

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

УДК 784.087.612.1:782(4)

ЯНЬ СИХАНЬ

**ОПЕРНІ АМПЛУА СОПРАНО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ XVII–XIX СТОЛІТЬ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

ДИСЕРТАЦІЯ

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.

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор ШАПОВАЛОВА Л. В.

Харків – 2025

Анотація

Янь Сихань. Оперні амплуа сопрано в європейському мистецтві XVII–XIX століть: інтерпретологічний аналіз. – 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.

У дисертації представлено дослідницьку концепцію вокального виконавства як когнітивну проблему на матеріалі мистецтва сопрано. Співак і його голос постають в ній як первісна онтологічна ознака вокального мистецтва, креативна сила актуальної комунікації, тоді як осердям всієї системи музичної творчості слугує музичне мислення — специфічний раціонально-духовний процес вокаліста і водночас «механізм» його реалізації в професійній діяльності. Метафізичний акт ототожнення Буття та Мистецтва через суб'єкта вокальної творчості (співачки) та духовно-естетичне задоволення від співу, співпереживання голосу, що звучить та сприймається як знаменник трансцендентної Краси в оперному жанрі. Константні функції співацького «мислення голосом» — *семантична, рецептивно-сугестивна, перформативна* (сценічна візуалізація образу в просторі театральної дії), *символічно-пізнавальна* — взаємодіють у часопросторі оперної вистави разом з когнітивною (розумово-усвідомленою) діяльністю.

Таким чином, дисертації домінує інтерпретативний підхід до вивчення співацької діяльності з позицій виконавської когнітивістики.

Вивчення мистецтва сопрано в контексті оперної традиції Західної Європи XX століття китайськими дослідниками передбачає не лише історичний інтерес, а й методологічний — для розуміння повноти картини культурної глобалізації, розуміння тенденцій творчої практики в цілому. Існують проблеми, які мають загальне значення для всіх співацьких спеціалізацій, особливо в царині вічно актуальної 400-річної оперної класики. Також в оперній інтерпретології (напряму сучасної музичної науки) недостатньо представлена системно-діяльнісна аналітика «зіркових» сопрано європейського/світового рівня XX–XXI століть, включно з напрямом *Historically Informed Performance*. Отже, актуальність теми спричинена:

- дослідницькою увагою до новітньої історії жіночих амплуа в європейській оперній традиції, їх мистецькою значущістю в «пантеоні» сучасної виконавської класики;
- недостатнім рівнем висвітлення індивідуальної творчості видатних сопрано, життєдіяльність яких складає ненаписану ще антологію оперної практики XX–XXI століть;
- підвищеною активізацією співачок до саморефлексії своєї творчості на тлі суспільного інтересу до мистецтва сопрано в сучасному та оперному (концертному) виконавстві.

Мета дослідження – на ґрунті інтерпретологічного аналізу жіночих амплуа в творчості видатних співачок минулого та сучасності з’ясувати типологічні процеси мистецтва сопрано як феномена новоєвропейської традиції XVII–XIX століть.

Об’єкт дослідження – оперне мистецтво Західної Європи XVII–XIX століть; **предмет** – амплуа сопрано в історичній репроспективі та виконавській практиці XX–XXI століть.

Новизна отриманих результатів полягає в тому, що в українському музикознавстві феномен високого жіночого голосу сопрано *вперше*:

- набув осмислення як предмет музичної когнітивістики, що вивчає функціональні закони мислення, та інтерпретології, яка звертається до індивідуальності музиканта-виконавця;
- визначений через парадигматику оперних амплуа видатних представниць сопранового співу в контексті виконавської практики XX–XXI століть. У дисертації обґрунтовано когнітивний підхід до розуміння специфіки мистецтва сопрано серед інших співацьких типів; становлено етапи розвитку вокальних типів сопрано з урахуванням педагогічних, фізіологічних, естетичних і соціокультурних чинників; здійснено міждисциплінарний аналіз сопранових амплуа в європейській оперній традиції XVII–XIX століть від виконавського універсалізму до спеціалізації. Як наслідок розкрито роль типологізації жіночого сопрано як явища європейської оперної класики через зміни естетичних пріоритетів, театральні-інституційних вимог минулого та почасті сьогодення; визначені типи *любовної чуттєвості* в сценічному часопросторі опери у вигляді двох типів сенситивностей: від’ємної та доповненої, що пов’язані онтологічним критерієм «повнота / порожнеча» і активно розкривають свою присутність в образних амплуа сопрано.

Уточнено: поняття універсалізму й спеціалізації в історичному розвитку *bel canto* та системи *Fach*. *Отримало подальший розвиток:* поняття «реверсивного універсалізму» як прояв подолання фахових обмежень в мистецтві сопрано.

Структура роботи двочастинна. У Розділі 1 «Методологічні аспекти когнітивної теорії вокального мистецтва та виконавства» розглядаються сучасні публікації, присвячені вивченню специфіки сопрано, що демонструють складну траєкторію:

- від технічно універсалізації *bel canto* (XVII – початок XVIII століть);
- через *структуралізацію* (системи *Fach*) і, зрештою, до дедалі більшої *індивідуалізації* в добу постмодерністського пошуку виконавської ідентичності (режисерський театр, мистецькі проекти, концертні вистави старовинних опер тощо).

Трактування терміна «амплуа» в сучасній оперній інтерпретології має скоріше більш широке значення, ніж вузькофахове, хоча його значення обумовлені когнітивним трикутником «технологія – психологія – творчість як інтерпретація».

Дослідницька стратегія когнітивного підходу до специфіки вокального амплуа – *установка на інтерпретативне мислення* співака / співачки – в контексті оперної інтерпретології полягає в наступному:

- 1) врахувати історичну генезу явища оперного театру (в нашому випадку тип співацького голосу – сопрано, його амплуа);
- 2) вивчити композиторський оригінал оперної партії – вокальну мову свого героя, персонажа в контексті художнього цілого;
- 3) на ґрунті аналізу множинної варіативності виконавських версій **розкрити сутність вокально-сценічного образу як відкрито функціонально-динамічну систему.**

Отже, питання формування інтерпретативного мислення виконавця є ключовим для розуміння динаміки оперної традиції від класики XVII–XIX століть до її ревіталізації в сучасному виконавстві. В наш час взаємозв'язок вокальної мови та мислення співака постає засадничим чинником його професійної ідентичності.

У Розділі 2 «Феноменологія сопрано: історична динаміка вокальних стилів» мистецтво сопрано як явище європейської оперної практики XVII–XIX століть постає в контексті парадигмальної зміни естетичних пріоритетів, виконавських амплуа, театральних інституційних вимог минулого та почасти

сьогодення. Типологізація жіночого сопрано в оперному мистецтві є складною багатовимірною системою, що охоплює біофізіологічні, віртуозно-технічні параметри голосу, а також історично вкорінені естетичні, соціокультурні та драматургічні чинники вокальної мови.

Історичні амплуа сопрано уособлюють іманентну суб'єктність жіноцтва. Виконання оперних партій сопрано насичує музичний простір відповідним навантаженням прояву фемінності – відкритість, наповненість, краса (тілесна та ментальна), непередбачуваність, здатність до вольового зухвальства, загадковість, надчуттєвість, емоційне піднесення.

Голос сопрано виявляє широту діапазону станів людської натури: своєрідна зустріч із проявом чуттєвої інтимності; коливання між екстатичною неперевершеністю і повним спустошенням («розчиненням» у *за-бутті*). Саме жіночість сопрано дарує слухачеві дотик до граціозної незвичайності, яка немов просякнута символічною здійсненністю, міфологічним конструктом, відчуттям присутності метафізичного, ірраціонального (чаклунство, сакральна посвята). Легкість та елегантна м'якість звучання сопрано поєднуються з потужністю голосу, його надлишковою пластичною спроможністю, демонструючи яскравість та незабутність «народженої» мелодії.

Носій сопрано – жінка; отже, неодмінним постає зв'язок із чуттєвою інтимністю, яка має специфічну рису свого прояву в музиці – бути прихованою уявою та водночас фіксувати свій розквіт, надаючи ознаки присутності Еросу.

Аналіз творчості «зіркових» сопрано засвідчив роль інтерпретативної складової їх виконавського стилю, який, як правило, формується на «трьох китах» професійної підготовки співаків:

- вокальна технологія (голос, співацький апарат, тембр);
- вокальна мова (яку означає композитор через своє мислення);
- виконавський стиль як інтерпретація.

Видатні виконавиці оперної класики Дж. Норман, Р. Флемінг, С. Йончева свідомо розширюють межі фахової класифікації, поєднуючи технічну майстерність із самобутнім прочитанням вокально-сценічного образу (не озираючись на типологічні обмеження). Такий підхід актуалізує творче мислення артисток оперної сцени як знаряддя самопізнання, креативної сили, стилістичної гнучкості та культурної ідентифікації.

Таким чином, *інтерпретативне мислення – це умова успішної діяльності артиста-вокаліста і стратегія виховання «універсальної співачки»* в соціокультурних запитах ХХ–ХХІ століть.

Культурологічний дискурс пізнання історико-стильової динаміки сопрано репрезентований вченням німецького мислителя, «філософа життя», ірраціоналіста Ф. Ніцше. Йдеться про два типи культурного начала – аполлонічне (системність, традиція, спокій) та діонісійське (драматизм, надлишковість, потужність, нелінійність, поза-чуттєвість). У Розділі 1 розкрито актуальний потенціал фемінних візій в міфологічних образах через оформлення архетипічних інваріантів, що характеризується ідеєю «подвійності» буттєвості. Так, образ Арміди стає прикладом культурологічного синтезу «деформаційної спокуси» та «спокуси творіння». Цінними є змістовні когнітивні пари:

- краса / руйнація (демонтаж);
- реальне / ірреальне;
- велике звершення (творіння) опонує фальшивому за-буттю;
- дійсне / містичне;
- розум / емоція (пристрасть);
- раціональність / поза-чуттєвість.

Таким чином, генеза образів грецької міфології слугувала запорукою створення галереї різноманітних символічних констант-архетипів, які реалізуються в мистецтві (зокрема, в музиці), літературі, творчості в цілому. Отже, музичний світ представляє слухачеві перлини жіночого вокалу – сопрано, який реалізує поліваріативну спрямованість свого змісту, форми, композиції, надаючи «гендерні крила» мистецтву музики.

Інтерпретаційна парадигма сопрано об'єднує архетипічність та раціональність, демонструючи глибокі, напружені, драматичні відносини між дійсністю наявного буття та поза-чуттєвою не-формальністю мистецтва.

Реальність оперного співу відкривається в культур-антропологічному просторі та розкривається завдяки двом логіко-мистецьким візіям: чуттєвості (поза-межного) та сценічної форми (наявної обмеженості, традиції), які виявляють себе завдяки символічній множинності – архетипам, що є носіями жіночої сутності героїнь оперної вистави. У такий спосіб феномен сопрано маніфестує символізацію (не)перекладностей раціональними засобами та демонструє уособлення у вигляді *музичної Інаковості – нелінійної поза-межності*. Музична утаємниченість (містичність) і піднесення розуму

будуть завжди утримувати сопрано в його творчому акті неперевершеності та нескінченного прагнення трансцендентної сакралізації Жіноцтва!

Висновки. Історична ретроспектива мистецтва сопрано постає як поступова «модуляція» – рух від виконавського універсалізму, притаманного творам епохи *bel canto*, що передбачала функціональну мобільність амплуа сопрано, – до спеціалізованої вокальної стратифікації, що склалася в оперній практиці другої половини XIX століття в межах системи *Fach*. Визначено її роль як регулювання співвідношення типу голосу, драматургічної функції вокально-сценічного образу та репертуарного призначення.

Універсальність, притаманна виконавицям XVIII–XIX століть – «зіркам» мистецтва сопрано свого часу, таким як Ізабелла Колбран, Джудітта Паста, Генрієтта Зонтаг та Марія Малібран – полягала у здатності вільно охоплювати широкий спектр ролей, адаптуючи свій голос до різних стилістичних та драматичних завдань. Приклади творчості оперних примадон минулого вказують на універсалізм як естетичну парадигму доби, що віддзеркалила уявлення про взаємозамінність тембрових і емоційних модусів жіночого голосу: від колоратурного до лірико-драматичного.

Згодом, зі зміною оперної естетики, зростанням оркестрової потужності та інституалізацією театральної системи, відбувається уніфікація голосових типів, яка значно обмежує інтерпретаційну свободу виконавиць. У цьому контексті українська співачка світового рівня Соломія Крушельницька постає як *символ перехідної культурної межі*: її сопранове звучання унаочнило перед-фахову універсальність на зламі епох. Артистка в своїх ролях-партіях поєднала технічну майстерність, гнучкість і експресію драматичного сопрано, виконуючи репертуар в стильовому діапазоні від *bel canto* до італійського веризму та німецької міфології оперних творів Р. Вагнера.

В аспекті феноменології творчості видатних представниць оперного виконавства типологія сопрано постає як культурний архетип, що фіксує зміни естетичних норм, соціокультурних уявлень про жіночий голос, його репрезентативну функцію в оперному творі, семантичне амплуа.

Сопрано в європейському мистецтві минулих століть – це не формалізована голосова детермінанта, а динамічне явище, що має історичні корені і водночас перебуває в сучасному культурному хронотопі, щоб засобами вокальної мови відображати змінні уявлення про жіночність та її інтерпретацію, бути «містком» вокальної ідентичності умовного персонажа

та реальної життєтворчості видатних співачок, що проживають історії своїх героїнь «тут і зараз».

Ключові слова: сопрано, амплуа, історична епоха, музична культура, вокальне мистецтво, європейські традиції, спів, опера, жанрові моделі, стильові аспекти, композиторське мислення, музична мова, музичне мислення, інтерпретатор, вокальна творчість; музична драматургія; комунікація; концепт, методи аналізу, композиція, спадкоємність, періодизація, принцип тематичного розвитку.

Yan Sihan. Soprano Voice Types in European Art in the 17th–19th centuries: An Interpretological Analysis. – Qualification Scientific Work Submitted as a Manuscript. A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 – Musical Art. – Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation presents a research concept of vocal performance as a cognitive problem, based on the art of the soprano. The singer and their voice are presented as the primary ontological feature of vocal art, a creative force of actual communication, while the core of the entire system of musical creativity is musical thinking – a specific rational-spiritual process of the vocalist and simultaneously the "mechanism" of its realization in professional activity. It is a metaphysical act of identifying Being and Art through the subject of vocal creativity (the female singer) and the spiritual-aesthetic pleasure derived from singing, the empathy with a voice that is sounded and perceived as the denominator of transcendent Beauty in the operatic genre. The constant functions of the singer's "thinking with the voice" – *semantic, receptive-suggestive, performative* (stage visualization of an image in the space of theatrical action), *symbolic-cognitive* – interact in the spacetime of an opera performance alongside cognitive (intellectual-conscious) activity.

Thus, the dissertation is dominated by an interpretive approach to the study of singing activity from the perspective of performance cognitivism.

The study of the soprano art in the context of the 20th-century Western European operatic tradition by Chinese researchers implies not only a historical interest but also a methodological one – for understanding the full picture of cultural globalization and the trends of creative practice as a whole. There are problems of universal significance for all vocal specializations, especially in the realm of the perennially relevant 400-year-old operatic classics. Furthermore,

operatic interpretology (a direction in modern musicology) lacks a systematic-activity analysis of "star" sopranos of European/world level from the 20th–21st centuries, including the *Historically Informed Performance* movement. Hence, the relevance of the topic is driven by:

- research attention to the recent history of female voice types in the European operatic tradition and their artistic significance in the "pantheon" of modern performance classics;
- an insufficient level of coverage of the individual creativity of outstanding sopranos, whose life and work constitute an as-yet-unwritten anthology of 20th–21st-century operatic practice;
- increased activation of female singers towards self-reflection of their creativity against the backdrop of public interest in the art of the soprano in modern and operatic (concert) performance.

Research Objective – based on an interpretological analysis of female voice types in the work of outstanding singers of the past and present, to elucidate the typological processes of the soprano art as a phenomenon of the Modern European tradition of the 17th–19th centuries.

Object of study – the operatic art of Western Europe in the 17th–19th centuries; **subject** – the soprano voice type in historical retrospect and performance practice of the 20th–21st centuries.

Novelty of the obtained results lies in the fact that in Ukrainian musicology, the phenomenon of the high female soprano voice has *for the first time*:

- been conceptualized as a subject of musical cognitivism, which studies the functional laws of thinking, and interpretology, which addresses the individuality of the musician-performer;
- been defined through the paradigmatics of operatic voice types of outstanding representatives of soprano singing in the context of 20th–21st-century performance practice. The dissertation substantiates a cognitive approach to understanding the specifics of the soprano art among other vocal types; establishes the stages of development of soprano vocal types considering pedagogical, physiological, aesthetic, and socio-cultural factors; conducts an interdisciplinary analysis of soprano voice types in the European operatic tradition of the 17th–19th centuries from performance universalism to specialization. Consequently, the role of the typologization of the female soprano as a phenomenon of European operatic classics is revealed through changes in aesthetic priorities, theatrical-institutional demands of the past and partly the present; two types of *amorous sensibility* in the

stage spacetime of opera are defined as negative and augmented sensitivities, linked by the ontological criterion of "fullness / void" and actively revealing their presence in the figurative voice types of the soprano.

Clarified: the concepts of universalism and specialization in the historical development of *bel canto* and the *Fach* system. *Further developed:* the concept of "reverse universalism" as a manifestation of overcoming professional limitations in the art of the soprano.

The work has a two-part structure. Part 1 «Methodological aspects of the cognitive theory of vocal art and performance». Modern publications dedicated to studying the specifics of the soprano demonstrate a complex trajectory:

- from the technical universalization of *bel canto* (17th – early 18th centuries);
- through *structuralization* (the *Fach* system) and, ultimately, to increasing *individualization* in the era of the postmodern search for performance identity (director's theater, artistic projects, concert performances of early operas, etc.).

The interpretation of the term "voice type" (*Fach*) in modern operatic interpretology tends to have a broader meaning than a narrow professional one, although its meanings are conditioned by the cognitive triangle of "technology – psychology – creativity as interpretation."

The research strategy of the cognitive approach to the specifics of the vocal voice type – *the orientation towards the interpretive thinking* of the singer – in the context of operatic interpretology consists of the following:

- 1) consider the historical genesis of the phenomenon of opera theater (in our case, the type of singing voice – soprano, its voice type);
- 2) study the composer's original of the operatic part – the vocal language of one's character in the context of the artistic whole;
- 3) based on the analysis of the multiple variability of performance versions, **reveal the essence of the vocal-stage image as an open functional-dynamic system.**

Therefore, the question of forming the performer's interpretive thinking is key to understanding the dynamics of the operatic tradition from the classics of the 17th–19th centuries to its revitalization in modern performance. Today, the interconnection between the vocal language and the singer's thinking is a fundamental factor of their professional identity.

All historical soprano voice types embody the immanent subjectivity of femininity. The performance of soprano operatic parts saturates the musical space with a corresponding load of femininity manifestation – openness, fullness, beauty

(physical and mental), unpredictability, capacity for willful audacity, mystery, supersensibility, emotional elevation.

The soprano voice reveals the breadth of the range of states of human nature: a unique encounter with the manifestation of sensual intimacy; fluctuation between ecstatic superiority and complete devastation ("dissolution" in oblivion). It is the femininity of the soprano that grants the listener a touch of graceful unusualness, as if permeated with symbolic actuality, a mythological construct, a sense of the presence of the metaphysical, the irrational (sorcery, sacred initiation).

The lightness and elegant softness of the soprano's sound are combined with the power of the voice, its excessive plastic capability, demonstrating the brightness and memorability of the "born" melody.

The bearer of the soprano is a woman; therefore, a connection with sensual intimacy is imperative, which has a specific trait of its manifestation in music – to be a hidden imagination and simultaneously to fix its bloom, giving signs of the presence of Eros.

The analysis of the work of "star" sopranos has evidenced the role of the interpretive component of their performance style, which, as a rule, is formed on the "three pillars" of singers' professional training:

- vocal technology (voice, singing apparatus, timbre);
- vocal language (which is defined by the composer through their thinking);
- performance style as interpretation.

Outstanding performers of operatic classics such as J. Norman, R. Fleming, S. Yoncheva consciously expand the boundaries of professional classification, combining technical mastery with a unique reading of the vocal-stage image (without regard to typological limitations). This approach actualizes the creative thinking of opera artists as a tool of self-knowledge, creative force, stylistic flexibility, and cultural identification.

Thus, *interpretive thinking is a condition for the successful activity of a vocal artist and a strategy for educating a "universal singer" in the socio-cultural demands of the 20th–21st centuries.*

The culturological discourse of understanding the historical-stylistic dynamics of the soprano is represented by the teaching of the German thinker, "philosopher of life," and irrationalist F. Nietzsche. This concerns two types of cultural origin – the Apollonian (systematicity, tradition, calm) and the Dionysian (dramatism, excess, power, non-linearity, extra-sensibility). In Chapter 1, the relevant potential of feminine visions in mythological images is revealed through

the formation of archetypal invariants, characterized by the idea of the "duality" of being. Thus, the image of Armida becomes an example of a culturological synthesis of "deformative seduction" and "seduction of creation." Meaningful cognitive pairs are valuable:

- beauty / destruction (dismantling);
- real / unreal;
- great achievement (creation) opposes false oblivion;
- actual / mystical;
- reason / emotion (passion);
- rationality / extra-sensibility.

Thus, the genesis of images from Greek mythology served as a guarantee for the creation of a gallery of diverse symbolic constant-archetypes, which are realized in art (particularly in music), literature, and creativity as a whole. Therefore, the musical world presents the listener with the pearls of female vocals – the soprano, which realizes the poly-variable directionality of its content, form, and composition, giving "gender wings" to the art of music.

The interpretative paradigm of the soprano unites archetypicality and rationality, demonstrating deep, tense, dramatic relations between the reality of existing being and the extra-sensible non-formality of art.

The reality of operatic singing is revealed in the cultural-anthropological space and unfolds thanks to two logical-artistic visions: sensibility (extra-limited) and stage form (present limitation, tradition), which manifest themselves through symbolic multiplicity – archetypes that are carriers of the female essence of the heroines of an opera performance. In this way, the phenomenon of the soprano manifests the symbolization of (un)translatabilities by rational means and demonstrates personification in the form of *musical Otherness – non-linear extra-limitation*. Musical mystification (mysticalness) and the elevation of reason will always hold the soprano in its creative act of unsurpassability and infinite striving for the transcendent sacralization of Femininity!

In part 2 «Phenomenology of the soprano: historical dynamics of vocal styles», the art of the soprano as a phenomenon of European operatic practice of the 17th–19th centuries is researched in the context of the paradigmatic change of aesthetic priorities, performance voice types, and theatrical-institutional demands of the past and partly the present. The typologization of the female soprano in operatic art is a complex, multidimensional system encompassing

biophysiological, virtuoso-technical parameters of the voice, as well as historically rooted aesthetic, socio-cultural, and dramaturgical factors of vocal language.

Conclusions. The historical retrospective of the soprano art appears as a gradual "modulation" – a *movement* from performance universalism, inherent in the works of the *bel canto* era, which implied functional mobility of soprano voice types, – towards specialized vocal stratification, established in the operatic practice of the second half of the 19th century within the *Fach* system. Its role is defined as regulating the correlation between voice type, the dramaturgical function of the vocal-stage image, and repertoire purpose.

The universality inherent in the performers of the 18th–19th centuries – the "stars" of the soprano art of their time, such as Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Henriette Sontag, and Maria Malibran – lay in the ability to freely encompass a wide range of roles, adapting their voice to various stylistic and dramatic tasks. Examples from the work of past operatic prima donnas indicate universalism as an aesthetic paradigm of the era, reflecting ideas about the interchangeability of timbral and emotional modi of the female voice: from *coloratura* to lyric-dramatic.

Later, with changes in operatic aesthetics, the growth of orchestral power, and the institutionalization of the theater system, a unification of voice types occurs, significantly limiting the interpretive freedom of performers. In this context, the world-renowned Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska emerges as a *symbol of a transitional cultural boundary*: her soprano sound exemplified pre-*Fach* universality at the turn of the eras. The artist combined technical mastery, flexibility, and the expression of a dramatic soprano in her roles, performing a repertoire in a stylistic range from *bel canto* to Italian verismo and the German mythology of R. Wagner's operatic works.

From the perspective of the phenomenology of creativity of outstanding representatives of operatic performance, the typology of the soprano appears as a cultural archetype that captures changes in aesthetic norms, socio-cultural ideas about the female voice, its representative function in an operatic work, and its semantic voice type.

The female soprano in European art of past centuries is not a formalized vocal determinant but a dynamic phenomenon with historical roots that simultaneously exists in the modern cultural chronotope, using the means of vocal language to reflect changing ideas about femininity and its interpretation, to be a "bridge" of vocal identity between a conditional character and the real life-creation of outstanding singers who live the stories of their heroines "here and now."

Key words: soprano, role, historical era, musical culture, vocal art, European traditions, singing, opera, genre models, stylistic aspects, composer's thinking, musical language, musical thinking, interpreter, vocal creativity, musical drama, communication, concept, methods of analysis, composition, continuity, periodization, principle of thematic development.

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Янь Сихань. (2024). Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte»: жанровий та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 73, 106-119. DOI 10.34064/khnum1-73.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemu_72_6_Sihan.pdf

Янь Сихань. (2025). Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 161-175. DOI 10.34064/khnum2-39.09

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_9_161-175_Sihan.pdf

Янь Сихань. (2025). Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 75, 95-106. DOI 10.34064/khnum1-75.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_6-95-106YANSIHAN.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОГНІТИВНОЇ ТЕОРІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИКОНАВСТВА	
1.1. Історіографія: амплуа – голос – вокальна мова / мислення.....	27
1.2. Голос як архетип європейської культури: театр – опера.....	44
1.3. Барокове сопрано: на матеріалі оперного амплуа Арміди.....	68
Висновки до Розділу 1.....	100
РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СОПРАНО: ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ВОКАЛЬНИХ СТИЛІВ	
2.1 Трансформація ролі сопрано у період від пізнього бароко до романтизму: від афекту до драматичної достовірності.....	102
2.1.1 Оперна реформа К. В. Глюка: трансформація вокальної техніки, семантика сопрано.....	117
2.1.2 В. Белліні та Г. Доніцетті: <i>bel canto</i> в структурі драми.....	126
2.1.3 Дж. Верді: драматичне сопрано як голос емоційної тотальності.....	133
2.1.4 Драматичне сопрано в операх Р. Вагнера: міфологічний та акустичний масштаб.....	140
2.2 Темброва персоніфікація в опері-buffa (на прикладі образу Деспіни з опери « <i>Così fan tutte</i> » В. А. Моцарта.....	148
2.3 Типологія жіночого сопрано в оперному мистецтві XVII–XIX століть та її віддзеркалення у творчості видатних співачок XX–XXI століть.....	175
2.4 До антології амплуа сопрано європейської традиції у виконавській практиці сучасного Китаю.....	186
Висновки до Розділу 2.....	195
ВИСНОВКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	206
ДОДАТОК.....	218

ВСТУП

Обґрунтування теми. Вокальне мистецтво є важливою складовою культурно-мистецької «ойкумени» європейської традиції, що охоплює як суто музичні, так і більш широкомасштабні соціокультурні виміри.

Від античного театру і молитовного співу доби Середньовіччя до світських жанрів новоєвропейського Бароко і Класицизму вокальна практика формувалася як складна динамічна система національно-стильових (композиторських) та співочих (функціонально-технічних) моделей художнього досвіду людства. Змістовні складові цього багатогранного процесу та його семіотично-звукові структури закарбувалися як суспільні запити, естетичні орієнтири та духовний арсенал епохи безпосередньо засобами співочого мистецтва та склалися у певну музично-теоретичну систему, на ґрунті якої відбувається дослідницька когніція вокального виконавства. **Співак** і його **голос** постають в ній як *первісна онтологічна ознака* вокального мистецтва, креативна сила актуальної комунікації, тоді як осердям всієї системи музичної творчості слугує музичне мислення — специфічний раціонально-духовний процес і водночас «механізм» творчої реалізації музиканта, об'єктивації внутрішньої енергії буття композитора, виконавця, і навіть слухача.

У межах музикознавчої методології визнано, що розвиток європейської культури — від опери до *musica camerata* — супроводжувався дедалі жорсткішими вимогами до вокально-технічних та художніх ресурсів співаків. Широта діапазону, технічна багатофункціональність, темброва гнучкість і володіння динамічним потенціалом співацького голосу, висока здатність створювати психологічний портрет людини у всій екзистенційній повноті — ці запити імплікували композитори та драматурги під впливом соціокультурних детермінант для задоволення слухацької аудиторії.

Голос як первинний інструмент музичної комунікації в оперному жанрі виконує низку функцій, що розкривають *екзистенційну домінанту образу*

людини як в минулому часі (класико-романтичних зразках), так і на сучасній сцені (що важливо!) – в одвічній ревіліталізації оперної класики в нових комунікативних умовах.

Оцінка *творчої діяльності вокаліста як когнітивна проблема* охоплює такі константні функції співацького голосу (без урахування етнокультурних, технічних, гендерних відмінностей), як:

- *семантична* (передача інформативного тексту в семіотичній системі «спів – слово»);
- *рецептивно-сугестивна* (фіксація психологічних переживань, емоційних станів та здатність до їх запам'ятовування для подальшого відтворення);
- *перформативна* (сценічна візуалізація образу в просторі театральної дії);
- *символічно-пізнавальна* (розуміння архетипів та семіотичних «кодів» культурної традиції, їх актуалізація в слухацькій рецепції).

Їх поліфункціональна взаємодія в часопрості оперної вистави передбачає разом з когнітивною (розумово-усвідомленою) діяльністю здатність і виконавця, і слухача реагувати на оперний твір як **метафізичний акт ототожнення Буття та Мистецтва** через:

- суб'єкта вокальної творчості (співака / співачки);
- духовно-естетичне задоволення від співу, співпереживання голосу, що звучить та сприймається як знаменник трансцендентної Краси в оперному жанрі.

В наш час постать співака / співачки багато в чому визначає успіх (неуспіх) діяльності музично-театральних колективів, які виконують класико-романтичний репертуар, включаючи історично інформоване виконавство з його орієнтацію на барокові опери і відповідно барокових виконавців.

Виховання «ідеального» співака з художнім рівнем музичного мислення – це одвічна проблема мистецької практики, вокальної педагогіки та музичної критики, яка хвилює і композиторів (які завжди відчують

дефіцит першовиконавців для своїх творів, будучи залежними від наявних вокальних кадрів), і публіку, що забезпечує зворотний зв'язок в діяльності театрів, філармоній, медіапроектів.

Вивчення мистецтва сопрано в контексті оперної традиції Західної Європи XX століття китайськими дослідниками передбачає не лише історичний інтерес (значення якого не можна заперечувати), а й методологічний – для розуміння повноти картини культурної глобалізації, розуміння тенденцій творчої практики в цілому. Існують проблеми, які мають загальне значення для всіх співацьких спеціалізацій, особливо в царині вічно актуальної 400-річної оперної класики – від бароко (Г. Ф. Гендель) до початку XX століття (пізніх опер Дж. Пуччині). Наприклад, явище *реверсивного універсалізму*, під яким слід розуміти повернення до практики виконавсько-стильової версійності, яка долає обмеженість усталеної системи *Fach*. Для цього були необхідні не тільки природні та професійні дані (співацький голос, вокальна школа, артистична зовнішність та обдарованість), але й великий досвід «мислити музикою».

Інтерпретація голосових амплуа (жіночих та чоловічих партій) в оперному мистецтві як предмет дослідження потребує когнітивного підходу, що розробляється на кафедрі інтерпретології Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (див. історіографію в підрозділі 1.1). У даній дисертації домінує інтерпретативний підхід до вивчення співацької діяльності з позицій **виконавської когнітивістики**.

У вітчизняній оперології мистецтво співачок-сопрано висвітлюється суто в прагматичному плані (як трактування жіночих образів у режисерській концепції оперної вистави). В європейському музикознавстві зроблено значно більше для з'ясування специфіки виконавського стилю співаків у контексті композиторської співпраці, хоча це робиться досить вибірково, або в монографічному ключі (по персоналіям), а не по вокальним (голосовим) амплуа, як це цікавіше для самих співачок. Наприклад, у біографії Марії

Каллас автори (Ardooin & Fitzgerald, 1974) визначили її здатність поєднувати лірику і драматизм, зберігаючи стилістичну автентичність у творах різних епох. Визначна співачка сучасності Дж. Норман у своїх мемуарах (Norman, 2014) відверто пише про власну позицію відмови від кастингових обмежень, що дозволило їй вийти за межі драматичного амплуа. Інша “оперна зірка” Р. Флемінг у публікації «The inner voice: The making of a singer» (Fleming, 2005) висловила переконання, що типологія голосу має ґрунтуватися на особистісному розвитку та саморефлексії, а не на жорстких театральних канонах.

Отже, феномен високого жіночого голосу і досі не був об’єктом інтерпретологічного аналізу. Історико-культурні детермінанти, естетичні оцінки, жанрово-стильові пріоритети та виконавські стратегії *мистецтва сопрано* залишаються недостатньо представленими в дисертаціях та монографіях як напрям – назовемо його (умовно) **оперна інтерпретологія**, що мотивує виконавців-науковців до міждисциплінарного вивчення сучасної мистецької практики (та споріднених з ним мистецтва контратенора, мецо, баритона). В його складі особливої актуальності набуває також системно-діяльнісна аналітика «зіркових» сопрано, народжених в європейському та світовому оперному виконавстві XX–XXI століть, включаючи стильовий напрям *Historically Informed Performance*. Цей пласт сучасного оперного виконавства міг би скласти антологію творчості видатних представниць сопранового співу, на яку один науковець не здатний – потрібні зусилля всієї науково-виконавської спільноти!

Таким чином, *актуальність теми дисертації* спричинена:

- дослідницькою увагою до новітньої історії жіночих амплуа в європейській оперній традиції, їх мистецькою значущістю в «пантеоні» сучасної виконавської класики;

- недостатнім рівнем висвітлення індивідуальної творчості видатних сопрано, життєдіяльність яких складає ненаписану ще антологію оперної практики XX–XXI століть;
- підвищеною активізацією співачок до саморефлексії своєї творчості на тлі суспільного інтересу до мистецтва сопрано в сучасному та оперному (концертному) виконавстві.

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 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 2024 р.) та уточнено (протокол №12 від 27.06.25 р.).

Мета дослідження – на ґрунті інтерпретологічного аналізу жіночих амплуа в творчості видатних співачок минулого та сучасності з'ясувати типологічні процеси мистецтва сопрано як феномена новоєвропейської традиції XVII–XIX століть.

Для досягнення окресленої мети були з'ясовані наступні *завдання*:

- систематизувати наукові джерела, присвячені вокальному виконавству доби бароко та мистецтву сопрано як його складовій;
- обґрунтувати роль музичного мислення в інтерпретаційній діяльності співачок на прикладах творчості видатних сопрано сучасності;
- розкрити функції вокального амплуа як когнітивного інструмента оперної інтерпретології;
- проаналізувати творчість видатних сопрано у виконавській практиці XX – XXI століть як зразок реверсивного універсалізму;

- розробити концепти виконавської когнітивістики «амплуа», «вокальна мова», «мислення співака» на прикладах композиторського втілення жіночих архетипів та їх інтерпретації сучасними співачками;
- окреслити історичну динаміку та категоріальний статус функціонування сопрано в оперній практиці європейської традиції від пізнього бароко до класичних зразків зрілого романтизму.

Об’єкт дослідження – оперне мистецтво Західної Європи XVII–XIX століть; **предмет** – амплуа сопрано в історичній репреспективі та виконавській практиці XX–XXI століть.

Матеріал дослідження. Концепцію роботи обґрунтовано на базі нотного матеріалу та відеозаписів оперних творів: Алессандро Скарлатті (арія Ераклеї «*A questo nuovo affanno*» з однойменної опери «*L’Eraclea*», 1700); арія Клеопатри «*Da tempeste*» з опери «Юлій Цезар в Єгипті» («*Giulio Cesare in Egitto*», 1724) Г. Ф. Генделя; арія Альцести «*Divinités du Styx*» з опери К. В. Глюка («*Alceste*», 1767); арії Арміди з однойменних опер Люллі і Глюка; арій Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта» / «*Die Zauberflöte*») та Деспіни з опери «Так чинять усі» / «*Così fan tutte*») В. А. Моцарта; арія Норми «*Casta diva*» з однойменної опери В. Белліні; арії Віолетти («*La traviata*») та Флорія Тоска («*Tosca*») Дж. Верді, арія Турандот «*In questa reggia*») Дж. Пуччіні та інші.

Методи дослідження. Дослідження амплуа сопрано в оперній практиці XVII–XIX століть ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує вокальну педагогіку, музичну семіотику та елементи гендерної теорії. Основу методології становить історико-стильовий аналіз усталених уявлень про жіночий голос у контексті від естетики *bel canto* до формування системи *Fach*, змін в оперній драматургії композиторів-романтиків. Концепція кваліфікаційної праці передбачає взаємодію загальних та спеціальних підходів до вивчення феномену сопранового співу:

- *історіографічний* – сприяє спадкоємності при вивченні наукових джерел, присвячених вокальному мистецтву Західної Європи;
- *історичний* – досліджує фактологію розвитку сопрано в хронологічному вимірі, національно-стильових контекстах минулого;
- *стильовий* – вказує на оригінальність мислення композитора через пошук ним відповідних мовностильових засад вокальної творчості;
- *функціонально-структурний* – виявляє зміст та будову твору для адекватного розуміння в процесі аналізу його виконавської інтерпретації;
- *жанрово-стилістичний* – вказує на специфіку трактування сюжету та характеру персонажів інтонаційно-виконавськими засобами;
- *культурологічний* – встановлює зв'язки оперного мистецтва (співу) в системі соціокультурних функцій та різних видів суспільної свідомості;
- *виконавський* – сфокусований на спеціалізації високого жіночого голосу в сучасній оперній практиці, вокально-технічних характеристиках;
- *інтерпретаційний* – розкриває вплив *homo cantus* та роль особистості на уявлення про мистецтво сопрано сьогодення;
- *феноменологічний* – потрібний для персоналізації тембра-амплуа сопрано в творчості видатних представниць оперного мистецтва XX–XXI століть;
- *порівняльний* – допомагає встановити спільні та відмінні ознаки старовинного та сучасного вокального виконавства.

На підставі міждисциплінарної взаємодії історичного музикознавства та оперної інтерпретології формується формат *виконавської когнітивістики*.

Теоретична база. Концепція роботи спирається на міждисциплінарну взаємодію загальнонаукових та спеціальних розділів музикознавства:

– *історія західноєвропейської опери XVII–XIX століть*: І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина (1998), П. Барб'є (P. Barbier, 1996), Д. Барроуз (Burrows, 2012), Б. А. Браун (B. A. Brown, 1995), Д. Хартц (D. Hertz, 2003),

К. В. Паліска (Palisca, 1968), Макклері (McClary, 2002); К. Клойбер (Kloiber, Konold & Maschka, 2016), Р. Міллер (Miller, 1996), Дж. А. Райс (Rice, 2010);

– *вокальне мистецтво – від бароко до романтизму*: О. Батовська, Н. Гребенюк, Н. Белік-Золотарьова (O. Batovska, N. Grebenuk, N. Byelik-Zolotaryova, 2022), Л. Боровік, М. Гарсія, Б. Гнидь (1997), В. Гіголаєва-Юрченко (2015), Н. Говорухіна (2008), А. Гужва та Н. Миколайчук (Guzhva A., Mykolaichuk N. (2019)); О. Стахевич (2002), М. Черкашина-Губаренко (2012), О. Шуляр (2014), Дж. Бадден (Budden, 1992), Д. Бартель (D. Bartel, 1997), Р. Болдрей (R. Boldrey, 1994), Б. А. Браун (B. A. Brown, 1995), Дж. Бюлоу (G. J. Buelow, 2004); Е. Джудічі (E. Giudici, 1999); Б. Дошер (B. Doscher, 1994), С. Коттон (S. Cotton, 2007), Ш. Ландрю-Шандес (Landru-Chandès, 2017); Ж. Латуш (J. Latouche, 2022); Л. Манен (L. Manén, 1987); Г. Манчіні (Mancini, 1774); Р. Міллер (Miller, 1986; Miller, 2000); Р. Паркер (R. Parker, 2001); А. Перру (Perroux, 2015); Дж. Росселлі (G. Rosselli, 1992); С. Рейвенс (Ravens, 2014); Дж. Росселлі (G. Rosselli, 1992), Дж. Старк (G. Stark, 1999), І. Тітце (I. Titze, 2000), Ф. Томас (F. Thomas, 1968), П. Тосі (P. Tosi, 1978); М. Фельдман (M. Feldman, 2015); Чжан Ївень (2021);

– *композиторська творчість, музична мова та мислення (персоналії)*: Г. Аберт (Abert, 2007), Р. Паркер (Parker, 2001), Сюй І (2006) – про опери В. А. Моцарта; Д. Кімбелл (Kimbell, 1991) та Е. Ньюман (Newman, 2009) – про творчість К. В. Глюка; Т. Картер (Carter, 2002) та Дж. Уенем (Whenham, 1986) – про творчість К. Монтеверді; В. Данишина (2010) – про творчість Ж.-Б. Люлі та Ж.-Ф. Рамо; С. Террі (Terry, 1928) та С. Уолфф (Wolff, 2001) – про творчість Й. С. Баха; В. Дін, Дж. Напп (Dean, Knapp, 1995) – про творчість Г. Ф. Генделя; Д. Гартц (Heartz, 2003) – про творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; М. Чусід (Chusid, 1998) – про творчість Дж. Верді; В. Ешбрук (Ashbrook, 1985) – про творчість Дж. Пуччіні; Ф. Госсетт (Gossett, 2019), М. А. Смарт (Smart, 2004), Г. Вайнсток (Weinstock, 1971), В. Ешбрук (Ashbrook, 1982) – про оперу доби романтизму;

М. А. Вайнер (Weiner, 1995) та Хоттер (Hotter, 1996) – про оперні твори Р. Вагнера.

– *антологія видатних сопрано*: J. Ardoin & G. Fitzgerald (1974) – про Марію Каллас; R. Fleming (2004), J. Norman (2014); К. Аббат (Abbate, 1996), Дж. Дезрідж (Deathridge, 2008) та Б. Міллінгтон (Millington, 1992) – про оперні голоси в творах Р. Вагнера; К. МакДонкел (McDoncell, 2001);

– *методологія вокального мистецтва*: Н. Башмакова (2019), В. Гіголаєва-Юрченко (2015); Н. Говорухіна (2008), Б. Гнидь (1997); Н. Кречко, О. Ряжко (2022); В. Митюшин (2020); Ю. Ніколаєвська (2017); Дж. Старк (Stark, 1999); *семіотика культури* – С. Лангер (S. Langer, 1957); *когнітивний напрям* – Л. Шаповалова (2025); *поетика музичного бароко* (Serhaniuk, L., Sharovalova, L., Nikolaievskaya Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024);

– *специфіка жіночих партій у китайській опері*: С. Гуо (X. Guo, 2021), Дж. С. Лам (J. S. Lam, 2022), Лі Сяо-Ті (Li Hsiao-t'i, 2019); С. Макеррас (C. Mackerras, 1972), А. Скотт (A. C. Scott, 1971).

Методологічно цінним виявилось звернення до дисертацій китайських дослідників, створених в Україні з урахуванням досвіду харківської та одеської наукових шкіл: Тан Чжанчена (2017) і Ван Мінцзе (Wang Mingjie, 2018), які акцентують увагу на проблемі взаємодії типу співацького голосу та амплуа в музичному театрі В. А. Моцарта. Дотичними є дисертації, присвячені проблемам виконавства доби бароко (Юань Сін, 2023), жанровим проблемам оперного мистецтва: пастораль (Хуан Лей, 2022) та опера-балет у французькій традиції (Лю Тін, 2022), трактуванню сопрано в європейській та китайській музиці (Сун Яхуан, 2025).

Новизна отриманих результатів полягає в тому, що в українському музикознавстві феномен високого жіночого голосу сопрано *вперше*:

– набув осмислення як предмет музичної когнітивістики, що вивчає функціональні закони мислення, та інтерпретології, яка звертається до індивідуальності музиканта-виконавця;

- визначений через парадигматику оперних амплуа видатних представниць сопранового співу в контексті виконавської практики XX–XXI століть;
- обґрунтовано когнітивний підхід до розуміння специфіки мистецтва сопрано серед інших співацьких типів;
- встановлено етапи розвитку вокальних типів сопрано з урахуванням педагогічних, фізіологічних, естетичних і соціокультурних чинників;
- здійснено міждисциплінарний аналіз сопранових амплуа в європейській оперній традиції XVII–XIX століть від виконавського універсалізму до спеціалізації;
- досліджено процес типологізації жіночого сопрано як явища європейської оперної практики XVII–XIX століть через зміни естетичних пріоритетів, театральних-інституційних вимог минулого та почасти сьогодення;
- визначені типи *любовної чуттєвості* в сценічному часопросторі опери у вигляді двох типів сенситивностей: **від’ємної** та **доповненої**, що пов’язані через онтологічний критерій «повнота / порожнеча» і активно розкривають свою присутність в образних амплуа сопрано.

Уточнено:

- поняття універсалізму й спеціалізації в історичному розвитку *bel canto* та системи *Fach*.

Отримало подальший розвиток:

- поняття «реверсивного універсалізму» як прояв подолання фахових обмежень в мистецтві сопрано.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дисертації є принципово важливими з позицій сучасної мистецької освіти: 1) при вихованні виконавців-іноземців в умовах адаптації до європейської культурної традиції; 2) як одна з можливих відповідей на вимоги універсалізації всіх рівнів професійної діяльності співака: при вивченні музичного твору, його інтерпретації на концертній сцені, в педагогічному процесі для розвитку інтонаційно-слухового та аналітичного мислення

співака. Когнітивні моделі, апробовані в дисертації, є базовими для теорії та практики вокального мистецтва, актуальними і можуть бути задіяними в системі освітньо-наукової програми другого (магістр) та третього (доктор філософії) рівня вищих музичних навчальних закладів України, а також як допоміжний матеріал для викладачів усіх рівнів освіти. Матеріали та висновки дисертації знайдуть своє місце в навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти при викладанні дисциплін: «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Історія вокального мистецтва», «Аналіз та інтерпретація музики».

Апробація отриманих результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалося на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі. До дня науки в Україні» (Харків, 17-18 травня 2021; ХНУМ імені І.П.Котляревського); «Поетика музичної творчості» в межах науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (Харків, 17 січня 2022 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського); Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року); «INTER-PROTO-LOGOS»: міжнародний науково-творчий проєкт, присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох статтях, надрукованих в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, двох Розділів (7 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (143 позиція, з них 88 – іноземними мовами) та Додатка. Загальний обсяг дослідження складає 219 сторінок, з них основного тексту – 190 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОГНІТИВНОЇ ТЕОРІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИКОНАВСТВА

1.1 Історіографія: ампула – голос – вокальна мова/мислення

Прологоменами до основного викладу теми дисертації слугуватиме систематизація джерел, присвячених питанням вокального мистецтва доби бароко і сопрановому співу як його складовій. Єдність історико-стильової еволюції сопрано розкривають як теорії вокалу та зміни парадигми композиторського мислення, так і естетико-світоглядні та соціокультурні чинники європейської культури в цілому.

Тематичне коло, яке нас цікавлять, складають джерела з:

- *сучасної вокальної педагогіки* (європейські музикознавці про особливості вокальних шкіл та типологію співацького голосу, зокрема, сопрано);
- *музичної естетики доби бароко* (філософське підґрунтя ревіталізації вокальних творів в сучасній виконавській практиці);
- *композиторське коло творців оперних партій для сопрано* (Г. Ф. Гендель, Ж.-Б. Люлі, К. В. Глюк, К. Монтеверді, В. А. Моцарт, Дж. Верді, Р. Вагнер, Дж. Пучіні, В. Белліні, Г. Доницетті та ін.);
- *опера інтерпретологія* – матеріали безпосередньо про творчість видатних виконавиць оперного жанру в мистецькій практиці ХХ–ХХІ століть;
- *виконавська когнітивістика* – напрям інтерпретології, що озробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського в дисертаціях китайських здобувачів ступеня доктора філософії, чия активна присутність в системі мистецької освіти України спричинила перегляд засадничих положень як прагматики співу (освітньо-навчальний процес), так і методології його пізнання на сучасному етапі міжкультурної взаємодії.

1. Термін-етимон. У трактуванні ключового терміна «амплуа», заявленого в темі, будемо спиратися на визначення сучасного фахівця в сфері театрального мистецтва П. Паві, який у своєму «Словникові» надає наступну дефініцію.

Амплуа (від франц. «emploi»; англ. «casting», character type; нім. «Rollenbesetzung», «Rollenfach»; ісп. «parte») – тип ролі актора, що вказує на його вік, зовнішній вигляд та стиль ігрової поведінки. Наприклад, амплуа “субретки”, “першого коханця” тощо. Амплуа залежить від віку, морфології, голосу й особистості актора (Паві, 2006 : 37). Автор зауважує, що «роль стосується набору реплік та дій, що приписуються персонажу, тоді як персонаж втілює архетипову, або символічну фігуру» (там само). Іншими словами, амплуа – це роль з усталеними функціональними вимогами до виконавця-артиста. В музично-театральному середовищі існують й інші конотації цього терміна: амплуа в опері – це типовий персонаж, вокальний голос, усталений жанровий стереотип героя.

Термін «роль» стосується набору реплік та дій, що приписуються персонажу в театральному чи оперному творі. Це соціальна та естетична категорія, яка структурує сценічну виставу. Отже, ролі часто класифікуються за їхньою важливістю або характером, наприклад, провідні ролі, другорядні ролі, персонажні ролі. Така класифікація відображає соціально-естетичну ієрархію всередині трупі та сценічної постановки.

Персонаж, зі свого боку, уособлює образ людини, втілюючи універсальні цінності буття. Як концепт теорії драми персонаж вказує на його місце в сюжеті і його зміст більш ширше, ніж рамки суто наративної функції конкретної п'єси. Персонаж визначається його значущістю в драматургії, характерними рисами поведінки героя, що закарбовують в індивідуальній формі загальнолюдські якості: наприклад, трагічний герой, лиходій, покоївка. Ці закріплені властивості персонажа поступово

перетворюються на оперний архетипи, що підкріплюються музикою, співом та постановкою, що сприяють їх індивідуалізації.

Взаємодія між роллю та персонажем є важливою для динаміки сцени. Співак-актор повинні не лише інтерпретувати текст, а й втілювати персонажа через свій голос, акторську гру та сценічну присутність. Ця подвійна вимога створює творчу напругу, коли виконавець балансує між вірністю тексту (роль) та особистим самовираженням (персонаж).

Повертаючись до авторитету П. Паві, зазначимо його ґрунтовну характеристику явища типологізації ролей в театральній практиці: «Розрізняють, зокрема, комічні та трагічні амплуа. Існують його численні класифікації. Кодифікація амплуа свідчить про потребу законотворення в мистецькій галузі на кшталт законодавчих актів Наполеона Бонапарта, який у своєму московському декреті опублікував перелік амплуа... Класифікація амплуа можлива за різними критеріями:

- соціальний рівень: король, слуга, васал;
- костюм: плащ як роль (перші ролі та засновники комедії); корсет як роль (наприклад, селянки в комічній опері в корсетах і спідничках);
- характер: хитрун, закоханий, зрадник, шляхетний батько, дуенья (Паві, 2006 : 37).

