

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 784.3:78.071.1(4)"18":78.071.2:781.68

ШЕН І
ДИСЕРТАЦІЯ

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ ст.:
ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії (Phd)

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Шен І

Науковий керівник:
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Шен І. Камерно-вокальна творчість європейських композиторів XIX ст.: жанрова типологія та виконавська інтерпретація. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2026.

Дисертацію присвячено розробці типології камерно-вокальної творчості європейських композиторів XIX ст. у жанрово-стильовому та гендерно-виконавському аспектах. Камерно-вокальна творчість вказаного історичного періоду не була «другорядною» щодо опери. Навпаки, для одних композиторів вона ставала лабораторією стилю, для інших, особливо для жінок-композиторок, – засадничої сферою творчого самоздійснення. У сучасній концертній та педагогічній практиці XX–XXI століть твори названих авторів дедалі активніше входять до виконавського репертуару, звучать на концертній сцені, набуваючи популярності як серед молодих співаків, так і серед професійних виконавців. Водночас їх комплексне музикознавче осмислення досі залишається недостатнім, що й зумовлює актуальність дослідження. Концепція роботи ґрунтується на розумінні феномена камерності як особливого типу художнього мислення, що визначає специфіку композиторської поетики, жанрової системи та виконавської інтерпретації камерно-вокальної музики XIX століття.

Мета дослідження – визначити параметри традиції та сучасної виконавської інтерпретації камерно-вокальних жанрів в творчості європейських композиторів XIX століття.

Об’єктом дослідження є вокальне мистецтво Західної Європи XIX ст., **предметом** – жанрова типологія камерно-вокальної творчості в єдності композиторського і виконавського стилю.

Матеріалом дослідження є нотні тексти камерно-вокальних творів італійських композиторів (Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, С. МеркадANTE), жінок-композиторок XIX ст. – М. Малібран, І. Кольбран, Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, П. Віардо, Ж. Ланг, Л. Райхардт С. Шамінад, та інтерпретаційні версії циклів арієт та окремих камерно-вокальних творів Дж. Сазерленд, Мія Перссон, Дж. Бертаньйоллі, А. Моффо, Мара Адлер О'Келлі, Нью Юемін, У Хао, Ван Бін (сопрано), Ч. Бартолі, К. Леду, Дж. Бріделлі (мецо-сопрано), Л. Паваротті, Х. Каррераса, Джо Бріганді (тенор), Б. Лапланта (баритон).

Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, який потрактовує камерність не лише як комунікативну функцію жанру, а як естетичну форму самоздійснення та особистісну стратегію творчості. Задіяно жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, порівняльний; феноменологічний методи аналізу камерності як способу мислення. Важливу роль відіграє інтерпретологічний, гендерно-інтерпретативний та системний підхід.

Теоретична база спирається на праці: з історії опери, творчості композиторів, теорії вокальних жанрів, залучені монографії про композиторів та виконавців, авторські концепції, що розробляються на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського.

Наукова новизна отриманих результатів. У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано камерність у вокальному мистецтві, що постає **як самотійна художня парадигма композиторської та виконавської творчості XIX-XXI ст.**;

- складено типологію камерно-вокальних жанрів в творчості європейських композиторів XIX ст. (В. Белліні, Дж. Росіні, Г. Доніцетті, С. МеркадANTE, М. Малібран, І. Кольбран, С. Шамінад, П. Віардо, Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, Ж. Ланг, Л. Райхардт) та описано її з точки зору виконавської специфіки;

- визначено моделі камерності у вокальній творчості жінок-композиторок (від ліричної сповіді до соціально-рефлексивного вислову);

- доведено, що камерність у творчості жінок-композиторок стала однією з форм творчого самоздійснення й інтелектуальної автономії у XIX столітті.

Структура дисертації містить три розділи.

Розділ 1 «Камерно-вокальні жанри XIX століття як історико-культурний та виконавський феномен» містить три підрозділи, що висвітлюють історичний (1.1. «Історичні передумови жанру арії в історії музичного мистецтва»), теоретичний (1.2 «Арія та її різновиди в системі вокальних жанрів XIX ст.») та виконавський (1.3 «Камерність як художньо-виконавська модель») вектори дослідження. Здійснено історичний екскурс в історію малих жанрів, надано типологію жанрових різновидів від арії, аріозо, арієт, до баркарол, канцон, романсів, тарантел, балад позначено їхні спільні та відмінні риси, окреслено специфіку їхнього виконання, осмислено феномен камерності як типу виконання.

Розділ 2 «Камерно-вокальна творчість італійських оперних композиторів XIX ст.: жанрово-стильовий та виконавський аналіз» містить виконавський аналіз камерно-вокальних творів італійських композиторів XIX ст. – Дж. Россіні (2.1.), В.Белліні (2.2), Г. Доніцетті (2.3) та С. Меркаданте (2.4). – виокремлено типологічні риси їхніх камерно-вокальних творів та позначено взаємовпливи оперного та камерного виконання. Зокрема, малі вокальні форми Дж. Россіні є доволі масштабними, розрахованими на великий діапазон, з розвинутим фортепіанним супроводом. Камерно-вокальні твори В. Белліні представлено як цілісний жанрово-стильовий феномен. Аналіз трьох вимірів – поетичний, композиторський, виконавський – довів, що камерно-вокальна лірика митця характеризується високим поетичним рівнем, домінуванням кантиленної мелодики, драматургічною цілісністю та синтезом камерного й оперного начал. Виконавці цих творів XX-XXI ст. формують специфічний інтерпретаційний простір, що поєднує камерність із прихованою театральністю та потребує високої виконавської культури.

Камерно-вокальним творам Г. Доніцетті властива вокальна пластика, гнучкість та ліричний тон, проте слід відзначити, що вони теж зазнають оперних впливів (зокрема, проєкція оркестрового звучання у фортепіанному супроводі). Камерно-вокальні твори С. Меркаданте майже завжди – сцени, вони більш драматичні та, ймовірно, не надто легкі для співу, не носять салонного окрасу, мають виразну речитацію, контрастність, багатий інструментальний супровід. В результаті виокремлена виконавська модель камерно-вокальної творчості італійських композиторів першої половини XIX ст., яку умовно позначено як *театралізована камерність*. Ця «чоловіча» модель характеризується синтезом камерності та оперності (камерний жанр зберігає ознаки театрального мислення), вона орієнтована на репрезентацію емоції через співочу красу, кантиленність та театралізовану виразність. Її визначальними рисами є домінування *bel canto*, драматургічна завершеність музичного висловлювання, вокальна пластика, оркестровий тип фортепіанного супроводу, прихована сценічність.

У центрі уваги в **Розділі 3 «Жіноча композиторська творчість у просторі камерно-вокальної культури XIX століття: стиль, поетика, виконавські стратегії»** – феномен жіночого композиторського «голосу», який формується в умовах романтичної культури та контрастує моделі «чоловічого» письма. У підрозділі **3.1. «Жіноче обличчя» творчих інтенцій XIX ст.: гендерний аспект** на ґрунті філософських та соціокультурних засад того часу напрацьовано гендерний «портрет» жінки-митця, який екстрапольовано у підрозділ **3.2. «Композиторська поетика»** на вивчення опусів виконавиць М. Малібран, І. Кольбран (пункт 3.2.1), видатних композиторок XIX ст. – Ф. Мендельсон-Гензель (3.2.2), К. Вік-Шуман (3.2.3), П. Віардо (3.2.4), Ж. Ланг, Л. Райхардт, А. Голмес, С. Шамінад (3.2.5). Доведено, що камерно-вокальна лірика композиторок є простором інтимного самовираження, де інтонація постає як носій духовного досвіду. демонструє еволюцію від жанрової умовності Lied до філософії камерності, у якій звук набуває ролі засобу мислення. Позначено, що естетика камерності, яка стала

формою самоздійсненості жінок-композиторок, виявом їхньої інтелектуальної і творчої автономії, постає не стільки як чиста «жіноча емоційність», а як філософія, відтворена в музиці як досвід внутрішнього буття. Так, камерно-вокальні твори І. Кольбран та М. Малібран є доволі легкими за змістом, не обтяжені драматичними моментами, написані у зручних тональностях та з доволі простою мелодичною лінією. Творчість Ф. Мендельсон-Гензель є естетичним свідченням становлення нового типу музичного мислення – глибоко особистісного й водночас універсального у своїй щирості. У К. Вік-Шуман музика постає як мистецтво внутрішньої зосередженості, у якому кожна інтонація є проявом рефлексії. Творчість П. Віардо постає унікальним явищем синтезу оперної культури *bel canto* і камерної лірики й трансформується у площину психологічної камерності, де головним стає інтонаційний підтекст і духовна достовірність емоції. Виконавська специфіка її пісень полягає у поєднанні оперної пластики й камерності: тембр – «актор», інтонація – «жест», а фраза – «психологічна сцена». Творчість німецьких (Ж. Ланг, Л. Райхардт) та франко-бельгійських (А. Голмес, С. Шамінад) композиторок постають як два полюси однієї художньої системи. В обох концепціях визначальним є принцип інтонаційної правдивості: афект не зображується, а проживається у звуці, а техніка стає тілом духовного жесту. Камерно-вокальна творчість С. Шамінад є «поетизацією жіночої повсякденності», у якій камерність перетворюється на простір естетичного самовираження. Стиль виконання потребує елегантності й природного *rubato*.

Все вищесказане дозволило позначити «жіночий» Lied як окрему естетичну систему європейського романтизму та запропонувати наступну виконавську модель, що базується на таких ключових засадах: словесно-інтонаційна єдність; темброва делікатність, психологічна щирість; *техніка bel canto*, що потребує від виконавця емоційної логіки фрази, психологічного розвитку вокального образу, що забезпечує адекватне дихання, яке перетворюється на драматургічний чинник; *інтелектуалізація вокалу* (акцент робиться на осмисленому фразуванні, прочитанні підтексту); *мініатюрна*

драматургія (Lied мислиться як психологічна сцена, де співачка є і оповідачкою, і героїнею).

У підрозділі **3.3 «Жінка-вокалістка як репрезентантка європейської камерно-вокальної культури XIX ст.»** надано опис внеску таких особистостей, як П. Віардо, Дж. Паста, Дж. Лінд, М.Малібран, І. Кольбран, К.Вік, М. Гарсії П., Дж. Б. Ламперті, М. Маркезі, А. Патті в систему виконавства, педагогіки, освіти, концертної практики і проствітництва.

У **Висновках** підсумовано такі позиції:

1. Камерність, що у XIX ст. існувала паралельно з оперністю та симфонічністю, у *музичному мистецтві* XIX ст. визначає не лише форму музикування, а й спосіб осмислення взаємин людини та світу, що реалізується в різних національних школах і жанрах через пріоритет психологічної виразності, ліризацію та індивідуалізацію художнього висловлювання. Вона позначає особливий спосіб спілкування та стає модусом творчості й точкою відліку для формування виконавських стратегій.

2. Жанрова специфіка малих вокальних форм визначається не лише композиційною структурою, а й відповідною моделлю виконавського мислення, що зумовлює принципи вокальної техніки, драматургії, взаємодії з фортепіано та художньої комунікації зі слухачем.

3. Малі вокальні жанри XIX століття формують кілька виконавських моделей. Перша – *оперно-камерна*, представлена передусім творами італійських композиторів, для яких визначальними є театральність, *bel canto*, масштабність драматургії та оркестрове мислення. Друга – *психологічно-камерна*, характерна для Lied і романсу німецької традиції, що ґрунтується на інтимності висловлювання, єдності музики і слова, психологічній деталізації. Третя – *лірико-салонна*, яка реалізується в канцонеті, баркаролі та частині французької камерно-вокальної лірики й характеризується витонченістю висловлювання, жанровою пластичністю, тембровою культурою та орієнтацією на камерний простір спілкування.

Ключові слова: жанр, стиль, виконавство, камерно-вокальні жанри; камерно-вокальна лірика; *bel canto*; *Lied*; вокальна мініатюра; творчість XIX століття; опера, *mélodie*: театралізація виконання, поетика, композиторська творчість, жінка-композиторка; вокальна інтерпретація.

ANNOTATION

Sheng Yi. Chamber and vocal creativity of European composers of the 19th century: genre typology and performing interpretation. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – Musical Art (02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture Ukraine, Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to the development of a typology of chamber and vocal creativity of European composers of the 19th century. in genre-style and gender-performance aspects. The chamber and vocal creativity of the specified historical period was not “secondary” to opera. On the contrary, for some composers it became a laboratory of style, for others, especially for women-composers, it became a fundamental sphere of creative self-realization. In modern concert and pedagogical practice of the 20th–21st centuries, the compositions by the mentioned authors are increasingly included in the performing repertoire, sound on the concert stage, gaining popularity both among young singers and among professional performers. At the same time, their comprehensive musicological understanding still remains insufficient, which determines the relevance of the study. The concept of the work is based on the understanding of the phenomenon of chamber music as a special type of artistic thinking that determines the specifics of composing poetics, genre system, and performing interpretation of chamber and vocal music of the 19th century.

The **aim of the study** is to determine the parameters of the tradition and modern performing interpretation of chamber-vocal genres in the creative work of European composers of the 19th century.

The **object of the study** is the vocal art of Western Europe of the 19th century, the **subject** is the genre typology of chamber-vocal creativity in the unity of the composer's and performer's style.

The **material of the study** is the musical texts of chamber-vocal compositions by Italian composers (G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, S. Mercadante), women-composers of the 19th century – M. Malibran, I. Colbran, S. Chaminade, P. Viardot, F. Mendelssohn-Haenszel, K. Wick-Schumann, J. Lang, L. Reichardt and interpretative versions of arietta cycles and individual chamber vocal compositions by J. Sutherland, Mia Persson, J. Bertagnolli, A. Moffo, Mara Adler O'Kelly, Niu Yueming, Wu Hao, Wang Bin (soprano), C. Bartoli, C. Ledoux, G. Bridelli (mezzo-soprano), L. Pavarotti, H. Carreras, Joe Brigandi (tenor), B. Laplante (baritone).

The **methodology** is an interdisciplinary approach that treats chamber quality not only as a communicative function of the genre, but also as an aesthetic form of self-realization and a personal strategy of creativity. Genre-stylistic, intonation-dramaturgical, comparative; phenomenological methods of analysing chamber music as a way of thinking are used. An important role is played by the gender-interpretological and systemic approach.

The **theoretical basis** is based on the following works: on the history of opera, the creative work of composers, the theory of vocal genres. monographs about composers and performers, author's concepts developed at the Department of Interpretation and Analysis of Music of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky NUA were involved.

The scientific novelty of the obtained results. The study for the first time:

- substantiated chamber music in vocal art, which appears as an independent artistic paradigm of composing and performing creativity of the 19th-21st centuries;
- compiled a typology of chamber-vocal genres in the creative work of European composers of the 19th century (V. Bellini, G. Rossini, G. Donizetti, S. Mercadante, M. Malibran, I. Colbran, S. Chaminade, P. Viardot, F. Mendelssohn-Haenszel, K. Wick-Schumann, J. Lang, L. Reichardt) and described it from the point of view of performing specificity;

- identified models of chamber nature in the vocal creative work of women-composers (from lyrical confession to socially reflective expression) and proved that chamber nature in the creative work of women-composers became one of the forms of creative self-realization and intellectual autonomy in the 19th century.

The structure of the dissertation contains three sections.

Section 1 “Chamber-vocal genres of the 19th century as a historical-cultural and performing phenomenon” contains three subsections that highlight the historical (1.1. “Historical prerequisites of the aria genre in the history of musical art”), theoretical (1.2 “Aria and its varieties in the system of vocal genres of the 19th century”) and performing (1.3 “Chamberness as an Artistic and Performative Model”) vectors of the research. A historical excursion into the history of small genres has been made, a typology of genre varieties from aria, arioso, arietta, to barcarolle, canzone, romance, tarantella, ballad is provided, their common and distinctive features are indicated, the specifics of their performance are outlined, and the phenomenon of chamber nature as a type of performance is comprehended.

Section 2 “Chamber and vocal creativity of Italian opera composers of the 19th century: genre-style and performance analysis” contains a performance analysis of chamber and vocal compositions of Italian composers of the 19th century – G. Rossini (2.1.1), V. Bellini (2.1.2), G. Donizetti (2.1.3), and S. Mercadante (2.1.4) – the typological features of their chamber and vocal compositions have been highlighted and the mutual influences of opera and chamber performance have been indicated. In particular, the small vocal forms of G. Rossini are quite large-scale, designed for a large range, with developed piano accompaniment. The chamber and vocal compositions by V. Bellini are presented as a holistic genre and style phenomenon. The analysis of three dimensions – poetic, compositional, performance – proved that the artist’s chamber and vocal lyrics are characterized by a high poetic level, the dominance of cantilena melody, dramatic integrity and synthesis of chamber and opera principles. The performers of these compositions of the 20th-21st centuries form a specific interpretative space that combines chamber nature with hidden theatricality and requires a high performing culture.

G. Donizetti's chamber-vocal compositions are characterized by vocal plasticity, flexibility and lyrical tone, however, it should be noted that they are also influenced by opera (in particular, the projection of orchestral sound in piano accompaniment). S. Mercadante's chamber-vocal compositions are almost always scenes, they are more dramatic and, probably, not too easy to sing, do not have salon decoration, have expressive recitation, contrast, rich instrumental accompaniment. As a result, a performance model of chamber-vocal creativity of Italian composers of the first half of the 19th century has been identified, which is conventionally designated as theatrical chamber music. This "masculine" model is characterized by a synthesis of chamber nature and opera (the chamber genre retains signs of theatrical thinking), it is focused on the representation of emotion through singing beauty, cantilena quality and theatrical expressiveness. Its defining features are the dominance of bel canto, the dramatic completeness of musical expression, vocal plasticity, the orchestral type of piano accompaniment, and hidden scenicity.

The focus of attention in **Section 3 “Female composing creativity in the space of chamber and vocal culture of the 19th century: style, poetics, performance strategies”** is the phenomenon of the female composing “voice”, which is formed in the conditions of romantic culture and contrasts with the models of “male” writing. In subsection **3.1. “The female face” of creative intentions of the 19th century: gender aspect**, based on the philosophical and socio-cultural foundations of that time, a gender “portrait” of a female artist has been developed, which in **subsection 3.2. “Composer’s Poetics”** was extrapolated in the subsequent subsections to the study of the opuses of the performers M. Malibran, I. Colbran (subsection 3.2. 1), the prominent composers of the 19th century – F. Mendelssohn-Haenszel (subsection 3.2.2), K. Wick-Schumann (3.2.3), P. Viardot (3.2.4), J. Lang, L. Reichardt, A. Holmes, S. Chaminade (3.2.5). It has been proven that chamber and vocal lyrics of female composers are a space of intimate self-expression, where intonation appears as a carrier of spiritual experience, demonstrates the evolution from the genre convention of Lied to the philosophy of chamber nature, in which sound acquires the role of a means of thinking. It is noted that the aesthetics of

chamber nature, which has become a form of self-realization of female composers, a manifestation of their intellectual and creative autonomy, appears not so much as pure "female emotionality", but as a philosophy reproduced in music as an experience of inner being. Thus, the chamber and vocal compositions by I. Colbran and M. Malibran are quite light in content, not burdened with dramatic moments, written in convenient keys and with a fairly simple melodic line. The creative work of F. Mendelssohn-Haensel is aesthetic evidence of the formation of a new type of musical thinking – deeply personal and at the same time universal in its sincerity. K. Wick-Schumann's music appears as an art of inner concentration, in which each intonation is a manifestation of reflection. The creative work of P. Viardot appears as a unique phenomenon of the synthesis of bel canto opera culture and chamber lyrics and is transformed into a plane of psychological chamber nature, where the main thing is the intonational subtext and spiritual authenticity of emotion. The performance specificity of her songs lies in the combination of opera plasticity and chamber nature: timbre is an "actor", intonation is a "gesture", and the phrase is a "psychological scene". The creative work of the German (J. Lang, L. Reichardt) and French-Belgian (A. Holmes, S. Chaminade) women-composers appears as two poles of one artistic system. In both concepts, the principle of intonational truthfulness is decisive: affect is not depicted, but experienced in sound, and technique becomes the body of a spiritual gesture. S. Chaminade's chamber and vocal creative work is a "poetization of women's everyday life", in which chamber nature turns into a space of aesthetic self-expression. The style of performance requires elegance and natural rubato.

All of the above allowed us to designate the "female" Lied as a separate aesthetic system of European Romanticism and to propose the following performance model, based on the following key principles: verbal and intonation unity; timbre delicacy, psychological sincerity; bel canto technique, which requires the performer to have emotional logic of the phrase, psychological development of the vocal image, which ensures adequate breathing, which turns into a dramaturgical factor; intellectualization of the vocal (the emphasis is on meaningful phrasing,

reading of the subtext); miniature dramaturgy (Lied is conceived as a psychological scene, where the singer is both the narrator and the heroine).

Subsection 3.3, “The Woman Vocalist as a Representative of Nineteenth-Century European Chamber Vocal Culture”, examines the contribution of such prominent figures as Pauline Viardot, Giuditta Pasta, Jenny Lind, Maria Malibran, Isabella Colbran, Clara Wieck, Manuel García II, Giovanni Battista Lamperti, Mathilde Marchesi, and Adelina Patti to the development of vocal performance, pedagogy, music education, concert practice, and public musical outreach.

The **Conclusion** summarizes the following positions:

1. Chamber nature, which in the 19th century existed in parallel with opera and symphonic music, in the musical art of the 19th century determines not only the form of music making, but also the way of understanding the relationship between human and the world, which is realized in various national schools and genres through the priority of psychological expressiveness, lyricism and individualization of artistic expression. It denotes a special way of communication and becomes a mode of creativity and a starting point for the formation of performance strategies.

2. The genre specificity of small vocal forms is determined not only by the compositional structure, but also by the corresponding model of performance thinking, which determines the principles of vocal technique, dramaturgy, interaction with the piano and artistic communication with the listener.

