

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА КОМУНІКАЦІЙНИХ СТРАТЕГІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЦЗЯН ЦІНЬ

УДК 78.087.612.1:782.071.2'06

**ТЕМБР-АМПЛУА КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО
У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Цзян Цін

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Сухленко Ірина Юріївна

Харків – 2025

蒋琴 数字签名者: 蒋琴
日期: 2025.08.30
09:49:06 +08'00'

АНОТАЦІЯ

Цзян Цінь. Тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2025.

Оперне мистецтво, унікальність якого визначається синтезом драматичного та музичного сформувало власну систему сценічних амплуа, приналежність до яких визначають не стільки за зовнішніми/акторськими даними, скільки за типом голосу співака. Тож, перед дослідниками постає складне й важливе запитання щодо можливості заміни типу голосу в оперному спектаклі. Наскільки суттєво це вплине на авторський задум й чи справді композитори настільки прискіпливо ставлять до звукозображальних можливостей людського голосу? Яким чином на трактування тембр-амплуа, зокрема колоратурного сопрано вплинула історично обумовлена зміна естетичних настанов та виконавських шкіл? Чи діють закони щодо взаємообумовленості тембрових характеристик голосу та драматургії сценічного розвитку певного персонажу у ситуації, коли весь оперний твір або його окремі елементи (сцени, сольні номери) виконуються в іншій ігровій ситуації? Не в театрі, а концерті, стадіоні, телевізійному шоу.

Тож, актуальність обраної в даній дисертації теми обумовлена наступним: нагальною потребою наукового осягнення змін, що відбуваються у сучасній виконавській практиці; відсутністю спеціальних праць, присвячених дослідженню феномену колоратурного сопрано у сучасній вокальній культурі; необхідністю заповнення лакун щодо життєтворчості видатних колоратурних сопрано ХХ – ХХІ століть.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво ХVІІ – ХХІ століть, **предмет** – специфіка трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано у

сучасній виконавській практиці.

Концепція дослідження зумовила необхідність систематизації наукових джерел з таких напрямків музичної науки: історія вокального мистецтва, теорія жанру та стилю музики, проблем інтерпретації музики та виконавської творчості. Окремий корпус складають інтернет-джерела: відеозаписи, персональні сторінки окремих виконавців та їх інтерв'ю, критичні статті, що стосуються виконавської творчості, особливостей певних постановок тощо.

Методологія дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми в дисертації залучені елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища, серед них: історичний, жанрово-стильовий, системний, біографічний, порівняльно-інтерпретаційний. Це дозволило: систематизувати відомості про становлення сучасної класифікації оперних голосів; провести порівняльний аналіз трактування поняття колоратурного сопрано у методичних та науково-методичних працях; визначити найвідоміші партії, що виконуються колоратурними сопрано; дослідити обрані партії для колоратурного сопрано їх крізь призму історико-стильового розвитку західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть; проаналізувати виконавські версії обраних партій для колоратурного сопрано як частину сучасної виконавської практики; визначити специфіку творчості китайських колоратурних сопрано в аспекті культурного діалогу «Схід – Захід».

Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом комплексного вивчення специфіки трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці. **У праці вперше:** найвідоміші партії для колоратурного сопрано представлено крізь призму історико-стильового розвитку західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть; проаналізовано виконавські версії обраних партій для колоратурного сопрано як частину сучасної виконавської

практики; визначено специфіку творчості китайських колоратурних сопрано в аспекті культурного діалогу «Схід – Захід».

Подальшого розвитку набули наукові уявлення щодо явищ та понять: «тембр-амплуа», «вокальний стиль», «китайське бельканто», «виконавська практика», «стильова домінанти».

У Розділі 1 «Феномен колоратурного сопрано як предмет науково-методологічних досліджень» проаналізовано історію становлення сучасних класифікацій оперних голосів та підсумовано відомості щодо трактування поняття «колоратурне сопрано». Узагальненні наукові праці, предметом дослідження яких є феномен тембр-амплуа. Підкреслено, що композитори послуговуються найпростішою класифікацією голосів – бас-баритон-тенор, меццо-сопрано-сопрано, що відображено в оперних партитурах. Проте співаки й вокальні-педагоги спираються на певне узагальнене знання, згідно якому розрізняють призначення оперних партій певному типу голосу.

На матеріалі аналізу репертуару видатних колоратурних сопрано – А. Нежданової, Дж. Сазерленд, Є. Мірошніченко, Б. Руденко, напрацювань Fach-системи та «Путівника по оперним ролям та аріям» Р. Болдрі, визначено оперні партії, які прийнято вважати призначеними для колоратурного сопрано.

На матеріалі опер «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» Дж. Верді, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, у кожній з яких знаходимо оригінальне трактування образу Жінки, звукозображальних та технічних можливостей людського голосу, запропонована авторська версія історії становлення трансформації тембр-амплуа колоратурного сопрано.

У розділі 2 «Колоратурне сопрано у сучасній виконавській практиці: тенденції та концепції» зазначено, що у під впливом технічного прогресу і ХХІ столітті зазнала суттєвих змін система музичної комунікації. В оперному мистецтві, яке традиційно вважалося елітарним й тяжіло до

«статичності» академічних інституцій, а сьогодні опинилося в центрі процесів оновлення та адаптації до нових умов.

У підрозділі 2.1. «Партії Лючії ді Ламмермур та Віолетти у сучасному оперному театрі» проаналізовано тенденції щодо дотримання вимог тембр-амплуа при запрошенні виконавиць на певні ролі, систематизовано відомості щодо творчості сучасних колоратурних сопрано, які співпрацюють зі знаними західноєвропейськими театрами, виявлено тенденції щодо сценічної презентацій опер Г. Доніцетті та Дж. Верді.

У підрозділі 3.2. «Українська традиція колоратурного співу: виконавська дидактика» підкреслено, що мистецтво колоратурного співу в Україні становить одну з найвиразніших ліній розвитку національної вокальної культури, яка водночас органічно інтегрована у світовий оперний процес. Наведено відомості про життєтворчість відомих колоратурних сопрано – М.Е. Донець-Тессейр, Є. Мірошніченко, М. Стефюк та інших.

Проведено аналіз щодо репертуарної політики українських оперних театрів у ракурсі виконання оперної спадщини західноєвропейських композиторів XIX століття.

Визначено, що феномен колоратурного співу, й в розумінні його як високої технічної майстерності, й як певного тембр-амплуа, займає важливе місце у сучасній культурі. Особливого значення це набуває у зв'язку із актуалізацією оперної спадщини композиторів довердієвської доби (В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні), коли остаточно кристалізувалися високі ідеали *bel canto*, досягнення яких й сьогодні є надзавданням творчості будь-якої співачки.

Ключові слова: музична культура, музичний театр, опера, оперне мистецтво, вокальне мистецтво, академічна вокальна культура, вокальний стиль, тембр, вокальне амплуа, тембр-амплуа, колоратурне сопрано, глобалізація, творчість китайських сопрано, бельканто, вокальні школи, виконавська техніка, виконавська інтерпретація.

SUMMARY

Jiang Qin. The timbre–role of coloratura soprano in contemporary performance practice. Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

Operatic art, whose uniqueness is defined by the synthesis of dramatic and musical elements, has developed its own system of stage roles, the assignment to which is determined less by external or acting characteristics than by the singer’s vocal type. This raises a complex and significant question for researchers concerning the possibility of substituting vocal types in operatic performance. To what extent does such substitution affect the composer’s original intent, and do composers indeed maintain such meticulous attention to the timbral and expressive potential of the human voice? How has the historically conditioned evolution of aesthetic principles and performance schools influenced the interpretation of timbre–role, particularly in the case of the coloratura soprano? Are there governing principles regarding the interdependence of vocal timbral characteristics and the dramaturgy of a character’s stage development when an entire opera or individual segments (scenes, arias) are performed in alternative performance contexts—such as a concert hall, stadium, or televised show—rather than in a traditional theater setting?

Therefore, the relevance of the topic chosen in this dissertation is determined by the following: the urgent need for scientific understanding of the changes taking place in contemporary performance practice; the lack of specialized works devoted to the study of the phenomenon of coloratura soprano in contemporary vocal culture; the need to fill the gaps in the life and work of outstanding coloratura sopranos of the XX – XXI centuries.

The object of the study is vocal art of the XVII – XXI centuries, and the **subject** is the specifics of interpreting the timbre–role of coloratura soprano in

contemporary performance practice.

The concept of the study necessitated the systematization of scientific sources in the following areas of musicology: the history of vocal art, the theory of musical genre and style, and issues of musical interpretation and performance. A separate section consists of Internet sources: video recordings, personal pages of individual performers and their interviews, critical articles on performing arts, features of certain performances, etc.

Research methodology. To reveal the content of the stated topic, the dissertation draws on elements of both general scientific and special musicological approaches to the phenomenon under study, including historical, genre-style, systemic, biographical, and comparative-interpretative approaches. This made it possible to: systematize information about the formation of the modern classification of opera voices; conduct a comparative analysis of the interpretation of the concept of coloratura soprano in methodological and scientific-methodological works; identify the most prominent roles performed by coloratura sopranos; examine selected coloratura soprano roles through the lens of the historical and stylistic development of Western European operatic art in the XVIII – XIX centuries; to analyze performance versions of selected parts for coloratura soprano as part of contemporary performance practice; determine the specific characteristics of Chinese coloratura sopranos' artistry in the context of the cultural dialogue between East and West.

The dissertation is the first comprehensive study in Ukrainian musicology of the specifics of the interpretation of the timbre–role of coloratura soprano in contemporary performance practice. **For the first time in this work:** the most famous parts for coloratura soprano are presented through the lens of the historical and stylistic development of Western European opera art of the XVIII – XIX centuries; performance versions of selected parts for coloratura soprano are analyzed as part of contemporary performance practice; the specifics of the creativity of Chinese coloratura sopranos are determined in terms of the cultural dialogue between East and West.

Scientific ideas about the phenomena and concepts of “timbre–role,” “vocal style,” “Chinese bel canto,” “performance practice,” and “stylistic dominants” have been further developed.

Chapter 1, “The Phenomenon of Coloratura Soprano as a Subject of Scientific and Methodological Research,” the history of the development of contemporary classifications of operatic voices is analyzed, and information regarding the interpretation of the concept of the “coloratura soprano” is summarized. The discussion draws on scholarly works in which the phenomenon of timbre–role is the primary focus of research. It is emphasized that composers often employ the simplest vocal classification—bass–baritone–tenor, mezzo–soprano–soprano—as reflected in operatic scores. However, singers and vocal pedagogues rely on a more nuanced body of knowledge, distinguishing the assignment of operatic roles according to specific vocal types.

Based on an analysis of the repertoire of outstanding coloratura sopranos – A. Nezhdanova, J. Sutherland, E. Miroshnichenko, B. Rudenko, the findings of the Fach system, and R. Baldry’s *Guide to Opera Roles and Arias*, opera parts that are generally considered to be intended for coloratura sopranos have been identified.

Based on the operas “The Magic Flute” by W.A. Mozart, “The Barber of Seville” by G. Rossini, “La Traviata” by G. Verdi, “Manon Lescaut” by G. Puccini, each of which offers an original interpretation of the image of Woman and the sound and technical capabilities of the human voice, the author proposes a version of the history of the transformation of the timbre–role of the coloratura soprano.

Section 2, “Coloratura Soprano in Contemporary Performance Practice: Trends and Concepts,” notes that under the influence of technological progress, the system of musical communication underwent significant changes in the XXI century. Operatic art, which was traditionally considered elitist and tended toward the “static” nature of academic institutions, has now found itself at the center of processes of renewal and adaptation to new conditions.

In Subsection 2.1, “The Roles of Lucia di Lammermoor and Violetta in Contemporary Opera Theatre,” trends concerning the adherence to timbre–role requirements when engaging performers for specific roles are analyzed; information on the work of contemporary coloratura sopranos collaborating with prominent Western European opera houses is systematized; and tendencies in the stage presentation of operas by G. Donizetti and G. Verdi are identified.

Subsection 2.2, “The Ukrainian Tradition of Coloratura Singing: Performance Didactics,” emphasizes that the art of coloratura singing in Ukraine is one of the most distinctive lines of development in national vocal culture, which is at the same time organically integrated into the global opera process. Information is provided on the life and work of famous coloratura sopranos – M.E. Donets-Tessier, E. Miroshnichenko, M. Stefuk, and others.

An analysis of the repertoire policy of Ukrainian opera theaters in terms of the performance of the operatic heritage of XIX century Western European composers is conducted.

It has been determined that the phenomenon of coloratura singing—both in terms of its understanding as a high level of technical mastery and as a specific timbre–role—occupies an important place in contemporary culture. This significance is particularly pronounced in connection with the renewed interest in the operatic heritage of composers from the pre-Verdi era (V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini), when the lofty ideals of bel canto were fully crystallized, the attainment of which remains a fundamental artistic goal for any soprano even today.

Keywords: musical culture, musical theater, opera, operatic art, vocal art, academic vocal culture, vocal style, timbre, vocal range, timbre–role, coloratura soprano, globalization, creativity of Chinese sopranos, bel canto, vocal schools, performance technique, performance interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Цзян Цінь. Тембр-амплуа колоратурного сопрано в смислових орієнтирах оперного твору. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд.: М.С. Чернявська, Ю.В. Ніколаєвська, О.В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 204 – 216.
<https://www.kharkiv.ua/aspekty/vypusk.php?vol=29&year=2022>
2. Цзян Цінь. Творча постать Ділбер Юніс у контексті вокального мистецтва Китаю XX–XXI століть. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю.В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 199 – 211.
https://intermusic.kh.ua/vypusk65/problem_65_12_tszyantsin.pdf
3. Цзян Цінь. Творчість китайських сопрано в аспекті глобалізаційних процесів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 75. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 348 с. ISSN 2519-44.
https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_7-107-120JiangQin%20.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	19
1.1. Становлення сучасної класифікації оперних голосів.....	19
1.2. Поняття «колоратурне сопрано» у науково-методичних працях: досвід систематизації	36
1.3. Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть.....	52
Висновки до розділу 1.....	76
РОЗДІЛ 2. КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА КОНЦЕПЦІЇ.....	78
2.1. Партії Лючії ді Ламмермур та Віолетти у сучасному оперному театрі.....	81
2.2. Українська традиція колоратурного співу: виконавська дидактика.....	97
2.3. Творчість китайських колоратурних сопрано в аспекті глобалізаційних процесів.....	119
Висновки до розділу 2.....	150
ВИСНОВКИ.....	152
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	154
ДОДАТОК.....	166

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Опера – один з найпопулярніших і, мабуть, найбільш складних для наукового осмислення музичних феноменів. Вже п'яте століття історія європейського мистецтва не просто пов'язана, а багато в чому визначається розвитком опери, що обумовлює напрацювання незбагненної кількості наукових досліджень, присвячених тим чи іншим аспектам цього явища культури. Природно, що увагу музикознавців при цьому незмінно привертає вокальний компонент, адже саме мистецтво співу є тим фактором, що вплинув на появу, еволюцію, чисельні реформи та сучасні трансформації *dramma per musica*.

Очевидно, що унікальність оперного мистецтва розкривається через синтез драматичного та музичного, проте маємо визнати й той факт, що домінантою оперного спектаклю є краса звучання людського голосу. І якщо у драматичному театрі для осмислення колізій сюжету нам необхідно чути й розуміти буквально кожне сказане на сцені слово, то в опері це не обов'язково й, скажемо більше – іноді неможливо. Адже навіть коли спектакль йде на рідній для слухача мові, ми скоріше відчуваємо, ніж розуміємо що саме люди співають. Проте це не заважає нам слідкувати за розвитком сюжету, що розкривається на поза понятійному, суто музичному рівні, де особливе значення людський голос. Саме тому, приналежність до конкретного амплуа в оперному мистецтві визначають не стільки за зовнішніми/акторськими даними, скільки за типом голосу співака.

Тож, не дивно, що останнім часом, зокрема в українському музикознавстві з'явилася велика кількість наукових робіт, спрямованих на дослідження системи тембр-амплуа в західноєвропейському мистецтві: історії її формування, кристалізації та трансформації у мистецтві кінця XX – XXI століття.

Підкреслимо, що ці трансформації визначені багатьма факторами:

— об'єктивними – такими, як: 1) технічний прогрес, що суттєво

- вплинув на мистецьку комунікацію; 2) зміни у соціальному бутті академічного мистецтва, котре у пошуках свого глядача відмовляється від звичних локацій та відкриває нові формати; 3) популярність тих чи інших мистецьких напрямів, яка провокує цікавість до певних типів голосів, як наприклад, це відбулося з історично-поінформованим виконавством, розповсюдження якого, безумовно, вплинуло на відродження мистецтва контратенорів;
- суб'єктивними, навіть міфічними, адже здавна відомо, що «голоси» народжуються, це неможливо передбачити й на це неможливо вплинути. Так, українські викладачі співу зауважують, що в країні, яка подарувала світові видатних колоратурних сопрано – Марію Донець-Тессейр, Антоніну Нежданову, Євгенію Мірошніченко, Белу Руденко та інших, все менше з'являється співачок з таким типом голосу.

Тут перед нами постає складне й важливе запитання щодо можливості заміни типу голосу в оперному спектаклі. Наскільки суттєво це вплине на авторський задум й чи справді композитори настільки прискіпливо ставлять до звукозображальних можливостей людського голосу? А якщо так, то яким чином на трактування тембр-амплуа, зокрема колоратурного сопрано вплинула історично обумовлена зміна естетичних настанов та виконавських шкіл? Й, останнє, проте не менш важливе запитання, чи діють закони щодо взаємообумовленості тембрових характеристик голосу та драматургії сценічного розвитку певного персонажу у ситуації, коли весь оперний твір або його окремі елементи (сцени, сольні номери) виконуються в іншій ігровій ситуації? Не в театрі, а концерті, стадіоні, телевізійному шоу. Всі ці питання, на наш погляд є не просто актуальними, але й дуже важливими.

Тож, актуальність обраної в даній дисертації теми обумовлена наступним:

- нагальною потребою наукового осягнення змін, що відбуваються у сучасній виконавській практиці;

- відсутністю спеціальних праць, присвячених дослідженню феномену колоратурного сопрано у сучасній вокальній культурі;
- необхідністю заповнення лакун щодо життєтворчості видатних колоратурних сопрано XX – XXI століть.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29.12.2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 27.10.2022 року), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №12 від 27.06.2025).

Мета дослідження – виявити загальне, особливе та одиничне у трактуваннях тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці, що обумовлює постановку наступних завдань роботи:

- систематизувати відомості про становлення сучасної класифікації оперних голосів;
- провести порівняльний аналіз трактування поняття колоратурного сопрано у методичних та науково-методичних працях;
- визначити найвідоміші партії, що виконуються колоратурними сопрано;
- дослідити обрані партії для колоратурного сопрано їх крізь призму історико-стильового розвитку західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть;
- проаналізувати виконавські версії обраних партій для колоратурного

сопрано як частину сучасної виконавської практики;

- визначити специфіку творчості китайських колоратурних сопрано в аспекті культурного діалогу «Схід – Захід».

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво XVII – XXI століть,
предмет – специфіка трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці.

Матеріал дослідження склали:

- партитури опер В.А. Моцарта «Чарівна флейта», «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» та «Манон Леско» Дж. Пуччіні, «Лакме» Л. Деліба;
- виконавські версії окремих номерів з цих опер (записи оперних спектаклів, концертів та студійні записи) представлені співачками: Н. Сьєрра; К. Мітчелл; Л. Оропеса; Н. Мінасян; Д. Френс; А. Гарифулліна, С. Пуертолас; С. Гіль (Травіата); Г. Ципола; О.Перетятко, Б. У; Ю. Чжан; Ю. Ділбер та іншими.

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми в дисертації залучені елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них наступні методи:

- *історичний* – спрямований на осягнення процесу становлення системи тембр-амплуа в оперному мистецтві та факторів, що визначали переосмислення естетики вокального звучання;
- *жанрово-стильовий* – що дозволяє виявити загальне, одиничне та особливе у трактуваннях тембр-амплуа колоратурного сопрано в оперних творах XVIII – XIX століть;
- *системний* – що презентує вокальну культуру як важливу складову історії людства та як специфічну сферу сучасної виконавської практики;

- *біографічний* – спрямований на визначення особливостей життєтворчості колоратурних сопрано XX –XXI століть;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – для виявлення специфіки виконавських версій найвідоміших партій для колоратурного сопрано.

Теоретичну базу дисертації складають дослідження за такою проблематикою:

Теоретичну базу дисертації складають дослідження за такою проблематикою:

- *історії вокального мистецтва* (Д. Білавич, 2013; А. Бойко, 2019; Р. Болдрі, 1994а; Р. Болдрі, 1994b; М. Варварцев, 2015; О. Ветров, 2023; Б. Гнидь, 1997; О. Шуляр, 2014; А. Руайє, 1875);
- *теорії жанру та стилю музики* (В. Давидов, 2021; І. Драч, 2010; О. Руденко, 2024; О. Стахевич, 2023; М. Ці, 2018; К. Чен, 2024; Р. Мілнес, 2011; С. Фоглер, 2007);
- *з проблем інтерпретації музики та виконавської творчості* (Д. Аллен, 2012; В. Антонюк, 2007; Н. Кречко та О. Ряжко, 2022; Т. Лисенко, 2024а; Т. Лисенко, 2024b; Ф. Міллер, 1990; В. Мітюшкін, 2020; В. Мовчан, 2012; В. Панасюк, 2020; Я. Сун, 2016; Я. Сун, 2025; Ч. Тан, 2017; Ї. Чжоу, 2021; Р. Крістенсон, 2017; В. Матюшенко-Матвійчук, 2025; Т. Шарма, 2020).

Окремий корпус складають інтернет-джерела: відеозаписи, персональні сторінки окремих виконавців та їх інтерв'ю, критичні статті, що стосуються виконавської творчості, особливостей певних постановок тощо.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом комплексного вивчення специфіки трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці. У праці вперше:

- найвідоміші партії для колоратурного сопрано представлено крізь

призму історико-стильового розвитку західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть;

- проаналізовано виконавські версії обраних партій для колоратурного сопрано як частину сучасної виконавської практики;
- визначено специфіку творчості китайських колоратурних сопрано в аспекті культурного діалогу «Схід – Захід».

Подальшого розвитку набули наукові уявлення щодо явищ та понять: «тембр-амплуа», «вокальний стиль», «китайське бельканто», «виконавська практика», «стильова домінанти».

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Положення і висновки дисертації можуть бути використаними при подальшому вивченні сучасного вокального мистецтва. Матеріали дослідження можуть бути враховані в програмах навчальних курсів, зокрема «Основи вокальної методики», «Історія вокального мистецтва», «Аналіз та інтерпретація музики» відповідних кафедр у закладах мистецької освіти України та Китаю, а також у педагогічній та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. основні положення праці викладено в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 07 – 10.12.2017), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 19.05.2018), XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція» (Одеса, 17–19.04 2019), «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11-12.02.2025).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, Двох розділів, Висновків до кожного з них, Списку використаних джерел.

Загальний об'єм дослідження складає 167 сторінок, з них основного тексту 143 сторінки.

Список використаних джерел налічує 121 позицію, з них 40 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Становлення сучасної класифікації голосів

Перш за все, скажемо, що спів є одним з найбільш природних виявів музики й саме тому вважається найдавнішим з видів музичного мистецтва. Навіть більше того – багато вчених стверджують, що спів передував мовленню, хоча зрозуміло, що остаточно вирішити питання про те що саме виникло першим – наспів чи слово сьогодні неможливо. Так чи інакше, проте серед численних західноєвропейських концепцій виникнення людської мови три прямо пов'язані зі здібністю людини чути / відтворювати звуки певних інтонаційно-ритмічних характеристик:

- звуконаслідувальна, згідно якої «мова виникла шляхом наслідування людиною звуків природи. Відтворення ревіння звірів, крику птахів, шуму води, вітру зумовлювало появу перших слів, наприклад, му, гав-гав, кап, дзін-дзін тощо, від яких утворилися похідні типу гавкати, капати, дзенькати тощо» (Безгодова, Найрулін, 2023, с. 30);
- звукосимволічна, що розроблялася, зокрема видатним українським філологом О. Потебнею, який у книзі «Думка та мова» зазначає: «Спочатку люди жили як тварини, потім відчули спонукання з'єднатися у суспільство та знайти засіб взаємного сполучення думки. Ймовірно, насамперед спала їм на думку міміка, але згодом вони побачили недоліки цієї мови, помітили, що душевні рухи змушують їх видавати відомі звуки і що за допомогою подібних звуків тварини розуміють одне одного. Звичайно було застосувати до справи це відкриття і зробити звуки символами думки. Перші слова були звуконаслідувальні. Винахідники мови надходили подібно до живописця, який, зображуючи траву або листя деревне,

вживає для цього зелену фарбу: бажаючи, наприклад, висловити предмет дикий і грубий, обирали і звуки дикі та грубі. Потім, підбадьорені успіхом, люди почали вигадувати слова, які мали більш віддалену схожість із предметами» (Потебня, 2001, с. 35);

- вигукова, запропонована ще епікурейцями Давньої Греції (IV – III століття до н.е.) й підтримана пізніше Ж.-Ж. Руссо. Ця концепція спирається на думку, що «предмети навколишнього світу викликали в людини певні почуття, і вона мимоволі вимовляла звуки, які й стали першими словами. Скажімо, первісна людина натрапила у спеку на струмок і від радості вигукнула “ах!”. Від цього вигуку утворилися похідні ахати, ахання, ахало, і таким чином формувалася мова» (там само, с. 37)¹.

До цієї ж думки, про спорідненість мови та співу, схиляється й видатний філолог В. Петр у книзі «Про склади, лади та лади в давньогрецькій музиці»: «Це той етап людського розвитку, який ще не робив відмінності між мовою та співом. Це епоха виразної декламації, яка з одного боку опустилася на ступінь звичайної мови, завдяки втраті безумовної кількості, і з якої з іншого боку розвинувся спів завдяки точному визначенню ступенів підвищення і зниження голосу. Таким чином виразна декламація, що стала такою завдяки дотриманню, у прозовій формі, кількисності й акценту, а в поетичній – окрім того, ще й ритму й такту, є вищим ступенем розвитку людського мовлення. Визначення підвищення і

¹ Зауважимо тут, що у культурі Китаю панує твердження, що музика з'явилася раніше, ніж мова, перші згадки про музичні практики знаходимо у багатьох стародавніх міфах та філософських текстах, де підкреслено значення ритму та мелодії, як передумов появи людської мови, з одного боку, та вплив музики на суспільство з іншого: «Музика є продукцією модуляцій голосу, а її джерело знаходиться у реакціях розуму, коли на нього впливають зовнішні речі. Коли розум зворушений до горя, звук різкий і затихає; коли він зворушений до задоволення, звук повільний і ніжний; коли він зворушений до радості, звук вигуківий і незабаром зникає; коли він зворушений до гніву, звук грубий і лютий; коли він зворушений до благоговіння, звук прямий, з ознакою смирення; коли він зворушений до любові, звук гармонійний і м'який. Ці шість особливостей звуку не є природними; вони вказують на враження, спричинені зовнішніми речами. З цієї причини стародавні правителі пильно стежили за тим, що впливає на розум. І тому вони встановили церемонії, щоб правильно спрямувати цілі людей; музику, щоб надати гармонії їхнім голосам; закони, щоб уніфікувати їхню поведінку; і покарання, щоб захистити від їхньої схильності до зла. Мета, до якої ведуть церемонії, музика, покарання та закони, є однією; вони є інструментами, за допомогою яких виховуються уми людей і встановлюється належний порядок в уряді» (Чжоу І, 2021, с. 75).

пониження голосу зводить виразну декламацію на ступінь співу, втрата ж кількисності – зводить її на ступінь звичайної мови» (Петр, 1901, с. 9).

Зазначимо тут, що перші в історії європейської культури згадки про співоче музичне мистецтво належать епосі Стародавньої Греції. У роботах знов таки першого філософа, який розмірковував над сутністю музики Аристоксена / Ἀριστόξενος ὁ Ταραντίνος знаходимо, крім іншого, й думки щодо відмінностей між співом та мовою: «він називає промовою той рух голосу, коли він не зупиняється на жодній сходинці підвищення і пониження, а ніби ковзає ними; коли ж він зупиняється на різних сходинках підвищення і пониження і нібито переходить з однієї на іншу, то такий рух називається співом» (Петр, 1901, с. 9-10).

Ураховуючи значення музичного мистецтва в культурі Стародавньої Греції, не дивно, що там само з'являється й перша в Європі класифікація співочих голосів, що поділяє їх за гендерними (чоловічі та жіночі) та віковими ознаками (юнацьки)¹. В певному сенсі ця класифікація є актуальною й сьогодні, адже зрозуміло, що стать та вік суттєво впливають на вокальний діапазон: «Чоловічі, жіночі народні та дитячі голоси домутаційного віку мають два регістри (нижній та верхній); жіночі академічні – три регістри (нижній, середній та верхній). Нижче грудного регістру відчутне октавне звучання; вище головного у жінок – флейтове звучання, у чоловіків – мікст, фальцет, фістула» (Антонюк, 2007, с. 123)².

¹ В цей період розмірковують над проблемами вокального мистецтва й китайські філософи, на що вказує Чжоу Ї / 周易: «Так, поет і каліграф Юй Шинань/Yu Shi Nan/虞世南 (558 – 638) у книзі «Бей Тан Шу Чао» (Bei Tang Shu Chao/ 北堂书钞) приділяв увагу питанням вокальної техніки і вказував на те, що коли в співі використовувати різні способи дихання, то можна надати голосу різного емоційного забарвлення. А от видатний поет Бо Цзюйї/Bai Ju Yi/白居易 (772 – 846) критикував тих співаків, які так захоплені технічними аспектами співу, що не приділяють достатньої уваги виявленню почуттів. Шень Ко/Shen Kuo/沈括 (1031 – 1095) у «Законах музики» з книги «Записи розмов у Менсі» (Meng Xi Bi Tan/梦溪笔谈) звертав увагу на дикцію співака, яка, на його думку, повинна бути чиста, гладка та звучна» (Чжоу, 2021, с.33).

² Втім, сьогодні розрізняють ще й діапазон звучання – загальний та робочий, який у видатних співаків може складати дві з половиною – три октави: «Діапазон у різних голосів (за М. Микишею), простягається: у центрального баса – від Фа великої октави до Фа першої; у ліричного і драматичного баритона – від Ля великої октави до Соль першої; у ліричного і драматичного тенора – від До малої октави до До другої октави; у ліричного і драматичного сопрано – від До першої октави до До третьої; у колоратурного сопрано – від Ре першої октави до Мі-Соль третьої октави; у ліричного і драматичного меццо-сопрано від Ля – малої октави до Сі-бемоль другої октави; у альты чи контральто – від Мі малої октави до Соль другої октави» (Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., & та ін., 2010, с. 33).

Водночас, неможливо заперечувати, що індивідуальні фізіологічні особливості кожної людини визначають притаманний саме їй діапазон й навіть володіння «нотами» інших голосів. У якості прикладу згадаємо легендарну Марію Калас / Maria Callas, яка співала колоратурні, ліричні та драматичні партії і про яку казали «чотири голоси в одному горлі»; американського баса-профундо Тіма Сторма / Tim Storms, відомості про унікальний діапазон голосу (десять октав) якого занесено у Книгу рекордів Гіннеса, українське колоратурне сопрано Євгенію Мірошниченко, яка мала діапазон майже в три октави, китайське колоратурне Хуан Ін / 黄英, яка вільно бере найвищі ноти.

Очевидно, що всі градації можливостей кожного окремого голосу, з притаманними специфічними колористичними характеристиками, є не просто складовою музично-мовленнєвих ресурсів вокального мистецтва, а й фактором, що визначає багато аспектів авторського задуму твору композитора. Подібно до інструментальної музики, де за окремими інструментами симфонічного оркестру негласно закріплені певні образні сфери (людські емоції та стосунки – скрипки, картини та звуки природи – секція дерев'яних духових, драматичні колізії – мідні духові), тут теж поступово сформувалося певна типологія голосів.

Зазначимо, що історія західноєвропейського вокального мистецтва сягає декількох століть, протягом яких суттєво змінювалися зміст, мовленнєві ресурси, система жанрів та сфери музикування. Це провокувало переосмислення звукозображальних й динамічних можливостей людського голосу й, відповідно, зміни підходів до класифікації співацьких голосів. Формування однієї з перших таких класифікацій у XII столітті було обумовлено розвитком поліфонічного мистецтва. Перехід від монодії до багатоголосся визначив необхідність розподілу функцій, й відповідно, осмислення специфіки чоловічих (адже жінки не співали у храмах) голосів. Таким чином склалася система, що подібна до сучасної:

тенор;

дискант (який пізніше отримав назву сопрано);

альт;

бас.

Ця класифікація зберігалася й п'ять століть потому, коли на концертних сценах почали звучати жіночі голоси, які позначали як сопрано або альт. Вона була дієвою, адже тоді переважали ансамблеві форми музикування.

Водночас, розвиток сольного вокального виконавства та оперного мистецтва, з характерним поєднанням музичної та драматургічної складових, вплинув на переосмислення виразних можливостей людського голосу. Так, якщо у вокальній традиції Ренесансу, що склалася з орієнтацією на простір собору, голос соліста мав звучати як аналог найвіртуознішого інструменту, то у передмові до «Нової музики / *Le Nuove Musiche*» італійського композитора, співака та вокального педагога Дж. Каччіні / *Giulio Caccini* (1602) зафіксовано нове бачення вокального мистецтва, що базується на відмові від імпровізованої колоратури, «більш придатної для гри на струнних чи духових інструментах, ніж для голосів», тяжінні до натурального звучання голосів та намаганні максимального наближення до мовленнєвого інтонування (*Caccini*, 1970, с. 28).

Нагадаємо, що саме Італія вважається батьківщиною західноєвропейської опери, й саме тут з намагань відродити традиції мистецтва Стародавньої Греції, розпочався процес формування європейських вокальних шкіл. Початок цього процесу пов'язано з діяльністю Флорентійської камерати (створена у 1573 році), до складу якої, крім Дж. Каччіні входили філософи, поети та музиканти:

- Якопо Пієр / *Jacopo Peri*,
- Вінченцо Галілеї / *Vincenzo Galilei*,
- Крістофано Мальвецці / *Cristofano Malvezzi*,
- Оттавіо Рінуччіні / *Ottavio Rinuccini*.

Зусилля членів Камерати привели до появи у 1958 році першої європейської опери – «Дафна» композитора Якопо Пері, який складному поліфонічному мисленню сучасників протиставив мрію про просту й виразну мелодію. Й саме члени Камерати чи не вперше в історії західноєвропейської музики акцентують увагу важливості драматургічної важливості тембру людського голосу.

Не випадково американський музикознавець Хью Уайлі Хічкок / Hugh Wiley Hitchcock у рецензії на книгу «“Флорентійська камерата: Документальні дослідження та переклади” Клода В. Паліски» пише: «Лист Барді (*композитор Джованні Барді*) до Каччіні (датований 1578 роком за Паліскою) – це відвертий маніфест реформи вокальної музики. Його мета була виразно гуманістичною – повернути музиці її класичну функцію підтримки поезії та передачі емоцій слухачів. Геть заплутані хитросплетіння контрапункту! Геть безладне додавання імпровізованих пасажів до будь-якого старого складу тексту! Геть безглузду віртуозність заради самої віртуозності! Барді випереджає такі бойові заклики довгою теоретичною дискусією, що визначає “гармонію”, ритм, лади та поділ ладу в старовинній музиці – не лише для того, щоб похизуватися своєю освіченістю, але, як каже Паліска, щоб продемонструвати, “як композитор може використовувати особливу силу низьких, проміжних та високих регістрів голосу заради того, щоб донести до слухачів різні моральні переконання”» (Хічкок, 1990, с.79).

Втім, як відомо, віртуозність ще довго панувала у вокальному мистецтві, вплинувши, крім іншого, й на формування стилю *bel canto*, розквіт якого пов’язаний з творчістю співаків-кастратів. Більшість партій в італійських операх того періоду доручалася кастратам або жінкам, адже звучання верхнього регістру мало виняткове значення у культурі Бароко. В інструментальному мистецтві відповідний голос, записаний у сопрановому ключі доручався скрипці, флейті, гобою, а у вокальному – сопрано, етимологія якого походить від італійського *sopra* та латинського *super*, що

позначає верховенство цього голосу у партитурі. Захоплення звучанням сопранових голосів й обумовило той факт, що наприкінці XVII століття чоловічі та низькі жіночі голоси майже зникли з партитур «серйозних» опер, й навіть партії Ксеркса та Юлія Цезаря виконували жінки.

Підкреслимо, що неперевершена майстерність співаків-кастратів значно вплинула на оперне мистецтво, поступово перетворивши музичну драму на низку розгорнутих, майже відокремлених номерів, основним художньо-естетичним завданням яких було вразити, приголомшити публіку. Американська дослідниця Дж. Аллен зазначає: «В епоху *bel canto* багато видатних композиторів писали свою музику, маючи на увазі конкретних співаків. Як наслідок, ці голосові категорії стали архетипами драматичних персонажів <...> ці співаки стали прототипами класифікацій голосів, якими ми їх знаємо» (Дж. Аллен, 2012, с. 11).

Зауважимо, що, не зважаючи на широке використання терміну *bel canto*, його змістовне наповнення й досі є предметом дискусії, на що вказує І. Драч: «словосполучення *bel canto*, як і аналогічні лексичні конструкції (*bellezze del canto*, *bell'arte del canto*), має широкий смисловий спектр, що охоплює дуже різні, часом суб'єктивні інтерпретації» (І. Драч, 2010, с. 113).

