукоизвлечения; 3) певческое дыхание как средство выразительности певца. В качестве примера дыхания как выразительного средства приводится ария Геня холода из оперы Г. Пёрселла «Король Артур», где дыхание певца «не прописано», то есть, допускается, вероятно, исполнение *a la legato*, однако, певец, в данном случае, исходит от эмотивного импульса: на холоде человек не может петь легато, поэтому все ноты поются *staccato*, но вдох каждый раз не берётся: каждая нота берётся на придыхательной атаке; 4) Певческая форманта как средство выразительности певца; 5) Вибрато как средство выразительности. Вибрато, как правило, также не обозначается композиторами, а если и обозначается (в современных произведениях), то, как правило, не системно. Пения «без вибрато» сейчас – после творчества К. Монтеверди, который ввёл это понятие в сферу творческой деятельности певца, – в принципе не существует, за исключением образцов аутентичного исполнения старинной музыки. Для появления вибрато требуется более-менее длительный звук, на основе чего в диссертации предлагается считать пару «речитативность – ариозность» как предельно контрастные степени вибрато; 6) Акцент как средство выразительности. В качестве показательного и известного, можно сказать – практически хрестоматийного примера приводится романс С. Рахманинова «Проходит всё» на слова Д. Ратгауза. Показано, что в романсе после ряда повествовательно, хоть и кратко изложенных тезисов («Расцвёл цветок – а завтра он увянет», «Идёт волна – за ней другая встанет»), акцентируется фраза, служащая эмоциональным «выводом», субъективно-психологическим «итогом» всего сказанного: «Я не могу весёлых песен петь!».

Такие средства выразительности в вокальной музыке, как агогика, фразировка и взаимодействие с другими солистами, к характеристикам эмотивного импульса и вокального звука (как уже говорилось, физического воплощения эмотивного импульса) не относятся: они действуют только на ряд (два и более) вокальных звука в их соотношении, что отстоит достаточно далеко от характеристик единичного звука. Таким образом, эмотивный импульс непосредственно связан с явлением вокального звука и характеристиками его физического воплощения, непосредственно воспринимаемыми адресатом (слушателем).

Второй параграф «Вокальный звук как сложная самостоятельная система» раскрывает в синергетическом аспекте специфику вокального звука,

содержащего ряд параметров сложной системы, таких как 1) достаточная сложность системы, 2) открытость системы (информационная и энергетическая), 3) нелинейность, 4) наличие обратных связей, 5) взаимопереходы хаоса и порядка, 6) неустойчивость (наличие точек бифуркации, фазовые переходы), 7) наличие механизмов отбора, 8) кооперативность процессов¹¹. Из этих наблюдений делается вывод, что вокальный звук можно отнести к категории сложных саморазвивающихся систем, изучаемых синергетикой. В дальнейшем, при анализе конкретных примеров, акцентируются такие явления, как фазовые переходы, взаимопереходы хаоса и порядка (координируемые с психологической нестабильностью и стабильностью), кооперативность (в данном случае – соотношение языковых элементов в синтетическом целом): в вокальной партии любого произведения можно выделить фазы «внутреннего монолога» и контактов с «внешней сигнальной системой» (по классификации Е. Приходовской), каждая из которых коррелирует с теми или иными характеристиками вокального звука; между ними в течение произведения и происходят, с разной степенью регулярности, фазовые переходы.

В третьем параграфе «Путь звука от солиста к слушателю: фазы преобразования вокального звука» выявляются следующие этапы движения вокального звука от солиста к слушателю (воспринимающему сознанию): 1) фаза эмотивного импульса; 2) фаза формирования звуковой волны; 3) фаза акустического преобразования звуковой волны; 4) фаза контакта звука со слуховыми мембранами адресата (слушателя) – перцептивное воздействие; 5) фаза апперцепции (формирования эмоционального «заряда» в воспринимающем сознании).

Четвёртый параграф «Эмотивный импульс и другие уровни действия эмотивности в вокальном произведении» обращён к рассмотрению действия эмотивности на стадии эмотивного импульса в следующих произведениях: 1) ария Родриго «O Carlo, ascolta...» из оперы Дж. Верди «Дон Карлос»; 2) ария Риголетто «Cortigiani!» из оперы Дж. Верди «Риголетто»; 3) ария Роберта из оперы П. Чайковского «Иоланта»; 4) романс П. Чайковского «Благословляю вас, леса». В каждом произведении рассматриваются такие параметры, как: 1) эмотивный вектор (характер персонажа), 2) эмотивный процесс (зоны, на которые он подразделяется), 3) эмотивные импульсы каждой зоны (включая характеристики физического эквивалента эмотивного импульса – вокального звука). В каждом рассматриваемом фрагменте акцентируются такие характеристики вокальных зон, как взаимопереходы хаоса и порядка, фазовые

¹¹ Классификация приведена в статье: Рыжова, В. П. Системно-синергетическое представление культуры // Синергия культуры : тр. Всерос. конф. Саратов : Саратов. гос. техн. ун-т, 2002. С. 21–24.