3. Small vocal genres of the 19th century form several performance models. The first is an opera-chamber one, represented primarily by the compositions of Italian composers, for whom theatricality, bel canto, the scale of dramaturgy and orchestral thinking are decisive. The second is a psychological-chamber one, characteristic of Lied and romance of the German tradition, which is based on the intimacy of expression, the unity of music and words, psychological detailing. The third is a lyrical-salon one, which is realized in canzonetta, barcarolle and part of French chamber-vocal lyrics and is characterized by the sophistication of expression, genre plasticity, timbre culture and orientation to the chamber space of communication.

Keywords: genre, style, performance, chamber-vocal genres; chamber-vocal lyrics; bel canto; Lied; vocal miniature; 19th century creative work; opera, mélodie, theatricalization of performance, poetics, composing creative work, woman-composer; vocal interpretation.

Список опублікованих праць за темою дисертації

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

- Шен Ї (2025). Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів). *Аспекти історичного музикознавства*, вип. XL (40). 136–153.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.07>
- Шен Ї (2026). Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. Харків: ХНУМ. 154–167.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08>
- Шен Ї (2026). Стильові засади камерно-вокальної лірики XIX ст. *Культура України*. Вип. 93. Харків: ХДАК. 142–150.
DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.15>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ANNOTATION.....	8
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН.....	25
1.1. Історичні передумови жанру арії в історії музичного мистецтва.....	25
1.2. Арія та її різновиди в системі вокальних жанрів ХІХ ст.....	34
1.3 Камерність як художньо-виконавська модель.....	44
Висновки до Розділу 1.....	55
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТ.: ЖАНРОВО- СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ.....	59
2.1 Універсальність віртуозності вокального стилю Дж.Россіні.....	59
2.2 Камерно-вокальний стиль В. Белліні як вершина мистецтва <i>bel</i> <i>canto</i>	92
2.2.1 <i>Оперний вокальний стиль</i>	93
2.2.2. <i>Композиторська і виконавська поетика малих вокальних жанрів</i>	97
2.3. Ліризація малих вокальних форм у творчості Г. Доніцетті.....	120
2.4 Драматизація та психологізація у творчості С. Меркаданте	145
Висновки до Розділу 2.....	158
РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПРОСТОРІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ: СТИЛЬ, ПОЕТИКА, ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ.....	172
3.1. «Жіноче обличчя» творчих інтенцій ХІХ ст.: гендерний аспект.....	173

3.2. Композиторська поетика	185
3.2.1 <i>Творчість виконавиць (М. Малібран та І. Кольбран)</i>	185
3.2.2 <i>Інтонаційно-семантичні параметри Lied Фанні Мендельсон-Гензель</i>	187
3.2.3 <i>Ладогармонічна логіка та темброва рівновага у творчості Кларі Вік-Шуман</i>	190
3.2.4 <i>Психологічна драматургія та вокально-інтонаційна поетика Полін Віардо</i>	192
3.2.5 <i>Психологічна камерність німецької школи (Жозефіна Ланг, Луїза Райхардт) і симфонізація мелодики у франко-бельгійській традиції (Августа Голмес, Сесіль Шамінад)</i>	194
3.3 Жінка-вокалістка як репрезентантка європейської камерно-вокальної культури ХІХ ст	198
Висновки до Розділу 3	212
ВИСНОВКИ	216
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	222
ДОДАТКИ	
Додаток А (список публікацій та апробацій).....	238

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

XIX ст. – час розквіту камерно-вокальних жанрів у творчості багатьох композиторів, не залежно від того, працювали вони більше з оперою, простором салону чи у стилі бідермаєр. В першій половині XIX ст. жанри романсу, канцони, баркароли, арієти та ін. були вельми розповсюдженими у творчості композиторів. Ще у XVII-XVIII ст. в операх чи кантатах з'являються арії (aria), малі вокальні форми арієти та аріозо (arietta, arioso), які відрізняються від того, чим вони стають в наступні століття – невеликими сольними піснями. У XIX ст. каталоги композиторських опусів налічують велику кількість творів з жанровими назвами «арієта», «канцонета», «романс», «баркарола» та ін. й вельми цікаво та важливо прослідкувати певні риси, які мають такі твори як в межах стилів окремих митців, так й в межах національних традицій.

Звернемо увагу на те, що чимало прикладів малих вокальних форм є у спадку визнаних оперних композиторів, зокрема італійських – В. Белліні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте. В цілому камерно-вокальні жанри в творчості європейських композиторів набули неабиякої популярності завдячуючи невеликим розмірам, простоті та пісенності, а відтак – доступності для виконавців та можливості виконання у салонах, невеликих концертних залах тощо. 1894 року американське музичне видавництво Г. Ширмера вперше зібрало цей вид репертуару в збірку «Італійські пісні». Найвідомішими є 15 камерно-вокальних творів В. Белліні, що були опубліковані збіркою у видавництві Casa Ricordi (у 1935 р.). Вона включає в себе Шість ранніх пісень (канцоньєтта «La farfalletta», три романси «Sogno d'infanzia», «L'abbandono» та «Torn vezzosa fillide» і баллату «L'Allegro Marinaро») та два цикли арієтт – Tre Ariette («Il fervido Desiderio», «Dolente Immagine di Fille mia», «Bara luna che inargenti») і Sei Ariette. Окреслений спектр жанрів складає окреме видання серії «Художні пісні майстрів італійської опери» (Вибрані художні пісні

В. Белліні, видано у 2013 р. в Китаї пекінським виданням, з перекладом та аранжуванням Чжан Ліпін та Цзя Тао. Пекін.) та використовуються у навчанні співу молодих виконавців. Існують класичні збірки «Arie, Ariette e Romanze Rossini, Coibran, Bellini, Malibran, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti (1998, видання Ricordi); «Вибрані художні пісні Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні (видання 2007 р.) та справжні антології на кшталт «Rossini, Donizetti Bellini. Anthology of vocal works». Проте все ще маловідомими для виконавців та слухачів є, наприклад, Шість камерних арієт, «Сон» для сопрано, флейти і фортепіано С. Меркаданте.

Окрема тема – наявність в музичному мистецтві XIX ст. не тільки творчості композиторів-чоловіків, але й розквіт творчості жінок-композиторок (найбільш відомими є Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, П. Віардо), де інколи мають місце зовсім інші передумови та завдання складених опусів. Вивчення їхньої творчості актуалізує в дослідженні гендерний аспект.

Для розробки пропонованої тематики важливою є думка, що камерно-вокальна творчість не була «другорядною» у порівнянні з оперою чи іншими жанрами. Навпаки, для одних композиторів вона ставала лабораторією вокального стилю, а для інших – засадничою сферою творчого самоздійснення. У сучасній концертній та педагогічній практиці XX–XXI століть твори названих авторів дедалі активніше входять до виконавського репертуару, звучать на концертній сцені, набуваючи популярності як серед молодих співаків, так і серед професійних виконавців. Водночас їх комплексне музикознавче осмислення досі залишається недостатнім.

Отже, з огляду на викладене вище, актуальність пропонованої роботи зумовлена:

- постійним інтересом з боку виконавців до камерно-вокального репертуару європейських композиторів;

- необхідністю розширення репертуару сучасного виконавця за рахунок включення камерно-вокальних жанрів арієти, канцони та ін. авторства італійських композиторів;
- актуалізацією камерно-вокальної творчості жінок-композиторок XIX ст. в сучасній виконавській практиці.

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

Дисертація виконана 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 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 3 від 27 жовтня 2022 р.) та уточнено на засіданні вченої ради 28 травня 2026 р. (протокол №10).

Мета дослідження – визначити параметри традиції та сучасної виконавської інтерпретації камерно-вокальних жанрів в творчості європейських композиторів XIX століття.

В роботі поставлені такі **завдання**:

- сформулювати теоретичні основи вивчення малих форм камерно-вокальної музики;
- визначити аспекти традиції та сучасної виконавської інтерпретації камерно-вокальних вокальних творів європейських композиторів XIX ст.;
- надати систематизацію камерно-вокальних творів італійських композиторів XIX ст. з точки зору жанрової стилістики та виконання;
- проаналізувати творчість жінок-композиторок в контексті соціокультурних, естетичних та світоглядних засад камерно-вокальної культури XIX ст. та жінок-виконавиць як її репрезентанток.

Об'єктом дослідження є вокальне мистецтво Західної Європи ХІХ ст., **предметом** – жанрова типологія камерно-вокальної творчості в єдності композиторського і виконавського стилю.

Матеріалом дослідження є:

- нотні тексти камерно-вокальних творів італійських композиторів (Дж.Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, С. МеркадANTE), жінок-композиторок ХІХ ст. – М. Малібран, І. Кольбран, Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, П. Віардо, Ж. Ланг, Л. Райхардт, С. Шамінад;

- інтерпретаційні версії циклів арієт та окремих камерно-вокальних творів Дж. Сазерленд, М. Перссон, Дж. БертаньйоЛлі, А. Моффо, Мара Адлер О'Келлі, Нью Юемін, У Хао, Ван Бін, Ханн, Ван Тяньтянь (сопрано), Ч. Бартолі, К. Леду, Дж. Бріделлі (меццо-сопрано), Л. Паваротті, Х. Каррераса, Джо Бріганді (тенор), Б. Лапланта (баритон); Е. Яхо, Н. Алаймо, М. Кабальє, Ч. Бартолі; Н. Анфузо, С. Е. Сампері; А. Грінвальд; М. Трейнор; М. Хорн К. Реміджо; Дженні Чень; Кевін Лі; С. Чахоян, О. Палій (Дідусенко); П. Янечкова; С. Мей; В. Маріконди.

Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, який потрактовує камерність не лише як комунікативну функцію жанру, а як естетичну форму самоздійснення та особистісну стратегію творчості. Задіяно жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, порівняльний; феноменологічний методи аналізу камерності як способу мислення. Важливу роль відіграє інтерпретологічний, гендерно-інтерпретативний та системний підхід.

В дослідженні залучені такі наукові **методи**:

- *історичний* – для опису мистецької доби першої половини ХІХ ст.;
- *жанровий* – у зв'язку з акцентом на камерно-вокальних жанрах;
- *стильовий* – дозволяє виявити специфіку композиторського стилю обраних митців в аспекті вивчення їхніх камерно-вокальних жанрів;
- *порівняльний* – при залученні до аналізу різних виконавських версій.

- *виконавський* аналіз – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань.

Інтерпретологічний підхід обумовив використання категорій композиторської та виконавської поетики як основних аналітичних інструментів дослідження. Концептуальним підґрунтям дослідження стали наукові праці Ю. Ніколаєвської (2020; 2021) та М. Гаркуші (2024). У розвиток запропонованих ними положення у дисертації *композиторська* поетика трактується як система принципів, за якими композитор організовує музичний матеріал. Вона охоплює: інтонаційний словник (тип мелодики), способи формотворення, гармонічне та фактурне мислення, ставлення до тексту (у вокальній музиці), модель драматургії. *Виконавська* поетика як *иконавська* поетика постає як сукупність інтерпретаційних стратегій, спрямованих на розкриття закладених у творі художніх смислів, як модель актуалізації сенсу, – система засобів, за допомогою яких виконавець перетворює нотний текст у художній результат. Вона охоплює звуко- і формотворення, виконавську драматургію як роботу з часом (темп, агогіка), артикуляцію, динаміку, тембр, смислову інтерпретацію образів.

Теоретична база. В дисертації залучені джерела як з історії опери, вокального мистецтва, так й такі, що стосуються творчості композиторів і виконавців, які вивчаються в межах пропонованої теми. Зокрема, це наукові праці щодо:

- *історії та теорії вокального (зокрема – камерно-вокального) співу та вокальних жанрів арії, арієти, канцонети* (Т. Буркацька; В. Гіголаєва-Юрченко; Б. Гнидь; Н. Гребенюк, Т. Мадішева, С. Brown; G. Caccini, T. Carter; R. Celletti; S. Chan; M. García; M. Elliott; A. Hughes; J. Koopman; G. Lamperti; R. Lewis; G. Mancini; M. Marchesi; R. Miller; H. Poriss; J. Potter; C. Reid; J. Stark; R. Toft; P. Tosi; A. Zelazko; Чу Сяолі);

- дослідження жанру опери (Б. Гнидь, І. Драч, І. Іванова, О. Стахевич; М. Черкашина-Губаренко; Чжан Ївень; M. Grempler, Cr. Headington, J. Koopman, S. Rutherford; A. Zelazko; Ділінар);

- творчості композиторів та виконавців XIX ст. (І. Драч; М. Жишкович; С. Маценка; Т. Молчанова; Т. Мольдерф; О. Стахевич; О. Рощенко; Лян Цзітао; М. Чернявська; S. Ballman; P. Barbier; M. Calgaro; R. Cisneros; A. Clements; C. Compton; A. Fraccarolli, M. Grempler; R. Harris; A. Tikkanen, A. Pougin; C. Dahlhaus; J. Davies; B. Draper; H. Edwards; M. Hultén; R. Jemian; B. Kendall-Davies; A. Kenny; J. Kregor; M. Lacher; J. McCormack; S. Moore, L. Mykulanynets; F. Pastura; N. Reich; S. Rodgers; C. Rosen; J. Rosselli; E. Senici; L. Stokes; F. Walker; H. Weinstock; Чі-Хун Сюй; Су Менні; Сюй Іцзюнь; Луо Ічен);

- музичного гендерознавства (Н. Бовсунівська; В. Гіголаєва-Юрченко; Юань Сінь; S. Cusick, P. Gossett; S. Robert; A. Rosenberg Vidigal; E. Senici; B. Sherry; A. Vidigal Rosenberg);

- виконавства та інтерпретології (М. Гаркуша; Л. Кияновська; Ю. Ніколаєвська; І. Цурканенко; Чжоу Чжівей; Чжан Ївень; J. Butt; N. Cook; J. Johnson; P. Kivy; C. Lawson; D. Leech-Wilkinson; R. Taruskin).

Гіпотеза наукової розвідки пов'язана з досягненням феномена камерності в музичному мистецтві як особливого типу художнього мислення, способу світовідчуття, який в XIX ст. поступово визначає не лише форму музикування, а й спосіб осмислення людини та світу.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у комплексному аналізі камерно-вокальної лірики XIX століття крізь призму жанрової, стильової, гендерної та виконавської проблематики. У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано камерність у вокальному мистецтві, що постає як самостійна художня парадигма композиторської та виконавської творчості XIX-XXI ст.;

- складено типологію камерно-вокальних жанрів в творчості європейських композиторів XIX ст. (В. Белліні, Дж. Росіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте,

М. Малібран, І. Кольбран, С. Шамінад, П. Віардо, Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, Ж. Ланг, Л. Райхардт) та описано її з точки зору виконавської специфіки;

- визначено моделі камерності у вокальній творчості жінок-композиторок (від ліричної сповіді до соціально-рефлексивного вислову);

- доведено, що камерність у творчості жінок-композиторок стала однією з форм творчого самоздійснення й інтелектуальної автономії у ХІХ столітті.

Отримало подальший розвиток:

- розробка жанрової типології вокального мистецтва, концептів «композиторська поетика», «виконавська поетика», «виконавська стратегія»;

- гендерно-інтерпретативний підхід до аналізу музичного виконавства.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах з історії та теорії світової музичної культури, навчальних дисциплінах з історії вокального мистецтва, аналізу та інтерпретації музики, у практичній діяльності співаків та музикологів, а також для подальшого наукового дослідження з проблематики камерно-вокального виконавства.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: ІІІ м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02. 2023, онлайн); ІV м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02. 2024, онлайн); м/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11-12.02.2025); м/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (18-19.02.2026).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях – статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел і Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 239 сторінок, з них основного тексту – 206 сторінок. Список використаних джерел складає 159 позицій, з них іноземними мовами – 110, зокрема китайською – 18 найменувань.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

Вивчення вокальних жанрів у межах музикознавства є доволі розгалуженим явищем. Окремо розвиваються, з одного боку, теорія вокальних жанрів, що описує різновиди, класифікації та ін.; з іншого – оперологія, що об'єднала дослідження одного з найпоширеніших жанрів в історії світового мистецтва (і в його межах – окремих сольних жанрів – арії, аріозо, каватини, сцени тощо). Зокрема, основою для подальшого викладу стали фундаментальні дослідження Крістофера Хедінгтона (Headington, 1987) з історії опери; Дж.Купмана (Koorman, 1999), який торкається питань еволюції не тільки жанру опери, але й вдається до більш детальних описів еволюції голосу; статті зі словнику Гроува (Carter, 2001; Italian, 2001), де міститься огляд італійської опери XVII-XXст.; дослідження О. Стахевича (1993; 1997; 2000; 2013), які представляють багатоаспектний підхід до проблематики історії становлення стилю бельканто, його розвитку в італійському і в цілому західноєвропейському мистецтві ХІХ століття; дослідження М. Черкашиної-Губаренко (2002), яка вдається до цілісної характеристики італійського музичного театру (й зокрема – музичний театр В. Белліні та Г. Доніцетті представлено як самостійне явище італійської оперної історії).

В межах першого розділу поставлено три завдання. По-перше, здійснити історичний екскурс в історію малих жанрів задля дослідження їхньої генези. По-друге, типологізувати розмаїття різновидів малих камерно-вокальних жанрів. Нарешті, окреслити специфіку камерності як типу виконання.

1.1 Історичні передумови жанру арії в історії музичного мистецтва

В межах підрозділу звернемо увагу на те, чим є жанри арії та арієти всередині опери та взагалі в мистецтві, якими є їхні інтонаційні, структурні,

фактурні особливості.

Історично склалося так, що поняття «арія» (від італійського «повітря») виникло ще у XIV ст. та позначало у період середньовіччя особливий *тип співу*. У часи Відродження арія, поряд з мадригалами, стала популярним жанром побутового мистецтва (про що свідчить багато назв типу «aria» в інструментальній музиці), а вислів «l'aere veneziano» («на венеціанський манер») позначав будь-який самостійний мелодійний сольний номер, а у Великій Британії тривалий час «арія» була синонімом мелодії.

Р. Левіс (Robert Lewis) в статті енциклопедії «Британіка» вказує, що це слово вперше отримало поширення після 1602 року, «коли Джуліо Каччіні опублікував *Le nuove musiche* («Нова музика»), збірку сольних пісень з безперервним супроводом (зазвичай віолончелі та клавесина)». Композитор назвав ці пісні, написані у строфічній формі, саме аріями, що для нього означало й жанрове визначення (написана для одного співака). Таку традицію підхопили й інші. За словами Р. Левіса, «найбільш серйозні строфічні пісні, опубліковані в Італії після 1602 року, називалися аріями, а в 1607 році ця форма потрапила в оперу в «Орфеї» Клаудіо Монтеверді» (Lewis). Основою інструментального супроводу був цифрований бас, який підкреслював мелодію, яка, у свою чергу, створювалася у відповідності до поезій. Такі співви формували нові навички співаків, як то вміння виявляти емоції, орнаментувати мелодію тощо.

Період Бароко (XVII ст.) закріпив панування *арії як жанру* в оперно-ораторіальній творчості таких композиторів, як А. Скарлатті, Г. Гендель, Порпора та ін. Назвою «арія» розрізняли різновид закінченого методичного музичного висловлення, який можна було заспівати самостійно і який відрізнявся від стилю речитативу, що імітував мовлення. J. Коорман (Коорман, 1999) зазначає, що в період 1680-1760 рр., коли склався типовий різновид опери, склалися й її складові – арія *da capo*, речитатив-*secco* та аріозо. Зокрема саме техніка рецитації, – вважає автор, – «забезпечив значну свободу виразності ритму» (Коорман, 1999). Зручність супроводу (його гармонічна

простота, витримані акорди) та залучення клавесину як основного інструменту (інколи із віолончеллю в якості утримувача основного тону) надавали можливість співакові перепочити (оскільки вони зменшували під час декламації динамічні рівні), але й виробляли виразну промову, яка могла залучати доволі великий діапазон. На відміну від речитативу ідея арії була зовсім іншою. Дж. Купман пише, що арія є немов «освіжаючий мелодійний оазис посеред безликої пустелі речитативу» (Koorman, 1999). Зупинка дії віталася й публікою, бо давала змогу насолодитися співом виконавця, а не слідкувати за подіями; співаками – бо надавала можливостей виконавцеві продемонструвати виразність співу та віртуозність; композиторами – бо арія давала можливість продемонструвати свій мелодичний (взагалі, музичний) дар.

Важливо пам'ятати, що барокове вчення про афекти вплинуло на класифікацію арій. З огляду на нього усталеною технікою арії став набір певних кліше, що позначав той чи інший афект (радість, смуток, ревності, гнів тощо). Риторична традиція (зв'язок між музикою та словом) теж вплинула на жанрову типологію, що була складена в той час. Як й стиль акторської гри, що був достатньо формалізованим. Певні пози, які займали співаки в чітко позначені місця на сцені, перш за все, вказували на важливість виконавця, по-друге – на його персонажа й лише по-третє, було пов'язано з драматичним дійством. Умовність опери вимагала, щоб емоції не були занадто сильними, дія могла бути й поза сценою і про неї розповідалося, співак мав вийти зі сцени відразу після арії (для аплодисментів та, можливо, для повторення на «біс», але не повторення мало бути не точним, а з іншими, більш блискучими елементами, орнаментикою та імпровізацією. Дж. Купман зазначає, що вокальний діапазон мелодії міг не вражати, вражала «здатність у виконанні», бо «композитори та співаки завжди прагнули винаходити нові подвиги вокального жонглерства, щоб збентежити й порадувати публіку» (Koorman, 1999). Зокрема стосовно найвідоміших кастратів свого часу автор вказує: «Гнучкість голосу Фарінеї була настільки розвинена, що скрипки в оркестрі

не могли слідувати за ним у його польотах. Кафареллі був відомий досконалістю своєї трелі і був першим, хто прикрасив свою манеру швидкими хроматичними гами. <...>. Ці феноменальні віртуози, як і всі співаки, навчені мистецтву вокалу й орнаменту, як і всі співаки, своїми імпровізаціями опрацювати й доповнити музичний план композитора. Таким чином вони завоювали свою аудиторію, порівнянну з найпопулярнішими артистами сучасності» (Коорман, 1999).