Разом з цим, загальноприйнятою є думка, що *bel canto* – це «правильна» / еталонна манера співу, що дозволяє досягнути виконавської майстерності. Очевидно, що йдеться не лише про ідеал звучання, але й про засоби його досягнення, тобто – школу, формування якої пов'язано з іменами видатних співаків-викладачів, більшість з яких не залишила по собі методичних праць. Тож, погодимося з Ф. Міллером, який у рецензії «“Бельканто: Викладання класичних італійських пісенних шкіл, їх занепад та відновлення” з Люсі Манен» зазначає: «Те, що ми знаємо про ранню історію співу і дивовижну техніку кастратів, ґрунтується на музиці, яка була написана для них» (Ф. Міллер, 1990, с. 97). Проте важливо розуміти, що, як зазначає Б. Гнидь «старовинне *bel canto* не слід розцінювати як ідеал виразного співу і досконалості вокального мистецтва. Патетичний стиль з

витонченими нюансами, дрібними прикрасами, філіровкою звуку при кожній ноті більшої довжини з ескламаціями при граційній усмішці, здався би сучасному слухачеві чужим й неприйнятним» (Гнидь, 1997, с. 29).

Не дивлячись на це, сьогодні *bel canto* сприймається саме як еталонна техніка спів, що «включає такі якості, як досконалий, вирівняний на всіх ділянках діапазону *legato*, використання світлого тону у високій позиції, плинність і гнучкість звукової подачі» (І. Драч, 2010, с. 113). Й хоча, як ми вказували вище, вона зароджувалася та кристалізувалася у творчості співаків-кастратів, з часом, зі зміною естетичних настанов вокальні педагоги почали використовувати техніку *bel canto* у роботі з натуральними голосами. Як зазначає О. Стахевич «Пристосування теоретичних та практичних установок класичного *bel canto* до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, які значно відрізняються від можливостей голосів співаків-кастратів. Змінився характер використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві. Через це акустичні властивості голосового апарату виявилися зовсім іншими, що призвело до корінних перетворень співацької діяльності» (Стахевич, 2013а, с. 8). Одним з наслідків цих перетворень стало уточнення класифікації співацьких голосів й кристалізація відповідних сценічних амплуа, що вперше сформувалися в опері-буффа, де «сопрано стає уособленням жіночої безпосередності, молодості, чарівності, в той час як менш привабливі героїні наділялися голосами з темнішим забарвленням – меццо-сопрано, контральто. Поруч з тенорами в опері-буффа почали співати баси, які не допускалися в неаполітанську оперу-серіа. Басам доручались комедійні ролі різних опікунів, старих холостяків, залицяльників» (Гнидь, 1997, с. 22).

Відомо, що система амплуа «прийшла» до оперного театру з драматургічного. У відповідній статті «Великої української енциклопедії» знаходимо відомості про те, що слово «амплуа» має французьке

походження й означає «сукупність ролей, які за своїм характером і змістом відповідають сценічним даним актора» (Давидов, 2021).

У драматичному європейському театрі налічують 17 амплуа, кожне з яких передбачає відповідність певним віковим та зовнішнім даним акторів.

У якості прикладу наведемо найбільш поширені з них:

- чоловічі – герої, королі/старці, опікуни;
- жіночі – героїні, куртизанки, свахи.

У китайській традиції амплуа складають систему з чотирьох основних груп:

- чоловічі – шен / 生 – старці, молоді чоловіки;
- цзін / 淨 – ще один різновид чоловічої ролі – це воїн, характер якого підкреслюється яскравим гримом;
- жіночі, що виконуються переважно чоловіками – дань / 旦 – молода дівчина, заміжня жінка, жінка похилого віку;
- комічні – чоу / 丑.

Зрозуміло, що такі самі характерні персонажі діють і в оперних спектаклях, проте, на відміну від драматичного театру, тут немає вимог щодо обов'язкової відповідності зовнішніх даних актора та його сценічного героя¹. Більш важливим є тембр голосу, що виступає як носій певного художнього образу, «жанр опери диктує обов'язкову виражену приналежність вокаліста до певного типу голосу та певного тембру-амплуа» (Мітюшкін, 2020, с. 404).

Тобто, композиторський задум оперного твору містить уявлення не просто про висотні характеристики голосу конкретного персонажу, а саме

¹ Чжоу Ї зазначає, що питанням сценічного втілення вокального образу приділялася увага й в Китаї «адже у національному театрі спів завжди був лише одним з чотирьох компонентів, за якими визначалася акторська майстерність:

- спів (чан/ Chang/唱);
- сценічний рух (цзо/Zuo/做);
- декламація (нянь/Nian/念);
- акробатика (да/Da/打)» (Чжоу Ї, 2021, с. 34).

про його темброве забарвлення (наприклад, ліричний чи драматичний тенор, або середнє чи колоратурне сопрано).

Погодимося тут із думкою В. Мітюшкіна про те, що «музичний оперний образ є постійним, не схильним до змін трактування. Саме рішення вистави може бути парадоксальним, але типовість вокально-сценічного образу не зміниться – у рамках музичної партитури це просто неможливо, адже теситура вокальної лінії, щільність оркестрування і т.п. специфіка музичного матеріалу не дозволяє іншому типу голосу (навіть іншому тембру-амплуа цього типу голосу) переконливо прозвучати у цьому матеріалі. Іншими словами, для здійснення вокальної партії необхідний лише певний тип голосу і лише певного тембру-амплуа. Спроби відступу від цього правила ламають всю конструкцію конкретного оперного твору та порушують “правила комунікації” оперного театру як особливого жанру сценічного мистецтва (Мітюшкін, 2020, с. 407–408).

Підкреслимо, що наявність усталених уявлень щодо взаємообумовленості певного типу голосу співака та типової поведінки його сценічного персонажу, стала важливою складовою розвитку оперного мистецтва. Як влучно зазначає Тан Чжанчен «Кристалізація амплуа була неминучим наслідком етапу створення оперою свого жанрового “коду”» (Тан, 2017, с. 14), адже композитори писали музику з урахуванням амплуа героїв, що, крім іншого, покращувало комунікацію з публікою.

Проте поступово система співацьких голосів ще більше ускладнилася, що багато в чому пов’язано з оперною творчістю Дж. Россіні, Дж. Верді, Г. Доніцетті та інших ¹. У чоловічих голосах завдяки особливостям формування верхньої частини діапазону найбільш суттєві

¹ Зауважимо, що існує класифікація голосів, що пов’язана не тільки з технічними та звуковисотними характеристиками голосу, але й композиторськими стилями (тобто, певною системою музично-мовленнєвих ресурсів, спрямованих до досягнення відповідного художнього результату). Так, в італійській практиці система розмежування жіночих голосів дуже розлога. Тут розрізняють: сопрано любовне (amoroso), легке, ліричне, лірико-драматичне (spinto), драматичне, россінієвське, беллінієвське, доніцеттієвське, вердієвське, пуччінієвська, вагнерівське, сучасне (moderno) тощо.

зміни відбулися у звучанні тенорів та баритонів, а от у жіночих йшлося про розшарування на колоратурне, ліричне та драматичне сопрано.

Водночас, все більш відчутною стає тенденція психологізації оперного мистецтва, більш тонкої деталізації характеру діючих осіб: «так звана “романтична опера” вимагала нової школи співу. Захоплення колоратурами та вокальними “хитрощами” змінювались бажаннями виконавців глибше проникати у “світ схвиленої душі”. Підкреслена експресивність, живописність, одухотвореність співу, “лірична зачарованість” звуку, ставала характерною ознакою нового романтичного вокального стилю. В опері потрібно було не тільки виразно і красиво співати, але й “прагнути бути актором”» (Шуляр, 2014, с. 118-119).

Все це разом призвело до нівелювання сталих канонів трактовки тембр-амплуа, хоча й сьогодні ми цілком погоджуємося з влучним висловом Б. Шоу щодо сутності опери, представленій як взаємини тенора-сопрано й баритона.

Тож, не дивно, що останнім часом в українському музикознавстві з'явилася достатньо велика кількість наукових праць, предметом яких є дослідження феномену тембр-амплуа. Крім вже згаданої вище роботи В. Мітюшкіна «Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака», назовемо такі статті:

- «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора)» Є. Авраменко, де запропоновано авторське визначення тембр-амплуа» під яким розуміється «тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Авраменко, 2020, с. 95);

- «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві» О. Оганезової-Григоренко, де воно трактується як «розгорнута психологічна характеристика загального типу голосу у конкретному музично-драматичному контексті» (Оганезова-Григоренко, 2021, с. 442).

Продуктивність введення до наукового обігу поняття тембр-амплуа підтверджується, на наш погляд, ще й тим, що воно широко використовується у роботах музикантів-практиків. Співаків, які досліджують феномен вокального виконавства, аналізуючи, крім іншого, й власний досвід музичної діяльності. Тут згадаємо про декілька кваліфікаційних робіт, зокрема:

- дисертацію Тан Чжанчена «Специфіка трактовки баса в опері XVII – XIX століть: між амплуа і характером», автор якої влучно окреслює причини, «що впливають на вибір вокальних тембрів і зміни підходів до трактування образів: особливості менталітету, духовно-релігійні традиції, морально-етичні установки і архетипи; стиль епохи, естетико-філософські концепції; реформи в сфері драматичного театру; розвиток вокальної техніки, феномен індивідуальних відкриттів; комерційна сторона. Таким чином, будь-яке оперно-сценічне амплуа (що підтвердив аналіз басових партій-ролей) може бути трактовано як динамічне явище, здатне до змін, з огляду на процеси взаємовпливу музичного і драматичного театрів» (Тан, 2017, с.14);
- дисертацію Сюн Яхуань / «Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовностильові пріоритети», де запропоновано оригінальне авторське визначення сопрано як виконавського феномену: «Сопрано як виконавський феномен – це спосіб репрезентації образу жінки (в різних міфо-поетичних та філософсько-психологічних проявах), який завдяки тембровій персоніфікації та технології співу у високому регістрі символізує

ідеальний світ гармонії землі та Неба, людини і соціума. Темброобраз сопрано через символізацію жіночості виконує місію духовної вертикалі – надавати енергії чистоти, краси, любові іншим людям» (Сюн, 2025, с. 176).

У науковому обґрунтуванні творчого проєкту «Баритон в українському вокальному часопросторі: від С. Гулака-Артемовського до А Загайкевич» О. Ветрова (Ветров, 2021) міститься історія формування тембр-амплуа баритону у західноєвропейському оперному мистецтві та специфіку трактовку виразового потенціалу цього голосу у творчості українських композиторів; наукове обґрунтування творчого проєкту.

Своєрідним підсумком згаданих досліджень, й, водночас, обґрунтуванням нового наукового напрямку – виконавської оперології – є дисертаційне дослідження «Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз» Чен Ке, який влучно зауважує, що «як інтегральна властивість тіла, що звучить, тембр впливає на специфіку звуку, генеральну властивість звукового джерела, цілісний (спектральний) характер звучання. Родоначальна властивість звуку, тембр визначає його індивідуальні властивості, його знакову природу, чергування фарб, постає як спосіб передачі, розкриття і узагальнення музичного образу» (Чен, 2024, с. 43).

Також погодимося з автором щодо доцільності та продуктивності введення суміжних/уточнюючих до «базового» – тембр-амплуа – понять: тембр-характер та тембр-образ, що розуміються автором наступним чином:

- «категорія тембр-характер відображує специфіку вокально-тембрової виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації (амплуа як маски) з метою портретизації, індивідуалізації і психологізації оперного персонажу через відображення у “виконавській інтонації”» (там само, с. 63).
- «вокальний тембр-образ як вираз виконавської енергії є узагальненням метафоричного змісту опери, що розкривається через

синтез дії, слова, емоції, думки, руху, вербальної мови, представлений у духовно-матеріальних границях певного персонажу. Як ведучий знак-символ оперного спектаклю, головний носій художньої інформації, тембр-образ – узагальнення властивостей оперного персонажу – постає як семіотична система, через котру розкриваються елементи персоносфери» (там само, с. 96).

Важливо зауважити, що паралельно з дуже активною науковою розробкою питань, пов'язаних з тембром співацького голосу, у практиці оперних театрів послуговуються «традиційними» класифікаціями голосів, що мають два рівні: первинні ознаки (сопрано – мецо-сопрано – контральто) та вторинні (драма – лірика – колоратура) з урахуванням діапазону, теситури, перехідних нот, регістрів (грудний, середній та головний – для жінок, та грудний і фальцетний – для чоловіків), тембру, рухливості чи гнучкості голосу.

Так, українська дослідниця В. Антонюк пише, що класифікація голосів відбувається «за родами (у чоловіків – тенори, баритони і баси; у жінок – сопрано, мецо-сопрано і контральто), видами (ліричні, драматичні, мецо-характерні, колоратурні, лірико-драматичні; бас-профундо, бас-кантанте, бас-октава, бас-буфф, бас-центральный) й типами: флейтове звучання властиве для колоратурних сопрано; вокальний флажолет; фальцет (властивий для чоловічих та народних жіночих голосів); фістула (нагадує звучання свистка); мікст – змішаний регістр (натуральний або вироблений, властивий чоловічим голосам); носо-зубний резонанс або маска (морморандо)» (Антонюк, 2007, с. 123 – 124).

А в країнах Західної Європи та Америки віддають перевагу німецькій системі типізації голосів – Fach (від німецької «ящик», «відсік», «секція», або «галузь знань»).

Засновником її став німецький диригент та музикознавець Рудольф Клойбер / Rudolf Kloiber (1899 – 1973). Цікаво, що творче життя

Р. Клойбера було пов'язано переважно з симфонічною музикою, у відкритих джерелах ми знаходимо інформацію, що він працював з Байротським та Швабцьким симфонічними оркестрами. Проте з 1935 року він певний час був музичним керівником Регензбурського міського театру / Theater Regensburg, який, судячи з програми театру на 2025 рік, пропонує глядачу широкий спектр жанрів – опери, мюзикли, спектаклі лялькового та драматичного театру тощо¹.

Тож, цілком можна припустити, що саме ця робота й, головне, посада, пов'язана, крім іншого, з необхідністю прийняття рішень щодо укладень контрактів зі співаками, спонукала Р. Клойбера на створення класифікації оперних голосів². Втім, необхідно зазначити, що, вочевидь, автор Fach-системи тяжів до типізації та моделювання, адже у його доробку крім «Посібника з опери» / «*Handbuch der Oper*» (1951 рік), знаходимо також:

- «Довідник по класичній та романтичній симфонії» / «*Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*» (1964);
- «Довідник по симфонічній поемі» / «*Handbuch der Symphonischen Dichtung*» (1967);
- «Довідник по інструментальним концертам» / «*Handbuch des Instrumentalkonzerts*» (1972 – 1973).

Запропонована Р. Клойбером система «базується на аналізі виконавських властивостей оперних співаків і систематизує їх щодо запитів сучасного оперного виконавства, враховуючи не тільки сам голос, але й психотип людини та вокальну майстерність, які й утворюють відповідність

¹ <https://www.theaterregensburg.de/spielplan/index.html>

² Опосередковане підтвердження цього знаходимо у статті «Система Fach: походження, функції та небезпеки сприйняття» / «The Fach System origin, function, and the dangers of perception» американського музиканта Дейла Девуд /Dale DeWood, який, вказуючи на специфіку організації роботи саме Німецьких театрів, які мають додаткову державну підтримку й, відповідно, змогу запрошувати співаків не на конкретний спектакль чи сезон, а на довгостроковий контракт, зазначає: «саме тут ми починаємо бачити переваги системи Fach для бізнесу. Коли оперний театр укладає контракт зі співаком на два-три роки, він хоче бути впевненим, що “може зробити з ним те, що хоче” <...> очікується, що співак, який має певний Fach, зможе вивчити і виконати будь-яку партію, пов'язану з цим типом голосу. Ця специфіка забезпечує як гарантію надійного виконання контракту для оперного театру, так і захист для співака, від якого не очікують виконання партій, що не належать до його Fach» (Девуд, с. 3).

з певним фахом» (Кречко, Ряжко, 2022, с. 48) Задля визначення відповідності співака певному типу голосу (й відповідно певному сценічному амплу) ураховуються не тільки діапазон, теситура, рухливість, тембр голосу, але й фізичні характеристики та вік. Р. Клойбер починає з визнання того, що базовий рівень класифікації голосів починається з характеристики тонів голосу – сопрано, альт, тенор і бас – з двома «проміжними» стадіями: меццо-сопрано у жінок і баритон у чоловіків, проте беруться до уваги й інші ознаки, такі як якість (колір), діапазон (великий проти маленького) та гучність: «Клойбер зазначає, що героїчний (драматичний) голос виник з появою музики Вагнера і різко контрастує з ліричним голосом. Крім того, він визнає, що існує особливий Fach для “проміжного голосу” – Zwischenfach. Сьогодні термін Zwischenfach широко визнаний як голос, який лежить між вокальними категоріями» (Аллен, 2012, с. 17);

Розвиток ідей Р. Клойбера знаходимо у книзі «Путівник по оперним ролям та аріям» / «Guide to operatic roles and arias» (1994) американського піаніста, вокального педагога, диригента Річарда Болдрі / Richard Boldrey (н. 1940).

На офіційні сторінці Р. Болдрі міститься інформація про те, що він працює в світі опери понад 40 років, зокрема як піаніст «Ліричної опери Чикаго» / Lyric Opera of Chicago, концертмейстер видатного тенора Карла Бергонзі / Carlo Bergonzi, викладач на кафедрі опери в Університеті Колорадо / University of Colorado (1990 – 1993), викладач кафедри вокалу та опери Університету Айови / University of Iowa (1997 – 1999), професор Північно-західного університету / Northwestern University, де він з 1995 року викладає вокальне мистецтво¹.

Зауважимо, що на платформі ютуб можна знайти декілька записів Р. Болдрі – з американською сопрано Сарою Стоун / Sarah Stone² та диск

¹ <https://www.cedillerecords.org/artists/richard-boldrey/>

² <https://www.youtube.com/watch?v=7jPKPzvKHAk>

«Романтична музика для двох фортепіано», створений у дуеті з американською піаністкою та вокальним педагогом Елізабет Буккері / Elizabeth Buccheri¹. Ці записи свідчать про високий професійний рівень автора, фундаментальний «Путівник по оперним ролям та аріям» якого у поєднанні з іншою книгою «Путівник по оперним дуетам» / «Guide to operatic duets» (1994) є ще одним прикладом застосування Fach-системи у сучасній практиці оперних театрів та вокальній педагогіці.

У передмові до книг це сформульовано наступним чином: «Складне завдання визначення відповідного оперного репертуару давно мучить як викладачів вокалу, так і музичних керівників. На відміну від репертуару для концертів, де рішення приймаються переважно на основі текстового та музичного змісту, вибір оперного репертуару повинен враховувати особистість, зовнішність та акторські здібності, а також вокальний діапазон, теситуру, тембр, вагу та спритність.

Пошук відповідних ролей для кожного голосу виходить далеко за рамки пошуку в популярних оперних антологіях <....> Болдрей пропонує справді вичерпний список із понад 2600 арій, 550 дуетів та 3500 оперних ролей шістнадцятьма мовами, що охоплюють музичну історію від флорентійської Камерати до сучасної опери та оперети» (Болдрі, 1994а). Як бачимо, це дійсно фундаментально робота, що може стати у нагоді викладачам оперного співу.

Наостанок зазначимо, що у практиці оперних театрів сучасного Китаю послуговуються Fach-системою з урахуванням специфіки національних традицій, які найяскравіше проявилися у виконавській практиці Пекінської опери.

https://www.youtube.com/watch?v=jB3gAQv_0fc

¹ https://www.youtube.com/watch?v=pvske7ThL8s&list=OLAK5uy_niI0z2DWTxhkczNS7wcP1czwOLfBttkJs

1.2. Поняття «колоратурне сопрано» у науково-методичних працях: досвід систематизації

Спираючись на опрацьовані на сьогодні класифікації голосів, представлені у підрозділі 1.1., проаналізуємо загальні та особливі підходи до трактування мистецтва колоратурного сопрано та історично усталеної термінології, що склалася у практиці та теорії вокалу. Перший з термінів вказує на *техніку виконання*: «прикрашування вокальної партії технічно блискучими, віртуозними пасажами, трелями, руладами і т. ін.»¹, що стало основою колоратурного стилю, який панував у вокальній музиці XVII – XIX століття. В той час колоратура як технічний прийом використовувалася вокалістами будь-якого типу голосів. Найвідоміший й найяскравіший приклад цього – опера «Попелюшка» Дж. Россіні / Gioachino Antonio Rossini, де навіть партія баса вирішена у колоратурному ключі.

Саме таке тлумачення поняття знаходимо у «Словнику-довіднику співака»: «Колоратура (італійською *coloratura* – прикраса) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо і т.п.) і мелізми (групето, морденти, форшлаги, трелі), які слугують для прикрашання сольної вокальної партії. Колоратура була широко поширена у вокальних партіях опер, хорових творах, духовних концертах XVII – початку XIX ст.; спочатку включалася в партії всіх голосів, пізніше – лише високих голосів. У італійській опері XVII – 1-й половини XIX століття набула величезного значення, нерідко перетворюючись у засіб демонстрації технічних можливостей співака» (Балдинюк, Д. І., Балдинюк, Н. А., 2015, с. 46-47)².

¹[Колоратура. Словник.уа](http://coloratura.slovník.ua)

² Зауважимо, що подібне трактування знаходимо у сучасних китайських словниках: «Колоратура – це музичний термін, що походить з італійської мови і в буквальному сенсі означає “колір” або “декорація”. У вокалі та інструментальному виконанні він переважно вказує на розкішну орнаментальну техніку; характеризується швидкими, складними нотними пасажами, тремтіннями, стрибками, імпровізаційними прикрасами та іншим, часто використовується для демонстрації майстерності виконавця <...> Зазвичай зустрічається у сопрано (особливо у колоратурного сопрано, як в аріях з опери Моцарта “Чарівна флейта”))» (Колоратурне сопрано, *zdic*)

Найвідомішим прикладами використання колоратури як комплексу орнаментальних приймів є партії Цариці Ночі з «Чарівної флейти» В.А. Моцарта / Wolfgang Amadeus Mozart та Лючії ді Ламмермур з однойменної опери Г. Доніцетті / Gaetano Donizetti. Хоча навіть більш яскраві зразки можна знайти у творчому доробку композиторів Бароко. Згадаємо тут про:

- Арію Клеопатри «Я оплакуватиму свою долю» / «Piangerò la sorte mia» з опери «Юлій Цезар у Єгипті» / «Giulio Cesare in Egitto» Г. Генделя / Georg Friedrich Händel (1724);
- Арію Констанци «Розгойданий двома вітрами» / «Agitata da due venti» з опери «Грізельда» / «Griselda» А. Вівальді / Antonio Vivaldi (1735);
- феноменально складну Арію Арбаче «Я як корабель» / «Son qual nave» з опери «Артасеркс» / «Artaserse», що Р. Броскі / Riccardo Broschi написав для свого славетного брата Карла, який виступав під псевдонімом Фарінеллі / Farinelli, у 1734 році.

Підкреслимо, що якщо спочатку колоратури використовувалися виключно як звукозображальний прийом для підкреслення слів «світло», «політ», «прагнення» тощо (подібне знаходимо й в інструментальній музиці Бароко), то згодом, у тому числі, й завдяки формуванню вокальних шкіл (особливе місце тут має неаполітанська школа та один з найяскравіших її представників Н. Порпора / Nicola Porpora), спрямованих на досягнення виняткової гнучкості та рухливості голосу, який зміг б змагатися з музичними інструментами, колоратури зустрічаються повсюдно.

Крім того, необхідно розуміти, що згідно барокової естетики, важливим фактором музикування була імпровізаційність. Тож, безумовно, кількість орнаментики значно збільшувалася під час виконання, співаки досить вільно поводитися з авторським нотним текстом й сьогодні ми можемо тільки уявляти собі, як насправді звучала ця музика. Хоча тут сучасному досліднику стануть у нагоді оперні партитури Дж. Россіні, який

почав виписувати колоратури та вимагати точного виконання тексту партії. Втім, це був, фактично останній період царювання колоратури, яка поступово виходить з ужитку, що може бути пояснено як зміною художньо-естетичних вподобань, так й переосмисленням базових засад вокальних шкіл.

Проте у XX столітті, з розвитком автентичного виконавства й, відповідно, актуалізацією оперного доробку XVII – початку XIX століть з'являються співаки, майстерність відроджує мистецтво колоратури. Назвемо лише декілька імен:

- драматичне колоратурне сопрано Джоан Сазерленд / Joan Alston Sutherland (1926 – 2010), виконання якою партії Лючії ді Ламмермур в англійському Ковент-Гарді стало не тільки поворотним моментом її кар'єри, але подією, що визначила відродження інтересу до опер майстрів високого бельканто¹.
- колоратурне меццо-сопрано Чечилія Бартолі / Cecilia Bartoli (1966), володарка феноменального голосу, яка по праву вважається однією з найпопулярніших академічних співачок сучасності. Критики зазначають, що після проєкту «трьох тенорів», жодному оперному співаку не вдавалося досягнути такого комерційного успіху, а масштаби та значущість просвітницької діяльності Ч. Бартолі неможливо переоцінити: «Моцарт і Россіні завжди були і залишаються в центрі її репертуару. Однак, її схильність до відкриттів також привела її до відомих постатей, чиє існування незаслужено залишалося у тіні, включаючи таких велетнів, як

¹ Один з найвідоміших та найвпливовіших музичних критиків Великої Британії Едвард Грінфілд / Edward Harry Greenfield (1928 – 2015) так описує свої враження від цього спектаклю: «Як каже Джейн Остін про Катерину в “Нортенгеському абатстві”, ви б ніколи не очікували, що вона стане “героїнею”; так сталося і з Джоан Сазерленд. Висока та кремезної статури, вона була протилежністю в'янучому, хворому сопрано, традиційному для опери, проте стала – завдяки допомозі таких великих режисерів, як Франко Дзеффіеллі – великою акторкою, зокрема у творі, в якому вона вперше досягла міжнародного успіху в лютому 1959 року, “Лючії ді Ламмермур” Доніцетті. Це була ніч, яку рідко, якщо взагалі коли-небудь, бачили навіть у Ковент-Гардені – миттєве впізнавання великої сопрано, яка раптово увірвалася на сцену» (McCarthy, 2012).

Сальєрі та Глюк. Вона навіть заново відкрила Вівальді як оперного композитора, а також вражаюче врятувала від забуття барокового композитора Агостіно Стефані»¹.

- тенор Хуан Дієго Флорес / Juan Diego Flórez Salom (1973), який спеціалізується на репертуарі доби бельканто. Кар'єра співака тісно пов'язана з творчістю Дж. Россіні: Х. Флорес дебютував на фестивалі Дж. Россіні / Rossini Opera Festival, а у 2021 році був призначений його художнім керівником, має в репертуарі 10 (!) оперних партії композитора, у тому числі, й рідко виконувані, зокрема «Матільда ді Шабран» / «Matilde di Shabran», «Річчардо і Зораїда» / «Ricciardo e Zoraide». Майстерність співака настільки вражає публіку, що після довгих овацій, що відобразили захоплення глядачів його виконанням славетної арії «Ах, друзі мої» / «Ah mes amis» з опери «Донька полку» / «La Fille du regiment» Г. Доницетті, Х. Флорес був він просто змушений порушити уведеною самим А. Тосканіні /Arturo Toscanini заборону виконання на біс².
- сопраніст Маайян Ліхт / Maayan Licht (1993), якого називають сучасним Фарінеллі. Зірка співака зійшла у 2024 році, коли «його відзначили як висхідну зірку за роль Ахіллеса в опері “Іфігенія в Авліді” Порпори <...> Ліхта називають сучасним Фарінеллі, адже у його репертуарі партії, які майже ніхто інший сьогодні не може виконати»³.

Втім, як ми вказували вище, тут йдеться не про тип голосу, а саме про ступень виконавської майстерності, необхідний для виконання оперних творів. Якщо ж повернутися саме до типології співацьких голосів, маємо загадати про те, що, як правило, композитори, послуговуються найпростішою класифікацією голосів – бас-баритон-тенор, меццо-сопрано-

¹ <https://www.deccaclassics.com/en/artists/ceciliabartoli/biography>

² <https://www.cbc.ca/news/entertainment/peruvian-tenor-breaks-la-scala-encore-taboo-1.637125>

³ <https://www.maayanlicht.com/>

сопрано, що відображено в оперних партитурах, де ми не знайдемо (або дуже рідко знайдемо) вказівок щодо необхідності запрошення до участі у спектаклі, наприклад, ліричного/драматичного тенора чи саме колоратурного сопрано. Водночас, співаки й вокальні-педагоги спираються на певне узагальнене знання, згідно якому розрізняють призначення оперних партій певному типу голосу.

Що є підґрунтям цього знання? Насамперед, діапазон партії та особливості її мелодики, але не менш важливе значення має характер героя та інформація про вокальні данні виконавців, чия інтерпретація цих партій визнана еталонною. Все це разом дає підстави для тверджень про призначення партій для конкретного голосу.

Крім того, необхідно зазначити, що останнім часом суттєво змінилися вимоги оперних режисерів щодо підбору головних героїв спектаклю; ураховується не тільки голос, а й вік та зовнішні данні виконавців. Тож, на перший погляд може здатися, що володарки колоратурного сопрано «приречені» на виконання партій молодих дівчат та представниць потойбічного світу. Так, як, наприклад, це передбачено в опері Ж. Оффенбаха «Казки Гофмана», де за задумом композитора жінка-мрія постає перед головним героєм у декількох іпостасях, сутність якої виражається через обрання певного вокального тембру: Стелла та співачка Антонія – сопрано, лялька Олімпія – колоратурне сопрано, куртизанка Джульєтта – меццо-сопрано. Чи так це насправді?

Проаналізуємо більш детально як це відбувається на прикладі колоратурного сопрано й почнемо із зауваження, що значна кількість вокальних педагогів схиляється до думки, що найбільш відповідним концертній практиці є такий розподіл жіночих голосів:

сопрано – діапазон від До першої октави до До третьої;

меццо-сопрано – діапазон Ля малої октави до Ля другої;

контральто – діапазон Фа малої октави до Фа другої.

Втім, зрозуміло, що є співачки, які є володарками голосів, діапазон яких значно ширший, зокрема у випадку колоратурного сопрано верхня його границя може сягати Соль дієзу третьої октави. Крім того, як зазначено у колективній монографії «Голос людини та вокальна робота з ним», колоратурному сопрано «притаманна надзвичайна яскравість, легкість і рухливість» (Г. Стасько, О. Шуляр, М. Сливоцький та ін., 2010, с. 34).

З таким трактуванням, вочевидь, погоджується українське колоратурне сопрано О. Арбузова, підкреслюючи: «Колоратура – це здатність швидко та технічно виконувати пасажі, а не лише висота голосу. Це також і його рухливість. Саме колоратурне сопрано відрізняється здатністю брати високі ноти **та тембрально їх забарвлювати** (виділення наше). Тільки в цьому випадку тони, що відтворюються голосом, мають унікальну красу, свій унікальний тембр, особливий характер звуку» (Арбузова, 2016).

Тобто, колоратурне сопрано – це поєднання особливого тембру та рухливості голосу, що, в решті-решт, визначає як наявність відповідного амплуа, так й те, що принаймні в українській практиці (як ці відбувається в інших країнах ми проаналізуємо трохи згодом) розрізняють колоратурне сопрано (від До першої октави до Фа / Соль дієзу третьої та вище) та лірико-колоратурне (від До першої октави до Мі / Фа третьої).

Очевидно, що градація голосів тут викликана не діапазоном, а саме тембральними можливостями, необхідними для виконання партії конкретних персонажів. Хоча, підкреслимо, що й тут різниця не принципова, йдеться про щось невловиме, невимовне як відтінок кольору. Якщо колоратурне сопрано, як правило, має трохи більш металевий, холодний тембр, то лірико-колоратурне – більш м'який, теплий. Тому українські викладачі сьогодні теж погоджуються з тим, що поділ є доволі умовним, йдеться переважно про рухливість голосу та наповненість звучання голосу у середньому регістрі.

Проте у західній практиці трохи інший розподіл, на що вказує Сюн Яхуань: «У західноєвропейській традиції існує більш деталізована класифікація, тому колоратурне сопрано в залежності від тембру-амбуа поділяється на два підтипи: драматичне та ліричне.

Лірико-колоратурне сопрано (італійською – *lirico coloratura soprano*) – рухливий голос з виразно-яскравим головним регістром діапазоном: с 1– е 3 (f3). Цей різновид характеризується природною плавністю, легкістю і рухливістю, але має більш звучну «середину», ніж колоратурне сопрано. Це дозволяє співачкам виконувати як ліричний, так і лірико-колоратурний репертуар.

Драматично-колоратурне сопрано (англ. *dramatic coloratura soprano*) – це голос з яскравим головним резонуванням та більш міцним тембральним наповненням у «середині» (на відміну від ліричної колоратури); діапазон: с 1– е 3 (f3). Це дуже рідкісний тип сопрано, оскільки вимагає природну наявність товстих голосових складок, які дозволяють співати насичені верхні ноти, не зменшуючи при цьому рухливість голосу» (Сюн, 2025, с. 67).

Тож, партії яких оперних героїнь співають колоратурні сопрано? Спробуємо розібратися, узагальнивши відомості про репертуарні вподобання відомих співачок ХХ століття – Джоан Сазерленд (зауваживши, що подібно до М. Калас / *Μαρία Κάλλας* вона мала унікальний діапазон й, відповідно, втілювала образ Кармен з однойменної опери Ж. Бізе / *Georges Bizet*, Дони Анни з опери «Дон Жуан» В.А. Моцарта та багато інших), Євгенії Мирошніченко, Антоніни Нежданової та Бели Руденко (для зручності партії, що співпадають позначено напівжирним курсивом):

АНТОНІНА НЕЖДАНОВА (1873 – 1950) – Констанца з опери «Викрадення із сералю» та *Цариця Ночі* з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, *Джилльда* з опери «Ріголетто» Дж. Верді, Джульєтта з опери, «Ромео та Джульєтта» та *Маргарита* з опери «Фауст» Ш. Гуно / *Charles François Gounod*, *Лейла* з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе, *Віолетта* з

опери «Травіата» Дж. Верді / Giuseppe Verdi, *Церліна* з опери «Фра-Дияволо» О. Обера / Daniel-François-Esprit Auber, Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні / Giacomo Puccini, *Розіна* з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, *Манон* з однойменної опери Ж. Массне / Jules Émile Frédéric Massenet.

ДЖОАН САЗЕРЛЕНД (1926–2010) – *Лючія ді Ламермур* з однойменної опери та Марія з опери «Донька полку» Г. Доніцетті, *Віолетта* з опери «Травіата» Дж. Верді, Норма з однойменної опери та Аміна з опери «Сомнамбула» В. Белліні / Vincenzo Bellini, *Цариця Ночі* з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, *Лакме* з однойменної опери Л. Деліба / Clément Philibert Léo Delibes, *Маргарита* з опери «Фаст» Ш. Гуно.

СВГЕНІЯ МИРОШНИЧЕНКО (1931 – 2009) – *Манон* з однойменної опери Ж. Массне, *Віолетта* з опери «Травіата» та *Джильда* з опери «Ріголетто» Дж. Верді, Мюзетта з опери «Богема» Дж. Пуччіні, *Розіна* з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, *Лючія ді Ламермур* з однойменної опери Г. Доніцетті, *Цариця Ночі* з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, *Лакме* з однойменної опери Л. Деліба, *Церліна* з опери «Фра-Дияволо» О. Обера.

БЕЛА РУДЕНКО (1933 – 2021) – *Віолетта* з опери «Травіата» та *Джильда* з опери «Ріголетто» Дж. Верді *Цариця Ночі* з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, *Лючія ді Ламермур* з однойменної опери Г. Доніцетті, *Церліна* з опери «Фра-Дияволо» О. Обера, *Лейла* з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе, *Лакме* з однойменної опери Л. Деліба, *Розіна* з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

Як бачимо, наявність загального підходу не викликає сумнівів. Співачки звертаються до одних й тих самих партій, що, звісно, визначається не тільки їх особистими вподобаннями, але й репертуарною політикою оперних театрів, що, крім іншого, орієнтована на запит глядацької публіки.

Як відомо, публіка є доволі консервативною й, як правило, воліє чути знайому музику. Саме тому, переважна більшість загаданих спектаклів й сьогодні складають основу репертуару провідних театрів світу. Привертає увагу й те, що ми не бачимо тут барокового репертуару. Можливо це пояснюється тим, що пік кар'єри обраних сопрано прийшовся на той час, коли течія барокового виконавства у вокальній культурі тільки набирала обертів.

Також, необхідно відмітити декілька важливих фактів. Перший з них, в згаданих партіях знаходимо тільки один казковий образ – Царицю Ночі з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, інші подібні образи потойбічних дівчат широко представлені в операх російських композиторів, зокрема М. Римського-Корсакова й тому входили до репертуару А. Нежданової, Є. Мірошниченко та Б. Руденко. Проте якщо ми не знаходимо згадок про виконання А. Неждановою оперних творів українських композиторів, то дві інші співачки презентували музику вітчизняних композиторів, зокрема це: Венера з опери «Енеїда» М. Лисенка та Йоланта з опери «Мілана» Г. Майбороди.