переходы, языковая кооперация. Эти характеристики относятся к вокальному звуку, который «застраивает» эмотивные зоны и, соответственно, разделы формы произведения.

Таким образом, во Второй главе происходит осмысление процесса, непосредственно связанного с творческой деятельностью солиста, – превращения эмотивных составляющих текста в их физические, воспринимаемые слушателем эквиваленты. Поэтому здесь востребованы и понимание вокального звука как живой самоорганизующейся системы, и гипотеза о наличии нескольких фаз пути вокального звука от сознания продуцирующего к сознанию воспринимающему. В главе задействуются механизмы акустического существования звука – механизмы, выступающие непосредственным способом связи и передачи эмоционального заряда от сознания солиста – сознанию слушателя.

Третья глава «Воплощение уровней эмотивности в подтекстовом слое вокального произведения» посвящена анализу в предложенном аспекте образцов разных жанров: 1) известной отечественной оперы, 2) известного зарубежного камерно-вокального произведения, 3) ещё не известной монооперы современного автора. В русле поставленной задачи здесь прослеживаются все уровни действия эмотивности в вокальном произведении. Именно поэтому избраны произведения разных исторических времён, разной популярности и разных национальных школ. Такой выбор доказывает, что механизм действия эмотивности как подтекстового слоя произведения достаточно универсален. Эта универсальность подтверждается поэтапно в четырех разделах Третьей главы.

В первом параграфе «План анализа вокального произведения» предлагается план анализа, включающий три тесно взаимосвязанных и взаимообусловленных пласта, с целью выявления характеристик произведения:

I. Пласт анализа письменно зафиксированного текста, который включает: существующие исследования этого произведения; особенности драматургического построения произведения, особенности формы произведения, место персонажа и его функцию в целостности оперы. В работе подчеркивается, что во внутреннем мире того или иного персонажа – в опере или камерно-вокальном произведении – всегда происходит *скрытая драма*. Таким образом, в тексте произведения правомерно концентрироваться на внутренней драме центрального персонажа, что требует обращения к исследованию В. Волькенштейна и следования излагаемой им схеме Фрейтага¹². Данная схема включает следующие составляющие: 1 – экспозиция персонажей, 2 – характеристика основного конфликта (единого действия), 3 – силы действия – силы контрдействия, на основе которых выявляется основной конфликт, 4 – сцены патоса (индивидуального выражения эмоции персонажа), 5 – сцены-«поединки», 6 – кульминация – разрешение драмы, 7 – развязка.

¹² Волькенштейн, В. М. Драматургия. Изд. 5-е, доп. М. : Сов. писатель, 1969. 336 с.

II. Пласт анализа уровней эмотивности, содержащий: 1 – эмотивный вектор персонажа: портрет + точки соприкосновения; 2 – эмотивный процесс произведения; 3 – эмотивные импульсы, их соответствие звуковой краске; 4 – характеристики звуковой краски.

III. Пласт анализа характеристик вокального звука. Этот пласт подразделяется, в свою очередь, на три блока:

Блок вокального звукообразования, содержащий указанные в параграфе 2.1 компоненты: вдох + задержка, процесс звукоизвлечения, певческое дыхание, певческая форманта, вибрато и акцент как средства выразительности певца.

Блок синергетических свойств звука (в данном случае как синергетическая система рассматривается процесс смены качеств звука). К ним относятся: достаточная сложность и открытость системы; нелинейность; наличие обратных связей; взаимопереходы хаоса и порядка, которые воплощаются в вокальной музыке как взаимодействия стабильного и нестабильного психологических состояний; неустойчивость (наличие точек бифуркации, фазовые переходы): фазовые переходы происходят между воплощением внутреннего мира персонажа и воплощением его контактов с внешней сигнальной системой, что и наблюдается в разных модификациях в любом вокальном произведении. В диссертации выявляются два типа контактов внутреннего мира с внешней сигнальной системой: косвенные контакты – реакция на сигналы, поступающие (или в когда-то поступившие) извне, и прямые контакты, предполагающие наличие беседы, хоть и наблюдаемой в одностороннем порядке.