Нагадаємо, що традиційно в епоху бароко композитори та співаки були рівноправними партнерами у створенні музики, яку чули слухачі, композитори надавали базову музичну схему, яку потім співаки доповнювали своїм орнаментом. Потім орнаментування й так звані *Cadenzas*¹ (або репризи арій *da capo*) стали широко розвинутими, що зумовило панування на сцені саме співаків (звісно, ця демонстрація здібностей була не на користь дії й до того ж могла надовго продовжити тривалість опери), що дало їй назву «концерт у костюмах».

Треба зазначити, що деякі арії, написані у розрахунку на можливості того чи іншого співака, інколи були настільки вдалимими, що навіть сформувалася традиція своєрідного портфоліо (перелік *arie di baule* або багажних арій) задля того, щоб коли не було створено яскравого прикладу арії в новому творі, можна було б вставити ту, що якнайкраще звучить у виконавця. Врешті решт такий підхід – відношення до опери як конструктора частин, які можуть легко замінюватися (причому, такий підхід перейняли й композитори) – призвів до виникнення оперних *pasticcio* – творів, які повністю складались із раніше написаного в інших творах, й, як результат, – до кризи опери як жанру, який вимагає реформування.

Ще один різновид опери, який, зокрема вплинув й на розвиток арії –

¹ До речі, «*Cadenzas*», за визначенням Дж.Купмана (Коорман, 1999)], є по суті, орнаментом, який використовується для прикрашання каденції арії. Зазвичай це відбувається на квартсекстакорді перед його розв'язуванням до домінанти в заключній формулі. Відомо, що цю формулу запровадили італійські оперні співаки наприкінці XVII століття, а невдовзі після цього опанували в німецькій опері. У XVIII ст. такі каденції залучались й французькими композиторами. «Серед багатьох умов, які застосовувалися до нього, – вказує Дж. Купман, – він повинен починатися з *messa di voce*, тривати не довше, ніж тривалість одного вдиху, і закінчуватися треллю» (там само)..

комічні опери. Так, в їхніх межах складалося інше відношення до арій (це було визвано іншим підходом до театральної дії, її превалюванням і подекуди вторинним значенням музики, орієнтуванням на середні здібності співака). Але як результат арії в опера-комік – більш милозвучні та схожі на народну пісню, їхній діапазон досить невеликий, часто використовується скоромовка (як комічний елемент, але, тим не менше, це вплинуло на просування басового голосу в якості основного голосу опери). Комічним персонажем був й тенор й саме в межах комічної опери склалася його модуляція до героїчних ролей та ролі героя-коханця. Також в надрах комічної опери народжувався новий тип кантабільної арії, як зазначає Дж. Купман, «часто в мінорній тональності та з використанням хроматичних гармоній» (Коорман, 1999).

Народнопісенні інтонації були притаманні й для арій в англійській баладній опери (ballad opera), до того ж додавалися відомі мелодії, що сприяло популярності жанру.

Традицію відношення до арії як квінтесенції висловлення почуттів героїв підхопили композитори періодів класицизму та романтизму, коли в межах оперних творів такими композиторами, як Глюк, Моцарт, Россіні, Доніцетті, Верді, Бізе, Пуччіні та ін. створювалися видатні та мегапопулярні взірці, які могли жити окремим життям, увійшовши в репертуар не тільки видатних співаків, але й вуличних музикантів, ставши темами для варіацій, фантазій (інших інструментальних жанрів).

Після глюківської реформи арій в операх не поменшало, й вони стали більш різноманітними (написані у формах від строфічних до тривалих складних сцен). Зокрема, арії, за спостереженням Дж. Купмана, «більше не були звернені безпосередньо до аудиторії, та стали або монологом, або спілкуванням між героями історії» (Коорман, 1999), що є важливим кроком до появи арій-сцен.

Від Бароко до Романтизму – період найбільшого злету жанру. Саме тоді арія стала означати те, що й тепер: в опері (а також подекуди в жанрах ораторії, кантати, пасіону) арія певним чином перериває драматичну дію. Виконавець,

який зазвичай співає, повернувшись до зали, презентує свій внутрішній стан, думки, веде розмову сам з собою, рефлексує.

В період романтизму відбулася ще одна реформа – голосу. Так, вона призвела до того, що співаки мали обирати між діапазоном та гнучкістю. Саме формування дворегістрового принципу сольного співу, що для всіх голосів «являв собою прогресивний етап розвитку оперного виконавства» (Стахевич, 2000: 30) вбачається дослідником О. Стахевичем одним з найважливіших досягнень ранніх етапів романтизму XIX ст. Так, автор визнає, що високе сопрано, що виникло в середині XVIII століття, сприяло формуванню нового принципу класифікації голосів, так званого оперного: високе сопрано (діапазон мі1-мі3), низьке сопрано (до1-сі бемоль2), контральто (використовує дворегістровий принцип); високий тенор (діапазон ре малої-до2), низький тенор (сучасний баритон з діапазоном ля великої-ля1), бас (фа, соль великої-мі1) і бас з діапазоном фа, соль великої-мі1, фа1. В монографії О. Стахевич (Стахевич, 2000: 25) позначає, щодо типізації голосів на початку XIX століття: три типи розділялися на високий (сопрано), середній (жіноче контральто і тенор) та низький (бас). Проміжні голоси, за словами дослідника, включалися в цю класифікацію, але не виокремлювалися як типи.

І. Драч у дисертаційному дослідженні стосовно оперної творчості В. Белліні та Г. Доніцетті (Драч, 1990) особливо звертає увагу на питання трансформації звичної ієрархії голосів в опері та виникнення нових вокальних амплуа. Авторка пояснює це наступними причинами: відхід виконавських прийомів, вироблених кастратами (не вони вже є еталоном); активне напрацювання вокальної техніки початку XIX століття (зокрема, «світле» та «темне» / прикрите звукоутворення), що викликало в операх Белліні і Доніцетті зміни не тільки в системі образів, а й «...в області оперного інтонування» (Драч, 1990: 7). Таким чином, як зауважує дослідниця, накопичення всередині стійкої традиції бельканто нових якостей, виявлення раніше невідомих резервів співочих голосів, підпорядкування вокальної техніки завданням виразності, відкрило шлях для індивідуалізації оперних

характерів, виникнення явища тембрової драматургії в опері. Головною вимогою в класичному бельканто була гнучкість та співучість виконання, отже співакові треба було бездоганно володіти голосом, вміти співати кантилену, поряд з цим володіти вмінням колоратури, віртуозністю, мистецтвом орнаментики та філірування, мати красивий тон (окрас) голосу та вміти емоційно його забарвлювати.

Дж. Купман вказує на специфіку процесу створення нових голосів на прикладі тенору. Так, автор зазначає: «В опері розвиток більш потужного співу незабаром привів до розширення діапазону повного голосу. Цікавим прикладом є голос тенора. До цих пір *A* була найкращою висотою повного голосу для тенора, хоча такі артисти, як Джованні Рубіні (1794-1854) і Адольф Нуррі (1802-1839), співали до *F* вище високого *C* змішаним голосом або посиленням фальцетом. Приблизно в 1835 році перший повноголосий, декламаційний високий *C* вийшов із горла Гілберта Дюпре (1806-1896). Россіні пророче описав цей звук як «писк капуна, якому перерізано горло». Але кубик був кинутий, і як збільшення амплітуди, так і розширений діапазон незабаром стали основними для нового драматичного вокального стилю» (Коорман, 1999). Вібрато, що раніше залучалося вибірково як прикраса, зараз надавало можливості більш потужного звучання й тому залучалося майже всюди (відомими є «тенорові ридання», які започаткував Рубіні).

Дослідник (Коорман, 1999) надає показову таблицю, що дає можливість спостерігати за кількістю високих нот для тенорових ролей знакових опер романтизму (та веризму):

Таблиця з дослідження Дж. Купмана

	Guillaume Tell	I Puritani	Tannhäuser	La Bohème
	Rossini	Bellini	Wagner	Puccini
	1829	1835	1845	1896
<i>G</i>	456	153	143	52
<i>Ab</i>	93	13	52	45
<i>A</i>	92	35	24	11

<i>Bb</i>	54	4	-	8
<i>B</i>	15	4	-	-
<i>C</i>	19	-	-	1
<i>C#</i>	2	3	-	-
<i>D</i>	-	2	-	-
<i>F</i>	-	1	-	-

Тож, поступово реформа призвела до появи не тільки чітких типів голосів (сопрано, контральто, тенор, бас), але й до класифікації ліричний/драматичний. Лян Цзітао в дисертації зазначає: «Власне, питання виразності співу – наступний важливий момент реформи початку XIX ст. Відомо, що Дж. Россіні виділив два начала вокального інтонування: кантилену і віртуозність, що дало змогу затвердитися згодом ролям ліричного плану (амплуа), що були написані для високого і рухомого сопрано (лірико-колоратурного) і драматичного – їх партії властива ширша кантилена, ніж першим. Низькі сопрано, що в операх Россіні використовують досить розвинений грудний регістр, і при цьому є досить рухливими, в середині XIX ст. називали колоратурне мецо-сопрано і це був особливий россінієвський голос. В цілому, творчість Дж. Россіні відображає зміну естетичних установок в опері в кінці 20-х років XIX століття, а саме: висунення низького чоловічого голосу на головні ролі, перетворення сольних номерів у головних дійових осіб, впровадження речитативного інтонування, зменшення ролі віртуозності, підвищення ролі оркестрового супроводу і т.і.» (Цзітао, 2019: 32).

Нові принципи формування регістрового міксту і манери прикриття звуку зробили можливим індивідуальний тембр виконавця. О. Стахевич [1993; 1997; 2000) вказує, що це вплинуло на виокремлення середніх голосів (мецо-сопрано, баритон). Безумовно, реформування голосу вплинуло й на складання типології арій, кожна з яких тепер мала віддзеркалити ще й ліричний/драматичний нахил. На існування арії як основного компоненту

структури опери вплинула реформа Р. Вагнера, який проповідував принцип безперервної мелодії, що, звісно, впливало на безперервність музичного висловлювання (замість окремих номерів). Як відомо, засади вагнерівської музичної драми майже не передбачали існування арій закритого типу, хоча «Winterstürme» Зігмунда в «Валькірії» або «Prize Song» Вальтера з «Нюрнберзьких мейстерзингерів» є такими чистими варіантами арій. Дж. Купман пише: «Арії, речитативи, аріозо та ансамблі були заміщені «безперервною мелодією», яка протікала протягом усієї дії, не даючи жодного натяку на формальну каденцію чи музичний затишок. Інтерполяція вокальних орнаментів співаком була повністю заборонена композитором, і в цих фактично силабічних партитурах нічого не було знайдено, за винятком рідкісних випадків, коли на це підказувала історія. Навіть це були не старовинні прикраси витонченості та голосливості, а драматичні прояви вокальної сили та могутності: рясні амазонські бойові вигуки чи потрясаюча сила кованої пісні» (Стахевич, 2000: 34).

Натомість в італійській опері арія (та її різновиди) залишалися довше й були актуальними не тільки під час оперної реформи Дж. Верді, але й в операх веризму, у XX ст. Номерна структура, яка панує в операх Дж. Верді дозволила йому змінити погляд на арію, розширюючи межі форми. Дж. Купман вказує: «До Верді опери були, по суті, величезною колекцією арій з, можливо, дуєтом або квартетом, доданим для достатньої міри (до 40 або 50 арій у деяких, виключно довгих, операх!). Наративний драйв відійшов на другий план до напівформальних правил щодо того, який тип, скільки і які арії мали з'являтися в опері» (Коорман, 1999). Крім того, діяли певні правила: головні герої отримували 4-5 арій, 2 арії поспіль не могло бути виконано, вторинні персонажі мали співати по одній арії, типи арій теж повинні були чергуватися (не могло, наприклад, йти поряд дві арії «помсти»), в кінці арії співак мав обов'язково піти зі сцени (а потім вийти, можливо, на «біс»). Звісно, що така умовність була не на користь жанру, але все ж таки викристалізувала та оформила видатні взірці окремих типів арій в межах опери.

В кінці підрозділу звернемо увагу на існування арій та впливів на цей жанр, що діють поза межами опери. Так, Дж. Купман (Koorman, 1999) справедливо зазначає, що в межах ораторій та кантат арії розглядалися як вираження певного афекту, який супроводжує розповідь основного сюжету (страстей Христових, або інший сюжет). Тож арії фіксували різноманітність станів та настроїв умовних героїв на такі ж умовні «придумані» ситуації. Автори йшли на такі «відходи» від основної лінії, «навіть якщо в результаті цього може постраждати динаміка та єдність сюжету», – пише автор.

Також відомими є композиції, що створювалися протягом всього ХІХ ст. та набули поширення по всьому світові та зараз входять до репертуару вокалістів – «Танець поцілунків» Ардіті, «Гарна жінка», «Квітень» Тості, «Ранкова пісня», «Серенада» Нікола, «Якщо ви повністю її розумієте», «О, прекрасне кохання» Донауді, «Сумна серенада» Тозеллі та ін.

Не можна залишити осторонь вплив під час романтизму такого жанру як Lied. Орієнтована на поезію романтиків (з підвищеною емоційністю та виразністю, з глибокими, філософськими, інтелектуальними блискучими поетичними текстами) композиторська творчість в жанрі пісні надає приклади роботи композиторів як з поетичною складовою (а, значить, з музичними складовими – мелодією, гармонією, фактурою), так й з формотворенням: прості строфічні форми трансформуються на наскрізну композицію, більш відповідну виразним потребам.

Пісня зазвичай створювалася для ліричного голосу та фортепіанного супроводу та безпосередньо впливала на формування нового вокального письма. Дж. Купман зазначає, що таким чином пісня «відігравала корисну роль у романтичній тенденції, відводячи вокальне письмо від його попереднього віртуозного ухилу до літературного» (Koorman, 1999).

1.2. Арія та її різновиди в системі вокальних жанрів ХІХ ст.

Дефініція. Власне аріями називають певну кількість композицій для сольного виконання, без винятку чи то арія пишеться для опери, ораторії,

кантати чи як окремий твір. Зазвичай арія виконується у супроводі оркестру (або одного з інструментів оркестру/ або групи інструментів), в камерному виконавстві склалася традиція виконання під супровід окремих інструментів, таких як фортепіано, арфа, гітара, ансамблі з фортепіано, духовими, струнними тощо. Іноді слово «арія» означає назву інструментальної п'єси (частини великого твору) зазвичай пісенного характеру. Колектив авторів статті про арію у словнику Гроува 2001 р. зазначає, що арією є «закритий ліричний твір для сольного голосу (за винятком, більше ніж для одного), який є самостійним або є частиною опери чи іншого великого твору» (The New Grove Dictionary, 2001: 2032). Також словник вказує, що арія – «досить всеосяжний термін, який охоплює величезні смуги музики в різних жанрах, включаючи ораторії, кантати та мюзикли. Від бароко аж до періоду романтизму (хоча й у невинному спаді) опери були насичені аріями. Починаючи з періоду пізнього романтизму і до сьогодні, у багатьох операх (в більшості навіть) їх мало або взагалі немає» [там само]. Зазначимо, що відсутність арії не означає відсутність співу як такого, але арія дійсно це протилежність розмові чи декламуванню. Автори словникової статті також зазначають, що слова «Air» може позначати не тільки мелодичність як основу жанру, але й «більш загальну “манеру”, “спосіб” або “спосіб ходу” в технічному чи стилістичному сенсі» [там само]. Сайт «Опера 101» вказує, що арія в опері — це «пісня-вставка для сольного співака, в якій персонаж виражає емоції чи ідеал, які не обов'язково рухають історію вперед. Це формалізована пісня, часто дуже структурована і повна повторів, яка покликана як показувати достоїнства співака, так і покращувати розповідь» (The Opera 101). Звісно, що всі визначення не є вичерпними, але вони позначають основні риси, що характеризували цей жанр в музиці від бароко до веризму.

Теоретичний аспект дослідження дозволяє розділити наше дослідження арій на дві частини: арії, визначені їх музичною структурою, та арії, визначені їх емоційним змістом, тож функціонально арії поділяються на декілька типів,

їх можна класифікувати за формальними та змістовними ознаками.

З точки зору *форми* арія – доволі розвинута структура, тому що головним є демонстрація всього багатства виконавських здібностей. Структурно можна поділити на такі різновиди.

1). *Арії строфічної форми*. Строфічна форма (AAA) є однією з найпростіших й була поширена здебільшого до початку оперної ери (1600 р.) та інколи зустрічаються в операх К. Монтеверді, Р.Пері та ін. К. Хедінгтон пише, що «Строфічна форма (також форма хору) є найпростішою з усіх видів арії: усі куплети арії співаються під одну й ту ж музику. Це можна зрозуміти як AAA, часто повторюваний музичний бас, над яким вокальна партія рухалася вільніше. Строфічна форма була на виході до того часу, коли опера розвивалася в 1600-х роках, тому сьогодні ви почуєте дуже мало арій такого типу в оперних театрах» (Headington, 1987). Звісно, що композитори не завжди тільки повторювали музичний матеріал: замість того, щоб використовувати ту саму музику для кожної строфи, деякі композитори розміщували варіації мелодії на повторюваній, постійно рухомій басовій лінії. Метроритмічні ознаки арій – переважна тридольність (наприклад, 3/4, хоча, у відповідності до текстової сторони могли зустрічатися й інші розміри) і складалися з двох частин (AB). Дж. Купман зазначає: «Ранні форми арії, як правило, були або строфічними, або мали кілька секцій контрастного матеріалу, розташованого за такими візерунками, як A A' B B' або A B B'. Лібретисти швидко надали потрібні тексти – кілька рядків лірики, доповнені схемою вимірювання та рими, – запропонували паузу в розповіді, коли персонаж повернувся всередину, щоб подумати про свій стан та емоції. Основна формула включала початкове пряме твердження, за яким слідували коротке пояснення. <...>. Оскільки цей вид матеріалу можна було переставити і повторити приблизно в будь-якій конфігурації, яку може диктувати примха композитора, незабаром з'являться перші чіткі приклади DA CAPO ARIA (A B A')» (Koorman, 1999).

2. Арії *Da Capo* були найбільш поширені в епоху бароко і написані в тричастинній формі (зі структурою ABA). Дж. Купман пише: «Приблизно до

1650 року форма бінарної арії була розширена за рахунок повторення розділу *A* після завершення розділу *B*. Це створило музично задовільну (хоча драматично проблематичну) форму *A B A'*. У вісімнадцятому столітті такі арії стали чудовим засобом для показу вокальної майстерності» (Koorman, 1999).

Словник Гроува (The New Grove Dictionary, 2001) вказує, що Арія *Da Capo* домінувала в опері від епохи бароко до бельканто. Структура була доволі усталеною. При цьому розділ *A*, як правило, був самостійним, розділ *B* обов'язково контрастував (інша тональність, лад, фактура трохи швидший темп), повернення розділу *A* означало при точному повторі *тексту* обов'язкову *мелодичну* варіаційність (додавання орнаментів, фіоритур тощо). Часто другий розділ (на відміну від тридольності *A*) писався у дводольних розмірах. У вступному розділі встановлювалася основна (тональна логіка – T-D-T) та презентувався основний матеріал. Другий розділ будувався на новому матеріалі, новій тональності (але гармонічний план був такий самий). Реприза не виписувалася композитором, але треба зазначити, що «*da capo*» не було простим повторюванням: в операх-серія XVII-XVIII століть, виконавці мали додавати й зазвичай додавали прикраси та імпровізовані каденції, виявляючи свій смак, віртуозність, уяву, демонструючи майстерність орнаментування. Р. Левіс (Lewis) вказує, що «Протягом кінця 17-го і початку 18-го століть арія *da capo* була надзвичайно популярною музичною формою, особливо як частина італійських опер і кантат. Тексти арії, написані у формі *ABA*, стали коротшими в порівнянні зі строфічними піснями, лише з кількома рядками до кожного розділу, хоча розширені музичні форми створювалися через багато повторюваний текст. Центральна частина *B* зазвичай була короткою і часто в спорідненій тональності, з контрастним настроєм і темпом. У той час як історія опери розвивалася за допомогою речитативу (діалог співається у швидких, мовних ритмах), арії, навпаки, були драматично статичними, дозволяючи окремим персонажам обміркувати безпосередньо попередню дію, після чого вони, можливо, покинули сцену» (Lewis). Словник Гроува вказує на існування різновиду Арія *dal segno*, яка відбиває тенденцію до скорочення форми арії:

«Спочатку це було повністю механічним, замінюючи *da capo* на *dal segno*, тобто вказівку на повернення не до початку твору, а до точки, позначеної знаком всередині неї. *Dal segno* (або “*da capo al segno*”) використовувався раніше зі знаком, розміщеним на першому вокальному записі, щоб усунути повторення початкового *ritornello* або його частини» (The New Grove Dictionary, 2001: 2032).

До середини століття, однак, з'явилася тенденція до скорочення форми арії. Спочатку це було повністю механічним, замінюючи *da capo* на *dal segno*, тобто вказівку на повернення не до початку твору, а до точки, позначеної знаком всередині неї. *Dal segno* (або «*da capo al segno*») використовувався раніше зі знаком, розміщеним на першому вокальному записі, щоб усунути повторення початкового *ritornello* або його частини

3) *Концертні арії* – затвердилися як тип в період романтизму, вони могли бути доволі розвинені, часто складалися з двох контрастних частин – драматичної та ліричної (в тій чи іншій послідовності), співалися у супроводі роялю або оркестру.

3) *Арії-сцени* – різновид арій, що найбільш поширені в драматичних типах опер, особливо в період романтизму. Характеризуються схилом до наскрізного розвитку. Р. Левіс (Lewis) вказує, що на кризі арії *da capo* наприкінці XVIII століття вплинули «філософ Жан-Жак Руссо та композитор Крістоф Вільгельм Глюк, які протестували проти арії *da capo*, заперечуючи проти її надмірної колоратури (або яскравого співу), проти драматичної недоречності повернення до настрою розділу А після контрастного настрою. розділ В і до абсурду, що часто виникає внаслідок повторюваного розділу тексту» (Lewis). Саме Глюк став тим реформатором, в творах якого було залучено велике різноманіття арій.