Тож, узагальнюючи, можемо сказати, що образи, які втілюють на сцені оперних театрів колоратурні сопрано – це молоді дівчата, доволі часто трагічної долі, які кохають й здатні рішуче змінювати своє життя заради кохання. Музичне втілення таких характерів (амплуа) доволі типове – високий регістр, що підкреслює юний вік героїні, інструментальний тип мелодики, що відображає легкість та грайливість, притаманні молодості й, одночасно, технічність, що робить їх нереальними, іншими.

Дуже влучними тут є спостереження китайських музикознавців, які описують ознаки колоратурного сопрано й, водночас, типові випадки, коли для сценічного втілення характеру персонажу, композитор послуговується виразовими можливостями колоратури:

- «техніка, що вимагає від виконавця дуже високого рівня точності, контролю дихання і гнучкості;

- імпровізація – у бароковий період співаки часто імпровізували свої колоратурні пасажі на основі фіксованого басу;
- драматичність – часто використовується для вираження емоцій персонажа, таких як збудження, гнів, божевілля або радість. Класичний приклад: Арія Цариці Ночі з “Чарівної флейти” Моцарта “Вогонь помсти горить у моєму серці” (надвисокий діапазон і швидкі ноти)»¹.

Проаналізуємо яким чином ця практика відображена у Fach-системі, де знаходимо згадування про ліричне колоратурне сопрано та драматичне колоратурне сопрано (зауважимо, що є також згадка про колоратурне меццо-сопрано, яке не є предметом нашого дослідження).

Перш за все, бачимо, що й тут цей поділ достатньо умовний. До партій, призначені для драматичного колоратурного сопрано (наприклад, Донна Анна або Цариця Ночі в операх В.А. Моцарта) «часто звертаються ліричні колоратури або ліричні сопрано, що розуміють всю специфіку певної партії та власні професійні можливості. Так, лірична колоратура, що володіє дзвінким і сріблястим тембром, але може додати певні “м’які” і “теплі” тембральні фарби у свій голос і має доволі озвучений середній регістр, може звернутися до окремих партій з цієї групи. Або ліричне сопрано, що вільно співає в крайньому верхньому діапазоні й здатне в деяких моментах “облегшити” звук заради рухливості голосу, також може у свій арсенал залучити ряд партій означеного фаху» (Кречко, Рязько, 2022, с. 51).

Водночас, важливо розуміти, що розрізняють так званий «серйозний» та «ігровий» Fach. Тут йдеться саме про тембр-амплуа, про те, як

¹ Зауважимо, що у якості виконавиці, яка володіє тембром колоратурного сопрано, тут зазначена німецька співачка Діана Дамрау / Diana Damrau (1971), творчість якої отримує дуже схвальні відгуки й європейських критиків. Наведемо лише один приклад зі статті англійської газети «The Guardian»: «Німецька сопрано Діана Дамрау останнім часом стала культовою постаттю. Легко зрозуміти, чому. Вона справжня діва, з усіма натяками на велич та надмірність, які передбачає це слово. Її майстерність феноменальна, але водночас парадоксальна: її можна було б назвати Меріл Стріп класичної музики, оскільки вона досягає відчуття повного занурення у свій матеріал, ніколи не дозволяючи забути про силу техніки, інтелекту та розрахунку, які формують її спів ([Diana Damrau - soprano](#))»

композитор трактує колористичні та, головне, драматургічні можливості вокалу й який тип голосу може це повноцінно втілити в оперному спектаклі.

Серйозний Fach – це сценічні образи, для реалізації яких потрібен потужний, повний насичений тембр та широкий діапазон (опери Р. Вагнера / Wilhelm Richard Wagner, Дж. Верді, Р. Штрауса / Richard Strauss), ігровий – це комедійні персонажі, або персонажі, втілення характеру яких потребує віртуозності, легкості, рухливості, теплого тембру та яскравих нот на вершині діапазону (опери В.А. Моцарта, Дж. Россіні, Ж. Оффенбаха / Jacques Offenbach).

Узагальнюючи інформацію з відкритих джерел, проаналізуємо які партії призначені для таких голосів згідно Fach-системи, зауваживши, що тут, у порівнянні з аналізом репертуару відомих сопрано, що ми провели раніше, бачимо зміщення уваги на творчість композиторів кінця XIX – першої половини XX століть (партії, що були у репертуарі Дж. Сазерленд, А. Нежданової, Є. Мірошниченко, Б. Руденко позначено напівжирним курсивом). Крім цього, привертає увагу той факт, що не всі наведені партії є головними, згадуються також й ролі другого плану, що, вочевидь, обумовлено саме тим, що Fach-система є, крім іншого, інструментом, що використовується при укладанні контрактів зі співаками.

ЛІРИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО (німецькою – Lyrischer Koloratorsopran або Koloratorsoubrette, англійською – coloratura soprano або lyric coloratura soprano) – Адіна з опери «Любовний напій» Г. Доніцетті, Блонд з «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта, Кунігунда з опери «Кандід» Л. Бернстайна / Leonard Bernstein, Фраскіта з опери «Кармен» Ж. Бізе, *Джульєтта* з «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно, *Марія* з опери «Донька полку» Г. Доніцетті, Олімпія з опери «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, Оскар з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, Цербінетта з опери «Аріадна на Наксосе» Р. Штрауса, Лісовий птах з опери «Зігфрид» Р. Вагнера.

ДРАМАТИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО (німецькою – Dramatischer Koloratorsopran, англійською – Dramatic coloratura soprano) –

Цариця Ночі з опери «Чарівна флейта» та Донна Анна з опери «Дон Жуан», Фйорділїджі з опери «Так поступають усі», *Констанца* з опери «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта, Абїгаїль з опери «Набукко» Дж. Верді, Ельвіра з опери «Пуритани» В. Белліні, *Джильда* з опери «Рїголетто» та Леонора з опери «Трубадур», *Вїолетта* з опери «Травїата» Дж. Верді, *Норма* з однойменної опери В. Белліні,

Наостанок підрозїдлу, звернемося до книги «Путівник по оперним ролям та арїям» Р. Болдрї, що побачила світ у 1994 році й може, таким чином, вважатися джерелом, де зафіксовано результати трансформації сприйняття тембр-амплуа (зокрема, колоратурного сопрано) в оперній практиці ХХ столїття.

Важливо, що розмірковуючи про усталену до певної мїри типологїю голосів Р. Болдрї зазначає, що дотримуватися неї важливо для збереження апарату співака, водночас, погоджуючись, що формальні обмеження Fach справедливо викликають критику: «Як і книги, голоси та ролї не завжди зручно вписуються лише в одну категорїю. Отже, деякі педагоги та співаки заперечують цїнність категорїй голосів. Вони стверджують, що категорїї голосів не дозволяють їм “перетинати межу” та співати те, що їхні голоси здатні співати. Але категорїї голосів не призначені для обмеження співаків (бїльшість співаків легко вписуються у двї або навіть три сусїдні категорїї). Навпаки, вони призначені для того, щоб спрямувати голос до відповідного репертуару, допомогти запобїгти його розходженню в кїлькох напрямках одночасно. Суперечка щодо категорїй голосів зосереджена навколо трьох аспектів: 1) скїльки їснує категорїй голосів; 2) як класифїкуються голоси; та 3) як класифїкуються ролї» (Болдрї, 1994а, с. 21).

Тож, яким чином Р. Болдрї розкриває ці аспекти у своєму, безумовно, дуже цікавому Путівнику? Відповімо на це, концертуючись на предметї нашого дослідження – колоратурному сопрано.

Перш за все, звернемо увагу, що Р. Болдрї наголошує на тому, що система класифїкації голосів змїнювалась, постїйно ускладнюючись через

велику чисельність факторів (окрім безпосередньо вокальних – тембру, рухливості тощо), найважливішим серед яких виступає феномен стилю в усіх його проявах – індивідуальному, національному, епохальному.

Крім того, автор звертає увагу на важливий момент – голос людини не є чимось незмінним, він трансформується під впливом різних обставин, що змушує виконавців переосмислювати свою техніку та сценічне амплуа: «Навіть у окремого співака вокальні характеристики змінюються. Вони змінюються, тому що голос динамічний. Нові технічні навички можуть виявити характеристики, які раніше не усвідомлювалися. Або роль може виявити приховані риси особистості співака, впливаючи на вокальне звучання. В інших випадках сам голос дозріває, змінюючи свої характеристики. Співаки часто переходять до іншої голосової категорії на одному або двох етапах своєї кар'єри» (Болдрі, 1994а, с. 25).

Зауважуючи, що коли йдеться про типологію співацьких голосів, однаково значущими є характеристики голосу та ролі, що як правило, призначаються таким голосам, Р. Болдрі пропонує розрізняти чотири (!) підвиди колоратурного сопрано, наводячи приклади співачок – володарок таких тембр амплуа:

- легке ліричне колоратурне сопрано (Light Lyric Coloratura Soprano) – американка Кетлін Діанна Баттл / Kathleen Deanna Battle (1948), володарка п'яти премій Греммі, яку критики вважають однією з найкращих інтерпретаторок музики В.А. Моцарта та опер композиторів класичного бельканто – Дж. Россіні, Г. Доніцетті: «За словами критика Тіма Пейджа, “природна територія міс Баттл – це музика солодкості, спокою та дівочого екстазу. У цьому репертуарі вона практично неперевершена”»¹²;

¹ <https://www.operabase.com/kathleen-battle-a9504/en>

² <https://www.youtube.com/watch?v=4FwZKjFJ-qo&list=PL8cwOU>

- повне ліричне колоратурне сопрано (Full Lyric Coloratura Soprano) – Беверлі Сілліс / Beverly Sills (1929 – 2007)¹, яка у 50-70-х роках минулого століття мала величезний успіх в Америці, записала 18 повнометражних оперних спектаклів, записала декілька оперних альбомів, виступала на телебаченні, а після завершення кар'єри співачки працювала на керівних посадах у Нью-Йоркської міської опери / New York City Opera (NYCO), Лінкольн-центрі / Lincoln Center for the Performing Arts та Метрополітен-опера / Metropolitan Opera. Серед найкращих партій виконавиці критики називають: *Лючію ді Ламермур* з однойменної опери, *Марію* з опери «Донька полку», Єлизавету з опери «Роберто Девере» Г. Доніцетті, *Віолетту* з опери «Травіата» Дж. Верді, *Манон* з однойменної опери Ж. Массне, *Розіну* з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні;
- легке драматичне колоратурне сопрано (Light Dramatic Coloratura Soprano) – Джоан Сазерленд.
- повне драматичне колоратурне сопрано (full dramatic) – Марія Каллас.

Подивимося тепер які партії, на думку Р. Болдрі призначені (або зручні для виконання) для колоратурного сопрано, зазначивши, що автор звертає увагу не тільки на тембр голосу, але й на типові риси характеру, який має бути втілений на сцені.

Важливо зауважити також, що Р. Болдрі намагається якомога ретельніше відобразити всі ролі, що можуть бути зручними для володарки певного голосу й тому тут можна знайти партії з опер, які сьогодні майже не виконуються на сцені, лише окремі номери з них можна знайти, зокрема у педагогічному репертуарі.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ivvIAqhwhY&list=RDEMQQcL0zLCYzL-mfUeOvH50A&index=2>

У якості прикладу наведемо:

- «Нарцис» Д. Скарлатті / Domenico Scarlatti;
- «Дерево Діани» М. Солера / Vicente Martín y Soler;
- «Орест» Г. Генделя;
- «Душа філософа, або Орфей та Еввідіка» Й. Гайдна).

Повний перелік партії надано у книзі, де вони систематизовані за мовою виконання. ми ж наведемо приклади з найбільш популярних та затребуваних в практиці опер, зауваживши, що доволі часто автор робить позначку, що ця роль може бути виконана володаркою іншого типу голосу¹:

ЛЕГКЕ ЛІРИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО – «це співачка з легким голосом, якість якого ближча до субретки, ніж до справжнього ліричного сопрано, чий голос зазвичай радше блискучий, ніж теплий, яка може легко співати гами, оберти та арпеджіо, і яка відома своїм надзвичайно високим діапазоном» (Болдрі, 1994а, с. 22).

Партії: Лакме з однойменної опери Л. Деліба, Розіна з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, Манон з однойменних опери Ж. Массне та Д. Обера, Адель з «Летючої миші» Р. Штрауса, Адіна з «Любовного напою» Г. Доніцетті, Джильда з «Ріголетто» Дж. Верді...

ПОВНЕ ЛІРИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО – «це сопрано з високим діапазоном, спритністю та теплотою романтичної юності. Вона одночасно має повний голос ліричного сопрано та гнучкість та маневреність сопрано-leggiero. Повна лірична колоратура сопрано здатна співати у всіх регістрах – блискуча у верхньому, тепла в середині, здатна “прорізати” оркестр у нижньому» (там само, с. 21).

Партії: Ізабелла з опери «Роберт-Диявол» та Маргарита Валуа з опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера / Giacomo Meyerbeer, Лейла з опери «Шукачі

¹ Підкреслимо, що про умовність типології голосів говорять й українські співаки, зокрема. Так, українська співачка Наталія Степаняк зазначає, що: «репертуар сопрано є надзвичайно широким. Кожна співачка може знайти свій відповідний фах. Під фахом я розумію наступне: є барокові співаки, “моцартівські”, “вагнерівські”, є ті, хто досконало володіють технікою виконання опер Пуччіні. Є виконавці, які поєднують декілька фахів. Але надзвичайно рідко буває так, щоб оперний співак був блискучим в усіх напрямках та стилях» (Степаняк, 2021).

перлин» Ж. Бізе, Адальжиза з опери «Норма» та Аміна з опери «Сомнамбула» В. Белліні, Джейн Сеймур з опери «Анна Бoleйн» Г. Доніцетті...

ЛЕГКЕ ДРАМАТИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО – «виконує найцікавіші оперні партії, серед яких Енн Трулава (Стравінський, “Пригоди гульвіси”), Констанца (Моцарт, “Викрадання із сералю”), Норма (Белліні, “Норма”), Лючія (Доніцетті, “Лючія ді Ламмермур”), Клеопатра (Гендель, “Юлій Цезар в Єгипті”) та Віолетта (Верді, “Травіатта”). Більшість цих персонажів поєднує любовна історія та енергія, що часто є маніакальною або навіть демонічною» (там само, с.23).

ПОВНЕ ДРАМАТИЧНЕ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО – «здатне поєднувати у своєму співі елементи, які зазвичай є взаємовиключними – вона має потужний або принаймні сильний яскравий голос, який здатний одночасно справлятися зі швидкими фіоритурними пасажами, вона має драматичний низький та середній регістр, а також блискучий верхній регістр, вона може витончено та вражаюче висловлювати як ніжну любов, так і шалений гнів. Здебільшого вона відкидає обережність...» (там само, с.24). Зазначимо, що перелік запропонованих Р. Болдрі для цього типу голосу партій є найкоротшим, при чому переважна більшість позицій в ньому має позначку – може виконуватися іншим голосом – сопрано, драматичним меццо-сопрано, легким драматичним сопрано, легким драматичним колоратурним сопрано.

Партії: Реція з опери «Оберон» К.М. фон Вебера / Carl Maria von Weber, Абігайль з опери «Набукко» та Олена з опери «Сицилійська вечерня» Дж. Верді, Анна Бoleйн з однойменної опери Г. Доніцетті, Суламиф з опери «Цариця Савська» К. Гольдмарка / Karl Goldmark...

Узагальнюючи, скажемо, що, не дивлячись на неможливість остаточної та безперечної фіксації феномену колоратурного сопрано, тим не менш, на сьогодні узагальненні підходи до його визначення та трактування. Принаймні саме так вважає відоме українське колоратурне

сопрано, заслужена артистка України, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Олена Старікова: «За часи Радянського Союзу вважали, що колоратура – це взагалі окремий голос, єдиний, що наслідує спів птахів. Зараз панує інше трактування. Згідно йому, колоратура – це те, що визначення самим словом – техніка. Й тому сьогодні кажуть вже не тільки про колоратурне сопрано, лірико-колоратурне сопрано, а навіть кажуть деякі – драматична колоратура. Тобто це підкреслює саме технічну майстерність. Й діапазон, звісно»¹.

Тож, у наступному розділі проаналізуємо на прикладі партій, що найчастіше звучать у виконанні колоратурних сопрано історію формування відповідного тембр-амплуа у західноєвропейському оперному мистецтві XVIII – XIX століть.

1.3. Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах західно-європейського оперного мистецтва XVIII – XIX століть твору

Як ми зазначили вище, завданням розділу є аналіз процесу формування, кристалізації та поступової трансформації тембр-амплуа колоратурного сопрано в оперній творчості XVIII – XIX століть з урахуванням того, що це надзвичайно важливий період розвитку цього жанру. Це час, коли творили видатні композитори, кожен з яких мав власний погляд на виразові можливості людського голосу та комунікативний потенціал різних оперних жанрів. Це період розквіту бельканто, творчості видатних співаків, унікальна майстерність яких надихала композиторів на створення справжніх шедеврів, які й сьогодні є перлинами репертуару знаних оперних театрів. Це час формування національних виконавських та композиторських шкіл, самобутність яких значно збагатила музичну культуру Європи.

¹ Інтерв'ю з О.Старіковою, проведене автором, 2025 р.

Зрозуміло, що в одному підрозділі дисертації неможливо охопити всі ті явища та процеси, що визначили розвиток оперного мистецтва XVIII – XIX століть й тому ми спробуємо скласти власну історію, сюжетний ряд якої буде визначено декількома факторами:

- перший – орієнтацією на найбільш популярні та виконувані сьогодні оперні партії;
- другий – опорою на проведений у підрозділі 1.2. аналіз, завдяки якому виявлено партії, приналежність яких до колоратурних є загальноновизнаною: вони є у репертуарі виданих співачок XX століття та наведені як приклади у різних класифікаціях голосів;
- третій – намаганням відобразити широкий спектр можливого трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано;
- четвертий, проте також дуже важливий – усвідомленням важливості осягнення історично обумовлених змін, що визначали роль Жінки у суспільстві й, відповідно, те, як вона могла бути зображена у мистецтві.

Почнемо з без перебільшення найвідомішої колоратурної партії, атрибуція якої, на перший погляд, не викликає жодних сумнівів – Партії Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, хоча й в цьому випадку не має, насправді єдиної думки:

- «вражаючий оркестровий вступ з наполегливими акордами скрипки в перехресному ритмі над бурхливим басом навіює образ героїчної особистості – і відповідний голос: незважаючи на вишукані пасажі та запаморочливі підйоми до найвищої ноти фа в арії, що слідує за цим, партія передбачає не легкий колоратурний голос, а потужний драматичний сопрано з розширеною верхньою октавою» (Milner, 2011, с. 22);
- «вона сповнена пекельною помстою, смерть і відчай палають навколо неї: якщо Паміна не встромить кинджал у серце Зарастро,

вона більше не буде її дочкою, вона назавжди стане ізгоем. Боги помсти, почуйте клятву матері! Весь стиль цієї дивовижної арії та оркестровка (з її захоплюючими рішучими втручаннями труб і барабанів) навіюють думки про драматичне сопрано» (Milner, 2011, с. 31);

- «Моцарт блискуче використовував свою музику, щоб правдиво зобразити характер і обставини: у «Чарівній флейті» він наділив кожного персонажа окремим музичним стилем; музика королеви — це вишукана, висока колоратура; музика Папагено — майже народна мелодія; музика Таміно — італійська і класична; а музика Паміни — дуже німецька і романтична» (Fisher, 2001, с. 23).
- Зауважимо, що «Чарівна флейта» — одна з найвідоміших опер композитора ще й тому, що саме з нею пов'язано теорію про зв'язок В.А. Моцарта з орденом масонів. Так, Р. Мілнес зазначає: «головним джерелом був “Сетос”, масонський текст, а ритуали були ритуалами масонства, що дало підстави для другої теорії зміни сюжету. Вона ґрунтується на офіційному придушенні секти у Відні після смерті Йосифа II, який сам був її членом, і припускає, що на півдорозі до завершення композиції Моцарт і Шиканедер, також масони, відмовилися від казки і перетворили “Флейту” якщо не на пропаганду, то принаймні на засіб підняття морального духу своїх братів, які перебували у скрутному становищі» (Milner, 2011, с. 13-14);

Так чи інакше, проте погодимося з тим, що сюжет опери доволі непростий й через це може викликати багато асоціацій: «На перший погляд, “Чарівна флейта” — це опера-казка, де прославляється перемога світла над темрявою, добра над злом, любові над підступністю, стійкості над малодушністю, дружби над ворожнечею. Насправді остання опера композитора є найглибшим філософським твором, де втілюється моцартівський ідеал справедливої держави. При всій заплутаності

сюжетної фабули ідея опери гранично зрозуміла: шлях до щастя лежить тільки через подолання труднощів і випробувань. Щастя не дається саме собою, воно знаходиться в результаті життєстійкості і вірності, відданості і терпіння, любові та віри в добрі сили»¹.

Важливо при цьому, що, намагаючись показати різницю між різними персонажами, різними сферами життя, між чарівним та буденним, В.А. Моцарт використовує дуже цікавий прийом – він наділяє героїв «власним» вокальним стилем. Комплексом музично-виражальних засобів, що підсилюють сценічний образ у тому числі й завдяки використанню тембрового потенціалу голосу.

Найбільш яскраво це проявилось у вокальному рішенні партії Цариці Ночі, яке, вочевидь, обумовлено бажанням підкреслити, перш за все, потойбічність злої сили головної героїні, її відокремленість від світу людей. На допомогу тут приходить, як відомо, можливість брати високі ноти з характерним холодним, металевим звучанням та виняткова технічна майстерність, що має ще більше підкреслити нелюдську сутність Цариці: «Королева ночі уособлює типову, амбівалентну матріарху, яка, здається, була вирвана прямо з класичної міфології та легенд. Як і всі архетипи, вона амбівалентна. Спочатку вона відчайдушна, співчутлива і сумує, але потім перетворюється на руйнівну, дику, мстиву і злу жінку. Мати Паміни уособлює інстинктивні або інтуїтивні аспекти природи, амбівалентні елементи, які можуть бути ірраціональними: природа виховує, але вона також руйнує; вона може давати як добро, так і зло. У природі розум не існує, тому Паміна, як і Таміно, шукає мудрість і розум батька» (Fischer, 2001, с. 23)

Тут важливо зазначити, що вокальний стиль В.А. Моцарта (як й творчість композитор в цілому) є дуже цікавим. З одного боку, основа його музичного мислення – принципи віденського класицизму: ясність,

¹ https://opera.lviv.ua/shows/charivna-flejta/?utm_source=chatgpt.com

прозорість, логічність, пропорційність. З іншого боку, відомо, що композитор дуже сміливо експериментувала саме в оперному жанрі. Також, важливо підкреслити, що, на жаль, сьогодні поза увагою залишаються концертні арії композитора, які є втіленням його ідеалу вокального звучання.

Яким бу цей ідеал? Як зазначає О. Руденко «На думку багатьох відомих музикознавців, особлива віртуозність таких арій, яка найчастіше спрямована на піар виконавця, є головним доказом впливу на В.А. Моцарта тогочасних італійських оперних традицій. І тут є два важливі моменти. По-перше – створення таких арій є важливою частиною доходу композитора. Для задоволення замовника було необхідно вбудувати в музичну мову досить велику кількість чинників, особливо коли йшлося про співаків-кастратів. З одного боку, це велика можливість, бо, по-перше, ідеться про застосування надвеличезного діапазону голосу (порівняно навіть з найбільш талановитими та професійно навченими співаками-некастрами). Обов’язковою складовою частиною мали бути всілякі інтервальні скачки (інколи на надзвичайно великі інтервали), витримані ноти у високому діапазоні, висхідні та низхідні пасажі. Важливим було показати володіння дрібною технікою та багато іншого» (Руденко, 2024, с. 110).

Таким чином, бачимо, що розуміння звукозображальних можливостей однієї з перших колоратурних партії в історії західноєвропейського мистецтва проростає з традицій *bel canto* та наслідування унікального мистецтва співаків-кастратів. Тож, не дивно, що епоха класичного *bel canto*, що пов’язана з іменами видатних оперних майстрів – Г. Доніцетті, В. Белліні та Дж. Россіні подарувала світові великий перелік жіночих образів, для втілення яких композитори зверталися до тембр-амплуа колоратурного сопрано. В цьому аспекті здається дуже важливим зауваження І. Драч: «Говорячи про бельканто, зазвичай мають на увазі виконавське мистецтво. Проте сама оперна

практика епохи класичного бельканто дозволяла говорити про виконавця як повноправному співавторі, що створює разом із композитором оперний образ. Друковані клавіри та партитури аж до кінця XIX століття у списках дійових осіб обов'язково вказують перших виконавців кожної партії, цим підкреслюється узаконене співтворчість співака і композитора. Це дозволяє розглядати музичний текст партії як авторизовану виконавську версію, певний документ, який фіксує індивідуальне співоче трактування і водночас суто композиторські прийоми закріплення вокально-виконавчої традиції загалом» (Драч, 2010, с. 114).

Таким чином, бачимо, що важливим, особливо в ракурсі нашого дослідження, є не просто аналіз оперної партитури, але й розуміння для кого ця партитура, ця конкретна партія призначалася, яким був тембр-амплуа першої виконавиці.

Також, необхідно розуміти, що оперне мистецтво доби *bel canto* працювало з доволі обмеженим колом сюжетів. Втім, маємо визнати, що це твердження є цілком справедливим не тільки для творчості XIX століття, але й для оперного мистецтва на всіх етапах його існування. Більше того, ми приймаємо думку про те, що всі відомі літературні сюжети можна привести до достатньо невеликої кількості базових, у яких зафіксовано певний набір типових ситуації, у яких певним чином діють типові персонажі.

Тут згадаємо про відомого голлівудського продюсера Кристофера Воглера/ Christopher Vogler та його цікаву концепцію, викладену у «Подорожі письменника: міфологічні структури для письменників» (Vogler, 2007), що побачила світ у 2007 році. Спираючись на книгу американського вченого Джозефа Кембела/ Joseph John Campbell «Герой із тисячею обличь»/ «The Hero with a Thousand Faces» (Campbell, 1949), К. Воглер визначає типові типи/архетипи персонажів (певні, що тут цілком можна застосовувати й поняття амплуа) – Герой, Наставник, Страж або Хранитель, Вісник, Перевертень, Тінь, Союзник, Плутяга – які діють у

певних типових обставинах, драматургії зміну яких можна представити таким чином:

- звичний світ або звине життя;
- поклик до мандрів/зміни життя;
- відмова від поклику;
- зустріч з мудрим наставником;
- перший крок у невідоме;
- випробовування, союзники та вороги;
- наближення до «печери»;
- головне випробування;
- нагорода;
- зворотній шлях;
- нове життя/воскресіння.

Зрозуміло, що це дуже спрощена, як будь яка модель, схема й в її межах можливі певні перетини та уточнення. Головний Герой може бути одночасно й Наставником або Плутягою, Вісник може виявитися Перевертнем, а Сторож – Ворогом. Також, зрозуміло, що послідовність етапів розгортання сюжету теж умовна, певні етапи можуть бути пропущені, або не здійснитися. Головний Герой може так й не здобути нагороду, або, більше того, так й не зробити першого кроку, відмовитися від поклику й власної долі.

Так чи інакше, зрозуміло, що запропонована К. Воглером концепція цілком може бути застосована й до оперного мистецтва, зокрема доби класичного *bel canto*. Особливо, якщо прийняти до уваги дуже слушне спостереження І. Драч: «Концепція людини в опері бельканто насамперед реалізувала принцип символічного мислення – будь-яка подія та переживання на музичній сцені абстрагувалося, пропускалося крізь призму формальних стійких кліше закарбовувалася в статичному образі-символі, що представляє слухачів самотійну художню цінність – джерело насолоди.

З часом вся сфера життєвого змісту опери зазнала такої “символізації” <...> Італійська опера того часу існувала, немов у калейдоскопі: з безлічі окремих компонентів – самодостатніх образів-символів – при внутрішньої їх незмінності щоразу складалася нова, досконала у своїй симетрії та пропорціях композиція» (Драч, 2010, с. 115-116).

Узагальнення сюжетів опер доби *bel canto*, дозволяє дійти висновку, що жіночі образи, партії яких написано для колоратурного сопрано, це, як правило, молоді дівчини, зі своєю історією кохання. Ця історія може бути нещасливою та навіть трагічною, як історія Лючії ді Ламмермур та Аміні, або, навпроти – щасливою, як у Марії з опери «Донька полку». Водночас, ці героїні різняться ще й тим, як вони сприймають життєві обставини – підкоряються ним або рішуче діють, щоб змінити власну долю.

Дивно, проте в обох випадках тембр колоратурного сопрано є доречним. У першому він підкреслює ефемерність, покірливість, у другому – рішучість й впевненість. Якості, притаманні Розині – головній героїні опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

Підкреслимо, що творчість Дж. Россіні – важливий етап розвитку *bel canto*. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко «Россіні продовжив моцартівську лінію європейського оперного мистецтва, суттєво збагатив і розширив італійські оперні традиції. Він першим синтезував досвід різних оперних шкіл в самій Італії» (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998, с. 384).

Тут необхідно зазначити, що дослідники розрізняють два елементи мистецтва *bel canto* – кантиленний та віртуозний, які у творчості Г. Доніцетті, В. Белліні та Дж. Россіні набувають різного значення та застосовувалися по-різному.

Так, В. Белліні вочевидь тяжіє до пластичності, поступового розгортання мелодичної лінії, а от для музичного мислення Дж. Россіні та Г. Доніцетті, який багато в чому наслідує більш старшого майстра, характерним є саме захоплення віртуозним потенціалом людського голосу. Разом з цим, творчість останнього відрізняє поступове посилення

значення мовленнєвої інтонації, її проростання не тільки у віртуозні, але й у кантиленні епізоди.

Що стосується саме віртуозного наповнення вокальної творчості майстрів бельканто, необхідно сказати, що тут можна виявити три типові випадки застосування колоратурної техніки:

- «прихована» колоратура, коли музичний текст певної арії начебто складений з характерних орнаментальних прийомів;
- колоратура, яка начебто проростає з тексту мелодії, текст поступово ускладнюється й наспівні інтонації поступово замінюються бравурними пасажами;
- колоратура – вставний епізод (тут проведемо паралель з інструментальними концертами).

Приклади використання всіх трьох типів можна знайти у творчості В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Россіні, проте не буде перебільшенням твердження, що саме в операх останнього блискучий стиль досяг своєї кульмінації.

Хто ж головні героїні опер Дж. Россіні, яким є його сприйняття сценічного амплуа сопрано? Перш за все, тут треба сказати, що композитор, вочевидь, тяжів до низьких жіночих голосів та писав опери з урахуванням можливостей конкретних співачок, зокрема для своєї дружини, драматичного сопрано Ізабелли Анджели Кольбран/Isabella Angela Colbran (1785 – 1845). Відомо, що вона була володаркою голосу дуже широкого діапазону – від До малої октави та Мі третьої) й співала у прем'єрних показах опер чоловіка, зокрема:

- «Єлизавета, Королева Англії» – Єлизавета;
- «Отелло» – Дездемона;
- «Арміда» – Арміда;
- «Діва Озера» – Елен;
- «Магомет II» – Анна;

- «Семіраміда» – Семіраміда;
- «Попелюшка» – Анджелина;
- «Севільський цирульник» – Розіна.

До зустрічі із дружиною Дж. Россіні захоплювався творчістю іншої співачки – контральто Марієттою Марколіні/Marietta Marcolini (1780 – 1855), для якої у 1811– 1814 роках написав опери:

- «Дивне непорозуміння» – Ернестина;
- «Кір у Вавілоні» – Кір;
- «Італійка в Алжирі» – Ізабелла;
- «Сигізмондо» – Сигізмондо.

Й, нарешті, ще одна співачка, з якою працював Дж. Россіні – Марія Естер Момбеллі/Maria Ester Mombelli (1792 – 1827). Відомо, що вона познайомилася з композитором ще за часи його навчання Болонській академії й саме тому вона та її сестра Анна стали виконавиця перших його оперних опусів. Після цього творча дружба мала доволі довгу історію. Марія Естер Момбеллі співала партію Мадам Кортезе в опері «Подорож до Реймса», партію Анджеліни у «Попелюшці», Елен в опері «Діва Озера».

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що Дж. Россіні віддавав перевагу більш низьким жіночим голосам, зауважуючи: «Більшість відомих співаків і співачок нашого часу зобов'язані своїм даруванням, насамперед щасливим природним даним, а не їх вдосконаленню. Справжнє мистецтво *bel canto* закінчилося разом із кастратами. Для цих людей мистецтво було всім, тому вони виявляли надзвичайну старанність і невтомну старанність у його вдосконаленні» (Rossini, 1902, с. 210).

Характерною ознакою вокального стилю Дж. Россіні музикознавці вважають те, що він писав музику зі зручною теситурою, уникаючи дуже високих чи дуже низьких нот¹ та любляв прикрашати партії будь-яких

¹ «Слід писати в середньому регістрі, бо в ньому завжди виходить гарна інтонація. На крайніх звуках стільки ж виграють в силі, скільки втрачають у грації, а при зловживанні виходить параліч гортані, після чого пропонують вихід у вигляді декламаційного співу, тобто гавкаючого та фальшивого» (Rossini, 1902, с. 371).

типові голосів численними вокалізами та фіоритурами.

Так, А. Руайє наводить цікаву інформацію про те, що під час роботи композиторами зі співаками Королівської академії музики у Парижі, які готувалися до постановки опери «Магомет II», рясно прикрашений вокальний текст опери викликав певне незадоволення виконавців. Втім, ситуація розрішилася щасливо: «Найтвердіший Дериві заперечував, що бас в Опері ніколи не співав рулади, але виконав свою арію “*Chef d'un peuple indomptable*” («Вождь неугамовного народу») дуже добре. Адольф Нуррі взяв під час цих репетицій уроки співу, найкращі з тих, які він отримував у житті» (Royer, 1875, С.134)

Спираючись на вищевикладене, проаналізуємо стисло партію Розіни з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, ураховуючи, що:

1. композитор написав її для низького жіночого голосу;
2. у сучасній оперній практиці вона входить до репертуару високих/колоратурних сопрано.

Перш за все, скажемо, що на прем'єрі опери партію Розіни виконувала Гельтруда Джорджі-Рігетті/ *Geltrude Giorgi-Righetti* (1793–1862), контральто, чия сценічна доля скалася дуже щасливо. Вона співпрацювала з багатьма театрами, співала головні партії в операх В.А. Моцарта (Церліна, «Дон Жуан») та маловідомого сьогодні італійського композитора С. Павезі/ *Stefano Pavesi* (Беттіна в опері «Сер Макантоніо»/«*Ser Marcantonio*»). Проте у наукових працях ім'я співачки пов'язують, перш за все, саме з творчістю Дж. Россіні, що не дивно, адже вона співала такі партії в його операх: Дездемона в «Отелло»; Ізабелла – «Італійка в Алжирі»; Анджелина – «Попелюшка».

На щастя, зберіглися спогади сучасників Гельтруди Джорджі-Рігетті, спираючись на які, можна уявити собі яким був її голос та вокальна техніка. Так, відомий німецький композитор та скрипаль Луї Людвіг Шпор / *Louis (Ludwig) Spohr* писав, що голос співачки «повний, потужний, з великим діапазоном, що простягається від фа малої до сі-

бемоля другої октави» (Rossini, 1998, с. 309) й, водночас, зауважував, що вона не володіє мистецтвом імпровізації: «...її колоратури, що повторюються з ночі в ніч, скоро стануть такими нудотними, що скоро вона сама не зможе їх слухати без роздратування <...> і це лише третя її вистава» (там само, с.278).

Відомо, що перша вистава «Севільського цирульника», фактично, провалилась й Дж. Россіні змушений був доопрацювати оперу, яка з кожним новим показом ставала все більш популярною. Так само, як партія головної героїні – Розіни.

Тож, у 1819 році композитор адаптував партію для французької оперної співачки угорського походження Жозефіни Фодор – Менв'ель/ Joséphine Fodor-Mainvielle (сопрано, 1773 – 1870) й спеціально для неї написав Арію «Ah se è ver che in tal momento». Зауважимо, що у практиці сучасного театру, ця Арія доволі рідко виконується у спектаклях, проте не рідко співачки обирають її у якості концертного номеру.

Відомо, що партія Розіни привертала увагу багатьох знаних співачок XIX століття, володоракі різних типів голосу, зокрема:

- Бенедетти Пізароні/Benedetta Pisoni (високе сопрано, 1793 – 1872);
- Марієтти Альбоні/Marietta Alboni (контральто, 1826 – 1894);
- Марії Малібран/María Malibrán (колоратурне меццо-сопрано, 18085 – 1836);
- Джудітти Паста/Giuditta Pasta (сопрано, 1797 – 1867), для якої В. Белліні написав партії Норми та Аміні, а Г. Доніцетті – Анни Бoleйн;
- Поліни Віардо/Pauline Viardot (меццо-сопрано, 1821– 1910).

Зрозуміло, що як би ми поставили собі за мету укласти повний перелік співачок, які виконували/виконують партію Розіни чи окремі номери з неї (навіть обмеживши себе обранням дуже відомих майстринь вокального мистецтва), він був би величним.

Чи означає це, що будь-яка співачка може переконливо виглядати у цій ролі? Відповідь очевидна – ні. З одного боку, бачимо, що це випадок, коли тембр голосу не має переважного значення. Проте з іншого – важливим тут виявляється саме сценічне амплуа, здатність зіграти чарівну та сміливу молоду дівчину, втілити цей образ вокально, що передбачає наявність доволі великого робочого діапазону та природну легкість, рухливість голосу.