Прогнозуючим є висновок автора щодо сучасного розуміння терміна, вкрай важливий для розробки концепції амплуа сопрано в пропонованій дисертації: «Відійшла в минуле “фізіологічна” концепція акторської ролі, котра базувалася на тому, що актор повинен відповідати певним типам репертуару й утілювати дійову особу¹. Цю концепцію можна було зустріти у виставах міщанської драми, класичної комедії та *комедії дель арте*. Нині, принаймні в американському театрі, її вже не дотримуються» (там само).

¹ «Будучи поняттям-“байстрюком” між *дійовою особою* й актором, який її втілює, амплуа виступає синтезом фізичних, моральних, інтелектуальних і соціальних рис» (там само).

2. Історіографічний «блок», присвячений співацькому голосу сопрано, почнемо з огляду новітніх дисертацій китайських дослідників, що виконані в науковому колі українського музикознавства. Так, цікавий досвід аналізу амплуа травесті на прикладах жіночих партій в барокових операх викладено в дисертації Юань Сінь (2023). Авторка зазначає загальну ситуацію навколо партій та персонажів: «В опері доби бароко відбувся типовий розподіл ролей (наприклад, герой / героїня (інколи інженю), злодійка/злочин/інтриганка, воїн, друг/подруга, травесті). Тембри-амплуа в операх Г. Ф. Генделя доволі усталені, але композитор, орієнтуючись на характерність видатних (й зазвичай конкретних) виконавців, долає стереотипи уявлень, значно розширивши обрії типовості персонажів/характерів. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів».

У порівнянні із загальним значенням терміна (П. Паві) Юань Сінь цікавить подальша спеціалізація терміна в сучасному часопросторі оперного жанру: «поряд з поняттям *travestire* (усталеним, під яким розуміється виконання жінками серйозних чоловічих ролей) запропоновано поняття *vocal travestire* («вокальне маскування») – для класифікації амплуа сучасного контртенора, як нову авторську вокально-сценічну характеристику його амплуа (за критерієм розбіжності/невідповідності статі співака з гендерним типом його голосу).

Таким чином, під амплуа *travestire* слід розуміти зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни (Юань Сінь, 2023 : 7). «...У сталій комунікативній системі композитор формує традицію, амплуа, афект (сталі комплекс виразності) і як результат – усталений гендерний тип. Режисер працює з наданими афектами та амплуа, але може вдатись до гендерної модуляції. Виконавець через обрану виконавську стратегію та комплекс засобів для досягнення афекту, трансформацію

тембру-амплуа, являє собою рухливий гендерний тип (можуть акцентуватись як вже існуючі гендерні стереотипи, так і змінюватись на протилежні)».

На прикладі образу Аріоданти авторка виокремила різновиди гендерних типів (з акцентуванням фемінності/маскулінності/андрогінності) і вважає, що сучасний виконавсько-постановчий процес для слухача є поліваріантним (там само).

Ще одне спостереження Юань Сінь стосується порівняння двох «суперників» – сопрано і контратенора. «Вокально-виконавська мобільність жіночого голосу в бароковому репертуарі є очевидно лідируючою у порівнянні із контратенорами.

Природні вокально-технічні можливості жіночого голосу дозволяють співачкам у барочному репертуарі виконувати партії всіх голосів свого регістру та діапазону (сопрано, мецо-сопрано, контральто), в той час як контратенори (в силу відсутності штучної природи кастратів) вимушені обмежуватися лише амплуа *vocal travestire* (контральто). Така виконавська універсальність жіночого голосу саме в бароковому репертуарі надає великі професійні можливості для сучасних виконавиць. Оскільки «вокальне амплуа співаків-кастратів не має чіткого формулювання та виходить за рамки класичного розуміння поняття *travestire*, то цей тембр-амплуа нами позначено, як автентична версія штучного голосу кастрата». Найвідоміші композитори Глюк, Паїзіелло, Піччіні, Сальєрі, Гайдн віддавали перевагу сопрано в головній ролі і мецо-сопрано у другорядній (якщо вона взагалі трапляється)...(Юань Сінь, 2023 : 45). Власне термін «амплуа» потрактовано по-різному, а саме:

- вокальне амплуа;
- тембр-амплуа;
- семантико-артистичне амплуа (зокрема, *vocal travestire*).

Отже, функціонування терміна «амплуа» в дисертації Юань Сінь розкривається в системі «персонаж–тембр-амплуа–образ–характер» (Юань, 2023).

У дисертації **Хуан Лея** йдеться про упереджуючий вплив композитора на розвиток оперних амплуа. Зокрема, в творчості Г. Ф. Генделя закріпився жанровий тип «опера-пастораль»: в одному (чоловічлму) образі поєднується героїка та лірика. «Сфера героїчності в добу європейського бароко та класицизму була тісно пов'язаною з образом людини, яка виборює ідеали суспільства (і навіть гине заради них) <...>. Г. Ф. Гендель – один з активних учасників “Аркадської академії”, разом із іншими музикантами та поетами, своїм мистецтвом прагнув до втілення ідилії пастушого життя, що продовжує традиції античності. <...> Перше звернення композитора до пасторалі – опера “Флориндо”, де органічно поєднано вишуканість мистецтва *bel canto* з щирою народною пісенністю. <...> У опері “Ацис і Галатея” важливим відкриттям є можливість сполучення пасторальності та героїки, “Ксеркс” – також близький до типу ідилічної пасторалі. Останнє звернення до пасторалі на античну тематику – опера “Гіменей” – стала довершеним зразком драматизованої пасторалі (Хуан Лей, 2022 : 63-64).

Кілька цитат на підтвердження думки про новаційне ставлення Г. Ф. Генделя до амплуа сопрано. «Близько 40 опер презентують різні жанри (*opera-seria*, *drama per musica*, *serenata*, «галантні» комедії), різні драматургічні рішення та, звісно, різні образи, типи, характери героїв та героїнь. Жінки в оперній творчості Г. Ф. Генделя поступово займали сцену, для них писались не тільки партії основних героїв, але й образи *seconda donna* та ролі травесті. Типологія жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в цілому підкоряється законам опери-*seria*. Афекти в його оперних творах, безумовно, присутні. Але він ніколи не обмежується типовими афектами, йде за характером героїв, ускладнює їх, психологізуючи роль персонажа. Цікавим фактом є те, що Г. Ф. Гендель подекуди порушує закони жанру опери-*seria* (в

лондонський період). Це стосується правила, що афект, увиразнений в арії одного героя, має контрастувати з наступним афектом і не може продовжуватися в партії інших персонажів. Але композитор завжди йшов за власним розсудом, створюючи не «тип», а вибудовуючи характер персонажу» (там само, 169).

У дисертації Сюн Яхуань «Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовно-стильові пріоритети» (Сюн, 2025) міститься розділ «Сопрано як тип співацького голосу в європейській та китайській традиції», в якому наданий короткий огляд історичної репрезентації високого жіночого голосу. Авторка моделює творчість сопрано як систему складових: технологія, репертуар, сценічний артистизм, національно-ментальні особливості. Мистецтво сопрано розглядається крізь призму тембрової персоніфікації жіночих образів. Якщо визнати, що голос репрезентує портрет людини, її образ, стиль світовідчуття, то високий діапазон і темброве багатство сопрано а priori слугує *символом жіноцтва, досконалим вмістилищем жіночої іпостасі, її наближеності до Неба, ідеального світу Любові, мудрості, краси*» (Сюн Яхуан, 2024 : 178). Таке визначення сопрано як «етичного» амплуа в оперній традиції Західної Європи доби бароко стане нам у нагоді в процесі інтерпретації жіночих образів у творах європейських композиторів XVII–XIX століть.

3. *Оперна інтерпретологія* поєднує історико-стильовий аналіз із феноменом мистецтва сопрано через з'ясування ролі музичного мислення та його специфіки в сфері композиторської та співацької творчості. В цьому пункті розглядається співвідношення **мислення співака і вокальної мови і як когнітивна проблема.**

Вокальне мистецтво в усіх формах його екзистенції являє собою один з найвпливовіших форм музичної емпатії. Втілення художніх образів в єдності співу (людського голосу), поетичного слова та інструментального звучання

надає міжособистісному спілкуванню інтермодальну синергію і психологічну глибину. Оскільки якість виконавства безпосередньо впливає на рівень комунікації («композитор – реципієнт»), то автори та слухачі в усі часи висували до співака високі вимоги з приводу технічних можливостей і артистичного потенціалу.

Досягнення співаком якісного художнього рівня виконання музичного твору невід’ємно сполучене з належним рівнем вокально-технічної підготовки. В професійних колах існує усталене ствердження: якщо музикант не володіє виконавсько-технічним апаратом, то адекватна інтерпретація художнього змісту твору унеможлиблюється. Звідси походить висновок, що «ідеальний» сучасний виконавець має досконало оволодіти професійним комплексом, який слід визначити як «музичне мислення», до якого відносять інтонування, ладо гармонічний та ритмічний слух, пам'ять, синтаксичне чуття, артикуляція, ансамблева чутливість. Вказані критерії виконавської культури мислення є запорукою того, щоб суто технічна складова майстерності залишалася поза увагою слухачів, тому що технічна досконалість звільняє артистичну волю і фантазію, дозволяючи цілковито зосередитися на його художніх завданнях.

Так історично склалося, що далеко не кожному витвору мистецтва судилося стати визнаним шедевром. Втім, і до творів меншої художньої цінності необхідно застосовувати той же аксіологічний підхід, що й до високохудожніх творів. І цей підхід має аналітичний інструмент, що осягається інтонаційно – це **мислення** як механізм творення мистецького продукту, який, в свою чергу, має духовну природу, що обумовлює складність наукової рефлексії.

Сутність індивідуальної оцінки полягає в тому, що судження про музику та її виконання, їх художньо-естетичну цінність висувається безпосередньо на підставі чуттєво-емоційного сприймання музичного *твору* як *духовної реальності*, ніби то поза раціональним, розумовим діянням.

Самоцінність мистецтва в буквальному сенсі передбачає відповідно вільне від зовнішнього впливу судження та уявлення про природу художнього світу: його умовність, самоцінність, абсолютну ідеальність і безперечну красу. Саме ці якості і ознаки складають онтологію та метафізику мистецтва та його носіїв, суб'єктів, реципієнтів.

Вокальний твір розкриває свій зміст в процесі виконання та спілкування з реципієнтом як духовно-матеріальна реальність, в якій існують різні соціокультурний та мистецький виміри. Дослідницька стратегія обумовлена прямою залежністю музичного твору від музиканта-інтерпретатора (групи виконавців). Основою художньої інтерпретації є відповідність відтворення вокального твору авторському задуму. Інтерпретація передбачає передачу думки, глибини почуття, як віддзеркалення творчого *Я* композитора завдяки всеосяжному осмисленню твору. Разом з тим, інтерпретація – це завжди індивідуальний погляд виконавця на музичний образ в суб'єктивному тлумаченні його композиторської концепції.

Співвідношення «оригінальне – привнесене», «авторське – виконавське» скеровує критичне судження про вокальну мову та мислення співака-інтерпретатора. Якість художнього виконання – це про відвертість почуттів та емоцій співака. Створення належної емоційно-художньої атмосфери, в якій формується, пережитий композитором чуттєвий світ образності, безумовно, є надзвичайно складним актом психологічної діяльності виконавця. Все вищезазначене формує правильну когнітивної установку на творчий процес, який забезпечує іманентно-музичне, інтонаційне (над-вербальне) мислення.

Досконалість виконавських дій допомагає успішно вирішувати цілу низку творчих завдань, залишаючись при цьому фактично позбавленою самотійної художньої цінності. Міру досконалості (майстерності), яку відчуває навіть необізнаний слухач, визначає *технологія* вокалу – комплекс

навичок і вмінь професійної підготовки співака, розвиток його голосового апарату, які залежать від того, визначають як *психологія* творчості **співака як особистості**: генотип, темперамент, сценічні дані та акторські здібності, навіть такі звичайні речі, як працездатність, пам'ять, інтелект, широта душі.

Отже, з точки зору розуміння широкої публіки якість сольного співу – це, насамперед, глибоке розкриття образного змісту твору – мистецтво *інтерпретації*. У зв'язку з цим предметне поле когнітивного дослідження сутності вокальної творчості (ширше концертно-виконавської діяльності співака) постає як міждисциплінарний дискурс сучасного музикознавства та мистецької педагогіки. Однак конкретні шляхи по реалізації конкретних виконавських завдань, високий професіоналізм уможливлються лише на ґрунті усвідомленої творчості – виконавської інтерпретації, яку слід розуміти не тільки як спосіб буття твору (живе звучання «тут і зараз»), а ширше – як «мислення музикою» «Стратегія когнітивного музикознавства – формування музичного мислення, а предмет – феномен особистості музиканта в системі онтологічних зв'язків мистецтва і буття» (Когнітивне музикознавство, Шаповалова, 2025 : 14).

Повретаючись до прагматики вокального виконавства, ясна річ, жоден автор не відмовляється від викладення суто технологічних характеристик співацького голосу. Наприклад, Сюн Яхуан надає порівняння функціонування високого жіночого голосу (сопрано) у професійно-мистецькому середовищі Китаю та Європи. Порівнюються складові співацької технології (дихання, резонатори, артикуляція). Порівнявши європейське і китайське виконавське мистецтво крізь «фокус» співацький тип жіночого голосу сопрано, можна стверджувати, що це – дві окремі, історично незалежні «гілки» світового музичного театру. На перший погляд, переважають відмінності між ними <...>Спільною для сопрано обох національних традицій є *уособлення духовної краси світу в її жіночій іпостасі*» (там само : 7). Технічну складову авторка характеризує так:

«Феномен сопрано в європейській практиці визначають теситура та тембр – умова творення вокально-сценічної семантики, маркери нервової системи співачок, їх темпераменту. Наскільки пасує той чи інший співацький голос до вокально-сценічного образу – це проблема сприйняття ціннісних сенсів *оперного жанру як мистецького життя*, що має історико-культурний, жанрово-стильовий, гендерно-діяльнісний, духовно-етичний виміри її усвідомлення» (Сюн Яхуан, 2024).

Таким чином, в дисертації Сюн Яхуан розпочато дискурс виконавської когнітивістики в порівняльному аспекті, насамперед, історико-стильовий та вокально-технічний аналіз параметрів співу в мистецтві сопрано (який буде розвинено у Розділі 2 даної дисертаційної роботи).

Лю Тін, розглядаючи спів у складі балетного мистецтва, характеризує роль високого жіночого голосу у французькій (опера-балет Люллі, Рамо) та італійській традиції (барокова арія церковного та світського спрямування). В її статті міститься посилання на дослідницю Шарлотту Ландру-Шанде (Landru-Chandès, 2017), яка, посилаючись, в свою чергу, на авторитет А. Перру (Perroux, 2015) надає усталену класифікацію співацьких жіночих голосів, що здійснилася лише у XIX столітті. Ще століттям раніше мецо-сопрано та сопрано ще чітко не розрізнялися, але від XIX століття з'явилася ціла низка їхніх найменувань. На початку XX століття їх поєднала німецька «Fachsystem» (нім. *Stimmfach* – «голосова категорія») – типологія голосів, заснована на критеріях теситури (діапазон), тембру та потужності. Вважається, що ця система дозволяє визначити, наскільки пасує той чи інший співацький голос до конкретного персонажу музично-сценічного твору. Однак переходи від одного типу сопрано до іншого іноді й майже невловимі (Landru-Chandès, 2017).

Тенденцію до типологізації співацьких голосів та репертуарного планування зафіксовано в праці Р. Болдрея «*Guide to operatic roles & arias*» (Boldrey, 1994), де кожен партію охарактеризовано відповідно до її

вокального типу, діапазону, драматургічної функції та мови виконання. У довіднику «*Handbuch der Oper*» (Kloiber, Konold & Maschka, 2016) міститься класифікація вокальних партій у контексті еволюції композиторського стилю та оперних амплуа. Для розуміння того, як відбувався процес диференціації сопрано, слід спиратися на праці з вокальної фізіології. Класичне дослідження І. Тітце «*Principles of voice production*» (Titze, 2000) аналізує біомеханіку голосу, вказуючи на фізіологічні засади поділу голосів: це параметри повітряного потоку, коливальної маси голосових складок і форманти резонансу. Б. Дошер у своїй праці «*The functional unity of the singing voice*» (Doscher, 2023) підкреслив, що голосовий апарат, незважаючи на певну варіативність природних даних, функціонує як єдине ціле. Тому типологія має враховувати не лише формальні критерії, а функціональну взаємодію всіх компонентів співацького організму.

Джессіка Латуш (Latouche : 2022) описала своє бачення проблеми в концепції своєї книги наступним чином. Кілька французьких опер епохи романтизму містять ролі для сопрано з особливо широким діапазоном, що також вимагає спритності, сили та широти. Це стосується партій Джульєтти («Ромео і Джульєтта»), Маргарити («Фауст») (обидві написані Ш. Гуно), Манон («Манон», Ж. Массне), Луїзи («Луїза», Г. Шарпантьє), Лейли («Шукачі перлів», Ж. Бізе), а також Олімпії, Стелли, Антонії та Джульєтти («Казки Гофмана», Ж. Оффенбах, які спочатку були написані для однієї виконавиці). У цих операх персонаж, втілений вокальним амплуа, розвивається разом із все більш інтенсивною оркестровкою. Ці ролі мають одну спільну рису: вони вимагають великої гнучкості звучання сопрано такої сили, щоб перевершити великий оркестр драматичною, низькою вокальною лінією, зберігаючи при цьому блиск. В такій оперній партитурі змінюються вимоги до звучання сопрано. Отже, частина цих ролей могла бути виконана легким сопрано, а інша – великим драматичним голосом. <...> Не всі сопрано здатні інтерпретувати ці великі ролі» – завершує розповідь

Дж. Латуш (Latouche, 2022). Співачка звернулася до цього репертуару, який ідеально підходив до її типу голосу, вивчила та взяла до свого репертуару чотири ролі з французької опери епохи романтизму: Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Лейла («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Джульєтта («Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно) та Манон (з однойменної опери Ж. Массне).

На ранніх етапах формування опери, зокрема в епоху бароко і до середини XIX століття, домінувала естетика *bel canto*, яка передбачала універсальність співацької підготовки, – пише у своїй праці Л. Манен «*Bel canto: the teaching of the classical Italian songschools: its decline and restoration*» (Manén, 1987). Італійська школа виховувала співачок, здатних охопити широкий спектр амплуа: від віртуозних колоратур до повноцінних драматичних партій. Цю позицію підтримує і Дж. Старк у своїй праці «*Bel canto: A history of vocal pedagogy*» (Stark, 1999), наголошуючи, що технічна гнучкість, а не функціональна спеціалізація, була головним критерієм підготовки.

На думку Д. Кімбелла (Kimbell, 1991), італійська оперна традиція до певного моменту не потребувала чіткої класифікації голосів: композитори орієнтувались, насамперед, на сценічну доцільність і вокальну емоційність, а не на систематизовану типологію. Біографія В. Белліні, представлена Г. Вайнстоком (Weinstock, 1971), ілюструє цей перехідний етап, оскільки композитор інтуїтивно використовує універсальні голоси в межах зароджуваної спеціалізації.

Із другої половини XIX століття в оперній практиці поступово утверджується система *Fach*, що кодифікує не лише теситуру й об'єм голосу, але й сценічний типаж, темперамент, фізіогноміку співачки. Одним із найповніших і педагогічно орієнтованих викладів цієї системи є праця Р. Міллера «*Training soprano voices*» (Miller, 2000), де розглянуто шість основних типів сопрано – від *coloratura* до *dramatic*. Міллер не тільки описує технічні вимоги до кожного підтипу, але й пов'язує їх з фізіологією

голосового апарату, адаптивністю до стилістичних вимог різних епох і психологією виконання.

Комплексне трактування класифікації голосів пропонує С. Коттон у своїй дисертації (Cotton, 2007). В ній вказано, що система *Fach*, попри свою функціональність, є суперечливою в силу соціальної вмотивованості. Авторка аналізує протиріччя між історичними і сучасними критеріями класифікації, розкриваючи змінність параметрів, за якими визначається тип сопрано.

Типологізація жіночого голосу не може розглядатися поза соціокультурним контекстом. Як стверджує К. Аббате у книзі «*Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*» (Abbate, 1996), жіночий голос в опері XIX століття не був просто акустичним явищем, а скоріше художньо-символічним об'єктом, що відображав архетипічні уявлення про фемінність. Подібну думку розвиває С. МакКлері в дослідженні «*Feminine endings: Music, gender, and sexuality*» (McClary, 2002), в якому з'ясовано, що закріплення за певними типами голосу конкретних ролей сформувало глибинні гендерні наративи – легковажність і «жіноче божевілля» у колоратурних партіях, ідеалізована трагічна жіночність – у драматичних.

У цьому контексті доречно згадати внесок українського дослідника О. Шуляра, який у своїх наукових розвідках, зокрема в монографії «Історія вокального мистецтва» (Шуляр, 2014) послідовно обґрунтував необхідність системного підходу до типологізації співочих голосів. Автор наголошує, що класифікація має спиратися не лише на анатомо-фізіологічні параметри, а й враховувати інтерпретаційний потенціал виконавців, їх стилістичну гнучкість та здатність до семантичного насичення сценічного образу. Такий підхід поєднує елементи вокальної техніки, естетики та драматургії, що узгоджується з сучасними культурологічними концепціями амплуа як

динамічної структури, що формується у конкретному історико-культурному контексті.

Взаємодія вокальної технології з психологією творчості виконавця дозволяє на певному етапі самозростання особистості забути про технічні завдання оволодіння голосом і перейматися співацьким мистецтвом як засобом спілкування – *комунікації*.

Як відомо, без постаті виконавця немає комунікації, причому подвійної: з боку автора та виконавця, та музичного твору з публікою. Через виконавця йдуть «повідомлення», його психічна енергія спонукає занурюватися в душевно-духовні світи музики.

Підготовка вокалістів має свої особливості: насамперед, співак є Артистом, оскільки втілює в своїй особі інтенції композитора і перевтілюється в «Іншого», неначе актор. Це постать універсальна, тому що співак має володіти Словом, як Поет; відчувати при цьому красу, яка міститься у вокальних творах. Більш того, співак має бути філософом, щоб через своє мистецтво оповідувати світу закони буття як Божого порядку.

На початковому етапі професійного зростання вокалістів наявність співочих якостей (постановка голосу, дихання, дикції) апріорі відіграє вирішальну роль. Однак природного матеріалу – музичного слуху, ритму та пам'яті, фізіологічних даних, тембрової краси – замало. На більш високих щаблях майстерності співак має продемонструвати професійні якості як музикант-інтерпретатор, тому стратегічно важливим є формування **співацького мислення як основи виконавської творчості**.

Історія становлення вокальних шкіл пов'язана з вирішенням низки важливих питань: становлення співацького голосу, розвиток вокальної техніки як основи високохудожнього виконання музичного твору. Вокальні школи різних країн світу за останні десятиліття зберігають та примножують традиції співацького мистецтва, основою яких є системні засади формування професійної майстерності. Визнані майстри бельканто і сьогодні є прикладом

для вокалістів-початківців. Національні традиції китайської та європейської вокальних шкіл мають чимало можливостей для збагачення вокальної педагогіки загалом та, зокрема, мистецтва інтерпретації. Манера звукообrazовання нерозривно пов'язані з музикою цієї епохи, але з тим несе у собі традиції минулих часів.

Репертуар співака завжди містить музичні твори різних епох, що вимагають від нього умінь звукоутворення та роботи всього голосового апарату загалом, тобто певної виконавської культури, що формується у процесі професійної освіти. Зміна виконавчої естетики потребує вдосконалення співочих умінь, які він має сформувати в професійній діяльності та удосконалювати протягом всього творчого життя.

Сучасні вимоги до майстерності співака невідільні від його вокально-технічної оснащеності, здатності до різних видів виконавської діяльності. Це професійний комплекс позначається, насамперед, на постійному оновленні репертуару за рахунок «розширення свідомості» співака: він має бути орієнтований на різножанрові та різностильові твори, мелодії яких є відображенням Автора, його психології і приналежності до певної епохи та нації. Образ Автора має відношення не тільки до стилю композитора, але й до виконавського стилю співака.

При обґрунтуванні **когнітивного підходу** до виконавської практики сопрано на сучасному етапі будемо спиратися на думку вокаліста-практика, автора статті «Роль креативного мислення у професійній діяльності співака» (Маркович, 2025): «Мислення музикою – це фундаментальна креативна функція свідомості співака, його здатність керувати процесом співу». І далі: «Креативність є ознакою мислення співака і осердям мистецтва співу як інтерпретації» (там само). Однак автор не розглядає змістовне наповнення понять «мислення співака» та «вокальна мова», їх взаємовплив і реалізацію.

Фокусом когніції є категоріальний зв'язок вокальної мови та мислення. У висновках зазначено, що інтерпретативне мислення співака формується на

«трьох китах»: вокальна технологія; вокальна мова; виконавський інтерпретація як стиль мислення. Формування інтерпретативного мислення є ключовим для розуміння динаміки оперної традиції: від класики XVII–XIX століть до її ревіталізації в сучасному виконавстві. Взаємозв'язок вокальної мови та її втілення завдяки креативному мисленню співака – ключовий важіль професійної ідентичності. Отже, вокальна мова охоплює параметри вокально-технічні, художньо-виразові сенси творчої діяльності, в тому числі й вибір тембру-амплуа; всі вони закладені композитором в текст музичного твору, завдячуючи творчій уяві, а реалізуються виконавцями.

Віднайдення шляхів сучасного виконавця до *співу як мистецької платформи, сутність якої – примноження інтерпретаційного буття музики*, дозволить розширити можливості співака як артиста. Така постановка проблеми означає методологічне пере-озброєння. Уточнення концептуальних засад професійної підготовки вокалістів заслуговує на більш уважне вивчення в умовах міжнародних програм, що передбачають здобуття професійної вокальної освіти представниками різних країн.

Отже, актуальність теми зумовлена орієнтацією сучасного мистецтва на універсального співака, творчу діяльність якого вирізняють інтелектуальна складова, висока напруга музичної думки, духовний спосіб спілкування.

Гіпотеза дослідження, присвяченого мистецтву сопрано в історико-стильовому виміру, полягає в розкритті ролі **інтерпретації** як **інтегративної форми творчого мислення**. Спів як інтерпретація забезпечує особистості співака креативну функцію, в сукупності вокальних, артистичних, поетичних і філософських інтенцій, закладених в композиторських творіннях.

Спів базується на інтеграції психо-фізіологічних, вокально-технічних та духовно-етичних функцій виконавця-співака (*homo creator*), який уособлює образ людини (Іншого-в-собі) і якого слухач сприймає у подвійному «фокусі»: як уособлення Автора (композитора) та **співака-співтворця**, який постає в іпостасі ліричного героя музичного твору (арії, пісні, романсу).

1.2 Голос в системі архетипів європейської культури: театр – опера

*Музика спонукає нас
красномовно мислити
(Ралф Уолдо Емерсон²).*

Італія XVII століття – батьківщина опери. Під її сонячним небом, в сприятливих умовах аристократичної культури салонів і княжих дворів та в стихії народного пісенно-танцювального мистецтва народжується культ оперного співу. Усі покоління італійського суспільства обожнювали оперу як місце, де пересічне життя перетворюється на диво і тайну буття в іншій реальності. Людина співає лише у стані щастя; спів є способом подолати складності життя через співпереживання, співчуття. Тому в опері вектор почуття завжди спрямований до катарсису – очищення від душевних страждань до їх подолання через Любов, коли силою кохання стверджується життя. Така психологія оперного жанру є запорукою його невичерпності.

Співацький голос є проявом буттєвості музичного мистецтва – вражаючим й незбагненим одночасно! Так, високі голоси тенор (чоловічий) та сопрано (жіночий) в контексті символіки оперного театру європейської культури унаочнювали особливий дар, завдяки якому індивід проголошує свою земну присутність (Орфей), і одночасно це сприймалося слухачем як Божественна присутність. Єдиною альтернативою голосу є музичний інструмент, який наслідує природу через способи звуковибудування (дихання, струна, удар). Отже, в «символаріумі» оперного мистецтва закріплюється значення: голос – це мікрокосм, антропос, внутрішній світ невидимого духовного буття; тоді як інструментальний супровід – навколишнє буття, об’єктивна природа, зовнішній світ.

Феномен голосу починається від біологічного хіазму – дитячого зойку, наповнюючи природну сутність первісними інтенціями волі до дії та

² The Essays of Ralph Waldo Emerson (1987). Harvard University Press, 410.

самоствердження в цьому бутті. Адже голос – це завжди Дія, безапеляційна мотивація, що в об'єднавчій спробі намагається актуалізувати два світи:

- **іманентний** (внутрішній, притаманний явищу та людині);
- **трансцендентний** (той, що виходить за межі речі – невидимий, але усвідомлений через чуттєвість та розум, думку).

Голос збуджує людський дух і упорядковує раціональність присутністю Дива. До його специфічної властивості відноситься здатність представляти людську свідомість (Я-образ) в акті особливої парадоксальності: тут-зараз-буття розкривається в статусі трансцендентного (нелінійного); обмеженість фізичного ґатунку звуку дивовижним чином розчиняється у нескінченному (Вічності).

Завдяки феномену співацького голосу земне буття «струшує пил буденності», насичується надлишковістю Краси – характеристикою, що допомагає звільнитися природному єству від обмеженості і поринути духом в Небо. Надлишковість (формула таланту) з точки зору вокального мистецтва – таїна Божого дару співацького голосу, запорука творчості артиста-вокаліста, яка однаково важлива як чоловіків – носіїв голосового амплуа, так і жінок. Як наслідок, *наявність тембрового амплуа виконавця разом із персоніфікацією персонажа* стають ключовою позицією когнітивного аналізу та пізнання співу та його оцінки як феномена вокальної творчості.

Спів як інтерпретація – це інша якість феномена голосу, притаманні тільки мистецтву, яка надає співаку можливості зачепитися за край Вічності та збагнути велич мистецтва як форми буття. І якщо свобода обертається для людини екзистенційною «приреченістю» (за концепцією французького філософа Ж.-П. Сартра), то голос засобами вокалізації та художньої символізації убезпечує перехід в сферу трансцендентного, оспівує бажання зафіксувати подив, несподіваність, зазирнути у незбагненне, поза-буття.

Осягнення повноти образу людини через її голос в гуманітарних науках (філософія, психологія, культурна антропологія) та мистецьких теоріях про

еволюцію Я-свідомості людини-митця відбувається за допомогою функціонування дихотомій: звук – слово; тиша – голос; німота – спів; мелодія – супровід. Ці бінарні концепти в контексті вокального мистецтва розкриваються в приналежності людини-музиканта до онтологічної вісі через категорії тривалості, часу та простору. Немов рідина в сполучених посудинах, вони переходять з одного стану в інший, виявляючи себе там, де, ще за мить до того не було навіть «слідів» їхньої присутності. Це є незбагненим актом для розуму, потрясінням для ментальних законів раціональної когніції. Отже, йдеться про категоріальний статус співацького голосу в науковій рефлексії в дзеркалі інтерпретаторської творчості видатних виконавиць: яким чином сучасна наука про музику описує специфіку мистецтва сопрано в історичній динаміці XX–XXI століть?

Голос, заколисаний мелодією, народжує диво музичної гармонії, стаючи немов передсвітанковим посередником між думкою та явищем, духом і матерією (Гейне). Так, вони [думка, явище] набувають ознак спорідненості між собою, втім розкривають і нові відмінності, де панує життєвий простір, інтуїція. В оперному спектаклі на зміну фізичному часу приходить «чистий» час спрямований на оформлення поза-просторового модусу – «тривалості» свідомості (термін А. Бергсона), що ідеально співпадає із сутністю перебування в музично-звуковому континуумі.

Музична творчість базується на надчуттєвих актах творення звуку та його реценції: матерія занурюється в обійми «чистого» часу – «тривалості», яка закарбовує творчі здобутки у пам'ять нащадків. Через спів (голос) світ дізнається про диво спілкування людини із світом та крізь історичні віхи складає антології музичних, літературних, художніх візій, формує творчі школи та напрямки мистецької діяльності, що складаються в культурну традицію.

Цікаво, що відносно феномену голосу з давніх часів постульована унікальність (неповторність). Можна стверджувати, що голос та значення

його звучання – музика – формують метамову нелінгвістичного мислення. Так, можна втратити здатність розмовляти і людину прихистить «сурдомова» (мова жестів), натомість таємниця музики полягає в тому, що вона відкриває себе як ресурс невичерпаностей, навіть там, де мова (вербальна сутність) замовкає.

Голос, мелодія – феномени поза-вербальні. Інаковість, «іншомова» уособлює в собі яскраву палітру візерунків-мелізмів – мелодичних прикрас та їх умовних позначок, що розкривають в цілому музичну орнаментику. Завдяки Інаковості, яка втілена в музичних, голосових діапазонах, людина привчається красномовно, вишукано провокативно та неординарно мислити: Людина усвідомлює значення свого голосу лише коли опиняється в повній тиші (беззвучності).

Отже, голос в мелодичному інтонуванні символізує процес еманції енергії (від лат. «*emonatio*» – витікання, в античному сенсі – виливання Світла на Темряву). В культурологічному обігу еманція розкриває свої сенси за допомогою концепту Інаковості – поза-лінгвістичної не-вербальності, що спрямовує потенцію життєдайності на лінійність обмеженого буття.

Бачити більше, ніж надає дійсність – лейтмотив багатьох мислителів в різних сферах людської діяльності. Зрозуміло, що поняття «бачення» не обмежується лише фізичним, а й духовним зором, а вживається в контексті поліваріативних візій (рефлексій), дотичних до функціонування розуму, чуттєвості, волі, інтуїції, уяви. Музична Інаковість, закарбована в амплуа сопрано (найвищого жіночого співочого голосу), також символічний засіб, що дозволяє «бачити більше». Вокал, спів та його носії є такими Сталкерами, які шукають шляхи, щоб вести за собою свого слухача!

Дотик до нової абетки символічного знання природи вокальної творчості – для співака це відкриття себе для себе, спроба зазирнути за

упорядкованість, усталеність, подолати інерційний вал. Музична Інаковість надає «крила» («друге дихання»). Це – про мистецтво співу!

Музична Інаковість закладає вагоме підґрунтя для виявлення нових змістовних сенсів щодо феномену голосу, його діапазону, ритміки. До речі стосовно ритму Й. Гете наголошував на зв'язку з чарівним, яке простирає свою силу на людську свідомість / розум. Отже, слід враховувати культур-антропологічну, мистецько-гуманітарну рефлексію щодо феномену сопрано, що стане в нагоді молодим китайським виконавцям.

В якості когнітивного горизонту вивчення амплуа сопрано будемо спиратися на концепт Інаковості. Цей поліваріативний термін в символічному дискурсі є складовою онтологічної пари «амплуа – Інший» та розкривається як лабільний, пластичний конструкт. Такий підхід дозволяє нам розкрити явище сопрано в аспекті ґрунтовних взаємин між логіко-орієнтованою детермінантою, сутнісною ознакою музичної дії (драматургії, законів сцени) та *позасвідомим*, спрямованим у трансцендентне (інтуїтивне, символічне сприйняття), що не пізнається до кінця.

У міфотворчості найвищий жіночий співочий голос (сопрано) навантажений ознаками над-чуттєвості, яка актуалізує інтимність висловлювання (сферу особистого) в аспекті мелодичної тактильності (функціонування та активність дихотомічної пари «наповнення» / «звільнення»; коливання (боротьба) між екстазом Ероса – володінням Іншим і втратою цього надбання (див. аналіз сюжету опер на ім'я «Арміда»).

Інтерпретаційні особливості феномену сопрано пов'язуються з використанням архетипічних рядів – культурних моделей, які формують раціонально-символічне сприйняття через поняття-метафору музичного співу. Жіночий образ Арміди з поеми Тассо залучається в нашому дослідженні для характеристики музичного втілення модусу жіноцтва. Інструментом культур-антропологічного розкриття сопрано може бути типологія культури за Ф. Ніцше «аполонічне – діонісійське» (Nietzsche, 1993).

Універсальний ряд просторових концептів-метафор «лабіринт», «сад», «собор» (архітектурна експлікація) слугують як архетипи, формуючи *множинну символіку* культурної антропології, для якої притаманні структурно-функціональна вбудованість в інші гуманітарні сфери та мистецькі практики, культурно-орієнтовані та аксіологічно-етичні сенси.

Достатньо вагомим важелем музикознавчої рефлексії з приводу онтології сопрано є діалектичні зв'язки категорій: «частина (частка) / ціле»; «буття / ніщо»; «повнота / порожнеча» (пустота). За допомогою цих парностей всеосяжно розкривається *множинна символіка* жіночих образів в аспекті теоретико-методологічного інструментарію міждисциплінарних досліджень, наприклад, в теорії музики та літературній творчості, в соціальних комунікаціях та лінгвістиці, культурології та когнітивних візіях.

Специфіка та структура символу складає фундаментальний поняттєво-епістемологічний інструментарій дослідження. Для демонстрації та розкриття науково-теоретичного глосарію в музиці нами використовується вчення про символізм в музичному творі американської дослідниці, однієї з авторів нового вчення про музику С. Лангер (Langer, 1957). Вона робить спробу об'єднати естетику, теорію мистецтв з концептами антропології, теорії культури, філософії пізнання. Поняттєвий апарат, запроваджений С. Лангер, може бути задіяним у *виконавсько-когнітивному аналізі* мистецтво сопрано. Це, в свою чергу, засвідчує парадигму надлишковості (ірраціональності) як прояв музичної Інаковості, націленої на рецесію художнього потрясіння і його наукову рефлексію: розумове буття дослідника пульсує органічною над чуттєвістю в процес слухачького сприйняття.

Отже, на прикладі жіночого барокового співу, генези феномену сопрано в європейській оперній традиції доречно скористатися класифікацією символів, за С. Лангер (Langer, 1957). Будемо розрізняти *дискурсивну символізацію*, вербальну за своєю природою – тут критерієм

постає впорядковування елементів зі стабільним та контекстно-незмінним значенням у нове значення.

Презентативна символіка функціонує незалежно від елементів, які мають фіксоване та стабільне значення. Розуміння презентації як окремих частин неможливо, необхідна призма єдиного цілого. Іншими словами, вже на рівні презентативної символізації ми стикаємось з актуалізацією онтологічного модусу (частина / ціле).

До невербальної символіки можна віднести окремі візуальні форми (картини, колір, пропорції, лінії, нотний ряд). Елементи в презентативних символах поєднуються не послідовно, як сума значень, а одночасно на основі онтологічної пари «частина / ціле». Вираження другого типу символізації пов'язане з чуттєвим значеннями й візуальними формами (Innis, 2009). Концепт Інаковості здатен розкрити презентативну символіку сопрано в контексті інтерпретативного аналізу оперної партії.

Жіночі образи античності

Фундаментальним підґрунтям вчення про архетипи К. Юнга слугує міфологічний семіозис, який має античну генезу. Жіночі образи античної доби складають окремий пантеон, навіть незважаючи на той факт, що в грецьких міфах жінкам відводилася другорядна роль.

Жіночі риси, які постають архетипами образів в музичній культурі та мистецтві представлені в головних героїнях (богинях) олімпійського пантеону. Ці якості мають амбівалентну спрямованість: краса, естетична неперевершеність, чуттєве завзяття межують з автономією особистої волі, з проявом певної істерії, жорстокості, підступності, нелінійної тотальності в своїх діях. Ось деякі з пантеону жіночих образів античності³:

Гера – дружина Зевса, Верховна богиня, уособлює шлюб, родинність, втім їй властива ревність та мстивість.

³ Тут і далі трактування символічних характеристик давньогрецького жіночого Пантеону викладено за джерелом: *Словник античної міфології* (1985).

Афродіта – Богиня кохання та краси. Жіноча чарівність виявляє свою силу (актуалізується) через руйнацію любовних відносин.

Афіна – Богиня мудрості, знається на військових стратегіях, іноді виявляє войовничу натуру.

Антигона символізує вірність, гідність та протистоїть несправедливості.

Пенелопа розкриває втілення дружини, яка чекає свого чоловіка (Одіссея).

Еврідіка – міфологічний персонаж стародавньої грецької культури, яка передстає німфою-дріадою або набуває статусу Богині природи. Еврідіка була дружиною Орфея, яку він намагався повернути з мертвих своєю музикою.

Дослідник соціуму доби античності Жан Вернан вирізняє два основних «простори» ментальності:

Приватний – він уособлюється богинею *Гестією*, яка стає символом домашнього вогнища, гідності сімейного життя;

Публічний – дотичний *Гермесу* – покровителю торгівлі, зв'язків та подорожей. Отже, пара *Гестія / Гермес* символізує соціальний простір.

Потужний зв'язок античних жіночих образів з природними циклами, землею, землеробством демонструє земну всеохоплюючу укоріненість в природному. Наприклад, *Артеміда* – богиня дикої природи, родючості, полювання; вона асоціюється з неприборканістю, «натуральною» (фізичною) чистотою при наявності хаотичної відчайдушності. Ідея природи, землі розкривається в загальному архетипі «Мати-Земля», для якого притаманним є поліваріативна інтерпретація, завдяки чому ми в нашому науковому дослідженні запропонували архетипи «Сад», «Лабіринт» та інші для аналізу образів героїнь оперного мистецтва (сопрано).

Архетипи в аспекті музичного втілення проголошують наявність двох візій. Для першої характерно відображення падіння, потворності, тобто присутній деформаційний чинник – *культурологічна експлікація*: назовемо її «**деформаційна спокуса**».

Друга візія уособлює естетично-тілесну чуттєвість та представляє собою *експлікацію* « **спокуса творіння**». Обидві експлікації реалізуються в образі Арміди в однойменних операх композиторів бароко та класицизму (див. підрозділ 1.3). Так, жіночий образ втілює «двоїсту природу» за Гесіодом, де жінка свою звабливу піднесеність спрямовує на контроль чоловічої пристрасті, примушуючи «закоханого» почуватися раціонально невимовним, знесиленим від її краси-влади, перебуваючи в стані п'яного запаморочення свідомості через вдаване привласнення Еросу з боку Арміди.

Дії Арміди нагадують метаморфози духу. Вона демонструє жадання Еросу (ініціативність, активний напад, провокація) через залучення містичної компоненти – чаклунські здібності. Онтологічне земне / потойбічне зазирає у поза-буттєвість. І хоча Арміда використовує весь арсенал позафізичної властивості (чаклунські прийоми, відьомські чари), який повинен надати їй якісні переваги у відносинах з коханим, зустріч з любов'ю перетворюється на поразку, адже очікуване щастя сфальсифіковано, а простір любові – лише потворна симуляція.

Арміда чарами змушує лицаря Рінальдо закохатися в себе, але сама й розуміє, і серце «натякає» на несправжність почуттів. Підступність її жіночої натури підсилює есхатологічна нездійсненність її мрії. Сильна та незалежна, виокремлюючи себе зі світу, героїня опери «Арміда» поступово втрачає силу та вплив, які виявляються неспроможними «народити» щасливу жінку, навпаки, скоріше вона ніяковіє від усвідомлення зайвості своєї запропонованої любові.

Семіотика образу Арміди уособлює собою знаковий (семантичний) рівень пізнання функціонування сопрано, оскільки знаходиться в своєрідних культурних інверсіях між двома типами символізації, адже лінійність, здатність вибудовувати знання (сюжетні лінії в поемі та співі), ідеї в окремі ряди, лінії, ланцюжки (дискурсивна частина) потужно охоплюються нелінійною презентативністю; перетинаючись, дані символічні парадигми

посилюють одна одну, створюють умови для прояву відчутної споглядальної, комунікативної, семантичної взаємодії між людиною (співачом) та подією (співом). В результаті, відлуння часто може мати позамежну чуттєвість на відміну від голосу, який воно повторює.

Сопрано виходить за межі фізичного простору – наявного буття, створюючи принаду просторового споглядання, залучення слухача до позалюдського розуміння. Тобто, відбувається процес «вислизання» з фізичного простору у поза-раціональний континуум метафізичного. Подвійність існуючого (наявного) та ірреального (символічно-доповненого, віртуального) поглинають уяву та свідомість, розум та відчуття.

Слід зазначити, що генеза музичного буття в житті людини має довгу історико-культурологічну, гуманітарно-мистецьку рефлексію.

Звернемося до античності, адже класична стародавня грецька гуманітарна думка високо оцінювала роль музики в соціо-політичному аспекті, сфері моралі, етики. Особливе місце займає поняття гармонії сфер, яке стає основою античних теорій та вчень середньовіччя про музично-математичну побудову космосу (піфагорійська школа, вчення Платона) (Шинкарук, 2002). Гармонію сфер, пов'язану з музичним рядом, описує й Арістотель: «Рух породжує гармонію, оскільки звуки, що виникають при цьому, благозвучні швидкості [світил], розраховані в залежності від відстані [між ними] і виражаються числовими відносинами консонанса» (Арістотель Поетика, 2018).

Зазначимо, що термін «консонанс» походить від лат. *consonantia* – гармонія, співзвуччя. Він використовується в музиці для визначення гармонійного поєднання музичних звуків, що виражається у благозвучному, приємному звучанні. Сутність консонансів полягає в тому, що вони на чуттєво-емоційному рівні формують відчуття стабільності та завершеності. Ладові засади, що вивчає теорія музики, мають значення, адже вони пов'язані

з поняттям «консонансу», на якому базується поняття «мелос», що є онтологічною ознакою звучання співочого мистецтва сопрано.

Взагалі, тема гармонії та музики стає одним з ключових лейтмотивів античності. Так, антична наука про музику – гармоніка, вивчала звуковисотну структуру, співвідношення звуків та їх поєднання для створення приємного звучання слухачеві. Математично-музичний устрій космосу закладає основу античного бачення гармонії сфер, де рух небесних тіл створює звуки, які ініціюють гармонійні інтервали. Платон, Аристотель вважали математику та музику осередком краси, гармонії, науки. Аристотель наголошував на етичній стороні в музиці, яка має свій вплив на душу, а отже, має долучатися до предметів, спрямованих на процес виховання молоді та формування відповідних політичному устрою соціо-моральних навичок. Музика здатна передавати етичні якості (етос).

Слід зазначити, що сопрано часто виконуються провідні партії в операх та слугує одним з ключових елементів хорової музики. Іманентність жіночого начала сопрановому тембру є апіорною візитівкою для мистецтвознавчих і культур-антропологічних студій.

Аналізуючи феномен музичного сопрано, ми спираємось на процес апперцепції, тобто *сприйняття об'єктів, речей, подій, які суб'єкт (слухач) активно інтерпретує та осмислює, залучаючи власний досвід пізнавальної активності*. В гносеологічній експлікації механізм апперцепції тісно пов'язаний з іншим станом свідомості – перцепцією, для якої також характерним є сприйняття – вища форма організації та самоусвідомлення відчуттів.

Соціально-психологічне навантаження при сприйнятті сопрано пов'язано зі сферою публічності, без якої не існує оперний спів. В цьому випадку соціальна перцепція спрямована на актуалізацію у слухача (суб'єкта) ефекту первинності (вплив першого враження) та новизни.

Процеси апперцепції й перцепції активно залучаються в теорії самовираження, яке розкривається через призму індивідуалізації сприйняття образів, емоцій, почуттів, задоволення. Опонентом логікоцентричної раціональності в розумінні символічного змісту музики був відомий мислитель Е. Кассіпер (Cassirer, 2023). Він був апологетом інтуїтивного (позараціонального) сприйняття культурних форм. Взаємини індивіда зі світом на певному культурно-еволюційному етапі образи, міфи, музичні форми «огортають» людину в особливий світ взаємин зі світом та стають її помічниками в процесах де-шифрування дійсності.

Винести «за дужки» символічний світ як нездатний функціонувати без раціональної основи, означає обмежити людське життя в гносеологічному ціннісному аспекті, немов стати індивідуумом в міфі про «печеру Платона». Розумова і чуттєва ізолюваність спотворюють життєвий простір. Спів високого жіночого голосу дозволяє увиразнити духовне сходження свідомості людини від буденності – невимовної Краси Юоожого світу. Лише «синтетична» звукова візія, яка об'єднує в собі досвід раціонального та позараціонального в символізмі формує механізми «збагачення» людини широким спектром поліваріативних інтерпретацій щодо тих чи інших культурних символічних форм, зокрема в музиці.

Таким чином, явище жіночого співу розкривається з точки зору двох основних парадигм – *лінійної* (дискурсивної) та *нелінійної* (позараціональної) музичної Інаковості. Якісні характеристики, такі як насиченість звучання, різні прояви голосових регістрів, тембр, вокальні партії стають культурно-символічним «віддзеркаленням» психо-емоційної енергії та її трансформації: підйом – спад; збудження – звільнення (спокій); мрія – диво. Висока ступінь експресивної сили і художньої правди забезпечується фемінною природою, жіночою органікою голосу.

Музична Інаковість сопрано проявляє здатність до посередницької функції між суб'єктивним та об'єктивним. Одна її частина у вигляді

звукового потоку має вербально-суб'єктну складову, адже приналежить безпосередньо виконавцю як акустичного джерела звуку. Одночасно з цим акт співу фіксує й зовнішню адресу звуків в об'єктивний світ. В результаті, сприйняття звучання має зовнішню та внутрішню форму з проявом функції синтезу (об'єднання) суб'єктивного з об'єктивним.

Відчуття у мистецтві представлені перцептивними формами об'єктивації, хоча для творів вокальної музики притаманна й символічна чуттєвість. Відносини суб'єкта та об'єкта в музичному мистецтві (творі) стають основою для вираження діалектичної взаємозалежності: «чуттєвість / форма», яка характеризується.

Неочікуваність та усталеність – ключових категорій, які пов'язані з буттєвістю (оформленою раціональністю та невпорядкованістю (поза-межністю) емоційної сфери людини). Ці характеристики формують культурний архетип в опері «Арміда» – це лірична трагедія, написана Ж. Б. Люллі за літературним джерелом – поемою Торквато Тассо «Визволений Єрусалим» (Тассо, 2024).

Символічна множинність актуалізує буття музичної Інаковості (сопрано) в рамках опери «Арміда», де співочий жіночий образ розкривається вигаданою чаклункою, яка своїми діями перешкоджає лицарям у підготовці до штурму Єрусалиму.

Розгортається есхатологічна сповідь – остання «подія» і надія на дотик / зустріч з тим, хто тобі не належить (герой Рінальдо). Образ Арміди – це не проста жіноча постать зі всіма її примхами й видимим хаосом свідомості в суто антропологічному вимірі. Вбивча вигаданість любовної прив'язаності до лицаря, омана, яка її супроводжує, в якийсь момент стає нестерпною навіть для чаклунки. Химерність неправди у всьому, що відбувається навкруги героїні, підкреслює тимчасовість її земного перебування, немов мерехтіння, яке неодмінно згасне, зійде нанівець. Арміда

взрощує «останню подію» як той сад – містичний, ірреальний простір, де перебуває Рінальдо.

«Сад» як музичний архетип дуже складно вписується в часопростір опери і уособлює свою дивність. Він наче річ, яка перебуває в місці, що не відповідає її розміру (замала / завелика). Призначення Саду – наповнення простору або симуляція цього наповнення, адже герої тут грають закоханих, втім, саме «грають», бо один з них зачарований магією, інша – дозволяє собі бути несправжньою наповненою через «спустошення».