Розвиток опери довів, що взагалі форма арій може бути різною, навіть мати елементи сонатності, а також можуть бути додані вступні речитативи. У словнику Гроува вказується, що для італійської арії XIX ст. стало притаманним посилення розриву між кантабіле та кабалеттою задля того, щоб

тим часом розвивалася дія. «Кожній арії, – пишуть автори статті, – передуватиме речитатив, частково декламаційний, частково аріозо, який описується як “сцена”. Кантабіле закінчувалося б каденцією, пристосованою до засобів оригінального співака. Далі слідував “tempo di mezzo”, що складався з коротких фраз у строгому часі, перемежованих інструментальною фігурою, що ведуть до кабалетти, початковий звук якої передбачався оркестром. Россіні часто долав розрив між сценою і кантабіле, починаючи останнє з послідовності декламаційних розквітів, які поступаються місцем більш періодичним рухам» (The New Grove Dictionary, 2001: 2042). Поступово оперна традиція надавала більшу свободу форми саме таким, «розповідним» аріям, які можуть відтворити не тільки складний емоційний стан, але й певні етапи його переживання. Взагалі, погодимося з авторами статті у словнику Гроува, що «З Пуччіні та його поколінням з арії зникає звичайний формалізм, побудова якого змінюється відповідно до змісту тексту. <...> Протягом 19-го століття та початку 20-го, за невеликими винятками, <...> арії все важче відокремити від контексту, і, таким чином, фактично перестають існувати» (The New Grove Dictionary, 2001: 2044).

С. Чен (Chan, 2024), розмірковуючи над функційною стороною арії, задається питанням «а скільки ж арій може бути в опері?» та відповідає, що власне арія «є одним з основних будівельних блоків опери». В епоху бароко головні співаки виконували, як правило 4-5 арій (в кожній дії), тобто саме арії надавали основну характеристику персонажу. Арія (чи її різновиди) є основним музичним матеріалом характеристики й другорядних персонажів (тим не менш навіть у них може бути від однієї до трьох арій), причому за жодною арією не могла відразу йти подібна за жанром арія, навіть якщо її мав співати інший персонаж. Різні типи арій мали буди більш-менш рівномірно розподілені по всьому тексту. Тобто бачимо, що арія дійсно є основним формотворчим елементом оперного тексту.

Важливим є усвідомлення, що в операх XVII-XVIII ст. виконавці майже ніколи не виконували арії так, як вони були записані (імпровізаційність

віталася та була обов'язковою). До того ж, саме арії писались на вимогу співаків, або з огляду на їхні можливості й відтак давали змогу продемонструвати найкращі з них. Кожен виконавець повинен був мати принаймні одну арію в кожній дії, але ніхто не міг мати дві арії поспіль.

Жанрові різновиди арії є такими:

Арієта – здебільшого невелика за розміром арія, яку використовують як в операх, так й інших творах (кантатах, ораторіях, пасіонах), або як самостійний жанр. Назва фіксувала не тільки зменшення розміру (саме так пише А. Хьюгес, що арієта «коротша і менш складна, ніж повністю розвинена арія» (Hughes, 2001: 2052). Так, арієтою (або канцонеттою) називали також номери легкого характеру. Тім Картер позначає, що у XVIII ст. вона була подібна до *chansonette* «із простою двочастинною (AABB) або структурою *da saro*. <...> оперна арієта зазвичай була значною композицією у супроводі оркестру» (Carter, 2001: 2053]. Пізніше, як зазначає автор, в арієті дозволялося розростатися музиці за рахунок тексту: «Так само, як і в арієтах форм *da saro*, часто використовували жвавий, правильний метр, послідовні пасажі і часто використовували віртуозність і декоративність голосу; мелізми на дозволених словах, таких як “*régniez*” і “*briller*”, зазвичай виражали радість або тріумф» (Carter, 2001: 2054). Також автор вказує, що в середині XVIII ст. «Арієтта повернулася до загального визначення твору для вокального соло, без фіксованого стилю та форми (хоча ніколи була не строфічною, на відміну від романсу, шансону, куплету та водевілю). Первісне значення, однак, існувало у часто застосовуваному жанровому ярлику “*comédie mêlée d’ariettes*”» [там само].

Аріозо (інша назва «*semi-arias*») – також побудова невеликої форми, часто драматичного типу. Дж. Купман називає аріозо третьою (з трьох)² основних формальних одиниць опери). На початках це міг бути «безформний дозований

² Так, автор зазначає: «Розвиток цих трьох основних форм — речитативу, арії та аріозо — надав композиторам відмінні формати для їхнього оповідного, ліричного та драматичного вираження, і вони були настільки використані в композиційних вокальних формах того часу: опері, кантаті та ораторії» (Коорман, 1999).

речитатив, що виконувався з оркестровим супроводом. У цих аріозо зазвичай висловлювалися відносно інтенсивні емоції та драматичні вершини твору, і саме тут були використані найсміливіші гармонії та найширші вокальні гами» (Koorman, 1999).

Арія-буффа – тип комедійної арії у виконанні баса, баритона, а іноді й контртенора. Цей тип арії оперою-серія був запозичений з опери-буффа. Зокрема, їй притаманні риси комічного стилю.

Арія mezzo-carattere зазвичай співалася у темпі анданте, мала багатий, фактурний акомпанемент. Цей тип арії характеризує менший пафос, обмеженість стриманості, але більше драматичної сили.

Арія cantabile – твір ліричного характеру, що відзначається доволі ніжною мелодією із плавним голосоведінням, простим супроводом, що надавало можливість багатой орнаментациї.

Aria parlante (*agitata, infuriata*) – тип арії, в якій залучено стиль промовляння (схожа на речитатив). John Koorman вважає, така декламація стала можливістю для «вираження емоцій та пристрасті» (Koorman, 1999). Вона майже не містить тривалих звучностей, в ній майже не використовується орнаментування, мелодія силабічна, супровід може бути доволі складним. Темп коливається від повільного до помірно швидкого (залежить від висловлених емоцій). У словнику Гроува зазначено, що цей тип вирізняється пристрасністю, при чому «В *opera seria* вони, як правило, викликані люттю, в *opera buffa* більш імовірно презентують розгубленість і переживання (лють трохи важка для комедії!)» (The New Grove Dictionary of Music, 2001:2035).

Aria di bravura (віртуозна арія) – патетична арія у швидкому темпі, що характеризується піднесеним настроєм, надається головним героям після прийняття нелегкого рішення. John Koorman вважає, що такі арії часто писалися «просто як можливість продемонструвати спритність, діапазон або майстерність співака» (Koorman, 1999). К. Хедінгтон вбачає, що ця «швидка віртуозна арія, покликана продемонструвати голос співака надлишком яскравої колоратури» (Headington, 1987).

Aria di portamento – твір піднесеного характеру, повільного темпу, але з використанням активного ритму, остинатних формул та протяглих нот, що давало можливість для орнаментування; зі спокійним, нескладним супроводом.

Арія rondò (rondo, rondeau, rondeaux) – тип арії (на відміну від класичної форми рондо зі структурою АВАСА) притаманна для опер 1760-1770-х рр. й позначалася як АВАС з початковою АВА, що звучала повільніше, ніж заключна секція С. Цей тип арій використовувався не так часто й майже завше – в межах основних партій та звучав перед завершенням опери. Це призвело до того, що рондо вважалися аріями особливого значення й співаки хотіли, щоб для них писали саме такі заключні арії, що запам'ятовуються.

Каватина – коротка арія з однієї або двох частин без повтору (на відміну від арії *da capo*). Здебільшого притаманна операм к. XVIII ст., коли арія *da capo* потроху втрачала популярність. Інколи каватина виконувалася замість *cantabile*, а пізніше (в італійській опері) слово «каватина» стало позначати початкову арію головного співака. В італійській опері є ще такі функційні типи: наприклад, арія *con pertichini* – характеризує випадкове втручання другорядного персонажа, що переводить сенс арії від соло до дуету; або «рондо-фіналом» («*rondò finale*») називали арію, що завершувала оперу.

Aria di baule (trunk aria, suitcase aria or insertion aria, арія з валізи) – різновид арії, що співалися під час опери, для якої ця арія не була створена (для якнайкращого показу свого голосу). Інколи виконання таких арій в будь-якій опері навіть було закріплено контрактом. В XIX ст. така практика відмінилася, а при виконанні в межах напрямку НР (історично-поінформованого виконавства) практика виконання арій *di baule* кануло в Літу.

Aria di sorbetto (арія з морозивом) – тип арії, що написана не для основного персонажа.

Кабалетта – це багаточастинна арія, зазвичай розповсюджена в італійській опері. В ній майже обов'язковою є швидка кода («*stretta*»), щоб

забезпечити блискучу кінцівку (такий прийом є навіть в так званих аріях cantabile-cabaletta XIX ст.). К. Хедінгтон пише, що кабалетта – це скорочена для двох частин арія, точніше – твір, написаний за структурою міні циклу: кантабіле-кабалетта. Секція cantabile зазвичай є значно повільнішою, кабалетта – віртуознішою, що забезпечує контраст між обидва ми частинами. Саме кабалетта стала надзвичайно популярною в італійській опері епохи бельканто (1800–1850), зустрічаються в операх В. Белліні, Дж. Россіні, а потім – й Дж. Верді («È strano! è strano» Віолетти з опери «Травіата», що переходить до відомого «Sempre libera»). Заради справедливості зазначимо, що Дж. Верді мінімізував значення кабалетти (як і арія da capo), хоча в операх веризму цей різновид ще зустрічається. Дж. Купман зазначає: «[the] cabaletta була швидкою, запеклою арією або дуєтом, надзвичайно грубої форми та сентименту; він завжди йшов після повільнішого, тихішого твору для того самого співака або співаків і служив для того, щоб створити збудливу завісу. Форма була строфічною, найпростішого зразка (AABA або ABB); акомпанемент складався з механічно повторюваного полонезу або швидкого маршового ритму. Між більш повільною арією та її кабалеттою уривок речитативу чи парланте слугував певним приводом для співака змінити свою думку» (Koorman, 1999). Автори статті про арію зі словнику Гроува стверджують, що «з поступовим зникненням кабалетти починають переважати односкладові арії, <...> у трьох розділах, кожен з яких виражає різні почуття» (The New Grove Dictionary of Music, 2001: 2043).

Арія d'imitazione – окремий різновид, побудований на імітаціях голосом звучання різних інструментів (труби, флейти, скрипки), що пов'язано з описуванням в тексті природних явищ (наприклад, буревій, шторм), звуки (крики) тварин чи птахів, полювання. Як основний використовувався прийом відлуння (типу поєдинку голосу та інструменту, що він імітував).

Концертна арія – тип віртуозної арії, що може співатися поза межами театральної вистави (у супроводі фортепіано або оркестру. Словник Гроува вказує, що така арія ще у творчості Дж. Россіні зазвичай писалася «у двох

контрастних темпах, перша повільна й виразна, друга швидка й блискуча, підготовлена наполовину близькою в домінантній тональності. <...> До цього часу загальною практикою було розділяти рухи на дві автономні одиниці, “cantabile” і “cabaletta”, остання повторювалася спочатку частково (як у “Io sono docile”, *Il Barbiere di Siviglia*, 1816 р., пізніше у завершенні, із проміжним оркестровим рітурнелем, який звучав і в коді. Очікувалося, що співачка прикрасить повтор імпровізованим декоруванням» (*The New Grove Dictionary of Music*, 2001:2042–2043).

Панування арії як центрального жанру опери все ж не обмежувало розвиток камерно-вокальної музики, де відбувався паралельний розвиток малих вокальних форм, зумовлений розквітом камерної культури виконання.

1.3. Камерність як художньо-виконавська модель

У музичній культурі XIX ст. камерно-вокальне мистецтво поступово сформувалося як самостійна сфера професійної творчості, що виробила власну естетику, систему жанрів і специфічні принципи виконавської інтерпретації. Якщо в епоху бароко камерні вокальні твори переважно були пов'язані з придворним або салонним музикуванням, то вже наприкінці XVIII – упродовж XIX століття вони перетворилися на одну з найважливіших форм художнього самовираження композитора і виконавця. Саме в камерному середовищі сформувався особливий тип музичного мислення, у якому визначальне значення набули психологічна глибина, індивідуалізація художнього образу, увага до поетичного слова та високий рівень виконавської культури.

Незважаючи на жанрову різноманітність камерно-вокальної музики – арієти, романсу, канцонети, камерної арії, елегії, балади, баркароли чи камерної кантати, – усі ці жанри об'єднує спільний художньо-виконавський принцип камерності. У сучасному музикознавстві камерність розглядається вже не як ознака невеликого виконавського складу або обмеженого концертного простору, а як особливий тип художнього мислення, що визначає

характер взаємодії композитора, виконавця та слухача, принципи драматургічного розвитку й специфіку музичної комунікації.

Карл Дальгауз (Dahlhaus, 1989) зазначає, що камерна творчість стала принципово новою сферою європейської музичної культури, у якій центр художньої драматургії переноситься із зовнішньої сценічної дії до внутрішнього психологічного простору людини. На відміну від опери, де музичний образ формується синтезом музики, сценічної дії, режисерської концепції та акторської гри, камерний твір існує насамперед як інтелектуальний і духовний діалог між автором, виконавцем та слухачем. У такому художньому просторі саме музична інтонація стає головним носієм змісту, здатним передати найтонші емоційні переживання, психологічні нюанси та філософські узагальнення.

Подібної думки дотримується і Чарльз Розен (Rosen, 1998), який пов'язує розвиток камерної музики з утвердженням романтичної естетики індивідуального переживання. На думку дослідника, саме камерні жанри найбільш повно втілили прагнення композиторів XIX століття до індивідуалізації художнього висловлювання, коли предметом мистецького осмислення стає внутрішній світ людини, її духовні переживання, психологічні конфлікти та емоційні стани. Це закономірно зумовило зміну виконавських пріоритетів: демонстрація вокальної майстерності поступово поступилася місцем психологічній достовірності, інтонаційній пластичності та художній переконливості.

Сучасне музикознавство значно розширює традиційне розуміння камерності. Якщо раніше це поняття асоціювалося переважно з домашнім музикуванням або виконанням невеликим складом музикантів, то сьогодні воно визначається як універсальний художньо-виконавський принцип, який характеризує спосіб музичного мислення незалежно від жанрової належності твору. Ніколас Кук (Cook, 2013) наголошує, що музичний твір не існує виключно як нотний текст. Його художній зміст реалізується лише в процесі виконання, коли композиторський задум набуває конкретного звукового

втілення через творчу взаємодію виконавця та слухача. Відтак інтерпретація перестає бути лише відтворенням авторського тексту і стає самостійним художнім процесом, у якому поєднуються історична традиція, професійний досвід виконавця та індивідуальне художнє бачення.

Таке розуміння камерності безпосередньо пов'язане зі зміною ролі виконавця у сучасній музичній культурі. Якщо у традиційному підході співак розглядався переважно як посередник між композитором і слухачем, то сучасна виконавська наука трактує його як активного співтворця художнього образу. Саме виконавець визначає логіку драматургічного розвитку, характер інтонації, динамічну перспективу, темброву палітру та емоційне наповнення музичного тексту. Тому камерний твір кожного разу набуває нових художніх смислів, залишаючись водночас вірним авторському задуму.

Історичні передумови такого підходу детально аналізує Клайв Браун (Brown, 1999). Дослідник доводить, що виконавська практика XVIII–XIX століть істотно відрізнялася від сучасних уявлень про точність відтворення нотного тексту. Для музикантів того часу природними були свобода темпового розвитку, інтонаційна пластичність, варіативність агогіки, індивідуальне фразування та стилістично виправдана орнаментика. Саме тому сучасне виконання камерного репертуару неможливе без урахування історичного контексту, естетики відповідної доби та традицій європейської виконавської школи.

Таким чином, камерність постає не лише жанровою характеристикою, а насамперед універсальною художньою категорією, яка визначає принципи музичного мислення, характер виконавської інтерпретації та особливості художньої комунікації. Її основними ознаками є психологічна глибина, індивідуалізація музичного висловлювання, інтонаційна виразність, змістова роль поетичного тексту та особлива відповідальність виконавця за створення цілісного художнього образу.

Формування камерно-вокального виконавства нерозривно пов'язане зі становленням італійської вокальної традиції, насамперед естетики *bel canto*,

яка протягом XVII–XIX століть виробила систему художніх і технічних принципів, що стали основою європейської академічної вокальної культури. Водночас *bel canto* слід розглядати не лише як сукупність вокально-технічних прийомів, а як цілісну художню концепцію, у центрі якої перебувають природність музичного мовлення, виразність інтонації, органічний зв'язок слова і музики та пріоритет художнього змісту над зовнішньою віртуозністю.

Перші теоретичні засади цієї традиції були сформульовані ще на початку XVII століття. Джуліо Каччіні (Caccini) у трактаті *Le nuove musiche* одним із перших обґрунтовує принцип, відповідно до якого спів повинен максимально наближатися до природної мовної декламації. Композитор наголошує, що будь-який технічний прийом – орнаментика, динаміка, темпова свобода чи темброві контрасти – має підпорядковуватися змісту поетичного тексту. Саме ця ідея стала відправною точкою для подальшого розвитку італійської вокальної школи та визначила естетичний вектор європейського камерного співу.

Подальшого розвитку ці положення набули у працях П'єтро Франческо Тозі та Джованні Баттісти Манчіні. П'єтро Франческо Тозі (Tosi, 1723) розглядає мистецтво співу як синтез технічної досконалості й художньої культури, підкреслюючи, що справжній співак повинен насамперед переконливо передавати емоційний зміст музичного твору. Особливу увагу дослідник приділяє якості кантилени, чистоті інтонації, культурі звуковедення та вмінню використовувати орнаменти як засіб поглиблення художнього образу, а не демонстрації виконавської майстерності.

Подібну концепцію розвиває Джованні Баттіста Манчіні (Mancini, 1774), який вважає, що технічна свобода є виправданою лише тоді, коли вона підпорядкована художній логіці музичного розвитку. На його думку, темпові відхилення, *rubato*, динамічне нюансування та орнаментальні прикраси повинні виникати природно, відповідно до змісту музики й поетичного тексту. Саме тому традиція *bel canto* історично поєднувала високий рівень вокальної техніки з вимогами художньої переконливості та стильової культури.

Сучасне осмислення історії *bel canto* значною мірою спирається на праці Джеймса Старка (Stark, 2003), який розглядає його як комплексну систему вокальної педагогіки, сформовану впродовж кількох століть. Дослідник переконливо доводить, що основними принципами цієї системи є природність голосоутворення, безперервність кантилени, гнучкість фразування, рівність регістрів, досконалий контроль дихання та підпорядкування технічних засобів художньому змісту. Саме ці риси забезпечили універсальність італійської вокальної школи та її визначальний вплив на розвиток європейського академічного співу.

Близької позиції дотримується Роберт Тофт (Toft, 2012), який акцентує увагу на виконавському аспекті традиції *bel canto*. Учений зазначає, що історична практика не передбачала механічного відтворення нотного тексту. Навпаки, виконавець мав творчо осмислювати авторський задум, використовуючи агогіку, орнаментику, темброві відтінки й динамічні контрасти відповідно до стилю твору. Така свобода не суперечила авторському тексту, а була невід'ємною складовою професійної культури музиканта.

Проблему взаємозв'язку технічної майстерності та художньої виразності розглядає також Корнеліус Рід (Reid, 1950), який підкреслює, що техніка не є самодостатньою метою вокального мистецтва. Її справжнє призначення полягає у створенні художньо переконливого музичного образу. Аналогічну думку висловлює Річард Міллер (Miller, 1996; Miller, 2004), який, спираючись на сучасні дослідження вокальної фізіології, доводить, що свобода голосоутворення, правильна координація дихального апарату, резонансної системи та артикуляційного комплексу є необхідною умовою художньої інтерпретації. Таким чином, сучасна вокальна педагогіка підтверджує основні принципи, сформульовані ще представниками класичної італійської школи.

Узагальнюючи погляди історичних і сучасних дослідників, можна стверджувати, що традиція *bel canto* сформувала універсальну модель камерного виконавства, у якій технічна досконалість, культура інтонації,

художня декламація та психологічна переконливість становлять нерозривну єдність. Саме ця модель стала методологічною основою інтерпретації малих вокальних жанрів і визначила подальший розвиток європейської камерно-вокальної культури XIX століття.

Еволюція принципів *bel canto* закономірно привела до формування сучасних концепцій виконавської інтерпретації, у центрі яких перебуває проблема співвідношення авторського тексту, історичної традиції та творчої свободи виконавця. Якщо для вокальної педагогіки XVIII століття головним завданням було вироблення універсальних принципів професійного співу, то сучасне музикознавство дедалі більше зосереджується на процесі художнього осмислення музичного твору, розглядаючи інтерпретацію як самостійну форму творчої діяльності.

Одним із провідних напрямів сучасної виконавської науки стала концепція історично інформованого виконавства. Джон Батт (Butt, 2002) зазначає, що історична достовірність не повинна зводитися до буквального копіювання виконавських моделей минулого. На його думку, історичні трактати, педагогічні праці, листування композиторів та інші джерела мають слугувати підґрунтям для творчого переосмислення музичного твору сучасним виконавцем. Таким чином, історично інформоване виконавство є не реконструкцією минулого, а способом глибшого розуміння авторського стилю та художнього мислення композитора.

Подібний підхід розвиває Річард Тарускін (Taruskin, 1995), який критично оцінює прагнення до абсолютної автентичності. Учений підкреслює, що жоден сучасний виконавець не може повністю відтворити художню свідомість музиканта XVIII або XIX століття, оскільки будь-яка інтерпретація неминуче відображає естетичні уявлення власної епохи. Водночас знання історичного контексту дозволяє уникнути стилістичних помилок і значно точніше зрозуміти художню концепцію твору.