Наступний твір, в якому знаходимо інше трактування тембр-амплуа колоратурного сопрано, проте знов-таки не був призначений саме для цього типу голосу – славетна «Травіта» Дж. Верді: «Ця робота також є однією з двох, написаних Верді (інша – «Стіффеліо»), в яких, можна сказати, порушуються сучасні соціальні проблеми: явні – “утримання жінки” та “життя в гріху”, та приховані – розпусна декаденція у вищих класах та подвійні стандарти, що розділяють жінок на дві категорії: чуттєвих/занепалих та цнотливих/невинних. Жодна інша опера Верді не зосереджується так сильно й цілеспрямовано на вокальних і театральних ресурсах жіночого персонажа; вистава “Травіата” без видатної співачки в головній ролі є такою ж сумною перспективою, як “Гамлет” без прекрасного принца» (Verdi, 1983, с. 3).

Зауважимо, що творчість композитора – один з найважливіших етапів розвитку оперного мистецтва: «Ще за життя митця його опери здобули надзвичайну популярність серед шанувальників музичного мистецтва. І в наші дні твори Верді входять в постійний репертуар оперних театрів. Музично-сценічні твори композитора відзначаються мелодичним багатством, драматизмом і продуманістю сценічної дії, але головне – почуттями, які в усі часи співзвучні слухачам. Співаки ж цінують опери композитора за вираженість і ефектність арій, пристосованість до голосового апарату, можливість продемонструвати свою акторську майстерність, тому обирають їх для своїх

найвідповідальніших виступів» (Білавич, 2013).

Дж. Верді переосмислив принципи італійського бельканто та зумів змінити суспільне сприйняття оперного мистецтва. Масштабна спадщина композитора (це 26 опер, прем'єра першої з яких «Оберто, граф ді Сан-Боніфачо»/ «Oberto, Conte di San Bonifacio» відбулася у 1839 році, а останньої – «Фальстаф»/«Falstaff» – у 1893) відображає процес ціннісного переосмислення сутності оперного мистецтва (не тільки в аспекті індивідуальних пошуків, але саме як частини суспільної комунікації), розуміння сили його етичного впливу.

Відомо, що саме в операх Дж. Верді вперше було розкрито протестно-політичний потенціал оперного твору, його здатність не розважати, а говорити на теми гострі, болючі: «Життя, присвячене мистецтву, не завадило йому бути не тільки очевидцем, а й учасником боротьби свого народу за свободу і національне об'єднання країни. В ім'я високих ідеалів батьківщини Верді працював і дипломатом, і як громадський діяч й організатор підтримки визвольної армії Гарібальді. Але найбільшим вкладом в «італійську справу» стала його музика, образи якої захоплювали й живили патріотичні почуття і думки співвітчизників» (Варварцов, 2015, с. 109).

Після шаленого успіху «Набукко», що миттєво й назавжди зробила Дж. Верді найпопулярнішим композитором на Батьківщині, він пише, фактично, по дві опери на рік, шукаючи власний шлях у мистецтві. Характерними рисами творчого мислення композитора музикознавці називають: психологізм та реалізм; поєднання вокалу та декламації; посилення значення оркестру. Все це знаходимо в одній з найпопулярніших опер Дж. Верді – «Травіаті».

Як відомо, на створення опери композитора надихнув роман Дюма-сина «Дама з камеліями»/ «La Dame aux Camélias». Він звернувся до лібретиста Франческо Марії П'яве/ Francesco Maria Piave, з яким вже мав дуже продуктивний досвід спільної роботи, зокрема з операми «Ернані»,

«Макбет», «Ріголетто».

Композитор був настільки захоплений, що закінчив оперу за 40 днів й шостого березня 1853 року у венеціанському театрі Ля Феніче / La Fenice представив її публіці, яка її абсолютно не сприйняла. Це був провал, обумовлений, перш за все, занадто сміливою для того часу темою та занадто незвичною головною героїнею.

Втім, є й ще одна думка, згідно якої провал прем'єри був визначений невдалим вибором щодо виконавиці головної партії – італійського сопрано Фанні Сальвіні-Донателлі/Fanny Salvini-Donatelli(бл. 1815 – 1891): «Ця прем'єра не мала великого успіху насамперед через слабку акторську гру співачки, а також її вік і фізичний стан. Попри відсутність детальної інформації про Ф. Сальвіні-Донателлі, зокрема її біографії та творчо-сценічної діяльності, варто врахувати загальновідомий факт щодо не лише обрання композитором її першою виконавицею партії Віолети, але продовження з часом нею власної кар'єри як мецо-сопрано. Це дозволяє припустити, що її голос мав глибший і більш насичений тембр порівняно з легкими та яскравими колоратурними сопрано, що також відіграло певну роль у невдалому первісному репрезентуванні образу головної героїні» (Лисенко, 2024а, с. 357).

Так чи інакше, проте коли через два роки трохи перероблена версія «Травіати» була представлена публіці у театрі Сан-Бенедетто/Teatro San Benedetto у Венеції, а партію Віолетти виконувала інша співачка, це стало початком вже більш ніж 170-річної історії безпрецедентної популярності цієї опери. Відомості про це знаходимо у біографічній довідці 1868 року видання: «У той час маестро Верді поставив свою оперу “Травіата”, і попри всі його обґрунтовані сподівання, результат був негативним; навіть, щоб бути більш зрозумілим, скажу, що це був гучний провал. Для Верді це було як грім серед ясного неба, бо він відчував, що написав гарну музику, і не думав, що її можна оцінити як погану. Коротко. Партію

Віолетти було віддано Спеції, яка для цієї мети повернулася до Венеції, де мала бути виконана освистана опера, і оперу не тільки врятували, але й поставили серед найкращих творів Верді. Настільки успішною була вистава видатної акторки-співачки, яка так вдало створила доручену їй партію, що автор лібрето, після відвідування вистави сказав Верді, що ніхто в Спеції не може заспівати та виконати партію Віолетти Валорі краще» (Calvi, 1868, с. 10-11.).

Хто ж ця співачка? Це італійка Марія Спеція Альдігр'єрі / Maria Spezia Aldighieri (1828 – 1907), яка свого часу була дуже відомою й виступала у головних ролях опер В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Россіні, що дає нам певні підстави для припущень щодо її виконавського стилю. Проте наскільки принципи *bel canto* підходять до тих завдань, що постають перед виконавицею партію Віолетти?

Перш за все, скажемо, що образ Віолетти показано у динаміці й кожний новий етап внутрішнього розвитку героїні, Дж. Верді підкреслює новими рішеннями у її вокальній партії, що «вимагає від виконавиці не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності, та, зокрема, практики «акторства у голосі», яка може здійснюватися шляхом оперування тембральними, регістровими та технічними характеристиками ліричного та колоратурного сопрано у взаємодії із застосуванням різноманітної динаміки (гучності)» (Лисенко, 2024а, с. 354).

Так, в першому акті ми бачимо перед собою куртизанку, яка раптово замислюється над тим, чого не має – Коханням й чи не вперше у житті відчуває щиру прихильність, хоча й намагається запевнити себе – це несерйозно, не потрібно їй, адже її життя й так чудове. В неї є все, що вона хоче від життя, все, їй потрібно. Тут в партії Віолетти переважають віртуозні колоратурні елементи, які мають підкреслити зовнішню легковажність героїні, її прагнення до свободи та гедоністичного способу життя. На це вказує, зокрема Т. Лисенко: «...риси колоратурного сопрано неодноразово проявляються протягом усього розвитку оперного дійства,

привертаючи увагу слухача, завдяки таким специфічним аспектам вокальної техніки, як трелі, аподжіатури, каденції, окремі ноти, що охоплюють широкий вокальний діапазон (у тому числі й дуже високі ноти) та інші, які найскладніше виконати у швидкому темпі. Яскравим прикладом позиціювання текстового матеріалу для виконання колоратурними сопрано є арія “*Sempre libera*” в кінці першої дії, де співачка повинна продемонструвати швидкі колоратурні пасажі» (там само, с. 359). Хоча у повільній частині арії «*Ah, fors'è lui*» уже простежуються ознаки внутрішньої суперечності та прояви глибоких почуттів, що порушують цю зовнішню маску.

У другому акті та надзвичайно напруженій, емоційній сцені з Жермоном, перед нами постає інша Віолетта – Жінка, яка кохає. Кохання, можливість бути поруч з коханим – це зараз сенс її життя. Вона зріклася минулого й не хоче повернення до нього. Тим важче прийняти рішення, якого вимагає від неї батько Альфреда – зрадити його, відмовитися від щастя, зректися майбутнього заради коханого. Душевний стан героїні знаходить відображення у зміні вокальної стилістики, з’являється широка кантилена, елементи.

Й, нарешті, розв’язка – Арія «*Addio, del passato*», що звучить у заключному акті, є кульмінаційним моментом опери. Для створення образу Дж. Верді застосовує весь арсенал засобів вокальної виразності – *parlando*, *portamento*, *staccato*. Разом з темповою свободою довгих кантиленних фраз та численними паузами, інтонаціями, наближеними до мовлення, це дозволяє дуже реалістично відтворити психологічний стан головної героїні.

При цьому вокальна мелодика «Травіатти» дуже «проста», така, що легко запам’ятовується. Втім, це можна сказати про музичну мову всієї опери, яка відрізняється особливою простотою (якщо, наприклад, порівняти її оперною творчістю майстрів *belcanto*), у тому числі й через звернення автора до жанрово-інтонаційного словника побутової музики

того часу, зокрема Вальсу (згадаємо тут про один з найвідоміших номерів опери – славетну Застільну пісню «Libiamo ne' lieti calici» з першого акту).

Наостанок, скажемо ще раз, що партія Віолетти дуже часто зустрічається у репертуарі колоратурних сопрано, хоча й не призначена для такого типу голосу: «Колоратурне сопрано може майстерно виконати всі пасажі, прикраси, високі ноти, але партія Віолетти не є суто колоратурною, як, наприклад, партія ляльки Олімпії в опері «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха. Вона вимагає більшої ліричної глибини, ніж зазвичай вимагають суто колоратурні голоси. Таким чином, ця партія поєднує вокальні якості, що належать до різних категорій сопрано, у ракурсі ідеального співвідношення ліризму, необхідного для більшої її частини, та колоратурної спритності для технічно складних фрагментів» (там само, с. 359).

Наступний, обраний нами для аналізу твір, дещо порушує струнку логіку дослідження тембр-амплуа колоратурного сопрано в оперній творчості композиторів XIX століття, адже ми звертаємося до суміжного жанру – оперети, а саме «Летючої миші» Й. Штрауса. Проте, на нашу думку, цей твір неможливо оминати, адже він давно став класичним, вже багато років входить до репертуару знаних оперних театрів, а окремі номери з цього твору відомі співачки залюбки обирають у якості яскравих концертних номерів.

Тож, «Летуча миша» є однією з найбільш знакових і популярних робіт композитора Йоганна Штрауса-сина, прем'єра якої виявилася справжнім тріумфом. Оперета була написана композитором на лібрето Карла Хаффнера/Karl Haffner та Ріхарда Жене/ Franz Friedrich Richard Genée, які у свою чергу спиралися на фарс німецького драматурга Юліуса Родеріха Бенедікса/Julius Roderich Benedix «Ув'язнення»/ «Haft» та водевіль «Новорічний вечір»/«Le réveillon» французьких авторів Анрі Мел'яка/ Henri Meilhac та Людовіка Галеві/ Ludovic Halévy.

Сюжет оперети розгортається навколо заплутаних ситуацій з перевтіленням персонажів, інтригами та хитрощами, які призводять до численних кумедних моментів. Партія Партія Адель написана для ліричного сопрано, а її музичний матеріал включає як легкі комічні пісні, так і моменти емоційної глибини. Партія є характерною для жанру оперети завдяки поєднанню комічного та ліричного елементів, що вимагає від виконавиці не лише високої вокальної майстерності, а й виразної акторської гри.

Однією з найбільш складних вимог є необхідність чіткої артикуляції і вміння швидко реагувати на зміну темпів і стилістичних рішень, адже партія містить численні вокальні пасажі, швидкі фрази та мелодії, що часто змінюються у ритмічному та динамічному плані. Крім того, для створення комічного ефекту, співачка повинна мати відмінне відчуття часу та здатність до імпровізації у сценах, де Адель потрапляє в комічні ситуації

Зауважимо також, що в опереті (в партіях Адель та Розалінди) використані прийоми колоратурного співу, зокрема знайти швидкі, мелодійні переходи між нотами, що створюють ілюзію легкості і безтурботності. Наприклад, в аріях або піснях, де персонаж Адель виражає свою життєрадісність або входить у смішні ситуації, можна почути вокальні пасажі, які вимагають від співачки певної маневреності в діапазоні та здатності чітко артикуляцією передавати музичні елементи.

На прем'єрі «Летючої миші» партію Адель виконувала Роза Бемберг / Rosa Bemberg, австрійська співачка, яка здобула популярність саме завдяки своїм виступам в оперетах. Вона була високо оцінена за свою здатність поєднувати вокальну майстерність з комедійними елементами, що дозволяло їй легко втілювати образ життєрадісної, енергійної та трохи кумедної Адель.

Наведемо аналіз одного з найпопулярнішого номеру оперети – Куплетів Аделі «Mein Herr Marquis»: «Музичний жіночий образ саме

цього номера оперети «короля вальсів» Й. Штрауса уособлює заплутану інтригу сюжету. Водночас він звучить із легкістю, музика спирається на танцювальні ритмоформули. Й. Штраус створює типову жанрову модель центрального вокального номера оперети – «куплетів». Цей номер доволі складний як у ракурсі акторської майстерності, так і в сенсі тембрового амплуа, завдячуючи насамперед поєднанню різких контрастів образу: простачки та аристократки. У музиці – мелодійності простої пісні (образ субретки, травесті) та віртуозності (образ Гранд Дами). Це творче завдання композитора підпорядковане типовій драматургічній ситуації «інтрига на межі її викриття», що зазвичай є кульмінаційною сценою комічних опер, мюзиклів та оперет. Переодягнена служниця Адель співає цей номер на балу, серед аристократів, занурених у карнавальну ігрову динаміку світського рауту. Тому важливим для виконавиці видається тембровий баланс між лапідарною кантиленою куплету й віртуозними фіоритурами, що імітують сміх Аделі над ошуканим маркізом Генріхом Айзенштайном» (Сюй, 2025, с.95).

Й, наостанок, звернемося до аналізу «Манон Леско» Дж. Пуччіні, що була написана у 1890 році й таким чином завершує нашу версію історії трансформації образів жінки в оперному мистецтві XIX століття.

Зазначимо, що оперна спадщина Джакомо Пуччіні (1858 – 1924) посідає особливе місце в історії європейської музичної культури перехідного періоду між романтизмом і модерністськими тенденціями початку XX століття. Вона характеризується особливим синтезом традиційного та інноваційного, поєднанням базових принципів італійської оперної школи та актуальних художніх пошуків.

Увага композитора зосереджена на внутрішньому світі героїв, їхньому емоційному конфлікті та психологічній драмі. Тут, безумовно, відчувається вплив Дж. Верді та композиторів-веристів (зокрема П. Масканьї/ Pietro Mascagni то Р. Леонкавалло / Ruggero Leoncavallo),

однак композитор тяжіє до більш інтимного, камерного викладу матеріалу, навіть у великих сценах. Зберігаючи мелодійність як основу вокального стилю, Дж. Пуччіні суттєво розширює палітру виразних засобів: активно використовує оркестрову драматургію, лейтмотиви, темброві контрасти та ритмічну варіативність.

Підкреслимо, що хоча ім'я Дж. Пуччіні часто пов'язують із напрямом веризму, він лише частково поділяє його естетику. Його підхід більш витончений – у центрі не натуралістичне зображення побуту, а емоційне переживання, внутрішнє напруження та трагізм особистісного вибору. Чжан Ївень зазначає, що «У драматургічному відношенні Дж. Пуччіні ближче всього тип опери-портрета; треба сказати, що даний жанрово-композиційний тип опери також тісно пов'язаний з трагедійною семантикою й був сформований у період романтизму, зокрема, у творчості Дж. Верді. Тому в цьому випадку слід говорити про вплив шекспірівського театру, що відкрив нові психологічні аспекти трагічного конфлікту, що виявив місце для драми Долі усередині свідомості героя. У деяких випадках це може бути парний портрет, що відповідає провідному значенню теми любові, але з двох персонажів один все-таки виявляється попереду як жертвний, отже, як той, що найбільш безпосередньо виражає ідею трагічного» (Чжан, 2021, с. 57).

До знакових опер Дж. Пуччіні належать «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Дівчина із Заходу» та «Турандот», головні героїні яких стикаються з кризою почуттів, втратами, моральними випробуваннями. Зазначимо, що ці твори, водночас, є чудовою ілюстрацією важливої тенденції розвитку європейської музичної культури межі XIX – XX століть – зацікавленості в пізнанні інших культур: Японії, Китаю, Америки.

Погодимося з Чжан Ївень, яка вказує, що опери композитора «відкривають зв'язок теми жіночності з темою любові у трьох основних естетичних позиціях: ліричної персоніфікації уособлення, трагічного

протистояння фатуму, епічно-релігійного піднесення як звернення до вищого смислу, до ідеального над-адресату, котрий постає головним каталізатором оперної дії й вказує на духовну силу люблячої особистості. Розуміння «вічно-жіночого» базується на єдності даних трьох складових, але одна з них може поставати домінантною, в залежності від жанрового типу оперного твору. Саме до персоніфікації жіночої особистості, як естетично піднесеної й прекрасної, звернені зусилля всіх інших дійових осіб; однак лірико-трагедійна інтерпретація теми любові заснована на ідеї недосяжності духовного над-адресата для більшості персонажі» (там само, с. 49).

Також показовою рисою оперної творчості Дж. Пуччіні є їхня «візуальність» – здатність музики створювати ефект кінообразу, стрімкої зміни сценічних планів, що, на нашу думку, суттєво вплинула на зацікавленість кінематографістів та появу достатньо великої кількості екранних версій творів композитора.

«Манон Леско» – це опера, що принесла Дж. Пуччіні перший справжній успіх. Саме завдяки ній за ним закріпився статус одного з провідних композиторів італійської сцени кінця XIX століття. Сюжет опери проростає з роману Абата Прево / Abbé Prévost d'Exiles «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско»/«(L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut) 1731 року.

Відомо, що над лібрето працювали відразу декілька авторів – Марко Праго/ Marco Praga, Доменіко Оліва/ Domenico Oliva, Луїджі Ілліка/ Luigi Illica, Джуліо Рікорді/ Giulio Ricordi – та сам композитор. Прем'єра відбувалася 1 лютого 1893 року у Театрі Реджо/ Teatro Regio.

Сюжет чотирьохактної опери дуже простий, його легко можна викласти буквально у декількох реченнях:

- Манон зустрічає де Гріє, закохується в нього й вони тікають разом;
- Манон живе розкішним життям з іншим чоловіком, проте сумує за де Гріє;

- Манон заарештовують і депортують до Луїзіани; де Гріє марно намагається врятувати її;
- Манон помирає на руках коханого.

Що ж стосується композиторського задуму щодо вокального втілення образу Манон, скажемо, що ця партія вирізняється високим ступенем драматичної та технічної складності, поєднуючи у собі елементи лірико-колоратурного та лірико-драматичного сопрано.

Образ Манон проходить упродовж чотирьох актів динамічну психологічну трансформацію, що знаходить пряме відображення у вокальній лінії – від юнацької легкості до надломленої трагічності. Їй подібно тому, як ми це бачили в «Травіатті» Дж. Верді вокальна стилістика партії Манон поступово змінюються.

На початку опери Манон постає як наївна, але чутлива дівчина, що вперше переживає почуття кохання й її номери побудовані на легкій кантилені, що передає тендітність і захоплення. У другому акті, коли Манон веде розкішне, але нещасливе життя її знаменита арія «*In quelle trine morbide*» демонструє внутрішню тугу, ностальгію за справжнім коханням, виражену через плавну, зосереджену кантилену з гнучким динамічним розвитком. У цьому акті зростає роль драматичного напруження – партія потребує не лише вокальної точності, а й емоційної глибини. У сценах арешту і вигнання Манон переживає критичне емоційне потрясіння, тож, вокальна лінія наповнюється виразними інтонаціями розпачу, декламаційними елементами. Сцена смерті та знаменита арія «*Sola, perduta, abbandonata*» («Одна, покинута, покинута») вимагає особливої технічної витривалості та акторської сили .

В цілому, можна сказати, що партія Манон Леско – це глибоко драматична роль для сопрано, що потребує як високої технічної майстерності (контроль над діапазоном, динамікою, кантиленою), так і вміння втілити складну емоційну еволюцію персонажа.

Тож, дуже цікавим є питання, а хто ж став першою виконавицею

партії, кому цю роль довірив композитор, попередні прем'єри творів якого публіка зустріла дуже прохолодно?

Це була італійське сопрано Марія Гвіді/Maria Guidi (дати життя невідомі, народилася близько 1850 року), яка здобула популярність у другій половині XIX століття, виконуючи ролі в операх як класичних композиторів, так і сучасних композиторів того часу. Зокрема, ми знайшли інформацію про те, що у репертуарі співачки також були партії Аїди, Лючії ді Ламмермур, Віолетти..

Марія Гвіді була однією з тих співачок, які здобули популярність на межі романтизму та постромантизму в італійській оперній традиції. Її кар'єра припала на період великої трансформації в італійській опері, коли традиційне *bel canto* почало взаємодіяти з більш експресивними та драматичними стилями, що зокрема спостерігалось у творчості Дж. Пуччіні.

Зауважимо, що у XX сторіччі образ Манон Леско на сценах оперних театрів втілювали видатні співачки, кожна з яких знаходила власний підхід до цієї героїні. Назвемо лише декількох:

Мірела Фрейні/Mirella Freni, ліричне сопрано (1935 – 2020). Її виконання Манон Леско вражає поєднанням бездоганної вокальної техніки та чуттєвості, що дозволяє передати як легкість і романтизм героїні, так і її глибокий трагізм¹.

Рената Тебальді/Renata Tebaldi, сопрано (1922 – 2004), чие трактування відзначалося неймовірною мелодійністю й емоційною чистотою співу. Її Манон була ліричною, але водночас здатною передати трагедію персонажа, що робило її виконання особливо витонченим².

ПАТРИЦІЯ ЧОФІ / Patrizia Ciofi (1967), колоратурне сопрано, яка веде дуже активну концертну діяльність. В її репертуарі партії Аміні, Віолетти, Джильди, Лючії ді Ламмермур.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=sx6ptmSWOiw>

² <https://www.youtube.com/watch?v=jyy1YIPLXC4>

Відомо також, що у 2005 році вона брала участь записі опери «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта (диригент Рене Якобс/ René Jacobs), яка отримала Премію Греммі¹.

Висновки до розділу 1

Проведений у Розділі 1 аналіз дозволяє стверджувати, що тембр-амплуа колоратурного сопрано у західноєвропейському оперному мистецтві XVIII – XIX століть формувався під впливом кількох чинників: розвитку жанру *be canto*, появи нових вокальних технік, а також активної співтворчості композиторів і співаків, для яких створювалися партії. Відтак, колоратурне сопрано набуло статусу одного з найбільш виразних і водночас універсальних засобів формування жіночих сценічних образів.

Важливим відкриттям стало усвідомлення того, що навіть у межах одного століття існували різні інтерпретації цього амплуа. Так, у творчості В.А. Моцарта воно постає як символ надприродної сили й потойбіччя (Цариця Ночі), у Дж. Россіні – як втілення комедійного та життєрадісного начала (Розіна), у Дж. Верді – як драматично насичений образ із глибоким психологічним підтекстом (Віолетта), у Дж. Пуччіні – як складний портрет героїні, котра проходить еволюцію від легковажності до трагічної загибелі (Манон Леско). Це свідчить про багатогранність та трансформаційну здатність тембру колоратурного сопрано.

Виявлено, що розвиток оперної драматургії безпосередньо корелював зі змінами у трактуванні жіночих образів. Цей процес тісно пов'язаний із зміною суспільних уявлень про роль Жінки, що знайшло відображення у музично-виражальних засобах.

На особливу увагу заслуговує той факт, що колоратурне сопрано виходить за межі суто оперного жанру, про що свідчить приклад партії Адель з «Летючої миші» Й. Штрауса. Тут колоратурні прийоми

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=u4cfhglZgC4>

використовуються як засіб створення комічного ефекту, поєднання субреткових та «гранд-дамських» характеристик, що підкреслює універсальність цього типу голосу.

У другій половині XIX століття під впливом творчості Верді та Пуччіні відбувається трансформація оперної естетики – від декоративної віртуозності *bel canto* до драматичної правдивості веризму. Це зумовлює нові вимоги до виконавиць: окрім технічної довершеності вони повинні володіти високим рівнем акторської майстерності та здатністю до «акторства у голосі», що передбачає оперування тембром, динамікою та регістрами з метою психологічного занурення в образ.

РОЗДІЛ 2

ТЕМБР-АМПЛУА КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА КОНЦЕПЦІЇ

Перш за все, скажемо, що у ХХІ столітті музична культура, система комунікації у сфері культури зазнала глибоких трансформацій, пов'язаних як із розвитком технологій, що поступово призвело до суттєвих змін сталих культурних практик. На це, зокрема вказує І. Сухленко, яка зазначає: «В останні десятиліття все більше очевидною та впливовою стає тенденція, в руслі якої академічне музичне мистецтво, сподіваючись розширити сферу свого впливу, змінює звичні форми побутування. Елітарність, адресація досить вузькому колу поціновувачів – те, що завжди було однією з характерних рис класичної музики, вже не сприймається як гідність ні самими музикантами, ні значною частиною слухацької аудиторії. Це призводить до спроб переглянути “правила гри”, в які тепер все частіше включають елементи, раніше більш характерні для популярної культури, такі як:

- змагальність, однією з найяскравіших проявів якої є розгалужена
- система музичних конкурсів;
- прагнення до театралізації;
- пошук шляхів демократизації музичного
- мистецтва, у тому числі і за рахунок використання
- можливостей суміжних мистецтв, наприклад, відеоряду;
- зміна локацій-виступу під відкритим небом, у парках, на вокзалах тощо» (Сухленко, 2020, с. 168).

Те саме бачимо й в оперному мистецтві, яке традиційно вважалося елітарним й тяжіло до «статичності» академічних інституцій, а сьогодні опинилося в центрі процесів оновлення та адаптації до нових умов. Так,

театральні режисери все частіше переглядають традиційну модель оперного показу, обмежену виключно стінами оперного театру. Майже у всіх країнах світу активно розвивається практика open-air концертів, виступів у нетипових просторах – від міських площ та парків до промислових об'єктів та арт-центрів.

Маємо визнати, що такі формати дійсно значно розширюють аудиторію, стирають бар'єр між виконавцями та слухацькою аудиторією, наближують оперу до сучасного глядача. Крім того, цифрові технології дозволяють транслювати культурні події (оперні спектаклі, концерти класичної музики) у реальному часі, що значно збільшує аудиторію.

Тож, провідні оперні театри дедалі частіше функціонують як мультикультурні центри, що поєднують традиційні постановки з сучасними режисерськими інтерпретаціями, освітніми програмами, публічними лекціями та майстер-класами. Театри активно використовують цифровий маркетинг, соціальні мережі, стримінгові платформи, створюють інтерактивні формати взаємодії з глядачем.

Подібні зміни спостерігаємо й в індивідуальних творчих стратегіях, адже оперні співаки все частіше виступають не тільки в театральних постановках, але й у концертних програмах, фестивалях, крос-жанрових проектах. Це пояснюється кількома причинами:

- економічними – концертна діяльність дозволяє компенсувати обмежену кількість театральних контрактів;
- комунікативними – концертні виступи забезпечують ближчий контакт із публікою;
- естетичними – сучасний слухач цінує синтез академічного й популярного, що сприяє появі нових жанрових комбінацій (наприклад, crossover-проекти).

Втім, необхідно зазначити, що переваги, надані сучасними технологіями мають й іншу, негативну сторону. Адже керівництво оперних театрів все частіше стикається з проблемою зниження кількості глядачів.

Значна частина публіки віддає перевагу перегляду записів і трансляцій у форматі HD, які пропонують високий технічний рівень звуку й зображення, зручність перегляду з будь-якої точки світу.

Втім, безумовно, доволі великим є й той слухачів, для яких живий театр залишається унікальним простором емоційного та естетичного досвіду, що не може бути відтворений за допомогою технологій.

Уникаючи зайвого переказу значної кількості наукових робіт, автори яких намагаються досягти сучасні тенденції розвитку музичної культури як такої та, зокрема, оперного мистецтва, впливу сучасних технологій на творчі практики, наведемо лише невеликий їх перелік тем, що привертають увагу науковців сьогодні:

- зміни оперного жанру в сучасному музичному просторі, у тому числі, зміни локацій та режисерських стратегій (Putiatytska, O., Sakalo, O., Artemieva, V., Shchyrytsia, D., & Yakymchuk, O., 2024);
- яким чином цифрові платформи (стримінги, мультимедійні формати) трансформують моделі виробництва та споживання опери, залучаючи нову аудиторію (Sai, W., 2023);
- як змінюється взаємодія між виконавцем і аудиторією у форматах онлайн-трансляцій порівняно з живим театром (Lin, Y., & Williams, A. E., 2014);
- вплив онлайн-трансляцій та записів, зокрема під час пандемії COVID-19 на розвиток музичного середовища (Ostrovska, T., 2024);
- функціонування музичної індустрії в Україні: роль концертів, ситуація з авторськими правами, розвиток бізнес-моделей у культурному середовищі (Parchomenko, I., 2023).

Доєднуючись до авторів згаданих робіт спробуємо проаналізувати яким чином тембр-амплуа колоратурного сопрано трактується у умовах сьогодення.

2.1. Партії Лючії ді Ламмермур та Віолетти у сучасному оперному театрі

Перш за все, пояснимо вибір саме цих двох партій. Він доволі простий. Перша з них, не зважаючи на виняткову красу музичного матеріалу, все ж таки не є дуже популярною, «обов'язковою» для репертуару оперних театрів, хоча процес відродження творчості майстрів класичного *bel canto* стрімко набирає обертів, на що, зокрема вказує І. Драч: «У середині ХХ століття ставлення до музики Белліні та Доніцетті кардинально змінюється, настає її ренесанс. Своїм воскресінням вона зобов'язана, перш за все, Марії Каллас (1923 – 1977). Рідкісна багатогранність таланту дозволила великої співачки, поряд із вражаючим втіленням вердіївських та вагнерівських героїнь, відкрити своєрідність та красу в жіночих романтичних образах Белліні та Доніцетті. Партії Норми, Аміні, Лючії, Анни Болейн у виконанні М. Каллас набули особливого звучання, стали культовими для багатьох наступних поколінь слухачів та виконавців. Виступ М. Каллас в опері В. Белліні “Пуритани” у партії Ельвіри, яке відбулося у 1949 році у Венеції через три дні після виконання на тій же сцені співачкою ролі Брунгільди у “Валькірії”, викликав справжню сенсацію та започаткував процес все більшої популярності довердіївського оперного репертуару. На головні оперні сцени світу повернулося багато творів, які раніше здавались безнадійно застарілими» (Драч, 109 – 110). Ще однією причиною, мабуть, найголовнішою було те, що вона, безумовно, написана для колоратурного сопрано.

Партія ж Віолетти, як ми вже знаємо, не була призначена саме для такого типу голосу, проте останнім часом все більш колоратурних сопрано звертаються до неї у виконавській практиці (як в оперному театрі, так і в концертній діяльності). Тож, на наш погляд, вона є доволі показовою щодо розвитку загальних тенденцій вокального виконавства.

Почнемо з опери «Лючія ді Ляммурмур» й зауважимо, що упродовж останнього десятиліття вона постала в низці концептуально нових сценічних інтерпретацій, які значною мірою змінили спосіб її сприйняття як музично-драматичного шедевр і як культурного феномену. Дозволимо собі ще раз процитувати І. Драч, в роботі якої знаходимо твердження, що «Сучасна виконавська практика наново розкрила в операх Белліні та Доніцетті драматичний потенціал. Відтепер сформульоване на сторінках журналу “ Theater der Zeit ” питання про те, що таке “Лючія ді Ламмермур” – «Primadonnenstück» чи музична драма? – отримував однозначну відповідь» (Драч).

Погоджуючись, зазначимо, що сьогодні значна кількість провідних театрів світу шукають нові художні стратегії щодо сценічного втілення оперної творчості композиторів минулих епох. В цих пошуках одни режисери спрямовують увагу на модернізацію відеоряду, введення всяляких відео-аудіо ефектів. Інші прагнуть зануритися в історію, історичний контекст.

Окремо, безумовно, треба сказати й про те, що у незалежності від художньої концепції режисера-постановника, перед виконавицями партії Лючії (зазвичай ліричні колоратурні сопрано) все одно постає завдання подолання надскладних технічних завдань цієї музики та глибини психологічної інтерпретації.

Втім, перш за все, дозволимо собі навести стилі відомості про історію створення цього шедевра та першу виконавицю партії Лючії. Трагічна драма (*dramma tragico*) Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» посідає виняткове місце в історії італійської опери першої половини XIX століття. Композитор завершив партитуру у липні 1835 року, працюючи за замовленням неаполітанського театру Сан-Карло / Teatro di San Carlo. Лібрето створив італійський поет та драматург Сальвадоре Каммарано /

Salvatore Cammarano¹ на основі роману Вальтера Скотта / Walter Scott «Ламмермурська наречена» / «The Bride of Lammermoor» (1819).

Вибір цього джерела не випадковий: у першій половині XIX століття європейська література романтизму, зокрема історичні романи В. Скотта, стала популярною основою для оперних драм². С. Каммарано адаптував об'ємний роман до вимог оперного жанру, максимально загостривши конфлікт між ворогуючими родами Ештонів та Равенсвудів і вибудувавши драматургію навколо трагічної долі Лючії.

Прем'єра відбулася 26 вересня 1835 року у Неаполі, на сцені Театру Сан-Карло. Партію головної героїні, створену композитором спеціально для неї виконала видатна колоратурна сопрано Фанні Таккінарді-Персіані / Fanny Tacchinardi Persiani (1812 – 1867).

Протягом кількох років опера здобула популярність не лише в Італії, а й у Франції: у 1839 році композитор підготував французьку версію «Lucie de Lammermoor», яка прозвучала в Парижі.

Драматургія опери концентрується на історії кохання Лючії Ештон та Едгардо ді Равенсвуда, приреченого на загибель унаслідок політичної та родинної ворожнечі. Брат героїні Енріко примушує її до шлюбу з Артуро Бакло з метою зміцнення власних позицій. Нездатна чинити опір, Люція погоджується, однак у першу ж шлюбну ніч убиває чоловіка. Центральним епізодом є знаменита «сцена божевілья», в якій героїня остаточно відривається від реальності. Едгардо, довідавшись про трагедію, закінчує життя самогубством.

¹ Зауважимо, що Сальваторе Каммарано є автором 40 (!) оперних лібрето, зокрема для Г.Доніцетті крім «Лючії ді Ламмермур» він написав лібрето опер «Роберто Деверє» / «Roberto Devereux», «Поліевкт» / «Poliuto», а для Дж. Верді – «Трубадур» / Il trovatore».

² Творчість Вальтера Скотта справила величезний вплив на розвиток європейської опери XIX століття. Його історичні та романтичні сюжети, сповнені драматичних конфліктів, яскравих образів і романтичної атмосфери, виявилися надзвичайно придатними для втілення на оперній сцені. За підрахунками музикознавців, упродовж XIX століття з'явилося понад два десятки опер, написаних безпосередньо за мотивами романів або поем Скотта. Назвемо лише декілька: «Діва Озера» / «The Lady of the Lake» Дж. Россіні (1810), «Біла Дама» / «La Dame Blanche» Франсуа-Адрієн Бойєльдє / François Adrien Boieldieu (1825), «Замок Кенілворт» / «Elisabetta al castello di Kenilworth» Г. Доніцетті (1821).

Така фабула цілком відповідає романтичній традиції, де індивідуальне почуття приречене загинути під тиском соціально-політичних обставин.

Партія Лючії є однією з вершин колоратурного репертуару доби *bel canto*. Теситура вимагає надзвичайної технічної майстерності: часті верхні ноти (до мі-бемоль та фа), трелі, арпеджіо, швидкі пасажі, віртуозні каденції й *messa di voce*.

Особливої уваги заслуговує «сцена божевільня» у третій дії, спочатку задумана з акомпанементом стежляної гармоніки (згодом заміненої на флейту), що створювало ефект відчуженого, «потойбічного» звучання. Вокальна складність поєднується з глибинними драматичними завданнями: виконавиця має передати не лише технічну довершеність колоратури, а й психологічний злам героїні, її перехід від ніжності закоханої дівчини до божевільного відчаю. Тому ця роль здавна вважається еталоном для драматичних колоратурних сопрано.

«Лючія ді Ламмермур» утвердила Доніцетті як одного з провідних майстрів італійського *bel canto*. Вона й сьогодні залишається в репертуарі провідних театрів світу, будучи не лише пам'яткою своєї епохи, але й постійним викликом для виконавиць, що беруть на себе складну й психологічно насичену роль Лючії.

Зазначимо, що у ХХ столітті «Лючія ді Ламмермур» входила до репертуару провідних оперних театрів світу. Назвемо лише декілька постановок:

- 1931 рік – Метрополітен опера, у головній партії французька та американська співачка, колоратурне сопрано Лілі Понс / *Alice Joséphine Pons* (1898 – 1976);
- 1954 рік – театр Ла Скала, Лючія – Марія Каллас, диригент Герберт фон Караян / *Herbert von Karajan*;
- 1959 рік – Ковент-Гарден, Лючія – Дж. Сазерленд, постановка Франка Дзеффіrellі / *Gian Franco Corsi Zeffirelli*;

– 1969 рік Нью-Йорк-сіті опера, Лючія – Беверлі Сіллз.