Ще за античних часів (школа епікурейців) метафора саду уособлювала гносеологічний погляд людини на світ. Потрібно наголосити на якісній відмінності: в грецькій традиції «сад» – це насолода, бажання, повнота буття, а на гілках дерев обов'язково зріють плоди – як уособлення етичних законів буття. Зрілі плоди – це результат, завершення, підсумковість, буттєва насиченість (жага жити в повній мірі). Чи стануть в нагоді плоди в саду Арміди, адже Рінальдо опинився під чарами, а тому вся його любовна чуттєвість є несправжньою. Служниці Арміди пропонують насолоджуватися несправжнім, бути щасливою в ілюзії любові. Невідповідність посилюється тим, що героїня закохалася щиро та безнадійно – жест, спрямований на межу.

Архетип «Сад» диференціює простір *забуття*, яке парадоксальним чином знаходиться всередині «змісту» саду та світу буденності, тому й герой-лицар символічно перебуває в п'яному стані забуття власної сутності. Взагалі, потрібно зазначити наявність в музиці загального архетипу «мати-земля», який розкривається низькими, повільними та глибокими звуками, що викликають відчуття «обтяженості», яка корелює з фундаментальністю, укоріненістю, а значить передусім формуванню спокою, стабільності, підпорядкованості.

«Сад» як «обличчя» метафори природності розширює відому модель «мати-земля», залучаючи такі прояви символізації, як «джерело» (водна стихія). Обидва поняття (Сад / Джерело) фіналізуються в концепті

«Лабіринт». Він, в свою чергу, розкриває ідею вічного повернення, блукання, яке може бути несистемного характеру; замкнений простір символізує кінцевість та бескінечність руху, дії, тону, ритму, одночасно роблячи зусилля марними.

Архетип «Лабіринт», будучи утаємниченим, сам створює невидимі «закутки» (шухляди), як місце додаткового оформлення піднесення чи пригніченості, фіксуючи це музичними відповідностями голосу.

Гіллястість саду, просторова розгалуженість лабіринту виявляє свою присутність у потоці одиничних струмочків від джерел, що об'єднуються в музичну течію, подібно водній субстанції, яка долучається до загальної музичної символічної форми «мати-земля». Природна характеристика свідчить про витoki очищення, зняття «зайвого», подолання ілюзорності буття та наповнення чистотою, світлом, упорядкованістю та стабільністю. Жіноча натура як уособлення природної іманентності помножує дані якості унікальною здатністю співати сопрано.

Слід додати, що архетипи в музичному звукопросторі мають також й естетико-сакральну функцію, в сенсі служіння храму, міфо-релігійної сутності (наприклад, опера «Чарівна флейта» В. А. Моцарта).

Образ собору (в широкому значенні «храм») складає релігійну експлікацію архетипів, проголошуючи «подвійність буття» (земне / небесне; обмежене / вічне; кінцеве / безкінечне). Феномен сопрано як вкорінена непохитна земна фундаментальність через архетип «сбор» також спрямовує голосову потужність у сферу трансцендентного.

Таким чином, представлені архетипи символічної множинності уособлюють динамічні, об'ємні універсалії з гнучкою поліваріативною змістовністю: сюжетні лінії відображають здатність семантично-музичного наслідування. Так, архетип «Лабіринт» вибудовує певні потайні осередки – «лакуни» як своєрідні візерунки, за допомогою яких відтворює себе музична

орнаментика. Слухача зустрічають мелізми – вокальні прикраси, які підсилюють і збагачують основну мелодію яскравістю співу⁴.

«Ключ» до виходу з «Лабіринту» складається з двох основних компонентів: конкретної просторової оформленості та імпровізаційних дій, викликаних сферою нерациональності, інтуїцією. Аналогічним чином зберігається дане наслідування і в мелізмах, коли виконавиця додає до стійких форм, позначених умовними позначками, музичні прикраси на власний розсуд. Саме це є свідченням майстерності співачки-сопрано, яка через досконалу техніку демонструє музично-сміслову виразність.

Присутність такої музичної орнаментики, яка специфічним чином об'єднує процес апперцепції з перцепцією, також розкривається в просторі архетипу «собор» (архітектурна експлікація). Так відбувається своєрідний обмін, «перетікання життя» між музичним та символічним модусом. Цей символічний всесвіт постійно розширюється, аби мати можливість вмістити в собі всю повноту життя, яку неможливо досягнути виключно емпіричним шляхом, – вважав Ернст Кассіре (Cassirer, 2023).

Так завдяки символічній множинності «народжується» та проявляється сутність людської свідомості у своїй поза-межній глибині, (не) осяжності, конструктивній багатовимірності.

Архетипічні ряди в музичному просторі сповнюють свідомість і розум новим значенням символічних форм, зокрема, феномену сопрано, демонструючи новий рівень сприйняття мистецтва.

Дослідження теми колективного несвідомого (архетипів) та їхньої реалізації в культурі належить К. Юнгу, який виділяв серед них найголовніші – «самість», «персона», «тінь». Саме вони є основою для представлення образу героїні в оперному співі в нашій науковій праці. Слід додати, що

⁴ До мелізмів належать: форшлаг-коротка нота, що передують основній ноті; групето – послідовність нот, що охоплюють інтервал між двома основними нотами; мордент – швидке чергування основної ноти з сусідньою вищою або нижчою нотою; трель – швидке чергування двох сусідніх нот.

сучасні філософи Маргарет Марк і Керон Пірсон розвинули вчення К. Юнга, додавши нові характеристики та дефініції стосовно архетипів (див. про це: (Mark , 2001).

Архетипічна тріада «тінь – персона – самість» утворює багатогранну систему, в рамках якої розкриваються специфічні риси героїні сопрано. Завдяки лабільній структурі та динамічності характеристик архетипу, вони (складові тріади) реалізують свою присутність в тій чи іншій опері, представляючи собою універсальну модель.

Так, «Тінь / Персона» складають особливу опозицію, амбівалентну за своїм змістом. У вчинках героїні оперного співу «Тінь» розглядається як уособлення інстинктивної людської природи, сфери несвідомого, з притаманною руйнацією соціально-встановлених меж-табу. «Тінь» може викликати суспільне обурення, зневажливе ставлення до себе, втім, даний архетип також має агональну детермінацію своїх дій. Виражена конфліктна комунікативна асиметричність та висока здатність до імпульсивності у взаєминах, як з опонентами (ворогами), так і з тими, хто впливає на героїню чуттєво-емпатично.

Архетип «Персона» стає іншомовною «Тіні» та уособлюється в якості маски, яку одягає кожна людина, спілкуючись з іншими. «Персона» може не збігатися зі справжньою особистістю суб'єкта, виступаючи підґрунтям рольової поведінки (амплуа).

Об'єднавчий характер двох архетипів розкривається в опері «Турандот» Дж.Пуччіні, де героїня – китайська принцеса, яка назовні демонструє жорстоку, агресивну поведінку, реалізуючи архетип «Персона». Вона стикається з родовою травмою подоланою неможливістю, в основі якої лежить історія її династії Лоу-Лінь (викрадення її бабусі іноземцем) та безчестя чужеземним загарбником.

Тому Турандот активує символ-модель «Тінь» на рівні поза-свідомої інстинктивної ідеї помсти всім чоловікам, одягнувши «костюм»

вирішувальниці Долі претендентів на її серце. Неподолана обмеженість визначається через необхідність (спроможність розв'язувати загадки). І лише Калаф як приклад поза-чуттєвої символічності «прориває» буття Турандот, звільнивши її від тягара травмованої пам'яті свого роду через Світло Любові, яке з'єднує головних героїв (арія Турандот «In questa reggia»).

Архетип «Тінь» є рушійною силою образу Цариці Ночі в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. В цьому випадку Героїня – мати викраденої доньки Паміни, розкривається в акті потенційної деформації-зречення від доньки, якщо та не вб'є чарівника (арія Цариці Ночі «*Палає кров надією відплати*» або «*Пекельна помста кипить в моєму серці*» – друга арія Цариці Ночі для колоратурного сопрано. Першою виконавицею була Йозефа Гофер.

Візуалізація «Персони» дотична до іншого архетипу – «Самість», що характеризує гармонізацію та єдність особистості.

Яскравим відображенням пари «Персона / Самість» в дослідженні сопранових героїні може слугувати образ Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді. Сама назва опери вимагає від слухача забути про тишу, спокій та відпочинок, адже «травіата» в перекладі з італійської значить «пропаща жінка, тобто та, яка збилася зі шляху». Головна героїня – куртизанка, яка своїми діями ставить під сумнів філософське питання: «Чи може забрудненість набути «чистоти» (піднесення)? І відповідає: «Так»! Образ Віолетти – приклад того, коли падіння як суспільно-моральна категорія має потужність довести здатність демонтувати «обмеженість» форми (власної долі) та вийти назустріч чуттєвої нелінійності (кохання з Альфредом – парубком набагато більш чуйним та уважним, ніж її супутник – старий барон Дуфоль). Проголошується тост про любов – дуєт «*Підносьте свій келих*». І ось тут розкривається біфуркація сенсів, якою просякнута опера: Це не Віолетта збилася зі шляху, а само суспільство уособлює «подвійну мораль». Коханий мислить в межах усталеної традиції, коли вважає, що героїня покинула його заради грошей старого барона. Треба наголосити й на тому,

що Віолетта уособлює архетип «Персона», коли під маскою бравурної, награної байдужості («*Я не вмію любити*» в дуеті «Одної щасливої днини») співає хвалебні пісні матеріальним благам.

Віолетта з опери «Травіата» виявляє цільність, об'ємність образу, це не пласка фігура, а пластична фундаментальність. Її дія – розрив з коханим – просякнута категоричністю мужньої особистості, яка відважується на відчайдушний крок (розрив з Альфредом); це вирок, який вона виголошує собі, до того ж її тіло вразила невиліковна хвороба (сухоти), про що вона нікому не розповіла. Ступінь напруженості досягає апогею, коли Віолетта перебуває в прощальних обіймах Альфреда і розкриває йому свою нездолану таємницю. Символічне навантаження посилюється піснями карнавалу, на тлі якого смерть та життя наче підтримують одне одного, відтермінуючи останні кроки героїні у Вічність. Своєрідною «зачіпкою» за наявне тут-і-зараз буття стає медальйон, який повинна носити майбутня наречена Альфреда після смерті Віолетти. Медальйон уособлює характеристику темпоральності, символічно об'єднуючи три виміри часу

«теперішнє минулого» - пам'ять;

«теперішнє теперішнього» - споглядання;

«теперішнє майбутнього» - надія.

Таким чином, в образі героїні опери «Травіата» постає синтез архетипів «Персона» та «Самість», виконуючи роль екзистенційної актуалізації любові, що є чимось більшим за звичайну інтимність чуттєвого гатунку, натомість, Віолетта маніфестує символічне виверження тілесної духовності.

Архетипічні ряди тісно пов'язані з типом культури, в якій вони народжені. Однією з впливових в теорії культури є вчення німецького мислителя Ф. Ніцше (Nietzsche, 1993), який розрізняв два типи культур, визначені через символічність імен давногрецьких богів:

1. *аполлонійську* (раціональність, усталеність, системність);

2. *діонісійську* (хаотичність, надчуттєвість, емоційна неординарність).

Представлені образи героїнь оперного мистецтва так чи інакше через архетипи, наприклад, «Тінь», «Персона», «Лабіринт» виявляються носіями характеристик Діонісія чи Аполлона. Так, дії Віолетти з опери «Травіата» демонструють синтетичне поєднання обох культурних спрямувань. З одного боку, традиція як передбачуваність (Аполлон), з іншого, унормований ритм буття опиняється в «обіймах» надривності, часової та просторової надлишковості, буревію чуттєвості (Діонісій) (Nietzsche, 1993, 16).

Модус комунікації характеризується духовно-тілесною свободою, благим захватом, який майорить із людського «Я». «Форма» та «Поза межне» згуртовані в особливій символічній реальності – «есхатологічній зустрічі», яка для героїв «Травіати» має протилежне семантичне значення – прощання та прощення любові, закріпленою сповіддю / заповітом.

Інший яскравий приклад проекції культури Діонісія в символічному образі героїні продемонстровано в опері «Тоска» Дж. Пуччіні. Флорія Тоска, закохана в художника Маріо Каварадоссі обирає шлях «жертви» (заручниці), яка мала необачність дати згоду на «карнавалізацію смерті» свого коханого – страти, що має буде розіграна відповідно договору з начальником поліції Скарпіа, який теж має почуття до Флорії.

В результаті розгортається експлікація *діонісійського «декадансу»* – угода з «безоднею» ухвалює спрямованість (волю) у ніщо, яка супроводжується музикою «провалля» – порожнечі, що симулює посмішку повноти. Так, коли ти тривалий час дивишся в безодню, вона неодмінно тобі відповість: Тоска опиняється в замкненому колі непоправностей – вона вбиває Скарпіа, аби припинити домагання з його боку; та й страта Маріо виявляється справжньою, а сама вона кидається з даху замку вниз. Договір, який було укладено з темною стороною буття, деформованою сутністю, яку уособлював начальник поліції, приречений на нездійсненність.

Діонісійське начало культури в акті надлишковості має різноманітну спрямованість, а тому його діапазон простирається від творення та стверджувальної життєдайності до падіння й розірваності буттєвості. Так, потворне демонструє парадоксальну піднесеність викривленого (брехні), одночасно з цим спостерігається екзистенційно-моральна сплюндрованість цілісності (єднання двох закоханих – Флорії Тоски та художника Маріо Каварадоссі).

Діонісій вправно розставляє в опері символічні пастки декадансу, насичуючи мистецько-музичний простір атрибутами, які виконують функцію симуляції життєвого, надаючи хибну надію на визволення (тілесне / ментальне). Отже, Скарпіа (декаданс) не тільки успішно переконує Тоску в правдивості вигаданого (страата коханого буде фальшивою), але й додатково підсилює ефект вдаваності, заповнюючи буття сюжету певними знаковими деталями (наприклад, начальник поліції навіть виписує перепустку для пари, аби ті змогли втекти з Риму).

В результаті, культура Діонісія (за Ф. Ніцше) викриває перед глядачами / слухачами ще один вимір, а саме – дихотомію «дійсне / удаване» (=брехня), які «змагаються» між собою за «обійми» не-буття (декадансу). Головна героїня співачка Тоска уособлює архетип «Лабіринт», в якому вона постає заручницею (жертвою), намагаючись знайти вихід з порожнечі, яка себе оголошує начебто чимось справжнім, а, насправді, закладає брехню Скарпіа в підвалини безвихіддя.

Естетична краса голосу співачки (сопрано) сприймається як об'єкт піднесеної сакральності, коли художник Маріо Каварадоссі помічає, як на незакінченому портреті Марії Магдалини проступають риси однієї з прихожанок. Художник порівнює святу зі своєю коханою Флорією Тоскою. Цей натяк сакральності має надати героїні, якій властиві і вади (ревність, слабкість), однак більше переваг (повага, сердечна мужність, духовне піднесення).

Пам'ятаємо про те, що Тоска – оперна співачка, тому її голос – сопрано – має «народжувати» гармонію. Та чи є місце світлу гармонії в умовах деформованої брехнею й несамоовитістю реальності? Наша відповідь: «Так!». Гармонійна інваріанта отримує своє підтвердження у волі самопожертви Флорії Тоски. І гармонія стикається з викликом бути затьмареною безоднею, бути прихованою демонтажем самого життя головної героїні.

Завдяки архетипу «Самість» Тоска розкриває себе як уособлення цілісної сутності, яка рушійною силою жіночності заповнює проміжки декадансу (не-буття). Її гармонія – це крок у безмежну перерваність (загибель коханого), власне падіння (бл вона під впливом криків катування Маріо видала на допиті втікача-республіканця, який переховувався в домі Маріо і вбила Скарпія). Втім, цю земну греховність вона спокутувала останнім особистим рішенням, стрибнувши з даху замку. Земна наруга над молодими виявилась безсилою перед відчайдушністю поза-межного, надчуттєвого. Тоска виконує арію, в якій сповідується перед Богом, та у молитовному зверненні вимолює прощення і взиває до Божої підтримки.

Таким чином, партія Тоски – драматичне сопрано, яке демонструє надвольову спрямованість героїні, силу, пристрасть, емоційно-чуттєву натуру.

Опера «Тоска» – це триактна опера, яка поєднує в собі вокальну музику, драматично-напружений сюжет та оркестрову частину. Назва арії «Vissi d'arte» («Я жила для мистецтва»), яку виконує Флорія Тоска, стає своєрідним присвяченням різнобарв'ю реальності, в якій героїня опинилася – так, у другому акті Тоска висловлює свій біль та відчай, коли зіткнулася з жорстокістю та бездушністю домагань з боку Скарпія. На жаль, сподівання героїні на тривалість в усьому хиткі – в стосунках, у відносинах між внутрішнім «Я» та зовнішнім світом, неперервності єдності люблячих сердець. Широкий діапазон й сила звучання голосу сопрано співзвучні з вчинками героїні Тоски, які такі ж глибокі, яскраві немов намагання стаючи на краю прірви спробувати відсунути її хоча б на деякий час.

І тепер вже Тоска стає художником, який малює умовну символічність, наче вона з Маріо обмінюються станами. В результаті, наявне буття крізь деформацію навіженістю та натиском з боку начальника поліції Скарпіа, демонструє спробу заспокоїти не-зримо не-притомне (свого коханого), надати йому фундаментальність у відчутті спроможності подолати усталену неподоланість (уникнути смерті через її містифікацію) та звільнитися від ворога.

Партія сопрано Тоски демонструє символічну надчуттєвість через свій природний дар співачки. Образ героїні – це є її мистецтво, в якому драматично об'єдналися ірреальність та дійсність. Її душа кохає, оспівуючи розквіт, становлення, творіння чуда Любові. Виявляється, освідчення може бути не лише коханому, а й турботі, спрямованій у трансцендентне. Якщо в земному бутті «Ніщо» (безодня) руйнує навіть натяк на життєву присутність, томожливо в потойбіччі молоді витримають всі випробування і запросять один одного на Побачення, яке буде нескінченним та необмеженим, як і любов.

Психоаналітична складова феномену чуттєвості (Еросу) має потужну поза-раціональну природу (активізація сфери несвідомого), а також допоміжним чином пов'язана з проявом і розкриттям архетипічних форм, що насичують символічну реальність сопрано. В результаті, відбувається творчий процес активної комунікації між суб'єктом та об'єктом, в рамках якого проходить злагодження функціонування вербальної та невербальної перцепції (відчуття), спрямоване на оформлення гармонійних взаємин цілісної єдності в системі культурного обміну «слухач – музичний твір».

Отже, феномен музичного Еросу (інтимної чуттєвості) – це розгортання пульсації двох протилежних станів – повноти й порожнечі (пустоти), іманентних природній органічності тілесного – засобами вокальної техніки та психології душі артистки.

Будемо розрізняти два типи **сенситивності (чуттєвості Еросу)**, втілених в європейському оперному мистецтві сопрано як репрезентантами жіноцтва в творчій уяві композиторів-чоловіків:

1) **від'ємна сенситивність** – набуває актуалізації у ситуації спустошення (виснаження) образу головної героїні тієї чи іншої оперної партії. Причому особливістю від'ємної сенситивності є її спроможність розширювати межі прояву «еросу індивідуального тяжіння», додаючи соціально-комунікативний, психологічний акценти (темперамент, настрій, його зміна), тобто ті самі риси, що відображаються в мистецтві сопрано.

2) **додана сенситивність** – стан, пов'язаний з характеристикою наповнення, об'єднання з об'єктом пристрасті, відсутність дистанційної деформації.

Сенситивність стає камертоном, який синхронізує сферу ментального (логічної упорядкованості) і модус поза-раціонального (чуттєвості) в загальному тоні (балансу / дисбалансу), який стає «дороговказом» для дій, волі, настрою героїні опери, що відображається в музичному співі. Слід зазначити, що завдяки пластичності та гнучкості поняття «сенситивність», воно впливає на взаємодію музичних компонентів – нижні / верхні регістри, тембр, ритм, діапазон звукового ряду, транслуючи всю повноту виразності Еросу в музичний образ оперного співу.

Типологія чуттєвості Еросу активно реалізується в контексті репрезентації образу героїні тембром сопрано. Завдяки універсальній складовій представленої класифікації сенситивності, ми пропонуємо залучити її в якості практико-методологічного інструментарію з метою виділення та демонстрації архетипічного навантаження в жіночому вокалі. Так, образ Віолетти поєднує в собі як від'ємну, так і додану сенситивність. Висока ступінь емоційно-чуттєвого зв'язку з коханим відкриває вектор розірваності (переривання) єдності буття з одного боку, а з іншої сторони демонструє поза-раціональне наповнення (пристрасть, потреба, турбота).

Натомість, для героїні опери «Чарівна флейта» Цариці Ночі характерною буде наявність від'ємної сенситивності, причому в даному випадку мова йде про глибину взаємин «мати-дочка», які на підсвідомому рівні в структурі індивідуальної психіки містять сексуальний компонент (психоаналіз).

Ще один зразок архетипу «жіноча Самість» – Арміда (чарівна чаклунка) з давньогрецької міфології. В даному випадку героїня розкриває свій світ від'ємної чуттєвості: вона створює всі умови для несправжнього оволодіння об'єктом пристрасті: в хід йдуть чаклунські атрибути, будується міфо-ірреальний простір «Священний сад», в якому *ілюзорне* (симулякр взаємин) претендує на справжність.

Фальшування реальності подібно до відомого в музиці виразу – «дати півня». Такий стан непридатний для вияву любові. Тому він триває лише до тих пір, коли лицар Рінальдо звільняється з чар ворожки Арміди, до речі теж за допомогою магічної речі – чарівного щита. Завдяки допомозі друзів Рінальдо пробуджується, наче перебував у літаргійному сні, та повертається до своєї сутності, прокидається його власне *Я*, яке було зачароване Армідою.

Підступність дій героїні та потужна відповідь коханця розгортаються завдяки надлишковому звучанню у всьому діапазоні сопрано.

1.3 Барокове сопрано: на матеріалі оперного амплуа Арміди

Барокова опера багата на шедеври. Опера, як література та театр, завжди приваблює персонажами-особистостями, в яких кожна людина може побачити себе або когось із свого оточення. Жіночі образи та голоси, напевно, мають найглибшу та найбагатшу палітру почуттів, характеристик і, відповідно, тембрів-амплуа.

Загальновідомо, що серед композиторів доби бароко поширеною була практика використання однакових лібрето або сюжетів, адже естетичні ідеали того часу диктували моду на певних героїв. Так, образ чаклунки

Арміди знаходимо в однойменних операх Ж. Б. Люллі (1686), А. Сальєрі (1771), К. В. Глюка (1777), Д. Чимарози (1777), Й. Гайдна (1775), Дж. Россіні (1817) та А. Дворжака (1904), в опері Г. Ф. Генделя «Рінальдо» (1711).

Розглянемо композиційно-інтерпретаційне рішення образу Арміди в операх Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Генделя та К. В. Глюка з точки зору динаміки розвитку тембру-амплуа.

Ж. Б. Люллі (1632–1687) – класик французької національної опери, на сторіччя визначив шлях розвитку французької опери. Його опера «Арміда» (1686) – зразок жанру ліричної трагедії. Автором лібрето, написаного за поемою Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим» (1575), був незмінний партнер Люллі у ліричних трагедіях, французький драматург, поет і лібретист Філіп Кіно (Philippe Quinault, 1635–1688). За словами В. Артем'євої, поетичний талант Ф. Кіно «високо цінували, а творчу постать ставили поряд з Корнелем, Расіном, Мольєром і Буало (співпраця з Кіно сягає ще 1660-х років)» (Артем'єва, 2024: 162). «Арміда» була останньою сумісною роботою митців.

Лірична трагедія Люллі традиційно складається з прологу та п'яти актів. За сюжетом дія відбувається у Дамаску часів першого Хрестового походу (приблизно 1100 рік). Цар Дамаску закликає свою племінницю, чаклунку Арміду обрати собі чоловіка. Перед її чарами ще ніхто не зміг встояти, окрім полководця Рено, в якого закохана Арміда.

Арміда дізнається, що Рено звільнив полонених хрестоносців і вирішує йому помститися. Вона за допомогою демонів зачаровує Рено і він забуває про свої військові обов'язки. Арміда усвідомлює, що вона кохає Рено і не може позбутися своїх почуттів, тому закликає фурію ненависті на допомогу. Але у вирішальний момент Арміда не може вбити Рено. Визволяти Рено приходять його лицарі. Вони пробуджують його від чар, нагадують про подвиги та бойову славу. Рено залишає Арміду, а вона у відповідь проклинає його, своє кохання, чарівний сад, казковий палац і знищує усе навколо.

Лібрето Кіно має кілька сюжетних ліній, адже лірична трагедія «характеризувалася багатоаспектністю драматургії, ускладненням основної інтриги другорядними лініями, надлишком споглядальних і декоративних епізодів» (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998: 103).

В опері Люллі кожна дія має по чотири сцени. Сформована героєцентрична концепція. Доля героя уособлює долю культури, в якій створювалася опера. Таким чином, ідея опери – показати людину в сум'ятті, людину, яку біжить від ідеї панування розуму та заглиблюється у світ почуттів. Тобто пропагується барокова ідея.

Зосередимося на центральному образі Арміди. Образ Арміди визначає напрям дії: це – квінтесенція опери. Експресія образу найбільш виразна у речитативних сценах. Так, у розгорнутій першій сцені першої дії Арміда розповідає про жахливий сон, в якому її чари програють перед силою Рено. Порівняно з попереднім фрагментом сцени «*Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous*» («Я не тріумфую над найхоробрішим з усіх»), тут спостерігається більш «схвильована», примхлива ритміка, мовні інтонації насичені мелодичними стрибками та дрібною мелізматиною. Поступово її мова прискорюється за рахунок подрібнення тривалостей, інтонація висхідної кварта присутня у кожній фразі та додає активності.

Діапазон вокальної партії протягом першої сцени залишається e¹-g, декламаційність на першому плані, усі емоції передаються через вимову тексту та його ритмічну організацію. Речитатив як роздум, покладений на музику, став серцевиною опер Люллі. Підкреслена декламація, важка акцентуація, що потребує різних голосових прийомів – характерні риси речитативів композитора.

Типовим у вокальній партії для опер Люллі та Рамо є затримання на сильній долі з подальшим розв'язанням, а також насиченість мордентами (мелізматиною). Порівняно з «Армідою» Глюка, в опері Люллі вокальна

партія залежить від афекту і місцями виглядає умовно. Тому визначальною є виконавська компетенція, в межах якої є необхідним вибір вокалістом адекватних художньо-технічних засобів – вокальних прийомів, мелізмів.

Фінал другої дії (сцена V) – монолог Арміді над сплячим Рено «*Enfin il est en ta puissance*» («Нарешті він у моїй владі») – це перша кульмінація опери. Влада, помста, вагання, страх, гнів, ненависть, співчуття, кохання, жалість, слабкість, сором – ось широка палітра почуттів та емоцій Арміді у цій сцені. Перші слова героїні – зовні про владу і рішучість, але звучать спокійно і сумно в мі мінорі. Перша фраза починається з ямбічної висхідної квінти та одразу охоплює дециму (!), рухаючись звуками тонічного тризвуку від тоніки до тоніки. Коли Арміді збирається вбити Рено і не може, її питання до себе підкреслено короткими нерішучими фразами, супровід майже зникає і залишаються запитальні інтонації. Артикуляція тексту та аутентичне виконання відіграють провідну роль. За словами В. Артем'євої, «для сольних номерів ліричних трагедій є характерне поєднання мелодичного начала з декламаційними інтонаціями» (Артем'єва, 2024: 164), тобто парадигмою французької опери, зокрема, опер Люллі, є речитатив. Головним внеском Люллі та Кіно було створення звукового континууму, в якому між аріями та речитативами було мало відмінностей, що сформувало природну форму виразності, яка випереджала вокальну віртуозність італійської опери.

III дія опери – самостійна частина, автором якої є лібретист Ф. Кіно.

Другий монолог Арміді (сцена I) має просту тричастинну форму (8+9+8 тактів), яка обумовлена вербальним текстом – повторенням строфи «Ах! Якщо свобода має бути у мене відібрана». Інструментальний супровід нагадує повільну маршову ходу, навіть траурну, але вокальна партія надзвичайно лірична, це підкреслюють численні секстові стрибки. Тут Арміді вперше співає, а не говорить, наспівуючи. Тема, викладена в ре мінорі, починається з вигуку «Ах!», підкресленого плинною половинною

тривалістю тона f^2 , і через низхідну сексту рухається далі. Хвилеподібна мелодична лінія підкреслює мелодраматичний тонус сцени.

У наступному монолозі, який знаходиться у третій сцені, Арміда закликає Ненависть «проти надто милого ворога». Стрімкий та цілеспрямований характер підкреслено ключовою ритмоформулою в оркестрі – восьма і дві 16-х та ще дві восьмі у дводольному розмірі. На тлі невинної ритмічної пульсації звучить ламана мелодична лінія в партії Арміди, сповнена широких стрибків, що охоплює діапазон у півтори октави ($d^1 - g^2$), а доволі рівна ритміка додає стриманої сугестії. Двочастинна композиція обумовлена вербальним текстом. Рішучий початок з ямбічного низхідного «прийди» посилено шістнадцяткою в затакті.

Наступна сцена побудована діалогічно, з оркестрово-танцювальними інтерлюдіями та хором. Ненависть і Арміда співають почергово, їх діалог супроводжує знову басо-континуо. Майже усі фрази Арміди починаються із слабкої долі такту, після паузи на сильній долі. Подвійне слово «ні», коли Арміда відмовляється вбити Рено, відокремлюється від оточуючих фраз великим стрибком, сповнене експресії. З точки зору драматургії – це найважливіша сцена опери, адже Арміда постає як «образ як жертвний, що несе ноту високого трагізму, але розчиняє її в наданій іншому – партнеру по оперному естетичному діалогу – можливості досягати благополуччя й продовження існування» (Чжан Ївень, 2021: 132).

Остання дія опери – тріумф стилю: «будівництво музичного палацу» (рітурнелі, пасакалія, куплетні та варіаційні форми, дивертисмент тощо) веде до руйнування палацу Арміди. Але фінал-катастрофа був спланований композитором: Люллі, на противагу чуттєвому та пристрасному Глюку, побачив, зрозумів та усвідомив пристрасність і розповів про неї.

Діалог Рено та Арміди (сцена І) за музикою нагадує першу дію, але тут більше «втомленої» лірики. Персонажі дублюють партії один одного (як у класичних дуетах згоди).

Дві заключних сцени – монологічні. Психо-емоційний стан Арміди рухається спочатку від розчарування через страждання до розпачу: перервані фрази, посилена декламаційність та мовні інтонації, чітке слідування за текстом. У творчості Люллі пристрасті зображено з позиції італійської культури – ламентозний стиль уособлює глибокі страждання.

Останній монолог героїні сповнений трагізму, який підкреслено тонально та жанрово – *g-moll* та гранд чакона. Стрімкі мелодичні падіння, з охопленням великого діапазону, часто від мелодичної вершини соль², відтворюють почуття розпачу, знесиленості. Але друга частина сцени написана в однойменному мажорі. Стрімкий темп інтерлюдії підхоплює Арміда, тепер її мова нагадує скоромовку. Вочевидь, для тогочасної публіки фінал був прийнятним з точки зору моральних та естетичних ідеалів. Мажорне завершення скоріше нагадує завзятий танець, а не зображує руйнацію палацу. Отже, можна припустити, що композитор зобразив вивільнення Арміди від пережитого – вона після своєрідного нервового зриву «спалила мости» та полетіла до нових «подвигів».

Ж. Б. Люллі на сторіччя визначив шлях розвитку французької опери. Він спирався на речитативи, які звучали французькою мовою, на численні колоритні інтермедії та яскраву ритміку. Для розкриття образу Арміди особливе значення мають речитативи, у яких, на думку О. Гужви, «яскраво показаний театральний аспект акторської гри, виразність фраз подана завдяки більшому наближенню до мовних інтонацій питання/відповіді, повторному підтвердженню з уже новим ступенем емоційності, тріумфу, умиротворення або гніву, обурення, ревнощів, образи, безпорадності, огиди, спустошення. Це ті типологічні характеристики людських відчуттів, які бароко використовує для ліплення образу» (Guzhva, Mykolaichuk, 2019: 161).

Прем'єра опери Люллі відбулася 15 лютого 1686 року в Парижі та отримала схвальні відгуки. До середини наступного століття опера ставилася не тільки у Франції, а й столичних театрах Нідерландів,

Німеччини та Італії. Проте, в Канаді «Арміда» прозвучала вперше лише 2005 року (Opera Atelier, Торонто).

Першою виконавицею ролі Арміди була французька оперна співачка **Марі Ле Рошуа** (Marie Le Rochois, 1658–1728). Як відомо, вона вчилася співу у зятя Люллі, завдяки якому відбулося знайомство співачки з композитором і подальша співпраця. За спогадами сучасників, М. Ле Рошуа мала акторський талант і досконало володіла мистецтвом декламації, а Люллі пов'язував успіх своїх опер з її виконанням.

Складність інтерпретації барокової опери полягає у багатоскладовій виконавській техніці, яка передбачає обізнаність акторів-співаків у вокальному, мовно-артикуляційному та жестовому відтворенні. Наприклад, використання жестів допомагає актору викликати емоційну реакцію у глядачів, при цьому він зберігає контроль над своєю технікою. Це необхідно саме тому, що співаки мають справу з кілометрами тексту, який передається насамперед у речитативах. Актор бароко – це оповідач. Його завдання – змусити глядачів відчувати те, що він описує. Надважливе значення має жестикуляція. Жести поділяються на емпатичні, імітаційні та емоційні, вони можуть передавати два або більше значень одночасно, їх можна відтворювати таким чином, щоб лише натякнути на його значення, а не висловлювати його прямо.

Вищезазначене дозволяє сформулювати одну з причин популярності барокової опери у західноєвропейському театрі – це певна свобода (незважаючи на її визначену структурно-семантичну регламентованість), яку мають постановники у можливості вкладати нові змісти, вибудовувати нові містки між ідеєю твору та нашими думками з цього приводу, у формуванні діалогу між епохою створення опери та сучасним глядачем.

Інтерпретації барокової опери сьогодні поділяють на *аутентичні* («стилізаторські») та *актуалізовані*, тобто сценічне рішення в них адаптоване

до сучасності. Розглянемо інтерпретацію образу Арміди в деяких виконавських версіях.

Однією з найкращих та найвідоміших виконавиць опер Люллі є французька співачка, мецо-сопрано **Стефані д'Устрак** (Stéphanie d'Oustrac, нар. 1974). Вона проходила спеціалізоване навчання на базі Академії бароко (Académie baroque d'Ambronay) та в подальшому зосередилася на виконанні барокової опери. Зокрема, на теренах інтернету наявні записи «Арміди» 2008 та 2023 років з д'Устрак. Проте у репертуарі співачки є також твори XIX та XX століть.

За участі співачки виконання опери «Арміда» Люллі заплановано у головному оперному театрі Мадріда – Королівському театрі (Teatro Real) на березень 2026 року. На сайті театру зазначається, що опера вперше буде виконуватися у концертній версії під орудою Венсана Дюестра (Vincent Dumestre)⁵.

У записі 2008 року С. д'Устрак продемонструвала бездоганне володіння технікою барокового співу: орнаментика обумовлена «кольором» слова, стиль виконання відповідає змістовному контексту, високі ноти майже непомітні.

З приводу останніх О. Гужва зазначає: «У бароковій музиці вважалося, що високі ноти заважають чітко розуміти текст, цим обумовлено загальний діапазон арій та речитативів, а також стрибки у певний регістр» (Guzhva, Mykolaichuk, 2019: 158).

Аутентичне виконання опери Люллі було записано 2019 року під орудою французького диригента, співака, клавесиніста й піаніста **Ерве Ніке** (Hervé Niquet)⁶. Партію Арміди виконала **Вероніка Жанс** (Véronique Gens), яка також співала в однойменній опері Глюка. Інтерпретацію

⁵ URL: <https://www.teatroreal.es/en/show/armide>

⁶ URL: <https://www.planethugill.com/2020/09/through-late-18th-century-ears-lullys.html>

співачки можна визначити як історично поінформовану та глибоко емоційну.

Креативна організація Opera Columbus (штат Огайо, США) відкрила сезон 2015-2016 «Армідою» Люллі. Арт-директоркою компанії та оперної вистави зокрема, а також виконавицею головної ролі була американська співачка **Пеггі Кріха Дай** (Peggy Kriha Dye).

Стажування у прогресивному Juilliard Opera Center вплинуло на творчу діяльність співачки. «Її лідерство як художньої керівниці Opera Columbus має велике значення для відкриття нових талантів і реалізації сміливих проєктів. Зовнішність, харизма та голос співачки ідеально співвідносяться з образом Арміди – владної, сильної та здатної глибоко й пристрасно кохати, але не жертвувати при цьому собою та своїм майбутнім.

Поема Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» надихнула на створення лібрето не тільки Ф. Кіно. Англійський драматург та імпресаріо Аарон Хілл (Aaron Hill, 1685–1750) написав сценарій за поемою Тассо для Г. Ф. Генделя, для спільної роботи над оперою «**Рінальдо**» (1711). Лібрето створив італійський поет, перекладач і лібретист Джакомо Россі (Giacomo Rossi, 1699–1799). Сюжет дещо відрізняється від опер Люллі та Глюка. Для загострення сюжетної лінії в оперу Генделя введено любовний трикутник: «Арміда – Рінальдо – його кохана Альмірена». Останню викрадає Арміда і пізніше намагається зачарувати Рінальдо, з'явившись в образі Альмірени. Проте Рінальдо відмовляє Арміді. Розгнівана чаклунка намагається вбити Альмірену, але їй перешкоджає Рінальдо. Ще одна суттєва відмінність – фінал. За поемою Тассо та лібрето Кіно Арміда у відчаї руйнує свій палац, а у Генделя вона знаходить щастя у подружжі з Аргантом.

«Рінальдо» Генделя – перша лондонська опера композитора, яка виявилася ефектним «вторгненням» італійської моделі опери-seria на англійську сцену. Але фактично твір Генделя є оперою-пастиччо – компіляцією музичних номерів з різних, раніше написаних творів (зокрема,

опер «Агріпіна», «Альміра», ораторії «Воскресіння»). Прийняття християнства Армідой та Аргантом наприкінці опери – сцена, додана композитором для англійської публіки як прийом моралізаторства (хоча в другій редакції ця сцена відсутня).

Образ Арміді вийшов у Генделя найбільш повним та вражаючим, хоча героїня має лише чотири арії. Це частково пов'язано з віком героїв: закохана пара Рінальдо та Альмірена за літературним першоджерелом є зовсім юними. Дослідники відзначають, що демонічні персонажі у багатьох композиторів виходили більш рельєфними та реалістичними. У партії Арміді можна почути багату палітру емоцій – мстивість і рішучість, кохання та ревності, благання та відчай. Генделівська Арміда – образ драматичний, схильний до перепадів настроїв (як і молодий Рінальдо), що споріднює її з тогочасною оперною примадонною.

Існує дві редакції опери, і співвідношення головних жіночих партій у них є різним. У першій редакції «Рінальдо» тривалість «ефірного часу» Альмірени та Арміді нерівномірна. Так, у першій дії лідерство спочатку за Альміреною, потім воно переходить до Арміді. В другій дії суперниці змагаються майже на рівних, і врешті-решт, у третій дії перемагає Альмірена. Утім, партія Арміді відрізняється більшою віртуозністю та оригінальністю тематизму.

Друга редакція опери суттєво відрізняється від першої: у зв'язку із зміною голосової диспозиції (Альмірена – єдине сопрано, Арміда – альт) більшість партій були транспоновані або переписані; із сценографії виключено машинерію та деякі декорації. Відмінність виконавського складу редакцій опери спричинила варіативність інтерпретаційних версій у сучасних постановках «Рінальдо». Однак найчастіше на сценах театрів та в аудіо-записах зустрічається саме перша редакція.

Вперше Арміда з'являється на заклик царя Арганта у колісниці з дихаючими вогнем драконами. Її коротка арія «*Furie terribili*» («*Фурії*

страшні») побудована на танцювальному ритмі, що нагадує іспанське фанданго. Вражає охоплення діапазону у півтори октави вже з перших тактів.

Арія-lamento Арміди «*Ah, crudel*» («*О, жорстокий*») з другої дії можна співвіднести з арією Рінальдо «*Cara sposa*» («*Наречена, дорога*»). У ній страждання відтворюються у кантилені, переривчастих зітханнях, велике значення має оркестровий контрапункт, зокрема, тембр гобоя уособлює смуток і тугу (не тільки у Генделя). Риторичні фігури, що стосуються скорботно-трагічного стану, складають основу мелодики арії.

Войовнича арія Арміди «*Vo'far guerra*» («*Я борюся і перемагаю*»), яка завершує другу дію, є кульмінацією опери – це новаційна драматична сцена. Гендель змальовує сильну, незалежну, сміливу та рішучу героїню, тобто показує публіці нову модель жіночого образу. Героїня Генделя відповідає смаку придворної знаті та відображає політичну реальність, у якій царюють жінки-королеви. «Рінальдо» – єдина англійська опера-seria Генделя, яка за життя композитора повернулася на італійську сцену, батьківщину жанру. Прем'єрний тріумф 7 березня 1711 року в Королівському театрі Хаймаркет (Лондон) спровокував хвилю постановок у Німеччині та Італії. Відродження опери відбудеться вже у другій половині XX століття.

Першою виконавицею партії Арміди була італійська співачка, сопрано **Елізабетта Пілотті-Ск'явонетті** (Elisabetta Pilotti-Schiavonetti, 1680–1742). За даними істориків, вона володіла винятковим голосом, здатним як до драматичної сили, так і до технічної гнучкості. Вочевидь, голос і майстерність співачки вразили Генделя: для неї він написав ще кілька партій.

Перші аудіозаписи генделівського «Рінальдо» було здійснено наприкінці минулого століття. Серед найвідоміших – запис 1999 року у виконанні британського камерного музичного ансамблю Academy of Ancient Music, заснованого 1973 року Кристофером Хогвудом (Christopher Hogwood). Ансамбль спеціалізується на аутентичному виконанні барокової музики. Відповідно, провідні ролі виконали жіночі голоси, зокрема партію Арміди –

словацька співачка **Люба Оргонашова** (Ľuba Orgonášová), найбільш відома виконаннями опер Моцарта. Героїні опер композиторів-романтиків також обов'язкові у репертуарі співачки. У виконанні Л. Оргонашової Арміда володіє благородною стриманістю та не поспішає виявляти грізну мстивість. Найбільш проникливо звучить у співачки фінал другої дії – арія-lamento «*Ah! crudel, Il pianto mio*» («*Ах! Жорстокий, мої сльози*»). Арміда Л. Оргонашової постає набагато глибшою, щирішою та люблячою, ніж Альмірена у виконанні Чечилії Бартолі. Утім, співачки надзвичайно точно відобразили протилежні жіночі амплуа, створені Генделем.

2010 року в San Francisco Opera (штат Каліфорнія, США) було здійснено аутентичну постановку «Рінальдо» Генделя у першій редакції. Доступність відеозапису опери дозволяє оцінити значущість події. Диригував бароковим оркестром Collegium 1704 чеський клавесиніст, валторніст, диригент і музикознавець **Вацлав Люкс** (Václav Luks), який є засновником та художнім керівником вказаного празького оркестру. Майже усі чоловічі ролі виконані жінками, адже у першій редакції чоловічі ролі призначалися для співаків-кастратів. Проте аутентичність сценічної версії проявляється не тільки у виконавському складі, а й власне у вокально-інструментальній інтерпретації. Сценографія опери виявилася доволі статичною, а темний, наче розмитий фон декорацій викликає алузію на «темне» Середньовіччя.

Партію Арміди виконала чеська співачка **Марія Файтова** (Marie Fajtová). Репертуар солістки Празької опери дуже різноманітний: головні ролі в операх Моцарта, Белліні, Доніцетті, Гуно, Бізе, Верді, Сметани, Пуччіні та Леонкавалло, а також барокова опера – Кальдара «Caldara La Contessa de' Numi», Перголезі «Служниця-пані», Гендель «Рінальдо» та «Альцина», Вівальді «Несамовитий Роланд». Значну частину творчої діяльності співачки займає барокова музика, особливо у співпраці з ансамблями Capella Regia Praha, Collegium Marianum, Collegium 1704 та Camerata Nova.

Враховуючи виконавський досвід М. Файтової, зрозумілою стає інтерпретація образу Арміди. Вихідна арія «*Furie terribili!*» вражає силою, енергією та водночас технічною свободою виконавиці. Вже першу мелодичну фразу співачка інтерпретує вільно, додаючи мелізми, розширюючи діапазон і створюючи грізний образ чаклунки. Але лірична грань персонажу не вдалася виконавиці, у фіналі другої дії арії Арміди прозвучали відсторонено. Втім, Арміда Генделя – це не Арміда Глюка. Вона не проходить крізь виснажливу внутрішню боротьбу із своїми почуттями, не ставить на меті вибороти своє кохання, не жертвує своїми почуттями заради життя коханого. Отже, Арміда М. Файтової – сильна владна жінка, яка не дозволяє ніжним почуттям заволодіти нею, адже хоче відповідати своєму статусу.

Влітку 2011 року в межах щорічного оперного фестивалю Glyndebourne Festival Opera (маєток Глайндборн, Англія) відбулася постановка «Рінальдо» у виконанні британського симфонічного оркестру Orchestra Of The Age Of Enlightenment під орудою італійського диригента Оттавіо Дантоне (Ottavio Dantone), знавця музики доби бароко. Фрагменти вистави є у відкритому доступі. Канадський режисер Роберт Карсен (Robert Carsen) осучаснив оперу Генделя: дія відбувається у школі, де Рінальдо – учень і жертва боулінгу – потрапляє у світ хрестових походів. У виставі домінують чорно-біло-сірі кольори; простора кімната, яка символізує школу, перетворюється або на учбову аудиторію (де Арміда «вчить» фурій), або на камеру в'язня (у сцені викрадення Альмірени), або на спортивний майданчик, де відбувається футбольний матч у мініатюрі (битва хрестоносців та сирен).

Арміда за режисерським рішенням виглядає як сучасна деспотична власниця борделю, вдягнена у чорний шкіряний костюм, а її підлеглі фурії зображені як корейські школярки. Партію Арміди виконала американська співачка, сопрано **Бренда Рей** (Brenda Rae), амплуа якої цілком відповідає її сценійному персонажу та сучасній виставі. Блискуча вокальна майстерність

поєднана в голосі співачки з гострою емоційністю, віртуозність і чуттєвість, здатність до вражаюче потужного звучання й до тонкого нюансування – ці параметри створюють незабутній образ Арміди. Харизматичність співачки відображається й на її еклектичному, нетиповому репертуарі.

У численних операх Г. Ф. Генделя можна знайти схожість амплу певних персонажів, а також сюжетів, що обумовлено запитом публіки, тенденціями часу та творчими інтересами композитора. Протягом 1733–1735 років були написані три опери на сюжети з поеми Людовіко Аріосто «Несамовитий Роланд» – «Орландо», «Аріодант» та «Альцина». Усі вони належать до лицарсько-авантюрних та складають трилогію. На відміну від «Орландо» та «Аріоданта», весь сюжет «Альцини» побудований навколо чар, ілюзій, обману та перетворень. Тому за жанровим різновидом опера наближається до феєрії. Між сюжетами ранньої опери «Рінальдо» та пізньої «Альцини» можна знайти багато схожих рис, головна з яких – амплуа *чаклунки Арміди–Альцини*.

Для опери «Альцина» (1735) Гендель скористався італійським лібрето «Острів Альцини», яке 1728 року поклав на музику італійський композитор Рікардо Броскі (1698–1756). У цьому лібрето були присутні деякі відхилення від сюжету для кращого пристосування до оперної сцени: введені додаткові персонажі, чаклунка Мелісса перетворена на чаклуна, якого звали Мелісс. Використовуючи ресурси театру Ковент-Гарден, Г. Ф. Гендель створив балетні сцени та хори.

Наведемо стислий виклад сюжету. Дія відбувається на зачарованому острові, де панує чаклунка Альцина разом з молодшою сестрою Морганою. Сестри розважаються тим, що зваблюють чоловіків, які попали на острів, а небажаних перетворюють на тварин, каміння та дерева. Лицар Руджер попав на острів, щоб відшукати своїх воїна та сина. Руджер дуже сподобався Альцині, яка своїми чарами викликає його любов до себе. Але на пошуки Руджера прибуває його наречена, дівчина-лицар Брадаманта, вдягнена у

чоловічий одяг та у супроводі чаклуна Мелісса. Брадаманта, яка приховала своє справжнє ім'я та назвала себе Річардом, стає об'єктом пристрасного кохання Моргани. Ці обставини викликали ревності військового Оронта, який вважав Моргану своєю нареченою. Оронт навмисно розповідає Руджеру, що Альцина закохалася у Річарда, а його хоче перетворити на тварину. Відповідно, Руджер сприймає свою справжню наречену як суперника. Мелісс дає йому чарівну каблучку, щоб повернути до реальності, та пояснює хитрий план спасіння. Руджер має отримати від Альцини дозвіл піти ніби-то на полювання, щоб вона повернула йому зброю. Також він просить вибачення у Брадаманти за скоєну під діями чар зраду. Коли Альцина зрозуміла, починається боротьба війська Оронта проти Руджера, Брадаманти та Мелісса, які врешті перемагають та повертають людське обличчя усім, кого зачарували Альцина та Морган. Руджер розбиває чарівну посудину, після чого гине зачароване царство та усі вихваляють вірність і любов.

Лібрето опери ретельно продумане: арії розташовані так, що крім сюжетної дії, в них відбувається розвиток персонажів. Вони роблять значний внесок у драматургію. Особливо яскраво це проявляється у другій дії, де доброта Альцини (щира або двоєдушна) до Оберто іде за великою трагічною арією «*Ah! mio cor*», а після неї звучить банальна сварка між Морганою та Оронтом, ностальгією «*Verdi prati*» та відчаєм Альцини, яка намагається розбудити духів. Дія знаходиться у постійному русі. В опері відсутні статичні арії, які б зупиняли дію. Єдину монообразну арію «*Stà nell'Ircana*» Гендель перетворює на бойову.

Зважаючи на міфічний сюжет, розвиток подій порушується втручанням надприродного, і разом з цим дійових осіб характеризує глибока антропоцентричність. В «Альцині» це – багатогранність кохання: всепоглинаюча пристрась Альцини, подружні обов'язки Брадаманти, почуття сина у Оберто. У сцені Альцини з Оберто в другій дії є навіть відтінок материнської любові. Чарівна атмосфера загострила сприйняття

композитором людської слабкості та безглуздості. Альцина може бути відьмою, але її емоції та бажання – це емоції та бажання звичайної жінки. Її музика стверджує, що вона палко закохана у Руджеро, натомість він – жертва залежності, оскільки пов'язаний закляттям. Показово, що у нього немає відвертої любовної музики, хоча його партія доручена герою-кастрату.

Образ Альцини виписаний композитором з дивовижною деталізацією та радикально розвивається протягом дії: героїня співає шість арій та бере участь у терцеті з Руджеро та Брадамантою. Незважаючи на те, що у Руджеро вісім сольних номерів, у музичному плані вони менш виразні. Альцина найбільш повно розроблена Генделем в образі чаклунки і постає серед інших втілень цього архетипу як одна з найвеличніших і трагічних оперних героїнь.

Спочатку Альцина – чуттєва гедоністка, яка радіє більше від взаємного кохання, ніж від здібностей чаклунки. Її вихідна арія «*Di, cor mio, quanto t'amai*» («Скажи, моє серце, як сильно я тебе кохала») проникнута щастям. Тендітна головна тема і таємнича терцієва фігурація у партії скрипок – це генделівські формули, оброблені у невимушеному ліричному стилі з варіюванням структури речення (доповнення або підсумовування фраз).