Філософське осмислення цієї проблеми пропонує Пітер Ківі (Kivy, 1995), який розглядає автентичність не як буквальне відтворення історичних

прийомів виконання, а як художню категорію. На думку дослідника, справжня інтерпретація виникає лише тоді, коли виконавець знаходить рівновагу між повагою до композиторського задуму та власною творчою індивідуальністю. Саме тому історичне знання не обмежує свободу музиканта, а, навпаки, розширює можливості його художнього мислення.

Практичні аспекти історично інформованого виконавства докладно висвітлюють Колін Лоусон і Робін Стоуелл (Lawson & Stowell, 1999). Дослідники наголошують, що сучасний виконавець повинен спиратися не лише на нотний текст, а й на широкий комплекс історичних джерел, які дозволяють відтворити особливості музичної мови відповідної епохи. До таких джерел належать трактати з вокального мистецтва, перші друковані видання, педагогічні посібники, листування композиторів, спогади сучасників, рецензії та матеріали концертної практики. Лише комплексне вивчення цих документів дає змогу сформувати інтерпретацію, що поєднує історичну достовірність із сучасною виконавською культурою.

Значний внесок у сучасне розуміння історичної виконавської практики зробив Роберт Донінгтон (Donington, 1964). Учений підкреслює, що звернення до історичних трактатів має не лише теоретичне, а й практичне значення, оскільки вони містять інформацію про характер орнаментики, принципи агогіки, особливості артикуляції, темпової свободи та музичної риторики. Використання цих знань дозволяє сучасному виконавцеві уникнути стилістичної одноманітності та наблизитися до художнього світу композитора без втрати власної творчої індивідуальності.

У контексті камерно-вокального мистецтва історично інформоване виконавство набуває особливого значення. На відміну від опери, де частина драматургічного навантаження покладається на сценічну дію, у камерному творі всі художні смисли концентруються у вокальній інтонації, поетичному слові та фортепіанному супроводі. Саме тому інтерпретатор повинен не лише досконало володіти вокальною технікою, а й глибоко розуміти стиль епохи,

індивідуальну композиторську манеру, особливості поетичного тексту та закономірності історичної виконавської традиції.

Таким чином, сучасна виконавська інтерпретація камерно-вокальних творів поєднує три взаємопов'язані компоненти: повагу до авторського задуму, знання історичної виконавської традиції та творчу індивідуальність виконавця. Саме така взаємодія забезпечує художню переконливість виконання й визначає актуальність камерного репертуару в сучасній музичній культурі.

Особливості камерно-вокального виконавства найповніше виявляються у специфіці художньої комунікації між композитором, виконавцем і слухачем. На відміну від оперного мистецтва, де драматургічний розвиток підтримується сценічною дією, декораціями, режисерською концепцією та взаємодією персонажів, камерний твір існує переважно як психологічний монолог або інтимний художній діалог. У такому художньому просторі навіть найменші зміни інтонації, тембру, динаміки чи агогіки набувають важливого смислового значення, визначаючи характер музичного розвитку та емоційну переконливість виконання.

Однією з найважливіших ознак камерного виконавства є нерозривна єдність музики і поетичного слова. Саме словесний текст визначає логіку музичної фрази, місце кульмінацій, характер інтонаційного розвитку та драматургічну побудову твору. Марта Елліотт (Elliott, 2006) підкреслює, що історично достовірне виконання вокального репертуару неможливе без глибокого розуміння фонетичних особливостей мови, її ритмомелодики, природної декламації та смислової структури поетичного тексту. Саме тому у камерному мистецтві художня виразність формується не лише музичними засобами, а й майстерністю словесної інтерпретації.

Розвиваючи цю думку, Джон Поттер (Potter, 2000) розглядає спів як особливу форму художнього мовлення, у якій музична інтонація органічно продовжує мовну. Дослідник наголошує, що справжня виконавська майстерність полягає не стільки у бездоганному володінні голосом, скільки у

здатності перетворити поетичний текст на живе музичне висловлювання. Саме тому камерний спів вимагає високої мовної культури, уважного ставлення до літературного першоджерела та тонкого відчуття інтонаційної природи слова.

У цьому контексті особливого значення набуває художня роль фортепіанної партії. У камерно-вокальному творі акомпанемент перестає виконувати допоміжну функцію і стає рівноправним учасником музичної драматургії. Фортепіано не лише підтримує вокальну лінію, а створює емоційне тло, розкриває приховані психологічні підтексти, формує образний простір твору та бере активну участь у розвитку музичної дії. Саме тому камерно-вокальна інтерпретація передбачає ансамблеве мислення, у якому співак і піаніст функціонують як єдиний художній організм.

Високі вимоги до камерного виконавства пояснюють його особливу роль у професійній підготовці академічного співака. На відміну від оперної сцени, де частину художніх завдань бере на себе театральний компонент, камерний жанр вимагає максимальної концентрації виконавської уваги, бездоганного володіння вокальною технікою, розвиненого художнього мислення та здатності до глибокого психологічного аналізу музичного тексту. Саме тому камерний репертуар традиційно розглядається як одна з найефективніших форм професійного становлення вокаліста.

Водночас значення камерного жанру виходить далеко за межі суто педагогічної практики. Завдяки універсальності художніх принципів камерно-вокальна музика стала важливою складовою сучасної світової виконавської культури. Вона посідає провідне місце у концертному житті, міжнародних конкурсах, освітніх програмах та діяльності провідних музичних академій, залишаючись однією з найбільш затребуваних сфер академічного виконавства. Саме камерний репертуар забезпечує виконавцеві можливість максимально повно реалізувати індивідуальність власної інтерпретації, поєднавши історичну традицію із сучасним художнім мисленням.

Особливо показовим у цьому аспекті є сучасний розвиток академічного вокального мистецтва Китаю. Протягом останніх десятиліть європейська

камерно-вокальна музика стала одним із базових компонентів професійної підготовки китайських співаків. У навчальних програмах провідних консерваторій Пекіна, Шанхая, Тяньцзіня, Уханя та інших мистецьких закладів значне місце посідають камерні твори італійських, німецьких і французьких композиторів, які використовуються як основа формування вокальної техніки, стилістичного мислення та художньої культури майбутніх виконавців.

Особлива увага китайських педагогів до європейського камерного репертуару пояснюється не лише його високою методичною цінністю, а й близькістю естетичних принципів. Традиційна китайська художня культура, сформована під впливом конфуціанської та даоської філософії, орієнтується на внутрішню зосередженість, стриманість художнього висловлювання, гармонію, уважне ставлення до слова та прагнення до духовної виразності. Саме ці риси лежать в основі європейської камерності, що робить камерно-вокальні жанри особливо близькими сучасній китайській виконавській школі.

Закономірним наслідком цього стало активне звернення китайських виконавців до камерної творчості Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та С. Меркаданте. Їхні арієти, романси, канцонети й камерні арії регулярно виконуються на конкурсах, концертних сценах, майстер-класах і міжнародних фестивалях, а також входять до навчального репертуару студентів вокальних факультетів. Таким чином, камерно-вокальна спадщина італійських композиторів XIX століття сьогодні функціонує не лише як історичний пласт європейської культури, а й як важливий компонент сучасного світового музичного простору, забезпечуючи продуктивний діалог між європейською та китайською виконавськими традиціями.

Універсальний характер камерно-вокального мистецтва особливо яскраво виявляється у творчості італійських оперних композиторів першої половини XIX століття. Незважаючи на світове визнання їхніх опер, значна частина художніх і стильових принципів *bel canto* отримала не менш повне втілення саме у камерно-вокальних жанрах. Арієти, романси, канцонети,

камерні арії та вокальні сцени стали своєрідною творчою лабораторією композиторів, у якій відпрацьовувалися нові засоби музичної виразності, удосконалювалися принципи вокальної декламації та формувався індивідуальний стиль кожного митця.

Філіп Госсет (Gossett, 2019) зазначає, що традиція *bel canto* була значно ширшою за межі оперного театру. На його думку, камерно-вокальна творчість італійських композиторів не є другорядним явищем порівняно з оперою, а становить самостійну сферу музичного мистецтва, у якій концентруються найхарактерніші риси їхнього композиторського мислення. Саме в камерному жанрі особливо виразно проявляються мелодична пластика, інтонаційна свобода, природність вокальної декламації та тонкий психологізм, що стали визначальними ознаками італійської музичної культури XIX століття.

Подібну думку висловлює Емануеле Сенічі (Senici, 2004), який звертає увагу на необхідність розглядати камерні твори Джоаккіно Россіні як невід'ємну складову його творчої спадщини. Дослідник підкреслює, що саме камерний репертуар дозволяє простежити еволюцію композиторського стилю, особливості роботи з поетичним текстом, своєрідність мелодичного мислення та характер взаємодії вокальної і фортепіанної партій. Ці спостереження однаковою мірою можуть бути поширені й на творчість Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті та Саверіо Меркаданте, камерні композиції яких відображають ті самі естетичні засади *bel canto*, але реалізують їх через різні індивідуально-стильові моделі.

Саме камерний жанр надає можливість особливо повно простежити специфіку індивідуального композиторського письма. За відсутності масштабної сценічної дії увага слухача концентрується на мелодичній лінії, гармонічному розвитку, художній ролі поетичного тексту та драматургії музичної форми. Це дає змогу значно точніше виявити особливості авторського стилю, ніж в умовах оперної вистави, де художнє сприйняття значною мірою визначається театральними засобами виразності.

Для виконавця камерно-вокальні твори становлять особливу професійну цінність, оскільки вимагають синтезу технічної майстерності, стильової компетентності та глибокого художнього мислення. Відсутність сценічної дії покладає на співака відповідальність за повне розкриття драматургії твору виключно музичними засобами. Саме тому вирішального значення набувають культура вокального звуку, інтонаційна точність, гнучкість фразування, художня декламація, відчуття форми та здатність до психологічно переконливої інтерпретації.

Особливого значення у камерному виконавстві набуває ансамблева взаємодія співака і піаніста. На відміну від акомпанементу в навчальній практиці, фортепіанна партія у творах італійських композиторів XIX століття є повноправним носієм драматургічного розвитку. Вона формує емоційний контекст, підкреслює кульмінаційні моменти, створює образний простір твору та бере активну участь у розвитку музичної думки. Отже, успішна інтерпретація камерного твору можлива лише за умови досягнення художньої єдності вокальної та інструментальної партій.

Саме тому камерно-вокальна спадщина Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та С. Меркаданте становить винятково цінний матеріал для дослідження жанрово-стильових особливостей італійської музики першої половини XIX століття та сучасної виконавської практики. Аналіз їхніх творів дозволяє простежити еволюцію принципів *bel canto*, виявити специфіку камерної інтерпретації та визначити ті художньо-виконавські закономірності, які зберігають актуальність у сучасній світовій вокальній культурі.

Висновки до Розділу 1

Підводячи підсумки дослідження жанру арії та її різновидів у межах (та поза межами) опери вкажемо наступне.

1. Всі дослідники опери та вокальних жанрів вказують на те, що арія на перших порах була дійсно тим жанром, який вирізнявся на тлі іншої музики. Саме в арії герой (головний чи другорядний) міг втілити свої думки, почуття,

емоції, бо призначенням арії перш за все є відхід від дії, концентрація на внутрішньому стані виконавця. Саме арія (точніше – їхня кількість) позначає значущість героя опери (головні герої мали більше арій різних типів), другорядні – одну. Формальна сторона жанру вкладається в декілька структурних схем (від строфічної форми, арії *da capo*, до наскрізної). Її емоційне наповнення підпорядковане теорії афекту, завдяки чому склалися усталені різновиди. Але й поза барокової традиції арія вбирала та віддзеркалювала емоційний стан персонажів. Поза межами опери арія має риси концертності – її виконання зазвичай супроводжує оркестр (або багатий за фактурою супровід роялю). Але для камерно-вокальної творчості композитори більше обирали різновиди арій (аріозо, каватини, арієти, романси тощо), тобто поза межами опери арія зазнала впливів народнопісенної творчості, міської культури. Всіх їх можна позначити як «малі вокальні жанри».

2. Аналіз наукових праць, історичних трактатів і сучасних концепцій виконавського мистецтва дозволяє розглядати камерність як багатовимірну художньо-виконавську категорію, яка виходить далеко за межі традиційного уявлення про невеликий виконавський склад або специфічний концертний формат. Камерність є особливим способом музичного мислення, що визначає характер взаємодії композитора, виконавця і слухача, принципи драматургічного розвитку твору та специфіку художньої комунікації. Її сутність полягає у концентрації художнього змісту, психологічній глибині музичного висловлювання, індивідуалізації виконавської інтерпретації та органічній єдності музики й поетичного слова.

Проведений аналіз засвідчує, що еволюція камерно-вокального мистецтва нерозривно пов'язана зі становленням італійської традиції *bel canto*, яка сформувала основні принципи академічного співу: природність голосоутворення, безперервність кантилени, свободу фразування, культуру вокального звуку, виразність декламації та художню доцільність усіх технічних засобів. Починаючи з трактату Джуліо Каччіні і завершуючи

працями сучасних дослідників, простежується спадкоємність поглядів щодо провідної ролі художнього змісту, який визначає характер вокальної техніки, інтонації, агогіки, орнаментики та динамічного розвитку.

Особливого значення камерність набуває у сучасній системі академічної вокальної освіти. Камерний репертуар став універсальною формою професійної підготовки співака, оскільки саме в ньому найбільш повно поєднуються технічні, художні, інтелектуальні та психологічні складові виконавської майстерності. Робота над камерними творами формує культуру музичного мислення, розвиває відчуття стилю, ансамблеву взаємодію, художню декламацію та здатність до глибокої інтерпретації поетичного тексту. У цьому полягає універсальність камерного жанру, який однаковою мірою залишається актуальним як для концертної практики, так і для професійної музичної освіти.

Показовим підтвердженням універсального характеру камерності є сучасний розвиток академічного вокального мистецтва Китаю. Активне включення європейського камерно-вокального репертуару до навчальних програм провідних китайських консерваторій, його широке використання у концертній діяльності, міжнародних конкурсах і виконавських проєктах свідчать про високий рівень інтеграції європейської вокальної традиції у сучасний культурний простір Китаю. Така популярність пояснюється не лише педагогічною цінністю цього репертуару, а й близькістю його художньо-естетичних принципів до традиційної китайської культури, яка також орієнтується на внутрішню зосередженість, емоційну стриманість, філософську глибину та пріоритет духовного змісту над зовнішньою ефектністю.

У цьому контексті камерно-вокальна творчість Дж. Россіні, В. Белліні, С. Меркаданте та Г. Доницетті набуває особливого значення. Їхні твори не лише репрезентують вершину розвитку італійської традиції *bel canto*, а й демонструють різноманіття індивідуальних композиторських моделей камерного письма. Звернення до їхньої спадщини дозволяє дослідити

особливості взаємодії поетичного тексту і музики, простежити трансформацію жанрових моделей, визначити специфіку вокальної драматургії та виявити ті виконавські принципи, які залишаються актуальними у сучасній концертній практиці.

Таким чином, камерність постає не лише як історично сформований феномен європейської музичної культури, а як універсальний художньо-виконавський принцип, що забезпечує спадкоємність професійної вокальної традиції, формує методологічні засади сучасної виконавської інтерпретації та визначає напрями розвитку академічного вокального мистецтва у світовому культурному просторі. Саме це положення є концептуальною основою подальшого виконавського аналізу камерно-вокальних творів Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Саверіо Меркаданте та Гаetano Доницетті, здійсненого у наступному розділі дослідження.

РОЗДІЛ 2

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТ.: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Перша половина ХІХ ст. надає широкий спектр малих вокальних жанрів, які належать перу оперних композиторів – Дж. Россіні, В. Белліні, С. МеркадANTE, Г. Доніцетті, Дж. Мейєрберу. В межах аналізу будемо звертатися до таких жанрових різновидів, як арієта, канцона, романс та ін. (тобто, «малі вокальні жанри»), що існують не в середині оперних сцен, а як окремі камерно-вокальні твори. Зазначимо, що творчість італійських композиторів, які обрані для дослідження, частково висвітлюється в публікаціях, які вже стали класикою монографічного жанру. Зокрема, варто відмітити дослідження О. Стахевича, присвячені вокальній культурі Європи ХІХ ст. (Стахевич, 2013), монографію Х. Едвардса (Edwards, 1869) про Дж. Россіні, Ф. Волкера (Walker, 1952), який здійснив публікацію листування С. МеркадANTE та Дж. Верді. В середині таких монографій можна знайти багато інформації й про камерно-вокальні жанри, проте окремих вгільних досліджень, присвячених цьому напряду творчості оперних композиторів вкрай недостатньо. Серед таких відзначимо статтю М. Жишкович (2025), присвячену арієтам В. Белліні

2.1 Універсальність віртуозності вокального стилю Дж.Россіні

Творчість Джоаккіно Россіні (1792-1868), відомого італійського композитора першої половини ХІХ століття сконцентрована на оперній творчості. Кожна з 38 його опер, завдячуючи віртуозності письма та комедійному й драматичному таланту композитора, заслуговує на окрему увагу та досі викликає неабиякий інтерес публіки. Попри те, що композитор здобув світове визнання насамперед як реформатор італійської опери, його камерно-вокальна спадщина становить не менш вагому частину творчого

доробку. Саме у вокальних мініатюрах найбільш концентровано виявляються характерні риси його композиторського мислення: пластичність мелодики, органічне поєднання технічної досконалості з художньою виразністю, тонке відчуття поетичного слова та особлива увага до ансамблевої взаємодії голосу й фортепіано. Невеликі за масштабом композиції розкривають естетику *bel canto* як цілісну систему художнього мислення, у якій усі виконавські засоби підпорядковуються створенню переконливого музичного образу.

Для пропонованої в дисертації тематики важливим є питання: якою мірою оперний стиль композитора вплинув на його камерно-вокальну творчість? Передусім висловимо декілька важливих тез.

Розвиток камерно-вокальних жанрів у першій половині XIX ст. був тісно пов'язаний зі зміною художніх пріоритетів європейської музичної культури. Якщо наприкінці XVIII ст. вони переважно функціонували у сфері домашнього музикування, то в добу романтизму поступово набули самостійного концертного значення. Це зумовило істотне зростання вимог до виконавської майстерності: особливої ваги набули культура звуку, мистецтво фразування, тонкість динамічного нюансування, виразність словесної декламації та психологічна достовірність інтерпретації. Камерний спів перестав бути лише демонстрацією красивого голосу, перетворившись на складний процес художнього осмислення поетичного тексту засобами вокального мистецтва.

Творчість Дж. Россіні відображає зміну естетичних установок в опері в кінці 20-х років XIX ст., що пов'язано не тільки у змінах в розумінні природи голосу, пов'язані з регістровим мікстом, манерою прикриття звуку, появою відтінків тембру (ліричний або драматичний), взагалі - увагою до індивідуальних властивостей голосу виконавця та виразність співу. Нагадаємо, що творчість Дж. Россіні зумовила появу так званого «росініївського голосу», рухливого і темброво багатого, що не може не відбиватись на камерно-вокальному виконанні. Протягом життя (особливо під час тривалого перебування у Парижі, коли він не писав опер) композитор

написав чимало малих вокальних жанрів. Всі вони дуже характерні та репрезентативні.

Камерна творчість Дж. Россіні не є другорядним доповненням до його оперної спадщини. Навпаки, саме вона дає можливість найповніше простежити особливості композиторського стилю, оскільки увага слухача зосереджується не на сценічній дії, а на взаємодії музики, слова та виконавської інтерпретації. У цих творах особливо відчутною стає роль вокальної інтонації, тембрової палітри, логіки фразування й ансамблевої взаємодії з піаністом. Тому камерний репертуар Россіні є важливим матеріалом для формування професійного виконавського мислення сучасного співака.

Визначальною особливістю вокального стилю композитора є нерозривний зв'язок технічної майстерності з художньою виразністю. Жоден елемент вокальної техніки – орнаментальні прикраси, колоратурні пасажі, широкі інтервальні ходи чи складні ритмічні побудови – не існує сам по собі. Усі вони є складовими єдиного художнього процесу та служать розкриттю образного змісту твору. Саме тому справжня складність камерної музики Россіні полягає не у демонстрації вокальної віртуозності, а у здатності поєднати технічну свободу із природністю музичного мовлення та психологічною переконливістю виконання.

Однією з основних передумов успішної інтерпретації є досконале володіння співочим диханням і культурою звуковедення. Камерний жанр не допускає жодної технічної неточності, адже відсутність великого оркестру й невеликий акустичний простір роблять очевидними найменші інтонаційні або темброві недоліки. Виконавець повинен забезпечити стабільну дихальну опору, рівність звучання в усіх регістрах, свободу голосоутворення та пластичність вокальної фрази. Особливого значення набуває безперервність кантилени, коли кожна інтонація природно продовжує попередню, а технічні прийоми залишаються непомітними для слухача.

Не менш важливою складовою виконавської майстерності є культура роботи зі словом. У камерно-вокальних композиціях Россіні поетичний текст стає повноправним елементом музичної драматургії, а не лише словесною основою вокальної партії. Точність вимови, логіка словесних наголосів, природність мовленнєвої інтонації та чіткість артикуляції безпосередньо впливають на формування музичної фрази. Саме через інтонацію слова розкривається психологія персонажа, а вокальне мовлення набуває художньої переконливості.

Виконавська концепція камерної музики Дж. Россіні ґрунтується також на принципі рівноправного ансамблю. Фортепіано бере активну участь у розвитку музичної драматургії. Інструментальна партія формує темповий рух, визначає характер фразування, підтримує вокальне дихання, підсилює кульмінаційні моменти та створює емоційне тло композиції. Тому художня цілісність виконання залежить від узгодженості динаміки, агогіки, артикуляції та тембрового балансу між співаком і піаністом.

Важливою особливістю камерно-вокальної спадщини Дж. Россіні є її універсальність у сучасній концертній практиці. Його арієти, романси й камерні сцени входять до репертуару виконавців різних вокальних шкіл, що дозволяє простежити різноманітні підходи до інтерпретації одного авторського тексту. Особливо активно цей репертуар використовується в системі сучасної китайської академічної вокальної освіти, де твори Россіні розглядаються як важливий засіб формування культури *bel canto*, розвитку кантиленного мислення, інтонаційної точності, вокальної пластики та ансамблевої майстерності.