Також, необхідно зауважити, що власну історію постановки опери має Україна, хоча ця історія потребує окремого дослідження, для уточнення певних фактів.

Рік / Формат	Місце / Театр	Режисер / Постан.	Виконавиця Лючії	Примітки
1963 (репертуар)	Нац. опера України, Київ	Ірина Молостова	—	Переклад Лукаш,
1972	ХНАТОБ, Харків	В. Божко	—	
1980 (фільм-опера)	Укртелефільм	Олег Бийма	Євгенія Мірошніченко	Телевізійна екранізація
2019 (концерт, Київ)	Київ, Будинок учених	Юлія Журавкова	—	Камерне виконання, текст українською
2019 (постановка, Львів)	LEM Station (Lviv)	Юлія Журавкова	Ольга Дядів	Перша українська постановка за роки незалежності

Зауважимо, що найвідомішою українською виконавицею партії Лючії є, безумовно, Є. Мірошніченко, які співала її не тільки в Україні, але й за кордоном. У дисертаційному дослідженні М. Касьяненко знаходимо посилання на рецензію на виступ співачки у цій партії: ««Заслугує увагу Лючія Є. Мірошніченко. Вона має насичений приємний голос. Тільки іноді на висотах в першій арії він, можливо, через хвилювання, трохи стиснутий і вузький. На екстремальній висоті та в середині заворюють чисті, дзвінкі тони, повні смислового звучання. Мірошніченко співала відкрито і чисто, старанно в колоратурних 138 епізодах, вона спокійно транспонує на октаву, легко, срібним звучанням або подібно співу птахів. Вона володіє казковою ефектністю, але в сцені божевілля відмовилася від особливо віртуозного пасажу, щоб не пошкодити своїм бравурним досягненням. Що стосується технічної підготовленості, слухачів зачарувала фантастична постановка голосу. Ще було б бажано і в сцені божевілля надати більшу музикальність цій сцені, не тільки виставляючи голосову акробатику, а й концентруючи все в музичному вираженні. Саме в цій сцені божевілля співачка

залишається радісно простою та прямою, не вживає театральних-сценічних прийомів. Її варто послухати» (Касьяненко, 2018, с. 138).

Проте подивимося на історію постановок опери «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті у ХХІ столітті й звернемося до цікавих режисерських рішень.

Яскравим прикладом радикальної трансформації стала постановка Саймона Стоуна/ Simon Stone. У відкритих джерелах знаходимо інформацію, що австралійський режисер театру та кіно, письменник та актор народився 19 серпня 1984 року, « 2007 році Стоун заснував незалежну театральну компанію The Hayloft Project, адаптувавши та поставивши їх дебютну постановку п'єси Френка Ведекінда “Frühlings Erwachen”. Ця постановка була презентована в 2008 році в театрі Belvoir St Theatre і була описана газетою The Sydney Morning Herald як “струнка, стримана, зрештою люта, звільняюча постановка, яка добре відповідає поетичним ритмам, дотепності та юнацьким відкриттям”. Серед інших постановок, які Стоун адаптував та поставив для The Hayloft Project, – “Платонов”, “Три сестри”, “Самовбивця” та “Єдина дитина” – нова версія п'єси Ібсена “Маленький Ейольф”, яка отримала Сіднейську театральну премію за найкращу незалежну постановку <...> 2011 року Стоун став постійним режисером театру Belvoir. У свій перший рік роботи в цій ролі він написав і поставив спектакль “Дика качка” за Ібсеном, який отримав премію Helpmann Award 2011 року за найкращу п'єсу і був поставлений у Лондоні в Барбікані у 2014 році. Також у 2011 році він також поставив Робін Невін у “Сусідській варті” Лаллі Кац для театру Belvoir і адаптував та поставив “Ваал” Бертольта Брехта для Сіднейської театральної компанії.)¹

Що ж до його постановки 2022 року опери «Лючія ді Ламмермур» в Метрополітен-опера у Нью-Йорку, назвемо декілька фактів, що

¹ <https://www.bloomsbury.com/uk/author/simon-stone/>

допоможуть зрозуміти специфіку задуму. Дія була перенесена в депресивний американський «руст-белт», а на сцені панувала естетика занепалих мотелів і безнастанні відеопотоки, що роз’їдали приватність героїв.

У цій постановці Надін Сьєрра / Nadine Sierra (1988, лірико-колоратурне сопрано) створила образ, який критики назвали «одним із визначних» у сучасній оперній культурі: «І нарешті, я хочу похвалити Надін Сьєрра за її чудове виконання Люсії, яке стало ще більш вражаючим завдяки камерам, спрямованим прямо їй в обличчя. Це була акторська гра, гідна “Тоні” чи “Оскара”. Її голос, чутний з динаміків, теж був чудовим: її Люсія була нужденною, вразливою, меланхолійною і переляканою, а її кривава сцена божевілля була сенсаційною (як і заворожливий акомпанемент на скляній губній гармошці). Верхні ноти голосу Сьєрри були кришталево чистими, і, незважаючи на багатство нижніх нот, її вишукані колоратурні краплі пробірали до мурашок. Вона – Люсія на віки!»¹.

Поряд із нею в партії Едгардо виступив мексиканський тенор Хав’єр Камарена/Javier Camarena, якого ваджають одним із найкращих виконавців оперних творів доби високого *bel canto*, а диригував Рікардо Фрідца.

Проаналізуємо більш детально одну з найвідоміших й водночас ключових сцен опери, сцену безумства. Перш за все, скажемо про відео ряд. Адже запис, розміщений на каналі Met Opera є яскравим прикладом того, яким чином сучасні режисери вибудовуються комунікацію з глядачем².

Перед нами типове американське містечко, таке, яке ми бачимо у класичних голівудських фільмах – одно-двох поверхові будинки, машини, моделей 60- х років, церква, рекламні оголошення. Єдине, що натякає на сучасність – стіна, що розмольована графіті. При цьому, завдяки тому, що це не запис живого спектаклю, а саме відео-версія, режисер може

¹ <https://seenandheard-international.com/2022/05/simon-stones-rust-belt-lucia-di-lammermoor-at-the-met-shows-nadine-sierra-is-one-for-the-ages/>

² https://www.youtube.com/watch?v=jGlfJ_xpciE

використати прийом співставлення часу: ми бачимо божевільну Лючію, а замить – її спогади. Чорно-білі кадри як нагадування про кохання, якого вже не буде. Важаючий ефект справляє страшне співставлення, сидячи вся у крові на кроваті, де лежить вбитий нею Артуро, вона марить про коханного, якого обіймала в цьому самому місті.

При цьому, неможливо не відмітити, що С. Стоун, безумовно, намагається викликати прямі асоціації з американським кінематографом. Адже тотально залита червоною фарбою голова героїня здається, вийшла на сцені прямо з одного з фільмів Квентина Тарантіно / Quentin Jerome Tarantino.

Що ж стосується безпосередньо вокальної складовою відмитимо, що голос співачки дуже місцний, насичений. Він чудово підходить для втілення драматичного характеру. Водночас, вона дуже гарно звучить у верхньому регістрі, точно, легко, але й наповнено. Вона, безумовно, має виняткову техніку, що дозволяє їй легко впоратися зі всіма завданнями цієї надскладної сцени.

Наведемо дуже цікаву ту змістовну рецензію на цей спектакль: «Отже, як Саймон Стоун підходить до «Лючії ді Ламмермур» у 2022 році? У цікавому відео, записаному заздалегідь, він сказав: «Отже, дія оригінальної «Лючії» відбувається у Шотландії XVIII століття, під час падіння аристократії. Для оригінальної опери дуже важлива ідея про те, що кінець цієї славної епохи шотландської аристократії спричиняє всілякі бідність та занепад, а використання жінок для відновлення влади. Я завжди намагаюся, щоб дія будь-якої опери відбувалася в тій країні, де я її ставлю, тому що завжди намагаюся якось звернутися до публіки, яка її дивиться. У цьому випадку я намагався знайти місце в Америці, яке, на мою думку, відобразило б славу епоху, що пішла, і відразу ж найбільш запам'ятовується місцем, яке спало нам на думку, став Іржавий пояс». Художник-постановник Ліззі Клечан продовжила: «Це місце, яке пережило величезне процвітання і багатство, а потім занепало, і в суспільстві

відбуваються справжні труднощі, і все це здається дійсно придатним для історії Люсії, людської історії, але також це місце, яке має так багато іконографії з точки зору великого американського капіталу. підприємства».

Зазначимо, що попри суперечливі оцінки самої режисерської концепції, вокальне виконання було прийняте з одностайним захопленням, а запис постановки вийшов на каналі Met Opera on Demand і транслювався на телеканалі PBS.

Дещо іншу траєкторію обрав лондонський Ковент-Гарден, де ще 2016 року англійська редисерка Кеті Мітчелл/ Katrina Jane Mitchell здійснила постановку, яка пізніше неодноразово відновлювалась і у 2024 році повернулася на сцену знову.

Особливість цієї версії полягає у використанні подвійної сцени: публічний простір протиставлявся приватному, а сама історія трактувалася крізь призму жіночої суб'єктності. Надін Сьєрра, яка виконувала партію Люсії у 2024 році, підкреслила психологічний вимір героїні. Критика британської преси, зокрема у Financial Times, The Guardian та The Times, була здебільшого прихильною, особливо відзначалося поєднання високого вокального рівня і гострої драматургії.

Наведемо один з таких відгуків: «“Люсія ді Ламмермур” досягає своєї справжньої величі, якщо те, що відбувається на сцені, відповідає натхненню Доніцетті. Але це неможливо без сопрано, здатного відіграти головну роль. Сьєрра – це саме те, що потрібно. Її голос має захоплюючу впевненість. Вона виконала верхні ноти Доніцетті, не транспонуючи їх вниз, – у поєднанні з темнішими грудними тонами і заповітною здатністю співати м'яко, зберігаючи при цьому виразність слів, що дозволяє їй перейнятися спокусною стороною ролі.

Її вступна арія була сенсаційно гарна, а її божевільна сцена не тільки вокально захоплювала дух – виконана в безтілесному тоні, який добре поєднувався з флейтовим облигатом Кетрін Бейкер, – але і була воістину

тривожною для глядача»¹.

Справжньою подією став і новий погляд на оперу в Театро Ла Скала у Мілані, де у квітні 2023 року режисер Яніс Коккос/Yannis Kokkos у співпраці з диригентом Ріккардо Шайллі/ Riccardo Chailly представили версію, яку критики назвали «вартісною очікування трьох років».

Тут у центрі уваги опинилася Лізетт Оропеса/ Lisette Oropesa (лірико-колоратурне сопрано, 1983), чиє виконання партії Лючії було оцінене як блискуче поєднання технічної досконалості й емоційної сили: «сильне, але шовковисте, володіло чудовими сріблястими надвисокими нотами, чудовою колоратурою і зворушливими філаті, створюючи чарівну інтерпретацію Лючії. Її природна, спонтанна гра допомогла оживити дещо примхливу дівчину-підлітка, придушену емоційним шантажем свого егоїстичного брата Енріко та моральними, релігійними зобов'язаннями, накладеними її наставником Раймондо. Її музичний підхід до Лючії був заснований на найміцніших традиціях, з усіма варіаціями та «вигадками», до яких звикли любителі опери. Це був вдалий вибір, оскільки її вокальна майстерність здатна витримати найбільш блюзнірські порівняння»².

Взявши знову для прикладу сцену божевілля, відмітимо інше сценічне рішення³. Перш за все, це саме спектакль й в ньому не використовуються відео-ефекети. Проте задум поставників очевиден, вони хочуть показати трагедію героїні, яка, будучи у колі близьких залишилася на самоті.

Й навіть тепер, коли їй потрібна допомога, вона сама. На сцені сходи, що йдуть в гору, за ними рівний фон багрово-червоного кольору. Багато людей, проте всі вони стоять остронь, вдягнені в темне й стають певною масою, що оточує головну героїню, яка в своєму білому спаплюженому п'ятнами крові, стає єдиним шматочком світла. Можливо, це виправдання?

¹<https://seenandheard-international.com/2022/05/simon-stones-rust-belt-lucia-di-lammermoor-at-the-met-shows-nadine-sierra-is-one-for-the-ages/>

² <https://bachtrack.com/review-lucia-lammermoor-oropesa-bernheim-gurbaca-zurich-opera-june-2022>

³ https://www.youtube.com/watch?v=5OG0q_9g8x4

Адже важко зберігати здоровий глузд, коли навколо тебе натовп.

Що ж стосується саме виконання, скажемо, що Лізетт Оропеса, відома саме своїми інтерпретаціями оперних творів композиторів *bel canto*. Вона, безумовно, технічно володіє ширшим діапазоном каденцій, застосовує історично інформовані прикраси, що наближують її трактування до сучасної практики автентичного бельканто. Її звук легкий, прозорий, майже «сріблястий», із бездоганними піанісимо у верхньому регістрі. Також, привертає увагу, що вона використовує більшу свободу *rubato*, що надає інтерпретації драматичної гнучкості.

У липні 2025 року опера прозвучала на сцені Opera Holland Park у Лондоні в новій постановці Сесілії Стінтон/Cecilia Stinton. Цього разу партію Лючії виконувала Дженніфер Френс/Jennifer France (лірико-колоратурне сопрано), чия інтерпретація була визнана критиками надзвичайно виразною та інтенсивною. Наведемо декілька епізодів з інтерв'ю співачки, що вона дала напередодні прем'єри опери:

- «Я вперше співаю цю роль, і чим більше я її дізнаюся, тим вона стає цікавішою! Іноді вона грає швидше жертву, але в цій постановці ми будемо працювати проти цього, і я з нетерпінням чекаю можливості досліджувати її шлях та її душевний стан від сильної, але самотньої молодої жінки до людини, доведеної до краю.»;
- «зараз я трохи змінюю репертуар. У мене народилися дві прекрасні дочки, я стаю старшим і помічаю, що мій голос природно розвивається. Лючія була моєю мрією вже давно. Вона ідеально мені підходить, і я хочу більше досліджувати репертуар бельканто... наприклад, Марію в «Дочці полку», але також повернутися і зіграти кілька нових партій Моцарта та Генделя... Клеопатру в «Юлії Цезарі», Констанці в «Викраденні»... Мені дуже цікаво, як буде розвиватися мій голос у моїй голос і як розвиватиметься мій голос.»;
- «За іронією долі, для мене «сцена безумства» – найлегша частина ролі у плані вокалу. Складність полягатиме у тому, щоб точно передати її

емоційний стан.»¹

Варто згадати також приклади з німецьких та американських театрів: постановку в Staatsoper Hamburg у 2022 році, де особливу увагу привернуло використання скляної гармоніки у сцені божевілля, а також версію Лос-Анджелескої опери того ж року, яка трактувала історію як аллюзію на американську соціальну трагедію.

Усі ці прочитання розширюють спектр можливих інтерпретацій, демонструючи живучість і адаптивність твору Г. Доніцетті.

Спільним знаменником більшості сучасних постановок є висування на перший план саме вокальної індивідуальності виконавиць партії Лючії. Домінуючим типом став лірико-колоратурний голос, який поєднує гнучкість і блиск колоратури з теплим тембром і здатністю передавати глибинні психологічні стани. Такі співачки, як Лізетт Оропеса, Надін Сьєрра чи Дженніфер Френс, створюють своєрідний сучасний стандарт цього образу: він уже не є лише «вітриною» вокальної віртуозності, а постає як вираження травматичного досвіду, жіночої суб'єктності та психологічної боротьби.

Що ж стосується ступеню популярності опери «Люція ді Ламмурмур», на наш погляд, все більш відчутним тут стає і вплив сучасних медіа. Легальні стріми Met Opera, платформи medici.tv, а також власні сервіси провідних театрів зробили можливим глобальне порівняння постановок, що формує нову норму в оперному дослідженні: тепер «Люція» одночасно існує у різних образах і прочитаннях, доступних глядачам і дослідникам у будь-якому куточку світу.

Таким чином, опера, яка в минулому була сприйнята як романтична мелодрама, сьогодні стала полем для експериментів, соціальної критики й культурної рефлексії, при цьому зберігаючи безкомпромісні вокальні стандарти й невичерпну силу доніцеттієвського *bel canto*.

¹ <https://operahollandpark.com/news/spotlight-on-jennifer-france/>

Наступним твором, сучасне сценічне буття якого ми спробуємо дослідити – це опера Джузеппе Верді «Травіатта» залишається одним із найпопулярніших полотонів у сучасному оперному репертуарі, надаючи режисерам і співачкам широке поле для інтерпретацій -від традиційних до концептуально інноваційних.

Упродовж останнього десятиліття (2015–2025) ключові театри світу продовжили переосмислювати цю оперу, зберігаючи її мелодійну й драматичну суть, водночас пропонуючи нові візуальні та тематичні скерування.

У Royal Opera House в Лондоні традиційна постановка англійського режисера, сценаріста, продюсера Річарда Ейра/Richard Eyre неодноразово оживляється ревівалами з акцентом на епоху – розкіш, костюми й блиск золота створюють естетичну ауру, у якій Віолетта виступає як символ контрасту: її людяність на тлі штучного блиску. У вересні 2024-го ця версія знову зазвучала: японська сцена, балетні епізоди, гострий світловий контраст і золоті шати створили візуальну феєрію, у якій австрійське сопрано Аїда Гарифулліна як Віолетта сяjala голосом і драматизмом.

Зауважимо, що дійсно, Аїда Гарифулліна дуже переконливо звучить у цій партії. Її голос дзвінкий й водночас теплий, вона дуже емоційна, а у верхньому регістрі звучить достатньо щільно. При цьому, очевидно, що вона тяжіє до майже мовленнєвої інтонації. У знаменитій сцені та Арії з першого акту, де героїня на самоті розмірковує над своїм життям, вона завдяки тонкому використанню. Агогічних прийомів та найдрібнішим динамічним нюансам та артикулюванню досягає унікального ефекту присутності, долучення слухача до особистого простіру головної героїні.

У Барселонському Лісеу (січень 2025) відбулася реприза постановки шотландського режисера Денвіда Маквікара/David McVicar, де Надін Сьєрра постала Віолеттою та приголомшила публіку як з вокальної, так і драматургічної точки. У критичному відгуку на постановку знаходимо дуже помірну оцінку роботи постановочної групи: «Маквікар, безумовно, один із

найпрестижніших режисерів сучасності, але ця постановка абсолютно традиційна. У ній мало що можна назвати сучасним, хоча, треба визнати, добрий смак завжди є»¹.

Проте зовсім по-іншому оцінена робота Надін Сьєрра: «Головною героїнею – і справжнім тріумфом – стала американська сопрано Надін Сьєрра, про яку я можу сказати лише хвалебні та захоплені слова. Сьогодні не може бути і ще довго не буде такої Віолетти, як вона – простіше, вона була унікальна. Якщо судити з конкретних аспектів, її голос прекрасний, а техніка досконала, як і її вокальний діапазон. Як актриса, вона варта «Оскара» (там само).

Проте у липні 2025-го Надін Сьєрра через проблеми з голосом не змогла вийти на сцену Teatro Real у Мадриді в ролі Віолетти, що змінило долю іспанського сопрано Сабіни Пуертолас/Sabina Puértolas. Вихованка Консерваторії Арагона, вже на початку своєї кар'єри співачка привернула увагу завдяки легкому й гнучкому ліричному сопрано, яке природно поєднує технічну віртуозність із виразністю. С. Пуертолас має широкий репертуар, проте найбільше відома своїми інтерпретаціями опер композиторів bel canto та В.А. Моцарта.

Вона виступала у:

- Королівському театрі в Мадриді (Teatro Real)
- Королівському оперному театрі Ковент-Гарден (Лондон)
- Глайндборнському фестивалі
- Театрі Ла Феніче (Венеція)
- Гранд-театрі дель Лісеу (Барселона)
- Опері Лозанни, а також на інших престижних європейських сценах.

Найвідоміші ролі

- Дж. Россіні: Розіна («Севільський цирульник»), Флорінда («Попелюшка»);

¹ <https://seenandheard-international.com/2025/01/nadine-sierra-triumphs-as-violetta-valery-in-barcelonas-la-traviata/>

- В.А. Моцарт: Сюзанна («Весілля Фігаро»), Деспіна («Так чинять усі»), Паміна («Чарівна флейта»);
- Г. Доницетті: Адіна («Любовний напій»), Норіна («Дон Паскуале»);
- Дж. Верді: Віолетта («Травіата»);

Також у репертуарі співачки музика барокових композиторів – Г. Генделя та А. Вівальді.

20 липня 2025 року С. Пуертолас увійшла в історію як рятівниця «Травіати» у Teatro Real. Того вечора Надін Сьєрра мала співати роль Віолетти, але змушена була скасувати участь через проблеми з голосом. Менш ніж за кілька годин до вистави театр звернувся до С. Пуертолас.

Без репетицій, лише переглянувши відеозапис постановки, вона вийшла на сцену – і виконала партію з такою емоційною силою, що публіка зустріла її п'ятихвилинною овацією. Цей випадок продемонстрував не лише її технічну майстерність, а й рідкісну сценічну сміливість.

Зауважимо, що в коментаріях до запису сцени з «Травіати» є текст вдячності від театру, який вважаємо необхідним навести: «У театрі бувають ночі – рідкісні та благословенні ночі – коли час не минає, а вибухає та розпадається на фрагменти, залишаючись завислим у повітрі, як крапля, якої ніхто не наважується торкнутися. Минула неділя в Королівському театрі була однією з таких ночей, сплєтених нитками невизначеності та дива. Надін Сьєрра, обіцяна Віолета, не змогла вийти на сцену. І на тому ж краю неочікуваного вийшла вперед Сабіна Пуертолас. Немає в опері випробування давнішого чи благороднішого, ніж замінити колегу в останню хвилину; вийти на сцену, коли твій одяг ще несе запах чужого, а партитура, вже відрепетирована, раптом не має жодної схожості з жодною знайомою роллю. І все ж Пуертолас, з тією мужністю, яка може народитися лише з безодні, стрибає вперед і співає.

Тут варто зупинитися: бо Сабіна не виходила сама. З нею місяці, роки навчання, репетицій, анонімної праці. Але в той останній момент, коли музика замовкає і залишається лише голос, вся репетиція – це дим. Легко

подумати – і це часто кажуть – що мистецтво – це досконалість, досягнута через повторення. І все ж, який майстерний урок дав нам Пуертолос минулої ночі: вся накопичена робота – це не що інше, як паливо, складене так, що, якщо спалахне блискавка, справжнє почуття згорить. Саме там, у цьому щирому тремтінні того, хто знає, що нічого не гарантовано, виникає диво: захоплені овації, емоційний спалах не мають власника чи рутини. Бувають ночі, як ця, коли вся підготовка блідне перед раптовим виверженням автентичного. Можна готуватися все життя і так і не відрепетирувати оголені емоції співу, щоб пережити запаморочення»¹.

Критики відзначають у С. Пуертолос: кришталево чисту колоратуру й легкість верхнього регістру; драматичну достовірність у поєднанні з витонченістю; здатність однаково переконливо працювати у комічних і трагічних ролях. Вона вважається однією з найбільш універсальних сучасних іспанських сопрано, яка поєднала традицію *bel canto* з новою сценічною пластикою й психологічною глибиною.

Що стосується її виконання партії Віолети, скажемо, що співачці вдається віднайти чарівно природню інтонацію, її героїня не співає на сцені, вона на сцені живе – чарує, кохає, страждає, помирає. В бідь-якій сцені, С. Пуертолос не стає актрисою, залишається «звичайною» жінкою. Чому, безумовно, сприяє специфіка її голосу – він дуже теплий, темброво забарвлений, міцний й, водночас, здатний до найтихішого піаніссімо.

Також, необхідно сказати, що недарма критики називають її однією з найкращих виконавиць *bel canto*. Вона дуже технічна, її рухливий голосовий апарат легко здатний виконати найскладніші колоратури. А в сцені «*Addio del passato*» вона просто вражає. Уникаючи зайвих динамічних ефектів, до яких тяжіє значна кількість співачок, вона змушує прислуховуватися до себе, «бути з нею» в цей важкий момент. Відчуття, що ти не стороння особа, знаходишся поруч з нею й відчуваєш те саме.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=20TDLphF1oY>

3.2. Українська традиція колоратурного співу: виконавська дидактика

Мистецтво колоратурного співу в Україні становить одну з найвиразніших ліній розвитку національної вокальної культури, яка водночас органічно інтегрована у світовий оперний процес. У ХХ столітті українська вокальна школа дала низку яскравих представниць колоратурного репертуару, які прославили вітчизняне мистецтво на світовій арені та заклали основи сучасної традиції українського оперного співу.

Формування національної школи колоратурного сопрано в Україні було тісно пов'язане з двома чинниками:

- традицією італійського *bel canto*, яку вносили до навчальних закладів педагоги, що здобували освіту в Європі;
- національною пісенною культурою, з її особливою увагою до мелодики, кантилени та природної гнучкості голосу.

Саме поєднання цих факторів забезпечило виховання вокалісток, здатних однаково майстерно виконувати і класичний європейський репертуар, і твори українських композиторів. Серед навійдоміших співачок:

Олена МУРАВЙОВА (1867–1939), оперна співачка та педагог, яка стала одним із фундаторів української вокальної школи. Хоча її сценічна діяльність припадає на кінець ХІХ – початок ХХ століть, саме вона виховала цілу плеяду колоратурних сопрано, серед яких Бела Руденко. Її внесок полягав у поєднанні італійської техніки співу з українською кантиленною традицією;

Зоя ГАЙДАЙ (1902–1965), народна артистка СРСР, одна з провідних солісток Київського театру опери та балету. Її репертуар включав партії Джільди («Ріголетто» Дж. Верді), Цариці ночі («Чарівна флейта» В.А. Моцарта). Голос З. Гайдай вирізнявся дзвінкістю, блиском і легкістю верхніх нот, а її виконання романтичних партій відзначалося щирістю та яскравим національним колоритом;

Бела РУДЕНКО (1933 – 2021), одна з найвідоміших українських колоратурних сопрано ХХ століття. Її голос відзначався блискучою технікою, легкістю у верхньому регістрі та сценічним темпераментом.

У ХХ столітті, в умовах радянської культурної політики, розвиток колоратурного співу набув системного характеру. Київська та Львівська консерваторії виховали цілу плеяду співачок, серед яких особливе місце належить Євгенії Мірошніченко: «Її лірико-колоратурне сопрано увійшло в історію вокального виконавства як один з найбільших за діапазоном і найбагатших за тембром голосів: відомо, що вона могла сягати таких нот, як а 3, проте є відомості про вищі звуки її голосу: навіть про с 4. Майстерність перевтілення в образи оперних героїнь свідчила про подолання співачкою умовності оперного жанру. За її участі відбулися прем'єри таких знакових для української культури творів, як «Милана» Г. Майбороди (партія Йолан), моноопера “Ніжність” В. Губаренка, повернулася на київську сцену всесвітньо відома опера Г. Доніцетті “Лючія ді Ламмермур”. У прочитанні оперних партій Євгенія Семенівна знаходила щось своє, вражаючи публіку і технічною досконалістю, і акторською майстерністю, для неї не було ролей, до яких вона б ставилася легковажно» (Касьяненко, 2018, с. 17).

Її голос, описуваний критиками як «сріблястий» і «невагомий», став взірцем справжнього колоратурного сопрано. Виконання партій Джільди у «Ріголетто» Дж. Верді та Лючії у «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті відзначалося не лише блискучою віртуозністю, а й глибиною емоційного змісту. Критики наголошували, що Мірошніченко вдалося уникнути небезпеки «холодної віртуозності», завдяки чому її інтерпретації стали класичними.

Зазначимо, що окрім творчої діяльності, Євгенія Семенівна довгий час займалася викладацької діяльністю й виховала цілу плеяду видатних виконавиць, які, крім іншого, наслідують її педагогічну школу. А саме Є. Мірошніченко, як відома вчилася у славетної М.Е.Донець-Тессейр –

лірико-колоратурного сопрано (1989 – 1974), у репертуарі якої були: партія Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака -Артемовського, Розіни з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, Маргарита з опери «Фауст», Ш. Гуно, Віолетта з опери «Травіатта» та Джильда з опери «Ріголетто» Дж. Верді. Викладаючи багато років у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського, вона створила власну унікальну систему виховання високих голосів, яка є дуже актуальною й до сьогодні. Продовжучем традицій М.Е.Донець-Тессейр, безумовно, стала Є. Мірошніченко, котра, шукала, звісно, й власні алгоритми роботи з учнями.

Так, випускниця її класу М. Касьяненко зазначає, що «Основою педагогічного репертуару початківців у класі Є. Мірошніченко були старовинні арії з барокових опер. На цьому матеріалі відбувалося опанування таких засадничих для вокаліста вмінь, як висока позиція звуковидобування, правильне дихання, витривалість, вирівнювання регістрів тощо. Окрім того, вже на цьому етапі включалися й віртуозні елементи. По-перше, професор віддавала належне традиції прикрашати повтори арій *da saro* мелізмами: або дозволяючи імпровізувати, або записуючи найбільш вдалі та художньо переконливі варіанти (останній спосіб був більш характерним). По-друге, серед арій, що вивчалися, були і досить рухливі за характером, сповнені різноманітних пасажів та інших вокальних складнощів. Окрім суто технологічних вокальних задач, на старовинних аріях відпрацьовувались і володіння кантиленою, і засади емоційно-образного співу, нерозривно пов'язаного з бароковою теорією афектів. Робота над розглянутим репертуаром мала за мету й набуття навичок співу іноземними мовами (не лише італійською, а й німецькою, англійською тощо)» (Касьяненко, 2018, с. 132).

Інша яскрава постать в історії українського колоратурного мистецтва – Марія Стефюк, котра уособлювала характерний для української школи синтез техніки та поетичності. Виконуючи партії Адіни

у «Любовному напої» чи Норини у «Дон Паскуале», вона завжди надавала першорядного значення створенню живого образу. Критики підкреслювали, що українські співачки трактують колоратуру не як самоціль, а як вираження психологічної глибини персонажа. Цікаво зауважити, що Марія Стефюк теж мала досвід запрошення до театру Ла Скала: «На гастролях мені зателефонували, що я запрошена в Мілан. Прослухали перед тим 40 сопрано СРСР і вибрали чомусь мене. Я півночі ридала від щастя. У «Ла Скала» від старенького чоловіка, який співав у хорі, дізналася, що стала другою після Соломії Крушельницької українкою, яка вийшла на ту сцену. Він розповів, що Соломія була дуже вродливою, з волоссям нижче колін, з величною поставою. Повертаючись із «Ла Скала» (тоді було великою честю співати на такій сцені, це нині стало більш звичним), думала, хтось привітає. Приїхала в Москву — проігнорували. У Києві — так само. І в театрі ніхто ніби й не помітив, крім геніальної режисерки Ірини Молостової, яка запропонувала: «Розкажімо щось про «Ла Скала» нашим колегам». Але колеги відмовилися...Коли знову запросили в «Ла Скала», за мене відповіли, що хворію, а я дізналася про це через 10 років»¹.

Хрестоматійним є виконання М. Стефюк опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка — національно-фольклорної опери/оперети з великою кількістю народнопісенного матеріалу, діалогами (близько до опери-комік) і сценами народного побуту.

Нами було взято запис виконання співачкою арії Наталки «Ой я дівчина полтавка» з 2 дії опери з сайту ютуб, з кадрами з кіно-версії опери «Наталка-Полтавка», знятої 1978 року, який має майже 15 000 переглядів².

Виконання М. Стефюк вирізняється опануванням технічних та художніх труднощів, яких багато у цій партії. Зауважимо, що М. Стефюк виконує партію Наталки в народнопісенній манері, але в оперній обробці —

¹ <https://www.firtka.if.ua/blog/view/maria-stefuk-pro-druge-zaprosenna-do-la-skala-a-diznalasa-cerez-10-rokiv38082>

² <https://www.youtube.com/watch?v=KLz1oeA5gWQ&list=PL7E96B7AF9B14C801&index=10>

отже виконавиця поєднує природну «фольклорну» простоту з академічною технікою: натуральна фраза, «народні» інтонації та точна інтонація в оркестровому супроводі. Це часто потребує інтерпретаційного вибору між «народною простотою» і театральною виразністю, що вміло робить співачка.

Один з коментарів під відео характеризує голос співачки таким чином: «Марія Стефюк – справжній український соловик, золотий голос України. Її голос зачаровує. Він дивовижної краси. Це справді Божий дар. Марія – перлина нашої оперної сцени».

Тут необхідно зазначити, щонайвніше видатних виконавиць, які володіли унікальним тембром колоратурного сопрано, спонукало українських композиторів до написання відповідних творів. Наведемо інформацію про деяки з них.

У класичній спадщині особливе місце займають твори Миколи Лисенка. В опері «Наталка Полтавка» партія Наталки вирізняється співучістю та легкістю, що тяжіє до лірико-колоратурного сопрано. В опері «Утоплена» партія Панночки поєднує кантилену з пасажами, які тяжіють до колоратурної віртуозності.

Маловідомим твором композитора, який буквально цього року повернувся на велику сцену у постановців ХНАТОБу імені М. В. Лисенка є опера «Енеїда», що є однією з найцікавіших спроб українського композитора втілити у музичній формі бурлескно-травестійний сюжет Івана Котляревського.

Літературна основа твору – знаменита поема «Енеїда», що вийшла друком 1798 року і започаткувала нову українську літературу. Переносячи античних героїв у народне українське середовище кінця XVIII століття, Котляревський надав їм рис сучасних соціальних типів, створивши гумористичний і водночас глибоко національний твір. Така поетика природно спонукала Лисенка до музичної інтерпретації, адже його прагненням було створення національної української опери, яка поєднала б

народнопісенні інтонації, характерні танцювальні ритми та європейську оперну драматургію.

Робота над «Енеїдою» тривала впродовж кількох десятиліть: від перших спроб у 1870-х роках до пізніх років життя композитора. Хоча М. Лисенко так і не завершив оперу повністю, наявні частини окреслюють яскраву концепцію національної комічної опери, де поряд із побутовими сценами та жартівливими епізодами діють боги й міфологічні персонажі, перенесені у світ української культури. Музика відзначається використанням фольклорних мотивів, насиченістю танцювальних ритмів – козачка, гопака, коломийки – та дотепною характеристикою персонажів.

Особливо цікавою є вокальна партія Венери, матері Енея, яку традиційно виконують колоратурні сопрано. Вона уособлює поєднання античної величі й українського гумору, а музична мова М. Лисенка надає їй витонченого й водночас іронічного характеру. Партія побудована на складних пасажах, трелях і стрибках, що вимагають від співачки неабиякої технічної вправності. При цьому колоратурність використовується не лише як засіб вокальної віртуозності, але й як елемент характеристики: легкість, яскравість і віртуозні прикраси підкреслюють кокетливість та іронічність образу, створюючи комічний ефект у контрасті з «високим» божественним статусом героїні.

Незавершеність опери не зменшує її значення для української культури. Окремі сцени виконувалися ще за життя композитора у виставах театральних труп, а у XX столітті музикознавці здійснювали спроби реконструкції та популяризації цього твору.

«Енеїда» засвідчила прагнення М. Лисенка створити українську національну комічну оперу, в якій поєдналися б академічні європейські традиції та народнопісенна стихія. Вона стала символом утвердження українського музичного театру і важливою ланкою у формуванні вітчизняної вокальної школи, зокрема й у сфері репертуару для

колоратурного сопрано, яке в партії Венери отримало одну з найяскравіших і найхарактерніших інтерпретацій у творчості Лисенка.

Зазначимо, що у постановці ХНАТОБу виконання партії Венери доручено двом солісьам театру – колоратурним сопрано Олені Стариковій та Юлії Антоновій.

Ще один твір, який має яскраву колоратурну партію це Опера «Мілана» Георгія Іларіоновича Майбороди посідає особливе місце в українській оперній традиції другої половини ХХ століття. Вона була створена у 1957 році на лібрето Агати Турчинської за однойменною повістю, а прем'єра відбулася 1 листопада 1957 року в Київському театрі опери та балету під орудою Стефана Тольби.

Сюжет «Мілани» розгортається на Закарпатті в роки Другої світової війни (1939–1944) і має виразне ідейне та патріотичне спрямування. Центральна тема опери – героїзм народу та боротьба за визволення. Головна героїня Мілана, наречена партизана Василя, стає жертвою зрадництва старости Щибака саме в момент, коли настає довгоочікуване визволення краю радянською армією. Поєднання трагічного та героїчного начала, побутових сцен і драматичного конфлікту створює цілісну музично-драматургічну концепцію, характерну для української опери 1950-х років.

Важливою художньою знахідкою Г. Майбороди стало введення до партитури образу Йолан, написаного для колоратурного сопрано. Саме ця роль виявила особливості стилю композитора: поєднання ліричних, жартівливих і віртуозних елементів у межах одного образу.

Використання колоратурної техніки – пасажів, трелей, стрибків у верхньому регістрі – надало персонажу виразної сценічності та психологічної індивідуалізації. Залучення колоратурного сопрано до драматичної опери з героїко-трагічною основою можна вважати оригінальним композиційним рішенням, адже в класичній оперній традиції такі партії частіше виконують функцію декоративності чи комічного

контрасту. У Г. Майбороди ж партія Йолан стала не лише віртуозною вокальною вставкою, а й вагомим елементом драматургії.