Арія «*Sì, son quella*» («Так, це я») оголює вразливість Альцини. Невимушений супровід континуо припускає інтимність, створюючи натяк на хвилювання. Повторення Армідойою проникливої першої фрази у різних тональностях – це заклик до прихильності Руджеро. Емоцію посилює інтонаційно схожий ритурнель: ламентозні інтонації наче зображують простягнуті у благанні руки Альцини.

Дві великі арії Альцини – абсолютно протилежні за характером та засобами музичної виразності. Велика арія-ламенто «*Серце моє*» («*Ah! mio cor*») другої дії – найвідоміший фрагмент опери. Альцина бажає помститися зраднику Руджеро, але почуття ніжності виявляються сильнішими, тому вона не може чітко висловлюватися. Арія «*Ah! mio cor*» зображує жінку, яка розривається між горем, коханням, враженою гордістю та мстивою люттю.

Арія, написана у традиційній формі *da capo*, починає довгий ритурнель (16 тактів), що являє собою похмуру ходу відсторонених акордів у високому регістрі; водночас у нижньому пласті фактури гнучкий бас формує настрій спустошеності. Початкові слова арії звучать без супроводу, оголюючи емоції Альцини. Перший розділ – це щімливе благання, яке здебільшого звучить на тлі схвильованої мінливої гармонічної фарби. Так, зворушливі дисонанси зображують страждання героїні, коли вона закликає зорі та богів на допомогу. Вокальна лінія поділяється на короткі фрази, які начебто задихаються при акцентуванні слів «*sola*» та «*perchè?*».

Особливої виразності мелодії арії надає оркестровий супровід. Відривчаста пульсація скрипок та альтів нагадує биття серця, а рівномірний рух басів – блукання навколо однієї думки. Помірна фігурація у партії скрипок додає розмаїття при другому викладенні куплету, проте невблаганні акорди вступу ніколи не віддаляються. Коли, нарешті, голос стомлено спускається до мінорної тоніки з останнім покликом «*perchè?*» струнна група у високому регістрі підкреслює пристрасну сумну тему. При цьому, подібно до коди арії Паміни «*Ach, ich fühl's*» («*Ах, я відчуваю це*») з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта», композитор проводить тему у світлому безтурботному мажорі як миттєву згадку про втрачені мрії. Цей момент переривається несподіваним спогадом Альцини про свою долю королеви та чаклунки, і вона подумки звертається до помсти під дзвінкий супровід скрипок.

Середній розділ арії контрастує з першим, супроводжується темповими та тональними змінами, пов'язаними із зміною настрою. Ключові слова Альцини: «*Я – цариця, усе під моєю владою*». Але реприза повертає безсилий відчай: усе марно – героїню знову долають думки про втрачене кохання і починається реприза. На цей раз тема звучить без супроводу, повністю відсутній також ритурнель. Арія Альцини тепер нагадує плач, який став ще більш безвихідним, ніж раніше. Таким чином Гендель співчуває героїні.

Після тендітної мі-мажорної арії Руджеро «*Verdi prati*» («Зелені луки») Альцина розлютилася. В арії «*Ombre pallide, lo so, mi udite*» («Бліді тіні, я знаю, ви чуєте мене») вона одночасно є презреною жінкою та чаклункою. У вокальних секвенційних пасажах, сповнених дисонуючими інтервалами та стрибками, Альцина закликає духів на допомогу. Вочевидь, наміром композитора було зберегти ідею страждання героїні, адже музика відтворює її почуття – недовіру, гіркоту та відчай. Знову і знову Альцина повторює «*perchè?*» і завершує свою арію ламанням чарівної палички.

У третьому акті простежується руйнація особистості Альцини. В арії «*Ma quando tornerai*» («Але коли ти повернешся») вона знову виражає протирічні емоції: з презирством відсторонює Руджеро та погрожує йому катуваннями, але не може забути своє кохання, тому ніжні інтонації знову з'являються у другій, контрастній частині арії. В останній арії «*Mi restano le lagrime*» («Мені залишаються сльози») Альцина визнає поразку: не лишилось нічого, окрім сліз та жалю, щоби покласти кінець її смутку.

У кульмінаційному тріо «*Non e amor, ne gelosia*» («Це не любов, не ревності») Альцина упокорюється перед Брадамантою та Руджеро, не погрожує, а благає. Жвава та світла мелодія ілюструє, хто є справжнім переможцем (підведення підсумків після тривалого драматичного протистояння).

Варто приділити увагу також другорядному образу Брадаманти (мецосопрано). Нагадаємо, що у Генделя вона з'являється на острові Альцини у вигляді лицаря, щоб спасти коханого Руджеро. У кількох аріях Гендель зміг зобразити *амбівалентний* склад особистість, в якій поєдналося і чоловіче, і жіноче. У трьох аріях Брадаманта поступово перетворюється з лицаря у благородну жінку. Зовнішню обмежену кількість арій композитор компенсував складними пасажами.

Перша арія Брадаманти «*E gelosia*» («*I ревності*») написана у «войовничому» ре мажорі. Музика ніяк не вказує на жіночу сутність

Брадаманти. Усе змінюється у другій арії «*Vorrei vendicarmi*» («*Я хочу помститися*»), коли Руджеро сприймає Брадаманту як замасковану Альцину. Тоді вона втрачає самоконтроль і викидає свій гнів у бескінечних колоратурах, знову підкреслюючи войовничу фарбу тональності ре мажор.

У контрастному середньому розділі арії композитор відтворює внутрішній психологічний стан героїні: у повільному темпі під супровід струнного оркестру звучать ніжні інтонації Брадаманти (в меланхолійному *h-moll'i*). Справжні почуття відкриваються лише на мить, адже в репризі вона знову приймає зовнішність чоловіка.

Остання арія Брадаманти «*All'alma fedele, Amore placato*» («*До вірної душі, заспокоєне кохання*») звучить в тональності *Es-dur* аристократично, без зайвих мелодичних перебільшень – доказ шляхетності, стриманого характеру героїні. Таким чином, Гендель відобразив Брадаманту як жінку, яка свідомо обрала войовничу позицію заради боротьби за своє щастя.

Прем'єра «Альцини» відбулася у квітні 1735 року та сподобалася публіці лондонського театру Ковент-Гарден значно більше, ніж попередня опера «Аріодант». Протягом театрального сезону опера ставилася близько двадцяти разів, а це для пізньої опери композитора був чудовий варіант, який більше повторити не вдалося. Прем'єрний тріумф «Альцини» спровокував тридцять чотири вистави за два роки, проте дуже важкі партії не знайшли своїх виконавців.

«Альцина» Г. Ф. Генделя доволі повільно входила на сучасну оперну сцену. Так, до другої світової війни опера мала всього чотири постановки у Німеччині; перша з яких відбулась у Лейпцигу 1928 року.

Британська постановка, створена Оперним товариством Генделя із **Джоан Сазерленд** у головній ролі, призвела до великої популярності опери та перегляду її художньої значущості світовими оперними театрами, в тому числі у Стокгольмі та Венеції. Проте задля утримання інтересу публіки

постановники одного з театрів внесли зміни в партитуру, а в іншому – в сюжет.

Отже, сучасники Г. Ф. Генделя зрозуміти не змогли глибину опери. Втім у другій половині XX століття твором зацікавилися спочатку співаки, а потім диригенти та режисери. З 1966 року кількість вистав швидко збільшилась і досягла більше сотні. Було створено п'ять комерційних записів; диригентами були Фердинанд Лейтнер (1959), Нікола Рескіньо (1960), Річард Бонінж (1962), Річард Хікокс (1985) та Уільямом Крісті (1999). Окремо варто відзначити внесок **Річарда Хікокса**, який єдиний на сьогодні представив нескорочений оригінал нотного тексту 1735 року та додав повну версію арії разом з фа-мажорною версією хору «Questo è il cielo».

Серед інших видатних виконавиць партії Альцини – Рене Флемінг, Наталі Дессе. З кінця XX – початку XXI століть «Альцина» постійно виконується на різних світових сценах.

Однією з найяскравіших постановок опери «Альцина» стала вистава під керівництвом **Адреа Маркона** (Andrea Marcon), що відбулась в рамках французького фестивалю в Екс-ан-Провансі 2015 року. У супроводі Фрайбургського барокового оркестру світові барокові виконавці Патрісія Петібон (Patricia Petibon, Альцина), Філіпп Жарускі (Philippe Jaroussky, Руджеро) та Катаріна Брадич (Katarina Bradic, Брадаманта) спричинили фурор серед меломанів, а публіка отримала естетичну насолоду.

Яскраві сучасні декорації в дусі найкращих елітних будинків, сучасні костюми (різноманітні шовкові сорочки та вечірні сукні у жінок та строгий чоловічий костюм у Руджеро) створюють затишну обстановку, в яку глядач занурюється з перших секунд вистави. Хоча режисерське рішення сюжетної лінії потрактоване трохи дивно: з домінантною увагою до еротичних сцен, дещо зайвих, як на нашу думку. Ліжко як центральний елемент інтер'єру є головним сценічним майданчиком, де, власне, і розгортаються усі події та вирішуються усі питання.

Дуже вдалою у виставі є наскрізна ідея тлінності життя. Так, лейтелементом інтер'єру є скляні шафи, де зберігаються зоологічні експонати. Проте, з руйнуванням ідеї величності й могутності Альцини та її сестри Моргани, обидві наприкінці опери займають місце у скляних шафах замість тварин, як пам'ять про фальшивий пафос та швидкоплинність життя.

Доволі класичною, проте дуже витонченою та високопрофесійною є постановка Віденської Державної опери 2011 року. Всесвітньовідомий британський режисер Адріан Ноубл (Adrian Noble) розташовує Альцину у червоному бальному залі Девоншир-Холл, що на лондонському Піккаділлі. Керує виставою **Марк Мінковський** (Marc Minkowski) зі своїм ансамблем «Музика Лувру» (*«Les Musiciens du Louvre-Grenoble»*), який складається з французьких музикантів, граючих на старовинних інструментах та базується у монастирі в Греноблі (саме звідси і пішла назва ансамблю). Мета ансамблю – відновлювати музичні твори Г. Ф. Генделя; і згідно вистави 2011 року у Відні, їм це вдається. Анна Хартерос (Anja Harteros) в ролі Альцини, Веселіна Касарова (Vesselina Kasarova) у ролі Руджеро, Вероніка Кангемі (Veronica Cangemi) в ролі Моргани та Крістіна Хаммарстрем (Kristina Hammarström) у ролі Брадаманти репрезентували сюжет професійно та артистично, а режисерська версія не залишила нічого зайвого, щоб відволікало від справжньої барокової музичної краси.

Традиційні барокові костюми – сукні, костюми, сценічне рішення (декорації, світло, вибір кольорів костюмів, зачіски) – все зосереджувало увагу слухача виключно на музиці. Неперевершеним можна назвати виконання партії Альцини **Анною Хартерос**. Гнучкий виразний голос, тонка градація динаміки, багата міміка та природня артистичність зайняли всю увагу слухачів, а трагічний кінець героїні провокував деякий жаль до її долі. Оперні вистави такого рівня формують естетичні смаки та виховують не тільки музичний стиль слухачів, але й моральні та духовні цінності.

Сучасна зацікавленість вокальним мистецтвом минулих століть спостерігається у великій кількості досліджень. Реконструкція та інтерпретація різних жанрів старовинної музики та барокової опери зокрема втілюється на різноманітних сценах.

Затвердження жанрового різновиду «чарівної опери» Г. Ф. Генделем відкрило нові можливості розвитку барокового жанру. Зводячи інтригу та театральність, сценічні ефекти та вокальну віртуозність поруч з драматичними сценами композитор звершив якісний стрибок у трактуванні драматургії засобами вокально-сценічної експресії. В цілому, генделівські «Арміда» та «Альцина» передують моцартівській «Чарівній флейті», яка відкриває світ чарівних образів передромантичної опери. Опери з Альцинами та Армідами надавали багато можливостей для проникнення у глибокий та загадковий світ жіночої натури. У лицарських та сповнених пригод операх *жіноче начало виявляється таємничим, непередбачуваним та спокусливим.*

«Арміда» (1777) К. В. Глюка належить до пізніх творів композитора. За кілька років до «Арміди» були написані та мали успіх у публіки «Альцеста» (1767) й «Іфігенія в Авліді» (1774). Проживаючи в Парижі, Глюк на короткий час повернувся до Відня, щоб працювати над оперою «Арміда». Прем'єра твору відбулася у Парижі 23 вересня 1777 року та не мала успіху, хоча опера глюківського конкурента Н. Піччіні «Роланд» йшла з великим успіхом. Але через деякий час партія «пічіністів» програла, коли у Парижі відбулася прем'єра опери Глюка «Іфігенія в Тавриді» (1779). З того часу «Арміда» була незмінною в репертуарі Паризького театру до 1837 року.

«Арміда» Глюка – це героїчна драма у п'яти діях. Порівняно з Люллі, Глюк не стримував театральний пафос і надмірну декоративність. Композитор розвинув декламаційний імпульс опери у масштабну «речитативно-аріозну форму». Показовим є порівняння сцен сум'яття Арміди (сон Рено, дія II). Сюжет «Арміди», як і багато інших, був доволі популярним серед композиторів, оскільки в ньому є любов і героїка, екзотика та чудеса.

Але Глюк як людина іншого покоління та світосприйняття, ніж Люллі та Гендель, сприймав відомий сюжет інакше та побачив у ньому інший художній потенціал.

Глюк «очистив ліричну трагедію від дивертисментних нашарувань, від декоративно-описових епізодів і побічних сюжетних ліній», – справедливо зауважують автори фундаментальної монографії (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998 : 112), хоча не відмовився від міфологічних сюжетів. «Герої Глюка утверджують силу любові – братської, родинної, подружньої – як найвищого загальнолюдського закону. Поставивши на вищу сходинку моральних цінностей кохання, яке долає як особистий егоїзм, так і обмеженість класової моралі, Глюк надавав своєму мистецтву універсального характеру» (там само: 113). «Арміда» у Глюка багата на драматичні можливості – Арміда усвідомлює свою красу та використовує її як зброю. Усі конфлікти в опері загострені: герої є ворогами, мають різні релігійні переконання, знаходяться у ворожих таборах, але кохають один одного, і це робить їхню розлуку справжньою трагедією.

Партію Арміди в опері Глюка доручено драматичному сопрано. Репрезентативна арія «*Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous*» («Я не тріумфую над найхоробрішим з усіх») суттєво відрізняється від попереднього речитативу. Висловлювання Арміди лаконічні: в них маршовість поєднується з простими спокійними інтонаціями, діапазон охоплює трохи більше октави (фа¹–соль²), що робить образ чаклунки благородним. Порівняно з партіями Феніс та Сидонії, партія Арміди більш індивідуалізована, рельєфна. Маршові інтонації та пунктирний ритм підкреслюють статусність Арміди і завдяки цьому одразу створюється дистанція між Армідою та її подругами.

Після лаконічної арії «*Les enfers ont prédit cent fois*» («Пекло сто разів пророкувало») у схвильованому речитативі «*Un songe affreux*» («Жахливий сон») Арміда розповідає, як уві сні Рено переміг її. Показовим є початок цих номерів з тират в оркестрі, які й далі підтримують емоційний тонус музики.

Різкий перехід у мінорний лад виокремлює Арміду серед інших персонажів і немов би пророкує трагічний фінал.

Репліки Адонії та Феніс, подруг Арміди, мають ліричний, безтурботний настрій. У Глюка контраст образів підкреслено жанровою інтонацією: вальсовість, м'які секундові інтонації у спокійному ритмі, у кожній фразі легка невимушена ритміка та промова тексту. Протилежність образних амплуа підкреслено й тембром – ліричним сопрано. У розумінні цих образів Глюк та Люллі є солідарними.

У другій сцені, відповідаючи правителю Гідраоту, Арміда сповнена ніжності *«La chaîne de l'humen t'étonne»* (*«Яким нещасним стає серце, Коли свобода його покидає»*). Музика нагадує благородний менует, мелодичні стрибки одразу заповнюються низхідними секундовими «пліє», що часто утворюють підготовлене затримання: це надає висловлюванню ліризму. У наступному речитативі інтонації стають більш рішучими, адже Арміда – *«верховна господиня коханців та господиня свого серця»* (текст арії).

Рішучість посилюється в дуеті Гідраота і Арміди, які закликають духів ненависті й люті. Енергійна вокальна тема звучить у мі мажорі з нестримним оркестровим супроводом. Ямбічна кварта не тільки починає вокальну тему, але є провідною інтонацією.

Логіка розвитку другої дії – від пасторалі до драми. Остання сцена другої дії є однією з ключових сцен опери – це монолог Арміди над сплячим Рено. На прикладі цієї сцени можна побачити відмінності між художніми методами Люллі та Глюка. У Люллі на першому плані знаходилася декламація, яка забезпечує розуміння слухачами кожного слова і сама по собі є театром. Оркестр у Люллі виконує другорядну роль. Монолог Глюка поєднує в собі сцену та арію, що є традицією італійської опери. Розгорнута сцена складається з оркестрового вступу, акомпанованого речитативу та арії, яка має два контрастних розділи. Отже, Арміда нарешті має чудову нагоду вбити Рено. Оркестровий вступ змальовує велич та войовничість героїні,

хоча перші такти її монологу свідчать про її внутрішню вразливість. Вона раптово усвідомлює свою несправедливість – слова «*Ah! Quelle cruauté de lui ravir le jour!*» («*Aх! Яка жорстокість — позбавити його життя!*») вказують на невизначеність Арміди.

Аріозо в жанрі помірного менуету супроводжується авторською ремаркою «граціозно, з почуттям». Перший розділ насичений інтонаціями *lamento*, має примхливу ритміку, що відтворює хвилюючі роздуми героїні. Арміда діє як жінка з суперечливими почуттями. В другому розділі велике значення має ямбічна кварта, адже Арміда закликає на допомогу демонів («*Venez, secondez mes désirs*»). Хвилеподібна мелодія має багато стрибків і звучить зосереджено та дієво за рахунок ритмічної організації. Цей розділ відображає сум'яття Арміди – вона визнає поразку, але й перемоги не бажає. Варто додати, що розкрити емоційний стан персонажу та створити необхідну атмосферу допомагає індивідуалізована партія оркестру. Це суттєво відрізняє оперу Глюка від опери Люллі.

Отже, у Глюка бачимо психологічний портрет жінки з полярними почуттями, тоді як Арміда Люллі – більш цілісна особистість: вона залишається неухильно гордою, хоча піддалася своїм почуттям і врешті, роздратована на себе, викликала демонів. Тобто кохання для Арміди є чимось недозволеним і невідповідним її статусу.

На початку третьої дії звучить другий монолог Арміди, в якому поглиблюється її внутрішній драматизм. Номер має традиційну форму *da saro*. Тема викладена у соль мажорі та має романтичний елегійний характер. Фрази, побудовані на поступовому низхідному русі, відображають покірливий характер. Врівноважена ритміка, прозорість підтримуючого супроводу створюють відчуття спокійного і глибокого дихання, насолоди – Арміда повністю під владою свого кохання. В кінці двічі повторюється фраза «*Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie?*» («Чи можливо, що Рено утримує Арміду в рабстві?»): спочатку вона всередині переривається

паузами, далі з обережним підйомом оспівуються звуки висхідного мелодичного тетраорду мі мінору, а потім це риторичне питання Арміді звучить від вершини соль², поступово згасає, залишаючись без відповіді (зупиняється на домінанті мі мінору).

У розмові Арміді з подругами (друга сцена третьої дії) Глюк акцентує ключові слова та речення. Так, питання Сидонії «*Ви зачарували Рено, чого ви ще боїтеся?*» та відповідь Арміді «*На жаль! Я боюся свого серця*» супроводжуються зміною темпу та характеру вислову – повільно, у Арміді інтонації *lamento* та низхідна зменшена септима наприкінці фрази. Завдяки силабічному співу обидва питання помістилися в одне речення періоду, але воно привертає увагу контрастним співставленням тематичного матеріалу. Слова Арміді «*De mes plus doux regards Renaud sut se défendre*» («*Від моїх найніжніших поглядів Рено зумів захиститися*») супроводжуються маршовістю і пружністю, активізується мідна група – валторни. В останніх словах Арміді «*Vsi moi vminnia budut marnimi*» слабшає емоційний тонус. Глюк майстерно передає емоції через інтонаційність вокально-інструментальних партій.

Варто зазначити, що масштаби сцен у Глюка майже вдвічі більші, ніж у Люллі, насамперед, за рахунок збільшення тривалостей. Це вимагає іншого вокально-виконавського методу: іншої артикуляції, роботи над диханням, адже вокальний звук стає більш легатним, кантиленим та повним. Розгорнута арія Арміді «*Venez, venez, Haine implacable!*» («*Прийди, прийди, невблаганна Ненависть*») розкриває емоційний стан героїні: зовні вона спокійна та врівноважена, але маршовість та синкопований ритм свідчать про її дієвість: уперше діапазон розширюється до ля другої октави, характерний прямий (або ламаний) рух звуками тризвуку, або зменшеного септакорду. Емоції підігруються у монологі Ненависті. Проте, її слова «вийди, Любов, з грудей Арміді» перериває сама Арміда. У цей час дві партії звучать одразу, але з протилежними інтонаціями. У Арміді повторюються благальні

інтонації – на словах «це неможливо – забрати мою любов, не вирвавши моє серце» поступовий підйом до вершини ля² і поступове гамоподібне згасання переривається короткими паузами. Арміда страждає та тремтить. Завершують сцену її слова «Ô ciel! Quelle horrible menace!» («О небеса! Яка жахлива погроза!»), які відсутні у тексті Люллі–Кіно. Оркестр знову створює емоційний «бекграунд»: ритмо-гармонічна педаль у скрипок на домінантовому тоні, пульсацію шістнадцятих переривають чотири тридцять других з акцентом на другій долі, хроматичні сповзання у низьких струнних, контрапунктом до вокальної партії звучить лірична тема у скрипок. Водночас партія Арміди витримана спочатку на ре² (домінанта Соль мажору) і ритмічно наче зупиняється. А потім – дуже ніжно звучать майже однакові два речення на матеріалі скрипкової теми, уособлюючи повну покору та смирення. У завершенні сцени Глюк відійшов від оригіналу лібрето Кіно і залишив останнє слово за Коханням, а не за Ненавистю.

Остання дія опери Глюка дещо відрізняється від фіналу Люллі. У другій сцені звучить надзвичайно тендітна арія Арміди «C'est l'amour qui retient dans ses chaînes» («Це кохання, яке тримає у своїх кайданах»). Струнний оркестр у високому регістрі, соло скрипки, насичене мелізматикою, партія Арміди у низькій, розмовній теситурі – ці засоби виразності створюють атмосферне звучання, відчуття насолоди та блаженства у коханні. Хор «амурчиків» підхоплює тему, їх змінюють граціозні балетні сцени в дусі сициліани.

У передостанній сцені багату палітру почуттів композитор передає через гру контрастів – від люті до благання. Декламаційність речитативів змінюють інтонації ламенто (слова Арміди «Ти чуєш, як я зітхаю, ти бачиш, як течуть мої сльози»). Зі слів Арміди «Ах! Світло зникло!» відбувається різке сповільнення темпу та поступове завмирання.

В останньому монолозі Арміди, на відміну від попередніх, почуття змінюються від оплакування свого відкинутого кохання до лютого

руйнування царства. На початку сцени високі ноти Арміди звучать тихо, куплетну форму будують слова *«моє боягузливе серце слідує за ним»*, підкреслені хроматизованим рухом у межах кварта.

Ритмічне прискорення та заповільнення передають настрій: слова *«Quand le barbare était en ma puissance»* («Коли варвар був у моїй владі») звучать швидко та гостро, наступні *«Що я кажу? Де я? На жаль! Нещасна Арміда!»* знову застигають. Останні слова «нехай моя фатальна любов залишиться похована в цих місцях назавжди» злітають до вершини ля² і фінальні оркестрові пасажі нагадують оперу Глюка «Орфей та Еврідіка» (сцену з фуріями). Це гіперболізований жест відчаю. Амплітуда почуттів Арміди – у її голосі: контрастах артикуляції, звуковидобування, фразування, диханні. Майстерність виконавиці проявляється у відтворенні нюансування. Показово, що після сцени відсутній балетний номер, як у Люллі.

Таким чином, Глюк залишає слухача сам на сам з пристрасними почуттями, які залишилися після завершення вистави.

Прем'єра «Арміди» Глюка відбулася 23 вересня 1777 року в Парижі. За кілька місяців опера завоювала публіку і протрималася на сцені 50 років. Першою виконавицею партії Арміди була французька оперна співачка Розалі Левассер (Rosalie Levasseur, справжнє ім'я Марі-Клод-Жозеф Левассер, 1749–1826). Вона також виконувала партію Амура в опері «Орфей та Еврідіка», потім партію Альцести в однойменній опері Глюка. Згодом вона стала улюбленою виконавицею композитора та підтримувала з ним дружні відносини. Як зазначають дослідники, співачка мала чудову розвинену вокальну техніку, хоча її акторські здібності були посередніми.

Серед визначних вистав «Арміди» варто відзначити постановку Метрополітен Опера (Metropolitan Opera, Нью-Йорк) 1910 року. Диригував **Артуро Тосканіні**, а головну роль виконувала шведо-американська співачка Олів Фремстад (Olive Fremstad, справжнє ім'я Анна Олівія Рундквіст, 1871–

1951). Як солістка нью-йоркської опери О. Фремстад виконувала головні партії в операх Р. Штрауса та Р. Вагнера.

Серед аутентичних виконавських версій опери відзначимо постановку Нідерландського національного театру опери та балету (Dutch National Opera & Ballet, Амстердам) 2013 року. Для сценічного рішення символічно було обрано чорний та рожевий кольори. Сучасні костюми, декорації, хореографія та спецефекти (щось на кшталт барокової машинерії – вода, живий кінь тощо) у поєднанні з аутентичним виконанням створили реалістичну історію кохання Арміди. Головну партію виконала **Каріна Говен** (Karina Gauvin) – відома канадська співачка, записи якої отримали кілька значних нагород, зокрема, «Chamber Music America Award». Вона блискуче відтворила широку палітру почуттів Арміди та додала персонажу більше лірики. Зазначимо, що виконавиця з однаковим успіхом співає не лише твори барокових авторів, але й композиторів XX століття – Г. Малера, Б. Бріттена, Ф. Пуленка.

Однією з найвідоміших виконавиць опер Глюка є французька оперна співачка, фахівчиня з барокового співу **Вероніка Жанс**. Вона виступала на провідних оперних сценах світу, а в її репертуарі окрім творів композиторів доби бароко (Монтеверді, Люллі, Рамо, Глюк, Гендель, Бах) також романтична опера і камерна лірика романтиків та імпресіоністів. Восени 2022 року в Парижі (Théâtre national de l'Opéra-Comique) співачка виконала партію Арміди, хоча, як зазначалося на сайті театру⁷, попри велику кількість записів і концертів, це був її дебют у повній версії опери. Постановка була досить утилітарною, а костюми нагадували серіал «Гра престолів». У блискучому виконанні В. Жанс поєднала не тільки акторську майстерність, а й володіння бароковим співом – бездоганне легато, чіткість дикції, стилістичну обізнаність. Її сопрано – інструмент надзвичайної краси!

⁷ URL: <https://operatraveller.com/2022/11/12/transformative-journey-armide-at-the-opera-comique/> [дата доступу 08.08.2025]

Шведська оперна співачка **Камілла Тілінг** (Camilla Tilling) завдяки чарівному сопрано та бездоганній музикальності є однією з найпопулярніших виконавиць у світі. Співачка постійно розширює свій різноманітний репертуар, протягом останніх сезонів за її участю виконувалися вокальний цикл «Три пісні» американського композитора аргентинського походження Освальдо Голійова (Osvaldo Golijov), пісенний цикл «Японська весна» норвезького композитора Людвіга Іргенса-Єнсена (Paul Ludvig Irgens-Jensen), «Глаголічна меса» Л. Яначека та ораторія «Павло» Ф. Мендельсона.

К. Тілінг має вражаючу дискографію симфонічних творів та опер: Пасіони Й. С. Баха, «Missa Solemnis» Л. Бетховена, Симфонія № 4 Г. Малера, опери Генделя, Моцарта, Россіні. Виконавиця майстерно передає багатогранність емоційних переживань Арміди через динаміку: вона застосувала кресцендо як накопичення енергії, а також додавання більшої кількості обертонів. Так створюється відчуття безперервного руху звукового потоку аж до фінальної сцени – не тільки руйнації палацу Арміди, а й руйнації самої героїні.

Прекрасну аутентичну інтерпретацію «Арміди» можна почути у виконанні французької оперної співачки **Патрісії Петібон** (Patricia Petibon), вагома частина репертуару якої – барокова музика. Серед численних записів співачки – твори Ж. Б. Люллі, Г. Шарпантьє, Ф. Рамо, К. Ф. Глюка, Г. Персела, Ф. Куперена, Г. Ф. Генделя, Н. Йомеллі, А. Кальдари та багатьох інших. Арміда у виконанні П. Петібон вражає широким спектром почуттів та яскравою індивідуальністю – це сильна і владна жінка, водночас пристратна та ніжно любляча, яка через своє кохання глибоко страждає. Зосередженість на одному емоційно-психологічному стані робить виконання співачки унікальним. За точною характеристикою науковців «...для бароко характерне тривале перебування в межах одного емоційного стану, глибше, всепоглинаюче проникнення у тонкощі людських почуттів, що відповідно

супроводжується багатшою палітрою тембрових тонів голосу. Однак у нашому сучасному житті Час має іншу цінність через постійно мінливу низку подій. Поспіх краде багато важливих і глибоких аспектів, до яких бароко, навпаки, чутливе і обережне» (Guzhva, Mykolaichuk, 2019: 155).

У відкритому доступі можна передивитися фрагменти сучасного режисерського утілення опери Глюка, виконаної до 300-ї річниці з дня народження композитора – 2014 року у Концертному театрі м. Берн (Швейцарія). Головну партію виконала **Міріам Кларк** (Miriam Clark), німецько-американське драматичне колоратурне сопрано. Вона дебютувала у Франкфуртській опері з партією Цариці ночі («Чарівна флейта» В.А.Моцарта), а також в її репертуарі головні партії опер «Норма» В. Белліні, «Аїда», «Дон Карлос», «Травіата» та інші опери Дж. Верді, «Лакме» Л. Деліба, «Електра» та «Саломея» Р. Штрауса. Сильний глибокий голос співачки уособлює образ Арміди як *сучасної жінки*, що виборює своє місце під сонцем і водночас прагне бути коханою, але стикається з непорозумінням і зрадою. Вибір виконавців та їх звучання обумовлені пристосованою до сьогодення режисерською версією.

Влітку 2017 року на відкритій сцені *Palisade Park Amphitheater* у м. Брумфілд (штат Колорадо) відбулася вистава опери Глюка у сучасній інтерпретації. За режисерською версією дія відбувалася наче у лісах Амазонії, відповідно Арміда з її подругами мали вигляд справжніх амазонок. На сцені було споруджено щось на кшталт оглядового майданчику, під яким можна було побачити полонених воїнів Арміди. Головну партію виконала пакістано-американська співачка **Саміна Аслам** (Samina Aslam). Варто зазначити, що барокова опера не є пріоритетним напрямом у творчій діяльності співачки. У її репертуарі – донна Ельвіра, Розіна («Дон Жуан», «Весілля Фігаро» В.А.Моцарта), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), Попелюшка з однойменної опери Массне. С. Аслам виконувала сольні партії в ораторії

«Месія» Генделя, Месі сі мінор Й.С.Баха, «Stabat Mater» Ф. Пуленка, «Petite Messe Solennelle» Дж. Россіні.

Арміда у виконанні С. Аслам переконливо звучить у найскладніших драматичних сценах, її оксамитовий голос наче перетворюється на трубний звук. Водночас Арміда пані Аслам нічим не відрізняється від драматичних партій класико-романтичної опери, тобто не відповідає традиціям барокової опери, втім, як і уся вистава.

Ще одна виконавиця партії Арміди – німецька співачка та викладачка **Анетта Даш** (Annette Dasch), репертуарі якої складають твори австро-німецьких композиторів від класицизму до модернізму. Співачка брала участь у фестивалях старовинної музики, але серед барокових опер у її виконанні «Арміда» Глюка – єдина. Арміда А. Даш – чуттєва, ніжна, особливо розкривається у лірико-романтичних сценах.

Нажаль, на вітчизняних оперних сценах барокова опера майже повністю відсутня. 2019 року вперше в Україні було виконано оперу Генделя «Ацис і Галатея». Напередодні відкриті майстер-класи барокового вокалу проводила українська співачка Ольга Пасічник, у репертуарі якої багато різнопланових і різностильових оперних партій, лєвова частка з них – партії з опер Г. Ф. Генделя. В. Артем'єва охарактеризувала українську ситуацію так: «Осмищення старовинного мистецтва з позицій сучасного культурного дискурсу та традицій... відбувається у численних музикознавчих дослідженнях та виконавських інтерпретаціях. Українська музична спільнота попри драматичні події сьогодення активно долучається до цих процесів. Важливою подією завершення 2023 року став фестиваль барокової музики Kyiv Baroque Fest, маніфестом якого було заявлено посилення взаємозв'язків між Україною та іншими європейськими культурами та представлення музики минулих епох як складової сучасного мистецтва» (Артем'єва, 2024 : 158–159).

Висновки до Розділу 1

1. Вокальне мистецтво неможливе уявити без того «культу» співацького голосу як краси Божого творіння. Без співака та його мистецтва співу розвиток і музично-театрального жанру, і камерного співу унеможлиблювалися. В Італії було створено класичні вокальні школи, в яких відбувалося виховання різних типів співацьких голосів. Серед іншого сформувалися передумови для появи спеціалізованих голосових амплуа, які дослідники умовно об'єднують терміном «вокальна реконфігурація» (за методологією П. Ларсена).

2. Феномен сопранового співу гносеологічно детермінований наявністю музично-ментальних форм мислення, таких як: звукоряд, лад, пропорції, ритміка, тональність. Логічні форми інтонаційного мислення виводять презентативність на рівень когнітивної моделі, що функціонує за принципами, аналогічними раціональним поняттям. І не в музиці! Наприклад, Р. Арнхейм (Arnheim, 1969) вводить до наукового обігу термін «візуальне мислення», для якого притаманні механізми пізнавальної активності, що відображається однаковою присутністю таких термінів як «судження», «логіка», «абстракція», «висновок» з логіко-орієнтованої сфери як на рівні перцепції (чуттєвості), так і на інтелектуальному рівні. Отже, правомірним є вживання понять «вокальна мова» та «мислення співака»: художні завдання, які виконують співачки в сенічному просторі опери, провокують їх дослідників визнавати їх партії проявом творчого інтелекту. Сучасні наукові розробки вказують на роль нових інтерпретаційних визначень емотивної, афективної сфери, яку тривалий час включали виключно до підсвідомого. Констатуємо формалізацію почуттів, їх структурованість, морфологію на рівні когнітивної діяльності музиканта-виконавця.

3. Порівняння композиторських та сценічних рішень одного сюжету та жіночу іпостась (Арміда) в різних композиторських втіленнях дозволяє

зробити наступні висновки. В операх Люлли та Глюка театральний елемент домінує над музичним. Синтез виконавця-актора та партії-ролі впливає на сценічне амплуа. Люллі, який працював під патронатом Людовіка XIV, зобразив Арміду цілісною особистістю, хоча у лібрето лейтмотивом проходить тема війни та кохання. Арміда в трактуванні Люлли – насамперед, амбітна жінка, для якої кохання не переважає над владою та могутністю.

Психологічна багатоплановість глюківської Арміди дає змогу побачити послідовниць героїні в операх Вагнера та інших романтиків. Своєю музикою Глюк підкреслює непередбачуваність та неоднозначність вчинків Арміди, виділяючи її таким чином серед інших персонажів та протиставляючи стилістику її партії іншим. Особливо це помітно у сценах Арміди з подругами Феніс та Сидонією: драматичне сопрано або меццо-сопрано поряд з ліричними, серйозність та щирість поряд з куртуазністю, особистість поряд з декоративними фігурами. Це є тлом до філософсько-етичного підґрунтя у розкритті образу Арміди, яка проявляє і надає музичну Інаковість до природи жіночого співу (сопрано).

У Генделя поряд з Армідою та Альциною інші жіночі персонажі виглядають слабкими та безсилими. Засобами музичної виразності композитор викликає співчуття Арміді та Альцині, тому що їхні вчинки спровоковані нерозділеним коханням, яке сприймається як зрада.

Пропозиція увести в оперну інтерпретологію аналіз архетипів «Сад», «Лабіринт», «Храм (Собор)», які присутні в оперних сюжетах барокової доби, формують потужні флорми при тяжіння з архетипами школи неофрейдизму (Юнг, Марк, Керол Пірсон) – «Тінь», «Персона», «Самість», що складає перспективу вивчення архетипів сопрано в оперному мистецтві.

РОЗДІЛ 2

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СОПРАНО: ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ВОКАЛЬНИХ СТИЛІВ

*...Мелодія та голос завжди
постають у головних ролях.
Джузеппе Верді⁸.*

В епоху «стильової поліфонії» (остання третина XX – XXI століття) у вокальному виконавстві відбувається перегляд традиційної фахової типології голосів. Сопрано як голосове амплуа в європейській оперній традиції виявляється особливо відкритим до нових виконавських та науково-дослідницьких стратегій. Тому доцільно знову звернутися до історико-культурної ретроспекції мистецтва сопрано європейської традиції з метою осмислення нової якості жіночої репрезентації в сучасному виконавстві (в тому числі й з китайськими прикладами).

2.1 Трансформація ролі сопрано у період від пізнього бароко до романтизму: від афекту до драматичної достовірності

Як відомо, вокальна музика барокової епохи (бл. 1600–1750) зазнала глибоких трансформацій у порівнянні з попередніми історико-стильовими системами європейської культури (Середньовіччя, Відродження). Це можна простежити на різних рівнях: як естетичних принципів та методів композиції, так і виконавських практик, тісно прив'язаних до жанрової комунікації, політичного устію та запитів суспільства провідних музичних держав.

Одним із центральних артефактів вокальної музики в єдності композиторської та виконавської практики був жіночий співацький голос – сопрано. І не лише тому, що він увиразнював найвищий вокальний регістр, а

⁸ Chusid, M. (1998). *Verdi's Middle Period: Source, Studies Analysis and Performance Practice*. 1st ed. University of Chicago Press. 444.

як ключовий носій афекту, сценічної експресії та риторичних сенсів. Його виражальний потенціал виходив далеко за межі акустичних або технічних характеристик: як стверджують Д. Бартель та Дж. Старк (Bartel, 1997; Stark, 1999), барокове сопрано функціонувало як складний культурний архетип – інструмент кодування жіночих образів, тісно пов'язаний із теорією афектів, музичною риторикою та семіотикою культури бароко.

В умовах усталених жанрів – опери, кантати, мотету, ораторії, духовної лірики – партії сопрано відігравали роль провідних носіїв афекту та риторичного жесту, будучи засобами емоційної артикуляції та музичного переконання. Однак, зауважимо, що категорія «сопрано» в бароковий період ще не мала сталої гендерної ідентифікації, що ускладнює її типологізацію в межах сучасного вокального поділу.

Характерною особливістю вокальної практики доби була гнучкість гендерного коду високих голосів: у протестантських країнах та Франції сопранові партії в сакральному репертуарі виконували переважно жінки або хлопчики, тоді як в італійській опері ці ролі здебільшого належали кастратам – співакам із жіночим теситурним діапазоном, які поєднували віртуозну техніку з надзвичайною сценічною виразністю.

У цьому контексті сопрано постає не стільки як позначення жіночого голосу (персонажа), скільки як інструмент моделювання риторичного афекту незалежно від біологічної статі виконавця. Як підкреслюють Д. Берроуз та Г. Гаскелл (Burrows, 2012; Haskell, 1996), сопранові партії в бароковій музиці – це не лише зовнішня демонстрація технічної вправності, а й внутрішня форма музичного красномовства – особливого *способу мовлення* засобами співацького голосу (ширше типажу, амплуа), що не просто зворушує слухача, а переконує його в істинності переживаного афекту на очах публіки «тут зараз». За словами Г. Дж. Бюлоу (Buelow, 2004), риторика слугує концептуальним «містком» між музикою та словом.

Таким чином, співак і голос у бароковому мистецтві постають не як автономна звукова одиниця, а як риторично навантажений інструмент сценічного впливу й драматургічного структурування дії в межах ширшої естетичної парадигми бароко.

Особливо важливим для формування риторично-афектної функції сопрано став перехідний стиль, що розвинувся в оперній творчості Клаудіо Монтеверді. Його опера «*L'incoronazione di Poppea*» (1642 р.), одна з перших на історичний (не міфологічний) сюжет стала інноваційним зразком нового оперного стилю, який базувався на синтезі речитативної монодії, аріозного жанру й мелодики ефектного типу. Партія Поппеї – яскравої, чуттєвої, політично амбітної героїні – вимагає не стільки технічної вправності, скільки виняткової музичної експресивності й водночас риторичної виваженості. Спів в межах оперної вистави функціонує як продовження слова-мовлення, за законами риторичного декламування. Як пише Т. Картер (Carter, 2002), монодичний стиль К. Монтеверді передбачав максимальну семантичну насиченість кожної інтонації, кожного сценічного жесту задля створення ефектів драматичного мовлення засобами вокалу та музичного супроводу.

Саме в оперних творах К. Монтеверді зароджується принцип діалогу, де голос – зокрема високий жіночий – є не лише біофізіологічним показником, а креативним інструментом створення, показу афектних станів героїні. Так, образ Поппеї став зразком для подальшого розвитку галерії жіночих образів барокового сопрано – сильної жінки, що мислить, зваблює, переконує, діє. Таким чином, К. Монтеверді започатковав функціональну модель сопрано в мистецтві бароко: **спів як риторичний акт**, не лише звук – але й афект, не лише образ – але й дія.

Згідно теорії *musica poetica*, що виникла в царині німецької естетики XVII століття, музика розглядається як поетичний акт, метою якого – не лише прикраса, а, насамперед, сила переконання. У цьому сенсі афект виступає як кодифікований емоційний стан, що виражається через характерні

інтонаційні, ритмічні, синтаксично-динамічні структури. Вокальне мистецтво (зокрема, партії сопрано) постає головним інструментом передачі цих афектів: від екстазу, пристрасті та насолоди – до скорботи, смирення й духовного захоплення.

Як наголошують В. Дін та Дж. М. Напп (Dean & Knapp, 1995), саме риторичне моделювання вокальної мови (в аріях, речитативах, вокальних монологів) визначає специфіку барокових сопрано-партій. Ці композиції не лише розвивають сюжетну лінію, а й створюють ефект сценічного «розмовного голосу», що функціонує на перетині вербального й музичного планів. У такому контексті голос перетворюється на медіатор між внутрішнім світом персонажа та аудиторією, інтегруючись у риторичну систему переконання.

Особливу увагу дослідників не перестає привертати технічна складова барокових партій для сопрано. Швидкі пасажі, колоратури, орнаментика, широкі інтервальні стрибки, прикраси (трелі, морденти, аподжатури) вимагали від виконавців не лише виняткової технічної досконалості, а і глибокої інтерпретативної чутливості та імпровізаційної гнучкості. Як зазначає Ф. Нойман (Neumann, 1983), орнаментика в бароко не є декоративним баластом – вона має семіотичну функцію, кодує афекти та сприймається як емоційне повідомлення.

За свідченнями Дж. Манчіні (Mancini, 1774) та Дж. Старка (Stark, 1999), саме в цій практиці закладено основи естетики *bel canto*, задовго до її формалізації в італійських вокальних школах XIX століття.

Найвиразніше риторично-афектна функція сопрано реалізується в жанрі *opera seria*, що домінував у пізньому бароко. Тут сопранові партії репрезентують ідеалізовані жіночі образи – богинь, героїнь, цариць, чаклунок, які протиставляються мужнім персонажам-кастратам, формуючи риторично контрастні опозиції. Драматургічна логіка цих партій ґрунтується на афектологічній типізації: кожна арія побудована за моделлю *da capo* (А–

В–А') й асоціюється з певним емоційним станом (гнів, сум, пристрась, ніжність). Така структура дає змогу виконавцеві не лише демонструвати техніку, а й імпровізувати, орнаментувати мелодію та надавати афекту індивідуального трактування.

У творчості Г. Ф. Генделя типологічна гнучкість сопранових партій проявляється особливо виразно. Як зазначають В. Дін та Дж. М. Напп (Dean & Knapp, 1995), арії цього композитора поєднали складну вокальну техніку, високу афективну насиченість і глибоку драматургічну функціональність. Особливо важливою є секція репризи (повторення А') у формі *da capo*, яка передбачала простір для імпровізаційного самовираження виконавця – через варіації, орнаментику, зміну агогіки та динаміки.

У цьому сенсі барокова арія стала платформою для виявлення індивідуального *Я* співака / співачки: тут риторична будова поєднувалася з віртуозністю й сценічною харизмою. Показовими прикладами такого поєднання є партії Клеопатри з опери «Юлій Цезар в Єгипті» («*Giulio Cesare in Egitto*») та Альцини з однойменної опери. Обидві ролі вимагали не лише блискучого володіння колоратурною технікою, а й високого рівня сценічної пластики, акторської переконливості та точного втілення афектних станів.

Не менш показовими є приклади з творчості Дж. Б. Перголезі та А. Вівальді. У «*Stabat Mater*» Перголезі сопрано-партія пронизана виразною мелодикою, що в поєднанні з простотою фактури створює надзвичайну емоційну напругу, підкреслюючи скорботний і водночас просвітлений характер твору. Вокальна лінія тут стає медіумом духовної експресії, а гнучка фраза – засобом тонкого інтонаційного гарту афекту.

Натомість, як підкреслює М. Талбот (Talbot, 2011), у творчості А. Вівальді – в його численних кантатах, духовних концертах, операх – сопрановий голос відіграє роль інструмента емоційного впливу, де віртуозна техніка органічно поєднується з інтонаційною виразністю. У сопранових партіях Вівальді особливо помітний баланс між моторикою барокової

риторики та ліричності, що дозволяє голосу уособлювати образ людини через втілення багатой гами сильних відчуттів.

Не можна забувати, що суперником за право лідерства на оперній мапі культурно-стильового «ландшафту» бароко було *мистецтво кастратів* – співаків, які через ранню кастрацію зберігали високий регістр, поєднуючи його з потужним грудним резонансом, дихальною витривалістю та дивною експресією звучання. Як зазначають П. Барб'є та М. Фельдман (Barbier, 1996; Feldman, 2015), саме кастрати стали головними виконавцями віртуозного репертуару італійської опери XVIII століття, зокрема в неаполітанській школі. Їхній тембр «закарбував» вокальну *амбівалентність*: поєднання жіночого тембру з чоловічою фізичною проєкцією сценічного образу сприяло «розмиванню» гендерних стереотипів у музичному театрі. Як підкреслює Дж. Росселлі (Rosselli, 1992), кастрати вільно переходили межі амплуа героїв, закоханих, богинь, жерців і фантастичних істот, втілюючи барокову уяву про мінливість тіла, голосу й гендерної ідентичності.

У духовній музиці барокової доби, зокрема в німецькій лютеранській традиції, сопрано набуває символічно-метафізичного виміру. Як зазначають А. Парротт, С. Вольф і К. С. Террі (Parrott, 2000; Wolff, 2001; Terry, 1928), високий голос асоціювався з ангельською природою, голосом душі або трансцендентним посередником між земним і небесним. Така алегоризація пов'язана з протестантським уявленням про музику як засіб духовного просвітлення. У творах Й. С. Баха, зокрема в «Jauchzet Gott in allen Landen» («Уся земле, покликуйте Господу») чи «Matthäus-Passion» («Страсті за Матвієм»), сопрано є носієм сакральної екстатичності, часто поєднувалося із *obbligato*-партіями інструментів (труба, скрипка, флейта), які своїми тембрами-амплуа підсилювали ефект символічного піднесення. Людський голос функціонує як ліричне *alter ego* віруючого суб'єкта, що артикулює діалог між тілесним і небесним, матеріальним і духовним.

З технічної точки зору, барокове сопрано вимагало надзвичайно гнучкого голосоводіння, яке поєднувало легкість у верхньому регістрі, мобільність артикуляції, чіткість колоратур, контроль дихання та гнучкість динаміки й тембру. На відміну від романтичної вокальної школи, в бароко не культивувалася рівність регістрів чи потужність звучання: перевага надавалася виразності, афекту, декоративності та риторичному жесту, що синхронізувався із системою афектів і декламаційною стилістикою.

Водночас типологія сопрано в епоху бароко ще не була кодифікована на кшталт більш пізньої системи *Fach*. Виконавський універсалізм залишався нормою: одні й ті самі співаки – як жінки, так і кастрати – виконували ліричні, драматичні, а часом і травестійні ролі. Так, кастрат Фарінееллі міг однаково переконливо втілювати героїчних воїнів і чуттєвих коханців, тоді як співачка Анна Джиролама Гаулі виступали в операх, ораторіях і кантатах, адаптуючи вокальну техніку до різних афектних моделей. У першій половині XVIII століття починає формуватися окрема лінія жіночого *bel canto*, що пізніше стане домінантною в епоху романтизму, однак у бароко – це ще лише тенденція, а не система.

Підсумуємо. Естетика барокової доби заклала уявлення про трактування жіночого співацького голосу сопрано як *універсального носій афекту, жанрової семантики (міф, духовність, еротика, магія) та віртуозної експресії*. Сопранові партії – це пластичні риторичні конструкції: їхнє осмислення вимагає врахування не лише вокально-технічних параметрів, а й філософсько-естетичних уявлень про звук, тіло й емоцію.

Таким чином, голос сопрано в бароковій музичній культурі постає не як гендерна ознака, а як **синтез риторичного, технічного, символічного, сценічного виміру**. Його функціонування розгортається на перетині музично-естетичних парадигм, стратегій і культурних уявлень про афект, гендер, сакральне та тілесне. Сопрано разом з іншими голосовими амплуа

стало ідеальним увиразненням ідеології бароко – епохи, в якій музика говорить, голос мислить, а звук набуває смислової глибини.

Аналіз творчості провідних композиторів епохи – Г. Ф. Генделя, К. Монтеверді, Й. С. Баха, Дж. Перголезі та А. Вівальді – дає змогу виокремити кілька векторів еволюції та функціонального розмаїття сопрано. Кожен з цих композиторів моделює власну типологію вокальної виразності, пов'язаної з конкретним естетичним горизонтом та жанровим контекстом: опера, кантата, ораторія, духовний концерт або камерна вокальна форма. У всіх випадках сопрано постає як динамічний інструмент – риторичний, афектологічний, символічний та драматургічний.

У творчості Г. Ф. Генделя сопрано функціонує як головний носій сценічного афекту й психологічної еволюції персонажа. Його оперна драматургія зосереджена на глибокому емоційному контрасті та риторичній побудові вокальної лінії. В опері «*Giulio Cesare in Egitto*» (1724) партія Клеопатри є одним із найвідоміших прикладів лірико-колоратурного сопрано. Її арії втілюють два полюси афекту – радісно-грайливу експресію («*Da tempeste il legno infranto*») й глибоку скорботу («*Piangerò la sorte mia*»). Завдяки технічно складним колоратурам, широкому динамічному діапазону, мелодичним стрибкам і раптовим змінам афекту, ця партія вимагає від виконавиці здатності до миттєвого психологічного перевтілення.