Кроме того, среди синергетических свойств вокального произведения акцентируется кооперативность. В данном случае, под кооперацией подразумевается объединение комплексов средств выразительности (вокального – вербально-интонационного и инструментального – фактурно-интонационного) в едином эмоциональном «заряде».

Блок воспринимаемых параметров звука, включающий интенсивность, колор, направленность и степень насыщенности звука. В диссертации подчеркивается, что колор не является просто мажорной или минорной окраской – это относится к предзаданным параметрам, не зависящим от солиста. Мажор может выражать и умиление, и ликование, и множество других оттенков. В задачи солиста входит определить этот оттенок.

Физическое воплощение всех задействованных в произведении уровней эмотивности связано не только с деятельностью солиста. Реализация эмотивности осуществляется в таких воспринимаемых извне компонентах текста, как форма (структура) произведения и музыкально-тематическая организация целого. Представляется важной аналогия – разделы формы и

эмотивные зоны; это соответствие почти полное, но, если разделы формы содержатся в такой модификации текста, как письменная фиксация – эмотивные зоны относятся к модификации аудиомодели и, соответственно, сфере «дешифровки» текста солистом.

Во втором параграфе **«Уровни действия эмотивности в quasi-моноопере (партия Григория Грязного из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова)** анализируется партия Григория Грязного согласно предложенному плану. В качестве отправной точки скрытой драмы функционирует образ Грязного. Действие внутренней драмы Григория Грязного наблюдается в контексте происходящих внешних событий. Все уровни эмотивности, как показано в диссертации, в этой драме присутствуют, будучи зафиксированы в произведении и являясь основой творческих действий солиста. В качестве фундамента эмотивного процесса, проходящего как подтекстовый слой вокальной партии Грязного, отмечается ряд перемен интонационных и структурных – т.е. эмотивный процесс в модификации письменной фиксации можно проследить по звуковысотной линии и форме произведения, в данном случае отдельной партии. Из синергетических аспектов подчёркиваются такие, как фазовый переход, языковая кооперация. В зависимости от этих параметров (содержащихся в вокальном звуке, непосредственно воспринимаемом адресатом) изучаются характеристики эмотивного импульса, процесса и вектора (в той последовательности, в которой они доступны слушателю).

Возможность трактовки каждого персонажа оперы как персонажа quasi-монооперы подчёркнута присутствием в приложениях плана quasi-монооперы «Григорий Грязной».

Третий параграф **«Уровни действия эмотивности в камерно-вокальном произведении (баллада Ф. Шуберта “Лесной царь”)**» посвящён анализу эмотивного процесса в балладе Ф. Шуберта «Лесной царь». Здесь показана не смена позиций различных персонажей, а смена отношения к ним Рассказчика. Рассказчик как отдельный персонаж самостоятельных звуковых характеристик не имеет. Он должен следовать изначально выбранному персонажу (подчеркнём, что этот выбор – сознательное действие солиста: «на правах свободной фантазии» можно предположить звуковое воплощение баллады с позиции Лесного царя, Отца или Ребёнка), что соответствует восприятию баллады Ф. Шуберта как quasi-монооперы: все другие персонажи выступают объектами сознания единственного активного персонажа – Рассказчика.

В четвёртом параграфе **«Уровни действия эмотивности в моноопере: “Ожидание” М. Таривердиева, “Под часами” Е. Приходовской**» внимание уделяется двум современным монооперам, которые связаны на сюжетном уровне (первая «от лица» той, которая ждёт, вторая – «от лица» того, кого она

ждёт)¹³. Раздел содержит анализ в моноопере «Под часами» ряда эмотивных зон, неразрывно связанных с эмотивными импульсами, которые их «застраиивают». Каждый эмотивный импульс получает адекватный физический эквивалент в виде вокального звука, распространяющего действие на всю эмотивную зону. Вокальный звук оказывается основой образования смысла при физическом – внетекстовом воплощении эмотивной зоны. Именно внетекстовое воплощение эмотивности оказывается адресованным воспринимающему сознанию (слушателю).

В диссертации выявлено, что основой формообразования всей монооперы «Под часами» являются регулярные фазовые переходы от воплощения внутреннего мира персонажа к множеству его внешних контактов. Из 15 эмотивных зон, выявленных соискателем, фазе внешних контактов посвящено 5, фазе внутреннего мира – 10. Подчеркивается, что это разграничение фаз оказывается достаточно условным – косвенные контакты вполне могут квалифицироваться как события внутреннего мира, имеющие только «отправную точку» в тех или иных событиях внешнего мира. Это разграничение – обозначение крайних точек непрерывной шкалы.