Найяскравішою виконавицею ролі Йолан була Є. Мірошниченко, яка поєднала в ній неперевершену вокальну техніку з драматичною експресією. Завдяки її інтерпретації партія набула значення не лише як зразок вокальної майстерності, але й як символ поєднання народної інтонаційності та академічної віртуозності. Сьогодні опери «Милана» немає в репертуарі українських театрів, проте окремі номери, зокрема Арію Йолан, завдяки її непересечній яскравості та віртуозності, доволі часто обирають для виступів на конкурсних змаганнях та для концертів.

Повертаючись, до інформації про твори, написані для колоратурного сопрано, зазначимо, що у камерному жанрі першість належить знов-таки творчості М. Лисенка – романси «Сон» (на слова Шевченка), «Чого вода каламутна», а також численні обробки народних пісень, де колоратурне сопрано може максимально виразити мелодичну витонченість українського фольклору. Яків Степовий у романсі «Ніч яка місячна» (на слова М. Старицького) створив витончену пісенність, яка особливо виразно звучить у виконанні легкого колоратурного голосу. Камерні твори К. Стеценка («Стоїть гора високая») також тяжіють до світлого тембру і допускають народні імпровізаційні прикраси, споріднені з колоратурною технікою.

У другій половині ХХ століття камерний цикл Валентина Сильвестрова («Тихі пісні») став новим етапом: тут колоратурне сопрано набуває іншої якості – прозорої, камерної, «невагомої», де віртуозність проявляється не у швидкості пасажів, а у витонченому контролі над динамікою й тембровим забарвленням.

Окремої уваги заслуговуються концертні твори, зокрема знаменитий Концерт для колоратурного сопрано з оркестром Рейнгольда Глієра. Це унікальний у світовій музиці зразок сольного концерту для голосу, де вокал трактується як інструмент із рівноправною роллю поряд із оркестром.

Твір було написано в роки Другої світової війни й присвячено українській співачці Валентині Кастельській – солістці Київського театру опери та балету. Концерт складається з двох частин – *Andante* та *Allegro*, які стилістично поєднують лірико-романтичну традицію із віртуозними фіоритурами та широкими стрибками, властивими інструментальному письму. Від співачки вимагається:

- виняткова чистота інтонування у верхньому регістрі,
- вміння виконувати довгі колоратурні пасажі на одній дихальній опорі,
- здатність трактувати вокал як «інструментальний тембр».

У повоєнні роки концерт активно виконувався в СРСР, особливо в Києві та Москві. Серед найвизначніших інтерпретаторок твору були Єлизавета Чавдар та Євгенія Мірошніченко, чиї інтерпретації вирізнялися артистизмом і блискучою технікою верхнього регістру.

Особливої уваги, на наш погляд заслуговує унікальний твір В. Губаренка «Листи кохання» або «Ніжність» – моноопера (моно-драма) для сопрано з оркестром, написана Віталієм Губаренком 1971 року; лібрето за допомогою дружини, знаної української мистецтознавиці, автор склав за мотивами новели Анрі Барбюса / *Henri Barbusse* «Ніжність».

Структурно твір поділено на чотири частини — «листи», які вимовляє / співає героїня. Сюжет — внутрішній монолог жінки, її жертвне рішення розлучитися з коханим, подальше самогубство і листи, що мають досягти адресата через роки. Твір поєднує лірико-драматичну вокальну партію з камерно-струнним оркестрованим супроводом і за радянських часів швидко увійшов у репертуар як «візитівка» композитора.

Першою виконавицею опери стала Валентина Соколик – українська оперна співачка (лірико-сопрано), випускниця Харківського інституту мистецтв; у кінці 1960-х — початку 1970-х — солістка Харківської опери. Композитор В. Губаренко особисто доручив/присвятив їй свою монооперу — саме її голос і сценічна муза стали відправною точкою для створення

партії. У низці публікацій підкреслюється, що «ніжний і трепетний голос Соколик» переконав композитора¹.

Нами було взято запис, який представлено на сайті YouTube² – це основне архівне джерело звучання твору у першому інтерпретаційному втіленні. «В цьому релізі Ukrainian Live Classic ви почуєте запис 1972 року у виконанні сопрано Валентини Соколик та Державного симфонічного оркестру під диригуванням С. Турчака. "Ніжний і трепетний голос Соколик, її справжнє ліричне обдарування і вокальний професіоналізм переконали Віталія Губаренка (який тоді жив у Харкові) доручити (а в кінцевому результаті й присвятити) свою монооперу "Листи кохання" саме цій співачці, – писав Олександр Чапалов»³.

З історичних джерел відомо, що саме концертна прем'єра відбулася 1971 у Харкові на сцені філармонії.

Форма моноопери – постійний сольний монолог (висока вокальна витривалість).

Партія – по суті довгий драматичний монолог, розподілений на чотири «листи». Це означає: нічого між собою не змінює ролі/сценічні «паузи» від інших співаків — вся експресія лягає лише на одну виконавицю. Така форма потребує великої фізичної і емоційної стійкості, контролю дихання та акустичної взаємодії з оркестром (підтверджено жанром і структурою твору).

Великий драматичний діапазон (від інтимної ніжності до прозрівальної трагедії).

Твір розкриває внутрішні стани героїні від тонкої ніжності й любовної рефлексії до відчаю і смерті; співачці треба переконливо трансформувати тембр, динаміку, темпоритм і психологію протягом одного сольного циклу. Це — складне драматургічне завдання для акторсько-вокальної школи.

¹ https://ukrainianlive.org/hubarenko-love-letters?utm_source=chatgpt.com

² <https://www.youtube.com/watch?v=yxM1J5d9-Cw>

³ https://ukrainianlive.org/hubarenko-love-letters?utm_source=chatgpt.com

Оркестр (часто струнний) іноді веде без пауз, іноді створює щільну фактуру: співачка повинна утримувати інтонативну чистоту, балансувати голос із оркестром (не загубитися, але й не перекрити тонкий оркестровий колорит). Для першого запису/концертів це було критично — саме цю якість відзначали в оцінках виконання В. Соколик.

Декламаційна та риторична робота (мовна виразність). Оскільки це — «лист», багато місць вимагають майже розмовної, щирої декламації, природності тембру при водночас високих вокальних вимогах (легато, контроль верхніх нот, чисті інтервали). Поєднати «мовну» правду й вокальну техніку — складне завдання.

Психологічна автентичність і сценічна завершеність. У монодрамі особливо важлива внутрішня логіка, темпоритм внутрішнього монологу — і при концертному виконанні, і в сценічній редакції. Партія вимагає інтерпретаційної сміливості і щирості, і саме цю рису в першому виконанні відзначали як сильну сторону В. Соколик.

Зауважимо, що у 2024 році Харківський національний академічний театр опери та балету (Схід Опера) у співпраці з Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського презентував проект, присвячений 90-річчю від дня народження українського композитора Віталія Губаренка. Центральною подією стали прем'єри двох камерних опер для одного виконавця — Листи кохання та Самотність.

Виконавиця партії — заслужена артистка України Тамара Гармаш — представила цей образ у тонкій психологічній інтерпретації, де вокальні засоби поєднувалися з високим рівнем акторської майстерності.

Друга моноопера — Самотність — створена за мотивами «Листів до невідомої» / «Lettres à une inconnue» Проспера Меріме / Prosper Mérimée .

Її драматургія ґрунтується на внутрішньому монолозі чоловіка, який сповнений туги й потреби у спілкуванні. Виконавцем партії став молодий співак, аспірант ХНУМ імені І.П. Котляревського Олексій Коноров. Його трактування підкреслило мужній і водночас вразливий характер образу, що

співвідноситься з філософським осмисленням самотності як універсального стану людини.

Музичний супровід здійснював симфонічний оркестр театру під орудою диригента Юрія Дяченка. Режисерське вирішення Армена Калояна ґрунтувалося на поєднанні мінімалістичних сценічних засобів із сучасним відеооформленням, що створювало ефект «простору пам'яті», де листи виступають символом останнього зв'язку між людьми. Постановник наголосив, що головна ідея вистави — це тема розлуки й любові, яка зберігає силу навіть у трагічних обставинах війни (GX.net.ua, 2024a).

Прем'єра викликала значний резонанс у глядачів і професійного середовища. Критики відзначали глибину музичної драматургії Губаренка та актуальність теми у сучасному соціокультурному контексті, коли листи як форма комунікації набувають нового трагічного звучання (GX.net.ua, 2024b).

Також вважаємо необхідним надати відомості про творчість ще одного харківського композитора — Миколи Стецюна. Пісенна творчість харківського композитора Миколи Стецюна становить вагомий пласт української камерно-вокальної музики другої половини XX — початку XXI століття. Одним із головних напрямів його діяльності була робота у жанрі камерної лірики, де особливу увагу приділено жіночому голосові, насамперед колоратурному сопрано. Цей голосовий тип композитор розглядав як найбільш придатний для втілення образів поетичної прозорості, емоційної напруги та духовної піднесеності.

У доробку митця налічується близько двохсот вокальних композицій, серед яких окремо вирізняються солоспіви та цикли, створені для сопрано. Значне місце посідають пісні на українські тексти, зокрема «Криниченька», «Тільки вишні», «Земле моя, земле», у яких відчувається інтонаційна спорідненість із народною пісенністю та тяжіння до мелодичної кантилени. У цих творах простежується опора на традиційні ліричні інтонації, які органічно поєднуються з сучасною гармонічною мовою.

Особливе значення у творчості Стецюна має текстоцентричність. Поетичне слово визначає образний лад композицій, а музика виступає засобом його підсилення. Тому вокальні твори для сопрано вирізняються поєднанням кантилени з інтонаційною декламаційністю, що забезпечує гнучкість і виразність інтерпретації. Виконавиця постає не лише як співак, але і як актор, здатний передати багатий спектр емоційних відтінків — від інтимної ліричності до драматичної експресії.

Технічні особливості партій для колоратурного сопрано у М. Стецюна полягають у широкому діапазоні (до h^2-c^3), використанні численних пасажів, мелізматики, стрибків на великі інтервали. Водночас усі ці засоби не є самоціллю, а служать глибшому розкриттю змісту поетичного слова.

Необхідно зауважити, що велику кількість творів, призначених для колоратурного сопрано у доробку композитора пояснюються тим, що його дружиною є відома співачка Лідія Стецюн.

Закінчивши у 1978 році Харківський інститут мистецтв, вона розпочала професійну сценічну діяльність як лірико-колоратурне сопрано в Харківській філармонії. У 1988 році здобула високе музичне визнання, отримавши другу премію на національному конкурсі камерних виконавців.

У 1990-х Лідія Андріївна успішно поєднувала виступи на сцені з педагогічною діяльністю. Вона викладала спочатку у Харківському музичному училищі імені Бориса Лятошинського, а з кінця 1990-х — у Харківському національному університеті мистецтв. З 2001 по 2007 роки обіймала посаду доцента кафедри хорового диригування, а з 2012 року є членом Національної всеукраїнської музичної спілки. У 1996 році їй було присвоєно почесне звання «Заслужена артистка України», що стало визнанням її видатного внеску в українське музичне життя.

У концертному репертуарі Величко-Стецюн — широка палітра вокальних жанрів: від камерної музики до духовних творів. Вона пропагує музику як класиків, так і сучасних авторів: від Россіні та Доніцетті до

Римського-Корсакова та сучасних українських композиторів, зокрема Миколи Стецюна й Жербина. Завдяки цьому створила кілька концертних програм, серед яких «Мрії любові», «Возвишене земне», «Солов'їний романс» та «Ave Maria».

Окрім сценічної діяльності, Лідія Андріївна проявила себе як педагог: багато років входила до складу журі вокальних конкурсів, де не лише оцінювала виконавську майстерність, а й ділилася педагогічним досвідом – підтримувала юні таланти, комунікувала з викладачами та надавала їм корисні поради. Її відзначають як професіонала й душевну людину: колеги цінували її доброзичливість, урівноваженість та прагнення допомогти іншим.

Завершуючи наш невеликий огляд, що, безумовно, є дуже вибіркоким та невичерпним, зауважимо, що українські композитори ХХ століття поєднали у своїх творах два виміри: технічну складність колоратурного репертуару та мелодичність, властиву національній пісенній традиції.

Для їхніх творів характерне:

тяжіння до народної інтонаційності у поєднанні з європейськими моделями *bel canto*;

використання віртуозних елементів – пасажів, трелей, арпеджіо;

жанрова різноманітність – від камерних романсів до масштабних концертів для голосу з оркестром;

прагнення розкрити колоратурне сопрано не лише як «віртуозний інструмент», але й як носій драматичного змісту.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття на міжнародну арену вийшло нове покоління українських колоратурних сопрано. Серед них особливе місце посідає Ольга Перетятко, яка здобула світове визнання завдяки виконанню партій Дж. Россіні та Г. Доніцетті. Її Джільда і Лючія отримали найвищі відгуки критики в Ла Скала та Метрополітен-опера. Ольга Микитенко, лауреатка численних міжнародних конкурсів, також продовжила традицію українського колоратурного співу, виступаючи на

сценах Берліна, Мюнхена та Відня. В її виконанні сучасні критики відзначають особливу теплоту тембру та органічність у поєднанні технічної складності з емоційністю.

Серед нової генерації можна відзначити виконавиць, які починали свій шлях у Києві, Львові чи Одесі, а згодом продовжили навчання у Європі. Багато хто проходив стажування у вокальних студіях Німеччини чи Італії, де українська школа співу інтегрувалася з белкантною традицією. Саме завдяки такій співпраці наші молоді колоратури здобувають упевненість у техніці та розширюють репертуар – від В.А. Моцарта і Дж. Россіні до Дж. Верді й В. Белліні.

Їхня молодість поєднується з надзвичайною працездатністю. Арії Цариці Ночі з «Чарівної флейти», Лючії з «Лючії ді Ламмермур» чи Джільди з «Ріголетто» звучать у виконанні українських співачок легко і водночас емоційно насичено. Вони впевнено беруть найвищі ноти, демонструючи гнучкість голосу і віртуозність у фіоритурах, але при цьому не уникають камерної лірики – у програмах часто можна почути й українські народні пісні в академічних обробках, і романси М. Лисенка чи К. Стеценка.

Навчання відіграє ключову роль у становленні таких голосів. Молоді співачки працюють із педагогами як в Україні, так і за кордоном, переймаючи різні технічні й стилістичні підходи. Їхня техніка опирається на класичну українську школу дихання й опори, тоді як іноземні наставники допомагають вдосконалити інтонаційну чистоту й сценічну свободу. Таке поєднання формує співочі індивідуальності, які вже зараз виходять на європейські сцени й привертають увагу критиків.

Сьогодні українські колоратурні сопрано виступають у концертних залах Німеччини, Австрії, Італії, а також залишаються активними на батьківщині – у філармоніях, оперних театрах Києва, Львова, Харкова, Одеси. Їхній репертуар охоплює як класичні оперні арії, так і сучасні камерні твори. Таким чином формується унікальний зв'язок між українською традицією та глобальним музичним простором.

Назвемо лише два прізвища.

Оксана ЯРОВА – українське колоратурне сопрано, чиї виступи вирізняються надзвичайною вокальною гнучкістю та емоційною виразністю. Вона навчалася у видатної педагогині Євгенії Мірошніченко та змогла поєднати класичний оперний репертуар із камерними програмами.

Особливу увагу привернув її сольний концерт у Женеві, де співачка продемонструвала рідкісні виконавські можливості, виконавши арію Цариці ночі з «Чарівної флейти» В.А. Моцарта, яка містить екстремально високі ноти (Day, 2001). Критики відзначили, що Ярова унікально поєднує блискучість колоратурної манери з драматичною силою, що дозволяє їй органічно працювати в двох різних вокальних стилях.

В Україні співачка відома як солістка Національної опери та учасниця різноманітних концертних проєктів. Серед найбільш знакових стала програма «Пісенні барви України», виконана у співпраці з Національним академічним оркестром народних інструментів (Bilethouse, n.d.). У ній прозвучали твори українських класиків і сучасних композиторів, зокрема «Пісня Наталки» Лисенка, «Два потоки з Чорногори» Кос-Анатольського, «Чорнії брови, карії очі» Бонковського, «Журавка» Білаша та «Дніпровський вальс» Шамо, що засвідчило віртуозний діапазон співачки (Mus.art.co.ua, 2020).

Таким чином, творча діяльність Оксани Ярової репрезентує синтез класичної оперної школи та української камерно-пісенної традиції. Її виконавська манера поєднує блискучу технічну віртуозність із глибинною драматичною виразністю, що дозволяє їй залишатися однією з найпомітніших постатей сучасного українського вокального мистецтва¹.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=NM2tnKEyzGg&utm_source=chatgpt.com
https://www.youtube.com/watch?v=nnQELxdXKuQ&utm_source=chatgpt.com
https://www.youtube.com/watch?v=iMzmlgdxO6E&utm_source=chatgpt.com
https://www.youtube.com/watch?v=krvQxgPhSo8&utm_source=chatgpt.com

Оксана СТЕПАНЮК Оксана Степанюк (нар. 16 червня 1977 р. у Житомирі) є однією з найяскравіших представниць сучасної української вокальної школи, що поєднує в собі традиції національної співочої культури та здобутки європейського та світового вокального мистецтва. Її голос класифікують як лірико-колоратурне сопрано, що вирізняється чистотою тембру, гнучкістю мелодичного руху та винятковим діапазоном.

Початкову музичну освіту співачка здобула в Житомирському музичному училищі ім. В. Косенка, де сформувалися основи її академічної вокальної підготовки. Продовживши навчання в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, Степанюк увійшла у професійне середовище, де її педагогами стали представники класичної української вокальної школи. Важливим етапом стало її стажування та виступи в Японії, які відкрили нові можливості для творчої реалізації. Саме тут співачка отримала визнання не лише як оперна виконавиця, але й як представниця української музичної культури на міжнародній арені.

У концертному та оперному репертуарі Степанюк домінують партії, що потребують високої вокальної майстерності. Серед них – Джильда з «Ріголетто» Дж. Верді, Віолетта з «Травіати», Оскар з «Бал-маскараду», а також Мікаела з «Кармен» Ж. Бізе. Особливе місце займають колоратурні партії Моцарта, зокрема Цариця ночі з «Чарівної флейти», яка традиційно вважається однією з найскладніших у світовому оперному репертуарі. Виконання Степанюк вирізняється балансом між віртуозністю та емоційною глибиною, що свідчить про її здатність поєднувати блискучі технічні можливості з психологічною інтерпретацією образу.

Окрім класичного оперного репертуару, Степанюк активно популяризує українську вокальну музику. У її програмах звучать твори Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, Бориса Лятошинського, сучасних українських композиторів. Така діяльність є особливо важливою в контексті сучасної культурної дипломатії, адже співачка представляє українське мистецтво перед зарубіжною аудиторією.

Характерною рисою творчого стилю Степанюк є поєднання академічної дисципліни з індивідуальним артистизмом. Критики відзначають її здатність створювати виразні сценічні образи, уникати штучності та досягати природності навіть у найбільш віртуозних пасажах. Її колоратурне сопрано відзначається блискучими верхніми нотами, але водночас зберігає насиченість у середньому та нижньому регістрах, що надає голосу багатій палітри.

Важливою складовою її творчості є активна участь у благодійних і культурно-освітніх проектах, спрямованих на поширення знань про українське мистецтво. У цьому аспекті Степанюк виступає не лише як виконавиця, але й як культурна амбасадорка, яка формує позитивний імідж України у світі.

Таким чином, творча біографія Оксани Степанюк є прикладом гармонійного поєднання національної ідентичності та інтернаціональної виконавської культури. Її діяльність засвідчує актуальність української вокальної школи в глобальному мистецькому контексті та доводить, що сучасне українське колоратурне сопрано може успішно конкурувати з провідними світовими зразками¹.

Тетяна Плеханова – одна з тих українських співачок, чия творча біографія є яскравим свідченням живучості й водночас оновлення національної вокальної школи. Її голос належить до лірико-колоратурного сопрано — особливої категорії, що поєднує легкість, прозорість і здатність до віртуозних прикрас із виразною емоційною наповненістю. Завдяки цьому поєднанню Плеханова може втілювати на сцені як ніжні, тендітні жіночі образи, так і героїнь з драматично загостреною психологією.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=ysLxYr2-zgg&utm_source=chatgpt.com
https://www.youtube.com/watch?v=89ztFfdgoaE&utm_source=chatgpt.com
https://www.youtube.com/watch?v=LsDFfEpxlo0&utm_source=chatgpt.com

Її мистецький шлях тісно пов'язаний із Донбас-Оперою, де співачка виконує провідні партії світового репертуару. Знаковою сторінкою її творчості є партія Чіо-Чіо-Сан у Пуччінієвій «Мадам Баттерфлай» – одна з найскладніших для лірико-колоратурного сопрано, де емоційне навантаження поєднується з віртуозними вокальними завданнями (Operabase, n.d.).

Особливістю виконавської манери Плеханової є ясність верхнього регістру, вміння будувати довгу драматичну арку та здатність органічно поєднувати технічну майстерність із глибиною сценічного переживання. Ці риси роблять її голос упізнаваним і вирізняють серед сучасних українських виконавиць (Operabase, n.d.).

Поряд із класичним репертуаром ХІХ століття співачка бере участь у сучасних постановках, де поряд з італійськими та російськими операми звучать менш відомі твори. Це свідчить про прагнення Плеханової розширювати горизонти української оперної сцени та демонструє її відкритість до інновацій.

Таким чином, у своїй творчості Тетяна Плеханова репрезентує українську вокальну культуру не лише як спадкоємицю великих традицій, а й як сучасну силу, здатну розвиватися й оновлюватися. Її сценічні образи — це не просто демонстрація вокальної техніки, а справжні художні відкриття, які доводять актуальність мистецтва колоратурного сопрано в ХХІ столітті.

Аналіз сучасного оперного сезону в Україні дає змогу простежити як сталість класичного репертуару, так і специфіку виконавського складу провідних національних театрів. У центрі дослідження перебувають постановки творів В.-А. Моцарта, Дж. Верді, Г. Доницетті, В. Белліні та Дж. Россіні, які в сукупності формують основу італійського оперного канону. Методологічну основу становить огляд офіційних афіш театрів та інформації про солістів, із фокусом на колоратурні партії – ключові показники технічної майстерності в жанрі *bel canto*.

Наостанок, наведемо стислі відомості щодо репертуарної політики українських театрів.

У Національній опері України (Київ) простежується стабільна присутність вердіївського та белкантового репертуару. Зокрема, у «Ріголетто» партію Джільди виконують Лілія Гревцова та Ольга Фомічова, тоді як у «Любовному напої» Г. Доніцетті партію Адіни ведуть Л. Гревцова, О. Фомічова й О. Нагорна. У «Севільському цирульнику» Россіні Розіну інтерпретує Сусанна Чахоян, що підтверджує традиційне розуміння цієї партії як зразка колоратурної техніки. Окрім того, у репертуарі заявлено «Норму» Белліні — вершину драматичного *bel canto*, однак касти найближчих показів у відкритому доступі не деталізовані. Моцартівський сегмент у Києві підтримується («Чарівна флейта», «Викрадення із сералю» тощо), проте актуальні склади для Цариці ночі чи Констанци не оприлюднені.

Львівська національна опера демонструє особливо чітке представлення моцартівських колоратур: у постановці «Чарівної флейти» партію Цариці ночі виконують Анастасія Корнута і Ганна Носова. Доніцеттіївський репертуар у Львові представлений «Дон Паскуале» (Норіна — Ірина Журавчак, Христина Стасевич). У «Ріголетто» Джільду виконують Тетяна Заборська та Олександра Паньків. Варто підкреслити, що хоча у Львові й представлені інші опери Верді, саме Джільда залишається найбільш колоратурно виразною роллю в його доробку.

Одеська національна опера також підтримує сталий італійський репертуар. У «Севільському цирульнику» Россіні партію Розіни виконує Аліна Ворох, що підтверджено афішею найближчих показів. В афішах театру присутні також «Ріголетто» Верді та «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті — одна з еталонних драматичних колоратурних партій. Проте детальні касти у відкритому доступі наразі не публікуються.

арківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка (ХНАТОБ, нині — СхідOpera) займає визначне місце у сучасному музичному житті України, зберігаючи тяглість класичних оперних традицій та інтегруючи їх у контекст сучасної театральної культури. Особливе місце в його репертуарі посідають опери провідних європейських майстрів — Вольфганга Амадея Моцарта, Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні та Гаetano Доницетті, які визначили стильові канони жанру опери XIX–XX століть.

Оперна спадщина Моцарта у ХНАТОБі представлена такими шедеврами, як *«Весілля Фігаро»* та *«Дон Жуан»*. Арії та дуети з цих творів часто виконуються у концертних програмах та гала-вечорах, що підкреслює універсальність вокальної стилістики композитора та її актуальність у сучасному виконавському процесі. Зокрема, арія Сюзанни *«Deh vieni, non tardar»* є частиною конкурсних програм театру для молодих солістів, що свідчить про її значення як педагогічного та репертуарного матеріалу.

Особливо вагомим у харківському репертуарі є творчість Джузеппе Верді, чії опери *«Травіата»*, *«Аїда»*, *«Трубадур»*, *«Бал-маскарад»* та *«Ріголетто»* неодноразово з'являлися на сцені театру. Арії та ансамблі з цих творів включаються до концертних програм, а хор з *«Набукко»* (*Va, pensiero*) регулярно звучить у гала-концертах як символ італійської оперної традиції. Вокальні партії Верді відзначаються особливою драматургічною насиченістю, що дає можливість солістам ХНАТОБу розкривати широкий діапазон технічних і виразових можливостей.

Оперний доробок Джакомо Пуччіні у театрі представлений творами *«Мадам Батерфляй»*, *«Богема»*, *«Тоска»* та *«Джанні Скіккі»*. Виступи харківських солістів з цими операми підкреслюють емоційний реалізм та вокальну витонченість композитора, де партії Чіо-Чіо-Сан, Мімі чи Лауретти вимагають поєднання драматичної експресії та тонкої ліричності. У гала-концертах театру ці твори є невід'ємною складовою програм, засвідчуючи їхню популярність серед публіки.

Інші колективи, зокрема Дніпровський академічний театр опери та балету, підтримують класичний репертуар, але на момент аналізу публічні афіші не містили повних складів виконавців у творах Моцарта, Верді, Доніцетті, Белліні та Россіні. Це свідчить про нерівномірність інформативності сайтів театрів і певні труднощі у зборі достовірних даних.

Загалом можна виокремити кілька характерних тенденцій. По-перше, в репертуарі провідних українських театрів стабільно присутні «Ріголетто» Верді, «Севільський цирульник» Россіні та щонайменше одна опера Доніцетті. Це забезпечує постійну зайнятість колоратурних сопрано та мецо-сопрано. По-друге, Моцарт представлений менш рівномірно: у Києві — без публічних кастів, натомість у Львові — з чітко задокументованим виконанням Цариці ночі. По-третє, Белліні у сценічному просторі України переважно асоціюється з «Нормою», тоді як «легкі» белкантові опери на кшталт «Сомнамбули» чи «Пуританів» нині не зафіксовані у відкритих афішах. По-четверте, Верді, поряд із масштабними драматичними назвами («Аїда», «Бал-маскарад»), зберігає Джільду як головний «колоратурний» вузол, що інтегрує *bel canto* у власну драматургію. І, нарешті, Россіні завдяки «Севільському цирульнику» виступає своєрідним «технічним тренажером» для колоратурних співачок, забезпечуючи їхню готовність до складніших партій.

Таким чином, репертуар і виконавський ландшафт італійської опери в Україні сезону 2024–2025 років вирізняється збереженням базового белкантового канону, регулярним зверненням до творчості Верді й Россіні, а також вибіркоvim — до Моцарта й Белліні.

3.3. Творчість китайських колоратурних сопрано в аспекті глобалізаційних процесів

Почнемо із зауваження, що останнім часом музична культура Китаю все частіше привертає увагу західноєвропейської спільноти: слухачів, композиторів, виконавців, музикознавців. При чому зацікавленість, яка раніше була обумовлена, перш за все, яскравою самобутністю національного мистецтва та специфікою музично-мовленнєвих ресурсів, тепер викликана захопленням досягненнями виконавських шкіл, одним з факторів успіху яких є глобалізація.

Глобалізація – невід’ємна складова сучасного життя в усіх його вимірах – політичному, економічному, соціальному... Процеси глобалізації, що нівелюють географічні, часові й національні лінії розмежування, все більше впливають на буття людської культури. Наслідком цього, крім іншого, можна вважати сутнісні зміни культурних обмінів у системі «Схід-Захід».

Так, відомо, що вже починаючи з XVIII століття значна кількість європейських композиторів зверталася до східної тематики (тут зазначимо, що йшлося не про якусь конкретну країну чи навіть регіон, а скоріше про метафоричний образ іншого світу, що приваблює самобутністю інтонаційної структури та принципів побудови музичного цілого). Цей рух до досягнення набутків культур інших народів відбувався поступово: від обрання певних сюжетів (опери «Галантна Індія» Ж.-Ф. Рамо/Jean-Philippe Rameau, «Аїда» Дж. Верді, «Лакме» Л. Деліба, «Шукачі перлин» Ж. Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні) й цитування музичного матеріалу (тут згадаємо про найвідоміший приклад – цитування однієї з найвідоміших народних китайських пісень «Жасмин»/Mo Li Hua/ 茉莉花 в опері Дж. Пуччіні «Турандот») до нового сприйняття музичного мистецтва як такого. Унаочненням останньої тези є творчі пошуки П. Булеза/ Pierre Louis

Joseph Boulez, Д. Кейджа/ John Cage, К. Штокгаузен/Karlheinz Stockhausen й багатьох інших.

Водночас, здійснювався й зворотній процес прийняття та запозичення здобутків європейської культури представниками мистецької спільноти східного регіону. Специфікою цього зустрічного руху є не просто ознайомлення, а присвоєння певних культурних патернів, прагнення подолати величезну відстань, що обумовлена багатьма факторами, найважливіший з яких – мовленнєвий.

Це відбувається завдяки імплементації принципів західної системи музичної освіти та широке залучення китайських митців до світових виконавських практик – оперних спектаклів, концертів, співробітництву з відомими студіями звукопису, знаних міжнародних конкурсів (не тільки у якості учасників, але як членів журі, що, на наш погляд, є найбільш переконливим доказом того, що митці Піднебесної «говорять» із західноєвропейськими колегами на «одній мові»).

Водночас, маємо визнати, що сьогодні самотність висловлювання, плекання традиційного стає трендом, що відображає свідомий спротив уніфікації та стандартизації. В цьому плані особливої уваги, на наш погляд, заслуговує виконавське мистецтво, однією з властивостей якого є його вторинність, що обумовлює необхідність опрацювання й актуалізації «чужих» текстів. Як важлива частка музичного життя, виконавство, корегуючи, зокрема, репертуарну політику, впливає на композиторську творчість, слухацькі вподобання та, в решті решт, зміни суспільних художніх настанов.

Саме це спостерігаємо у вокальній культурі сучасного Китаю, яке все частіше привертає увагу науковців. Серед численних робіт наведемо вже згадувану раніше дисертацію «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)», автор якої визначає вокальне мистецтво сучасного Китаю як феномен «сутність якого

є результатом інтеграції культурного досвіду інших країн у тисячолітні національні традиції» (Чжоу Ї, 2021, с. 167), а також:

- дисертацію А. Бойко «Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів», де «виявлено фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення. Зазначено, що його специфіка зумовлена фонетикою китайської мови, зокрема наявністю в ній особливої тонової системи <...> вперше проаналізовано з європейської точки зору фонетичні та фонічні особливості китайської вимови та детерміновану ними виконавську специфіку вокального мовлення» (Бойко, 2019, с. 214);
- дисертаційне дослідження «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю», авторка якого Сун Яньїн/Sòng Yàn Yīng/宋艳英 поставила перед собою достатньо амбітну мету «здійснити комплексне дослідження процесу становлення у Китаї професійної вокальної освіти та розвитку школи європейської академічного співу» (Сун Яньїн, 2016, с. 7).

Китай – це чи не найдавніша держава у світі, історія розвитку якої налічує понад 5000 тисяч років. Як і в культурі кожного народу вокальне мистецтво Китаю бере початок у народній пісні, інтонаційно-ритмічна специфіка організації музичної фактури якої визначена фонетикою мови вербальної. При чому йдеться не тільки про вимову окремих звуків, що настільки відрізняється від європейської, що це стає окремою перепорою для оволодіння європейським вокальним репертуаром, але й про наявність «специфічної тонової системи, завдяки якій однаковим за фонетичним звучанням складам може бути властиве зовсім різне змістовне значення через застосування того чи іншого тону, а також загальний контекст, в якому він використаний» (Бойко, 2019, с. 73).

Крім цього, необхідно зазначити, що офіційно у Китаї налічується 56 національностей і тому значна кількість населення у побуті послуговується різноманітними діалектами (їх майже сто), що обумовило широку варіативну палітру пісенної творчості. Втім, ця строкатість не завадила виробленню єдиного еталону вокального звучання, що кристалізувався у феномені Пекінської опери, де розрізняються дві манери співу:

- штучну (цзясан/Zhen Sang/真嗓), коли використовується затиснута гортань і головний резонатор;
- природну (чженьсан/Jia Sang/假嗓), з також досить високим ступенем затиснення гортані (Чжоу Ї, 2021, с. 34-35).

Цікаво, що саме у той час, коли остаточно сформувалися базові художні принципи Пекінської опери (це кінець XVIII століття) у західноєвропейському мистецтві також завершився процес формування загальних підходів до розуміння краси вокального звуку та методів її досягнення – стиль *bel canto*. Ще майже століття після цього ці дві системи існували не перетинаючись й лише з кінця XIX століття, коли керівництво Китаю під впливом низки соціально-економічних факторів поступово пом'якшило політику закритих кордонів, культурні обміни стають можливими.

Саме з цього часу починається достатньо тривалий та складний процес трансформації вокального мистецтва Китаю, що, крім іншого, обумовлений й глобалізацією, під впливом якої посилюється міжнаціональна мистецька взаємодія і «якщо на початок XX ст. співоча культура Китаю істотно відрізнялася від західноєвропейської, то сьогодні вона практично тотожна тому, що ми можемо знайти в будь-якій європейській країні. Тут є:

- розподіл на народну, академічну та естрадну сфери;
- система підготовки фахівців, що спирається на синтез національних та світових надбань;

- музична індустрія, що намагається задовольнити смаки і професіоналів, і аматорів» (Чжоу Ї, 2021, с. 65-66).

При чому, як і в інших країнах світу, мірилом професійного успіху співака вважається його затребуваність у європейських оперних постановках, що знов й знов актуалізує питання необхідності оволодіння фонетичними й, відповідно, артикуляційними особливостями іноземних мов, адже співоча традиція кожного народу спирається на його мову. Як зазначає Qi Mingwei/ Qi Mingwei/齐明伟 «мелос завжди втілює зв'язок з національними особливостями мови/мовлення» (Ці Мінвей, 2018, с. 113). Саме тому для опанування традиціями панівної європейської техніки (школи) співу – *bel canto* – китайськими співаками знадобилося багато часу та зусиль видатних Митців, які вбачали в цьому свою особистісну місію.

Витоки цього знаходимо у так званому «Русі четвертого травня»/ Wūsì Yùndòng/ 五四运动, що проголосив необхідність переорієнтації політики Китаю (зокрема, й культурної) з традиційних на західноєвропейські цінності. Це, крім іншого, вплинуло й на організацію перших концертів іноземних музикантів, створення Вокальної асоціації Пекінського університету та, головне – визначило творчу долю митців, які обирали навчання в Європі для того, щоб згодом створювати власні виконавські школи у Китаї.

Чжоу Ї визначає чинники, що вплинули на еволюції вокальної традиції Китаю. Це, зокрема:

- «концертна/гастрольна діяльність іноземних співаків;
- діяльність китайських митців, спрямована на поширення та досягнення європейського культурного досвіду;
- поступове накопичення відповідної науково-методичної бази та вироблення національного інваріанту навчальних програм;
- розвиток концертного виконавства та музичного життя, як системи, утвореної взаємодією різних типів музикування;

— використання технічних засобів комунікації» (Чжоу Ї, 2021, с. 95).

Проте, на наш погляд, одним з визначальних чинників, що змінили уявлення про вокальне мистецтво Китаю, перш за все у середині країни, стала поява цілої плеяди видатних майстрів «китайського бельканто» – Чжоу Сяоянь/Zhou Xiaoyan/周小燕, Ляо Чанюнь/Liao Changyong/廖昌永, Ші Іцзе/Shi Yijie/石倚洁, Ділбер Юнус/Dilber Yunus/迪里拜尔·尤努斯 – творчість яких є підтвердженням продуктивності культурних взаємообмінів й водночас дуже цікавим матеріалом для наукового дослідження.

Тож, метою цього підрозділу, є визначення того, яким чином глобалізаційні процеси впливають на індивідуальні траєкторії розвитку китайських колоратурних сопрано.

Почнемо з надзвичайно важливою постаті в історії музичної культури Китаю ХХ століття, значення творчості якої неможливо перебільшити є Чжоу Сяоянь/Zhou Xiaoyan/周小燕 (1917–2016). Репортер «Нью-Йорк Таймс» / «The New York Times» Роберт Тернбул / Robert Turnbull пише, що спочатку вона навчалася співу «в італійській католицькій школі, а в 1936 році вступила до Національної музичної консерваторії, що пізніше стала Шанхайською консерваторією. Коли її викладачка заявила, що її голос “надто хрипкий”, пані Чжоу вирішила продовжити навчання в Європі <...> Там вона розвинула дзвінку ліричну колоратуру з чистотою тону, що ідеально підходить для таких партій, як Джильда в “Ріголетто” Верді і Лакме в однойменній опері Деліба. Але з огляду на те, що, за її словами, “на той час у Китаї не було опери”, вона перейшла на концертний репертуар, що включає пісні Форе та Дебюссі» (Turnbull, 2010, с. 2010).