У партії Альціни з однойменної опери (1735) Г. Ф. Гендель переходить до драматичнішого типу сопрано, де вокальна лінія арії «*Ah! mio cor*» символізує внутрішнє руйнування і втрату влади: барокова героїня перетворюється на трагічну постать.

В опері «*Rodelinda*» (1725) вокальна партія сопрано створена як інструмент морального гідності й стоїчної витримки: композитор тут мінімізує декоративність на користь афективної насиченості *legato*, текстової виразності та внутрішньої сили образу.

Радикально інший підхід демонструє **Клаудіо Монтеверді** в «*L'incoronazione di Poppea*» (1643), яка репрезентує перехід від ренесансної монодії до барокової аріозності. Партія Поппеї функціонує передусім як риторичний текст, втілений у декламації, інтонаційній гнучкості й наближенні до мовлення. Спів тут не є демонстрацією техніки, а способом опанування простору сценічної дії через слово й інтонацію. Поппея постає як політична акторка – її голос несе владу, спокусу, амбіцію. Це приклад того, як жіночий сопрановий голос в опері бароко перестає бути лише об'єктом зображення і набуває рис суб'єкта – агента, що формує сюжет. Таким чином, К. Монтеверді відкриває нову модель взаємодії між текстом, афектом і голосом, виводячи сопрано за межі простої вокальної прикраси.

У сакральній музиці **Й. С. Баха** партії сопрано реалізують особливу типологію духовного голосу. У кантаті «*Jauchzet Gott in allen Landen*» вокальна лінія зливається з трубним акомпанементом, створюючи святковий, урочистий образ радості, що функціонує як риторична фігура небесної слави. Навпаки, у кантаті «*Mein Herze schwimmt im Blut*» голос стає носієм покайного афекту: хроматичні ходи, мінорні гармонії, гнучке *legato* підсилюють емоцію внутрішнього розпачу й молитви. У «*Matthäus-Passion*» та «*Magnificat*» сопрано втілює як ангельські образи, так і глибоко людські стани: арія «*Et exultavit*» постає як втілення духовного захвату, тоді як інші епізоди наповнені смиренням, любов'ю, тремтливою відданістю. Таким чином, бахівське сопрано – це голос, який мислить, вірить, сумнівається, прославляє.

Камерна духовна естетика знаходить своє втілення у «*Stabat Mater*» **Дж. Перголезі**. Партія сопрано (здебільшого в дуєті з альтом) тут позбавлена зовнішньої сценічності й зорієнтована на інтимний афект скорботи. Вокальна лінія вибудовується на кантиленному *legato* з мінорною тональністю й делікатною інтонацією, що акцентує кожне слово латинського тексту. Сопрано в цьому творі функціонує не як героїня, а як співчутливий свідок: її

завдання – не гра, а співпереживання, не зовнішнє перевтілення, а внутрішня медитація. Перголезі демонструє нову модель барокового емоційного висловлення – камерного, інтер'єрного, спрямованого не на публіку, а на особисту емоційну реакцію.

Оперна та камерна спадщина **А. Вівальді** надає жіночому сопрановому голосу винятково багатогранну роль, що охоплює весь спектр афективної та драматичної виразності. У героїчних операх, таких як «*Orlando furioso*», партії для сопрано (зокрема Анджеліки) демонструють вражаючу емоційну амплітуду: від ніжної ліричності до сцен страху, болю та рішучості. Завдяки чергуванню контрастних афектів і риторичних фігур, композитор розкриває новий потенціал сопрано як носія драматургічної глибини.

Особливе місце в оперному доробку А. Вівальді посідає «*Giustino*» (1724) – одна з найвишуканіших і найбільш експресивно насичених опер. Партія Анастасіо, попри чоловічу сценічну ідентичність, традиційно виконується жіночим голосом (сопрано або мецо-сопрано), що засвідчує барокову рольову гнучкість. Арія «*Vedrò con mio diletto*» у цьому контексті постає зразком так званого героїчного сопрано – вокального типу, що поєднує віртуозність з шляхетною врівноваженістю. Побудована на довгих дихальних фразах і вишуканих варіаціях у повторі, ця арія відкриває цілий спектр ліричних станів – від любовного томління до світлого споглядання.

У «*Vedrò con mio diletto*» голос не є засобом демонстрації сили або технічної вправності, як це часто трапляється в оперній традиції, а натомість слугує інструментом глибокого афективного занурення. Такий тип героїчного афекту – стримано-шляхетного, а не агресивно-завойовницького – характерний для пізнього стилю А. Вівальді. Саме в цьому стилі сопрано виходить за межі звукового орнаменту, набуваючи функції інтерпретаційного провідника внутрішнього сенсу.

У поєднанні з кантатною камерністю та емоційною амплітудою «*Orlando furioso*», «*Giustino*» демонструє завершення формування

вівальдійської концепції сопрано. Композитор демонструє, що цей регістр здатен втілювати не лише зовнішній ефект, а й глибину внутрішньої рефлексії – як у вокальній лінії, так і в драматургічному контексті.

Кантатна творчість композитора А. Вівальді (наприклад, «*Cessate, omai cessate*») створює простір для камерного афекту, де сопрано виконує роль інструмента психологічного моделювання. Через зміну тембру, темпу, артикуляції та динаміки голос формує багаторівневу емоційну тканину твору, збагачену риторичними фігурами й жестами. Тож, у творчості А. Вівальді сопрано постає як гнучкий і багатофункціональний засіб художнього висловлення, що виходить далеко за межі декоративної ролі.

Отже, барокове сопрано постає не лише як засіб демонстрації вокальної техніки, але як складний інструмент формування естетичного, етичного та культурного змісту. Залежно від жанрової специфіки, композиторського стилю й історичного контексту, цей голос функціонує як афективний трансформер, риторичний агент, аналітик психологічних станів або духовний символ.

Технічний арсенал барокового сопрано охоплює віртуозну колоратуру, досконале *legato*, інтонаційну точність, динамічну пластичність, артикуляційну гнучкість і здатність до сценічного жесту; усі ці якості інтегруються в єдину художню стратегію, де музика перетворюється на промовистий живий організм, голос – на носій смислу, а звук – на культурну метафору епохи.

Таким чином, сопрановий голос у бароковій музиці є унікальним явищем новоєвропейської культури, що функціонує на перехресті музично-теоретичних парадигм, риторичних схем, духовних структур і гендерно-сценічних конвенцій. Його знакова структура (емблематика) втілила естетику доби, в якій музика мислить, голос промовляє, а звук набуває значення.

Перейдемо до аналізу амплуа сопрано в аспекті функцій типологізації жіночого образу(-ів). Перехід від пізнього бароко до класицизму та раннього

романтизму (бл. 1750–1820), як зазначають Д. Хартц (Heartz, 2003) та К. В. Паліска (Palisca, 1991), репрезентує один із ключових етапів естетико-стильової еволюції європейської музичної культури. Його сутність, на думку дослідників (McClary, 2002; Miller, 1996), полягала не лише у зміні композиційних стратегій та виконавських настанов, але й у глибинній трансформації самої парадигми музичного мислення, в центрі якої опинився людський голос – як акустичний і семантичний носій естетичних, етичних та психологічних смислів. Відтепер він розглядався не лише як інструмент артикуляції афекту, а як повноцінний драматургічний «агент», здатний структурувати оповідь, формувати психологічний рельєф сценічних образів і втілювати морально-філософські ідеї доби.

Як підкреслюють Дж. Старк та Дж. Росселлі (Stark, 1999; Rosselli, 1992), серед вокальних реєстрів особливу функціональну значущість зберігав реєстр сопрано – найвищий жіночий голос, чия еволюція у XVIII – на початку XIX ст. віддзеркалює масштабні художньо-ідеологічні зрушення. Цей період позначився переосмисленням не лише тембрових характеристик і технічного арсеналу, а й семантичних амплуа сопрано в оперному театрі: від інструмента блиску й емоційної демонстрації до носія психологічної глибини й драматургічної правди.

У межах пізньобарокової мови, за спостереженням Д. Бартеля (Bartel, 1997), сопрано виконувало передусім риторико-афектну функцію, виступаючи акустичним маркером емоційного стану, структурно організованим за законами мелодико-орнаментальної логіки. Висхідні та низхідні колоратурні пасажі, трелі, морденти, швидкі діатонічні й хроматичні пробіги утворювали складний «мовний» код, зрозумілий публіці й співзвучний бароковій естетиці риторичних фігур. Як свідчать джерела (Burrows, 2012; Barbier, 1996), техніка вокальної лінії спиралася на розвинену колоратурну орнаментику, часті пасажі з широкими інтервальними стрибками, віртуозні фігурації – ознаки, що безпосередньо пов'язували цей

тип вокальної мови з традицією співу кастратів, де виконавська надмірність часто превалювала над драматичною мотивацією.

Цікавим зразком пізньобарокової *opera-seria* у творчості А. Скарлатті постає арія Ераклеї «*A questo nuovo affanno*» з однойменної опери («*L'Eraclea*», 1700). Образ головної героїні, дружини македонського царя Деметрія, уособлює бароковий ідеал жіночої доброчесності та внутрішньої сили, водночас позначеної емоційною вразливістю і скорботою перед життєвими випробуваннями. Арія стає кульмінаційним моментом драматургії опери, концентруючи афект розпачу й душевного виснаження.

Музична організація твору підпорядкована формі *da capo* (A–B–A'). В експозиції домінує кантиленна співучість із характерною для А. Скарлатті мелодичною пластикою, що втілює афект жалоби; середній розділ (B) утворює контраст завдяки стриманішому звучанню голосу та інтонаційній зосередженості, акцентуючи в тематизмі елемент внутрішнього роздуму. У репризі (A') тема прикрашена орнаментальними варіантами – фіоритурами, мелізмами, варіативними інтонаціями, які не стільки мають демонстративно-віртуозний характер, скільки поглиблюють семантику вокальної мови.

У структурі арії чітко простежується бароковий принцип унітарності афекту: попри контрастність основних розділів, уся композиція підпорядкована єдиному психологічному стану – скорботній покорі долі. Вокальна партія не функціонує поза наскрізного розвитку змісту, де вокально-технічні засоби інтегровані у цілісну афектологічну сцену.

Арія Ераклеї «*A questo nuovo affanno*» увиразнює характерний «зсув» від уніфікованої риторики до більш індивідуалізованого драматизму. Іншими словами, це – не лише зразок пізньобарокового стилю, але й як своєрідна передвісник реформаторських пошуків К. В. Глюка, де жіноче сопрано набуде статусу повноцінного драматичного суб'єкта.

Іншим зразком барокової *opera-seria* XVIII століття слугує арія Клеопатри «*Da tempeste*» з опери «Юлій Цезар в Єгипті» («*Giulio Cesare in*

Egitto», 1724) Г. Ф. Генделя. У межах одного номеру поєднано стрімку колоратуру із багатоплановою артикуляцією афекту. Тут кожен технічний елемент (чи то каскад шістнадцятих, чи різкі стрибки на октаву) слугує не стільки для розкриття внутрішньої драми персонажа, скільки для утвердження сценічного статусу виконавиці та її належності до елітної касты вокальних віртуозів. Арія написана у формі *da capo* (A–B–A₁), що передбачає можливість додавання орнаментів і каденцій у повторі першого розділу, підкреслюючи автономність цього номера як самостійної музично-театральної одиниці.

Вокальна лінія насичена довгими пасажами з послідовностями шістнадцятих, фіоритурами, трелями та розширеним діапазоном (до g^3), а інтервальні стрибки октавою й більше створюють ефект «емоційного вибуху». Текст «*Da tempeste il legno infranto, già raccolse in porto amico*» («Після бурі мій корабель знову у безпечній гавані») метафорично передає тріумф і полегшення, однак музична мова орієнтована радше на екстравертну демонстрацію віртуозності, ніж на психологічну глибину. Оркестровий супровід, побудований переважно на фігураційному *basso continuo* з облегшеним звучанням струнних, забезпечує пульсацію темпоритму, але не виконує функції повноцінного партнера в драматургії художнього цілого. У такій жанровій моделі героїня-сопрано постає, насамперед, як *емблема афекту*, а не психологічно вмотивований персонаж, що зумовлює певну *парадоксальність пізньобарокової концепції* в потрактуванні цього голосу композиторами. Покликане втілювати «живий» афект, воно водночас зводиться до формалізованої віртуозної структури, де технічна ефектність превалює над психологічною мотивованістю. Така естетична установка була цілком узгодженою з відповідними установками музичної естетики бароко, яке, за визначенням К. В. Паліски (Palisca, 1991), вбачало істину у надмірності, а красу – у складності.

У середині XVIII століття під впливом Просвітництва із проголошенням фундаментальних принципів природності, гармонійної пропорційності, художньої достовірності (Heartz, 2009; Kimbell, 1991), відбувається суттєва зміна ціннісних пріоритетів, що зумовила перегляд оперної естетики відповідно до нових світоглядних настанов. Як слушно зазначає Д. Хартц (Heartz, 2003), цей період позначився глибинною кризою барокової афектології, яка, попри свою вражаючу риторичну виразність, дедалі більше сприймалася як формалізований набір технічних і композиційних прийомів, відірваний від психологічної правди сценічної дії.

Просвітницька естетична програма з її культом *natura*, ясності художнього вислову та художньої правди вимагала від композиторів відмови від схематизованих моделей *opera seria*, де віртуозна арія слугувала переважно парадом вокальної майстерності, а не драматичною необхідністю. Як наголошує К. В. Паліска (Palisca, 1991), йшлося про свідому редукцію риторико-декоративної надмірності, підпорядкування вокальної партії наскрізному розвитку драматургічної логіки опери та інтеграцію арії в часопростір сценічної дії.

За спостереженням Г. Дж. Бюлоу (Buelow, 2004), пізньобарокова опера була побудована за принципом «афектологічної мозаїки»: кожна арія являла собою ізольований емоційний «кадр», лише умовно пов'язаний зі сценічним сюжетом і не завжди підпорядкований логіці драматичного розвитку. Подібна структура, хоча й відкривала широкі можливості для демонстрації вокальної віртуозності – зокрема у формі *da capo*, де повторна секція ставала полем для імпровізацій і орнаментальних вставок, – водночас порушувала цілісність музично-драматичної форми.

У другій половині XVIII ст. утверджується новий підхід, орієнтований на наскрізну інтеграцію музики до сценічної дії: відтепер вокальна лінія розглядається як органічний компонент театральної драматургії, покликаний не лише відображати музичний портрет героя через мову звуків, а й

безпосередньо розвивати сюжет, вимальовуючи «психологічний профіль» персонажа в єдності звуку і жесту.

У цьому контексті К. В. Глюк, за оцінкою Е. Ньюмана (Newman, 2009), постає реформатором, який свідомо протиставляв свою естетику панівній в його час традиції *opera-seria*.

2.1.1 Оперна реформа К. В. Глюка: трансформація вокальної техніки, семантика сопрано

Програмне кредо композитора-новатора – *restaurare la verità* («повернути музиці правду»), як інтерпретує Д. Кімбелл (Kimbell, 1991), втілювало рішуче прагнення К. В. Глюка відмовитися від надмірної декоративності та підпорядкувати музичний матеріал законам драматичної доцільності. Він твердо заперечував усталену практику, коли зміст та форма музичного твору визначалися смаками публіки та вимогами привілейованої касты віртуозів. І завдяки реформі К. В. Глюка в оперній практиці Західної Європи утвердилася провідна роль композитора у формуванні художньої концепції власного твору.

У таких творах, як «Орфей та Еврідіка» («*Orfeo ed Euridice*», 1762), «Альцеста» («*Alceste*», 1767), «Іфігенія в Тавриді» («*Iphegénie en Tauride*», 1779) композитор свідомо відмовляється від надмірної колоратури, складних секвенцій і віртуозних фіоритур (що у бароковій традиції слугували риторичним «знаками» афекту). Його трактування тембру-амплуа сопрано позбавляється статусу емблеми вокальної віртуозності, натомість набуває функції сценічно-психологічної достовірності. Спів тяжіє до протяжної кантилени, відзначеної стриманою орнаментикою, чіткою фразовою логікою та органічною взаємодією з оркестровим середовищем.

Оркестр перестає бути суто акомпануючим елементом і поступово стає рівноправним учасником драматургічного процесу, підкреслюючи або контрастуючи емоційним станам оперних персонажів. За словами

Е. Ньюмана (Newman, 2009), композитор замінює їх монолітною кантиленою, де вокальна партія сопрано будується за принципом великої мелодичної арки з чіткою інтонаційно-смісловою логікою. Ця кантилена структурно підпорядкована трьом провідним чинникам, а саме:

- *логіка інтонаційно-сміслового розвитку* (кожна фраза розвиває музичну ідею без надмірного повтору або симетричного дублювання);
- *ритміко-просодичні акценти мелодії відповідні поетичному тексту* (вокальна мова наслідує природну акцентуацію вербальної мови і не нав'язує їй задану метричну схему);
- *афективний континуум драматургії* (зміни настрою і темпоритму підпорядковані розвитку сюжету, а не формальним вимогам арійної форми).

Дж. А. Райс (Rice, 2010) зазначає, що при такому підході арія перестає бути відокремленим музичним номером і набуває функції *сценічної репліки*, де музика та слово утворюють нерозривну семантичну єдність.

Показовим прикладом є арія Альцести «*Divinités du Styx*», у якій вокальна партія постає носієм внутрішньої емоційної логіки, увиразнюючи художніми засобами психологічної достовірності. Арія як окремий номер має наскрізний розвиток без чіткого повернення до початкового матеріалу, а його структура підпорядковується зростанню драматичної напруги, а не симетрії форми. Вокальна мова кантиленного типу з широкими фразами та мінімальною кількістю орнаментів, із акцентом на дихальну опору й *legato*; мелодичний рух здебільшого плавний, з поступовими інтонаційними підйомами до кульмінаційних моментів.

Текст арії «*Divinités du Styx, je livre ma vie pour mon époux*» («Божества Стіксу, я віддаю своє життя за мого чоловіка») втілює жертвність і рішучість, що підкреслюється стриманою динамікою, гомофонною фактурою та драматичними паузами. Оркестровий супровід виступає рівноправним партнером, підсилюючи кульмінаційні моменти через гармонічні

загострення, акцентовану ритміку та темброві контрасти, особливо у групі мідних. В певній моделі сопрано вже постає як суб'єкт драматичної дії, а не як «прикрашений голос» у риторичній конструкції.

Це означає, що арія Альцести «*Divinités du Styx*» – не просто вияв героїчної рішучості, а психологічно вмотивований кульмінаційний момент, у якому драматизм акумулюється в одну безперервну звукову форму.

Відповідно, технічний апарат глюківського сопрано суттєво відрізняється від барокового. Якщо у Г. Ф. Генделя чи А. Скарлатті пріоритет надавався швидкій артикуляції, екстремальному діапазону та ефектним стрибкам, то у К. В. Глюка на першому плані – кантиленна техніка, яка вимагає:

- *бездоганного legato*, що забезпечує плавність лінії та непомітний перехід між регістрами;
- *контрольованої фрази* з оптимальним розподілом дихання для виконання широких мелодичних арок;
- *виразної дикції*, яка робить зміст кожного слова зрозумілим навіть у великому театральному залі;
- *диференційованої динаміки*, що передає психологічні нюанси та мікроафекти.

Як підкреслила Дж. Старк (Stark, 1999), у К. В. Глюка ці технічні ресурси не є самоціллю, а інтегровані в загальну драматургічну концепцію оперного твору: вони існують лише настільки, наскільки потрібні для художнього завдання.

В свою чергу, Д. Кімбелл (Kimbell, 1991) підсумовує, що реформа К. В. Глюка означала радикальне переміщення акценту з віртуозного жесту на етичний вислів. Цей принцип справив вирішальний вплив на подальший розвиток європейської опери. Технічна досконалість перестала бути самоціллю і підпорядковувалася драматургічним завданням, що підготувало ґрунт для становлення драматичного сопрано XIX століття, у якому

поєднуються бездоганна вокальна майстерність і глибина психологічної виразності.

Отже, системний аналіз художніх принципів оперного мислення композитора дає підстави вирізнити новий семантичний тип-амплуа – «*етичне сопрано*». Його сутність полягає в тому, що голос функціонує як морально-естетичний медіатор між драматичним змістом та формою його музичного вираження. В сопранових партіях глюківських героїнь (Альцеста, Еврідіка, Іфігенія) втілюються афекти жертовності, відданості, внутрішньої шляхетності та трагічної рішучості. При цьому краса вокального звучання та технічна довершеність залишаються обов'язковою умовою майстерності співачки, але вони завжди підпорядковані вищій меті – втіленню художньої правди почуття, щр наслідуює життєву об'єктивність.

У результаті, реформа К. В. Глюка фактично «повернула» голосові його людську природу, змістивши центр уваги з ефектності технічних прийомів на драматичну мотивацію звукового жесту. Для сопрано це означало зміну онтологічного статусу – від емблеми, вказівки на афект до повноцінного суб'єкта драматичної дії, здатного не лише передавати емоційний стан, але й активно формувати розвиток сценічної дії.

Представлений аналіз (див. табл. 1) виокремлює три етапи еволюції європейської *opera seria* XVIII століття:

- творчість А. Скарлатті («*A questo nuovo affanno*», «*L'Eraclea*», 1700 р.) партія сопрано функціонує як риторичний носій певного афекту; форма *da capo* та орнаментально-колоратурна техніка слугують не розгортанню драматичного образу, а його репрезентації;
- у Г. Ф. Генделя («*Da tempeste*», «*Giulio Cesare in Egitto*», 1724 р.) той самий тип арії перетворюється на очікуваний знак – *emblème virtuositatis*: колоратурна динаміка, стрімкі пасажі та інтервальні стрибки формують екстравертний дискурс, у якому оркестр виконує радше супроводжуючу, ніж драматично-партнерську функцію.

- В операх К. В. Глюка («*Divinités du Styx*», «*Alceste*», 1767 р.) сопрано постає вже не як умовний знак афектології чи прима віртуозності, а як драматичний суб'єкт: вокальна лінія підпорядкована наскрізному розвитку сценічної дії, а оркестр стає повноправним носієм емоційної семантики.

Таблиця 2.1

Ознака	А. Скарлатті (« <i>A questo nuovo affanno</i> », « <i>Eraclea</i> »)	Г. Ф. Гендель (« <i>Da tempeste</i> », « <i>Giulio Cesare</i> »)	К. В. Глюк (« <i>Divinités du Styx</i> », « <i>Alceste</i> »)
Форма	Да саро (А–В–А'), але ще раннього зразка: менша симетричність, можливість вільних варіацій при поверненні А	Да саро, симетрична, чітко розділена на секції А–В–А'	Наскрізна форма, драматично вмотивована, без формального повернення до початку
Вокальна техніка	Лірична колоратура, мелізми й фіоритури для підсилення афекту скорботи; менше блиску, більше внутрішньої виразності	Блискучі колоратури, швидкі пасажі, екстремальні стрибки – демонстрація віртуозності	Широка кантілена, мінімальна орнаментика; акцент на довгих фразах і опорі дихання
Роль оркестру	Переважно супровід, що підтримує вокальну лінію, але вже з виразною інструментальною колористикою (струнні, обої)	Оркестр-акомпаніатор і ритмічна підтримка вокалу	Оркестр – повноцінний драматичний партнер, створює емоційний контрапункт і розширює зміст
Емотивний ефект	Афект скорботи й внутрішнього сум'яття; інтимна ліричність у поєднанні з бароковою патетикою	Демонстративна яскравість, тріумфальна експресія, зовнішня енергія	Глибока психологічна напруга, жертвний пафос, внутрішня зосередженість
Статус сопрано	Носій афекту, зосередженого на переживанні (<i>lamento</i>); голос як риторичний символ	Емблема певного афекту, підпорядкована афектологічній схемі бароко	«Етичне» сопрано – голос як носій морально-героїчного змісту, суб'єкт психологічно мотивованої дії

Таким чином, в еволюції амплуа сопрано від А. Скарлатті до Г. Ф. Генделя й К. В. Глюка простежується зміна парадигми функціонування високого жіночого голосу: від риторичного афекту – через екстравертну

демонстрацію технічної майстерності – до індивідуалізації співацького стилю творчості, інтегрованого у цілісну структуру музично-театральної вистави.

Типологія сопрано в операх Моцарта

Після реформаторської діяльності К. В. Глюка, яка, за спостереженням Е. Ньюмана (Newman, 2009), задала нові стандарти органічної єдності драми та музики, розвиток оперно-вокальної драматургії в останній чверті XVIII століття закономірно пов'язаний із творчістю В. А. Моцарта. Якщо у К. В. Глюка, за визначенням Д. Кімбелла (Kimbell, 1991), домінувала *етична концепція вокального амплуа*, заснована на морально-драматичній функції голосу (в нашому випадку – сопрано), то у В. А. Моцарта цей тип співацького голосу еволюціонує у розгалужену систему психологічних модифікацій та соціальної типологізації жіночих персонажів.

Визнані дослідники творчості В. А. Моцарта – Г.Аберт (Abert, 2007) та Р. Паркер (Parker, 2001) – зазначають, що його оперна естетика збагачує глюківський «етичний архетип» внутрішньою багатовимірністю, надаючи кожній героїні чітко окреслений психологічний портрет та соціальну функцію. У результаті в операх композитора формується доволі гнучка і розмаїта, але структурована система жіночих вокальних амплуа, яка пізніше буде кодифікована у німецькій *Fach*-класифікації XIX століття.

Драматургія В. А. Моцарта, за спостереженням Б. А. Брауна (Brown, 1995), вирізняється унікальною здатністю інтегрувати у межах одного опусу кілька контрастних амплуа сопрано, що перебувають у функціональній взаємодії. На відміну від глюківської моделі, в якій вокальний образ часто зосереджується на одному моральному імперативі, у В. А. Моцарта кожен тип сопрано не лише містить певний «етичний код», але й розкриває самотню психологію персонажа у «поліфонії» оперної драматургії.

Важливою рисою цього підходу є інтегративність: вокальні типи не існують ізольовано, а формують діалогічну систему «контрастних дзеркал» – від етичної константи до іронічного коментаря, від трагічного монологу до

бурлескної пародії. Це створює гнучку багатопланову архітектоніку ролі, де кожен темброво-технічний різновид голосу виконує окрему, але взаємопов'язану з іншими персонажами драматургічну функцію.

Перший моцартівський тип високого голосу – «ліричне сопрано» (приклад – партія Паміни з опери «Чарівна флейта» – «*Die Zauberflöte*») за характеристикою Р. Паркера (Parker, 2001) втілює духовну чистоту, моральну стійкість та внутрішню гармонію.

Вокальна мова Паміни «*Ach, ich fühl's*» – зразок широкої кантилени з розлогими мелодичними арками, що вимагають бездоганного *legato*, контрольованого дихання та надзвичайно тонкої динамічної модуляції. Темброва палітра тяжіє до теплих, м'яких відтінків, що підкреслюють щемку скорботу героїні. Попри видиму простоту, ця партія є технічно складною: у повільному темпі виконавиця повинна підтримувати чистоту інтонації та безперервність вокального потоку, а також досягати мікроскопічної градації *piano–mezzo piano–pianissimo*, відбиваючи драматургічний сенс кожного звукового нюансу.

Другий тип сопрано – «драматична колоратура» (партія Цариці ночі з однойменної опери) Г. Аберт (Abert, 2007) описує як втілення екстремального афекту, гнівної рішучості та непохитної волі. Її арія «*Der Hölle Rache*» поєднує стрімкі колоратури, інтервальні стрибки понад октаву, тривале перебування у верхньому регістрі на фортисимо та гостру ритмічну артикуляцію.

Вокальний мелос створює акустичний еквівалент блискавичного, майже надлюдського емоційного вибуху, де технічна складність стає метафорою руйнівної пристрасності. Виконавиця має продемонструвати не лише бездоганну інтонацію та точність пасажів, але й зберегти драматичну достовірність, перетворюючи віртуозність на модус музичної експресії.

Дж. А. Райс (Rice, 2010) зазначає, що у третьому типі – «ліричній колоратурі» (партія Констанци з опери «Викрадення із сералю») –

орнаментальна віртуозність невіддільно зливається з кантиленною мелодією, логічно розвиваючи її інтонаційний зміст. В арії Констанци «*Martern aller Arten*» орнаментика не ізолюється композитором як «прикрас», мелодична вставка, а функціонально підтримує психологію поведінки – образ стійкості й шляхетної витримки героїні. Такий тип амплуа сопрано поєднує колоратурну гнучкість із виразністю ліричного вислову, а збалансоване співвідношення прозорості звучання верхніх нот і насиченого тепла середнього регістру формує враження гармонійного єднання духовної сили та жіночності, маскулінності та фемінності.

Четвертий тип – амплуа «субретка / характерне сопрано» (приклад, партія Деспіни з опери «Так чинять усі») Р. Паркер (Parker, 2001) окреслює як уособлення гострого комічного інтелекту та соціальної іронії. Арія «*In uomini, in soldati*» та інші епізоди з цією героїнею вирізняються чіткою дикцією, мобільною артикуляцією, гнучким фразуванням і виразною сценічною пластикою. Вокальна партія Деспіни орієнтована на середній регістр із частими змінами штрихів і раптовими динамічними контрастами, що відображають швидкість мислення та прагматизм персонажа.

Таблиця 2.2

Тип сопрано	Приклад (опера, партія)	Основні риси образу	Вокально- технічні характеристики	Драматична функція
Ліричне сопрано	« <i>Die Zauberflöte</i> » – Паміна	Духовна чистота, моральна стійкість, внутрішня гармонія	Широка кантилена; бездоганне <i>legato</i> ; контрольоване дихання; тонка динамічна модуляція; теплі темброві відтінки	Етична константа, втілення гармонії та моральної істини
Драматична колоратура	« <i>Die Zauberflöte</i> » – Цариця ночі	Екстремальний афект, гнів, непохитна воля	Стрімкі колоратури; стрибки понад октаву; тривале фортисимо у верхньому регістрі; гостра	Каталізатор конфлікту, носій руйнівної пристрасті

			ритмічна артикуляція	
Лірична колоратура	« <i>Die Entführung aus dem Serail</i> » – Констанца	Стійкість, шляхетна витримка, внутрішня сила	Орнаментика, інтегрована в кантилену; прозорість верхніх нот у поєднанні з теплом середнього регістру; баланс віртуозності й ліричності	Символ внутрішньої сили, поєднання емоційної витонченості та технічної майстерності
Субретка / характерне сопрано	« <i>Così fan tutte</i> » – Деспіна	Комічний інтелект, соціальна характерність, прагматизм	Середній регістр; чітка дикція; мобільна артикуляція; гнучке фразування; динамічні контрасти; сценічна пластика	Іронічний коментар, соціальна рефлексія, побутовий контрапункт до «високої» драми

Як підкреслює Б. А. Браун (Brown, 1995), представлена типологія у В. А. Моцарта (див. табл. 2) не є сумарно довільною: кожний голосовий різновид вбудований в ціннісно-смыслову архітектуру опери. Ліричні героїні виконують функцію етичних констант: якщо драматичні колоратури – є каталізаторами конфлікту, то ліричні колоратури – постають у функції символів внутрішньої сили, а субретки – це носії іронічної рефлексії та соціального коментаря *від імені Автора*.

Таким чином, драматургічна цілісність досягається не лише завдяки сюжету чи оркестровій фактурі, а й через взаємодію вокальних типів як інтонаційно-смыслових категорій. Моцартівська опера постає як багатошарова система, в якій вокальна класифікація прямо пов'язана з драматичним конфліктом і його розв'язанням.

Як узагальнює Р. Паркер (Parker, 2001), у В. А. Моцарта жіночий голос вперше в історії опери постає як *художня особистість*: тембр, теситура, технічний арсенал і драматична функція існують у нерозривній єдності. Це

вже не просто акустична форма афекту, а багатовимірний образ жінки із власною психологічною логікою поведінки та соціальною роллю.

Такий підхід стає концептуальним містком між класицистичною рівновагою та ранньоромантичним інтересом до психологічної глибини. У XIX столітті, зокрема у В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді та пізніх романтиків, ця модель розвиватиметься у напрямі ще більшої індивідуалізації темброво-драматичних портретів. Проте саме В. А. Моцарт заклав її фундаментальні структурно-сміслові принципи, зробивши жіночий голос не лише центром музичної виразності, а й носієм філософського та соціального змісту опери.

2.1.2 Сопрано в операх В. Белліні та Г. Доніцетті: *bel canto* в структурі драми

У той час як в оперному театрі В. А. Моцарта вокальна мова жіночих образів вже вирізнялася глибокою психологізацією, органічним включенням у драматургічну будову опери, перша третина XIX століття, за спостереженням Ф. Госсетта (Gossett, 2019), відзначилася іншим ключовим естетичним зрушенням – поверненням до розгорнутої орнаментики *bel canto*, наділеної принципово новим смисловим наповненням.

Віртуозна колоратура та розкішна мелізматика, які у пізньобароковій *opera-seria* часто функціонували як самодостатній декоративний елемент, тепер – за визначенням М. А. Смарта (Smart, 2004) – набувають ролі психологічно мотивованого інтонаційного жесту, який стає не просто демонстрацією співацької майстерності, а інструментом вираження внутрішньої напруги, граничних емоційних станів і навіть кризових зламів свідомості персонажа. Таким чином, технічний арсенал *bel canto* перестає бути самоціллю і перетворюється на гнучкий засіб психологічного моделювання сценічної дії.

Ця нова парадигма, як наголошує Г. Вайнсток (Weinstock, 1971), знайшла свій найповніший розвиток у творчості В. Белліні (1801–1835) та Г. Доніцетті (1797–1848). Саме їхня оперна спадщина остаточно кодифікувала канон романтичного *bel canto*, поєднуючи в собі:

- *збереження технічної досконалості італійської вокальної школи* (її вимог до гнучкого *legato*, чистоти інтонації, пластичності мелодійної лінії та орнаментальної точності);
- *інтеграцію технічної складовою у психологічно обґрунтовану змістовну структуру* (здатність голосу стати носієм не лише зовнішнього ефекту, а й внутрішнього конфлікту та драматичної напруги).

Як підкреслює В. Ешбрук (Ashbrook, 1982), для обох композиторів техніка і вокально-музична виразність в творчості співачки – це не два паралельні виміри, а єдиний організм, у якому орнаментика, динаміка, тембр і теситура підпорядковуються цілісній художній концепції жіночого образу.

Г. Вайнсток (Weinstock, 1971) визначає В. Белліні як геніального мелодиста – формотворця розлогої співочої лінії (*linea di canto*). Його мелодії постають не як синтаксична будова (послідовність окремих фраз), а як безперервна аркова звуко-інтонаційна конструкція, розгорнута в часі єдиним подихом. Подібна архітектоніка вимагає від виконавиць:

- *надзвичайної майстерності у керуванні диханням*, аби зберегти цілісність мелодичного розгортання на протяжних відтинках;
- *досконалого legato*, що забезпечує безшовну кантилену з плавним переходом між звуками;
- *глибокого відчуття музичної перспективи* – здатності вибудовувати емоційно-динамічну траєкторію фрази у межах значного процесуально-часового простору.

Класичним втіленням описаного мелодичного підходу є арія Норми «*Casta diva*» з однойменної опери В. Белліні. Її мелодичний контур розгортається як повільний, рівномірний і безперервний звуковий потік, у

якому кожен тон має чітко окреслене інтонаційне значення та виконує специфічну емоційно-семантичну функцію. Композитор майстерно вибудовує фразування так, щоб жоден звук не сприймався ізольовано, а вплітався у цілісну мелодійну арку, що тримається на «одному диханні». Колоратурні прикраси тут зведені до мінімально необхідних, виконуючи радше роль тонких орнаментальних акцентів, ніж віртуозної демонстрації. Основний художній ефект досягається завдяки кантиленній монолітності, врівноваженому темпу, внутрішньо величавій спокійності викладу та тембровому благородству голосу.

За спостереженням Ф. Госсетта (Gossett, 2019), подібна вокальна архітектоніка надає образу Норми особливого символічного виміру: він сприймається як сакральна реальність, майже пророка Краса, що поєднує в собі жіночу жертовність, велич і духовну непохитність. У цій інтерпретації можливостей високого жіночого голосу В. Белліні відмовляється від барокової риторики афектів і демонстративної вокальної віртуозності на користь глибинної емоційної концентрації та «архітектури дихання», що вимагає від виконавиці не лише технічної довершеності, а й уміння передати внутрішню стійкість і трансцендентний спокій героїні.

Таким чином, «*Casta diva*» постає не просто арією-молитвою, а вокальним монументом, у якому кожна інтонація є частиною духовного звернення, а вся мелодична арка – своєрідним акустичним еквівалентом храмового простору.

В іншій опері – «Сомнамбула» («*La sonnambula*») – В. Белліні звертається до діаметрально протилежного емоційно-колеристичного спектра, досліджуючи інтимну, «нічну» сторону Еросу. Тут вокальний образ Аміні позначений особливою ефемерною прозорістю, яка віддзеркалює її сновидну, майже безтілесну природу. Мелодичні лінії вирізняються надзвичайною протяжністю й плавністю, а довгі фрази, що розгортаються у повільному темпі, вимагають від виконавиці економного й водночас

гнучкого дихання. Переважання обережного *piano*, використання пастельних тембрових відтінків та ретельно вибудовані, майже непомітні динамічні переходи створюють атмосферу камерної довірливості, у якій кожен звук звучить наче зсередини персонажевої свідомості.

Цей тонкий, «внутрішній» звуковий простір постає в контрасті до зовнішньої, публічної сцени та драматичних колізій сюжету, утворюючи особливу подвійність оперної драматургії: з одного боку – конфлікт і соціальне непорозуміння, з іншого – крихкий, майже недоторканий внутрішній світ героїні. За логікою композитора, така вокальна фактура не просто ілюструє психологічний стан Аміні, а формує його акустичний еквівалент: слухач занурюється у «звуковий сон», де розмитість контурів, м'яка артикуляція та приглушена яскравість тембру стають головними носіями драматичного сенсу.

Тоді як В. Белліні зосереджується на створенні безперервної мелодичної арки, сповненої внутрішнього спокою й кантиленної цілісності, Г. Доницетті, за спостереженням В. Ешбрука (Ashbrook, 1982), спрямовує розвиток *bel canto* у бік більшої емоційної контрастності та драматичної напруги, розширюючи його виражальні обрії.

Одним із найвиразніших втілень цієї естетики є опера «Лючія ді Ламмермур» («*Lucia di Lammermoor*»), у якій вокальна мова композитора досягає особливої афективної насиченості. Кульмінаційним моментом твору виступає знаменита «сцена божевілья» Лючії («*Il dolce suono*» / «*Spargi d'amaro pianto*»), де технічний арсенал *bel canto* підпорядковується глибокій психологічній драмі, а віртуозність перетворюється на засіб вираження крайнього емоційного надлому. Гнучкі пасажі, екстремальні інтервальні стрибки, тривале перебування у верхньому регістрі, використання флажолетних нот поєднується з нетрадиційними оркестровими тембрами, зокрема солюючою флейтою. За спостереженням М. А. Смарта (Smart, 2004),

така фактура створює музичний образ фрагментованої свідомості, де колоратурна віртуозність стає метафорою психологічної дезінтеграції.

Розвиваючи естетику *bel canto* у напрямі драматичної насиченості, Г. Доніцетті у своїх історичних операх досягає справжнього трагедійного розмаху, поєднуючи вокальну віртуозність із масштабною симфонічною драматургією. В операх «Анна Бoleйн» («*Anna Bolena*»), «Марія Стюарт» («*Maria Stuarda*»), «Роберто Девере» («*Roberto Devereux*») композитор майстерно поєднує легкість та гнучкість *soprano leggero* з драматичною потугою *soprano drammatico*, досягаючи унікального балансу між вокальною витонченістю та емоційною насиченістю. Такий синтез особливо відчутний у великих фінальних сценах, де композитор розгортає масштабні аріозно-речитативні блоки, що поєднують пласти декламаційної виразності й кантиленної співучості. У цих епізодах оркестр не зводиться до ролі акомпанементу: він стає рівноправним драматургічним агентом, який розвиває і підсилює емоційний імпульс вокальної партії.

Г. Доніцетті часто структурує кульмінаційні моменти за принципом поступового наростання – від інтимного *andante sostenuto* чи *cantabile* до вибухового *allegro agitato*: вокальна лінія сягає крайніх меж теситурної та динамічної амплітуди. Така драматургічна стратегія дозволяє створити відчуття «неухильної трагедійної спіралі», у якій емоційне напруження зростає паралельно з оркестровою щільністю та гармонічною насиченістю. У цьому полягає одна з ключових інновацій композитора Г. Доніцетті: він інтегрує принципи *bel canto* в розгорнуту симфонічну драматургію, надаючи вокалу не лише ліричної виразності, а й епічної масштабності.

У результаті фінальні сцени його «тюдорівської трилогії» набувають майже шекспірівського розмаху: вони поєднують психологічну деталізацію з архітектонічною монументальністю, а вокальні партії – від камерної сповіді до публічної декларації – стають віссю, навколо якої вибудовується вся емоційна топографія твору.

Резюме. У творчості двох провідних майстрів італійського *bel canto* першої половини XIX століття можна виокремити низку спільних художніх принципів, які визначили їхню роль у становленні романтичної опери. Як узагальнює Ф. Госсетт (Gossett, 2019), спільним знаменником В. Белліні та Г. Доницетті є органічне поєднання класичної технічної естетики італійської школи з романтичною психологічною глибиною. На відміну від В. А. Моцарта, де кожен тип сопрано здебільшого відповідає усталеному морально-етичному архетипу, у В. Белліні та Г. Доницетті вокальна партія часто набуває амбівалентної природи: вона здатна втілювати контрастні афекти в межах одного персонажа – ніжність і рішучість, внутрішній спокій і екстатичний порив.

Таблиця 2. 3

Критерій	Вінченцо Белліні	Гаetano Доницетті
Загальна естетика	Поетика протяжної кантিলени (<i>linea di canto</i>), прагнення до плавної мелодійної арки, що розгортається у єдиному диханні.	Динамічне поєднання <i>bel canto</i> з драматичним напруженням, схильність до контрастів і афективних крайнощів.
Вокальна техніка	Максимальний акцент на <i>legato</i> , довгих фразах, бездоганному контролі дихання; мінімум колоратури.	Активне використання колоратури, інтервальних стрибків, верхнього регістру, флажолетів; комбінація легкості та драматичної сили.
Роль орнаментики	Орнаментика зведена до тонких штрихів, підпорядкованих цілісності мелодичної лінії.	Орнаментика часто стає частиною драматичного піку, передає психологічні злами та емоційну екстрему.
Темброва палітра	Переважно м'які, благородні відтінки; плавні темброві переходи.	Ширший діапазон тембрів – від прозорого <i>piano</i> до гострого фортисимо; темброві контрасти як драматичний засіб.
Драматургічна функція сопрано	Героїня часто символізує ідеалізовану духовну велич або чистоту (Норма, Аміна).	Героїня – динамічна, психологічно складна особистість, здатна до внутрішніх трансформацій (Лючія, Марія Стюарт).
Психологічний підхід	Статика, медитативність, внутрішня зосередженість;	Динамізм, конфліктність, психологічна дестабілізація;

	перевага ліричних станів.	різка зміна афектів у межах однієї сцени.
Приклади ключових партій	Норма (« <i>Norma</i> »), Аміна (« <i>La sonnambula</i> »), Ельвіра (« <i>I puritani</i> »).	Люція (« <i>Lucia di Lammermoor</i> »), Анна Болена (« <i>Anna Bolena</i> »), Марія Стюарт (« <i>Maria Stuarda</i> »).
Взаємодія з оркестром	Оркестр – дбайливий супровід, що підтримує кантилену, не перебиваючи її.	Оркестр – активний драматичний партнер, здатний до діалогу й навіть конфлікту з голосом.
Вплив на подальший розвиток опери	Заклав еталон вокальної лінії та кантиленності, який вплинув на Верді та італійський ліризм другої половини XIX ст.	Сприяв інтеграції <i>bel canto</i> у драматичну оперу, підготував ґрунт для веристів і психологічної інтенсивності пізнього романтизму.

Результати порівняльного аналізу свідчать про те, що, попри належність В. Белліні та Г. Доніцетті до спільної вокально-естетичної парадигми *bel canto*, їхні концепції вокальної мови та музично-драматургічного мислення (а відповідно і амплуа сопрано) виявляють суттєві відмінності.

Для В. Белліні характерне сприйняття голосу як безперервної «великої лінії» (*linea di canto*), у якій кожна нота органічно вплетена в єдиний мелодичний жест, підпорядкований цілісному диханню. Вокальна мова композитора спрямована на створення медитативної статичності, де акцент робиться не на зовнішньому ефекті, а на внутрішньому, зосередженому переживанні. Беллінівська орнаментика має характер делікатного, дозованого штриха, що зберігає непорушну плавність кантилени. Темброва палітра його партій відзначається благородною однорідністю, уникаючи надмірних контрастів. У драматургічному плані жіночі персонажі В. Белліні постають ідеалізованими уособленнями величчя або чистоти, а вокальна техніка слугує інструментом збереження й підкреслення цього ідеалу від початку до фіналу опери.

Г. Доніцетті, навпаки, інтерпретує *bel canto* як більш гнучку, драматично заряджену систему вираження. Для нього колоратурні пасажі,

широкі інтервальні стрибки й екстремальні теситурні ходи є не лише декоративним елементом, а й ключовими драматичними сигналами, здатними миттєво трансформувати емоційний стан персонажа.

Темброва палітра композитора значно ширша й контрастніша: від прозорих, майже камерних інтонацій до насичених, проривних кульмінацій. Оркестр у драматургії Г. Доніцетті перестає бути пасивним акомпанементом – він діє як повноправний учасник сценічної дії, ведучи активний діалог із голосом, доповнюючи або контрапунктуючи його інтонаційний матеріал. Доніцеттівські жіночі образи – це психологічно складні, динамічні постаті, у яких співіснують і взаємодіють полярні афекти: ніжність і рішучість, любов і відчай, внутрішня гармонія та руйнівна пристрасть.

Спільним для обох композиторів є те, що вокальна техніка перестає бути самодостатньою демонстрацією майстерності: вона цілковито підпорядковується драматургічним завданням і вимогам психологічної правди, перетворюючись на медіум для передачі найтонших внутрішніх процесів та емоцій, які не піддаються прямому вербальному опису.

Саме завдяки інтеграції віртуозності та емоційної достовірності романтичне *bel canto* XIX століття набуло виняткової художньої довговічності й зберегло потужний вплив на подальший розвиток європейського оперного театру. Якщо В. Белліні передав наступним поколінням еталон кантиленної безперервності та тембрової гармонії, то Г. Доніцетті заклав фундамент психологічно насиченої оперної дії – тієї самої, що стала визначальною для драматизму Дж. Верді та емоційної інтенсивності оперного веризму, а згодом вплинула й на синтетичну музичну драму раннього Р. Вагнера.

2.1.3 Дж. Верді: драматичне сопрано як голос емоційної тотальності

Спів *bel canto*, що в операх В. Белліні та Г. Доніцетті поступово набув глибшої психологізації, водночас залишаючись пов'язаним із кантиленно-

орнаментальною традицією та мелодичним розлогим розвитком, у творчості Дж. Верді (1813–1901) підноситься на якісно новий етап еволюції. За оцінкою Дж. Баддена (Budden, 1992), саме у Дж. Верді жіночий голос перестає бути виключно носієм індивідуально-психологічної характеристики й стає інструментом соціально значущого висловлювання.

Вердієвські сопрано-героїні втілюють акустичні символи громадянської риторики, екзистенційної драми та універсальних моральних категорій: свободи, жертвності, гідності, внутрішньої стійкості та здатності до опору несправедливим суспільним і політичним обставинам

На відміну від стилю *bel canto*, де навіть у найбільш драматичних моментах домінує розлогість мелодії, плавність кантилени та декоративність орнаментики, вердієвський стиль вирізняється тематичною стиснутістю, високою енергетичною насиченістю та безпосередністю музичної мови. Композитор надає перевагу концентрованим інтонаційним формам, здатним у кількох тактах передати максимум драматичної інформації. Ця зміна пов'язана не лише з його індивідуальними естетичними уподобаннями, а й зі зміненим історичним контекстом – епохою італійського *Risorgimento* (Відродження) коли опера дедалі більше набувала функцій не лише художнього, а й політичного форуму. У цьому контексті жіночі образи Дж. Верді стали рупором суспільного протесту, символами національної та особистої гідності, носіями морального імперативу.

За спостереженням Р. Паркера (Parker, 2001), партія оркестру у Дж. Верді перестає виконувати роль пасивного акомпанементу чи «підголоска» вокальної лінії, як це часто було в оперній традиції *bel canto*, а стає повноправним драматургічним партнером, що формує масштабні «звукові хвилі» та щільні фактурні масиви, які створюють драматичний тиск на сценічну дію. У таких умовах голос сопрано вже не може існувати виключно у площині «красивого співу»: він має прорізати міцну оркестрову тканину завдяки сконцентрованому *squillo* (дзвінкому, яскравому звучанню),

тембровій насиченості та широкому динамічному діапазону. Ця вимога докорінно змінює технічний профіль вердієвського сопрано, яке повинно поєднувати драматичну потужність із збереженням кантиленної якості звуку.

Таким чином, видатний композитор формує особливий принцип вокальної виразності, який можна визначити як естетику контрасту та «правди звуку». Виразність вердієвського сопрано ґрунтується на різких зіставленнях:

- чергуванні напружених *fortissimo* з майже невагомими *pianissimo*, які створюють ефект драматичної перспективи;
- переходах від «сухих», різких тембрів до благородно-кантиленних відтінків;
- поєднанні «чистого» вокалу з інтонаціями, навмисно позбавленими декоративності, щоб посилити відчуття драматичної правди та емоційної достовірності.

Ці контрастні прийоми мають принципове значення: вони допомагають уникати одноманітності, підтримують високу динамічну напругу та забезпечують гнучку відповідність музичного матеріалу швидким психологічним змінам персонажа. Вердієвське сопрано повинно бути здатним упродовж кількох тактів перейти від інтимної сповіді до пристрасного вибуху, від стриманого болю до відвертої риторичної декларації.

У творчості Дж. Верді високий жіночий голос виходить далеко за межі суто естетичної категорії «красивого співу» й стає активним носієм суспільно значущого змісту. Це не лише акустичний феномен чи носій мелодичної краси, а комплексний драматургічний інструмент, через який розкривається синтез індивідуального й суспільного, приватного й універсального, чуттєвого й ідейного. Вердієвські сопрано-героїні – від Леонори («Сила долі» – «*La forza del destino*») до Амелії («Бал-маскарад» – «*Un ballo in maschera*») та Аїди (однойменна опера «*Aida*») – поєднують особисту драму з

громадянською позицією, перетворюючи оперну сцену на простір, де індивідуальна емоція й соціальна риторика зливаються в єдину художню дію. Композитор створює нову модель оперної драматургії, у якій вокальна техніка, оркестрова фактура та сценічна дія існують як нерозривні елементи єдиного художнього процесу.

У опері «Травіата» («*La traviata*») Дж. Верді вибудовує унікальну вокально-драматургічну траєкторію портретування героїні Віолетти, коли кожен акт віддзеркалює новий етап її внутрішнього та життєвого шляху. В першому акті образ куртизанки постає у світському блиску й віртуозності, кульмінацією чого є арія «*Sempre libera*». Тут поєднуються техніка *bel canto* та романтична експресія: домінує верхній регістр, розгортаються колоратурні пасажі, стрибки на октаву й фіоритури, що створюють ефект безмежної рухливості. Вокальна лінія передає гедоністичну безтурботність і прагнення героїні втекти від внутрішніх сумнівів у світ «вічної свободи». Як слушно зазначає Дж. Бадден (Budden, 1992), для виконання цієї партії потрібна «гібридна» співачка – не просто легке колоратурне сопрано, а артистка, здатна поєднати віртуозність із драматичною напругою. Водночас у музиці закладено драматургічний контраст: за зовнішнім блиском уже відчувається тінь хвороби та неминучої катастрофи, чому сприяють інтермедіальні репліки Альфреда.