Отже, виконавський аналіз камерно-вокальної творчості Дж. Россіні доцільно здійснювати не лише з позицій жанрово-стильових особливостей, а й крізь призму сучасної виконавської практики. У центрі уваги перебувають культура звуковедення, організація співочого дихання, темброва єдність голосу, природність мовленнєвої інтонації, мистецтво фразування та ансамблева взаємодія з концертмейстером.

Нижче запропоновано декілька прикладів виконавського аналізу.

Арієта «*Se il vuol la molinara*» належить до раннього періоду творчості Дж. Россіні й уже репрезентує характерні ознаки формування його індивідуального камерно-вокального стилю. Незважаючи на невеликий масштаб, твір є художньо завершеною мініатюрою, у якій окреслено основні принципи россінівського *bel canto*: пластичність вокальної лінії, природність інтонаційного розвитку, органічне поєднання кантилени з елементами легкої віртуозності та нерозривну єдність поетичного слова й музичної інтонації. Саме тому арієта становить значний інтерес не лише як ранній композиторський досвід, а й як цінний матеріал для сучасної виконавської практики.

За жанровими ознаками твір поєднує риси камерної арієти та театральної мініатюри. Його драматургія ґрунтується не на розвитку зовнішньої дії, а на передачі внутрішнього емоційного стану героїні, що визначає характер виконавського трактування. Інтерпретація потребує від співака відмови від надмірної оперної експресії на користь природності музичного мовлення, легкості звуковедення та безпосередності художнього висловлювання. Саме камерний масштаб твору зумовлює особливу вагу найтонших динамічних, агогічних і тембрових нюансів, які формують психологічну переконливість образу.

Провідною особливістю вокальної партії є її безперервний кантилений розвиток. Незважаючи на рухливість мелодичного рисунка, вокальна лінія повинна сприйматися як єдине інтонаційне ціле, у якому кожна фраза логічно продовжує попередню. Це вимагає від виконавця широкого фразування, гнучкого керування диханням і вміння підпорядковувати музичний розвиток логіці поетичного тексту. Вирішального значення набуває організація співочого дихання, оскільки довгі мелодичні побудови потребують економного використання повітря, стабільної дихальної опори та рівномірного розподілу вокального навантаження. Особливо складними є епізоди поступового динамічного наростання, де необхідно зберігати свободу

голосотворення, не допускаючи форсування звука або втрати тембрової рівноваги.

Хоча арієта не вирізняється екстремальною теситурою, вона висуває значні вимоги до регістрової єдності голосу. Переходи між середнім і верхнім регістрами мають здійснюватися непомітно, із збереженням однакової вокальної позиції та тембрової однорідності. Водночас орнаментальні прикраси, форшлаги й короткі колоратурні елементи не повинні набувати самотійного віртуозного значення. Їхнє призначення полягає у природному продовженні мелодичної думки та підсиленні виразності музичного мовлення. Технічна вправність у цьому творі набуває художньої цінності лише тоді, коли вона залишається майже непомітною для слухача й органічно інтегрується у загальну драматургію композиції.

Не менш важливим компонентом інтерпретації є робота з поетичним словом. У камерній музиці Россіні словесний текст визначає логіку музичної фрази, тому точність італійської дикції, природність мовної інтонації та чіткість артикуляції безпосередньо впливають на художню переконливість виконання. Вокальна інтонація повинна сприйматися як природне продовження живого мовлення, поєднуючи співучу плавність із виразністю словесної декламації.

Художня цілісність арієти значною мірою залежить і від ансамблевої взаємодії з концертмейстером. Фортепіанна партія активно бере участь у розвитку музичної драматургії, визначає характер руху, підтримує кульмінаційні моменти, створює динамічну перспективу й поглиблює психологічний зміст твору. Саме тому виконавець має постійно узгоджувати власне фразування, агогіку та динаміку з інтонаційним розвитком фортепіанної партії, досягаючи повної ансамблевої єдності.

Практичне втілення зазначених виконавських принципів яскраво простежується у сучасних концертних інтерпретаціях. Еталонне академічне прочитання арієти демонструє концертний запис *Мерилін Хорн і Мартіна*

*Каца (Liederabend, 1992)*³. Виконавиця трактує твір як завершену камерну сцену, у якій поєднуються стриманість і драматургічна виразність. Особливе враження справляють широка кантилена, безперервність *legato*, виняткова стабільність дихальної опори та темброва єдність голосу в усіх регістрах. Орнаментальні елементи інтегруються у вокальну тканину природно й невимушено, не порушуючи плавності мелодичного розвитку. Водночас тонко продумана динамічна гра та гнучке агогічне моделювання надають інтерпретації внутрішньої драматичної напруги. Партія Мартіна Каца відзначається прозорістю фактури, високою ансамблевою культурою та чутливим реагуванням на найменші зміни вокальної інтонації, завдяки чому голос і фортепіано функціонують як єдиний художній організм.

Іншу модель інтерпретації репрезентує запис *Кармели Реміджо та Леоне Маджери* (альбом *Arias, 2008*)⁴. На відміну від масштабнішого концертного трактування Мерилін Хорн, ця версія тяжіє до витонченої камерності та стилістичної стриманості. Світлий тембр голосу, пластичне звуковедення, делікатне динамічне нюансування й природна мовленнєва інтонація створюють переконливий ліричний образ. Орнаментальні прикраси органічно вплітаються у мелодичну лінію, а темпова стабільність поєднується з тонкими агогічними відхиленнями, що надають виконанню особливої природності. Фортепіанна партія вирізняється прозорою фактурою, стилістичною виваженістю та бездоганим ансамблевим балансом, підтримуючи легкість і танцювальний характер композиції.

Порівняння цих виконавських версій засвідчує різні підходи до художнього прочитання твору. Інтерпретація Мерилін Хорн акцентує концертну масштабність, драматургічну насиченість і сценічну експресію, тоді як виконання Кармели Реміджо орієнтується на камерну витонченість, природність музичного мовлення та стилістичну стриманість. Незважаючи на відмінність художніх концепцій, обидві версії ґрунтуються на спільних

³ <https://www.youtube.com/watch?v=R6j3TvRHWxU> – Se il vuol la molinara

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=w6LONCTZ2VQ> – Se il vuol la molinara

принципах белькантового виконавства: високій культурі кантиленного звуковедення, бездоганній дихальній координації, природній словесній декламації, тембровій однорідності та досконалій ансамблевій взаємодії з піаністом.

Романс «**La promessa**» належить до найвиразніших зразків камерно-вокальної лірики Джоаккіно Россіні та входить до циклу «*Les soirées musicales*». На відміну від ранніх арієт композитора, де переважають жанрова рухливість, світла театральність і безпосередність музичного висловлювання, у цьому творі провідного значення набуває лірико-психологічний монолог. Його музична драматургія зосереджена на поступовому розкритті внутрішнього стану героя, тому головним завданням виконавця стає не демонстрація вокальної ефектності, а створення цілісного емоційного образу засобами кантилени, тембру, динаміки й фразування.

З виконавської точки зору «*La promessa*» потребує особливої культури камерного співу. Мелодія розгортається плавно, без різких інтонаційних контрастів, тому вокальна лінія має звучати як безперервне музичне мовлення. Кожна фраза повинна природно продовжувати попередню, зберігаючи логіку поетичного тексту й внутрішню напруженість висловлювання. Вирішального значення набувають рівномірний розподіл дихання, стабільна вокальна опора, м'яка атака звука та темброва однорідність у всьому діапазоні. Будь-яке форсування, надмірна експресія або неприродне підкреслення кульмінацій можуть порушити камерну природу твору.

Особливу роль у романсі відіграє дихання, яке виконує не лише технічну, а й драматургічну функцію. Саме воно визначає цілісність довгих кантиленних фраз, характер динамічного розвитку та переконливість кульмінаційних моментів. Виконавець має заздалегідь продумати дихальні точки, щоб вони не розривали музичну думку, а органічно підтримували її природний плин. Не менш важливою є темброва драматургія: у камерному романсі психологічні зміни передаються не зовнішньою театральністю, а

найтоншими змінами забарвлення голосу, динамічними градаціями, агогічною гнучкістю та делікатним нюансуванням.

Текст романсу безпосередньо визначає логіку музичної фрази, тому виконавець має поєднати чіткість італійської дикції з плавністю вокального звуковедення. Слово не повинно руйнувати кантилену, але водночас має залишатися зрозумілим, інтонаційно виразним і психологічно наповненим. Саме через органічну єдність слова й мелодії формується довірливий, інтимний характер висловлювання.

Не менш важливою є ансамблева взаємодія з концертмейстером. Фортепіанна партія у романсі формує емоційну атмосферу, підтримує вокальне дихання, визначає гармонічний розвиток і допомагає вибудувати кульмінації. Тому співак і піаніст мають діяти як єдине художнє ціле, узгоджуючи темп, агогіку, динаміку та характер фразування.

Показовим для сучасної виконавської практики є зіставлення двох інтерпретацій романсу: виконання китайської співачки *Ван Тяньтянь* у концерті класичних італійських художніх пісень *La Mano Opera Center* (2021)⁵ та запису *Лучано Паваротті* у супроводі *Джеймса Лівайна* (Лінкольн-центр, 1988)⁶. Обидві версії спираються на традицію *bel canto*, однак репрезентують різні моделі художнього прочитання.

Інтерпретація Ван Тяньтянь відображає характерні риси сучасної китайської академічної вокальної школи: інтонаційну точність, темброву врівноваженість, технічну дисципліну та уважне ставлення до авторського тексту. Виконавиця уникає зовнішньої експресії, зосереджуючись на внутрішньому розвитку музичної думки. Світлий тембр, рівне звуковедення, плавні регістрові переходи й стримана динаміка підсилюють камерний характер твору. Важливою рисою виконання є поєднання чіткої італійської дикції з природною вокальною плавністю. Фортепіанна партія зберігає

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=dkYEVOihE5o> – 4-2s. 诺言 La promessa (作曲：罗西尼 演唱：王甜甜)

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=SQ41FK_78Xo – Pavarotti- Rossini- La Promessa

прозорість і не домінує над голосом, підтримуючи загальну лірико-психологічну спрямованість інтерпретації.

Версія Лучано Паваротті репрезентує класичну італійську традицію *bel canto*, у якій особливого значення набувають свобода кантилени, природність вокального мовлення та гнучкість фразування. Співак уникає надмірної театралізації, проте надає романсові більшої емоційної відкритості. Його виконання вирізняється м'якою атакою звука, пластичним *legato*, багатою тембровою палітрою та органічним використанням *rubato*. Оксамитове звучання середнього регістру природно поєднується зі світлим верхнім регістром, що забезпечує цілісність вокальної лінії. Ансамбль із Джеймсом Лівайном демонструє високий рівень взаєморозуміння: фортепіано не лише супроводжує соліста, а й активно бере участь у формуванні драматургії твору.

Порівняння цих інтерпретацій дозволяє простежити різні підходи до сучасного виконання камерно-вокальної музики Россіні. Китайська версія тяжіє до стриманості, інтонаційної дисципліни, тембрової рівноваги та точності відтворення авторського тексту. Італійська традиція, представлена Л. Паваротті, акцентує більшу свободу музичного мовлення, гнучкість агогіки, природність *rubato* та емоційну насиченість кантилени. Водночас обидві моделі ґрунтуються на спільних виконавських принципах: культурі звука, досконалому *legato*, логічному фразуванню, увазі до слова та ансамблевій єдності голосу й фортепіано.

Арієта «**La Pastorella delle Alpi**» («Альпійська пастушка») належить до найяскравіших зразків камерно-вокальної творчості Дж. Россіні, у якій органічно поєднуються пасторальна образність, пластичність белькантової мелодики та віртуозна вокальна техніка. На відміну від романсу «*La promessa*», де драматургія ґрунтується на внутрішньому психологічному монолозі, цей твір вирізняється світлим, життєствердним характером, природністю музичного мовлення та безпосередністю емоційного висловлювання. Саме тому виконавська концепція арієти базується на

поєднанні технічної свободи, легкості звуковедення та художньої переконливості.

Попри зовнішню простоту, твір висуває до виконавця надзвичайно високі професійні вимоги. Уже з перших тактів необхідно створити відчуття природного вокального мовлення, у якому технічна складність повністю прихована за легкістю виконання. Саме ця особливість є характерною ознакою російськомовного *bel canto*, де віртуозність ніколи не виступає самоціллю, а підпорядковується художньому розвитку образу.

Основою виконавської інтерпретації є поєднання безперервної кантилени з рухливою колоратурною технікою. Орнаментальні пасажі, форшлаги та мелізматичні прикраси повинні сприйматися як природне продовження вокальної фрази, не порушуючи її інтонаційної цілісності. Для цього співакові необхідно зберігати єдину вокальну позицію, стабільну дихальну опору та темброву однорідність упродовж усього твору. Будь-яке механічне виконання колоратур, акцентування окремих звуків або зміна тембру порушують безперервність кантиленного розвитку й позбавляють музику властивої їй легкості.

Не менш важливим є раціональне використання співочого дихання. Воно забезпечує не лише технічну витривалість виконавця, а й визначає характер музичного руху, логіку довгих фраз і природність динамічного розвитку. Особливої уваги потребують епізоди, у яких колоратурні побудови поєднуються з широкою кантиленою. Виконавець повинен економно розподіляти дихання, зберігаючи однакову якість звучання незалежно від довжини фрази, темпу чи характеру фактури.

Арієта охоплює широкий вокальний діапазон, тому одним із визначальних завдань є досягнення регістрової єдності. Переходи між регістрами мають здійснюватися непомітно, без зміни тембрового забарвлення та втрати природності звука. Водночас образ альпійської пастушки не потребує драматично насиченого звучання. Навпаки, тембр повинен залишатися світлим, прозорим і рухливим, а кульмінації мають будуватися не

шляхом форсування голосу, а завдяки тонкому динамічному нюансуванню, тембровому збагаченню та поступовому розвитку музичної фрази.

Важливе місце у виконавській концепції посідає робота з поетичним словом. Швидкі колоратурні епізоди не повинні порушувати чіткість італійської дикції. Навпаки, словесна інтонація має органічно поєднуватися з мелодичним розвитком, формуючи єдине художнє висловлювання. Саме природність мовлення забезпечує переконливість пасторального образу та підсилює камерний характер твору.

Фортепіанна партія створює образний простір твору, формує характер руху, окреслює пасторальний пейзаж і активно бере участь у драматургічному розвитку. Узгодженість темпу, агогіки, динаміки та характеру фразування між співаком і піаністом є необхідною умовою художньої завершеності виконання.

Особливий інтерес становить зіставлення сучасних виконавських інтерпретацій арієти, представлених українською співачкою *Сусанною Чахоян*⁷, чеською сопрано *Патрицією Янечковою*⁸ та китайською виконавицею *Дженні Чень*⁹.

Незважаючи на дотримання принципів італійського *bel canto*, кожна з них репрезентує власний підхід до художнього прочитання твору.

Виконання Сусанни Чахоян демонструє характерні риси сучасної європейської белькантової традиції. Вже з перших фраз привертають увагу природність вокальної емісії, м'якість звуковедення, світлий тембр і бездоганне *legato*. Колоратурні пасажі виконуються легко й невимушено, не справляючи враження демонстрації технічної вправності, а органічно продовжують розвиток музичної думки. Особливої художньої виразності інтерпретації надають пластичне фразування, природна італійська дикція та багатство тембрових відтінків, що підсилюють ліричний характер пасторального образу.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=wiOX_Obp3GM – Susanna Chakhoian - La pastorella delle Alpi – Rossini

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=j8ACzKCGwF8> – Patricia Janečková: "La Pastorella delle Alpi" (G. Rossini)

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=sgfKeObUIFw> – Rossini: La Pastorella delle Alpi - Jenny Chen
<https://www.youtube.com/watch?v=sgfKeObUIFw>

Подібні стильові засади простежуються і в інтерпретації Патріції Янечкової, однак її виконання вирізняється ще більшою прозорістю тембру, особливою легкістю верхнього регістру та широкою палітрою динамічних нюансів. Гнучке *rubato*, вільне фразування й природна темброва мінливість надають музичному розвитку особливої пластичності, а взаємодія голосу з оркестровим супроводом розширює образний простір композиції, не порушуючи її камерної природи.

Іншу модель виконавського мислення репрезентує Дженні Чень. Її інтерпретація сформована під впливом сучасної китайської академічної вокальної школи, яка інтегрувала принципи італійського *bel canto*, зберігши власні естетичні пріоритети. Насамперед це має вияв у винятковій тембровій однорідності, чистоті інтонації, ритмічній стабільності та стриманості художнього висловлювання. Голос вирізняється світлим, прозорим звучанням, рівністю регістрів і надзвичайною акуратністю колоратурної техніки. На відміну від європейських виконавиць, які активно використовують темброву мінливість і агогічну свободу, Дженні Чень віддає перевагу плавному розвитку музичної думки, внутрішній врівноваженості та делікатному нюансуванню. Такий підхід не суперечить белькантовій традиції, а демонструє її сучасне осмислення крізь призму китайської виконавської культури.

Порівняння цих інтерпретацій засвідчує існування двох взаємодоповнювальних моделей прочитання камерно-вокальної музики Дж. Россіні. Європейська школа тяжіє до більшої свободи музичного мовлення, пластичності фразування, багатства тембрової палітри й психологічної індивідуалізації образу. Китайська виконавська традиція акцентує бездоганну технічну дисципліну, чистоту інтонації, темброву єдність, врівноваженість музичного розвитку та високу культуру звука. Попри відмінність художніх акцентів, обидві традиції спираються на спільні принципи *bel canto* – бездоганне legato, природність вокального мовлення, досконалу колоратурну техніку, уважне ставлення до слова та ансамблеву єдність голосу й супроводу.

Анакреонтика «**Or che di fiori adorno**» («**La passeggiata**») посідає особливе місце серед камерно-вокальних творів Дж. Россіні, репрезентуючи характерний для салонної культури першої половини XIX століття тип музичного мислення. На відміну від романсу «*La promessa*», побудованого на глибокому психологічному монолозі, чи арієти «*La Pastorella delle Alpi*», у якій домінує пасторальна образність і блискуча вокальна техніка, цей твір вирізняється витонченою поетичною грою, елегантністю музичного висловлювання та стриманою іронією.

Виконавська концепція твору ґрунтується на принципі природності. Голос повинен звучати легко, вільно й невимушено, зберігаючи витонченість камерного висловлювання навіть у найактивніших епізодах. Надмірна драматизація, форсоване звучання або акцентована театральність суперечать жанровій природі анакреонтики, у якій основними засобами художньої виразності стають пластичність музичного мовлення, делікатне динамічне нюансування та бездоганне відчуття стилю.

Особливого значення набуває музична декламація. Поетичний текст визначає логіку розвитку вокальної фрази, тому співак повинен прагнути до максимальної природності словесної інтонації, поєднуючи чітку італійську дикцію зі співучою плавністю кантилени. Кожна музична побудова має сприйматися як продовження живого мовлення, а зміна інтонацій, тембру чи динаміки – безпосередньо впливати зі змісту поетичного тексту. Саме така органічна єдність слова й музики формує характерну для россініївської камерної лірики витонченість художнього висловлювання.

На відміну від віртуозних арієт, де провідну роль відіграє колоратурна техніка, у «*Or che di fiori adorno*» головним засобом виразності стає тонке інтонаційне й темброве нюансування. Найменші зміни динаміки, забарвлення голосу чи агогіки набувають драматургічного значення, тому виконавець повинен володіти високою культурою мікродинаміки, плавно змінюючи інтенсивність звучання без порушення загальної рівноваги музичної форми. Особливу увагу необхідно приділяти тембровій драматургії: зміни тембру

мають відображати внутрішній розвиток образу, залишаючись природними та стилістично виправданими. Навіть кульмінаційні моменти досягаються не силою звучання, а внутрішньою емоційною концентрацією, тонким нюансуванням і пластичним розвитком музичної фрази.

Важливою складовою інтерпретації є ансамблева взаємодія з концертмейстером, що створює атмосферу витонченої салонної бесіди, визначає характер руху, підкреслює драматургічні акценти й формує єдиний художній простір твору.

Показовим прикладом сучасної інтерпретації твору є запис *Чечілії Бартолі* з піаністом Джеймсом Лівайном, здійснений для альбому *Cecilia Bartoli – An Italian Songbook* (1997)¹⁰. Виконавиця розкриває анакреонтику не як легку салонну пісню, а як витончену камерну сцену, у якій театральність органічно поєднується зі стриманістю художнього висловлювання. Уже з перших фраз привертають увагу природність вокальної емісії, м'якість звуковедення та виняткова пластичність кантилени. Голос звучить легко й прозоро, а переходи між регістрами здійснюються настільки органічно, що вокальна лінія сприймається як єдине музичне дихання.

Особливої виразності інтерпретації надає робота зі словом. Ч. Бартолі досягає виняткової природності італійської дикції, поєднуючи чіткість артикуляції з бездоганним *legato*. Навіть у швидких орнаментальних побудовах текст залишається зрозумілим, а мелізматичні прикраси органічно інтегруються у розвиток музичної думки, не перетворюючись на демонстрацію технічної вправності. Колоратурна техніка вирізняється інтонаційною точністю, рівністю звуковедення та винятковою свободою виконання, що повністю відповідає естетиці італійського *bel canto*.

Художня переконливість виконання значною мірою ґрунтується на тонкому використанні агогіки й динаміки. *Rubato* застосовується надзвичайно делікатно, лише підкреслюючи завершення окремих фраз або кульмінаційні

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ksXpVMCVGdc> – Rossini: Or che di fiori adorno

моменти, тоді як основний музичний рух залишається природним і безперервним. Динамічна палітра базується переважно на відтінках *piano* та *mezzo piano*, які підсилюють камерний характер композиції. *Crescendo* й *diminuendo* виникають поступово, без різких контрастів, а *forte* використовується лише як локальний драматургічний акцент.