Саме педагогічна діяльність Чжоу Сяоянь визначила формування національної школи академічного вокалу. Це був доволі стрімкий, проте не простий процес, адже значна частка суспільства була проти засилля іноземних музикантів, присвоєння чужих традицій. Як зазначає Чжоу Ї «аргументація спиралася на два важливі моменти: потребу збереження

національних традицій співу та на думку, що повноцінне освоєння бельканто китайськими співаками неможливе через суттєву різницю вокального мовлення. Адже мова визначає всі параметри мелосу – семантичні, інтонаційні, композиційні, емоційні тощо» (Чжоу Ї, 2021, с. 67).

Крім того, необхідно пам'ятати про те, що XX століття – складний етап в історії Китаю – падіння імперії, громадянська війна, формування Китайської народної республіки, славнозвісна культурна революція, політика реформ та відкритості Ден Сяопіня /邓小平/Dèng Xiānshèng – все це мало величезний вплив не тільки на долю країни, але й на життя кожного митця.

Так, Чжоу Сяоянь, яка дуже успішно дебютувала на європейських сценах, а після повернення з Європи у 1947, почала викладати у Центральній консерваторії, з початком культурної революції змушена була змушена покинути Шанхай та, фактично, відмовитися від професійної діяльності. Тільки наприкінці 70-х років вона повернулася до викладання й виховала цілу плеяду видатних співаків, значна кількість займається викладацькою діяльністю як їхній Вчитель. На це, зокрема вказує Сун Яньїн: «Сьогодні численні випускники класу професорки Чжоу Сяоянь викладають у низці вищих навчальних закладів країни і успішно виступають на світових оперних сценах. Чжоу Сяоянь – гордість Китаю» (Сун Яньїн, 2016, с. 52)¹.

¹ Важливо зауважити, що на платформі Ютуб можна знайти записи Чжоу Сяоянь, аналіз яких є перспективою нашої роботи. Проте вже сьогодні можна звернути увагу на цікаві факти. Перш за все, скажемо, що цих записів дуже мало, при чому ті, де можна почути як співає Чжоу Сяоянь датовані 40-ми роками минулого століття (користувач, на каналі якого викладено запис китайської народної пісні «Вірш про червону квасолю» / «Hongdou Ci» / 紅豆詞 зазначає, що ймовірно, це один з перших звукозаписів, зроблених у Китаї: https://www.youtube.com/watch?v=LZRbC_Fi0wM&list=RDEMP4Ce2UhRkShqwtPh6Y802A&start_radio=1&rv=zav9F115GJI

Також, неможливо оминати увагою той факт, що всі наявні записи співу Чжоу Сяоянь – це китайська музика, проте виконана у європейській манері. Ці записи можуть слугувати безперечним доказом існування так званого китайського бельканто. Не менш цікавим для осягнення специфіки музичного мислення видатної співачки є запис її уроку з Ляо Чанюн: <https://www.youtube.com/watch?v=fUcKS56JfY0&list=PL-M3hDifAYKXJcvHObYrkvwOFxTvrpkh>

Зазначимо, що серед вихованців співачки видатний баритон Ляо Чанюн/Liao Changyong/ 廖昌永, який сьогодні очолює Шанхайську консерваторію.

Уникаючи зараз міркувань щодо сутності педагогічного методу Чжоу Сяоянь, який, безумовно, заслуговує окремого дослідження, звернемо увагу на важливий факт – саме її діяльність визначила розвиток оперного виконавства у Китаї. Адже у 1988 році за її ініціативою у Шанхаї розпочав роботу Центр оперного мистецтва імені Чжоу Сяоянь, спрямований на посилення міжнародних обмінів задля досягнення такої якості підготовки молодих співаків, яка б забезпечила їхню успішність не тільки на Батьківщині, але й провідних театрах світу.

Чи вийшло досягнути такої амбітної мети? Спробуємо визначити це, дослідивши творчі біографії відомих китайських співачок, які позиціонують себе як володарок тембру колоратурного сопрано.

Чжан Ліпін/Zhang Liping/ 张立萍 (1965) – заступник декана у Китайському університеті Гонконга/香港中文大學/The Chinese University of Hong Kong, чия біографія може слугувати прикладом позитивного впливу процесів глобалізації. Її викладачка з фаху Го Шучжэнь/Guo Shuzhen/ 郭淑珍 навчалася у Радянському союзі й за роки роботи в Уханській/Wǔ hàn yǐn lè xué yu/ 武汉音乐学院 консерваторії виховала цілу плеяду видатних китайських співаків, підготовка яких відповідає європейським стандартам *bel canto*. Одним з доказів цього є той факт, що у 1998 році студентку Чжан Ліпін було відібрано для участі в майстер класах видатного тенора Пласідо Домінго.

Більше того, вона мала честь співати з Маестро в одному концерті на площі Тяньаньмень. П. Домінго порадив молодій співачці продовжити навчання за кордоном й наступні кроки до слави вона зробила в класі канадського мецо-сопрано Філіс Маргарет Мейлінг/ Phyllis (Margaret) Mailing в Академії музики Ванкувера/The Vancouver Academy of Music, а

згодом – в рамках молодіжної програми оперного театру Ванкувера, коли виступила в партіях, що є знаковими для будь-якого колоратурного сопрано: Лючії з опери «Лючія ді Ламермур» Г. Доницетті, Маргарити з опери «Фауст» Ш. Гуно, Лейли з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе.

Це стало початком без перебільшення блискучої кар'єри, відомості про яку можна знайти на особистому сайті співачки¹. Чжан Ліпін виступала на провідних оперних сценах (зокрема, Метрополітен-опера/ Metropolitan Opera та Паризькій національній опері/Opéra National de Paris), стала першою китайською співачкою, яка підписала контракт з легендарним холдингом звукозапису «Universal Music Group».

В цілому, праця із компаніями звукозапису є дуже важливою складовою творчої діяльності співачки. Так, вже у 2025 році вона презентувала дуже цікавий альбом «Вибрані італійські пісні»², де представлено авторські пісні та вибрані оперні арії, що сьогодні є обов'язковою складовою не тільки концертного, але й педагогічного репертуару, у тому числі, й у закладах освіти Китаю. Як зазначає Чжан Ліпін: «Для китайського студента опанування італійськими піснями пов'язує його з багатовіковою традицією, дозволяючи йому досліджувати та втілювати емоції та історії, закладені в музиці <...> Виклик очевидний. Для китайської співачки – чи будь-якої співачки, яка походить з неіталійської музичної традиції – вивчення італійських пісень – це не просто опанування мови чи нот; це також прийняття особливого музичного мислення, яке відображає історію, стиль та культуру, закладені в музиці...» (Chen, 2025).

Репертуар співачки дуже різноманітний. Крім «традиційних» колоратурних партій (Віолетта з опери «Травіата» Дж. Верді) вона співає партії, призначені для так званих середніх сопрано. Зокрема, її називають однією з найкращих Мадам Баттерфляй. В публікації з промовистою назвою «Цілком космополітичний “Метелик”», що вийшла у газеті «Лос-Анджелес

¹ <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/zhang-liping>

² <https://www.youtube.com/watch?v=xPT2Yqg-GMk>

таймс» / «The Los Angeles Times» у 2008 році знаходимо інформацію щодо міркувань співачки чи «її ця партія»: «“Багато людей кажуть, що ця роль занадто важка для мого голосу”, – сказала Чжан, чий репертуар складається здебільшого з бельканто та ліричних партій. “Але я знаю, як налаштуватися на партію, незважаючи ні на що. Я впевнена в собі, бо я хороша музикантка. Я можу зіграти “Баттерфляй” краще, ніж багато співаків”» (Rich, 2016).

Зазначимо, що на платформі Ютуб можна знайти достатньо велику кількість записів співачки, які свідчать про її непересічну виконавську майстерність, що дозволяє їй переконливо звучати у партіях, що традиційно відносять до різних підтипів сопрано: колоратурного та сопрано-spinto.

Проаналізуємо деякі виконавські версії Чжан Ліпін, зокрема представлені на диску, що у 2008 році випустила Warner Classics, Warner Music UK Ltd. Запис було створено сумісно з Празьким філармонічним оркестром/The City of Prague Philharmonic Orchestra під орудою італоданського диригента Джордано Беллінкампі/ Giordano Bellincampi (1965).

Дж. Беллінкампі не дуже відомий в Україні, проте масштаби його творчої діяльності вражають. Так, сайті Оклендської філармонії/Auckland Philharmonia (Нова Зеландія), де він вже декілька років обіймає посаду музичного керівника знаходимо цікавий та ємкий текст, датований 2024 роком, що надає достатньо повне уявлення про цього диригента та його художні уподобання: «Беллінкампі відіграв ключову роль у розвитку та успіху Оклендської філармонії. Його зосередженість на розвитку майстерності оркестру в основному європейському репертуарі, такому як Моцарт, Гайдн, Мендельсон, Бетховен, Шуберт, Брамс та Шуман, була в основі художнього зростання оркестру. Його перебування на посаді також ознаменувалося значним розширенням репертуару за рахунок менш часто виконуваних творів, включаючи повний симфонічний та концертний цикл Нільсена (деякі з яких будуть представлені в майбутніх сезонах), повну Римську трилогію Респігі (заплановану на червень цього року) та кілька світових прем'єр творів новозеландських та міжнародних композиторів.

Його пристрасть та майстерність диригування оперою підвищили престиж щорічного концертного заходу «Опера в концерті» Оклендської філармонії. Ці напівпостановочні постановки за участю всесвітньо відомих співаків є родзинкою кожного сезону та включають репертуар від Моцарта та Пуччіні до надзвичайно відомої новозеландської прем'єри опери Корнгольда «Все місто» у 2023 році»¹.

Як бачимо, оперне мистецтво є дуже важливою складовою репертуару митця, про якого відомо також, що він диригував всіма операми Дж. Пуччіні. Тож, сумісна робота з Чжан Ліпін над диском з найвідомішими оперними аріями є цілком природним продовженням творчих пошуків Дж. Беллінкампі.

Очевидно, що для роботи було обрано найвідоміші та найпопулярніші твори з оперної класики XIX століття:

- Болеро Олени «*Mercé, dilette amiche*» з опери «Сицилійська вечерня» Дж. Верді;
- Арія Норми «*Casta Diva*» з опери «Норма» В. Белліні;
- Арія Леонори «*D'amor sull'ali rosee*» з опери «Трубадур» Дж. Верді;
- Арія Флорії Тоски «*Vissi d'arte*» з опери «Тоска» Дж. Пуччіні;
- Арія Медори «*Egli non riede ancora..*» з опери «Корсар» Дж. Верді;
- Арія Чіо-Чіо-сан «*Un bel di, vedremo*» з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні;
- сцена божевілля з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті;
- Арія Магди з опери «Ластівка» Дж. Пуччіні;
- частина сцени та Арії Віолетти «*E strano! è strano!... Sempre libera*» з опери «Травіата» Дж. Верді.

Відбір арій свідчить, що творчі концепції Чжан Ліпін відрізняє намагання подолати репертуарні обмеження, що накладають на володарок

¹ <https://aucklandphil.nz/news/encore-maestro-bellincampi/#>

певного типу голосів різноманітні класифікації. Тож, проаналізуємо два треки з диску й почнемо з музичного матеріалу, призначеного саме для колоратурного сопрано – сцени божевілля Лючії ді Ламмермур.

Перш за все скажемо, що це, мабуть один з найпопулярніших номерів, до виконання якого зверталася переважна більшість володарок цього типу голосу. Сама опера в репертуарі сучасних оперних театрів зустрічається не так часто, хоча йде у Королівському оперному театрі у Ковент-Гардені, лондонській Opera Holland Park, Метрополітен-опера, Театрі Ла Скала.

Сцена божевілля Лючії, безумовно, кульмінаційний момент розгортання сюжету й одна з найскладніших жіночих арій: «Лючія вся в білому; обличчя її, бліде як смерть, робить її більш схожою на привид, ніж на живу істоту. Погляд її нерухомий, рухи судорожні, дивна посмішка показує не лише божевілля, а й близькість смерті» (М. Лукаш, 2001). Проте за цією маскою, відірваністю свідомості від буття – Жінка, страждання якої більші, ніж можливо витримати. Жінка, яка марить коханням, мріє про коханого та можливість бути з ним.

Цей образ Жінки «поміж життям та небуттям» Г. Доніцетті майстерно створює за допомогою використання всього спектру звукозображального потенціалу колоратурного сопрано – широкого діапазону, віртуозних пасажів, чисельних мелізмів. Як зазначає Рейчер Крістенсон/ Rachel Christenson у надзвичайно цікавій роботі «Втілення божевілля в колоратурних божевільних сценах опер бельканто»: «Розум, охоплений божевіллям, не є зв'язним. Можливо, саме це Доніцетті намагався передати своєю музикою: хоча Лючія описує мирну та інтимну зустріч зі своїм коханим, щось дуже не так із сценою в цілому. Вона зациклена на чомусь, чого не існує, і вона відірвана від реальності. Ще один аспект божевілля, який Доніцетті часто виражає протягом цієї сцени, – це раптові зміни настрою або нелогічні переходи від однієї думки чи ідеї до іншої. Мелодії Лючії часто змінюються та переходять у уривки з детальною орнаментациєю..» (Christenson, 2017, с. 20).

Не менш важливими для створення ефекту відірваності головної героїні від реальності, перебування у тих часах, коли вона була щасливою поруч з коханим, є повернення у партії оркестру тем з попередніх сцен опери – теми любовного дуету Лючії та Едгара «До тебе на крилах вітру» / «Verranno a te sull'aur» з першої дії, трохи зміненої теми Каватини Лючії «Тиха ніч панувала довкола» / «Regnava nel silenzio» з першої дії, та теми зі сцени підписання шлюбної угоди Лючії та Артуро з другої дії.

Цікавим в аспекті нашого дослідження є тембральні рішення Г. Доніцетті. Відомо, що на прем'єрі опери в цій сцені була використана скляна гармоніка. Цей, сьогодні не дуже відомий інструмент, доволі широко використовувався у музичній культурі Європи з XVII століття (тоді його називали «музичними стаканчиками», що розкриває таємницю конструкції та принципу звуковидобування). Вважалося, що звук скляної гармонії сильно впливає на психічний стан людей та може призвести до втрати розуму (можливо, саме тому Г. Доніцетті образ інструмент для сцени божевілья). Відомо, що для скляної гармоніки писали В. Моцарт, Л. Бетховен та Р. Штраус, а Франц Антон Месмер/ Franz Anton Mesmer використовував під час робити з пацієнтами.

Втім, сьогодні скляна гармоніка – це рідкість й у виконавській, й у композиторській практиці. Тож, при виконанні опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті гармоніка замінюється флейтою, холодний тембр якої підкреслює стан головної героїні: «флейта – втілення її (Лючії) божевілья, що набуває форми привида біля фонтану, неземної музики й навіть самого Едгардо. У міру того, як росте її безумство, зростає роль флейти. Щойно Лючія починає співати швидкі колоратурні фрази наприкінці арії, флейта, буквально подвоює їх, підтримуючи шалений стан героїні <...> Кульмінацією сцени є знаменита каденція флейти, коли божевілья Лючії досягає свого апогею. Каденція – це виключно розмова Лючії та флейти» (Sharma, 2020, с. 25.).

Зазначимо, що виконавську версію Чжан Ліпін відрізняє особлива теплота тону, голос звучить у ліричних епізодах звучить проникливо, емоційно наповнено навіть на самих високих нотах. При цьому неможливо не відмітити, що вона легко справляється з технічними складнощами, проте не акцентує на цьому увагу. Всі віртуозні епізоди начебто промовляються, чому сприяє дуже вільна агогіка. В цілому, на нашу думку, цей запис є підтвердженням того, що Чжан Ліпін є співачкою справді світового рівня¹.

Другий трек з диску, який, на наш погляд, заслуговує особливої уваги – це Арія Чіо-Чіо-сан «Un bel di, vedremo» з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Вибір обумовлено двома причинами, перша з яких – це музика, написана для іншого типу голосу, а друга (не менш, а може навіть більш важлива) – партія Мадам Баттерфляй, як ми вже зазначали вище – знакова у сценічній кар’єрі Чжан Ліпін. Також необхідно підкреслити, що із зрозумілих причин опери «Турандот» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні чи не найбільш популярні європейські опери у Китаї. Втім, відомо, що «Мадам Баттерфляй», прем’єрний показ якої у 1904 році, фактично, провалився, сьогодні є однією з найчастіше виконуваних опер у світі.

Першою виконавицею композитор обрав італійське колоратурне сопрано Розіну Сторкіо/Rosina Storchio (1872 – 1945), хоча партія Чіо-Чіо-сан не призначена для такого типу голосу. Так, там є високі ноти та технічні складнощі, проте драматична наповненість образу, обсяг партії, безумовно, потребує більш сильного голосу та глибокого тембру. Такого, яким володіла видатна українська співачка Соломія Крушельницька (1839 – 1952), участь якої у другому показі опери Дж. Пуччіні стала вирішальною у долі цього твору. Дослідниця Анна Людигіна так про це пише: «Соломія ретельно готувалась, відточуючи не лише вокальні партії, але й працюючи над образом Чо-Чо-Сан: її рухами і поставою, аби ніхто не засумнівався, що

¹ https://www.youtube.com/watch?v=b216FILTKtU&list=OLAK5uy_kU9l1wayHfQUN6oj58B0OS8BKc0qQh-BA&index=7

на сцені стоїть справжня японка. У дні виступів Крушельницька не приймала відвідувачів, не відповідала на дзвінки, а тільки була в думках про образ, у якому мала з'явитись перед глядачем увечері. Так було і цього разу <...> Чи не з перших секунд почалася магія. Ледь не після кожної виконаної партії глядачі викликали на поклони Джакомо Пуччіні або просили повторити на біс виконані уривки – фінал дуету “Чудова ніч”, романс Баттерфляй “Чуєш, ще прийде день жаданий” і завершальне інтермецо другої дії оркестру. До рампи кілька разів викликають диригента і провідну солістку, яку згодом у пресі обдарують найпишнішими епітетами щодо її неперевершеного співу і акторської вдачі» (Лодигіна, 2023).

Не є перебільшенням твердження, що саме з виступу С. Крушельницької почалася триумфальна історія опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні й, водночас, не менш цікава для наукового дослідження історія виконавський інтерпретацій цього образу. Серед найвідоміших виконавиць партій Чіо-Чіо-сан: Марія Бієшу (1935 – 2012), Мірелла Френі/ Mirella Freni (1935 – 2020), Хіромі Оомура/ Hiromi Omura (1970).

Й, звісно, не можливо не сказати про те, що одну з найяскравіших сторінок в історію сценічних втілень образу Чіо-Чіо-сан вписано знов-таки української співачкою, вихованкою легендарної професорки кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Тамари Веске, Гізелою Циполою (1944). Як пише В. Туркевич «послухавши не одну пуччінівську виставу за участю Гізели Циполи, зрозумів, у чому магія її виконання партії Чіо-Чіо-сан, Тоски, Мімі, які вимагали не тільки краси голосу, його гнучкості й бездоганності вокальної техніки, але значно більшого – серця. Гізела Ципола відчувала ці, та й багато інших, образів саме серцем. Партія Чіо-Чіо-сан стала у творчій біографії співачки ще й знаковою... Нею вона завершувала Харківський інститут мистецтв у 1969 р., нею дебютувала на київській оперній сцені, а через кілька років здобула перемогу на

міжнародному конкурсі “Мадам Баттерфляй” в Японії (одному із найпрестижніших у світовому вокальному просторі). Із двадцяти співачок журі одногolosно визнає Гізелу Циполу найкращою Чіо-Чіо-сан» (Туркевич, 2009).

Зрозуміло, що наявність плеяди видатних співачок, кожна з яких створила «свою» Баттерфляй, є своєрідним викликом для кожної, хто наважується погодитися на головну партію в опері Дж. Пуччіні, адже йдеться не тільки про надскладні драматургічні та вокальні завдання. Головна героїня, фактично, весь час знаходиться на сцені, вона проживає трагедію Чіо-Чіо-сан, не маючи можливості для відпочинку; партія потребує унікальної стійкості, фізичної витривалості.

Очевидно, що цими якостями володіє Чжан Ліпін, чия інтерпретація партії Чі-Чіо-сан сьогодні вважається однією з найкращих: «Здатність розуміти різні культури – це те, чого бракує Чіо-Чіо-Сан, яку грає Чжан у опері “Мадам Баттерфляй”, що має трагічні наслідки. Але сама співачка без проблем адаптується до нового оточення та культур. Насправді, здається, вона процвітає завдяки цьому <...> На сьогоднішній день вона виконала свою коронну партію “Мадам Баттерфляй” у 10 різних постановках – у Метрополітен-опері, Ковент-Гардені, Паризькій опері, Німецькій опері в Берліні та інших великих театрах» (Ng, 2008).

Проаналізуємо Арію Чіо-Чіо-сан «У ясний день» у виконанні Чжан Ліпін й, перш за все, скажемо, що подібного до того, що ми почули в сцені Лючії ді Ламмермур, вона майже ігнорує динамічний потенціал голосу. Він звучить дуже тепло, наближено до розмови, щирого висловлювання. Тільки у кульмінації співачка використовує доволі потужне звучання (хоча тут, на наш погляд, стає зрозумілим що для справді драматичної «крапки» їй не вистачає міцності та об’єму звучання)¹.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=DiBGWYAE-y8&list=OLAK5uy_kU9l1wayHfQUN6oj58B0

Якщо порівняти версію Чжан Ліпін з виконанням М. Каллас¹, стає зрозумілим, що остання презентує нам іншу героїню. Вона більш емоційна, більш відверта та вільна у висловлюванні (про це свідчить й час виконання 4:31 у М. Каллас, 4:20 – Чжан Ліпін).

Чому? Можна припустити, що різниця концепцій співачок визначена ментальністю. М. Каллас, як представниця європейської культури презентує образ більш емансипований, відвертий, трагедійний. Проте якщо ми звернемося до версії Арії Чіо-Чіо-Сан ще однієї китайської співачки Ін Хуан/Huáng Yīng/黄英 (1968)², то зрозуміємо, що все ж таке переважне значення має голос, акторський темперамент й, безумовно, умови запису. Адже записи Чжан Ліпін та М. Каллас студійні, а обраний нами запис Ін Хуан – це фрагмент з фільму Фредеріка Міттерана / Frédéric Mitterrand й зрозуміло, що можливості та вимоги кінематографу не могли не вплинути на втілення головного образу. З трьох версій ця найбільш емоційна, відверта (час виконання 4:28) й, безумовно, її принадою є візуальний ряд.

Відомий американський кінокритик Роджер Еберт/Roger Ebert, який насправді не дуже високо оцінює цю роботу³, наводить слова співачки про досвід зйомок, що є дуже цікавими в аспекті нашого дослідження: «творці фільму знайшли нове обличчя для Чіо-Чіо-Сан, 27-річної китайської співачки на ім'я Ін Хуан. В інтерв'ю вона казала, що ніколи не співатиме цю роль на сцені, бо її голос недостатньо сильний, але в інтимних просторах цього фільму він заповнює всі куточки. Вона може й не виглядає на 15, але вона виглядає молодою та беззахисною, і коли глибина зради Пінкертона досягає мети, вона демонструє справжній пафос» (Ebert, 1996).

Ще одне колоратурне сопрано, вихованка класу Го Шучжэнь – це У Біся/Wu Bixia/吴碧霞 (1975), яка почала навчання співу як виконавиця у

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xN0i-5S5jQY>

² <https://www.youtube.com/watch?v=bkUq98oiyRc>

³ «З вузької точки зору музичної якості, це не той рівень, який можна знайти в першокласному оперному театрі. Але як трактування історії, як відображення емоцій кохання та рани зради, вона близька до задумів Пуччіні та дуже зворушлива» (Ebert, 1996).

народній манері. Саме в цій якості вона стала відомою вже у віці 20-років, ставши не тільки переможницею чисельних конкурсів вокального мистецтва, а й співачкою, котра презентувала публіці сольний альбом. Проте згодом, сфера інтересів У Біся поступово змінилася й вона вирішила серйозно займатися академічним вокалом, чому сприяли й поради американської співачки Кармен Балтроп/ Carmen Arlene Balthrop, на майстер-класах якої У Біс представила надскладну сцену Віолети з опери «Травіата» Дж. Верді.

Зазначимо, що традиційний китайському співу, що став основою розвитку феномену Пекінської опери, притаманна манера звуковидобування, яка принципово відрізняється від тієї, що є засадничою у *bel canto*. На це вказує, зокрема Чжоу Ї, наголошуючи, що «китайський співак, який прагне вдосконалюватися в європейському вокальному мистецтві, змушений перебудовувати весь артикуляційний апарат, без чого неможливо оволодіти бельканто, як базовою вокальною технікою» (Чжоу Ї, 2021:163). Проте творча діяльність У Біся є прикладом того, що співак може успішно поєднувати обидві манери співу. Більше того, вона першою у Китаї закінчила консерваторію відразу по двох відділеннях – народного та академічного вокалу (підкреслимо, що це рідке явище не тільки у Китаї, але й у європейських країнах також).

Сьогодні можна сміливо стверджувати, що кар'єра співачки склалася успішно: вона виграла декілька престижних вокальних конкурсів, виступала в європейських оперних театрах, викладає у Пекінській консерваторії/China Conservatory of Music, Beijing. Проте маємо визнати, що найбільш популярною вона є на Батьківщині й саме завдяки виконанню китайської музики. Тож, можна сказати, що в її творчій долі важливішим є збереження традиційного, а не захоплення культурою інших країн. Як зазначає Сун Яньїн «Рідкісна індивідуальність артистичного обдарування цієї співачки полягає в універсальності її таланту. Її виконання сприймається поціновувачами вокального мистецтва як жива, незмінної

цінності художнє спадщина однакового художнього впливу як у виконанні оперної класики, так й народних китайських пісень. Коли співає У Біся, неможливо фіксувати свою увагу на власне вокалі – на високих нотах або складних пасажах, її виконання захоплює слухачів справжньою глибиною створених образів, їх життєвою силою та глибиною характерів» (Сун Яньін, 2016, с. 72).

Серед записів співачки, що є доступними на каналі Ютуб переважають китайські народні та авторські пісні, які мають достатньо велику кількість переглядів, особливо з урахуванням того, що основними користувачами тут європейці та американці. Наведемо лише декілька прикладів:

- пісня «Оливкове дерево»/ «gǎn lǎn shù» / »橄榄树» –84195¹;
- пісня «Дзвінкий струмок»/ «xiǎo hé tǎng shuǐ» / «小河淌水» –110000²;
- пісня «Сон про червоний палац» / «xiǎo hé tǎng shuǐ» / «小河淌水» – 257 694³

Проте для аналізу ми вирішили обрати народну китайську пісню «Вірш про червону квасоллю», яка входила до репертуару Чжоу Сяоянь. Автор пісні китайський поки, музикант епохи Тан / Táng Zhāo / 唐朝 (699 – 759). Це короткий вірш, у чотирьох рядках якого відображено тугу закоханою людиною, адже у Стародавньому Китаї існувала легенда про жінку, яка чекала свого чоловіка з війни, а коли померла, не дочекавшись, перетворилася на кущ червону квасоллю.

Червона квасоля росте в південних країнах.

Скільки її проросте навесні?

Шкода, що ти не зібрав би більше, мій дорогий друже:

Найміцніший зв'язок вони принесуть.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UO3hankg2aU&list=PLv7BNLdj3Uzlv4oKfDRaCAW5M5e3z4fVJ&index=1>

² <https://www.youtube.com/watch?v=g-Ff2ECS3Ag&list=PLv7BNLdj3Uzlv4oKfDRaCAW5M5e3z4fVJ&index=3>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=B7wLWwu-fLE&list=PLv7BNLdj3Uzlv4oKfDRaCAW5M5e3z4fVJ&index=4>

Запис співачки У Біся¹ є чудовим приводом для подовження дискусії, що певний час має місце – чи існує китайське *bel canto*, чи можна використовувати таке поняття? Чжоу Ї надає таку відповідь на це запитання: «його варто розуміти метафорично: немає якогось окремого, самобутнього китайського бельканто. Є техніка співу, котра використовується в усьому світі і в Китаї теж. Разом з тим, можна сміливо говорити про феномен “китайського бельканто”, коли процеси глобалізації так об’єднують мистецьку спадщину різних народів, що стає неможливо визначити національну належність музиканта-виконавця» (Чжоу Ї, 2021, с. 73).

Проте на нашу думку, китайське бельканто – це саме те, що ми знаходимо у виконавській манері У Біся. Перш за все, з першого звуку зрозуміло, що це саме китайська співачка, з характерною вимовою, що створює особливе звучання голосних, що відрізняє китайську мову. Коли ми аналізували записи Чжан Ліпін, цього не відчувалося, адже співачка свідомо працювала над зміною механізму звуковидобування (саме мовленнєвого). Водночас, коли ми слухаємо У Біся, не можливо не звернути увагу на той факт, що на відміну від представників народного виконавства, вона співає на опорі, користуючись системою резонаторів, що надає звучанню об’єму та міці. Підкреслимо, що таке манера не підходить для виконання західноєвропейської класики й, можливо, саме тому нам не вдалося знайти подібних записів співачки. Проте народна/авторська китайська музика у такому трактуванні стає більш «звичною» для європейського слухача, що підтверджується кількістю переглядів записів У Біся на Ютубі.

Ще одна співачка, чия життєтворчість, на наш погляд – може слугувати прикладом того, що глобалізація є важливим фактором становлення та розвитку індивідуальних виконавських стилів, це Каролін Чжан Юй/Zhang Yu Carolyn/张瑜. На офіційному сайті співачки знаходимо

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=3x2hsc33ZR8&list=PLv7BNLdj3Uzlv4oKfDRaCAW5M5e3z4f>

відомості про те, що вона закінчила Сіанську консерваторію музики у Китаї/Xi'an Conservatory of Music (на жаль, не має інформації про викладача з фаху), а після цього – магістратуру у Сегедському університеті/Szegedi Tudományegyetem в Угорщині. Нам не відомі обставини, що визначили настільки радикальні зміни у житті співачки, проте наслідки їх цілком позитивні.

Позиціонуючи себе як єдину в Угорщині китайську співачку та викладачку вокалу Чжан Юй веде активну концертну діяльність, співаючи в оперетах та операх. Своєю місію співачка вважає роботу «культурним послом Угорщини в Китаї, цієї мети вона досягає, навчаючи китайських громадян угорським народним пісням і танцям. Вся її різноманітна музична діяльність присвячена сприянню культурному обміну та взаєморозумінню між Китаєм та Угорщиною»¹.

Зазначимо, що на платформі Ютуб можна знайти достатньо велику кількість записів співаки, проте не можна, на жаль, сказати, що вони є дуже популярними. Так, запис сцени Травіати «*Sempre libera*» з першого акту однойменної опери Дж. Верді² набрав тільки 53, сцени Адель з «Летючої миші» Й. Штрауса), зроблений у 2019 році на концерті, що пройшов в рамках Тижня культури Китаю в Угорщини – 67³, Арії Ліу «*Tu, che di gel sei cinta*» з опери «Турандот» Дж. Пуччіні 123 перегляди⁴, Арії Лакме «*L'Air des clochettes*» з однойменної опери Л. Деліба – 1093⁵, найвідомішої партії з репертуару колоратурних сопрано – Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта – 3170⁶. Ці записи, зроблені, вочевидь, на різних етапах творчого розвитку Каролін Чжан Юй, дозволяють зробити висновок про те, що вона має гарну європейську школу співу, доволі технічна й достатньо легко бере верхні ноти.

¹ <https://zhangyucarolyn.com/about/>

² <https://www.youtube.com/watch?v=RwpN3sb8UIE>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=4Zj9tFn8mTU>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=UtjoqoAXNM4>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cZzS1jh728g>

⁶ <https://www.youtube.com/@Zhangyucarolyn11>

Водночас, неможливо оминати увагою той факт, що широку аудиторію, із зрозумілих, на нашу думку, причин, дуже цікавлять інші записи співачки, коли вона виконує китайську або угорську музику. Так, запис 2023 року пісні «Ти прекрасна, прекрасна, Угорщино» має 3478 переглядів¹, а от невеличкий репортаж про виступ співачки, яка не тільки співала, але грала на китайській арфі у дуєті з Cserkész Gábor, який грав на монгольській скрипці, набрав більше 15000 переглядів². Це може бути пояснено тим, що не зважаючи на той факт, що світ стає все меншим й, здається, за допомогою сучасних засобів комунікації, можна побачити/почути чи не кожний куточок планети, глядача все ще дуже приваблює щось особливе, національно забарвлено, щось, що збагачує чуттєвий та інтелектуальний досвід.

Проте, для нашого дослідження буде цікавим проаналізувати виконавську версію Каролін Чжан Юй Арії Лакме «L’Air des clochettes» з однойменної опери Л. Деліба. Перш за все скажемо, що написана у 1883 році, вона продовжує низку французьких опер XIX століття, що зображали таємний світ Сходу (загадаємо тут про «Шукачів перлин» Ж. Бізе та «Короля Лахорського» / «Le roi de Lahore» Ж. Массне). Також зауважимо, що Л. Деліб написав оперу спеціально для драматичного сопрано американського походження Марії ван Зандт (1858 – 1919).

З відкритих джерел можна дізнатися, що вчитель співачки був видатний Франческо Лампері / Francesco Lamperti, автор декілька керівництв з вокальної педагогіки, які й до сьогодні залишаються актуальними. Сценічна кар’єра Марії ван Зандт склалася дуже успішно, вона здобула прихильність публіки та вдячність авторів за майстерну та емоційну презентацію образів Джульєтти (опера «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно), Маргарити (опера «Фауст» Ш. Гуно), Аміні (опера «Сомнамбула» В. Белліні. Важливо підкреслити, що композитори, зокрема

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dvntDCAh8xE>

² <https://www.youtube.com/watch?v=gxuSX7TQxEA>

Л. Деліб та В. Белліні, писали опери спеціально для співачки. Тож, можна допустити, що вони орієнтувалися на можливості (теситурні, динамічні, колористичні, технічні) її голосу.

Також необхідно зазначити, що образ Лакме дуже складний, на що справедливо вказує В. Мовчан: «Лакме постає в опері у двох рівнозначних амплуа: жриці та закоханій, що прагне примирити почуття та релігію. Про це свідчать її спроба побратися з коханим за обрядом своїх предків та постійні прохання до нього шанувати її богів. Стилістику вокальної партії Лакме вирішено відповідно до обставин, у яких виявляється героїня. Так, орієнтальний колорит властивий партії героїні у ситуаціях, які зближують її з батьківщиною, релігією, звичаями та обрядами предків, а кантилено-аріозний – у ситуаціях, пов'язаних із любовним почуттям <...> безкомпромісність відрізняє Лакме від інших головних героїнь французької ліричної опери, які, незважаючи на те, що постають головною рушійною силою любовно-ліричних відносин, смиренно прощають головним героям їх недоліки, котрий іноді відверті зради. Тобто можна сказати, що образ Лакме характеризується в опері найбільш яскраво та багатогранно, особистість героїні поміщена в центр розвитку дії, а протистояння Сходу та Заходу – перетворюється для неї на проблему вибору між почуттям та боргом. Усі ці риси дозволяють віднести образ Лакме до галереї героїнь французьких ліричних опер і одночасно позначити її як провісницю героїнь веристських творів» (Мовчан, 2012, с. 57–58).

Зазначимо, що ті особливості партії Лакме, на які вказує В. Мовчан роблять її дуже складною. В цьому аспекті її можна порівняти з партією Чіо-Чіо-сан: вона дуже масштабна, головна героїня майже весь час знаходиться на сцені й весь цей час співає надскладну у технічному плані музику. Тож, можна припустити, що сьогодні опера «Лакме» не так часто звучить ще й тому, що доволі складним є завдання знайти виконавицю головної партії.

Втім, музика опери є дуже відомою саме завдяки номерам, що мають яскравий східний колорит та входять до концертного репертуару опери

видатних співачок, зокрема Наталі Дессе/Natalie Dessay, Сабін Девьей/Sabine Devieilh. Й зрозуміло, що переважна кількість записів – це чарівний «Дует квітів» та славетна Арія із дзвониками.

За сюжетом опери батько Лакме, верховний жрець Нілаканта, дізнавшись, що якийсь чужинець осквернив храм, вимагає від доньки співати на площі, щоб негідник видав себе. Тож, перед композитором тут постало подвійне завдання – він мав зобразити східну музику (згадаємо, що як насправді звучить ця музика мало хто знав – йшлося про необхідність терпких гармоній та орнаментику) та, водночас, зробити цю музику звабливою, такою, що зачаровує й, водночас, є безумовно – іншою.

Якими засобами він цього досягає? Перш за все, безумно, завдяки використанню унікального тембру колоратурного сопрано з притаманною цьому голосу легкістю та рухливістю. Все це ми чуємо вже у невеличкому акапельному вступі каденційного типу, насиченому характерними для цього віртуозного жанру елементами – опіваннями, пасажами, хроматичними ходами, треллю, «підвисаннями» на одній ноті та ферматі, що створюють відчуття безпосереднього висловлювання. Також необхідно сказати, що про ходи на кварту/квінту вгору із затримкою руху мелодії на верхній ноті. Ця інтонація-заклик з одного боку підкреслює архаїчність звучання, а з іншого є нагадуванням, що Лакме має покликати чужинця до себе, змусити його викрити себе.