У другому акті відбувається психологічний перелом: голос Віолетти втрачає світську легкість і набуває виразності наповненої кантилени. Техніка переноситься у середній регістр, зростає роль тривалих *legato*-фраз, динамічних відтінків *crescendo–decrescendo*, тонких *pianissimo* та витриманих ліній на опорному диханні. Тембр стає теплішим, камерним, позбавленим колишнього блиску, символізуючи духовне дозрівання героїні.

В сцені з Жермоном («*Dite alla giovine*») розкривається головний етичний конфлікт опери: Віолетта приносить у жертву власне щастя заради чужого щастя як християнський вчинок. Тут звучання набуває особливої

трагічної шляхетності, поєднуючи зовнішнє смирення з внутрішнім надрином.

Фінальна сцена є овокаленою символікою згасання. Дж. Верді створює своєрідну ауру – «музику виснаження»: домінує середній та нижній регістр, верхні ноти з'являються рідко й звучать немов віддалене відлуння колишнього блиску. Динаміка здебільшого м'яка, переважають приглушені *piano*, діапазон звужується, а вокальна лінія втрачає віртуозність, перетворюючись на ламкі, прості інтонації. Це віддзеркалює фізичну немічність і духовне виснаження героїні, надаючи їй звучанню сповідальної інтимності.

Короткий епізод ілюзорного відновлення («*Ah! gran Dio! morir sì giovane*») повертає блискучі верхні ноти, проте вони звучать як останній відчайдушний жест перед катастрофою, підсилюючи кульмінаційний ефект фіналу.

Образ Віолетти постає як зразок ретельно вибудованої вокально-психологічної драматургії. Розвиток її партії – від блискучої колоратурної віртуозності до камерної «музики згасання» – не лише відображає перебіг сюжету, а й втілює центральну ідею опери: протиставлення ілюзорної свободи трагічній жертві та неминучості смерті. Композитор трансформує суто технічні параметри вокалу в провідні засоби драматичного висловлення, завдяки чому створює один із найскладніших і водночас найзнаковіших жіночих образів в оперній традиції.

Аналіз жіночих образів у творчості Дж. Верді (див. табл. 4) дозволяє окреслити головні принципи його вокально-драматургічної естетики, що формують специфіку вердіївського сопрано. Співочий голос композитор потрактовує не як декоративний елемент чи втілення естетики красивого співу, а як багатоплановий інструмент вокальної мови, у якому «спаяно» воедино технічну майстерність, психологічну глибину та актуальний суспільно-моральний меседж.

Таблиця 2. 4

Параметр	Опис у вердівській естетиці	Приклади з опер
Технічні вимоги	- Потужне <i>squillo</i> для «прорізання» щільної оркестрової фактури без форсування звуку.- Рівномірно наповнені регістри (від la малої октави до do ³ і вище). Гнучка динаміка – від фортіссімо з металевим ядром до «легкого» піаніссімо. Висока фізична витривалість (тривалі опери, кілька сольних сцен).	Аїда (« <i>Aida</i> »), Леонора (<i>Il trovatore</i>), Амелія (« <i>Un ballo in maschera</i> »)
Вокальна фактура	- Тематична стиснутість, висока енергетична насиченість. Поєднання «сухих», «різких» тембрів з благородною кантиленою. Використання «брутальних» інтонацій для посилення драматичної правди.	Біолетта – III акт (« <i>La traviata</i> »), Амелія – дует з Ріккардо (« <i>Un ballo in maschera</i> »)
Динамічні та темброві контрасти	- Різкі переходи між фортіссімо й піаніссімо.- Контраст між «гострим» металевим звучанням і теплим середнім регістром.- Ефект «знебарвлення» голосу у сценах виснаження.	Біолетта – III акт (« <i>La traviata</i> »), Дездемона – « <i>Ave Maria</i> » (« <i>Otello</i> »)
Драматургічна функція	Голос як носій громадянсько- соціального меседжу.- Вокальна еволюція протягом опери (зміна теситури, тембру, динаміки відповідно до психологічного стану героїні).	Біолетта – від блиску I акту до фізичного занепаду III акту (« <i>La traviata</i> »)
Взаємодія з оркестром	- Оркестр як рівноправний драматургічний партнер.- «Звукові хвилі» оркестру, які солістка повинна «прорізати».- Темброві діалоги з оркестровими групами (струнні, духові).	Дездемона – « <i>Canzone del salice</i> » (« <i>Otello</i> »), Аїда – фінал III акту (« <i>Aida</i> »)
Психологічні стани	- Від внутрішнього спокою до екстатичного пориву.- Передача кризових моментів	Дездемона – « <i>Ave Maria</i> » (« <i>Otello</i> »), Леонора – « <i>Pace, pace, mio Dio!</i> » (« <i>La forza del</i>

	через темброві злами та контроль динаміки.- Молитовне <i>pianissimo</i> як вершина емоційної правди.	<i>destino</i>)
Культурно-символічна семантика	- Героїня як уособлення ідей свободи, гідності, моральної незламності.- Сцена як простір моральної дії, а не лише естетичного переживання.- Голос як «зброя емоційного переконання».	Аїда (« <i>Aida</i> »), Амелія (« <i>Un ballo in maschera</i> »), Леонора (« <i>Il trovatore</i> »)

Технічні вимоги до сопрано у Дж. Верді винятково високі: голос має володіти потужним *squillo*, рівномірно наповненими регістрами від низького *la* до верхнього *do*³, широкою динамічною гнучкістю – від металевого *fortissimo* до майже безтілесного *pianissimo* – та значною витривалістю. Ці риси яскраво виявляються у партіях Аїди («*Aida*»), Леонори («*Il trovatore*»), Амелії («*Un ballo in maschera*»).

Вокальна фактура відзначається енергійною стиснутістю, поєднанням різких тембрових акцентів і благородної кантилени, а «неприкрашені» інтонації підсилюють драматичну правду (III акт Віолетти в «*La traviata*», дует Амелії з Ріккардо в «*Un ballo in maschera*»). Особливе значення мають динамічні й темброві контрасти: раптові переходи між крайнощами динаміки, протиставлення яскравого верхнього регістру теплій середині, а у сценах занепаду – ефект «знебарвлення» голосу («*Ave Maria*» Дездемони з «*Otello*»).

Жіночий голос у Дж. Верді виконує провідну драматургічну функцію, уособлюючи соціальний і моральний сенс. Його еволюція від блиску до трагізму (як у Віолетти) відображає внутрішній розвиток героїні. Оркестр стає рівноправним партнером, із яким голос веде діалог («*Canzone del salice*» з *Otello*, фінал III акту *Aida*). Психологічна палітра охоплює шлях від молитви й тиші до екстатичних вибухів, вершиною яких є молитвенне

pianissimo («*Ave Maria*» з «*Otello*», арія Леонори «*Pace, pace, mio Dio!*» з «*La forza del destino*»).

У культурно-символічному вимірі жіночі постаті Дж. Верді уособлюють свободу, гідність і моральну стійкість, а жіночий голос у його творчості постає як багаторівневий феномен, у якому техніка, драматургія, психологія й символіка зливаються в єдину художню систему. Це робить вердіївських сопрано-героїнь одними з найскладніших і найвеличніших образів світової оперної традиції. Узагальнення ключових параметрів вердіївського драматичного сопрано показує, що цей тип голосу значно виходить за межі звичного вокального амплуа: він поєднує найвибагливіші технічні стандарти італійської школи з розширеним комплексом динамічних, тембрових і теситурних засобів, покликаних передавати гранично інтенсивні психологічні стани.

Таким чином, вердіївське сопрано функціонує одночасно у трьох площинах – музичній, психологічній та суспільно-риторичній, що робить його унікальним інструментом художнього впливу. У цьому контексті оркестр перестає бути лише акомпануючим елементом і постає як рівноправний драматургічний співучасник, із яким голос веде постійний діалог. У результаті високий жіночий голос у вердієвській опері набуває статусу універсального медіума: від індивідуального ліричного зізнання до символічного озвучення ідей свободи, честі й моральної непохитності, перетворюючи сцену на простір глибокого емоційного та громадянського переживання.

2.1.4 Драматичне сопрано в операх Р. Вагнера: міфологічний та акустичний масштаб

На відміну від творчості Дж. Верді, де драматичне сопрано постає передусім голосом соціальної правди, моральної непохитності та громадянської риторики, у музично-драматичному театрі Р. Вагнера (1813–

1883) цей вокальний тип виходить далеко за межі психологічної та соціальної функціональності, набуваючи міфопоетичного, майже космологічного виміру. Жіночий голос у Р. Вагнера перестає бути лише виразником індивідуальних почуттів і внутрішніх драматичних переживань, а перетворюється на звуковий символ універсальних архетипів – любові й жертвності, пророцтва й долі, героїчного самопожертвування та морального вибору.

За спостереженням К. Аббат (Abbate, 1996), драматичне сопрано у вагнерівському театрі постає не стільки виразником індивідуальних почуттів, скільки метафорою ідеї, що виходить за межі особистого досвіду. У цій якості воно втілює універсальні міфологічні образи, співвідносні з жіночими постатями античної трагедії чи епічної традиції. Отже, вагнерівський вокал долає межі психологічного та соціального рівня, перетворюючись на засіб філософсько-символічної артикуляції.

Фундаментом естетики Р. Вагнера є концепт *Gesamtkunstwerk* («суцільний твір мистецтва»), що передбачає інтеграцію музики, слова, сценографії, акторської гри та оркестрового письма в єдиний синтетичний художній організм. Як зазначає Б. Міллінгтон (Millington, 1992), у цій моделі зникає традиційний поділ на *recitativo secco*, арію та кабалету, характерний для опери XVIII – початку XIX століття. Вокальна лінія розчиняється в безперервному симфонічному потоці, утримуваному складною мережею лейтмотивів (*Leitmotive*), що є не просто музичними темами, а семантичними маркерами, які позначають персонажів, почуття, ідеї чи навіть філософські категоріями. Вони створюють глибинну тканину оперного наративу, у якій голос не існує відокремлено від оркестру, а інтегрується в єдиний психологічно-семантичний простір.

Центральну роль у цьому новому типі драматургії відіграє оркестр. Дж. Дезрідж (Deathridge, 2008) наголошує, що у Р. Вагнера він перестає бути акомпанементом у класичному сенсі й перетворюється на повноцінний

акустичний простір дії. Оркестр може дублювати, коментувати або заперечувати вокальну лінію, вступати з нею в поліфонічний діалог, створюючи напружену драматургічну взаємодію між внутрішнім світом персонажа та зовнішнім розвитком дії. У багатьох випадках він навіть бере на себе функцію «внутрішнього монологу» героїні, озвучуючи її підсвідомі думки чи почуття, які залишаються поза словесним текстом.

Така модель радикально змінює і фізичні умови існування голосу. Драматичне сопрано у Р. Вагнера мусить прорізати щільну, багатошарову оркестрову фактуру, зберігаючи при цьому силу, темброву красу і виразність німецького тексту. Це висуває надзвичайно високі вокальні вимоги:

- голос має бути великим, об'ємним, із потужним «проекційним ядром», здатним витримати багатогодинне звучання;
- необхідна стійкість у верхньому регістрі протягом тривалого часу (роль Брігільди в «Кільце нібелунгів» – «*Der Ring des Nibelungen*» є класичним прикладом);
- обов'язковою є чітка дикція та артикуляційна ясність, щоб текст не губився в густій оркестровій масі;
- співачки повинні поєднувати витривалість із умінням зберігати темброву виразність без форсування, що потребує особливої школи й фізичної підготовки.

Таким чином, драматичне сопрано у вагнерівському музично-драматичному театрі набуває принципово нової онтології. Воно перестає бути лише голосом персонажа і перетворюється на *акустичний архетип*, що символізує універсальні міфологеми та філософські ідеї.

Вокал інтегрується в симфонічну тканину, веде безперервний діалог з оркестром і функціонує як багатошаровий інструмент, у якому технічні вимоги поєднані з міфопоетичною символікою. У такий спосіб жіночий голос у Р. Вагнера долає рамки психологічної експресії та соціальної риторики, підносячись до рівня космологічної метафори, що уможливорює

радикально нове осмислення ролі сопрано в оперному мистецтві XIX століття.

Однією з ключових особливостей вагнерівського музично-драматичного театру є відмова від традиційної номерної структури. На відміну від італійської опери доби *bel canto* чи французької *grand opéra*, де арія, ансамбль і речитатив чітко відокремлені та структурно завершені, у Р. Вагнера вокальна лінія підпорядковується принципу безперервного музичного потоку. Це означає, що співаки не отримують можливості «відпочинку» між номерами: сцена триває у безперервному русі, з поступовим розвитком музичного й драматичного матеріалу.

Особливо виразно цей феномен простежується в тетралогії «Кільце Нібелунга» («*Der Ring des Nibelungen*»), а також у музичній драмі «Тристан та Ізольда» («*Tristan und Isolde*»), де окремі сцени можуть тривати 20 – 30 хвилин без жодної перерви, причому партія драматичного сопрано значну частину часу утримується у насиченій верхній теситурі. Це висуває надзвичайно високі вимоги до фізичної та психологічної витривалості співачок, які мають поєднати силу, стабільність та гнучкість голосу.

У цьому контексті можна виокремити кілька основних технічних завдань для вагнерівського драматичного сопрано:

- *Фізична витривалість*. Виконавиця повинна володіти великим дихальним апаратом, здатним підтримувати тривалі кантиленні фрази без втрати якості тону;
- *Appoggio* (стабільна опора звуку). Високі ноти мають бути вільними, збереженими у динамічному балансі, без форсування;
- *Squillo*. Голос має зберігати блискучу, «пробивну» якість, що дозволяє йому лунає поверх масивного вагнерівського оркестру, не руйнуючи природної тембрової теплоти;

- *Регістрова рівність.* У партіях часто поєднуються низькі й високі відрізки (від *la* малої октави до *do*³ і навіть вище), що потребує цілісності звучання без «зламів»;

- *Чітка дикція.* Оскільки композитор приділяв виняткову увагу поєднанню німецького слова і музики, артикуляційна чіткість має зберігатися навіть у найскладніших вокальних пасажах, не порушуючи легато.

У вагнерівському музично-драматичному театрі, де жіночі персонажі не є індивідуально-побутовими постатями, а втілюють архетипні моделі, що поєднують психологічну глибину з міфопоетичною універсальністю, особливе місце посідає специфічний тип жіночого голосу *Hochdramatischer Sopran* («високе драматичне сопрано»), що сформувався як результат естетичних, драматургічних і технічних вимог опер композитора.

Цей вокальний тип є своєрідним символом вагнерівського стилю, що поєднав у собі виняткову фізичну потужність, художню багатовимірність і міфопоетичну символічність та став носієм цих акустичних архетипів, перетворюючи сценічний голос на символічний конструкт, здатний передавати категорії героїзму, жертвності, любові чи містичної віри.

За характеристикою видатного вагнерівського співака, німецького баса-баритона Ганса Хоттера (Hotter, 1996) *Hochdramatischer Sopran* має такі параметри:

- *Klangvolumen* (звуковий об'єм): потужність звучання, достатня для перекриття вагнерівського оркестру, але без втрати виразності;

- *Squillo*: яскравість і дзвінкість звуку, яка дозволяє голосові «пробивати» оркестрову масу;

- *Рівність регістрів*: голос не повинен розпадатися на окремі частини; нижні, середні й верхні ноти мають звучати як єдине ціле;

- *Динамічний контраст*: співачка повинна бути здатною переходити від грандіозного *fortissimo* до майже камерного *pianissimo* навіть у верхніх нотах, не втрачаючи опори та тембрової цілісності;

- *Витривалість*: оскільки окремі сцени тривають десятки хвилин, техніка дихання і вокальної опори має забезпечувати безперервність і контроль упродовж довготривалих драматичних розділів.

У вагнерівському театрі найповніше втілення цих параметрів *Hochdramatischer Sopran* отримали три центральні жіночі постаті, що стали своєрідними архетипами вагнерівської драматургії:

- Бріґґіда («*Der Ring des Nibelungen*») – центральна жіноча постать тетралогії є втіленням героїчного самопожертвування та моральної чистоти. Її образ пов'язаний із архетипом воїтельки та пророчиці, яка поєднує надлюдську рішучість із глибоким гуманізмом. Вокально партія тримається у верхньому середньому регістрі, з регулярними виходами на *si b²–do³*, що вимагає від співачки виняткової сили та резонансного *squillo*. Образ потребує поєднання монументальності (величний тембр, потужна динаміка) з людяністю, адже вона не лише богиня-воїтелька, а й донька, жінка, кохана;

- Ізольда («*Tristan und Isolde*») – одна з найскладніших жіночих партій світового оперного репертуару. Цей жіночий архетип Еросу символізує космічне кохання та метафізичне злиття душ. Основна вокальна вимога – безмежна кантилена, здатна плисти над густою хроматичною гармонією, створюючи відчуття нескінченності. Емоційна напруга тримається упродовж десятків хвилин, і жодна фраза не повинна втрачати інтенсивності. Фінальна арія («*Liebestod*» в перекладі «Любовна смерть») вимагає від співачки не лише технічної досконалості, а й метафізичного переживання, що перетворює голос на символічний акт злиття з вічністю;

- Ельза («*Lohengrin*») на відміну від Бріґґіди й Ізольди втілює містичну віру та наївну довіру. Її образ будується на чистоті, ніжності та духовній світлості. Вокальна лінія поєднує ліричність *bel canto* з несподіваними драматичними вибухами, коли внутрішня наївність стикається з трагічною дійсністю. Для співачки тут особливо важливе

збереження реєстрової однорідності та тонка робота з динамікою, що дозволяє підкреслити психологічні злами героїні.

Таким чином, як узагальнений феномен, вагнерівське драматичне сопрано репрезентує кульмінаційний етап розвитку жіночого голосу у ХІХ столітті, де технічна досконалість поєднується з винятковими вимогами до фізичної витривалості та наділяється особливим естетико-драматургічним значенням (див. табл. 5). Якщо у Дж. Верді голос здебільшого виступає виразником соціальної правди та психологічної напруги, то у Р. Вагнера він виходить за межі індивідуально-людського і набуває міфопоетичної тотальності: перетворюється на акустичний символ архетипів, втілюючи надособистісні категорії долі, героїзму, жертвності та космічного порядку.

Технічний профіль цього голосу визначається низкою специфічних характеристик. Серед них – висока середня теситура з тривалим утриманням верхніх нот ($si \flat^2 - do^3$) без форсування; реєстрова однорідність і збереження тембрової цілісності у всьому діапазоні; здатність прорізати багат шарову оркестрову фактуру завдяки збалансованому *squillo*; виняткова фізична витривалість у безперервному музичному потоці, позбавленому традиційних пауз; а також уміння реалізовувати широкий спектр динамічних контрастів – від монументального *fortissimo* до інтимного *pianissimo* навіть у верхньому реєстрі.

Таблиця 2. 5

Параметр	Характеристика у Вагнера	Приклади ролей	Особливі вимоги до виконавиці
Драматургічна функція	Акустичне втілення міфу, символ надособистісних категорій (любов, жертвність, доля, космічний порядок)	Брюнгільда (« <i>Der Ring des Nibelungen</i> »), Ізольда (« <i>Tristan und Isolde</i> »), Ельза (« <i>Lohengrin</i> »)	Здатність передати не лише емоційний стан, а й «метафізичний» вимір персонажа
Стиль і форма	Безперервний музичний потік (відсутність номерної структури),	Весь вагнерівський репертуар	Пам'ять і контроль на довгих відрізках без структурних «пауз»

	інтеграція з оркестром через систему <i>Leitmotive</i>		
Роль оркестру	Оркестр — рівноправний драматичний партнер, іноді «озвучує» внутрішній монолог героїні	« <i>Tristan und Isolde</i> », « <i>Die Walküre</i> »	Потужне <i>squillo</i> для «прорізання» оркестрової маси, баланс сили та тембрової теплоти
Теситурні особливості	Висока середня теситура з частими виходами на <i>si b² – do³</i> у кульмінаціях	Брюнгільда, Ізольда	Рівність регістрів, відсутність «переломів» між середнім і верхнім регістрами
Динаміка	Контрастність: від масштабного <i>fortissimo</i> до гранично тихого <i>pianissimo</i> навіть у верхньому регістрі	Ізольда (« <i>Mild und leise</i> »), Ельза (« <i>Einsam in trüben Tagen</i> »)	Контрольована редукція звуку без втрати опори
Тембровий профіль	Значний <i>Klangvolumen</i> із яскравим, але м'яким <i>squillo</i> ; глибина і теплота середнього регістру	Усі провідні вагнерівські сопрано	Підтримка тембрової єдності протягом тривалих сцен
Витривалість	Сцени 20–30 хвилин без перерви, постійна напруга	« <i>Götterdämmerung</i> » (III дія), « <i>Tristan und Isolde</i> » (II дія)	Фізична та дихальна витривалість, вміння розподіляти ресурси
Мовно-артикуляційний аспект	Чітка дикція німецького тексту при щільному оркестровому тлі	Усі вагнерівські опери	Володіння німецькою орфоепією, контроль при високій гучності

Таким чином, вагнерівське драматичне сопрано постає не лише як вокальна категорія, а як унікальний художній інструмент, інтегрований у концепцію *Gesamtkunstwerk*. У цьому синтетичному мистецькому організмі голос і оркестр поєднуються в єдине драматичне ціле, а виконавиця стає не просто інтерпретаторкою партії, а носієм акустичної монументальності й міфологічної ідеї, що підносить оперний жанр до рівня метафізичного висловлювання.

Водночас певний вокальний тип (амплуа) є результатом і трансформацією попередніх етапів розвитку європейського оперного мистецтва. Від К. В. Глюка Р. Вагнер успадкував підпорядкування музики драматичному жесту, відмову від надмірної декоративності та концентрацію на правдивому афекті. Вплив В. А. Моцарта позначився у глибинній психологічній мотивації та багатоплановості характерів, де індивідуальна людська чуттєвість поєднується із символічними функціями.

Традиція *bel canto* залишила вагнерівському сопрано свій технічний фундамент: досконалу кантилену, вільне дихання, плавні аркові фрази та витончену вокальну довершеність. Від Верді цей тип голосу успадкував масштабність і соціально-риторичний вимір, коли вокал стає носієм не лише індивідуальних почуттів, а й морально-етичних ідей. Проте саме у Р. Вагнера ці складники досягають якісно нового рівня – рівня міфологічної тотальності. Драматичне сопрано перестає функціонувати як «роль» (амплуа) чи навіть як сценічний персонаж у традиційному розумінні, трансформуючись у звуковий символ культурних універсалій – Долі, Вічності, Космосу, які уособлює саме **тембр** жіночого співацького голосу.

Отже, вагнерівський тип голосу постає не лише як виразний інструмент оперного театру, а як справжній звуковий монумент, що поєднує в собі живу людську емоцію та символічну силу метафізичного мовлення.

2.2 Темброва персоніфікація в опері-buffa (на прикладі образу Деспіни з опери «*Così fan tutte*» В. А. Моцарта

Молодий В. А. Моцарт навчався в Італії, і на ґрунті засвоєння традицій вибудовував уявлення про інший – наближений до життя, справжній музичний театр як спосіб моделювання буття, людських стосунків. На домінування італійського як першооснови в його музиці вказує А. Ейнштейн (Einstein, 1945). На думку дослідника, французькі впливи лише частково простежуються у деяких інструментальних творах композитора, тоді як

духом італійської опери пронизаний увесь моцартівський вокальний стиль, а також ті інструментальні форми, що увійшли у простір даного музично-сценічного жанру.

Сопрано в його житті пов'язане з досвідом навчання вокалу (юний композитор володів чудовим сопрано), а також з особистими переживаннями юності (закоханість у співачку Алоїзію Вебер, для якої він напише чимало вокальних творів). Можна припустити, що В. А. Моцарт (сангвінік за темпераментом) часто закохувався, причому не тільки в реальних жінок, але й у своїх оперних героїнь, над партіями яких він працював. «Відбиток» театральності (образність, стилістика) на інструментальних творах митця засвідчує, що художня свідомість генія працює, як добре налагоджений механізм за єдиними законами. Тому усі побічні партії фортепіанних сонат сприймаються, як жіночі портрети, а в сонатній драматургії закарбовується ігрова логіка, як в театральній п'єсі.

Втім вокальна мова В. А. Моцарта багато в чому залежить від жанру, обраного для втілення задуму. Неможливо не враховувати і італійську атмосферу Зальцбурга з її поклонінням опері, в якій формувався композитор, як і його обізнаність щодо успіхів видатних співаків того часу. Тому такі характеристики стилю *bel canto* моцартівської доби, як сила звука, широта діапазону, бездоганне володіння колоратурою на рівні інструментальної концертної віртуозності у поєднанні із шляхетністю, смаком та почуттям власної гідності, отримують втілення в моцартівських партіях, відповідаючи встановленим канонам виконавської майстерності.

Пригадаємо, що в творчості композитора представлена ціла галерея жіночих образів, різноманітних за характером, але об'єднаних тембром сопрано. Серед них зустрічаються хитромудрі як Розіна в «*La finta semplice*» / «Удавана простачка» (1769) або Сюзанна в «*Le Nozze di Figaro*» / «Весілля Фігаро» (1786); благородні та рішучі, як Донна Анна з «*Don Giovanni*» / «Дон Жуан» (1787), Констанца з «*Die Entführung aus dem*

Serail» / «Викрадення із сералю» (1782); деспотичні як Цариця Ночі з «*Die Zauberflöte*» / «Чарівна флейта» (1791).

Не стала виключенням і опера «Так чинять усі» (1790), в якій галантний хоровод трьох пар (Фйорділіджі – Гульєльмо; Дорабелла – Феррандо; Деспіна – Дон Альфонсо) з точки зору вокальної драматургії виявляє ідеальну рівновагу жіночого та чоловічого начал, демонструючи геній композитора у музичному втіленні жіночої психології поряд з досконалим володінням усіма можливостями даного тембру.

Враховуючи захопленість композитора оперою *buffa* – жанром, що перевершував оперу *seria* у своїй відкритості до новацій, завдяки більшій сценічній вигадливості та психологічній реалістичності музично-театральних характеристик – вбачається виправданим вибір саме комічної опери пізнього періоду моцартівської творчості задля виявлення специфіки трактування сопранових партій у музичній драматургії вистави.

Аналітичним завданням є жанрово-виконавський коментар до партії сопрано на прикладі образу Деспіни з опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*».

Відразу підкреслимо, що серед всіх жіночих темпераментів, які постали тут як типові персонажі моцартівського оперного театру, визначальним є саме ліричний модус, який композитор обирає не за принципом амплуа співацького голосу, а на ґрунті відтворення справжнього «живого» характеру, притаманного героїням оперних сюжетів В. А. Моцарта.

Саме модус ліричного у сукупності з легкою моцартівською іронією та віртуозною подачею багатофігурної колізії перетворюють дану оперу з тривіальним сюжетом у справжній шедевр. Практично у всіх матеріалах, присвячених «*Così fan tutte*» підкреслюється «пікантність» обраної Да Понте для лібрето теми «випробування закоханих через обмін нареченими», яка розроблялась в європейській літературі, починаючи з античності (міф про Прокріду, Дж. Бокаччо «Декамерон», В. Шекспір «Цимбелін» та ін.). Реальна історія, що трапилася у Відні за життя Моцарта та була розказана самим

імператором Йосифом II як анекдот, у викладі Да Понте зберігала дух фривольності, який зазнавав певної критики якщо не за часів композитора, то пізніше, аж до початку XX століття. Однак саме завдяки музиці тривіальний анекдот перетворюється у витвір високого художнього смаку, «<...>одну з найпрекрасніших опер автора, у якій незрозуміло, що справляє більше враження: нещадна об'єктивність, з якою Моцарт представляє долю шести людських маріонеток, надаючи усьому фарсу трагікомічного відтінку, чи саме ця аура кохання, яка переважає у творі, забарвлюючи його іронічну ноту поетичним колоритом» (Jarociński, 1983 : 136–137). Продовжуючи виявляти «сильні сторони» твору, дослідник порівнює «*Così fan tutte*» за значимістю реалізованої тут силами музики ідеї із самим «Дон Жуаном», відзначаючи *рівнозначність* двох опер, незважаючи на гадану спрощеність, лаконічність та стриманість, навіть певну схематичність гармоній «*Così fan tutte*» у порівнянні з багатством тематичного матеріалу опери-попередниці. Запорукою цієї рівнозначності стає блискуча інструментовка, «вражаючи своєю логікою та ефективністю», що досягає такої ж сили впливу, що і у «Дон Жуані» (там само: 137). Значимість оркестрового рішення у розкритті смислового підтексту сценічної ситуації неодноразово підкреслює і Г. Аберт, вказуючи на низку особливостей тембрового рішення, які посилюють дію того чи іншого афекту. Найповніше враження від парадоксальності поєднання буденного сюжету та досконалої музики надають слова філософа Іпполіта Тена, наведені С. Яроцинським: «На сцені дві італійські кокетки, які сміються та хитрують. Але в музиці ніхто не набріхує і ніхто не сміється, навіть сльози сусідять із посмішкою. Коли Моцарт веселий, він не перестає бути благородним. Він не любитель задоволень, але і не звичайний епікуреєць, блискучий, як Россіні. Він не глузує зі своїх почуттів та не задовольняється спільною радістю. У його веселості є найвища тонкість. Вона приходить до нього час від часу, тому що його душа є витонченою і

тому що у великому артисті, як у досконалому інструменті, не бракує жодної струни» (цит. за: Jarociński, 1983 : 137).

Г. Аберт, підкреслюючи зв'язок цієї опери із попередніми творами композитора через тему кохання, водночас зазначає відмінність «*Così fan tutte*». Вона виникає в наслідок легковажної, незрілої поведінки її героїв – двох пар закоханих молодих людей, які стають жертвами пройдисвітів Альфонсо та Деспіни (Аберт, 1990: 193–194). Невипадковим є і комічний вимір показу ситуації, обраний В. А. Моцартом.

Надаючи характеристику оперного жанру в творчості композитора зрілої доби, Л. Іванова відзначає перевагу сфери комічного на тлі розмаїття жанрових характеристик. Органічне співіснування «низького» і «високого» в оперній драматургії твору породжує ту унікальну пластичність музично-театральної дії, що є відзнакою зрілого стилю композитора. На нашу думку, відсутність чітко визначених оцінок, переважання «принципу показу» дозволяють трактувати комічне у пізніх операх Моцарта як «специфічний прояв існування гри», співзвучний ліричному, що дозволяє сучасним виконавицям «передати будь-яку думку поза відвертим моралізаторством» (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998: 145). Така позиція суголосна до думки Г. Аберта (Аберт, 1990: 193), який пише про максимальну реалізацію в драматургії опери «*Così fan tutte*» принципу гри. Завдяки цьому оперні героїні моцартівських творів постають «живими» характерами при повному збереженні композитором всіх професійних вимог до вокальної специфіки тембрового амплуа сопрано часів розквіту *bel canto*.

Важливо згадати про практичну обізнаність В. А. Моцарта у власних оперних пошуках, його зацікавленість в їх вокально-практичному втіленні у конкретній виставі, що поєднувалася з прагненням максимального розкриття темброво-технічних можливостей голосів (див. про це: Тан Чжанчен, 2017). Відомо про здатність композитора надихатися ансамблем співаків не менш, ніж літературно-драматичними образами. Так, «його співпраця з найкращими

співаками-басами Віденської опери <...> сприяла висуненню баса/баритону на провідні позиції в оперних виставах» (там само : 12). Аналогічним чином відбувалося і з жіночим типом співацького голосу, які в його операх всі без виключення були розраховані на сопрано. Можна спостерігати як композитор створює в музичному тексті всі умови для розкриття «не тільки повного красивого тембру, але й природньої акторської гри, характерності без перебільшень» (там само). Цікавими є випадки переробки композитором деяких арій для їх нової постановки. Так, наприклад, арія графині Розіни «*Dove sono*» з третьої дії опери «Весілля Фігаро» стала вокально більш складною для віденської прем'єри 1789 року. На думку Доротеї Лінк / Dorothea Link, додані до оригінальної версії 1786 року фіоритури «посилили характеристику графині як знатної особи» (за мат.⁹: E. Thomas Glasow, 2003: 310).

На прикладі жіночих вокальних партій сопрано – Дорабелли, Фйорділіджі, Деспіни – можна побачити, як характер побудови фраз (протяжних, що передбачають широкий розворот мелодійних ліній, або, навпаки, коротких), інтонаційний рельєф мелодії (оклики, гірлянди колоратур чи їх відсутність), ритмічне обрамлення мають на меті не тільки відтворення психологічного портрета героїні, але і продиктовані вокальними можливостями перших виконавиць даних партій. Так, на думку дослідників, в арії Дорабелли (№11, *Allegro agitato, Es-dur*) відображена вокальна манера Луїзи Вільнев / *Louise Villeneuve* (бл. 1771–1799) – італійської оперної співачки, яка мала харизматичну зовнішність, чуттєве та виразне виконання¹⁰. Вона входила до п'яти оперних див Відня, для яких активно писав Моцарт та інші його колеги в період з 1781 по 1790 роки. Маються на увазі Катаріна Кавальєрі / *Catarina Cavalieri* (1755–1801), Ненсі Стораче / *Nancy Storace* (1765–1817), Адріана Феррарезе дель Бене / *Adriana*

⁹ E. Thomas Glasow, Divas of Mozart's Day. *The Opera Quarterly*, 1er juin 2003, Volume 19, issue n°2, 310–313.

¹⁰ Louise Villeneuve. Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_Villeneuve

Ferrarese Del Bene (бл. 1760 – після 1804), Луїза Ласкі Момбеллі / *Luisa Laschi Mombelli* (1763 – бл. 1789)¹¹. За зауваженням Г. Аберта, Л. Вільнев володіла сопрано *середнього* діапазону, маючи успіх у простих виразних номерах (Аберт, 1990: 203). На противагу цій думці, А. Ейнштейн (Einstein, 1945). характеризує мадемуазель Луїзу як привабливу маленьку особу, яка відрізняла окрім смаку та артистичної чарівності блискуча колоратура. Співпраця Моцарта з Л. Вільнев розпочалась роком раніше: у серпні – жовтні 1789 року для майбутньої Дорабелли були створені три концертні арії «*Alma grande e nobil core*» (К. 578), «*Chi sa, chi sa, qual sia*» (К. 582) та «*Vado, ma dove?*» (К. 583).

У вихідній арії Дорабелли («*Così fan tutte*», №11) професійні характеристики вокальної манери співачки дивним чином збіглися з тим завданням пародіювання арії з опери-seria, яку переслідував композитор у даному номері. Зазначена арія – перше сольне висловлення однієї із сестер після від'їзду їхніх наречених на війну. Оскільки вся ситуація насправді є розіграшем, що має на меті перевірку дівчат на вірність, а почуття самих героїнь далекі від істинної глибини, то композитор свідомо «згущує» фарби, доручаючи Дорабеллі арію, в якій поєднуються афекти гніву та героїки. «Будучи світською дамою, котра знає, як їй належить поводитися, особливо перед слугами, і не сподівається на те, що її вистачить на вибух справжнього почуття, Дорабелла розіграє покинуту Аріадну у всьому її невтішному горі» (Аберт, 1990 : 202). Вже початковий мелодичний зворот – низхідна кварта + висхідна секста ($es^2-b^1-g^2$) з подальшим заповненням – провіщає аналогічний хід майбутньої арії Цариці Ночі. Інтонаційна природа даної вокальної партії є дещо одноманітною: на тлі відсутності складних фіоритур та стрибків на широкі інтервали тут переважає рух по звуках гармонічних функцій (тризвуків, сектакордів, зменшених септакордів); фрази вибудовуються за

¹¹ Докладніше про це: E. Thomas Glasgow, Divas of Mozart's Day. *The Opera Quarterly*, 1er juin 2003, Volume 19, issue n°2, pp. 310–313.

принципом «пом'якшення будь-якого вигуку», що реалізується у компенсації висхідного напрямку низхідним. З точки зору інтерваліки переважають ходи на терцію, кварту. Більш широкі стрибки підготовляються поступово. Показовим в цьому відношенні є музичне вирішення кульмінаційного моменту арії: *darò all'Eumenid, se viva resto / col suono cribile de'miei sospir //* Віддам Евменіді, якщо я живий, / залишуся з тужним звучанням зітхань. Він складається як послідовність трьох фраз (2+2+4) з поступовим розширенням теситурного діапазону співачки від квартового до септими (b^1-es^2 ; b^1-f^2 ; b^1-ges^2 ; b^1-g^2 ; b^1-as^2). Максимальний інтервальний крок – октава. (Цікавим є також повтор даного рядка в іншому музичному втіленні – у вигляді репетиції на одному звуці es^2 в максимально вигідній для вокалістки позиції). Загалом діапазон арії Дорабелли «*Smanie implacabili...*» (№11) відповідає ліричному сопрано – від d^1 до as^2 із «робочою» серединою від f^1 до f^2 .

Другий сольний вихід Дорабелли (II д., №28, *Allegretto vivace, B-dur*) вносить нові штрихи до портрета героїні, розкриваючи більшою мірою її граціозність та безпосередність дівочої натури. На противагу почасти нарочитій патетиці першої арії тут переважають танцювальність (реалізується через жанр сициліани), легкість та кокетство. Маска уявного страждання, котру дівчина примірила у I дії, відступає, відкриваючи справжні риси її характеру – любов до задоволень, галантного життя та нездатність довго перебувати у глибокій рефлексії з приводу чогось. Після попередніх присягань у «вірності до самої домовини» Дорабелла тепер висловлюється про кохання як небезпечну, але все ж таки захоплюючу гру; як всепоглинаючу силу, чинити опір якій не має сенсу, адже без любовних пригод життя було б малоцікавим та безрадіним. Незважаючи на послідовне розкриття композитором різних сторін одного жіночого образу¹², партія Дорабелли залишається в межах ліричного модусу та тієї вокальної стратегії,

¹² Цей випадок, як і багато інших, вкотре підкреслює драматургічне чуття Моцарта, бачення ним логіки розвитку партії в умовах музичної вистави.

яка була задана від першої появи героїні на сцені. Як і в арії з I дії, тут мелодична лінія розгортається у найбільш зручній для сопрано вокальній позиції – у діапазоні $f^1 - f^2$.

Підтвердженням *простоти та виразності* музики, що максимально виграшно презентували мистецтво першої виконавиці (Л. Вільнев), можна вважати підкреслену ясність усіх задіяних музичних засобів: *інтонаційного* розвитку вокальної мелодії (переважання рухів по звуках акордів), *гармонізації* (максимально просто у функціональному відношенні, але із воістину моцартівським шармом та тонкістю переключень); *чіткості структури* (рондо). Але як композитору вдається уникнути примітивності в умовах такої, здавалося б, неவிбагливості гармонії та мелодики, повторності на рівні мотивів та цілих побудов (рефрен)¹³? Здається, відповідь полягає в оригінальному трактуванні Моцартом форми рондо в цій арії. Як відомо, в епоху віденського класицизму рондо частіше зустрічалося у повільних частинах або фіналах циклічних форм, що відповідало ідеї упорядкованості, врівноваженості, гармонійності цілого. Між тим, у цьому номері тональний контраст рефренів та епізодів доповнюється структурно-функціональним різноманіттям. Рефрен закономірно є найбільш стабільним елементом цілого (утримується єдина тональність та масштаб – *B-dur*, 4+5 т.т.).

Другий епізод (**B**, *F-dur*) – наймасштабніший із трьох (6+6+4+5) та відмічений внутрішнім дробленням на двотактові мотиви, динамічними перепадами, фактурним різноманіттям, відхиленням у тональність *S* – умовно сприймається серединою розвиваючого типу. Його врівноважують повернення рефрену та третій епізод (**C**, *B-dur*), відновлюючи притаманні рондальній композиції стійкість та гармонійність. У сукупності це породжує

¹³ Повторність мотивів в мелодичній лінії відповідає самій ідеї танцювального кружляння: італійський танець сициліана, відомий з давніх часів, закономірно зазнав певної еволюції. Проте і у барокову, і у класицистську, і у романтичну епохи обов'язковим елементом його хореографії поряд з віртуозною роботою ніг були також окремі повороти кожного із солістів та пари загалом.

відчуття наскрізного розвитку у рамках заданої музичної моделі, значно динамізуючи стабільну форму оперної арії, насичуючи її внутрішньою дією:

R Вступ Орк.	R вокал	A Епізод ¹	R	Орк	B Епізод ²	R	C Епізод ³	Орк	C вар	Кода	Орк
4+5	4+5	4+4+5	4+5	1	6+6+4+5	4+5	2+2+4	2	2+2+6	6+10	5
<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>B-dur</i>		<i>Es-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>		<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>	
Період	період		період			період					

Не можна не сказати і про підкреслену «неквадратність» даної музики. Незважаючи на танцювальність як основу, композитор ніби намагається її завуалювати, уникаючи повторності чотиритактів за рахунок введення розспівів у других реченнях. Це призводить до їхнього розширення та виникнення такої показової для даної арії комбінації, як періоду з 9 тактів (4+5). Настільки витончене «порушення пропорцій» наділяє музику даної арії внутрішньою гнучкістю, плином живого потоку, що переборює владу традиційних схем.

Простежимо відбиття в музиці арії Фйорділіджи (№14) з I дії опери вокальних характеристик виконавиці. Спочатку її музика була розрахована на своєрідність Адріани Феррарезе дель Бене / *Adriana Ferrarese del Bene* (1759–1803) – співачки, котра, судячи зі свідчень сучасників, не могла похвалитися ані яскравими зовнішніми даними, ані артистичним талантом, проте мала величезний співочий діапазон ¹⁴. Майстерно володіючи надзвичайно високим регістром, вона так само дивувала і вражаюче низьким регістром, що дало право критикам говорити про унікальність її голосу, який не мав рівних у Віденській опері того часу. Виконуючи ролі головних ліричних героїнь в операх *buffa*, Феррарезе дель Бене мала великий успіх у публіки. Її арія «*Come scoglio...*» / «Немов скеля...» (№ 14, *Andante, B-dur*) відзначена героїчним характером. Зображена в музиці войовничість

¹⁴ Детальніше про біографію співачки: Adriana Ferrarese del Bene https://en.wikipedia.org/wiki/Adriana_Ferrarese_del_Bene; Ferrarese del Bene. *A Dictionary of Music and Musicians* edited by George Grove. https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Ferrarese_del_Bene

розкриває не лише характер дівчини – більш владної та гордої, ніж її сестра Дорабелла, але і переконаність героїні у своїй правоті, її недоступність для спокуси. Патетика, що сягає своїм корінням традиції героїчних арій та арій помсти, втілюється вже у повільному розділі *Andante* через ритмічно строгую організацію коротких двотактових мотивів. Оркестр посилює це враження завдяки пунктирному ритму, переважанню висхідного руху в унісон по звуках акордів.

Про унікальність вокальних даних Адріани Феррарези, її вражаючий діапазон свідчить теситура вокальної партії у цьому розділі – у дві з невеликим октави (від a малої октави до b^2) та стрибки униз на чисту октаву, малу сексту та дециму, сексту через октаву. Цікавим є поступове розширення діапазону із кожним подальшим стрибком, а також поєднання низхідних стрибків із висхідними, що відтворює рисунок падінь і злетів. Особливо цікаво в даному випадку музичне рішення фрази «*contra i venti e la tempesta*» / «проти вітрів та бурі»: низхідна децима змінюється висхідною ($fis^2-d^1-es^1-g^2$). Через короткий проміжок часу, який дорівнює лише одній чверті, діапазон немов «розхитується» далі: після g^2 великий стрибок донизу на терцдециму (g^2-b), що змінюється дуодецимою догори ($g-es^2$). В основному розділі арії (*Allegro*) виконавська віртуозність реалізується широким використанням у вокальній партії блискучих колоратур –пасажів у стрімкому темпі в різноманітних ритмічних комбінаціях – восьмими, шістнадцятими, їх поєднаннями. В коді (*Piu allegro*) кульмінацією віртуозного стилю постає розспів слова «*speranza*» / «надія» у вигляді пасажу тріолями тривалістю у 7 тактів (!). І хоча швидкий темп у сукупності з віртуозною подачею диктує переважання поступового руху в мелодії, Моцарт не позбавляє виконавицю можливості продемонструвати широту свого регістрового діапазону. За аналогією з повільним вступом в основному розділі арії використовуються ланцюжки ефектних стрибків із поєднання висхідної октави та низхідної децими (на словах «*far che cangi affetto il*

cor» / «змусити серце змінити свою прихильність»), а також засоби повторення мотиву октавою нижче («*contra i venti e la tempesta*»).

У чому відмінність двох зовні схожих арій Дорабелли (№11) та Фйорділіджи (№14)? При схожому настрої двох героїнь – войовничо-патетичному, вочевидь різним постає жанрово-стильове наповнення кожного з номерів, що, як зазначалося вище, було наслідком різної природи вокального обдарування перших виконавиць цих партій. Сольний вихід Фйорділіджи вирізняє неймовірно широкий діапазон, що заявлено вже у речитативному переході до арії та особливо у повільному вступі, закріплюючись згодом і у швидкій частині. Колоратури у вигляді запаморочливих пасажів дані в теситурі ундецими (as^2-e^1 , *la mort e sola*; es^2-b , *contra i venti la tempesta*); дуодецими – квінти через октаву (f^1-c^3 , *for che cangi affetto il cor*). Номер характеризується більш протяжними побудовами з численними оспівуваннями. На відміну від цієї ніби інкрустованої прикрасами музичної тканини, вокальна сторона арії Дорабелли (№11) постає більш прямолінійною, плакатною внаслідок переважання в ній коротких побудовань – здебільшого двотактів, іноді чотиритактів з вузьким звуковим діапазоном. Важливим у створенні характеру виявляється і ритмічний рисунок. Його вирізняє домінування руху чвертями із зупинками на половинних або вкрапленням ритмічної фігури «чверть із крапкою та восьма» задля передачі рішучості героїні. Загалом ритміка вокальної партії Дорабелли постає більш однотипною у порівнянні з арією Фйорділіджи.

Класичним прикладом моцартівського творчого завдання для співака – поєднання блискучої вокальної техніки із мистецтвом акторської гри – є вокальна партія Деспіни, що складається з двох сольних виходів (I д., № 12; II д., № 19) та ансамблевих номерів (один із найяскравіших з боку театральності – фінал I дії, де Деспіна з'являється переодягненою лікарем; № 31, фінал II дії, де Деспіна перевтілюється у нотаріуса). Для розуміння сутності образу (характеру) героїні слід згадати загальну ідею опери «*Così*

fan tutte» – твору, який іноді розглядають як комедію помилок: тут із навмисною легковажністю подано аналіз людської природи, критику цінностей життя в добу Просвітництва. Втім очевидно, що образ служниці, незважаючи на повне втілення семантики комічного, виходить за межі шаблонно-буфонного, оскільки перед глядачем Деспіна постає як доволі складний характер: від буфонного тут залишається лише соціальний статус та її природній практицизм, розкритий через іронічно-легкий погляд на життя. Поряд з цим героїня демонструє риси владної, цілеспрямованої натури, що не проти скористатися дурістю інших і отримати (хоча б на короткий час!) можливість панування над ситуацією. Співачка має створити образ жінки, чий погляд сформувалися в стійку життєву філософію, і вона підкоряє інших, з легкістю порушуючи всі настанови «шляхетного» виховання. Таку театральну-сценічну характеристику уможливорює суто *музичне* втілення образу героїні, оскільки драматург Да Понте активно спирався на відпрацьовані прийоми буфонного жанру, створюючи дійових осіб відповідно до визнаних шаблонних амплуа, залучаючи характерний спосіб висловлювання героїв-чоловіків на тему мистецтва кохання та «жіноцтва» та, навпаки, жіночих міркувань щодо чоловіків. Доповненням постають інші тексти, що втілюють «життєву мудрість». Наявний і улюблений для буфонного мистецтва «прийом пародії на оперу-*seria*» (Аберт, 1990: 191), що реалізований у відтворенні сценічних ситуацій серйозного жанру в новому комічному контексті. Тому не випадково, що образ Деспіни відповідає всім вимогам буфонної традиції, займаючи «гідне місце у довгому ряду італійських покоївок, що сягають Серпіни Перголезі» (там само, с. 203). Переймаючи характерний для цих образів «егоїстичний нахил з лукавою граціозністю та протонародною свіжістю» (там само), Деспіна разом з тим сприймається, на наш погляд, як більш складний типаж у порівнянні із традиційними образами композиторів-попередників. Про це й свідчать дві з I-ої (№12) та II-ої (№ 19) дій: В. А. Моцарт постає як справжній

знавець людської природи і впроваджує в оперну традицію нове ліричне амплуа – арію з ознаками жіночого психологічного портрета.

Вперше Деспіна з'являється у 3-й картині І дії, коли дія переноситься до будинку дівчат. Речитатив героїні в контексті умовності театральної дії сприймається «думками вголос», що надає всій ситуації рис реалізму, психологічної правди. Вже з перших слів монологу перед нами розкривається амбітний характер безумовного лідера: впевнена у своїй зовнішній привабливості, неординарності розуму, прекрасних душевних якостях, внутрішній силі, Деспіна висловлюється щодо несправедливості долі – бути служницею за таких особистих достоїнств. Між тим, саме в озвученому протиріччі – мріях героїні та її реальним становищем – сфокусована сама суть даного буфонного амплуа заповзятливої служниці. Її майстерність вирішення будь-яких ситуацій стає очевидною саме завдяки соціальному статусу, який надає їй можливість брати від життя все, залишаючись повновладною господаркою становища, рушієм ситуації. Після речитативу та визнання в тому, що вона ласує гарячим шоколадом своїх господарок, яким прислуговує, наступним рівнем одкровень служниці стає її арія з роздумами про безглуздість вірності чоловікам, оскільки усі вони є брехунами. Сольний вихід героїні (№ 12) вирішено згідно з традиціями того часу, як складна двочастинна форма (AB). Контраст розділів висвітлено не стільки темпом (протягом усієї арії витримано рух у дусі *Allegretto*), скільки відмінністю індивідуалізованості тематичного наповнення. У першому розділі (A) ще відчуються відголоски впливу попередньої речитативної сцени, що підкреслено театральним характером музики¹⁵. Тому закономірним стає домінування тут змішаного – речитативно-аріозного – типу висловлювання. На це вказують: – рівноправність оркестрової та вокальної партії. У першій половині розділу (1–14 т.т.) ініціатива в експонуванні тематизму належить

¹⁵ Г. Аберт розглядає вступне *Allegretto* «чудовим прикладом музичної жестикуляції», наділяючи окремі мотиви значенням конкретних комічних характеристик (Аберт, 1990 : 203–204).