Не менш важливу роль у створенні художнього образу відіграє Джеймс Лівайн. Його фортепіанна партія вирізняється прозорою фактурою, гнучким фразуванням і винятковою ансамблевою чутливістю. Піаніст уважно реагує на всі зміни вокальної інтонації, темпу й динаміки, забезпечуючи відчуття єдиного музичного дихання. Завдяки цьому голос і фортепіано функціонують як рівноправні учасники художнього діалогу, а ансамбль набуває особливої цілісності.

Арієта «**Mi lagnerò tacendo**» посідає особливе місце у камерно-вокальній спадщині Джоаккіно Россіні, репрезентуючи психологізацію камерного стилю. На відміну від пасторальної безпосередності «*La Pastorella delle Alpi*» чи витонченої салонної гри «*Or che di fiori adorno*», цей твір зосереджений на внутрішньому світі ліричного героя, який переживає глибокий емоційний конфлікт. Композитор відмовляється від зовнішньої театральності, концентруючи драматургічний розвиток у межах музичної фрази, тембрових змін і тонкого інтонаційного моделювання. Саме тому визначальним чинником виконавської інтерпретації стає не демонстрація вокальної техніки, а здатність створити переконливий психологічний образ, у якому кожна інтонація набуває драматургічного значення.

Особливістю арієти є існування двох авторських редакцій – для сопрано та мецо-сопрано, що свідчить про глибоке розуміння Россіні тембрової природи людського голосу. Незмінною залишається музична структура твору, однак зміна тембру істотно впливає на характер художнього сприйняття, відкриваючи різні можливості інтерпретації. Якщо мецо-сопранове звучання тяжіє до більшої внутрішньої зосередженості та психологічної глибини, то сопранова редакція підсилює ліричність, відкритість почуттів і світлішу

емоційну палітру. Таким чином тембр виступає не лише акустичною характеристикою голосу, а одним із провідних драматургічних засобів твору.

Виконавська концепція «*Mi lagnerò tacendo*» ґрунтується на принципі безперервного психологічного розвитку. Музична драматургія не спирається на різкі контрасти чи масштабні кульмінації, а формується поступовим наростанням внутрішнього емоційного напруження. Саме тому співак повинен мислити великими драматургічними арками, у яких кожна нова інтонація природно продовжує попередню, а окремі фрази поєднуються в єдину логіку музичного висловлювання. Найвищий ступінь емоційної напруги досягається не силою звучання, а концентрацією внутрішньої енергії, тонким тембровим нюансуванням, гнучким фразуванням і бездоганним контролем динаміки.

Особливого значення у творі набуває кантиленне звуковедення. Вокальна лінія повинна розвиватися безперервно, зберігаючи природність інтонації та внутрішню єдність музичної думки. Для цього виконавиці необхідно забезпечити стабільну дихальну опору, рівномірний розподіл повітря та темброву однорідність упродовж усього діапазону. Будь-яке форсування звука, надмірне підкреслення кульмінацій або неприродне акцентування окремих інтонацій руйнують камерну природу романсу й позбавляють його психологічної цілісності.

Одним із головних засобів художньої виразності стає темброва драматургія. На відміну від оперного виконавства, де емоційний розвиток значною мірою підтримується сценічною дією, у камерному романсі всі зміни психологічного стану передаються насамперед через найтонші зміни забарвлення голосу. М'якість або щільність тембру, ступінь його світлоти, характер вокальної атаки, інтенсивність вібрації та динамічні відтінки повинні змінюватися відповідно до розвитку поетичного тексту. Саме така пластичність тембрової палітри формує внутрішню драматургію твору й забезпечує художню переконливість інтерпретації.

Не менш важливими є агогіка та мистецтво паузи. У «*Mi lagnerò tacendo*» невеликі темпові відхилення виникають лише як природна реакція на розвиток поетичного слова й ніколи не набувають декоративного характеру. Так само й паузи не означають припинення музичного процесу, а продовжують внутрішній монолог героя, зберігаючи емоційне напруження між окремими музичними побудовами. Саме тому виконавець повинен надзвичайно уважно працювати з часовою організацією твору, не допускаючи механічного поділу музичного розвитку.

Фортепіанна партія не обмежується функцією акомпанементу, а активно бере участь у формуванні психологічної драматургії твору. Гармонічний розвиток, фактурні зміни та динамічні нюанси створюють емоційний підтекст, який співак повинен постійно враховувати під час виконання. Художня цілісність романсу досягається лише за умов повної ансамблевої єдності, коли голос і фортепіано сприймаються як єдина драматургічна система.

Практичне втілення окреслених виконавських принципів переконливо простежується у сучасних інтерпретаціях романсу, насамперед у виконаннях *Чечілії Бартолі* (мецо-сопрано)¹¹ та *Ольги Палій (Дідусенко)* (сопрано)¹². Порівняння цих версій становить особливий інтерес, оскільки дозволяє простежити, як різна темброва природа голосу та особливості національних виконавських традицій впливають на художнє прочитання одного й того самого авторського тексту.

Інтерпретація Ч. Бартолі репрезентує історично сформовану італійську традицію камерного *bel canto*, у якій центральне місце посідають природність музичного мовлення, тонка психологічна деталізація та максимальна увага до поетичного слова. Вже з перших фраз виконавиця створює атмосферу внутрішньої зосередженості, уникаючи будь-якої зовнішньої ефектності. Її спів побудований на безперервному *legato*, надзвичайно пластичному

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=hen9Gyc6ovs> – Cecilia Bartoli - "Mi lagnerò tacendo" - Rossini

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=rYNMQK1qVkM> – G.Rossini-Mi lagnerò tacendo- Ольга Палій (Дідусенко)

фразуванні та делікатному тембровому нюансуванні, завдяки чому музичний розвиток сприймається як єдиний внутрішній монолог.

Особливо переконливо у виконанні Ч. Бартолі розкривається драматургічна роль тембру. Оксамитове звучання мецо-сопрано, м'які переходи між регістрами та стримане використання верхнього діапазону формують образ героїні, яка переживає свої почуття внутрішньо, без відкритої емоційної демонстрації. Навіть кульмінаційні моменти не супроводжуються форсуванням звука, а досягаються поступовим накопиченням емоційної напруги, найтоншими динамічними змінами та інтонаційною пластикою. Значну роль у створенні цієї атмосфери відіграє і робота зі словом: кожна мовна інтонація органічно інтегрується у вокальну лінію, зберігаючи природність італійської декламації та художню цілісність музичного висловлювання.

Важливою особливістю цієї інтерпретації є виконання кількох авторських редакцій романсу, що дозволяє простежити різні варіанти композиторського осмислення одного поетичного тексту. Такий підхід розкриває характерну для Россіні гнучкість вокального мислення та підтверджує, що тембр голосу є одним із визначальних чинників художньої інтерпретації.

Іншу виконавську трактовку демонструє Ольга Палій (Дідусенко), яка представляє українську академічну вокальну школу. За незмінності авторського тексту художній образ набуває інших психологічних рис. Світлий сопрановий тембр, широка кантилена та більш відкрите емоційне висловлювання формують образ героїні, переживання якої звучать безпосередніше й ліричніше. Основою інтерпретації стають рівне звуковедення, плавність вокальної лінії та природна співучість мелодії, що надає твору особливої теплоти й емоційної відкритості.

На відміну від камерної стриманості Ч. Бартолі, виконання Ольги Палій характеризується ширшим динамічним діапазоном і більшою кантиленною свободою. Проте навіть у кульмінаційних епізодах виконавиця не виходить за

межі стилістики камерного *bel canto*: звук зберігає благородство, темброву рівновагу й природність, а динамічні контрасти підпорядковуються логіці музичного розвитку. Особливу увагу привертає цілісність вокальної фрази, яка спирається на стабільне дихання та рівномірний розвиток кантилени. Словесний текст органічно інтегрується у мелодичний рух, не порушуючи плавності музичного мовлення, а ансамбль із концертмейстером забезпечує цілісність художньої концепції.

Порівняння цих інтерпретацій переконливо засвідчує, що зміна тембру голосу не лише впливає на акустичне сприйняття твору, а й істотно трансформує його психологічний зміст. У виконанні Ч. Бартолі романс набуває рис внутрішнього психологічного монологу, позначеного стриманістю, рефлексивністю та глибокою емоційною концентрацією. Натомість сопранова версія Ольги Палій підкреслює ліричність, відкритість почуттів і співучу красу кантилени, що зумовлює інший тип художнього сприйняття образу. Обидві виконавиці залишаються в межах авторського стилю, однак реалізують різні можливості його інтерпретації відповідно до тембрової природи голосу та особливостей національної виконавської традиції.

Канцона «**La partenza**» («Від'їзд») належить до найпоетичніших камерно-вокальних творів Дж. Россіні, у яких провідного значення набуває психологічний розвиток ліричного образу. На відміну від камерних композицій, побудованих на пасторальній легкості чи віртуозній рухливості, цей твір вирізняється стриманою емоційністю, внутрішньою драматичною напругою та поступовим розгортанням почуттів. Основу музичної драматургії становить не зовнішній конфлікт, а процес глибокого особистісного переживання, що визначає специфіку його виконавського трактування.

Головним завданням виконавця є створення цілісної драматургічної лінії, яка природно розвивається від стриманого початку до психологічно насиченої кульмінації. Композитор уникає різких динамічних і регістрових контрастів, тому емоційне напруження формується поступово, через логічний

розвиток музичної фрази, тонке динамічне нюансування та внутрішнє темброве збагачення звучання. Саме тому співак повинен мислити не окремими фразами, а великими драматургічними побудовами, у яких кожна інтонація природно впливає з попередньої й підпорядковується єдиній художній концепції.

Особливого значення набуває культура кантиленного звуковедення. Довгі мелодичні побудови потребують економного використання дихання, стабільної вокальної опори та рівномірного розвитку фрази. Дихальні паузи мають визначатися логікою поетичного тексту й не порушувати безперервності музичного висловлювання. Водночас динамічне зростання повинно виникати природно, завдяки поступовому тембровому насиченню голосу, а не за рахунок форсування звука чи надмірної емоційної експресії. Саме така манера відповідає естетиці італійського *bel canto*, у якій художня переконливість ґрунтується на якості звука, пластичності кантилени та природності вокального мовлення.

Важливим компонентом інтерпретації є робота з поетичним текстом. У «La partenza» словесна інтонація визначає характер музичної фрази, тому чітка італійська дикція повинна поєднуватися зі співучою плавністю вокальної лінії. Слово не лише передає зміст, а й формує внутрішню драматургію твору, тому виконавець має органічно поєднати музичну й мовну декламацію, досягаючи природності художнього висловлювання.

Фортепіанна партія формує гармонічний простір твору, визначає характер музичного руху й підсилює психологічний розвиток образу. Художня цілісність виконання досягається лише за умови постійної взаємодії між співаком і піаністом, коли темп, агогіка, динаміка та фразування вибудовуються як єдина драматургічна система.

Практичне втілення цих виконавських принципів переконливо демонструють сучасні інтерпретації канцони у виконанні китайського співака

Кевіна Лі¹³ та італійської сопрано Єви Мей¹⁴, які репрезентують різні національні традиції сучасного академічного вокального мистецтва.

Виконання Кевіна Лі відображає характерні риси сучасної китайської академічної школи, що сформувалася на основі європейської системи професійної вокальної освіти. Інтерпретація вирізняється інтонаційною точністю, тембровою врівноваженістю, рівністю регістрів і високою технічною дисципліною. Кантілена розгортається плавно й безперервно, довгі фрази спираються на стабільне дихання, а кульмінації будуються переважно шляхом поступового тембрового насичення та делікатного динамічного розвитку. Особливу увагу виконавець приділяє чистоті італійської дикції, чіткості артикуляції та стилістичній точності, що надає виконанню врівноваженого й інтелектуально виваженого характеру.

Іншу модель художнього прочитання представляє Єва Мей, інтерпретація якої безпосередньо пов'язана з історичними традиціями італійського *bel canto*. Основою виконання стають природність вокального мовлення, пластичність фразування, свобода агогіки та багатство тембрової палітри. Співачка делікатно використовує *rubato*, тонко моделює динамічний розвиток і надає особливого значення словесній інтонації, завдяки чому музична фраза набуває природності живого мовлення. Психологічний розвиток образу розкривається через найтонші темброві зміни й логічне наростання емоційної напруги, не виходячи за межі камерної стилістики твору.

Порівняння двох інтерпретацій засвідчує існування різних моделей сучасного прочитання камерної музики Дж. Россіні. Китайська школа акцентує технічну бездоганність, інтонаційну чистоту, регістрову рівновагу та стриманість художнього висловлювання. Натомість італійська виконавська традиція тяжіє до більшої свободи музичного мовлення, гнучкішого

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=pJNNEbd0DKc&list=RDpJNNEbd0DKc&start_radio=1
La Partenza

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vhQKZV9m3bs> – Eva Mei - La Partenza (Rossini)

фразування, багатшої тембрової палітри й природнішого поєднання слова та музичної інтонації. Попри відмінності інтерпретаційних підходів, обидві версії спираються на спільні принципи *bel canto* – культуру кантиленного співу, природність вокального мовлення, уважне ставлення до поетичного тексту, тонке динамічне нюансування та ансамблеву єдність із концертмейстером.

Камерно-вокальний твір Дж. Россіні **«Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)»** («Прощання з життям. Елегія на одній ноті») належить до пізнього періоду творчості композитора і входить до другого альбому знаменитого циклу *«Péchés de vieillesse»* («Гріхи старості»), створеного приблизно 1858 року. Цей цикл став своєрідним творчим підсумком митця після завершення його активної оперної діяльності й засвідчив якісно новий етап розвитку його композиторського мислення. Якщо в операх Россіні центральне місце посідали театральність, блискуча вокальна віртуозність і масштабна драматургія, то у камерно-вокальних композиціях останніх десятиліть життя композитор дедалі більше звертається до внутрішнього світу людини, психологічної деталізації переживань і філософського осмислення людського існування. Саме тому цикл *«Péchés de vieillesse»* вирізняється поєднанням витонченого гумору, самоіронії, ліризму, глибокої психологічної рефлексії та надзвичайно високої композиторської майстерності.

Одним із найоригінальніших номерів цього циклу є **«Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)»**, що навіть серед інших пізніх композицій Россіні займає особливе місце. Незважаючи на іронічний авторський підзаголовок – **«Елегія на одній ноті»**, – твір є одним із найглибших психологічних монологів у всій камерно-вокальній спадщині композитора. Авторський задум навмисно руйнує традиційні уявлення про белькантову мелодику: центр художньої виразності переноситься із широкого мелодичного розвитку на слово, інтонацію мовлення, темброві відтінки та драматургію фортепіанного супроводу. Тим самим Россіні створює своєрідний синтез вокальної

декламації та камерної музичної драми, значно випереджаючи тенденції європейської камерної музики другої половини XIX століття.

Літературною основою композиції став французький текст, який традиційно приписують Емільєну Пачіні. Його зміст розгортається як внутрішній монолог людини, яка переживає останні миті життя. Центральними образами стають нерозділене кохання, душевний біль, самотність, розчарування, пам'ять і прощання із земним світом. Ліричний герой звертається до коханої людини, матері, друзів і Бога, поступово проходячи шлях від болісних спогадів через глибокий емоційний надлом до внутрішнього примирення з неминучістю смерті. Усі драматичні події відбуваються не у зовнішньому просторі, а всередині людської свідомості, що надає композиції особливої психологічної концентрації. Саме ця особливість дозволяє розглядати твір як своєрідну камерну драму, у якій масштаб оперного мислення переноситься в інтимний простір особистого переживання.

Подібна драматургічна концепція безпосередньо визначає й музичну форму композиції. Россіні відмовляється від традиційної куплетності, звертаючись до наскрізної форми, що забезпечує безперервний розвиток музичної думки відповідно до зміни психологічних станів героя. Уся композиція сприймається як єдиний драматичний процес, у якому окремі епізоди природно переходять один в інший, не утворюючи замкнених структур. Такий принцип організації музичного матеріалу зближує твір із романтичною концепцією наскрізної драматургії, характерною для камерно-вокальної творчості середини XIX століття.

Вже у фортепіанній інтродукції формується основний емоційний простір композиції. Інструментальний вступ не лише вводить слухача у психологічний світ твору, а й одразу визначає драматургічну функцію фортепіано як рівноправного учасника художнього розвитку. Різкі акценти, хроматизовані гармонії, несподівані регістрові контрасти, драматичні паузи й постійна гармонічна нестійкість створюють атмосферу внутрішнього неспокою та психологічної напруги. Уже з перших тактів стає очевидним, що

фортепіано виконує не акомпанувальну роль, а виступає своєрідним психологічним коментатором внутрішнього стану героя.

Після інтродукції з'являється вокальна партія, позначена авторською ремаркою *dolce*. Саме тут найповніше реалізується головний художній експеримент Россіні – побудова майже всієї вокальної мелодії навколо однієї висоти звука. Подібний композиційний прийом не має аналогів у більшості камерно-вокальних творів свого часу. Свідомо обмежуючи мелодичний розвиток, композитор переносить центр художньої виразності на слово, його інтонаційне забарвлення, ритмічну організацію та темброві відтінки голосу. Таким чином драматизм виникає не через інтервальні контрасти чи мелодичні кульмінації, а завдяки найтоншим змінам мовленнєвої інтонації, динаміки, артикуляції й тембрової пластики. Вокальна партія поступово набуває характеру глибокої психологічної сповіді, а слово стає головним носієм художнього змісту.

Подальший музичний розвиток закономірно приводить до драматичної кульмінації композиції. Вигуки «*Je meurs!*» («Я помираю!») та «*Cruel!*» («Жорстокий!») концентрують у собі найвищий рівень емоційної напруги. У цих епізодах Россіні використовує максимально широкий арсенал виражальних засобів: раптові *forte*, численні *sforzando*, *rinforzando*, уповільнення темпу (*ritenuto*), гострі гармонічні зіткнення та контрастні регістрові співставлення. Саме тут найбільш переконливо проявляється театральна природа його композиторського мислення. Незважаючи на камерний жанр, драматургія цих епізодів за масштабом емоційного розвитку не поступається кульмінаційним сценам оперної творчості Россіні.

Після кульмінації музика переходить до ліричного епізоду зі словами «*T'aimer, c'était la vie*» («Любити тебе – означало жити»). Контраст із попереднім драматичним вибухом створює відчуття короткочасного внутрішнього прояснення. Гармонічна мова тимчасово набуває більшої ясності, фортепіанна фактура стає співучнішою, а кантиленність інструментального супроводу підкреслює ностальгічний характер спогадів.

Проте цей стан не є остаточним. Уже невдовзі музичний розвиток знову повертається до основної трагічної лінії, що ще раз підкреслює неминучість фінального завершення драматургії.

Фінальний розділ композиції логічно завершує весь процес внутрішньої психологічної трансформації героя. Багаторазове повторення слів «Adieu», «Ma mère» та «Mon Dieu» набуває символічного значення остаточного прощання не лише з близькими людьми, а й із самим життям. Композитор майстерно використовує поступове згасання динаміки через ремарки *smorzando*, *rallentando*, надзвичайно тихі відтінки *pp* і *ppp*, створюючи відчуття поступового згасання життєвих сил. Лише короткий епізод *animando* перед завершенням твору стає останнім емоційним спалахом, після якого музика остаточно занурюється у стан внутрішнього спокою. Саме таке драматургічне рішення надає фіналу особливої психологічної переконливості та філософської завершеності.

Протягом усієї композиції фортепіанна партія відіграє визначальну роль. Вона є самостійним драматургічним компонентом музичного розвитку. Саме фортепіано розкриває приховані психологічні процеси, передає внутрішню боротьбу героя, створює атмосферу тривоги, спогадів, відчаю та остаточного примирення. Насичена акордово-арпеджіована фактура, швидкі пасажі, октавні побудови, тремоло, регістрові контрасти й багат шарова гармонічна мова свідчать про своєрідну симфонізацію фортепіанного мислення Россіні у камерно-вокальному жанрі.

Не менш важливим драматургічним чинником виступає гармонічна складова. Багатство хроматичних зворотів, використання альтерованих акордів, зменшених септакордів, постійна тональна нестійкість та функціональна рухливість не лише супроводжують вокальну партію, а й безпосередньо формують психологічний розвиток музичного образу. Водночас ритмічна свобода, що виявляється у численних змінах темпу, використанні *ritenuto*, *rallentando*, фермат і декламаційної пластики,

максимально наближає музичне висловлювання до інтонацій живої людської мови.

Саме ці особливості визначають специфіку виконавської інтерпретації композиції. На відміну від традиційних белькантових творів Россіні, «*Adieux à la vie!*» вимагає від співака не стільки демонстрації віртуозної вокальної техніки, скільки винятково високої культури художнього осмислення поетичного тексту. Основна складність полягає у здатності зберігати виразність майже незмінної звуковисотної лінії, передаючи весь спектр емоцій через найтонші динамічні, темброві, ритмічні та мовно-інтонаційні нюанси. Особливого значення набувають бездоганна французька дикція, природність декламації, пластичність агогіки та ансамблева взаємодія з піаністом, тоді як фортепіанна партія потребує високої технічної майстерності, тонкого володіння педалізацією та здатності розкрити багат шаровий психологічний підтекст музики.

Водночас художній потенціал «*Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)*» повною мірою розкривається лише у виконавській практиці, оскільки своєрідна драматургія композиції ставить перед інтерпретатором низку складних художніх і технічних завдань. Якщо у більшості камерно-вокальних творів емоційний розвиток реалізується насамперед через мелодичний рух, широкий діапазон голосу або віртуозну орнаментику, то в цьому творі Россіні свідомо обмежує традиційні засоби вокальної виразності, концентруючи увагу на психологічній силі слова, інтонації мовлення, тембровому моделюванні та взаємодії голосу з фортепіано. Саме тому аналіз сучасних виконавських інтерпретацій стає закономірним продовженням музикознавчого дослідження твору, дозволяючи простежити, якими художніми засобами різні виконавські школи реалізують авторський задум.