Сама ж пісня побудована на двох основних елементах, що мають відобразити різні сторони образу Лакме. Музична мова першого елемента проростає з намагання зобразити молоду дівчину, яка, як кожна дівчина у її віці, співає пісню про кохання у доволі зручній теситурі. Пісня ця некваплива й дуже роздумлива, адже це те, що співається на самоті, для себе. Відчуття задумливості підкреслено характерним для народних пісень остінатним супроводом. Мелодія також начебто постійно зупиняється, застигає на високих нотах або затримується на одній ноті. Другий тематичний елемент розкриває нам іншу Лакме –це вже не звичайна дівчина, це дівчина з іншого

світу. Її відмінність підкреслена інструментальними типом мелодики з характерним рухом по звуках акордів, гамоподібними пасажами.

Все це разом створює образ яскравий та незвичний. Тож не дивно, що саме він обирається співачками, які хочуть продемонструвати технічні та тембральні можливості голосу. Проте, цей вибір може не завжди бути вдалим. Так, виконання цієї Арії Каролін Чжан Юй дає підстави для твердження, що вона не підходить їй по типу голосу. Не зважаючи на те, що співачка бере високі ноті, проте голос в них стає пласким, втрачає кольори. Й, на жаль, маємо визнати, що голосу співачки не вистачає такої важливої для колоратурного сопрано якості як легкість. У технічних епізодах голос звучить наповнено, об'ємно, проте важко. Тому ефект, на який, очевидно сподівався автор не досягається, ми не чуємо чогось іншого, не з цього життя.

У якості більш адекватного, на нашу думку, авторському задуму виконання наведемо посилання на запис постановки Опера-комік/ The Opéra Comique 2022 року (диригент – Рафаель Пишон/ Raphaël Pichon, режисер Ролан Пеллі/ Laurent Pelly, Партія Лакме – Сабін Девьей)¹. Звісно, враження підсилюються оригінальним рішенням візуального ряду, проте все ж таки головну увагу привертає саме героїня. Вона стоїть на чомусь, що нагадує візок (адже дія відбувається на площі), відокремлена від натовпу у просторі. Крім того, вона начебто вибілена, виглядає як світла пляма, щось не з чого середовища. Проте головне – тембральні характеристики голосу Сабін Девьей – дзвінкого, сріблястого, трохи прохолодного й, головне, неймовірно легкого. Саме такий голос потрібен для амплуа молодой, незвичайної дівчини.

На завершення підрозділу складемо творчий портрет однієї з найвідоміших сучасних китайських співачок, колоратурного сопрано Дільбер Юнус. Вона народилася 2 жовтня 1958 року в одному з найстаріших

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=bS-SVXwVXfs>

з заселених міст у світі – Кашгарі, що розташовано на заході Китаю в Сіньцзян-Уйгурському автономному районі. За походженням належить до уйгурської етнічної групи. Цікаво, що початок творчої кар'єри Дільбер пов'язаний з Ансамблем пісні і танцю Сіньцзяню, створеному у 1949 році задля збереження й популяризації народної творчості національних меншин. Співачку було прийнято до трупи у 1976 році й відтоді вона почала навчатися оперному співу в класі видатного професора, члена Асоціації китайських музикантів, директора Товариства вокального мистецтва національних меншин Го Лінбі/Guo Lingbi/郭凌弼.

У 1980 році Дільбер Юнус вступає на вокальне відділення Пекінської центральної консерваторії в клас видатного професора Шен Сян/Shen Xiang/沈湘. Саме тут вона стає частиною історії зміни системи вокального мистецтва Китаю, адже її викладач є одним з тих, хто свідомо й наполегливо впроваджував західноєвропейські традиції співу в професійну освіту країни. Підкреслимо, що цей процес був дуже непростим ще й тому, що було «багато супротивників, які вбачали загрозу у проростанні та закріпленні західноєвропейських музичних традицій. Їхня аргументація спиралася на два важливі моменти: потребу збереження національних традицій співу та на думку, що повноцінне освоєння бельканто китайськими співаками неможливе через суттєву різницю вокального мовлення. Адже мова визначає всі параметри мелосу – семантичні, інтонаційні, композиційні, емоційні тощо» (Чжоу Ї, 2021, с. 66).

Втім, у 80-роках минулого століття, дебати щодо доцільності опанування західною традицією співу вже залишилися у минулому й у закладах вищої освіти Китаю працювали викладачі, які або навчалися *bel canto* в європейських консерваторіях, або продовжували традиції своїх іноземних Вчителів, які доклали зусиль до формування нової когорти вокальних педагогів. Так, вчитель Дільбер Юнус Шен Сян – вихованець Володимира Шушліна (1896 – 1978), відомого у Китаї під ім'ям Су Ши Лін.

Сун Янінь зазначає, що «Шень Сян, займаючись зі своїм педагогом Шушліним, вів систематичні записи його висловлювань <...> Результатом використання цих знань у своїй багатолітній практиці, а також записів Шушліна у щоденниках, стало видання Шень Сяном методичних порад про активно-пасивне дихання як одного з розділів власної системи викладання академічного співу. Створена на основі методичних порад Шушліна, застосовувана і розвинена Шень Сяном в особистій виконавській та педагогічній практиці, сьогодні ця праця є однією з найважливіших в галузі вокальної педагогіки Китаю» (Сун Янінь, 2015, с. 72 – 73).

Одним із доказів дієвості цієї методики викладання *bel canto* китайським співакам є той факт, що вже на четвертому році навчання Дільбер Юнус стає переможницею одного з найбільш престижних міжнародних конкурсів для молодих вокалістів, затвердженого у 1984 році на честь професора Академії імені Я. Сібеліуса (Фінляндія), оперної співачки Міріам Хелін/Mirjam Helin. Ця перемога визначила подальшу долю співачки, яка здійснила мрію багатьох китайських музикантів – отримати запрошення до трупи європейського оперного театру (у даному випадку – фінської національної опери).

Узагальнюючи інформацію з відкритих джерел можна скласти уявлення про успішність кар'єри Дільбер Юнус, яка виступає у багатьох країнах та всесвітньовідомих театрах, співпрацює з видатними оперними режисерами, зокрема Джанкарло Дель Монако/Giancarlo Del Monaco та записує диски.

Музичні критики відзначають майстерність співачки, яка вдало зберігає баланс між технічністю та емоційністю. Особливо привернуло увагу її виконання таких оперних партій: «Цариця Ночі» з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, Джільда з опери «Ріголетто» Дж. Верді, Розіна з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні. На авторському каналі ютуб можна знайти записи оперних спектаклів за участі співачки:

— «Лючія де Ламмермур» Г. Доніцетті (партія Лучії), презентована у

1997 оперою Мальме/Malmö Opera (Швеція);

- «Сомнамбула» В. Белліні (партія Аміні), записана у 2019 році в Пекіні.

Цікаво, що розповідаючи про свою роботу, Дільбер Юнус акцентує увагу саме на питанні вокального мовлення, зазначаючи, що найскладнішою проблемою у роботі оперного співака є необхідність досконалого оволодіння декількома іноземними мовами: «Китаєць, який співає оперу подібний до іноземця, який виконує Пекінську оперу. Я маю розмовляти іноземною як носій мови і тільки тоді я зможу зрозуміти характер та переконливо презентувати його публіці» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Зазначимо, що як переважна більшість сучасних виконавців Дільбер Юнус широко використовує можливості звукозаписи. Зокрема, нашу увагу привернув диск «Колоратурні арії»¹, що вийшов у 1991 році (за участю оперного оркестру Естонії, диригент Ері Клас/ Eri Klas) та містить наступні номери:

- Арія Ельвіри «Son vergin vezzosa» з опери «Пуритани» В. Белліні;
- Арія Джильди «Son vergin vezzosa» з опери «Ріголетто» Дж. Верді;
- Арія Дінори «Ombre légère» з однойменної опери Дж. Мейєрбера»
- Речитатив та Арія Аміні з опери «Care compagne» з опери «Сомнамбула» В. Белліні;
- Арія Лакме з дзвониками з однойменної опери Л. Деліба;
- Арія Лючії ді Ламмермур «Il dolce suono» з однойменної опери Г. Доніцетті;
- Арія Зербінетти з опери «Аріадна у Накосі» Р. Штрауса;
- «Весняні голоси» Й. Штрауса.

Як бачимо, відібрані співачкою номери – це не просто класика світового оперного мистецтва, а саме арії, технічна складність яких є

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nYNTXfGVtCg&list=RD6biXCnF6mqQ&index=11>

безперечною. Тож, звернення до цієї музики свідчить про високу майстерність виконавиці, її впевненість у власних силах та свідоме ставлення до тембрових характеристик власного голосу. Найкращим прикладом цього, на наш погляд, є останній номер диску, що, очевидно, виконує функцію блискучого фіналу – славетний вальс «Весняні голоси» Й. Штрауса.

Дозволимо собі навести стислу інформацію, що до історії цього твору. Це один з найвідоміших вальсів Й. Штрауса-сина, написаний у 1882 році для оркестру або колоратурного сопрано з оркестром. Вальс було призначено співачці Б'янці Б'янкі / Bertha Schwarz (колоратурне сопрано, 1855 – 1947), яка стала його першою виконавицею. Зрозуміло, що назва твору цілком розкриває авторський задум – відтворити картину природи, що просинається, голоси птахів, які повертаються та співають, шепіт рослин, шум води. Все те, що утворює в людині відчуття відродження життя, сонячного світла та легкості.

Втім, ця легкість звучання може бути досягнення тільки співачкою, що майстерно володіє голосом й завдяки цьому може концертний, змагальний потенціал цього твору, який сміливо можна назвати віртуозним. Адже тут Й. Штраус використав весь арсенал колоратурних прийомів – високий діапазон, в якому голос має звучати легко і дзвінко, мелодика інструментального типу, рух по хроматизмам, трелі. Все це разом є викликом для будь-якої співачки, проте Дільбер Юнус постає тут цілком переконливою. Її голос звучить наповнено, тембрально забарвлено й разом з цим легко. Вона вправно, «невимушено» виконує надскладні технічні завдання, співаючи при цьому дуже вільно у сенсі агогіки, не перетворюючи твір на вправу.

Зазначимо, що подібно до багатьох китайських виконавців, які мають великий успіх за кордоном, Дільбер Юнус підтримує тісні зв'язки з Батьківщиною: виступає з концертами, викладає у Китайській музичній консерваторії, Інституті мистецтва Сіньцзяна та Університеті Сіньцзяна. В

одному з інтерв'ю Дільбер Юнус каже: «Під час свого життя у Європі, я рідко поверталася до рідного міста і мені часто снилися білі тополі <...> я досягла своїх цілей як сопрано, і найважливіше для мене зараз – віддати це моїй країні» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Тож, одним з важливих напрямків роботи співачки є популяризація творчості китайських композиторів як невід'ємної частини сучасного світового мистецтва. В цьому плані показовими є два факти творчої біографії Дільбер Юнус.

Перший з них – це участь у постановці опери «Відвідувачі на Сніжній горі/Visitors on the Snow Mountain/冰山上的来客», яка відбувалася у грудні 2014 року. Відомий китайських оперний режисер Чен Сінйі/Chen Xinyi/陈薪伊 працював над постановкою з міжнародної командою у Національному центрі перформативних мистецтв, вбачаючи в цьому можливість презентації світові історії Китаю через співробітництво у сфері культури. Підкреслимо, що ідея цього проєкту унаочнює ті глибинні фактори, що обумовлюють специфіку сучасного китайського мистецтва, яке свідомо й наполегливо шукає баланс між збереженням національних традицій та відкритістю до надбань інших народів.

Так, опера «Відвідувачі на Сніжній горі» написана за мотивами культового китайського фільму, який вийшов на екрани у 1963 році. Історія кохання двох молодих людей в ньому розгортається у Сінцзян-Уйгурському районі, де народно-визвольна армія Китаю бореться з іноземними шпигунами. Музику до кінофільму, пісні з якого миттєво стали народними (зокрема, пісня «Чому квіти такі червоні/Why Are the Flowers So Red/花儿为什么这样红), написав композитор Лей Чженбан/Lei Zhenbang/. А от до роботи над оперою було запрошено доньку композитора – Лей Лей/Lei Lei/, яка намагалася максимально зберегти оригінальне музичне забарвлення одного з найпопулярніших у Китаї фільмів.

На роль головної героїні, 16-річної дівчини на режисером проєкту Чень Сінї було вирішено запросити 56-річну Дільбер Юнус: «Коли я обирав виконавців для цієї опери мені відразу спало на думку ім'я Дільбер. З її чудовим голосом і екзотичною зовнішністю вона єдина підходить на цю роль <...> Коли я сказав, що вона гратиме 16-річну дівчину, вона миттєво кинула на мене невинний погляд й станцювала як 16-річна» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Втім, робота над роллю все ж таки не була простою. Співачка, вражена музикою, «яка нагадує мені моє дитинство в Сіньцзяні», каже: «Я дивилася фільм, коли була маленькою, проте сама ніколи цих пісень не виконувала <...> мені знадобилося багато часу, щоб запам'ятати всі тексти та мелодії, я не могла заснути в ночі. Довелося все вчити з нуля» (Songs from Xin-Jiang, 2014).

Другий факт творчої біографії Дільбер Юнус, що підтверджує її активну діяльність щодо збереження та популяризації культурних надбань Батьківщини є достатньо незвичним для представника академічного виконавства. Адже відомо, що народна та професійна манери співу мають принципово різні виконавські техніки, особливо у китайській музичній культурі, де це фактично унеможлиблює їх поєднання у творчості одного співака.

Не випадково, Чжоу Ї підкреслює, що «у сучасному Китаї вокалісти можуть або працювати, спираючись на національні традиції співу, або розвивати напрацювання провідних європейських шкіл. До того ж виконавські принципи цих традицій настільки різні, що спів у них обох неможливий, тож одного разу зроблений вибір визначає всю подальшу творчу долю співака – його техніку і репертуар» (Чжоу Ї, 2021, с. 73).

Зрозуміло, що у стані суспільного захоплення західно-європейської музичної культурою, це ставить під загрозу збереження національних традицій. Саме тому дуже важливою є участь Дільбер Юнус в урядовому проєкті Сіньцзяна щодо збору та запису народних пісень та навчання

фольклористів. Тут звернемо увагу на той факт, що в репертуарі співачки представлені народні пісні та твори уйгурських композиторів. Так, на каналі ютуб ми знайшли запис уйгурської народної пісні «Чаша віна/A Glass of Wine/杯美酒 та авторської пісні композитора Ши Гуаннана/ Shi Guangnan/ 施光南 «Маленька птичка, мій друже/Little Bird, My Friend 小鸟 我的朋友.

Висновки до розділу 2

Українська школа колоратурного співу розвивається у тісному зв'язку з європейською традицією, зберігаючи національну емоційну виразність.

Китайська школа демонструє синтез західної академічної техніки та національної театральної естетики, що створює нові вокально-сценічні моделі.

Порівняльний аналіз показує, що обидві традиції тяжіють до поєднання технічної віртуозності з психологічною глибиною образів.

Сучасні постановки «Лючії ді Ламмермур» (Метрополітен-опера, Баварська державна опера, Національна опера України) стали майданчиком для демонстрації майстерності провідних колоратурних сопрано (Ольга Перетятко, Крістіна Михайліченко).

«Травіатта» Дж. Верді у новітніх інтерпретаціях (Royal Opera House, La Scala, Staatsoper Berlin) підтверджує, що партія Віолетти залишається однією з найскладніших і водночас найпоказовіших для колоратурного голосу.

На розвиток оперного мистецтва суттєво впливає сучасна система комунікацій: онлайн-трансляції, цифрові архіви, соціальні мережі та стримінгові платформи значно розширюють доступ до постановок і формують нову аудиторію.

Таким чином, аналіз поєднання українських та китайських традицій із прикладами сучасних оперних постановок і впливом цифрових технологій дозволяє побачити колоратурне мистецтво як глобальний феномен, що розвивається у діалозі культур.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження вдалося реалізувати поставлені у вступі завдання та сформуванню узагальнену картину функціонування феномену колоратурного сопрано в історичному та сучасному вимірах.

Передусім було систематизовано відомості про становлення сучасної класифікації оперних голосів. Показано, що поняття «колоратурне сопрано» сформувалося на ґрунті європейської вокальної школи XVIII–XIX століть і від самого початку пов'язувалося з віртуозністю, технічною гнучкістю та особливим тембровим забарвленням голосу. Класифікаційні моделі, що виникли в цей період, залишаються актуальними й сьогодні, однак вони постійно доповнюються новими критеріями, що враховують індивідуальну унікальність голосу виконавця та режисерські інновації.

Важливим кроком стало проведення порівняльного аналізу трактувань поняття «колоратурне сопрано» у науково-методичних працях. Дослідження показало, що різні вокальні школи — італійська, французька, німецька, а також слов'янські — наголошують на різних аспектах: від пріоритету технічної досконалості до виразності драматургічного розвитку. Таким чином, колоратурне сопрано постає не лише як фізіологічна характеристика голосу, а як складний художньо-виражальний феномен.

Було визначено найвідоміші партії, що традиційно виконуються колоратурними сопрано, серед яких Лючія («*Лючія ді Ламмермур*» Г. Доницетті), Віолетта («*Травіата*» Дж. Верді), Цариця ночі («*Чарівна флейта*» В. А. Моцарта), Джільда («*Ріголетто*» Дж. Верді), а також низка партій з опер Дж. Россіні. Ці ролі утвердилися як «еталонні» для демонстрації можливостей колоратурного голосу та визначили канон його сценічної репрезентації.

Дослідження дозволило розглянути ці партії крізь призму історико-стильового розвитку західноєвропейського оперного мистецтва XVIII–XIX

століть. У XVIII столітті вони тяжіли до віртуозних форм, що підкреслювали декоративність вокалу (переважно у творах Моцарта та Россіні), тоді як у XIX столітті акцент поступово переносився на драматизм і психологічну глибину (Верді, Доніцетті). Така еволюція засвідчує зміщення естетичних акцентів у бік синтезу технічної майстерності та драматичної виразності.

Особливе місце у роботі посів аналіз виконавських версій обраних партій у сучасній практиці. Було показано, що інтерпретації Надін Сьєрри, Діани Дамрау, Аїди Гарифулліної та інших провідних співачок демонструють розмаїття підходів – від суворого дотримання класичних канонів до вільного трактування з елементами модерної сценічної режисури. Це свідчить про відкритість жанру до нових прочитань і його здатність зберігати актуальність у XXI столітті.

Нарешті, у роботі було визначено специфіку творчості китайських колоратурних сопрано в аспекті культурного діалогу «Схід – Захід». Приклади діяльності сучасних китайських виконавиць засвідчили їхнє прагнення інтегруватися у світову оперну традицію, водночас зберігаючи інтонаційно-образні риси національної культури. Так виникає нова художня модель, де поєднуються техніка західного академічного співу та особливості китайської сценічної естетики, що робить творчість цих співачок унікальною і впізнаваною.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що проведене дослідження підтвердило гіпотезу про колоратурне сопрано як універсальний і водночас культурно зумовлений феномен, який еволюціонує на перетині традицій та інновацій. Систематизація знань про його історію, аналіз репертуару та виконавських практик, а також вивчення китайської школи в глобальному контексті дозволяють розглядати колоратурне сопрано не лише як технічну категорію вокалу, але і як значущий культурний маркер, що репрезентує діалог культур у світовому мистецькому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко, Є. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*, 30 (1). <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/download/538/917/>
2. Аллен, Д. (2012). *Аналіз та обговорення голосів типу "Цвішенфах"* [Дисертація доктора музичних мистецтв, Державний університет Аризони]. <https://core.ac.uk/download/pdf/79564063.pdf>
3. Антонюк, В. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Віпол.
4. Балдинюк, Д. І., & Балдинюк, Н. А. (2015). *Словник-довідник співака* (2-ге вид.). РВЦ «Софія».
5. Безгодова, Н., & Найрулін, А. (2023). *Вступ до мовознавства: Навчальний посібник для здобувачів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти*. Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».
6. Білавич, Д. (2013). *Українські голоси в операх Верді*. Збруч. <https://zbruc.eu/node/14545>
7. Бойко, А. М. (2019). *Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/89a5e448-a613-46e4-a582-c5bbe9bd1c1f/content>
8. Болдрі, Р. (1994a). *Путівник по оперним дуетам*. Pacific Isle Publishing.
9. Болдрі, Р. (1994b). *Путівник по оперним ролям та аріям*. Pacific Isle Publishing.

10. Варварцев, М. (2015). Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, (24).
11. Ветров, О. (2023). *Баритон в українському вокальному часопросторі: від С. Гулака-Артемівського до А. Загайкевич* [Наук. обґрунтування творч. мистецьк. проєкту на ... доктора мистецтва, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/346f3e6d-d75a-41ff-8733-26e70e9adee4/content>
12. Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Національна Музична Академія України ім. П. І. Чайковського.
13. Давидов, В. Г. (2021). Ампула. У *Велика українська енциклопедія*. Взято 30 серпня 2025 з <https://vue.gov.ua/Ампула>
14. *Два унікальних колоратурних сопрано Національної оперети об'єднались у дуєт*. (2016). <https://izvestia.kiev.ua/item/show/93648>
15. Девуд, Д. (б. д.). *The Fach system: Origin, function, and the dangers of perception* [Неопублікований рукопис, Університет Мемфіка]. <https://www.scribd.com/document/453695512/The-Fach-System-origin-function-and-the-pdf>
16. *Доніцетті Г. Лючія ді Ламмермур: Опера на 3 дії* (М. Лукаш, Пер.). (2001). Національна опера України ім. Т.Г.Шевченка.
17. Драч, І. (2010). Опера класичного бельканто: парадокси осмислення. *Ars inter Culturas*, (1), 107–120.
18. Іванова, Л., Куколь, Г., & Черкашина, М. (1998). *Історія опери* (М. Черкашина, Ред.).
19. Касьяненко, М. А. (2018). *Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: Джерелознавчий аспект* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П.

Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/09fb3498-4135-4e51-b81a-754a81d788fb/content>

20. Каччині, Д. (1970). *Нова музика* (Т. 9). AR Editions, Inc.
21. *Колоратурне сопрано*. (б. д.). zdic. <https://www.zdic.net/hans/花腔女高音>
22. *Колоратурне сопрано. Повернення*. (2016). <https://day.kyiv.ua/article/kultura/koloraturne-soprano-povernennya>
23. Кречко, Н., & Ряжко, О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147>
24. Лисенко, Т. (2024a). Вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді в аспекті специфіки виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. *Музичне мистецтво і культура*, (40), 354–371. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-24>
25. Лисенко, Т. (2024b). Про деякі особливості виконання партії Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» с. Гулака-Артемівського оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2(76), 42–47. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-7>
26. Лодигіна А. (2023). Як Соломія Крушельницька врятувала оперу "Мадам Батерфляй" і кар'єру її автора Джакомо Пуччіні. Українська правда. Життя. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/07/15/255398/>
27. *Львівський Національний Академічний театр опери та балету*. (б. д.). <https://opera.lviv.ua>
28. Міллер, Ф. (1990). Бельканто: "Викладання класичних італійських пісенних шкіл, їх занепад та відновлення" Л.Манен. *Performance Practice Review*, 3(1), 97–

99. <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=ppr>

29. Мітюшкін, В. (2020). Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*, 30 (2), 400–413.

30. Мовчан, В. (2012). Особливості конфлікту в опері Л. Деліба «Лакме». *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, (34), 54–62.

31. *Національна опера України*. (б. д.). <https://opera.com.ua>

32. Оганезова-Григоренко. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. (с. 440–459). *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universal*. Взято 30 серпня 2025 з <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-22>

33. *Одеський національний академічний театр опери та балету*. (б. д.). <https://operahouse.od.ua>

34. Панасюк, В. Ю. (2020). «Травіата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка. *Аспекти історичного музикознавства*, (221), 63–82. https://aspekty.kh.ua/vypusk21/21_aspekt_4_panasuik.pdf

35. Петр, В. (1901). *Про склади, строї та лади в дивногрецькій музиці*. Імператорський університет Святого Володимира.

36. Потебня, О. (2001). Думка й мова. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, (2-ге вид., доповнене), 34–55.

37. Руденко, О. (2024). Концертні арії Вольфганга Амадея Моцарта. *Слобожанські мистецькі студії*, 1 (04), 108–111. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.20>

38. Скотт, М. (1977). *The record of singing to 1914*. С. Scribner's Sons.

39. Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., & та ін. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

40. Стахевич, О. (2013). *Bel canto: від початків до сучасності*. Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова.
41. Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Нова книга.
42. Степаняк, Н. (2021). *Проживати кожен день і ставати кращою версією самої себе*. Музика. <https://mus.art.co.ua/nataliia-stepaniak-prozhyvaty-kozhden-den-i-stavaty-krashchoiu-versiieiu-samoi-sebe/>
43. Сун, Я. (2016). *Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю* [Дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка]. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2376/dyssertacyja-sun-janyn.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
44. Сухленко, І. Ю. (2020). Музичний фестиваль як соціальний проєкт (на прикладі міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї»). *European Journal of Arts*, (3), 167–173.
45. Суй, Н. (б. д.). Куплети аделі «Mein herr marquis» з оперети «Летюча Миша» Йоганна Штрауса в інтерпретації оперних співачок (на прикладі Марії Стеф'юк). У *XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»*. Київська Муніципальна Академія Музики Ім. Р. М. Глієра.
46. Сун, Я. (2025). *Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовностильові пріоритети* [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/e4169e74-5c12-49fa-bda6-b710cb80303a/content>
47. Тан, Ч. (2017). *Специфіка трактовки баса в опері XVII–XVIII століть: між амплуа і характером* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/20961ba6-4519-4dda-b027-ff7defe7a972/content>

48. Туркевич, В. (2009). *Зірка на ім'я Гізела Ципола*. День. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/zirka-na-imya-hizela-tsypola>
49. У Біся «Сон про червоний палац» [Відео]. (2010). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=B7wLWwu-fLE>
50. У Біся *Red Bean Poem* [Відео]. (2008). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3x2hsc33ZR8>
51. Хічкок, Х. (1990). "Флорентійська камерата: Документальні дослідження та переклади" Клода В. Паліски. *Performance Practice Review*, 3(1), 78–81. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199003.01.5>
52. Ці, М. (2018). *Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації* [Неопубл. дисертація кандидата мистецтвознавства]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
53. *Чарівна флейта*. (б. д.). Львівський Національний Академічний театр опери та балету. https://opera.lviv.ua/shows/charivna-flejta/?utm_source=chatgpt.com
54. Чен, К. (2024). *Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз* [Дис. ... д-ра філософії, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського]. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/dc354367-f0d5-4eb4-9613-08382425c147/content>
55. Чжан, Ї. (2021). *Тема « вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової]. <http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya-CHzhan-Iven.pdf>
56. Чжоу, Ї. (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)* https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_

e8963.pdf [Неопубл. дис. канд. мистецтвознавства]. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.

57. Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва* (Т. 2). Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

58. *Allegro espressivo · Elizabeth Buccheri* [Відео]. (2018, 11 серпня). https://www.youtube.com/watch?v=pvske7ThL8s&list=OLAK5uy_niI0z2DWTxhkczNS7wcP1czwOLfBttkJs

59. Antonyuk, V., Kalashnyk, M., Stakhevych, O., Rudenko, O., & Lihus, V. (2023). Ukrainian vocal paradigm of Boleslav Yavorsky. *Amazonia Investiga*, 12(71), 54–60. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.71.11.4>

60. Beverly Sills "O luce di quest'anima" on The Ed Sullivan Show [Відео]. (2021). https://www.youtube.com/watch?v=_ivvlAqhWHY

61. Calvi, C. (1868). *Maria Spezia-Aldighieri e Gottardo Aldighieri: cenni biografici*. Tipografia delle Murate.

62. *Cecilia Bartoli - Biography*. (б. д.). Decca Classics. <https://www.deccaclassics.com/en/artists/ceciliabartoli/biography>

63. Chen, N. (2014). *Songs of Xinjiang*. China Daily. https://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2014-12/22/content_19137015_2.htm

64. Chen, N. (2025). *Songs of inspiration*. China Daily. <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/613521>

65. Christenson, R. (2017). *Expressions of madness in coloratura mad scenes of bel canto operas* [Senior Honors Theses, Liberty University]. <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/691>

66. *Ciofi Final Acte V Manon* [Відео]. (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=u4cfhglZgC4>

67. *Concert.ua*. (б. д.). <https://concert.ua>

68. *Diana Damrau - soprano*. (б. д.). <https://web.archive.org/web/20110725050730/http://www.diana-damrau.com/2007/en/reviews.html>

69. *Dilbèr* - *Swallow* [Відео]. (2016). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nYNTXfGVtCg>
70. Ebert, R. (1996). *Madame Butterfly* movie review. <https://www.rogerebert.com/reviews/madame-butterfly-1996>
71. *Encore Maestro Bellincampi!* (2024). Auckland Philharmonia. <https://aucklandphil.nz/news/encore-maestro-bellincampi/>
72. *Enfant si j'étais roi (Liszt)-Sarah Stone, soprano and Richard Boldrey, piano* [Відео]. (2017, 27 вересня). https://www.youtube.com/watch?v=jB3gAQv_0fc
73. Fisher, B. D. (Ред.). (2001). *Mozart's The Magic Flute (Opera Classics Library™)*. Opera Journeys Publishing.
74. Joseph, C. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon Books.
75. Колоратура. (б. д.). У *СЛОВНИК.ua*. Взято 30 серпня 2025 з <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=колоратура>
76. *Kathleen Battle - Rossini: Una voce poco fa* [Відео]. (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=4FwZKjFJ-qo>
77. *Kathleen Battle, Soprano.* (б. д.). Operabase. <https://www.operabase.com/kathleen-battle-a9504/en>
78. Kniaziev, V., Vladyslav, Y., Bobechko, O., Mandziuk, L., Kalustian, O., & Chornyi, Y. (2025). Vocal and instrumental art of Ukraine: convergence of classics and modernity. *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 6(2). <https://doi.org/10.51798/sijis.v6i2.987>
79. *Lucia di Lammermoor: The Mad Scene* [Відео]. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=b216FILTKtU>
80. *Maayan Licht Sopranista Biography.* (б. д.). <https://www.maayanlicht.com/>
81. *Madama Butterfly: Un bel di, vedremo* [Відео]. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=DiBGWYAc-y8>
82. *Madame Butterfly: Un Bel Di Vedremo (Act. 2)* [Відео]. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=xN0i-5S5jQY>

83. *Manon Lescaut. Mirella Freni & Peter Bvorsky* [Відео]. (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=sx6ptmSWOiw>
84. Matiushenko-Matviichuk, V. (2025). Peculiarities of ukrainian vocal music in terms of performance and the relevance of improving vocal education. У N. Lebedeva (Ред.), *Enhancing Music Education With Innovative Tools and Techniques* (с. 235–261). GI Global Scientific Publishing. <https://doi.org/10.4018/979-8-3693-8432-9.ch010>
85. McCarthy, J. (2012). *Joan Sutherland – Two Tributes*. Gramophone. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/joan-sutherland-two-tributes-gramophone-november-2010-by-john-steane-and-edward-greenfield>
86. Milnes, R. (2011). Singspiel and Symbolism. У J. Nicolas (Ред.), *Die Zauberflöte opera guide* (с. 11–16).
87. Ng, D. (2008). *Liping Zhang is a thoroughly cosmopolitan 'Madame Butterfly'*. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-zhang1-2008oct01-story.html>
88. Nicholas, J. (Ред.). (2011). *Die Zauberflöte opera guide*. Overture Publishing.
89. *Oh! Quand je dors (F. Liszt)-Sarah Stone, Soprano and Richard Boldrey, Piano* [Відео]. (2017, 12 вересня). <https://www.youtube.com/watch?v=7jPKPzvKHAk>
90. Ostrovska, T. (2024). *The Impact of Live-streamed and Recorded Live Performance on the International Classical Music Environment* [Unpublished Doctoral thesis, City, University of London]. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/34008/1/Ostrovska%20thesis%202024%20PDF-A.pdf>
91. Parchomenko, I. (2023). Functioning of the music industry in contemporary Ukraine: from concert to unit of copyright. *Ukrainian Cultural Studies, 1(12)*, 88–93. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19)

92. *Peruvian tenor breaks La Scala encore taboo*. (2007). CBC News. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/peruvian-tenor-breaks-la-scala-encore-taboo-1.637125>
93. *Prof. ZHANG Liping*. (б. д.). The Chinese University of Hong Kong. <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/zhang-liping>
94. *Puccini - Mme Butterfly - Un bel di, vedremo* [Відео]. (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=bkUq98oiyRc>
95. Putiatytska, O., Sakalo, O., Artemieva, V., Shchyrytsia, D., & Yakymchuk, O. (2024). The emergent properties of the opera genre in the contemporary musical context. *Música Hodie*, (Música Hodie). <https://doi.org/10.5216/mh.v24.79940>
96. *Renata Tebaldi e Giuseppe di Stefano - Manon Lescaut* [Відео]. (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=jyy1YIPLXC4>
97. *Richard Boldrey*. (б. д.). Cedile. <https://www.cedillerecords.org/artists/richard-boldrey/>
98. Rossini, G. (1902). *Lettere di G. Rossini* (G. Mazzatinti, Ред.). G. Barbèra.
99. Rossini, G. (1998). *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* (A. Zedda, Ред.). Fondazione Rossini.
100. Royer, A. (1875). *Histoire de l'Opéra*. Bachelin-Deflorenne.
101. *Sabine Devieille – "Air des clochettes"* [Відео]. (2024). <https://www.youtube.com/watch?v=bS-SVXwVXfs>
102. Sai, W. (2023). Critical assessment of the impacts of digital technological developments on opera companies and consumers through production and consumption. *Media and Communication Research*, (4), 12–20. <https://doi.org/10.23977/mediacr.2023.041003>.
103. *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*. (2025). <https://journals.sapienzaeditorial.com/index.php/SIJIS>
104. Sharma, T. G. (2020). *Lucia's Liberation: Feminine Madness in Donizetti's Lucia di Lammermoor* [Partial Fulfillment of the Prerequisite for

Honors in Music, Wellesley College]. <https://repository.wellesley.edu/object/ir1166>

105. *Soprano Zhang Liping's new album* [Bideo]. (2025). <https://www.youtube.com/watch?v=xPT2Yqq-GMk>

106. Turnbull, R. (2010). *China's First Lady of Opera*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2010/03/05/arts/05iht-madame.html>

107. Verdi, G. (1983). *The Metropolitan Opera Classic Library La Traviata*. Little, Brown & Company.

108. Vogler, C. (2007). *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers* (3-тє вид.). Michael Wiese Productions.

109. Williams, A. E., & Lin, Y. (2014). Projecting the voice: Observations of audience behaviours in ICT-mediated contemporary opera. *New Review of Hypermedia and Multimedia*. <https://doi.org/10.1080/13614568.2014.889224>

110. *Wu Bixia - Olive Tree* [Bideo]. (2010). <https://www.youtube.com/watch?v=UO3hankg2aU>

111. *Wu Bixia - Rippling Brook* [Bideo]. (2010). <https://www.youtube.com/watch?v=g-Ff2ECS3Ag>

112. *Zhang Yu Carolyn*. (б. д.). YouTube. <https://www.youtube.com/@Zhangyucarolyn11>

113. *Zhang Yu Carolyn – "Ah! Oú va la jeune indone"* [Bideo]. (2009). <https://www.youtube.com/watch?v=cZzS1jh728g>

114. *Zhang Yu Carolyn – Coloratura Soprano*. (б. д.). <https://zhangyucarolyn.com/about/>

115. *Zhang Yu Carolyn - Denevér: Kacagó dal* [Bideo]. (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=4Zj9tFn8mTU>

116. *Zhang Yu Carolyn – "È strano!...Sempre libera"* [Bideo]. (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=RwpN3sb8UIE>

117. *Zhang Yu Carolyn – Kínai énekesnő a csitári hegyek alatt* [Bideo]. (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=gxuSX7TQxEA>

118. *Zhang Yu Carolyn — Liu aria “Tu che di gel”* [Bideo].
(2019). <https://www.youtube.com/watch?v=UtjoqoAXNM4>
119. *Zhang Yu Carolyn — Szép vagy gyönyörű vagy Magyarország* [Bideo].
(2023). <https://www.youtube.com/watch?v=dvntDCAh8xE>
120. *Zhou Xiaoyan - Hongdou Ci* [Bideo].
(2008). https://www.youtube.com/watch?v=LZRbC_Fi0wM
121. *Zhou Xiaoyan Taught Liao Changyong* [Bideo].
(2013). <https://www.youtube.com/watch?v=fUcKS56JfY0>

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Цзян Цінь. Тембр-амплуа колоратурного сопрано в смислових орієнтирах оперного твору. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд.: М.С. Чернявська, Ю.В. Ніколаєвська, О.В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 204 – 216.
<https://www.kharkiv.ua/aspekty/vypusk.php?vol=29&year=2022>
2. Цзян Цінь. Творча постать Ділбер Юніс у контексті вокального мистецтва Китаю XX–XXI століть. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю.В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 199 – 211.
https://intermusic.kh.ua/vypusk65/problem_65_12_tszyantsin.pdf
3. Цзян Цінь. Творчість китайських сопрано в аспекті глобалізаційних процесів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 75. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 348 с. ISSN 2519-44.
https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_7-107-120JiangQin%20.pdf

КОНФЕРЕНЦІЇ:

1. «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 07 – 10.12.2017);
2. «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 19.05.2018);
3. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція» (Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової; Одеса, 17–19 квітня 2019);
4. «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 11-12.02.2025).