оркестру, а соліст лише обмежується окремими репліками-мотивами, які, накладаючись на основну мелодійну лінію оркестру, ніби «підсвічують» її. Наприкінці розділу баланс поступово вирівнюється убік повернення оркестру функції супроводу;

- різнорідність мотивів у межах одного періоду. Загалом можна виділити три тематичні утворення (a , b , c), контрастних за масштабом і ритмічно:

<i>Allegretto, F-dur, $\frac{2}{4}$</i>		
2+2+2+2+2	4 + (4+2)	2+2
a	b b_1	c
D→T (переважає)		

- неквадратність, хоча і врівноважена повторністю в партії оркестру, поєднується зі свободою розгортання та тотальною неквадратністю – в партії сопрано;
- нерівномірність інтонаційної щільності фактури, що виникає внаслідок перерозподілу функцій оркестру та соліста (як зазначалось вище). Показово, що інтонаційно генезисом мотивів-реплік сопрано в даному розділі арії стає кадансовий зворот, а провідною гармонічною функцією – тяжіння домінанти у тоніку: цим автентичним зворотом (D→T) і починається арія.

У сукупності перелічені ознаки вказують на роль першого розділу арії Деспіни як підготовчого до розділу B , у котрому Деспіна надає нищівну характеристику невірності чоловіків та практичну пораду «платити їм тією самою монетою». Життєві міркування героїні втілено у формі сициліани – жанру, популярного за часів В. А. Моцарта та охоче використовуваного ним у своїх творах¹⁶. Танцювальність у поєднанні з невибагливістю мелодики, підкреслено простим типом супроводу, життєрадісно-світлим характером музики, тричастинною репрізною формою (з кодою) розкривають зв'язок музики цього розділу арії з народними пісенними зразками, що акцентує

¹⁶ Вже йшлося про сициліану в арії Дорабелли з II дії опери; нагадає про себе цей жанр і у другій арії Деспіни з II дії.

життєвість образу Деспіни, його зв'язки з народним середовищем. Джерелом комізму стає зіставлення екзальтованості дівчат-аристократок та їх переживань, викликаних псевдоситуацією розлуки, з тверезим поглядом на життя їхньої служниці, яка просто сміється над патетикою почуттів своїх господарок.

Зупинимось детальніше на арії «*Una donna a quindici anni*» з II дії опери в аспекті аналізу драматургічної функції при створенні образу. Її відносять до найвидатних досягнень цієї опери, поряд з тріо «*Soave sia il vento*» та колоратурною арією Фьорділіджі «*Come scoglio*» з I дії, або фіналу II дії. І хоча за загальноприйнятим твердженням музикознавців, вся опера є «хрестоматією» чудових мелодій та ансамблів, все ж поява і закріплення окремих номерів в сучасному концертному репертуарі вокаліста є не випадковим.

За сюжетом ця арія є продовженням першої появи Деспіни (№ 12): служниця Фьорділіджі і Дорабелли радить своїм господиням не засмучуватися від розлуки із коханими, а, користуючись моментом, брати від життя все (тобто не обмежувати себе надмірною вірністю). У своєму другому «виході» Деспіна вже надає молодим дівчатам прямі інструкції для спокуси чоловічого роду, презентуючи свою, так би мовити, «філософію легкого життя».

Арія написана у складній двочастинній формі *AB*, де перший розділ (*Andante*) та другий (*Allegretto*) контрастують за темпом і музичною семантикою, залишаючись в жанровому просторі граціозної танцювальності, ліричного світовідчуття, і однієї тональності *G-dur*. Музично-семантичний контраст, ілюструючи зміни в поведінці героїні, яка все більше надихаючись власними розсудами (згідно лібрето), уособлює «низький стиль» в ціннісній системі сприйняття образів опери.

Відчути зміни загального настрою допомагають дві танцювальні ритмоформули – *сициліани* та *вальсу*. Сициліана в умовах спокійного темпу в

експозиції сприяє виявленню кантиленної природи теми В. А. Моцарта, яка репрезентує психологію героїні. *Andante* являє собою складний період з 4-х речень – *a b c c* (20 тактів). У вербальному тексті міститься викладення головної моралі арії: флірт тлумачиться як сутність жіночої природи, безпрограшна зброя, оволодіти якою жінка має досконало¹⁷.

Звертає на себе увагу максимальне подолання композитором тотальної квадратності, яку можна очікувати від вокальної австро-німецької культури: пластичність тематичного розвитку, тонкий мелодичний малюнок як ознаки моцартівської стилістики, реалізуються в кожному з речень в індивідуальному структурно-інтонаційному рішенні. Перше речення мелодії (*a*, 1–4 такти) врівноважене за характером, має поступовий рух, чіткість функцій гармонічного розвитку (T–D–T), силабічний тип розспівування тексту, переважання єдиного динамічного відтінку *p*. Ці стилістичні ознаки надають першому реченню функцію *експозиції*.

Друге речення (*b*) сприймається як *розвиток*: на це вказують: перевага у гармонії функції *D* з короткотривалими відхиленнями до *S* сфери (т. 8: IV; II₆), що породжує ефект «невирішеного питання», повторність мотивів, секвенціювання, періодичні масштабно-тематичні структури (2+2+2+2). Цікаво, що якщо розглянути експозицію в цілому, можна побачити прийом прогресуючого дроблення (4+2+2+2+2), що наразі підкреслює функцію розвитку у викладі теми *Andante*. Останні два речення першої частини арії (*c c*) – є майже точним двократним повторенням чотиритакту, в якому втілюється принцип прогресивного сумування (1+1+2+1+1+2) Заключна функція підкреслюється значною роллю кадансової гармонії (T–K⁶₄–D–T), повторністю як речення, так і окремих його мотивів, інтонаційно побудованих по звуках тонічного секстакорду, що в цілому надає музиці рівноваги та заспокоєння. Таким чином, експозиція арії сприймається

¹⁷ «Коли жіночці п'ятнадцять, / Всі ази повинна знати – Де лукавий хвіст ховає, / Що є лихо, що – добро. Має хитрощі завчити, / Щоб коханців оманити, / Видавати сміх та сльози, Ще й сплітати привід їм».

цілісно, за природою внутрішнього розвитку музичної теми. Ліризм, м'якість звучання, поступове розгортання мелодичної лінії потребують від співачок майстерного володіння кантиленою, здатністю вибудовувати тему «широкого дихання», намагаючись попри всі повторення об'єднати музичний матеріал, знаходячи нові відтінки звучання для однакових мотивів.

На відміну від *Andante*, наступний швидкий розділ арії *Allegretto* є танцювальним – в дусі рухливого вальсу. Фокусуючись на цьому жанрі в той час, коли він ще не став визначальним для європейського музичного простору, В. А. Моцарт фактично передбачає традицію, яка з часом затвердиться в опері романтичної доби XIX ст., коли *вальсовість* буде органічним супроводом ліричного амплуа сопранових (і не тільки) партій. За влучним висловом Ван Мінцзе, вальсовість демонструвала «овокаленість танцювального ідеального вираження» (Wang Mingjie, 2018 : 166). Таким чином, констатуємо в цій арії початок культу нового жанрового архетипу (вальсу), які незабаром буде розвинений у оперній практиці романтичної доби (Г. Доніцетті, Дж. Верді, Ш. Гуно).

Танцювальний рух в *Allegretto* (другий розділ арії) вкладається в куплетно-строфічну форму та містить три різні за масштабом строфи – $A A_1 A_2^{18}$, що сприймаються як послідовне «втлумачення» істин, що сповідує Деспіна. Якщо зануритися у вербальний текст, стає зрозумілим, що героїня начебто надає дівчатам конкретну інструкцію їхньої поведінки з чоловіками¹⁹. Зберігаючи в першому та другому куплетах однаковий текст, композитор вводить багато нових деталей у розвиток музичної думки, що позбавляє куплетну форму будь-якої статичності, надаючи їй динамічності в межах повторності. Пояснимо це, спираючись на схеми куплетів-строф.

¹⁸ Масштаби строф: A – 30, A_1 – 36, A_2 – 12 тактів відповідно.

¹⁹ «Слухатъ сотню одночасно, / Погляд замість слів послати, / Дати кожному надію / І вродливим, і бридким. Приховатись хутко й вміло, / Без рум'янцю прибрехати, / І з високого престолу королеви промовляти / Ці слова: “Бажаю! Можу!” / Й волі власній підкорять».

<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-e-D</i>	<i>G-e-C-D-G</i>
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	------------------

3-й куплет-строфа A_2

2	2	2	6
<i>A</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>G</i>
Орк.	вок.	орк.	
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i>

На тлі попередніх двох масштабних куплетів третій виконує функцію коди, ознаменовуючи тріумф Деспіни. Залишаючи спочатку незмінним музичне озвучення поетичної строфи, композитор поєднує вже знайому музику з іншим текстом – самохвальства Деспіни. Численне повторювання героїнею на свою честь вислову «*Ай, розумниця Деспіна! Догодити можеш всім!*» не просто підкреслює її самовпевненість та самовдоволення, але й визначає справжню хазяйку сюжетної ситуації.

Зазначені семантичні відмінності допомагають хоча б раціонально, через аналітичне осмислення звукових структур, доторкнутися до сфери *утаємненого знання*, що пов'язане із дивовижним талантом Моцарта-драматурга: композитор навіть в умовах жанрового шаблону блискуче втілює по-справжньому живий характер, майстерно розгортаючи драматургію переживання будь-якої побутової ситуації.

Говорячи про відображення у музичному тексті арій Деспіни обраного для даної ролі тембрового амплуа, а також вокальних даних виконавиці, нагадаємо, що прем'єрне виконання партії належало Доротеї Буссані / ***Dorotea Bussani*** (1763–1809) – австрійській оперній співачці. На жаль, відомостей про Доротею збереглося небагато. У вільному доступі інформація про неї вичерпується статтями у Вікіпедії (італійській²⁰ та французькій²¹), що ґрунтуються на біографії, викладеній у Словнику Гроува. Відомо, що опера-буфа була сферою професійних інтересів Д. Буссані, оскільки саме тут розкривався її театральний комічний талант, про який

²⁰ Dorotea Bussani. *Wikipedia*. https://it.wikipedia.org/wiki/Dorotea_Bussani

²¹ Dorotea Bussani. *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Dorotea_Bussani

Лоренцо да Понте висловився як про головну гідність співачки: «при незграбності та невеликих достоїнствах, вона, за допомогою гримас та клоунади, а можливо й засобами ще більш театральними, здобула безліч шанувальників серед кухарів, конюхів, слуг, лакеїв та виробників перук, і в результаті її вважали справжнім скарбом»²² (Memorie, 1823–7. Цит. за ²³). Сучасники відзначали красу та чарівність її грудного голосу, яким вона користувалася «з гумором, бешкетно», тобто в комічних цілях²⁴. Її дебютом на оперній сцені стала у 1786 році роль Керубіно в опері В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», а згодом і Деспіни в «Так чинять усі». Також вона співала прем'єри в операх Стефано Стораче / *Stephen Storace* (1786, «*Gli equivoci*» / «Непорозуміння», Лесбія-Лучіана); Вісенте Мартін-і-Солер / *Vicente Martín y Soler* (1786, «*Una cosa rara*» / «Рідкісна річ», Гіта), Паскуале Анфоссі / *Pasquale Anfossi* (1788, «*Le gelosie fortunate*» / «Щаслива заздрість», Барбарина), Доменіко Чімарози / *Domenico Cimarosa* (1792, «*Il matrimonio segreto*» / «Таємний шлюб», Фідальма).

Спираючись на наведені відгуки, а також проведений аналіз двох арій Деспіни, можна зробити висновок, що співачка Д. Буссані мала діапазон, який відповідає ліричному сопрано – у дві октави – від c^1 до c^3 , із «робочою» теситурою від f^1 до g^2 . М'який грудний відтінок її голосу дозволяв їй виконувати партії, які у сучасній класифікації відносять до сфери мецо-сопрано (Керубіно, Фідальма).

²² «Lorenzo Da Ponte, on the other hand, wrote: 'though awkward and of little merit, by dint of grimaces and clowning and perhaps by means even more theatrical, she built up a large following among cooks, grooms, servants, lackeys and wigmakers, and in consequence was considered a gem'» (Memorie, 1823–7).

²³ Raeburn, C. (2008). Bussani, Dorothea. *The Grove Book of Opera Singers* (2 ed.). Edited by L. Macy. Oxford University Press. P. 65.
<https://web.archive.org/web/20170202120850/http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095538289>

²⁴ За мат. Raeburn, C. (2008). Bussani, Dorothea. *The Grove Book of Opera Singers* (2 ed.). Edited by L. Macy. Oxford University Press. P. 65.
<https://web.archive.org/web/20170202120850/http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095538289>

Створення трьох жіночих образів на основі *одного* тембру (сопрано) в рамках *однієї* музично-театральної композиції стають свідченням неординарного підходу В. А. Моцарта до вирішення творчої задачі. У кожному конкретному випадку, залежно від сценічної ситуації та характеру героїні, композитор розкриває нові можливості обраного тембру з можливістю модуляції у лірико-драматичну сферу, або комічну. В межах одного амплуа (ліричний модус), використовуючи відмінності у вокально-технічній оснащеності виконавиць, виявляється можливим показати різницю у психологічних портретах, на перший погляд, однакових сестер. Сучасному виконавцю необхідно враховувати ці моменти (як музично-текстуального, так й історико-контекстуального порядку) для того, щоб, спираючись на традицію, створювати власну концепцію жіночого образу.

Ще один вимір ліричного, але поданого крізь призму естетики опери *seria* хоча і в умовах німецької комічної опери, представлений в партії Цариці Ночі з «Чарівної флейти». У зв'язку із арією Дорабелли з 1 акту та арією Фйорділіджі з «*Così fan tutte*» вже йшлося про використання композитором засобу пародіювання рис серйозної опери в сольних виходах героїнь для підкреслення двоїстості ситуації та створення комічного ефекту. Проте в останній опері Моцарта йдеться не стільки про пародіювання, скільки про свідому «реконструкцію» вокальної форми з іншої жанрової моделі. В драматургії «Чарівної флейти» Цариця Ночі виступає антагоністом Зорастро, втілюючи в собі уявлення про щось досконале, що асоціюється із красою зоряного неба, і водночас тотально владне, демонічне, надприродне та зловісне. В музиці це підкреслено інакшою, у порівнянні з вокальними висловлюваннями інших героїв, стилістикою – у наповненості блискучими колоратурами, більш складною формою арій. Партія створювалась композитором для його своячки – Йозефи Хофер / **Josepha Hofer** (1758–1819), уродженою Вебер (*Maria Josepha Weber*). Старша із сестер, вона мала

високе, рухливе та граційне сопрано при слабкій сценічній харизмі²⁵ (Weber Family)²⁶. Дійсно, діапазон у більш, ніж дві октави (від d^1 до f^3) з теситурою майже в дуодециму, що відбито в музичному тексті двох арій Цариці Ночі, свідчить про неабиякі вокальні данні виконавиці. Наважимося припустити, що слабкість її акторського обдарування могла бути і не настільки помітною в умовах арій-seria, природа котрої сама собою передбачала зниження градусу театральності та зосередженості на якомусь одному, двох афектах. Однак критичні оцінки сучасників виникли саме у зв'язку із моцартівським матеріалом, оскільки відчуття композитором драми як безперервності розвитку музично-театральної дії та відтворення психологічної реалістичності сценічних характерів, композитор реалізує навіть у виходах Цариці Ночі – єдиного персонажа у «Чарівній флейті», чия вокальна партія відтворює риси стилю опери seria. Дуже показовою в цьому плані є перша арія героїні з першої дії (№ 4) – в композиційному плані достатньо розгорнута, що відповідає ситуації першої появи Цариці Ночі на сцені та перед Таміно, зокрема. Багатоскладність представленої тут структури – з контрастними за характером та засобами вираження розділами – не тільки свідчить про складність самого образу, але й виступає маркером динамічності сценічної ситуації, підпорядкованості музичного розвитку театральній дії. Номер відкривається оркестровим вступом, який підготовляє речитатив героїні: «*O, zittre niclit, mein lieber Sohn*» / «*О, не тремти, мій любий сину*». Рівнозначність масштабів оркестрового та вокального періодів (по 10 тактів кожен), їхня інтонаційна, ладогармонічна та фактурна спорідненість (*B-dur*, початковий мелодичний зворот – рух по звуках тризвуку, акордово-ритмічна фігурація в партії оркестру) наділяють увесь

²⁵ Окрім партії Цариці Ночі композитор також написав для неї бравурну арію (K. 580). WEBER FAMILY. A Dictionary of Music and Musicians / Weber Family. https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Weber_Family

²⁶ WEBER FAMILY. A Dictionary of Music and Musicians / Weber Family. https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Weber_Family

фрагмент рисами цілісності. Образ таємничий та почасти містичний, що відтворюється насамперед оркестровими засобами, помалу доповнюється відтінками прихованого драматизму, який проривається в речитації Цариці (це і рух по звуках зменшеного тризвуку, низхідний хід на зменшену септиму VI – \downarrow VII[#], зворот із використанням II^b). Більшою мірою почуття страждання та стримуваного болю проступають в першому повільному розділі (A, *Largetto*) цієї 2-частинної арії (AB, *Largetto* - *Allegro moderato*). Відчуття внутрішньої надломленості підкреслене переважанням напочатку низхідного рисунка в мелодії (\downarrow V \rightarrow I), малосекундових інтонацій наприкінці фраз. Однак з розвитком музичної думки²⁷ інтонації знесилення поступаються місцем зростаючій патетиці, що відбиває все більш неприховане жадання помсти. На це вказує розширення як амплітуди інтонаційних стрибків у вокальній партії (від терції до зменшеної квінти та октави), так і діапазону в партії солістки – від g^1 до as^2 , при цьому звук as^2 тричі використано в кульмінаційних фазах у поєднанні з такими словами, як: «*NochsehichihrrZittern*» / «Я досі бачу, як вона тремтить», «*Achhelft!*» / «О, допоможіть!», «... *dennmeineHilfe*» / «... бо моя допомога», що підкреслює ключову роль даного звуку в музичному вираженні душевної драми героїні.

Триразове підкреслення даного as^2 , ніби повторне пережиття стану, також свідчить про посилення гніву. Його прорив настає у наступному розділі арії – у *Allegro moderato*, який контрастує попередньому *Largetto* не тільки за темпом, але і тонально (B-dur після g-moll), і власне характером музичного руху. Владний, наказуючий, дієвий образ Цариці Ночі остаточно розкривається тут через заклики до Таміно про порятунок її викраденої дочки: «*Du, du, du wirst sie zu befreien gehen!*» / «Tu, tu, tu nideu i звільниш її!». Переважання висхідного напрямку у мелодії, рух по звуках тризвуків, виразність пунктирного ритму вказують на дещо помпезний стиль, що

²⁷ Написане *Largetto* у вільній двочастинній формі.

застосовувався, згідно з музичною теорією афектів, задля вираження гордих, зарозумілих характерів. Початкові фанфари змінюються несамовитими колоратурами – безупинними на протязі 14 тактів, відзначеними поступовим підвищенням висотності у діапазоні від b^1 до f^3 . Тут немає жодного натяку на пародіювання італійської арії з опери *seria*, але є відтворення її музичної логіки у чистому вигляді. Як слушно наголошує Г. Аберт (Аберт, 1990: 319), «сучасники Моцарта, що розмірковували про своїх Медей та Армід, і, крім того, розглядали ніч як “покровителя нечистої сили” <...>, сприймали ці пасажі інакше. На них ці вокалізи <...> справляли враження похмурої, відчуженої від дійсності чаклунської сили, і те, що може здатися нам засліплюючою грою діамантів <...>, для них виражало примарну, хитку пристрась» Така амплітуда станів у межах одного сольного номера (від зовні безпомічного та скорботного до дієво-героїчного), переключення афектів (від страждання до героїки) демонструють надзвичайний рівень динамічності арії як вокально-сценічної форми, якого вона досягла саме в умовах моцартівського театру. Показово, що і співочий голос – його темброве забарвлення, вокально-технічні характеристики, індивідуальна манера співака – активно залучаються композитором до процесу створення сценічного образу, стаючи одним із найбільш виразних інструментів музичної драматургії.

Логіка наскрізного розвитку, показова для зрілих опер Моцарта, чітко простежується і в партії Цариці Ночі. Не занурюючись у детальний аналіз другої арії героїні («*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*» / «*Пекельна помста кипить у моєму серці*»), яка отримала найбільшу популярність, зазначимо лише, що втілений у ній стан виступає не лише закономірним продовженням арії з I акту, але і новим витком емоцій, вже частково заявлених, але прихованих допоки під маскою шляхетності. Прямим підтвердженням процитованих вище слів Г. Абєрта про втілення у заключних колоратурах першої арії похмурого чаклунського підтексту стають

нескінченні рулади пасажів у другій арії, де вся демонічна сутність героїні постає нарешті очевидною. Зберігаючи чимало музичних елементів попереднього сольного висловлювання (рух по звуках тризвуку, підкреслена роль II^b ступеня), композитор вдається до прийому трансформації їх семантичної природи, пов'язуючи дані елементи з іншою емоційною сферою та іншим цілепокладанням. Так, висока героїка *Allegro moderato* першої арії, що покликана надихнути Таміно на здійснення благородного вчинку – звільнення Паміни як безневинної жертви, тепер обертається емоцією гніву та ненависті, які вже вимагають розправи над винним (Зарастро). Показово, як тональність II^b, що до цього безпосередньо була пов'язана з благаннями про допомогу, тепер супроводжується виключно вигуками про смерть та відчай: «*Tod und Verzweiflung flammet ummichher*» / «Смерть і відчай палають навколо мене».

Ступінь нещадності зростає, оскільки монолог-заклик до скоєння помсти адресовано тепер не до хлопця, що більш закономірно, а до тендітної дівчини, дочки, що в перекрученому вигляді відтворює мотив античної трагедії, коли неповинна героїня поставлена у ситуацію вибору між обов'язком і почуттям. Можна було б проігнорувати дані смислові коннотації, повністю зосередившись на майстерності голосоведення, колоратури та тих технічних завданнях, які висувуються перед виконавцем. Але якщо сприймати дану арію не просто самостійним віртуозним номером у традиціях серйозної опери, а як одну з ланок єдиного смислового ланцюга, кульмінаційним етапом у драматургії розвитку образу, то це може стати ключем до розробки вокалістом індивідуальної виконавської концепції.

Підкреслимо, що дане побажання не слід розглядати чимось формальним. Значимість виконавської когнітивістики як складової інтерпретології, що вивчає «механізми» співацького мислення є вкрай актуальною для сучасних китайських виконавців в процесі опануванні ними моцартівського репертуару як зразка найдосконалішого втілення у музиці

естетики класицизму. І якщо романтична опера (В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді) або веристська (Дж. Пуччіні, Р. Леонковалло) виявляються сьогодні для китайської аудиторії більш близькими, зрозумілими і тому більш популярними, то твори В. А. Моцарта, хоча і викликають велике зацікавлення, ще перебувають у процесі свого справжнього виконавського відкриття, оскільки ставлять перед музикантами високі професійні завдання. Показовим щодо цього є висловлювання відомого китайського диригента **Люй Цзя**, популярного своїми інтерпретаціями оперної класики. На його думку, на відміну від часто виконуваних опер бельканто та романтичних шедеврів, оперна музика доби класицизму більш вишукана та строга, чим великою мірою перегукується з камерним інструменталізмом того часу. У роботі над «Весіллям Фігаро» з оркестром Національного центру виконавських мистецтв (постановка 2015 р.) маестро вкотре продемонстрував скрупульозність підходу, приділяючи увагу деталям, досягаючи їх максимальної відповідності авторському музичному тексту та стилю епохи: «Виконання вишуканої музики має бути особливо контрольованим. Може здаватися, що під час репетицій я висуваю перед оркестром та співаками надмірну кількість детальних вимог, виходячи з партитури Моцарта, проте саме вони впливають на характер та розвиток сюжету опери! Тому вірність оригінальній партитурі – не лише мій особистий художній принцип, але і найважливіша вимога до оркестру та співаків»²⁸.

2.3 Типологія жіночого сопрано в оперному мистецтві XVII–XIX століть та її віддзеркалення у творчості видатних співачок XX–XXI століть

Питання типологізації жіночого голосу становить один із ключових важелів сучасної вокальної педагогіки, що передбачає розуміння

²⁸ 演出链接：国家大剧院《费加罗的婚礼》。

https://www.chncpa.org/zxd/331/zxdtlm/yczx/332/201505/t20150504_127707.shtml

взаємозв'язку природно-фізіологічних даних співака та жанрової стилістики із усталеними в оперному мистецтві соціокультурними моделями жіночої репрезентації. Особливе місце в музичному театрі європейської традиції належить високому жіночому голосу – сопрано, який вважається одним з найпривабливіших і репрезентативних тембрових амплуа, що протягом століть був носієм музично-драматургічного розвитку, емоційної сугестії та семантичного кодування образу жінки. Його сценічна репрезентація охоплює широкий спектр оперних образів: від простої дівчини – до трагічної героїні, від сакрального об'єкта – до суб'єкта любовного переживання.

Упродовж XVII–XVIII століть, а особливо в добу *bel canto* склалася практика виконавського універсалізму: одна співачка могла реалізовувати партії різної теситурної природи та музичної стилістики – від віртуозної колоратури до драматичних героїнь. Такий підхід відповідав вимогам мобільності та індивідуалізації голосу у вокальному мистецтві бароко. Тембр розглядався як пластичний інструмент творення художнього афекту та емоційної динаміки аж до класицистичної музичної естетики (Глюк, Моцарт, Бетховен). Універсалізм сприймався як критерій професійної досконалості, артистичності вправності, як наслідок, – глибини виконавської інтерпретації.

Починаючи з другої половини XIX століття, на тлі інституалізації оперного театру, психологізації оперних персонажів та образів, ускладнення звуко-виражальних засобів вокальної мови, впливу оркестрового письма на оперну драматургію стверджується інша тенденція – до звуження трактування співацького голосу в типологічній площині (амплуа). Утворення системи «*Fach*», що набула нормативного статусу у німецькомовній традиції (що згодом поширилася і на італійську, й французьку оперну практику), обумовила формалізацію вокальних класифікацій. За кожною із співачок закріплюється певне коло партій відповідно до теситурних, тембрових і психологічних параметрів її голосового апарата та артистичної природи.

Попри технічну доцільність та інтерпретаційну складову такої системи, вона істотно обмежила художню свободу співачок, звужуючи її репертуаром, сценічною варіативністю, можливістю міжстильової адаптації. У цьому контексті виникає потреба в історичному перегляді функціональної «модуляції» сопрано від універсалізму до спеціалізації. При цьому тип співацького голосу будемо потрактовувати як маркер персоніфікації вокально-сценічного образу, а за їх сукупністю в певній національній або персонально-композиторській традиції – як *символ жіноцтва, культурний архетип*. Такий підхід вказує на роль міждисциплінарного вивчення жіночого сопрано як динамічного явища і драматургічного чинника, що формує цільний художній образ у взаємодії композиторської інтенції, виконавської співтворчості та суспільно-соціальної рецепції.

Питання типологізації жіночого голосу в оперному мистецтві є один із центральних тем оперної інтерпретології, що передбачає аналіз взаємодії між фізіологічними особливостями голосового апарату, стилістичними нормами жанру та соціокультурними моделями жіночої репрезентації. Серед усіх вокальних реєстрів особливу роль відіграє сопрано – найбільш привабливий і репрезентативний тип жіночого голосу, який упродовж століть слугував головним носієм драматургічного розвитку, емоційної виразності й символічного моделювання образу жінки на оперній сцені. Арсенал його сценічної функціональності охоплює гаму архетипів – від простої дівчини до трагічної героїні, від сакралізованого ідеалу до суб'єкта любовного переживання.

На жаль, фонографічних записів виступів співачок доби *bel canto* не існує, тому сучасне уявлення про їхні вокальні можливості ґрунтується виключно на рецензіях та історичних свідченнях, які відображають естетичні уявлення тогочасної критики про ідеал гнучкого, насиченого афектами універсального сопрано.

Однією з найвідоміших представниць такого ідеалу була **Кольбран Ізабелла-Анджела** / *Isabella Angela Colbran* (1785–1845) – італійська співачка (драматичне сопрано), дружина Дж. Россіні, яка славилась акторським обдаруванням трагедійного амплуа. «Вона володіла всіма таємницями бельканто: повноцінне сопрано (діапазон – три октави) на всіх регістрах вражало дивовижною рівністю, ніжністю і красою... тонким музичним смаком, мистецтвом фразування і нюансування» (Шуляр, 2014 : 110–111).

Не менш видатною співачкою того часу була **Джудітта Паста** (Негрі) / *Giuditta Pasta* (1798–1865), за характеристикою О. Шуляра, «драматичне сопрано виняткової сили, світлого, яскравого тембру широкого діапазону від ля малої до ре третьої октави» (Шуляр, 2014 : 122). Співачка поєднувала як сопранові, так і мецо-сопранові ролі, демонструючи унікальну теситурну й стилістичну мобільність, акторську обдарованість. <...> Серед численних партій Паста критика вирізняла виконання партій драматичного і героїчного плану: Норма, Медея, Болейн, Танкред, Дездемона, які артистка виконувала з особливим піднесенням, спокоєм, пластичністю. Особисто для неї написані партії Дездемони (“Отелло” Россіні), Норми, Аміні (“Сомнамбула” Белліні), Анни Болейн (“Анна Болейн” Доніцетті)» (Шуляр, 2014 : 123–124).

Продовжує плеяду «зіркових» сопрано XIX століття **Генрієтта Зонтаг** (справжнє ім'я Генрієтта Гертруда Вальпургіс Зонтаг, 1806–1854) – німецька співачка (колоратурне сопрано). Як пише автор історії вокального мистецтва, «вона володіла милозвучним, гнучким, незвичайно рухливим та дзвінким голосом красивого тембру. Артистичному темпераменту співачки були близькі віртуозні колоратурні та ліричні партії в операх Моцарта, Вебера, Россіні, Белліні, Доніцетті» (Шуляр, 2014: 335).

Аналогічно склалася артистична діяльність **Марії Фелісіти Малібран Гарсія** / *María Felicitas Malibran-García Siches* (1808–1836). «Виконуючи як ліричні партії, так і *travesti* (партія Ромео з опери В. Белліні “Капулетті та

Монтеккі”), співачка свідомо порушувала межі традиційних амплуа на користь ефектного, насиченого і рухомого вокального звучання» (Шуляр, 2014 : 124).

У другій половині XIX століття у вокальному мистецтві відбувається зміщення від універсалізму до вузької фахової спеціалізації, зумовлене змінами в інституалізації театрів, багатством засобів музичної драматургії в операх композиторів романтичної доби, ролі оркестру у створенні вокально-сценічного образу. У цьому контексті, попри зростаючий вплив системи *Fach*, зразком збереження стильової мобільності й інтерпретаційної глибини стала діяльність Соломії Крушельницької (1872–1952), української співачки (лірико-драматичне сопрано), яка поєднала техніку *bel canto* з вимогами драматичного театру доби модерну, співаючи на «...на сценах провідних театрів світу, зокрема в Одесі (1896-97), Варшаві (1898-1902), Петербурзі (1901-1902), Парижі («Гранд-опера», 1902), Неаполі (1903-1904), Римі (1904-05), Мілані («Ла Скала», 1904, 1907, 1908, 1909, 1915), Каїрі (1904) та інших містах світу» (Шуляр, 2014 : 337). Репертуар співачки охоплював твори різних національних шкіл (від Р. Вагнера до Дж. Пуччіні та У. Джордано), що вимагали різних технік вокальної опори, артикуляції, стилістичної вправності. С. Крушельницька демонструвала виняткову здатність до тембрової персоналізації та міжстильової адаптації, зберігала драматичну переконливість без втрати технічної досконалості. Її творчість співпала з перехідним етапом від *bel canto* до веризму, а її інтерпретації вокально-сценічних партій сформували унікальну модель лірико-драматичного сопрано, що виходить за межі традиційної типології.

Особливо промовистими в цьому контексті є наявні на *YouTube* інтерпретації арій Флорії з опери «Тоска» Дж. Пуччіні та Аїди з однойменної опери Дж. Верді, які яскраво демонструють унікальну вокальну майстерність видатної української співачки. Аналізуючи ці історичні записи, можна простежити здатність С. Крушельницької органічно поєднувати технічну

витонченість із глибокою драматургічною напругою, втілюючи різні сопранові тембр-амлуа відповідно до вимог конкретної ролі.

Арія «*Vissi d'arte*» у виконанні С. Крушельницької ілюструє тип *jugendlich-dramatischer Sopran* – голос молоді драматичної героїні з ліричним ядром. Її трактування сповнене психологічної глибини, тонкої динаміки, чистої дикції та бездоганного *legato*. Голос звучить шляхетно: м'який у нижньому регістрі, оксамитовий у середньому, блискучий у верхньому з рівним, контрольованим вібрато, що відповідає оперній естетиці початку ХХ століття.

Натомість партія Аїди належить до категорії *dramatischer Sopran* (або *spinto*), вимагаючи більшої тембрової потужності, діапазону, витривалості. В арії «*Ritorna vincitor*» С. Крушельницька поєднала масштабний драматичний жест із вокальною виваженістю. Її звучання щільне й насичене, але не форсоване; контраст між героїчним і ліричним епізодами втілює повний спектр емоцій засобами тембрової персоніфікації – від трагічного вигуку до ніжної молитви «*Numi, pietà*». Звучання на *forte* – пластичне й кероване, динамічні переходи – тонко відчуті, а сила й спрямованість голосу – ідеально адаптовані до масштабів великої сцени.

Представлений інтерпретаційний аналіз засвідчує виняткову здатність Соломії Крушельницької до інтерпретаційної трансформації в межах різних національно-стильових традицій. Її виконання арій Тоски та Аїди демонструє рідкісну типологічну гнучкість: голос співачки функціонує на межі двох фахів – *jugendlich-dramatischer* та *dramatischer (spinto)* сопрано, – виходячи за межі жорстких рамок системи *Fach* та втілюючи перехід від естетики *bel canto* до *verismo*. Завдяки досконалій техніці, сценічній переконливості та стилістичній гнучкості, С. Крушельницька репрезентує ідеал передфахового універсалізму в модернізованому вокальному театрі початку ХХ століття. Вона не лише володіє необхідними голосовими параметрами, а й наповнює кожен типологічний категорію інтелектуальним, емоційним і драматургічним

змістом, демонструючи художню свідомість, що дозволяє не лише відповідати фаховим нормам, а й їх перевершувати. У цьому сенсі С. Крушельницька постає як еталон драматичного сопрано, актуального й у сучасному контексті. Її голос – поєднання тембрової шляхетності, сценічної правди й вокальної досконалості – продовжує жити не лише у фонографічних записах, а й у колективній пам'яті європейської вокальної культури та українських поціновувачів її таланту.

Традиція інтерпретаційної гнучкості знаходить своє продовження в окремих феноменах вокального мистецтва ХХ століття. Їх можна визначити як прояв «*реверсивного універсалізму*» – свідомого повернення до моделі широкого стилістичного діапазону на тлі фахової спеціалізації. Найяскравішим прикладом є **Марія Каллас**, репертуар якої охоплював і драматичні (Норма), і лірично-колоратурні партії (Лючія, Анна Болейн, Віолетта). Виконавська творчість М. Каллас – унікальний випадок художнього подолання фахових меж та свідомого переосмислення усталених типологічних уявлень про жіночий голос в оперному мистецтві. Її репертуар виходив далеко за межі амплуа *dramatischer Koloratursopran*, охоплював ролі, що у системі *Fach* зазвичай належать до інших голосових категорій. Так, у виконанні каватини Норми «*Casta diva*» з однойменної опери В. Белліні, записаному під час сольного концерту в Парижі 1958 року, Каллас демонструє стильові параметри драматичного колоратурного сопрано: витончене фразування, гнучку та чітко контрольовану колоратуру, прозорий верхній регістр, а також насичений і фокусований середній тембр. Її інтерпретація є не просто демонстрацією вокальної техніки, а глибоко драматургічним жестом – духовною медитацією, у якій поєднуються монументальність і внутрішня інтимність, що підкреслює молитовну природу арії та її психологічну глибину.

У кардинально іншій виконавській стилістиці звучить «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе (відеозапис 1962 р., Гамбург), де Каллас втілює роль,

типологічно призначену для *Charakter-* або *Spiel-Mezzosopran*. Свідомо виходячи за межі свого фаху, співачка не намагається імітувати темброві особливості мецо-сопрано, натомість створює образ Кармен як складної, чутливої натури із сильним інтелектом. Її звабливість – не через глибину звучання голосу, а через ритмічну точність фрази, її артикуляції, через тонко вивірену психологічну дистанцію. Її Кармен – не чуттєва стихія, а жінка, яка усвідомлено керує своїми почуттями, її голос панує над простором сценічної дії.

Тож, обидві інтерпретації видатної співачки свідчать про рідкісну типологічну мобільність її голосу, що дозволяє не лише адаптуватися до різних вокальних вимог, а й наповнювати кожную партію новим смисловим змістом. Її творчість, що також репрезентує феномен реверсивного універсалізму, не просто перевершує систему *Fach*: вона її заперечує і свідчить про художню відносність (умовність), перетворюючи типологію голосу з фіксованої структури на інструмент дискусійної інтерпретації (розширення меж свідомості всіх учасників оперної комунікації).

У сучасній виконавській практиці домінує принцип фахової спеціалізації, у зв'язку з чим зацентруємо увагу на «зіркових» постатях унікальних співачок Марії Каллас, Джессі Норман, Рене Флемінг, Соні Йончевої. Їх творчість увиразнила естетику універсального співу, завдячуючи гнучкості амплуа, рівню вокально-технічної майстерності та репертуарну стратегію.

Інтерпретаційне мислення демонструє Джессі Норман. Вона, маючи фахову класифікацію драматичного сопрано, з однаковою переконливістю виконувала як масштабні оперні партії, так і лірико-колоратурні твори та камерну вокальну музику. Її трактування ролей Ізольти, Ельзи, Кассандри, а також виконання німецьких *Lieder* та французьких мелодій вирізняються унікальним поєднанням потужного, насиченого тембру з тонкою вокальною пластикою, що виходить за межі вузької фахової типології.

Сопранове мистецтво **Джессі Норманн** позначено стильовою поліфонією. Вона володіла голосом великої сили й діапазону, але дивом було її здатність адаптувати його до різних форматів – від монументальних арій до інтимного камерного висловлювання. Цю стилістичну гнучкість яскраво ілюструють два приклади: арія «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*» з опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» та романс «*Widmung*» Р. Шумана.

У першому прикладі Дж. Норман постає як акторка з тонким смаком і відчуттям драматургії: її Даліла – не просто звабниця, а розумна, психологічно вмотивована героїня. Партія, написана для мецо-сопрано, звучить у Дж. Норман на межі драматичного сопрано і природного мецо, зберігаючи щільність, гнучкість та багатство тембру. Спокуса тут досягається не зовнішньою експресією, а внутрішнім контролем, нюансованою артикуляцією й акустичною точністю.

Натомість у трактуванні камерної музики, наприклад, «*Widmung*» Р. Шумана співачка свідомо відмовляється від масштабності звучання, зосереджуючись на камерній щирості та емоційній прямоті. Її голос звучить м'яко, інтонаційно вивірено, з повною артикуляційною ясністю. Співачка не декламує текст – вона його вдихає, зберігаючи риторичну виразність і сповідальну інтонацію. Це втілення камерної естетики найвищого рівня, де сила полягає не в об'ємі, а в інтимній присутності звуку. Отже, Джессі Норман втілює модель інтерпретаційно гнучкого драматичного сопрано, яке не обмежується фаховими рамками, а активно їх переосмислює. Її творчість підтверджує, що тип голосу – це не фіксована акустична норма, а динамічний інструмент художнього мислення.

Варто окремо відзначити **Рене Флемінг** як одну з найпослідовніших представниць сучасного реверсивного універсалізму. Хоча її голос класифікують як ліричне сопрано, співачка постійно розширювала межі заданого репертуару: *bel canto*, німецький романтизм, французька лірична трагедія та навіть джаз. У своїй автобіографії під назвою «*The Inner*

Voice» (2004) Флемінг наголошує на важливості індивідуального підходу до формування власної мистецької ідентичності через емоційні реакції на вокальну мову, запропоновану композитором, та художній пошук.

Виконавське мислення Рене Флемінг поєднало академічні установки на вокальну майстерність із високою здатністю до стильової адаптації та сценічної переконливості. Її вибір жіночих амплуа не обмежується формальними вимогами до типу співацького голосу, базуючись на художній інтуїції, самоусвідомленні свого стилю мислення та відповідності вокальній мові оперного персонажу. У творчому доробку співачки (що варіюється від класичних духовних творів до ретроспективного джазу) голос функціонує не просто як технічно досконалий інструмент, а як повноцінне *знаряддя художнього мислення*, емоційної емпатії.

Внутрішню багатоплановість інтерпретативного мислення яскраво репрезентують її версії «*Ave Maria*» Ф. Шуберта та пісні «*You'll Never Know*» у версії Alexandre Desplat. У першому творі Р. Флемінг реалізує молитовну концепцію, витриману в естетиці *bel canto*: тепле лірико-спінтове звучання, аркоподібне фразування, м'яке вібрато, виражена динаміка з плавними переходами від *pianissimo* до благородного *forte*. І це – не демонстрація вокальної сили, а музична сповідь – свідчення віри, що тяжіє до внутрішнього зосередження.

Натомість у «*You'll Never Know*» Р. Флемінг вдається до джазової техніки *crooning*: звук з матовим тембром, інтонаційно-речитативна дикція, гнучке фразування з елементами *rubato*, майже відсутнє вібрато і камерна динаміка. Її голос тут не спрямований у зал, а наче звернений до співрозмовника – це інтимна, ностальгійно забарвлена розповідь, у якій акустичний ефект формується радше мікрофоном, ніж сценою.

У підсумку, виконавський стиль Р. Флемінг уособлює спів з широким інтерпретативним мисленням: співачка здатна не лише віртуозно володіти голосом, а й формувати через нього цілісний художній вислів. Панорама її

жіночих образів практично незалежна від жанрово-типологічних обмежень. Її творчість – це переконливий приклад того, як стильова свобода і артистизм гармонійно співіснують з академічною досконалістю вокала, долаючи закладену в європейській оперній традиції дистанцію між амплуа та характером.

У ХХІ столітті напрям реверсивного універсалізму продовжує **Соня Йончева** – болгарська співачка. Її репертуар охоплює широкі стилістичні межі: від *bel canto* (Норма, Імогена, Анна Бoleйн) до веристських партій (Тоска, Мімі), що вимагають виконавської гнучкості та технічної універсальності. Її вокальна стратегія ґрунтується на тонкому балансі між відповідністю фаховим параметрам і художньою правдою інтерпретації.

С. Йончева вирізняється винятковою здатністю до стильової гнучкості заради образної трансформації, що дозволяє їй органічно «модулювати» між епохами й вокальними стилями. Попри асоціацію з пантеоном лірико-драматичних сопрано італійської школи (Дж. Верді, Дж. Пуччіні), її виконання арії «*Lascia ch'io pianga*» («Ринальдо») Г. Ф. Генделя, засвідчило високу темброву адаптивність і технічну чутливість до барокової риторики. У арії, традиційно написаній для ліричного сопрано, С. Йончева створює драматично насичений образ: її голос зберігає теплоту й м'якість, але водночас набуває об'єму й виразної щільності. Стратегією співачки є не історична «реконструкція», а вдумлива стилістична гра-модифікація, актуальне перебування в часопросторі романтичного *Я*, переміщеного у барокову інтонаційно-знакову систему. Чітка дикція, врівноважене вібрато, динамічна рівновага надають звучанню характер внутрішньої гідності, стриманого опору – радше протесту, ніж прохання.

Інший вектор інтерпретаційного мислення співачки проявляється в арії Лауретти «*O mio babbino caro*» («Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні), яку С. Йончева відчуває наївну і щиру жіночу натуру. Її фразування делікатне, *legato* – плавне, *rubato* – чуттєво вивірене. Теплий і прозорий

тембр набуває янгольської ніжності, кожна фраза звучить як інтимне слово, позбавлене зовнішньої театральності. Виконавська стратегія побудована на мінімалістичній, але надзвичайно виразній динаміці, стриманому вібрато й емоційній достовірності. Це не про вокальну техніку, а про психологію світосприйняття у камерному часопросторі ліричного амплуа сопрано, де кожен звук відповідає за тональність висловлення, кожна фраза виконує функцію «кардіограми серця».

Таким чином, С. Йончева демонструє у своїх різножанрових амплуа – від драматичного стилю Г. Ф. Генделя до ліричної сповіді Дж. Пуччіні – не лише діапазон і технічну майстерність, а й здатність на глибоке емоційне перевтілення через темброву пластичність. Її голос функціонує як повноцінний інструмент блискучого мистецтва художнього мислення, що змушує дослідника переосмислювати типологічні норми уявлень про сопрано. Це дозволяє вважати, що творчість С. Йончевої підтверджує результативність когнітивного підходу до співацького голосу.

Приклади можна продовжувати і далі, втім очевидно, що історична динаміка амплуа сопрано засвідчила, що тип голосу є не лише біоакустичною категорією, а скоріше культурною детермінантою, яка трансформується відповідно до зміни естетичних засад театральної практики та індивідуального стилю самої виконавиці. Від універсалізму доби *bel canto* до фахової жорсткості та її подолання в сучасності – цей процес репрезентує зміну уявлень про голос як медіатор художньої й соціально-гендерної ідентичності на оперній сцені.

У XX–XXI століттях установка на спеціалізацію набула статусу професійної норми. Академічна система підготовки вокалістів, кастингова політика оперних театрів та виконавський менеджмент формуються та функціонують відповідно до усталених типів співацького голосу.

2.4 До антології амплуа сопрано європейської традиції у виконавській практиці сучасного Китаю

У китайській оперній традиції, так само як і в європейській, жіночий голос розглядався як природний феномен із параметрами діапазону чи тембрової палітри, пов'язаний першочергово із світоглядними функціями – як *архетип жіночої сутності*, що набули культурно-семіотичного значення.

У європейській музиці XVII–XIX століть композитори (від Г. Ф. Генделя, який у партії Клеопатри поєднав колоратурну віртуозність із риторичною виразністю, до Дж. Верді, чия Віолетта стала символом морального протиставлення суспільній догмі) демонстрували широкий спектр образів: від невинності та жертвовності до легковажності й героїзму.

Паралельно з формуванням у європейській опері XVIII століття типології жіночих голосів, що *вперше* виразно окреслилася у творчості В. А. Моцарта, у китайському кунцюй і цзінцзюй ці функції набули інституційної форми *амплуа* (ролей-типів), які, за спостереженнями сучасних дослідників (Li, 2019; Lam, 2022), фіксували ідеальні моделі жіночності. Так, наприклад, *цін'ї* уособлює чесність, доброчесність і внутрішню врівноваженість; її вокальна лінія вирізняється плавністю, зв'язністю, стриманою динамікою й наближається до європейського «ліричного сопрано». Подібний тип можна простежити у партії Паміни з моцартівської «*Die Zauberflöte*», де ніжність і моральна чистота виражені через мелодичну протяжність і врівноважений тембровий колорит.

Хуа-дань, навпаки, характеризувалася більш рухливою манерою співу з легкими, ігровими інтонаційними зворотами, близькими до європейського «характерного сопрано» чи субретки. Тут доречним буде порівняння з моцартівською Деспіною з «*Così fan tutte*», чия манера – іронічна, жвава, комедійна – виразно перегукується з кокетливою грайливістю хуа-дань.

Нарешті, *дао-ма-дань*, героїчна воїтелька, поєднувала вокал із пластично-акробатичними елементами, а її артикуляція мала підкреслену

різкість і силу; тут очевидні паралелі з драматичним сопрано європейської сцени, чия функція полягала у вираженні героїзму й трагічної напруги. У творчості В. А. Моцарта ця функція лише окреслюється – наприклад, у образі Донни Анни («*Don Giovanni*»), де драматична інтенсивність вокальної лінії передбачає ті образи, які у ХІХ столітті отримали розвиток у В. Белліні та Дж. Верді.

Подібна символічність простежувалася і в специфіці виконавців. У Європі жіночі партії нерідко виконували співаки-кастрати, чий голос поєднував фізичну силу з «жіночим» тембром, у Китаї ж жіночі ролі (*дань*) традиційно виконували чоловіки у фальцетному регістрі. Як зазначає К. Маккеррас (Mackerras, 1972), цей голос сприймався не як імітація, а радше як умовний знак жіночності. Тож, і кастрати, і шан-дань виконували роль культурних посередників, нагадуючи, що сценічна жіночність є художньою конструкцією.

Важливим інваріантом цього символізму виступала ідея *плавності та безперервності вокальної лінії*. Ідеал *bel canto*, який полягав у «постійному мелодичному розгортанні» та бездоганному *legato*, у китайській традиції отримав структурний аналог у техніці *шуймо* (水磨 «водне полірування»), описаній Дж. С. Лемом (Lam, 2022).

У кунцой вокальна фраза вибудовувалася так, щоб приховати природні межі дихання, створюючи ілюзію нескінченного потоку звуку. Це відповідало бароковому та романтичному ідеалові *bel canto*, де плавність і нерозривність мелодійної дуги трактувалися як найвища ознака вокальної культури. В обох традиціях голос набував семантики *метафори вічності й нескінченності*, що трансцендувала суто акустичний рівень і ставала знаком ідеального.

Водночас відбувався поступовий зсув від умовності до психологічної правдивості. Наприкінці ХVІІІ ст. реформаторська естетика К. В. Глюка в Європі поставила на перший план «правду почуттів» і драматичну логіку. У

Китаї близький ідеал утілювся в категорії *zhenqing* (真情, «щирість почуттів»), яка в XVIII–XIX століттях стала мірилом справжнього акторського мистецтва в цзінцзюй. Виконавець мав не лише володіти канонічними жестами й мелодіями, а й переконати глядача в автентичності емоційного переживання. Наприклад, у ролі Лю Чучунь із кунцюй-п'єси «*The Jade Hairpin*» («Запис про нефритову шпильку») ²⁹ саме правда пристрасті визначала якість виконання.

Щодалі вокал частіше виконував функцію *драматичного символу*, перетворюючись на засіб вираження психологічного надлому. У європейській опері це можна побачити в сцені божевілья Лючії з опери Г. Доніцетті «*Lucia di Lammermoor*», де роздрібненість вокальної лінії, несподівані паузи й фрагментація мелодики стають ознаками внутрішнього психічного краху. У китайському кунцюй аналогічний ефект виникає завдяки контрасту між плавними мелодіями та різкими, «зламаними» фразами, які позначають психологічний надлом персонажа. Дж. С. Лем (Lam, 2022) наводить приклад героїні Ян Гуйфей з кунцюй-п'єси «*The Palace of Eternal Youth*» ³⁰, де безперервні мелодії символізують нескінченність кохання імператора Сюань-цзуна, а фрагментоване інтонування стає знаковим відображенням її внутрішньої кризи та трагізму ситуації. І в Європі, і в Китаї «чиста краса» голосу в цих моментах поступається місцем його драматичному значенню, трансформуючись у *психологічний знак*.

У XIX столітті Дж. Верді наділив жіночий голос етичною функцією – захищати своє право на кохання і свободу від фальші суспільства. Його героїні (Віолетта з опери «*La traviata*» чи Леонора з «*La forza del destino*») репрезентують не лише індивідуальні пристрасті, а й суспільно-етичні

²⁹ Лю Чучунь – молода жінка з доброчесної родини, яка після втрати батьків стає черницею, але в монастирі закохується в ученого Пань Біная. Її образ уособлює конфлікт між обітницею й щирим почуттям, а нефритова шпилька стає символом забороненого кохання.

³⁰ «*The Palace of Eternal Youth*» (*Changsheng dian*, 1688 p.) – кунцюй-п'єса драматурга Хун Шена, що розповідає про трагічне кохання імператора Тан Сюань-цзуна та Ян Гуйфей. Вона належить до «чотирьох великих класичних драм Китаю» й вирізняється поетичною мовою та музичною вишуканістю.