Таким образом, на основе анализа монооперы вновь подтверждается основной вывод: о первостепенности эмотивности в вокальном произведении и о разделении её на три уровня: эмотивного вектора, эмотивного процесса и ряда эмотивных импульсов, открывающих последовательность эмотивных зон. Особенное значение имеют здесь физические эквиваленты уровней эмотивности, воспринимаемые слушателем. Важны эти физические эквиваленты (прежде всего, вокальный звук как первичный элемент «застройки» эмотивной зоны) именно в контексте деятельности солиста, призванного перевести произведение из модификации письменной фиксации в модификацию аудиомодели.

Заключение содержит основные положения всей диссертации. В нем приводится схема уровней эмотивности как подтекстового слоя вокального произведения.



¹³ Указанные произведения были исполнены 29 мая 2023 г. на концерте в Томском государственном университете; первым исполнителем монооперы «Под часами» выступил автор диссертации.

Принцип взаимообращения процессов образования аудиомодели текста (эмотивные вектор – процесс – импульсы) и её восприятия слушателем (эмотивные импульсы – процесс – вектор) обеспечивает целостность и устойчивость всей системы. Во взаимодействии текстового и внутритекстового пространства проявляется закономерность межвременной связи продуцирующего и воспринимающего сознаний. Такая связь является квинтэссенцией перехода смысла через время – по сути перехода смысла от предыдущих поколений к последующим. Это и означает перспективность, а точнее сказать – бессмертие вокальной музыки.

В приложениях к диссертации содержатся вокальная строчка арии Мазепы из одноименной оперы П. Чайковского, план quasi-монооперы «Григорий Грязной» на материале оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста», отвечающий процессу осмысления партии солистом, и моноопера Е. Приходовской «Под часами».

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Публикации в рецензируемых научных журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Клименко, В. В. Личность певца: особенности и функциональная нацеленность / В. В. Клименко // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2022. – № 48. – С. 237–242. (0,4 п.л.).

2. Клименко, В. В. Корреляция оперного образа и индивидуального внутреннего мира певца / В. В. Клименко, Е. Е. Малиновская // Вестник Томского государственного университета Культурология и Искусствоведение. – 2023. – № 49. – С. 173–181. (0,5/0,4 п.л.).

3. Клименко, В. В. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию / В. В. Клименко, Е. А. Приходовская // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т.10, № 1. – С. 133–146. (0,9/0,7 п.л.).

2. Публикации в других научных изданиях

4. Клименко, В. В. Современные вспомогательные средства для самостоятельной подготовки вокалиста к урокам вокала / В. В. Клименко // Научные перспективы XXI века. Достижения и перспективы нового столетия : III Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 15–16.08.2014 г. – Новосибирск, 2014. – Ч. 2, 3. – С. 69–71. (0,3 п.л.).

5. Клименко, В. В. Аэродинамическая природа вокального звука / В. В. Клименко // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2017. – № 2. – С. 47–52. (0,4 п.л.).
6. Клименко, В. В. Аэродинамические закономерности функционирования звука в вокальной музыке / В. В. Клименко // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2022. – № 13. – С. 65–69. (0,3 п.л.).
7. Клименко, В. В. Вопросы видеозаписи выпускных экзаменов в музыкальном вузе для видеоархива / В. В. Клименко // Научные перспективы XXI века. Достижения и перспективы нового столетия : V Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 17–18.10.2014. – Новосибирск, 2014. – Ч. 5. – С. 65–68. (0,3 п.л.).
8. Клименко, В. В. Звуковая краска – ведущий фактор творческой деятельности певца / В. В. Клименко // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика : сб. ст. – Новосибирск : Новосиб. гос. конс. : Сибпринт, 2022. – Вып. 4. – С. 120–123. (0,3 п.л.).
9. Клименко, В. В. Понятие внутренней Quasi-монооперы / В. В. Клименко // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2022. – № 14. – С. 39–54. (1 п.л.).
10. Клименко, В. В. Свет как один из параметров художественного воплощения внутреннего мира человека / В. В. Клименко // Искусство звука и света: Галеевские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конф. («Прометей–2023»), 30 июня – 4 июля 2023. Казань : Изд-во Акад. наук РТ, 2023. – С. 140–143. (0,3 п.л.).
11. Клименко, В. В. Этапы педагогического пути доцента кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ – Череповой Светланы Николаевны / В. В. Клименко // Этюды культуры : материалы Междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. Томск, 21 апреля 2016 г. / под ред. Э. И. Черняка. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2016. – С. 357–360. (0,3 п.л.).