ідеали, стаючи носіями колективного морального голосу. Подібну функцію виконує ампула *цін'ї* у цзінцзюй: як зазначає Лі Сяо-ті (Li, 2019), Ван Баочуань³¹ у п'єсі «*The Story of the Red Pear Blossom*» символізує жіночу вірність, подружню чесність і соціальну стійкість. У цих випадках голос героїні перетворюється на *медіатор етичних смислів*, який транслює глядачеві моральні цінності.

Ще ширше трактування жіночого голосу запропонував Р. Вагнер, який перетворив його на *символ космічного й міфологічного*. Голос його *Hochdramatischer Sopran* (Брюнгільда, Ізольда) вийшов за межі психологічного характеру, уособлюючи сили Долі й космічні закони. У китайській традиції аналогічну роль виконували ролі *сянь-дань* («небесні героїні»), що виходять за межі земного існування й уособлюють надприродне. Як зазначає А. К. Скотт (Scott, 1971), особливо яскраво цей архетип реалізувався у сценічному репертуарі *Мей Ланьфана* (1894–1961), найвидатнішого актора пекинської опери XX століття, який спеціалізувався на жіночих ролях (*дань*) та поєднав класичні п'єси з інноваційними постановками. У його творчості центральне місце займали *цін'ї*, *хуа-дань* і, передусім, *сянь-дань*, що поєднували вокальну техніку з витонченою пластикою та символічними жестами. У постановці «*The Heavenly Maid Scatters Blossoms*»³² (1917 р.) спів небесної героїні постає як образ вищого порядку та метафізичної гармонії, який, подібно до вагнерівського *Hochdramatischer Sopran*, перевищує людський вимір і функціонує як *репрезентація космосу*.

Таблиця 2.6

Аспект	Європейська опера	Китайська опера
--------	-------------------	-----------------

³¹Ван Баочуань – героїня цзінцзюй-п'єси «*The Story of the Red Pear Blossom*», дочка міністра, яка всупереч волі родини обирає бідного вченого Сюе Пінггуя. Її образ уособлює ампула *цін'ї* – взірць жіночої вірності, чесноти й моральної стійкості.

³²«*The Heavenly Maid Scatters Blossoms*» (*Tian nü san hua*) – класична сцена з *цзінцзюй*, у якій небесна діва розсипає квіти, символізуючи божественний лад і красу світу. У цій п'єсі голос акторки поєднується з танцювальним жестом, набуваючи значення метафізичної гармонії й космічного порядку.

	(XVII–XIX ст.)	(кунцуй, цзінцзуй)
Семіотика жіночого голосу	Не лише акустичний феномен, а знак архетипових жіночих типів; від риторичних афектів (бароко) до психологізму (романтизм) і космічної символіки (Р. Вагнер).	Інституційна система амплуа (дань), що кодифікувала ідеальні моделі жіночності.
Основні типи/амплуа	Ліричне сопрано (ніжність, моральна чистота: Паміна « <i>Die Zauberflöte</i> » В. А. Моцарта). - Характерне сопрано / субретка (іронія, кокетливість: Деспіна, « <i>Così fan tutte</i> » В. А. Моцарта). - Драматичне сопрано (героїзм, трагізм: Донна Анна, Белліні, Дж. Верді).	<i>Цін'ї</i> – чесність, врівноваженість; плавна лінія, стримана динаміка; аналог ліричного сопрано. - Хуа-дань (жвавість, грайливість; близько до «характерного сопрано»). - Дао-ма-дань (героїчна воїтелька; поєднання вокалу й акробатики; аналог драматичного сопрано).
Виконавці жіночих партій	Часто – кастрати (поєднання сили й «жіночого» тембру). Жіночі голоси – поступово витісняють кастратів у XIX ст.	Традиційно жіночі ролі (дань) виконували чоловіки у фальцеті (шан-дань); сприймалося як умовний знак жіночності.
Техніка та ідеал	<i>Bel canto</i> : ідеал <i>legato</i> , безперервне мелодичне розгортання, «нескінченність» лінії.	Техніка шуймо («водне полірування»): приховування меж дихання, ілюзія нескінченного звуку.
Психологічна правда	XVIII ст. – реформа Глюка: «права почуттів», драматична логіка. XIX ст. – Верді: жіночий голос як моральний рупор суспільства.	Ідеал <i>zhenqing</i> (щирість почуттів): переконливість емоційного переживання як мірило майстерності (роль Лю Чучунь у « <i>The Jade Hairpin</i> »).
Вираження психічного надлому	Сцена божевілля Лючії (« <i>Lucia di Lammermoor</i> » В. Белліні): фрагментація вокальної лінії, психологічна криза.	Контраст плавності й «зламаних» фраз: приклад Ян Гуйфей у « <i>The Palace of Eternal Youth</i> ».
Моральний вимір	Дж. Верді: жіночий голос як репрезентант етичних ідеалів (Віолетта, Леонора).	Цін'ї як символ жіночої чесності й соціальної стійкості (Ван Баочуань у « <i>The Story of the Red Pear Blossom</i> »).
Міфологічно-космічний вимір	Р. Вагнер: <i>Hochdramatischer Sopran</i> (Брюнгільда, Ізольда) як символ Долі й космічних законів.	Сянь-дань («небесні героїні») як надприродні постаті; особливо у творчості Мей Ланьфана (« <i>The Heavenly Maid Scatters Blossoms</i> »).

Про стрімке подолання ментально-культурної та хронологічно-стильової дистанції свідчать наукові дослідження молодих науковців Китаю останніх років. Показова тематика магістерських досліджень в консерваторіях та музичних університетах Китаю останніх двох десятиліть. Автори вивчають специфіку окремих вокальних форм в операх

В. А. Моцарта (Чень Іно, 2004; Чжан Цзінцзін, 2012 та ін.), роль драми у музичній драматургії (Сюй І, 2006; Тянь Сюефей, 2022), музично-виразну та виконавсько-інтерпретаційну складові окремих вокальних партій (Чжан Чао, 2015; Шень Веньфан, 2015; Цинь Яньвей,²⁰¹⁶; Чжан Бінге, 2017; Ма Лінжуй, 2021; Чжао Даньян, 2021; Ян Чжао, 2023 та ін.). Аналітичні розвідки спрямовані на питання вокальної технології – контролю дихання, висоти звуку, рівності голосоведіння, чистоти фонетики та мовлення, розробки образу та його сценічного втілення. Показово, що найчастіше матеріалом дослідження науковців стають опери зрілого періоду – «Чарівна флейта», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан». Це відображує запит практики оперного театру у сучасному Китаї. Нагадаємо, що вже у 1930-х роках були здійснені локальні спроби виконання **«Весілля Фігаро»** на шанхайському діалекті! (ініціатор – Хуан Цзи)³³. Черговий сплеск інтересу до цієї опери припадає на перші десятиліття ХХІ століття, про що свідчать постановки у Пекіні у Національному центрі виконавських мистецтв (15.08.2013)³⁴, у Центральній консерваторії музики (17-18.06.2024)³⁵, у Шанхайському оперному театрі (14.09.2024)³⁶, у вигляді гастрольного турне у виконанні НЦВМ (15-20.07.2025)³⁷, у Великому театрі Шеньсі (8-10.08.2025)³⁸. **«Дон Жуан»** В. А. Моцарта на сучасному етапі нерідко стає платформою для спільних проєктів китайських та зарубіжних артистів, як, наприклад, у разі виступу Шанхайської молодіжної оперної трупи та Університету музики Сьова,

³³https://wenku.baidu.com/view/f65086b6f142336c1eb91a37f111f18582d00c6f.html?_wktks_=1754902591952&needWelcomeRecommand=1

³⁴<https://wticket.chncpa.org/product.html?id=10001631>

³⁵<https://www.ccom.edu.cn/info/16221/131121.htm>

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI3MjA2OTU5MQ==&mid=2653254884&idx=1&sn=dd82bad7eba45b3df5d2cd14b5878849&chksm=f1d9f5982dff44b4604bbd158cde9f4ae894acb879f60bffe79dbac70b3be92b025d57117f80&scene=27

³⁶<https://export.shobserver.com/baijiahao/html/794743.html>

³⁷<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1837764890607875092&wfr=spider&for=pc>
https://www.mct.gov.cn/ggfw/zyjzzt/yanchu/yanchujqrm/202507/t20250711_961130.html
<https://wticket.chncpa.org/product.html?id=10001631>

https://yule.sohu.com/a/920462183_500695

³⁸<https://www.ccmapp.cn/news/detail?id=6896cc518f8a8e7b6d40f9d1&categoryname>
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1839947931235807571>

Японія (13-14.12.2017)³⁹, або спільної постановки Шанхайського Великого театру та Шанхайського міжнародного центру мистецтв (15-17.11.2024)⁴⁰, а також версії від НЦВМ (27.11-01.12.2018) та інші варіанти. Не поступається популярністю і **«Чарівна флейта»**. Значною театральною подією стала постановка на відкритому повітрі Шанхайського Великого театру спільно з Гамбурзькою державною оперою (25-26.08.2018)⁴¹. Не можна не сказати і про версію Центрального оперного театру та НЦВМ 2018 року, відправною точкою для якої стала вистава Національного центру 2009 року⁴². Резонанс викликала також постановка Великого театру при культурному центрі Гонконгу (15-18.05.2025)⁴³.

Коло опер зрілого періоду доповнює і **«Так чинять усі»**. Однією з перших прем'єрних вистав цієї опери у Китаї можуть вважатися спектаклі у Шанхайській консерваторії музики та в театрі «Маджестик» (обидва – 1986 р.)⁴⁴. З постановок останніх років на увагу заслуговують: концертна версія у виконанні артистів Центрального оперного театру (20.04.2019)⁴⁵ та скорочена версія, представлена Науково-дослідним інститутом опери на святкуванні 100-річного ювілею Пекінського університету (08-09.06.2025)⁴⁶. Завойовує слухацьку аудиторію і **«Викрадення із сералю»**. Один із яскравих епізодів – гастролі Турецької національної опери в НЦВМ (01-02.05.2013).

³⁹<https://www.shcmusic.edu.cn/2018/0319/c1619a22740/page.htm>

⁴⁰<https://www.shanghai.gov.cn/nw4411/20241115/28d15048165a4e6d851bab3ab6447d31.html>
https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3ODYyMDgwNg==&mid=2650965326&idx=2&sn=c7d56670f6f2b13b170a7aa0a1029d41&chksm=851a0d477d2f0f5ebca860e4d9ec86cf84a0c30359b2936069ade9552900063a71109305465b&scene=27

⁴¹https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2339031

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1609390384398068483&wfr=spider&for=pc>

⁴²http://www.xinhuanet.com/politics/2018-05/30/c_1122914301_7.htm

<https://www.chinaopera.com.cn/news/256.html>

⁴³<https://www.operahongkong.org/zh-hant/魔笛-2025/>

⁴⁴<https://www.shcmusic.edu.cn/2016/1220/c1619a22710/page.htm>

⁴⁵<https://www.chinaopera.com.cn/news/1500.html>

<https://www.chinaopera.com.cn/news/1492.html>

⁴⁶https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAwOTcxMzg5NQ==&mid=2650306719&idx=1&sn=39f976538cb12020988f2399771d3cc2&chksm=82915cc3128bcb5d5b493d436a649aa5c1123bb427fd108a6b456282d3a96f7ef46e243cb7&scene=27

Окрім виконання вистав мовою оригіналу (з китайськими субтитрами), існують варіанти як перекладу китайською мовою, так і багатомовних версій («Викрадення із сералю», 2013). Альтернативою стаціонарним сценічним постановкам стають виконання опер у концертній версії, а також пошук інших – не театральних локацій та сучасних сценографічних рішень. Узагальнюючи наведену інформацію, ще раз наголосимо, що оперна творчість В. А. Моцарта відома сучасному слухачеві в Китаї у вигляді обраної «золотої колекції». Проте й цього вже виявилось достатньо, щоб на сьогодні сформувалася плеяда сучасних співаків, які, спеціалізуючись на виконанні моцартівського репертуару, вже отримали визнання на світовому рівні. Серед них:

- сопрано Ю Гуаньцюнь (于冠群) – активно співпрацює з Оперою Лос-Анджелеса (La opera) та Метрополітен-опера. Володарка премії «Греммі» у номінації «оперне мистецтво» за партію з «Привидів Версаля» (1991) Дж. Корільяно, вона зарекомендувала себе у партіях моцартівських героїнь з «Весілля Фігаро», «Дон Жуана». Один із останніх її яскравих виступів – роль Донни Анни на сцені La opera (2023), за підсумками котрої вона була оцінена як виконавець, який «доводить традиційну оперу Моцарта до досконалості», а її голос «дарує літній бриз, свіжий та пронизливий»⁴⁷;
- мецо-сопрано У Хунні (吴虹霓), чий дебют в партії Дорабелли у «Так чинять усі» у квітні 2023 року на сцені Королівського театру в Канаді став справжнім «відкриттям сезону». Музичні критики оцінили її видатні вокальні дані, порівнявши «плавний та чудовий спів» із «дзюркотінням води»⁴⁸;

⁴⁷ 洛杉矶歌剧院《唐璜》创纪录三位华人歌唱家同台演出.

<https://m.chinanews.com/wap/detail/chs/zw/hm651f3287d53b803cedc59526.shtml>

⁴⁸ 国际乐讯|中国女中音歌唱家吴虹霓加拿大唱响莫扎特喜歌剧《女人心》.

https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_22783016

- Чжоу Сяолін⁴⁹ (周晓琳) – солістка Національного центру виконавських мистецтв, багаторазово виконувала провідні ролі в операх «Весілля Фігаро», «володарка чистого голосу та вишуканих інтерпретацій» особливо в моцартівських партіях (наприклад, Графиня у «Весіллі Фігаро», постановки 2015, 2023 років);
- Лі Цзінцін (李晶晶) – сопрано Китайського національного оперного театру, яка «володіє проникливим та яскравим стилем співу із вправними та драматичними відтінками, одна з перспективних представниць нового покоління китайських співаків та оперних виконавців». Творчим успіхом є участь співачки в інтернаціональному китайсько-турецькому проєкті постановки «Викрадення із сералю» (2013), у «Чарівній флейті» (2018) та «Так чинять усі» (2019) на сцені Китайської національної опери⁵⁰.

Названими іменами не вичерпується весь список сучасних виконавців моцартівського репертуару в Китаї. Наведення поодиноких з багатьох прикладів у рамках даного дисертаційного дослідження зроблено виключно з метою констатації важливості класичної академічної традиції як для музично-сценічної практики, так і для наукової, особливо в умовах стрімкого розповсюдження новітніх цифрових технологій. Оперні твори В. А. Моцарта залишаються тим острівцем музично довершеного та, водночас, по-людськи щирого та справжнього, досягти яке можна лише завдяки професійним зусиллям у сукупності з розумінням виконавцем усього комплексу виразно-сміслових та технічних завдань. Це, своєю чергою, робить дану тему завжди затребуваною.

⁴⁹ 演出链接：国家大剧院《费加罗的婚礼》.

https://www.cnpcpa.org/zxdt_331/zxdtlm/yczx_332/201505/t20150504_127707.shtml

⁵⁰ <https://www.ncpa-classic.com/yyclts/78/>

Висновки до Розділу 2

1. Перехід від пізнього бароко до класицизму й раннього романтизму (близько 1750 – 1820 рр.) став одним із ключових переломних етапів у розвитку європейської музичної культури, адже він супроводжувався радикальним переосмисленням ролі жіночого голосу в оперній драматургії. Якщо у бароковій *opera seria* сопрано постало, насамперед, як риторично-декоративний інструмент афектології, то вже в наступні десятиліття воно поступово перетворюється на багатовимірний драматургічний засіб, що об'єднує технічну довершеність, психологічну глибину та культурно-символічну функцію.

Еволюція сопрано від афекту до глибин психології жіночого серця не була одномоментною: вона розгорталася в кілька взаємопов'язаних етапах, кожен з яких формував нові моделі звукової ідентичності та семантичного навантаження сопрано. У пізній бароковій традиції, представленій операми Алессандро Скарлатті чи Георга Фрідріха Генделя, домінувала модель, заснована на блискучій демонстрації віртуозної техніки та контрастних афектах, часто відірваних від наскрізної драматургії. Арії *da capo* виконували роль автономних вокальних «вітрин», де головною метою було вражати слухача колоратурними пасажами, стрибками, динамічними контрастами й ефектними каденціями.

Реформа Крістофа Віллібальда Глюка докорінно змінила цю парадигму. У творах «*Orfeo ed Euridice*» (1762), «*Alceste*» (1767), «*Iphigénie en Tauride*» (1779) композитор свідомо відмовився від надмірної прикрашеності, підпорядкувавши вокальну лінію драматичному жесту й внутрішньо мотивованому афекту. Глюківське «етичне» сопрано стало носієм концепції «правди почуття», де техніка втратила статус самоцілі й перетворилася на засіб правдивого вираження. На цьому фундаменті Моцарт створив систему жіночих вокальних архетипів, у яких тембр, теситура й технічний профіль співвідносилися з емоційним і соціально-моральним

статусом персонажів. Його сопрано поєднувало в собі як колоратурну складність і драматизм (Констанца в «*Die Entführung aus dem Serail*»), так і ліричну чистоту та моральну шляхетність (Паміна у «*Die Zauberflöte*»), або ж гостру комічність (Деспіна в «*Così fan tutte*»). У такий спосіб В. А. Моцарт заклав передумови майбутньої системи *Fach*, де голос перестає бути маскою афекту і перетворюється на індивідуалізований психологічний портрет.

В естетиці *bel canto* (Вінченцо Белліні, Гаетано Доніцетті) колись декоративна віртуозність отримала новий сенс – вона почала відображати внутрішні кризи й психологічні надломи. У В. Белліні кантилена набуває архітектонічної довершеності: довгі аркові фрази, ідеальне *legato* та контроль дихання створюють ефект «великої співочої лінії», де кожен звук є смислово значущим. Г. Доніцетті, своєю чергою, розширює емоційний діапазон, використовуючи вокальну легкість як носій драматичної експресії. Його знаменита «сцена божевілья» Лючії в «*Lucia di Lammermoor*» стала зразком того, як віртуозність перетворюється на метафору фрагментації свідомості.

У творчості Джузеппе Верді драматичне сопрано досягає рівня «голосу соціальної правди». Його героїні уособлюють не лише особисті переживання, але й універсальні цінності – свободу, гідність, жертвність. Вокальна лінія вердієвських партій поєднує колоратурну рухливість («*Sempre libera*» з «*La traviata*») із героїчною масштабністю («*Pace, pace mio Dio!*» з «*La forza del destino*») та камерною інтимністю («*Ave Maria*» з «*Otello*»). У такій парадигмі голос виконує функцію суспільно-риторичного медіума, а виконавиця повинна демонструвати надзвичайну витривалість і пластичність динаміко-тембрового діапазону. Нарешті, в операх Р. Вагнера драматичне сопрано підноситься до рівня міфопоетичного архетипу. У його концепції *Gesamtkunstwerk* голос інтегрується в безперервний музично-драматичний потік, де оркестр і вокал утворюють неподільну цілісність.

Отже, вагнерівський *Hochdramatischer Sopran* (Брюнгільда, Ізольда, Ельза) втілює не лише персонажа, а й надособистісні ідеї-символи – Долю,

Вічність, Космос. Це **тембро-образ**, який успадковує від попередників глюківську правду драматичного жесту, моцартівську психологічність, *bel canto*-кантилену й вердієвську масштабність, але трансформує їх у нову якість – у звуковий монумент міфологічної тотальності.

Якщо оминати технологічні засади співу, то наприклад, розуміння вокальної мови В. А. Моцарта інтерпретаторами охоплює загальні (якщо не універсальні) закони музичного мислення. У пропонованому аналізі – це образні, жанрово-стилістичні (мелодико-ритмічні, гармонічні), синтаксичні особливості буфонного образу. Ключову позицію в розумінні моцартівського вокального стилю відіграє логіка гри у поведінці персонажа, яка закладена в образній драматургії твору, тоді як у Р. Вагнера – міфопоетичне мислення і трансцендентний масштаб значущості жіночого тембро-символу. Надані зразки інтерпретації вокальних амплуа видатних сопрано ХХ століття мають велике значення для дослідження сучасної виконавської практики. На вищому мистецькому рівні спостерігаємо латентний, але перманентний процес «реверсивного універсалізму» – повернення до ідеї виконавської гнучкості, яка долає межі *Fach*. Таким чином, виконавська когнітивістика починається з особистого досвіду співачки, який поєднує музичні здібності та відчуття стилю, форми та жанру твору – аж до світоглядно-філософської висоти музичного пантеону жіночих архетипів: від Ероса до Танатоса.

Проведений аналіз специфіки жіночого сопрано в оперних партіях від барокової до романтичної доби засвідчив складну траєкторію: від технічно універсального *bel canto* до структурованої системи *Fach* і, зрештою, до дедалі більшої індивідуалізації виконавської ідентичності в творчості виконавиць ХХ–ХХІ століть. Співачки, зберігаючи технічну відповідність певному типу, дедалі частіше відходять від жорстких класифікацій, що свідчить про повернення до ідеї вокальної універсальності, адаптованої до нових естетичних і соціальних викликів.

ВИСНОВКИ

Узагальнемо спостереження виконавської аналітики стосовно предмету та мети дослідження. Почнемо з методології.

1. Сучасні публікації, присвячені вивченню специфіки сопрано, демонструють складну траєкторію:

- від технічно універсализації *bel canto* (XVII – початок XVIII століть);
- через *структуралізацію* (системи *Fach*) і, зрештою, до
- дедалі більшої *індивідуалізації* в добу постмодерністського пошуку виконавської ідентичності (режисерський театр, мистецькі проекти, концертні вистави старовинних опер тощо).

Трактування терміна «амплуа» в сучасній оперній інтерпретології має скоріше більш широке значення, ніж вузькофахове, хоча його значення обумовлені когнітивним трикутником «технологія – психологія – творчість як інтерпретація».

Дослідницька стратегія когнітивного підходу до специфіки вокального амплуа – *установка на інтерпретативне мислення співака / співачки* – в контексті оперної інтерпретології полягає в наступному:

- 1) врахувати історичну генезу явища оперного театру (в нашому випадку тип співацького голосу – сопрано, його амплуа);
- 2) вивчити композиторський оригінал оперної партії – вокальну мову свого героя, персонажа в контексті художнього цілого;
- 3) на ґрунті аналізу множинної варіативності виконавських версій **розкрити сутність вокально-сценічного образу як відкрито функціонально-динамічну систему.**

Отже, питання формування інтерпретативного мислення виконавця є ключовим для розуміння динаміки оперної традиції від класики XVII–XIX століть до її ревіталізації в сучасному виконавстві. В наш час взаємозв'язок вокальної мови та мислення співака постає засадничим чинником його професійної ідентичності.

2. Усі історичні амплуа сопрано уособлюють іманентну суб'єктність жіноцтва. Виконання оперних партій сопрано насичує музичний простір відповідним навантаженням прояву фемінності – відкритість, наповненість, краса (тілесна та ментальна), непередбачуваність, здатність до вольового зухвальства, загадковості, надчуттєвості, емоційне піднесення.

Голос сопрано виявляє широту діапазону станів людської натури: своєрідна зустріч із проявом чуттєвої інтимності; коливання між екстатичною неперевершеністю і повним спустошенням («розчиненням» у *за-бутті*). Саме жіночість сопрано дарує слухачеві дотик до граціозної незвичайності, яка немов просякнута символічною здійсненністю, міфологічним конструктом, відчуттям присутності метафізичного, ірраціонального (чаклунство, сакральна посвята).

Легкість та елегантна м'якість звучання сопрано поєднуються з потужністю голосу, його надлишковою пластичною спроможністю, демонструючи яскравість та незабутність «народженої» мелодії.

Носій сопрано – жінка; отже, неодмінним постає зв'язок із чуттєвою інтимністю, яка має специфічну рису свого прояву в музиці – бути прихованою уявою та водночас фіксувати свій розквіт, надаючи ознаки присутності Еросу

3. Аналіз творчості «зіркових» сопрано засвідчив роль інтерпретативної складової їх виконавського стилю, який, як правило, формується на «трьох китах» професійної підготовки співаків:

- вокальна технологія (голос, співацький апарат, тембр);
- вокальна мова (яку означає композитор через своє мислення);
- виконавський стиль як інтерпретація.

Видатні виконавиці оперної класики Дж. Норман, Р. Флемінг, С. Йончева свідомо розширюють межі фахової класифікації, поєднуючи технічну майстерність із самобутнім прочитанням вокально-сценічного образу (не озираючись на типологічні обмеження). Такий підхід актуалізує творче

мислення артисток оперної сцени як знаряддя самопізнання, креативної сили, стилістичної гнучкості та культурної ідентифікації.

Таким чином, *інтерпретативне мислення – це умова успішної діяльності артиста-вокаліста і стратегія виховання «універсальної співачки»* в соціокультурних запитах XX–XXI століть.

3. Культурологічний дискурс пізнання історико-стильової динаміки сопрано репрезентований вченням німецького мислителя, «філософа життя», ірраціоналіста Ф. Ніцше. Йдеться про два типи культурного начала – аполлонічне (системність, традиція, спокій) та діонісійське (драматизм, надлишковість, потужність, нелінійність, поза-чуттєвість). У Розділі 1 розкрито **перспективу вивчення** фемінних візій в міфологічних образах через оформлення архетипічних інваріантів, що характеризується ідеєю «подвійності» буттєвості. Так, образ Арміди стає прикладом культурологічного синтезу «деформаційної спокуси» та «спокуси творіння». Цінними є змістовні когнітивні пари:

- краса / руйнація (демонтаж);
- реальне / ірреальне;
- велике звершення (творіння) опонує фальшивому за-буттю;
- дійсне / містичне;
- розум / емоція (пристрасть);
- раціональність / поза-чуттєвість.

Таким чином, генеза образів грецької міфології слугувала запорукою створення галереї різноманітних символічних констант-архетипів, які реалізуються в мистецтві (зокрема, в музиці), літературі, творчості в цілому. Отже, музичний світ представляє слухачеві перлини жіночого вокалу – сопрано, який реалізує поліваріативну спрямованість свого змісту, форми, композиції, надаючи «гендерні крила» мистецтву музики.

Інтерпретаційна парадигма сопрано об'єднує архетипічність та раціональність. Дані складові демонструють глибокі, напружені, драматичні

відносини між дійсністю (реальністю) наявного буття та поза-чуттєвою неформальністю мистецтва.

Реальність оперного співу відкривається в культур-антропологічному просторі та розкривається завдяки двом логіко-мистецьким візіям: чуттєвості (поза-межного) та форми (наявної обмеженості, традиції), які виявляють себе завдяки символічній множинності – концептам-архетипам, що є носіями образотворення головних героїнь оперної справи.

Надано класифікацію інтимної чуттєвості в жанровому часопросторі опери у вигляді: **від’ємної** та **доповненої** сенситивності, які пов’язані онтологічним критерієм «повнота / порожнеча», що активно впливає своєю присутністю на образні амплуа героїнь сопрано. У такий спосіб феномен сопрано маніфестує символізацію (не)перекладностей раціональними засобами та демонструє уособлення у вигляді *музичної Інаковості – нелінійної поза-межності*.

Музична утаємниченість (містичність) і піднесення розуму будуть завжди підтримувати сопрано в його творчому акті неперевершеності та нескінченного прагнення трансцендентної сакралізації Жіноцтва!

3. У Розділі 2 мистецтво сопрано як явище європейської оперної практики XVII–XIX століть досліджено в контексті парадигмальної зміни естетичних пріоритетів, виконавських амплуа, театральних-інституційних вимог минулого та почасти сьогодення.

Типологізація жіночого сопрано в оперному мистецтві є складною багатовимірною системою, що охоплює біофізіологічні, віртуозно-технічні параметри голосу, а також історично вкорінені естетичні, соціокультурні та драматургічні чинники вокальної мови. Історична ретроспектива мистецтва сопрано постає як поступова «модуляція» – *рух* від виконавського універсалізму, притаманного творам епохи *bel canto*, що передбачала функціональну мобільність амплуа сопрано, – до спеціалізованої вокальної стратифікації, що склалася в оперній практиці другої половини XIX століття

в межах системи *Fach*. Визначено її роль як регулювання співвідношення типу голосу, драматургічної функції вокально-сценічного образу та репертуарного призначення.

Універсальність, притаманна виконавицям XVIII–XIX століть – «зіркам» мистецтва сопрано свого часу, таким як Ізабелла Колбран, Джудітта Паста, Генрієтта Зонтаг та Марія Малібран – полягала у здатності вільно охоплювати широкий спектр ролей, адаптуючи свій голос до різних стилістичних та драматичних завдань. Приклади творчості оперних примадон минулого вказують на універсалізм як естетичну парадигму доби, що віддзеркалила уявлення про взаємозамінність тембрових і емоційних модусів жіночого голосу: від колоратурного до лірико-драматичного.

Згодом, зі зміною оперної естетики, зростанням оркестрової потужності та інституалізацією театральної системи, відбувається уніфікація голосових типів, яка значно обмежує інтерпретаційну свободу виконавиць. У цьому контексті українська співачка світового рівня Соломія Крушельницька постає як символ перехідної культурної межі: її сопранове звучання унаочнило перед-фахову універсальність на зламі епох. Артистка в своїх ролях-партіях поєднала технічну майстерність, гнучкість і експресію драматичного сопрано, виконуючи репертуар в стильовому діапазоні від *bel canto* до італійського веризму та німецької міфології оперних творінь Р. Вагнера.

В аспекті феноменології творчості видатних представниць оперного виконавства типологія сопрано постає не як формальна класифікаційна система, а як культурний архетип, що фіксує зміни естетичних норм, соціокультурних уявлень про жіночий голос, його репрезентативну функцію в оперному творі, семантичне амплуа.

Жіноче сопрано в європейському мистецтві минулих століть – це не формалізована голосова детермінанта, а динамічне явище, що має історичні корені і водночас перебуває в сучасному культурному хронотопі, щоб

засобами вокальної мови відображати змінні уявлення про жіночність та її інтерпретацію, бути «містком» вокальної ідентичності умовного персонажа та реальної життєтворчості видатних співачок, що проживають історії своїх героїнь «тут і зараз».

Таблиця 7

Історичний етап	Композитори	Технічні параметри	Драматургічна функція	Семантичний вимір	Приклади ролей
Пізнє бароко (1700–1750)	А. Скарлатті, Г. Ф. Гендель	Висока рухливість, розширена колоратура, переважання верхнього регістру, фіксований діапазон (прибл. c^1 – d^3), стабільність у швидких пассажах	Відтворення контрастних афектів у межах арії <i>da capo</i> , формалізованість емоцій	Риторичний знак, «вітрина» вокальної майстерності	Еракля (<i>«L'Eraclea»</i> , А. Скарлатті), Клеопатра (<i>«Giulio Cesare»</i> , Г. Ф. Гендель)
Реформа Глюка (1760–1780)	К. В. Глюк	Чистота кантилени, обмежена колоратура, виразне <i>legato</i> , рівновага регістрів, теситура від b мал. октави до c^3 , контроль динаміки	Єдність музики й дії, підпорядкування вокалу драматичній правді	Етичний голос, носій «правди почуття»	Алцеста (<i>«Alceste»</i>), Іфігенія (<i>«Iphigénie en Tauride»</i>)
Моцартівська система архетипів (1780–1791)	В. А. Моцарт	Гнучка техніка, диференціація типів сопрано (<i>drammatico d'agilità</i> , <i>lirico</i> , <i>soubrette</i>), рівність регістрів, від c^1 до d^3	Психологічна деталізація характеру, соціально-моральне маркування через вокал	Голос як індивідуальний портрет і соціальна характеристика	Паміна (<i>Die Zauberflöte</i>), Констанца (<i>Die Entführung aus dem Serail</i>), Деспіна (<i>Così fan tutte</i>)
Романтичне bel canto (1800–1840)	В. Белліні, Г. Доніцетті	Довгі фрази (<i>arche</i>), ідеальне <i>legato</i> ,	Вираження внутрішніх криз, афективних	Голос як інструмент психологічного аналізу	Норма (<i>«Norma»</i>), Лючія (<i>«Lucia di</i>

		економія використання колоратури, діапазон b мал. октави – e ³ , контроль <i>messa di voce</i>	коливань, психологічних надломів		<i>Lammermoor</i> »), Анна (« <i>Anna Bolena</i> »)
Вердівське драматичне сопрано (1840–1880)	Дж. Верді	Потужне <i>squillo</i> , широкий діапазон (a мал. октави – c ³), рівність регістрів, гнучка динаміка, витривалість для 3–4 актів	Втілення суспільно-риторичних ідей, синтез камерної інтимності й героїчної масштабності	Голос соціальної правди, символ свободи й гідності	Віолетта (« <i>La traviata</i> »), Дездемона (« <i>Otello</i> »), Аїда (« <i>Aida</i> »)
Вагнерівське Hochdramatic Sopran (1840–1883)	Р. Вагнер	Масивний Klangvolume n, <i>squillo</i> для прорізання оркестру, рівність регістрів, стабільність у високій теситурі (часте si b ² –do ³), дикційна чіткість, витривалість у довгих сценах	Міфологічний масштаб, інтеграція в безперервний оркестровий потік, відсутність номерної структури	Акустичний символ міфу, носій космічних ідей і вічних архетипів	Брюнгільда (« <i>Der Ring des Nibelungen</i> »), Ізольда (« <i>Tristan und Isolde</i> »), Ельза (« <i>Lohengrin</i> »)

Таким чином, еволюція сопрано від другої половини XVIII до кінця XIX століття (див. табл. 7) постає як рух від риторики одного афекту до полісемії універсального символу, від персоніфікації амплуа – до інструмента художнього мислення, здатного акумулювати багаторівневі емоційні, психологічні та культурні значення.

У технічному вимірі це означало зростання діапазону, регістрової єдності, витривалості й динамічної пластичності; у драматургічному – перехід від фіксованої моделі афекту до суб'єкта з багатим внутрішнім

життям; у культурно-семантичному – трансформацію від знака прикрашеної риторики до символу етичних, соціальних і міфологічних ідей. Як наслідок, в XIX столітті сопрано перестає бути лише вокальним регістром і стає універсальним художнім медіатором, який уособлює не тільки музичні, але й духовно-культурні наративи європейської опери, що згодом були закріплені та інституціоналізовані системою *Fach*, перетворивши історично сформовані моделі на чітко структуровану типологію європейського оперного театру.

Наведені приклади творчості видатних представниць мистецтва сопрано в новітній виконавській практиці засвідчили, що як європейська, так і китайська традиції простежують паралельні семантичні траєкторії: від розуміння жіночого голосу як уособлення архетипів жіночності до його трансформації в етичний символ і космічний знак. У цьому контексті голос постає не лише як музичне явище, а й як універсальна семіотична категорія культури, що інтегрує естетичний, психологічний і метафізичний виміри її буття.

Отже, закономірним постає завдання подальшої перспективи концептуалізації співацького голосу як феномена, що має стратегічне значення для оперної інтерпретології та вокальної педагогіки сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт, Г. (1990). *В. А. Моцарт*. Ч. II, кн. 2. 1787-1791.
2. Арістотель. (2018). *Поетика*. Харків. FOLIO, 154.
3. Артем'єва, В. Б. (2018). «Ацис і Галатея» Жана-Батіста Люллі та Георга Фрідріха Генделя: два погляди на один сюжет. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 107–116.
4. Артем'єва, В. Б. (2024). «Кадм і Герміона» Жана-Батіста Люллі як перший зразок жанру ліричної трагедії. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 139, 158–169.
5. Башмакова, Н. (2019). Арії Г.-Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей, 16, 97–109. Режим доступу: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/261>
6. Бодак, Я. (2017). *Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття* : навчальний посібник. Дрогобич : Коло, 280.
7. Бояренко, Т. В. (2015). *Інструменталізм арій bel canto в оперній музиці XVII–XIX століть у концертному виконанні з фортепіано*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
8. Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 22.
9. Гнидь, Б. П. (1997). Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії XVII–XVIII ст. *Історія вокального мистецтва*. Київ, 23–29.
10. Говорухіна, Н. (2008). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладах творів Р. Шумана, Х. Вольфа,*

- А. Шенберга*). (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
11. Данишина, В. (2010). *Французький музичний театр від бароко до класицизму: на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана-Філіппа Рамо*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03). Київ, 209.
 12. Жаркова, В. Б. (2016). Французький музичний театр XVII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій. *Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокві шифри світового мистецтва*. Харківський націон. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 7, 6–21.
 13. Зав'ялова, О., Ярको, М. (2022). Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка*. 22, 2. Київська Академія мистецтв України. URL: <https://www.culturology.academy>. С. 8–16.
 14. *Історія опери* (1998): навч. посіб. / Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Київ: Музична Україна, 247.
 15. Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* : автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 17.
 16. Кречко, Н., Рязько, О. (2022). *Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві*.
 17. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192>
 18. Кун, М. А. (2013). *Легенда та міфи Стародавньої Греції*. Київ: N. Terletsky, 229.
 19. Лезер-Маттесіус, І., Глазер-Науда, Л. (2024). *Чарівна Флейта. Опера Вольфганга Амадея Моцарта*. К.: Вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 48.

- 20.Лю Тін (2022). Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 81–117.
- 21.Митюшин, В. (2020). Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*, 30 (2), 400–413. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30>
- 22.Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- 23.Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть* : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Факт, 576.
- 24.Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 440–459.
- 25.Павленко, В. В. (2005). *Словник іноземних музичних термінів та виразів*. Вінниця: NOVA KNYHA PUBLISHERS, 384.
- 26.Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів, 640.
- 27.Різаєва, Г. Є. (2023). Soft skills Крістофа Віллібальда Глюка у кейсі «опера реформа у XVIII столітті». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 136, 87–101.
- 28.Словник античної міфології (1985). К.: Наукова думка, 236.
- 29.Стахевич, О. Г. (2002). *Основи вокальної педагогіки*. Ч. 1. Х.-Суми, 92.
- 30.Сун Яхуан. (2025). Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовно-стильові пріоритети. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 22.

31. Сюй І. (2006). *Про драматичну якість оперної музики Моцарта (на прикладі опери «Чарівна флейта»)*. 论莫扎特歌剧音乐的戏剧性--以歌剧《魔笛》为例. URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/hz-whyxyxb200603003>
32. Тан Чжанчен (2017). *Специфіка трактовки басу в опері XVII – XIX століть: між амплуа та характером*. (автореф. ... канд. дис. спец. ... 17.00.03. ХНУМ імені І. П. Котляревського), 18.
33. Тассо Торквато (2024). *Визволений Єрусалим. Поема* (пер. з італ. М. Стріха). Львів: Видавництво «Астролябія», 592.
34. Тянь Сюефей (2022). *Арія Графині з опери «Весілля Фігаро»: музично-драматургічний аспект*. 歌剧《费加罗的婚礼》中伯爵夫人唱段音乐的戏剧性探析 – 以咏叹调《何处寻觅,美好时光》为例 URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D02705032>
35. *Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія* (2002). Ред.-упоряд. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 742.
36. Хань Сяоянь. (2008). *Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті: дис.. ...канд.. мистецтвозн. 17.00.03 – Муз. мистецтво. ЛНМА*, 176.
37. Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків : науково-популярне видання*. Суми : Собор, 184.
38. Хуан Лей (2021). *Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти* (дис. ... доктор філософії). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 209.
39. Черкашина-Губаренко, М. (2012). *Оперний театр у просторі мінливого часу. Музика у співдружності мистецтва та філософсько-естетична думка*, 15, 68–79.

- 40.Цинь Яньвей (2016). *Виконавський аналіз арії Деспіни з «Так чинять усі» Моцарта*. 浅析莫扎特咏叹调《年轻姑娘应该懂得》的音乐分析及角色塑造. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D01863095>
- 41.Чень Іно (2004). *Специфіка дуєтів в опері «Весілля Фігаро» Моцарта*. 《费加罗的婚礼》重唱研究. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/Y597565>
- 42.Чжан Бінге (2017). *Дослідження вокальної техніки арій Таміно в опері Моцарта «Чарівна флейта»*. 莫扎特歌剧《魔笛》中塔米诺二首咏叹调的演唱技巧研究. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D01290315>
- 43.Чжан Цзінцзін (2012). *Значення сонатної форми в операх Моцарта*. 莫扎特歌剧的奏鸣曲式结构应用研究. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D01623630>
- 44.Чжао Даньян (2021). *Образи трьох дам у «Чарівній флейті»: виконавський аспект*. 歌剧《魔笛》中三位侍女的形象塑造及演唱分析. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D02590438>
- 45.Чжан Ївень (2021). *Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві* (Дис. канд. мистецтвознавства; спеціальність 17.00.03 – Муз. мистецтво). Одеса, 195.
- 46.Чжао Чао (2015). *Виконавські особливості арій для баса у «Чарівній флейті» Моцарта*. 以歌剧《魔笛》中两首咏叹调为例，谈莫扎特歌剧中男低音声部特征. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D01143547>
- 47.Шаповалова,Л.В. (2025). *Аналіз музики в системі гуманітарних наук: парадигматика музикознавчого мислення. Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* (2025). (Навчальний посібник) / наук. ред: Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська. Харків (електронна версія).

48. Шень Веньфан (2015). *Арії «Чарівної флейти» Моцарта: виконавський та методологічний аспекти*. 歌剧《魔笛》中五首咏叹调的演唱艺术与教学研究 <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D01378097>
49. Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва: I ч.* Монографія: 2 вид., перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 391.
50. Юань Сін (2023). *Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»). ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 194.
51. Юнг, К. Г. (2024). *Архетипи і колективне несвідоме*. К.: Центр навчальної літератури, 120.
52. Юцевич, Ю. (2009). *Музика*. Словник-довідник. К.: Навчальна книга, 352.
53. Янь Сихань. Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*»: жанровий та виконавський аспекти.
54. Янь Сихань. Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації.
55. Янь Сихань. Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано).
56. Янь Чжао (2023). *Музичні та виконавські особливості арії Таміно з опери «Чарівна флейта»*. 咏叹调《多么美丽的肖像》音乐特征与演唱分析 <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D03140967>
57. Іноземними мовами
58. Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. 304.
59. Abert, H. (2007). *W. A. Mozart*. (S. Spencer, Trans.; C. Eisen, Ed.). New Haven, CT: Yale University Press.

60. Ardoin, J., Fitzgerald, G. (1974). *Callas: the art and the life*. Holt, Rinehart and Winston.
61. Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press. 345.
62. Ashbrook, W. (1982). *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press.
63. Ashbrook, W. (1985). *The operas of Puccini*. London, 120.
64. Barbier, P. (1996). *The world of the castrati: The history of an extraordinary operatic phenomenon*. Souvenir Press. 288.
65. Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press. 488.
66. Batovska, O., Grebenuk, N. & Byelik-Zolotaryova, N. (2022). Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*, LXVII, Special Issue 2, 73–98. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06
67. Boldrey, R. (1994). *Guide to operatic roles & arias*. Caldwell Pub Co.
68. Brown, B. A. (1995). *W. A. Mozart: Così fan tutte*. Cambridge University Press.
69. Budden, J. (1992). *The operas of Verdi. Volume 1: From Oberto to Rigoletto* (Rev. ed.). Oxford: Clarendon Press, 720.
70. Buelow, G. J. (2004). *A history of Baroque music*. Indiana University Press. 720.
71. Burrows, D. (2012). *Handel* (2nd ed.). Oxford University Press. 656.
72. Carter, T. (2002). *Monteverdi's musical theatre*. Yale University Press. 326.
73. Cassirer, E. (2023). *The Philosophy of Symbolic Forms*. Taylor & Francis. 398.
74. Chusid, M. (1998). *Verdi's Middle Period: Source, Studies Analysis and Performance Practice*. 1st ed. University of Chicago Press. 444.
75. Collinson, S. (2018). *The Classical Music Book: Big Ideas Simply Explained*. Dorling Kindersley. 352.

- 76.Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. The University of North Carolina at Greensboro.
- 77.Dean, W., Knapp, J. M. (1995). *Handel's operas, 1704–1726*. Clarendon Press; Oxford University Press. 820.
- 78.Deathridge, J. (2008). *Wagner beyond good and evil*. University of California Press.
- 79.Doscher, B. M. (1994). *The functional unity of the singing voice*. Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 331.
- 80.Einstein, A. (1945). Aria and Song. *Mozart, his character, his work*. Translated by A. Mendel, N. Broder. New York: Oxford University Press, 355–380.
- 81.Feldman, M. (2015). *The castrato: Reflections on natures and kinds*. University of California Press. 496.
- 82.Fleming, R. (2004). *The Inner Voice: The Making of a Singer*. Viking Adult, 240.
- 83.Giudici, E. (2016). Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia. Il saggiatore: Milano.
- 84.Guccini, G. (1988). Il teatro italiano nel Settecento. Societa editrice il Mulino: Bologna.
- 85.Gossett, P. (2019). *Divas and scholars: performing Italian opera*. University of Chicago Press.
- 86.Glasow, E. T. (2003). Divas of Mozart's Day. *The Opera Quarterly*. Volume 19, issue n°2, 310–313.
- 87.Guo, X. (2021). *The archetypal female image in Chinese national opera: A study of Xi Shi* (Doctoral project, University of Nevada, Las Vegas). Digital Scholarship@UNLV. <https://doi.org/10.34917/28340343>
- 88.Haskell, H. (1996). *The early music revival: A history* (Reprint ed.). Courier Corporation. 232.

89. Hertz, D. (2003). *Music in European capitals: The galant style, 1720–1780*. W. W. Norton. 1078.
90. Hertz, D. (2008). *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781–1802*. WW Norton & Company.
91. Hsiao-t’I Li. (2019). *Opera, Society, and Politics in Modern China*. Harvard-Yenching Institute Monograph Series. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 365.
92. Innis, R. E. (2009). *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*. Indiana University Press. 296.
93. Khattabi, N. (2013). *Du voix de ville à l’Air de cour: les enjeux sociologiques d’un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle*. *Seizième Siècle*, 9 (1), 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076
94. Kimbell, D. R. (1991). *Italian opera*. Cambridge University Press.
95. Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2016). *Handbuch der Oper* (14. Aufl.). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
96. Lam, J. S. (2022). *Kunqu: A classical opera of twenty-first-century China*. Hong Kong University Press.
97. Langer, S. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study of the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Third Edition. Harvard University Press. 334.
98. Landru-Chandès, Ch. (2017, Nov. 14). Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? [Light, lyrical, dramatic soprano... what’s the difference?]. *Cité de la musique. Philharmonie de Paris [City of Music. Paris Philharmonic]*, URL: <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference>
99. Latouche, J. (2022). *L’influence qu’exercent certains rôles d’opéra français romantique, requérant à la fois plusieurs types différents de voix de*

soprano, sur le développement vocal de l'interprète. Bibliothèque de l'Université Laval, Québec

100. <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/07c29418-6299-47ea-a7a5-a965a9a358e1>
101. [Mackerras, Colin](#)
102. Mackerras, P. Colin (1972). *The rise of the Peking Opera, 1770-1870: social aspects of the theatre in Manchu China*. Clarendon Press. Oxford. 346.
103. Manén, L. (1987). *Bel canto: the teaching of the classical Italian song-schools: its decline and restoration* (No Title).
104. Mancini, G. (1774). *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Nella stamparia di Ghelen. 206.
105. Mark, M. (2001). *Pearson Carol The Hero and Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw – H.II, 400.
106. McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. U of Minnesota Press.
107. McDoncell, K. (2001). *La Traviata – Three Sopranos' Views*. URL: <https://www.musicomh.com/classical/features-classical/la-traviata-three-sopranos-views>
108. Miller, R. (1986). *The Structure of Singing System and Art in vocal*. Schirmer Book. New York: A Division of Macmillan, Inc.: London: Collier Macmillan Publishers. 372.
109. Miller, R. (1996). *On the art of singing*. Oxford University Press. 336.
110. Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford University Press.
111. Millington, B. (1992). *Wagner*. Princeton: Princeton University Press.
112. Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music, with special emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press. 648.

113. Newman, E. (2009). *Gluck and the opera: A study in musical history*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139197281>
114. Newman, E. (2013). *Wagner nights*. LIT EDIZIONI.
115. Nietzsche, F. (1993). *The Birth of Tragedy. Out of the Spirit of Music*. Penguin. 160.
116. Norman, J. (2014). *Stand Up Straight and Sing: A Memoir*. Robson Press. 316.
117. Palisca, C. V. (1968). *Baroque music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. Press. 325.
118. Palisca, C. V. (1991). *Baroque music* (2nd ed.). Prentice Hall.
119. Parker, R. (Ed.). (2001). *The Oxford illustrated history of opera*. Oxford University Press.
120. Parrott, A. (2000). *The essential Bach choir*. Boydell Press. 240.
121. Perroux, A. (2015). *L'Opéra, mode d'emploi: Nouvelle édition*. Paris: Éditions Premières loges.
122. Petersen, B. (2020). *Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Wbg Academic in Herder, 142.
123. Rampe, S. (2019). *Die Musik in der Kultur des Barock*. Laaber-Verlag, 444. URL: <https://laaber-verlag.de/detailview?no=00197>
124. Ravens, S. (2014). *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing*. The Boydell Press, 237.
125. Rice, J. A. (2010). *Mozart on the stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
126. Rosselli, J. (1992). *Singers of Italian opera: The history of a profession*. Cambridge University Press. 272.
127. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing, Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4). 574–600.

128. Stark, J.A. (1999). *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press. 325.
129. Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press.
130. Titze, I. R. (2000). *Principles of Voice Production*. National Center for Voice and Speech, 409.
131. Thomas, F. (1968). *Die Lehre des Kunstgesanges nach der altitalienischen Schule*. Berlin.
132. Tosi, P. (1978). *Observations on the Florid Song of Sentiment on the Ancient and Modern Singers*. L., 1743 / Repr. Ceneve.
133. Wang Mingjie (2018). Parties soprano in lyrical operas R. Wagner, J. Verdi and P. Tchaikovsky. *Music Art and Culture*, 26, 161–172.
134. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-161-172>
135. Weiner, M. A. (1995). *Richard Wagner and the anti-Semitic imagination* (2nd ed.). Lincoln: University of Nebraska Press.
136. Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York.
137. Rosselli, J. (1992). *Singers of Italian opera: The history of a profession*. Cambridge University Press. 272.
138. Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press. 325.
139. Talbot, M. (2011). *The Vivaldi compendium*. Boydell Press. 270.
140. Tarling, J. (2001). *Baroque string playing for ingenious learners*. Corda Music Publications.
141. Terry, C. S. (1928). *Bach: A biography*. Oxford University Press, H. Milford. 292.
142. Whenham, J. (Ed.) (1986). *Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge University Press. 232.
143. Wolff, C. (2001). *Johann Sebastian Bach: The learned musician*. W. W. Norton & Company. 640.

ДОДАТОК ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Янь Сихань. (2024). Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte»: жанровий та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 73, 106-119. DOI 10.34064/khnum1-73.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemu_72_6_Sihan.pdf

Янь Сихань. (2025). Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 161-175. DOI 10.34064/khnum2-39.09

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_9_161-175_Sihan.pdf

Янь Сихань. (2025). Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 75, 95-106. DOI 10.34064/khnum1-75.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_6-95-106YANSIHAN.pdf

Основні положення та висновки оприлюднені в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських конференціях:

- «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі. До дня науки в Україні» (Харків, 17-18 травня 2021; ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Поетика музичної творчості» в межах науково-мистецького проекту "Практична музикологія" (Харків, 17 січня 2022 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);

- Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
- «INTER-PROTO-LOGOS»: міжнародний науково-творчий проєкт, присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025).