Практика концертного виконання свідчить, що «*Adieux à la vie!*» не належить до найбільш репертуарних творів Россіні. Проте саме ця композиція привертає увагу виконавців, які спеціалізуються на камерно-вокальному мистецтві, оскільки дозволяє продемонструвати не стільки вокальну техніку,

скільки глибину художнього мислення, культуру декламації та здатність до психологічно переконливої інтерпретації. Особливий інтерес становлять записи представників різних національних виконавських традицій – італійської, британської, французько-канадської, – а також виконання різними типами голосів, що дає можливість оцінити широкі інтерпретаційні можливості композиції.

Одним із найавторитетніших історичних записів є виконання *Валерії Маріконди* у супроводі *Марізи Канделоро* (1968)¹⁵, яке репрезентує класичну італійську школу камерного співу. Інтерпретація побудована на принципах максимальної психологічної стриманості, де головною стає не зовнішня експресія, а внутрішній розвиток драматичного образу. Уже з перших фраз вокальна партія звучить надзвичайно м'яко, без надмірної вібрації, що створює враження інтимної сповіді. Співачка повністю відмовляється від будь-якої оперної патетики, концентруючи увагу на найтонших змінах інтонації.

Особливо переконливо реалізовано авторський принцип «*sur une seule note*». Незважаючи на майже незмінну звуковисотну лінію, Маріконда уникає монотонності завдяки винятково тонкому тембровому нюансуванню. Кожна фраза отримує індивідуальне психологічне забарвлення, а драматичний розвиток виникає через природну мовленнєву інтонацію, динаміку та артикуляцію. Особливе враження справляє рівність звуковедення: довгі фрази виконуються на стабільній дихальній опорі, без втрати якості звучання, тоді як поступові переходи між *piano* та *mezzo forte* виглядають абсолютно органічними.

Важливою складовою інтерпретації стає французька дикція. Маріконда досягає природного поєднання співу й мовлення, не порушуючи плавності *legato*. Приголосні залишаються чіткими, але не розривають вокальну лінію, а голосні зберігають округлість і єдину резонансну позицію. Саме слово стає

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=CnQm4UKAScI> – Rossini: Adieux à la vie, Elégie (sur une seule note) - Valeria Mariconda, Marisa Candeloro

головним носієм драматургії, що повністю відповідає художньому задуму Россіні.

Не менш значущою є робота Марізи Канделоро. Фортепіанна партія у її виконанні не обмежується акомпанементом, а створює психологічний простір композиції. Піаністка надзвичайно тонко реагує на кожне дихання вокалістки, забезпечуючи абсолютну ансамблеву єдність. Прозора фактура, стримане педалювання й делікатне нюансування дозволяють фортепіано розкрити приховані підтексти музики, не порушуючи камерної інтимності твору.

Інший виконавський підхід репрезентує запис *Мії Перссон* та *Роджера Він'йолза* (Hyperion Records, 2008)¹⁶, який належить до найавторитетніших сучасних інтерпретацій твору. На відміну від італійської виконавської традиції, британська школа тяжіє до інтелектуально осмисленого камерного музикування, де першочергового значення набувають стилістична точність, культура слова та максимально природний розвиток художнього образу.

Мія Перссон не прагне до відкритої емоційності. Її інтерпретація будується як глибоко особистісний внутрішній монолог, у якому драматизм виникає поступово, майже непомітно. Світлий сріблястий тембр сопрано, бездоганно організоване дихання та винятково рівне *legato* створюють відчуття повної природності музичного мовлення. Особливо переконливо співачка реалізує головний композиційний принцип твору: майже незмінна висота звука не перетворюється на монотонність, оскільки кожне слово набуває нового психологічного значення завдяки найтоншим тембровим змінам.

Не менш важливою є динамічна концепція виконання. Перссон широко використовує палітру *pianissimo*, поступово насичуючи звук лише у вузлових драматургічних моментах. При цьому кульмінація сприймається не як раптовий емоційний вибух, а як закономірний результат внутрішнього психологічного розвитку. Французька дикція відзначається бездоганною

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=5UZbd5vTacw> – Rossini: Adieux à la vie! "Elégie sur une seule note"

фонетичною культурою, а незначні агогічні відхилення максимально наближують музичне мовлення до природної людської декламації.

Партія Роджера Вінйолза є взірцем сучасного камерного акомпанементу. Піаніст створює надзвичайно прозору гармонічну тканину, уважно реагуючи на всі інтонаційні зміни вокалістки. Завдяки винятковому ансамблевому відчуттю фортепіано не лише підтримує голос, а й продовжує його психологічний розвиток, створюючи єдиний художній простір композиції.

Зовсім інший аспект трактування демонструє запис *Джемми Бертаньйоллі* та *Антоніо Баллісти*, здійснений 1996 року¹⁷. Ця інтерпретація ближча до традиційної італійської белькантової естетики, хоча й повністю зберігає камерний характер твору. На відміну від стриманої психологічної манери Перссон, Бертаньйоллі надає композиції більшої емоційної експресії, не переходячи водночас межі камерної стилістики.

Виконавиця майстерно використовує багатство тембрових відтінків, що дозволяє уникнути будь-якого відчуття статичності вокальної лінії. Її *legato* вирізняється особливою пластичністю, а природна французька дикція органічно поєднується з характерною для італійської школи співучістю звука. Динамічна драматургія вибудовується переважно через поступове ущільнення тембру, а не через збільшення сили звучання, завдяки чому кульмінації сприймаються надзвичайно природно.

Антоніо Балліста, зі свого боку, формує винятково змістовну фортепіанну партію, що не лише супроводжує вокальну лінію, а й активно продовжує її драматургічний розвиток. Його виконання вирізняється ясністю фактури, тонкою агогікою та високою ансамблевою культурою, завдяки чому обидва виконавці створюють єдиний художній організм.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=KmKSWHXOp5w> – Rossini: Adieux à la vie, Elégie (sur une seule note) - Gemma Bertagnolli, Antonio Ballista

Принципово інший тембровий аспект інтерпретації представлений у виконанні *Джузеппіни Бріделлі* та *Алессандро Марангоні*¹⁸, де вокальну партію виконує мецо-сопрано. Уже сам вибір тембру істотно впливає на художнє сприйняття композиції. Якщо у виконанні сопрано переважають інтонації крихкості, внутрішньої вразливості та особистісної сповіді, то мецо-сопрано надає образіві більшої зрілості, внутрішньої зосередженості та філософської глибини. Прощання з життям постає не як безпосередній емоційний вибух, а як спокійне усвідомлення неминучості людської долі.

Виконавська манера Дж. Бріделлі характеризується винятковою стриманістю. Вона майже повністю відмовляється від зовнішньої експресії, концентруючи увагу на найтонших тембрових змінах, плавності звуковедення та внутрішній психологічній логіці музичного розвитку. Незважаючи на практично незмінну звуковисотну лінію, кожна фраза набуває власного емоційного змісту завдяки постійному варіюванню тембрових барв, динаміки та мовленнєвої інтонації. Особливо переконливо реалізовано принцип поступового психологічного розвитку образу, коли навіть найменші динамічні нюанси набувають драматургічного значення.

Фортепіанна партія у виконанні А. Марангоні вирізняється надзвичайною делікатністю. Піаніст уникає будь-якої концертної ефектності, зосереджуючи увагу на прозорості фактури, тонкому гармонічному нюансуванні та максимально уважному ансамблевому діалозі із солісткою. Інструментальна партія ніби продовжує вокальну декламацію, формуючи єдиний психологічний простір композиції. Особливої художньої цінності виконанню надає жива концертна атмосфера, яка підсилює відчуття безпосередності музичного висловлювання та наближає слухача до внутрішнього світу ліричного героя.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=J7u5jpnV3XQ> – Rossini: Adieux à la vie (Giuseppina Bridelli, Alessandro Marangoni)

Ще один своєрідний аспект інтерпретації демонструє баритонова версія *Бруно Лапланта* у супроводі *Жана-Еда Вайянкура*¹⁹. Використання чоловічого голосу істотно трансформує психологічну концепцію твору. Якщо у жіночих інтерпретаціях домінує інтонація інтимної емоційної сповіді, то баритонова версія переносить центр художнього змісту у площину філософського монологу. Завдяки тембровій природі баритона прощання з життям набуває особливої внутрішньої гідності, стриманості та мудрості.

Б. Лаплант будує свою інтерпретацію на максимально природній французькій декламації. Майже незмінна звуковисотна лінія не створює відчуття одноманітності, оскільки драматургія народжується через інтонацію мовлення, темброве забарвлення голосу та винятково тонку динамічну роботу. Особливу увагу виконавець приділяє слову, яке стає головним носієм емоційного розвитку. Благородний тембр баритона, пластичне *legato*, стримана динаміка та природна артикуляція формують образ людини, яка усвідомлено й спокійно прощається із земним життям.

Партія Жана-Еда Вайянкура відзначається високою ансамблевою культурою. Піаніст надзвичайно уважно реагує на всі інтонаційні зміни соліста, забезпечуючи ідеальну синхронність темпових, агогічних і динамічних процесів. Завдяки цьому фортепіанна партія не лише підтримує вокальну лінію, а й розкриває приховані психологічні смисли композиції, що повністю відповідає авторській концепції Россіні.

Порівняльний аналіз наведених інтерпретацій переконливо засвідчує, що художня багатозначність «*Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)*» визначається насамперед глибиною композиторського задуму, який допускає різні шляхи виконавського прочитання без порушення стилістичної цілісності твору. Незалежно від типу голосу, національної виконавської школи чи індивідуальної художньої манери, усі інтерпретації ґрунтуються на спільних принципах, закладених Россіні. Передусім це виняткова роль слова,

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=wxzvHZhk3UA> – ROSSINI - Adieux à la vie (Élégie sur une seule note) - Bruno LAPLANTE, baryton

переважання декламаційної інтонації над традиційним мелодичним розвитком, тонке темброве моделювання, багата динамічна палітра та рівноправна взаємодія вокальної й фортепіанної партій.

Водночас кожен виконавець по-своєму визначає співвідношення між камерною стриманістю та театральною експресією. Так, виконання Валерії Маріконди репрезентує класичну італійську традицію камерного співу, у якій переважають психологічна врівноваженість, природність декламації та благородна простота вокального висловлювання. Інтерпретація Мії Перссон відображає естетику британської камерної школи, для якої характерні інтелектуальна стриманість, виняткова увага до поетичного тексту та максимально точне психологічне моделювання образу. Виконання Джемми Бертаньйоллі демонструє органічне поєднання белькантової вокальної культури з більш відкритою емоційністю, тоді як Джузеппіна Бріделлі надає композиції філософської глибини завдяки тембровим можливостям мецо-сопрано. Своєю чергою, баритонова інтерпретація Бруно Лапланта відкриває новий психологічний вимір твору, переводячи його з площини інтимної лірики до сфери глибокого екзистенційного монологу.

Особливо показовим є те, що в усіх проаналізованих інтерпретаціях визначальна роль належить саме фортепіанній партії. Незалежно від виконавської школи, піаністи не виконують функції традиційних акомпаніаторів, а виступають рівноправними співтворцями музичної драматургії. Саме завдяки ансамблевій взаємодії формується єдиний художній простір композиції, у якому психологічний розвиток здійснюється через постійний діалог між голосом і фортепіано. Це ще раз підтверджує, що у пізній камерно-вокальній творчості Россіні інструментальна партія набуває самостійного драматургічного значення, значною мірою передбачаючи принципи європейської камерної музики другої половини XIX століття.

Таким чином, сучасна виконавська практика переконливо засвідчує універсальність художньої концепції «*Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)*». Незважаючи на відмінності індивідуальних інтерпретацій, усі вони

підтверджують надзвичайну актуальність авторського задуму, побудованого на синтезі вокальної декламації, психологічної драматургії та високої культури ансамблевого музикування. Саме ця композиція демонструє принципово новий етап розвитку камерно-вокального стилю Джоаккіно Россіні, у якому традиції італійського *bel canto* органічно поєднуються з романтичним прагненням до максимально глибокого розкриття внутрішнього світу людини.

Отже, камерно-вокальна творчість Дж. Россіні є не лише важливою складовою європейської музичної культури XIX століття, а й універсальною моделлю сучасного академічного виконавства. Її художня цінність полягає у гармонійному поєднанні технічної досконалості та глибокої психологічної виразності, де кожен елемент вокальної техніки підпорядкований розкриттю музичного образу. Проведений аналіз дозволяє визначити основні критерії сучасної інтерпретації камерної музики Россіні: стильову достовірність, свободу кантиленного звуковедення, природність вокальної декламації, темброву єдність, логічне фразування, психологічну переконливість художнього висловлювання та високий рівень ансамблевої взаємодії з концертмейстером. Саме ці принципи стали підґрунтям подальшого розвитку італійської камерно-вокальної традиції й отримали нове художнє втілення у творчості Вінченцо Белліні, аналіз якої становить наступний етап дослідження.

2.2 Камерно-вокальний стиль В. Белліні як вершина мистецтва *bel canto*

Композитору Вінченцо Белліні (1802-1835) – відомому представнику італійського бельканто, «творцю італійських мелодій» та дійсних оперних шедеврів – належить чи не найбільший доробок камерно-вокальної лірики серед композиторів першої половини XIX ст. Основним завданням підрозділу є актуалізація творчого доробку В. Белліні в камерно-вокальному жанрі як цілісного феномену.

Основою для вивчення малих вокальних форм у творчості В. Белліні є зокрема монографії О. Стахевича (Стахевич, 2013), Н. Гнидь (1997) які надають вичерпну характеристику періоду становлення та розвитку стилю бельканто в XIX столітті. Досвід повноцінного творчого портрету В. Белліні втілений у біографічному нарисі А. Пугіна (Pougin, 1868/2011). А. Фракароллі (Fraccarolli, 1942) є автором відомої монографії, що цілісно охоплює життєтворчість композитора (монографія актуальна дотепер, завдяки ретельно відібраним епістолярним матеріалам та документам). Більш пізня монографія Ф. Пастури (Pastura, 1959) робить акцент на композиторській поетиці і зокрема торкається камерної творчості В. Белліні. Виконавського аспекту щодо камерно-вокальної творчості В. Белліні торкаються Чжан Ліпін та Цзя Тао – упорядники відомої в КНР антології вокальних творів (Вибрані художні пісні Белліні, 2013). Вкажемо, що аналіз саме арієт В. Белліні став матеріалом магістерської роботи 2022 року авторки пропонованого дослідження. З найбільш сучасних видань варто виокремити статтю Т. Буркацької (Буркацька, 2025), яка вказує зокрема на бідермаєр як виток камерно-вокальної творчості В. Белліні. Авторка зазначає: «В українському музикознавстві й досі недостатньо осмислено стильову основу художніх відкриттів В. Белліні та його творчого кола – італійський різновид бідермаєра, безпосередньо зумовлений політико-ідеологічним кліматом доби Реставрації. Центральною ідеєю цієї епохи стало відновлення аристократичної культури, зруйнованої революційними подіями 1789–1793 років, у межах якої опера постала як одна з найбільш репрезентативних форм художнього буття» (Буркацька, 2025 : 207). Не дивлячись на публікації щодо творчості В. Белліні, які час від часу з'являються в сучасному музикознавстві, його камерно-вокальна лірика потребує окремої розвідки.

2.2.1 Оперний вокальний стиль В. Белліні

В. Белліні увійшов в історію музичної культури як видатний майстер бельканто, лірик, «творець італійських мелодій» та дійсних оперних шедеврів.

Взагалі він написав 11 опер, з яких найбільш відомими є «Капулетті і Монтеккі», «Сомнамбула», «Норма», «Пуритани». Автори монографій про творчість В. Белліні (Fraccarolli, 1942; Pastura, 1959) позначають, що зі всіх композиторів епохи бельканто творчість саме В. Белліні віддзеркалює ліричність, сентиментальність, емоційність епохи Романтизму. Партії з опер В. Белліні є в репертуарі багатьох співаків, а його опери постійно йдуть в різних театрах світу, тому є можливість порівняти різні підходи до інтерпретації цієї музики.

Вважається, що музичний стиль В. Белліні найбільше зосереджений на ліриці та героїзмі. Більшість його опер характеризуються м'яким романтичним та сентиментальним тоном, музика композитора є чуттєвою та ніжною. За це його цінували композитори пізніших поколінь. Зокрема, Дж. Верді цінував автентичність емоцій, які відбивають твори композитора, хоча, як він вважав, В. Белліні не вистачає знань гармонії та оркестрового багатства.

Основне досягнення його творів – це мелодія, ясна, чиста й прозора за будовою, без перебільшень, яка ледь підтримується звучанням оркестру.

О. Стахевич (Стахевич, 2000) зазначає, що у ранніх операх В. Белліні традиції класичного бельканто неаполітанської школи (Крешентіні) були закріплені у вокальній партії вже в першій опері «Адельсон і Сальвини» (1825), де виступали учні відомого майстра. У своїх операх композитор не прагнув до музичного змалювання характерів. Хоча він вважав, що краще «вічно зітхати і співати без перерви», що надає його музиці глибокого шарму, але його твори, при всій простоті, будуються на переплетінні меланхолії, мелодійності та живих почуттів. Закцентуємо, що в операх основна увага композитора була зосереджена на точній декламації тексту та створенні пластичних і виразних мелодій. Зразок мелодики В. Белліні – знаменита арія Норми *Casta diva*, де широка мелодійна лінія будується з коротких (переважно двотактових) мотивів і підтримується простими гармоніями і скромною, але вміло виконаною оркестровкою. У прагненні зменшити різницю між аріями і речитативами В. Белліні насичує останні співучими, аріозними фразами (для

італійської опери 1820-30-х подібна «мелодизація» речитативів була принципово новим явищем).

Вже в «Сомнамбулі» і «Нормі» (1831) характер вокальних партій, особливо сопранових, відображає специфіку мікстового звучання голосу. Вокальну партію Белліні створює в залежності від тексту, що не було характерно для Россіні. О. Стахевич пише: «В “Нормі” проявляється тип драми, який аналогічний “Мойсею” Россіні, “Анні Бoleйн” і “Лючії ді Лямермур” Доніцетті, “Пуританам” Белліні. У цих творах конфлікт як протистояння і боротьба двох таборів, дан другим планом. Він є причиною особистої драми головних героїв» (Стахевич, 2000:: 40).. Новизна в «Нормі» полягає в тому, що державна тема в опері виконує другорядну функцію, заради піднесення ліричної героїні драми. З точки зору голосу В. Белліні в «Нормі» виявив новий характер міксту – більш легкий, більш ліричний, а не драматичний. У «Casta diva» тип вокального інтонування змішаного характеру, а грудний регістр досить обмежений. За словами О. Стахевича, «...якщо в епоху класичного бельканто в центрі діапазону сопрано традиційно перебував регістровий перехід, розділяючи його на два рівноцінні ділянки в першій і другій октавах, то в партії Норми його місце зайняв внутрішньогістровий перехід від мікстового (змішаного) звучання фальцета (перша – начало другої октави) до подальшого фальцетно-головного звучання верхів (друга - початок третьої октав)» (Стахевич, 2000: 43). Зниження реєстрового переходу і обмежене застосування грудного регістра, що характерно для вокального стилю в епоху Белліні, тягне за собою вже інший характер вокального інтонування. У партії Ельвири («Пуритани») встановився тип вокальної мелодики, характерний для сучасного лірико-колоратурного сопрано.

Цікаво, що драматизм його творів відкривався через інтерпретації вокалістів різних поколінь. В його операх співали видатні співачки XIX сторіччя – Поліна Віардо, Марія Малібран, Джудіта Паста, які заклали традицію виконання творів композитора.

В. Белліні віддавав перевагу ліричним персонажам та формі великої багатоскладної арії. Класичним прикладом великої арії є «Casta diva» з опери «Норма», де «tempo di mezzo» включає фрагмент оркестрового звучання, а розділ «кантабіле» є прикладом «розширеної, неповторюваної мелодії, майстром якої був Белліні» (The New Grove Dictionary of Music, 2001:2043). О. Стахевич пише, що характер вокальних партій, особливо сопранових, відображає специфіку мікстового звучання голосу. Сам Белліні так описує свій метод: вчитування в лібрето, проникнення в психологію персонажів, акторське перевтілення в характер, пошук мовного, а потім музичного вираження почуттів.

Так, змішаний тип звуку на центрі діапазону – таким прийомом виконувала партію Норми Дж. Паста. О. Стахевич вказує: «Партія Норми поставила перед сопрано того часу, особливо молодшого покоління, абсолютно нові завдання в оперному виконавстві. Після Паста і завдяки “Нормі” сопрано змушені були змінювати принцип голосоутворення» (Стахевич, 2000: .43). Саме ця партія сприяла закріпленню принципів мікста звучання голосу у жінок. Мікст тип вокального інтонування характерний і в останніх операх Белліні «Беаттріче ді Тенда» і «Пурітани». Дж. Паста визначила особливості звуковидобування в цих операх, виключивши використання грудного регістра взагалі.

В. Белліні майже відмовився від зайвої орнаментики та фіоритур заради мелодії, що «промовляє» до слухача, що, без сумніву, відчутно в оперному жанрі, але актуалізовано й в прикладах камерно-вокальної творчості.

2.2.2. Композиторська і виконавська поетика малих вокальних жанрів

Отже, основні настанови своєї оперної творчості В. Белліні переніс й на камерно-вокальну. Вона займає особливе місце в історії європейської музичної культури XIX століття, оскільки саме в ній найповніше виявилися художні принципи зрілого італійського *bel canto*. Якщо Дж. Россіні сформував технічну основу белькантової традиції, поєднавши кантилену з блискучою

колоратурною технікою, то В. Белліні переніс центр уваги на внутрішній світ людини, безперервність мелодичного розвитку та психологічну переконливість музичного висловлювання. Саме тому його камерні твори й сьогодні залишаються одним із найважливіших етапів професійного становлення академічного співака.

Особливість камерного стилю В. Белліні полягає в тому, що майже всі засоби музичної виразності підпорядковуються мелодії. Саме мелодична лінія стає носієм драматургії, визначає розвиток художнього образу та формує емоційну логіку твору. На відміну від оперної сцени, де психологічне навантаження розподіляється між вокальною партією, оркестром, сценічною дією та акторською грою, камерний жанр концентрує всю увагу на інтонації людського голосу. У таких умовах навіть найменші зміни тембру, динаміки чи фразування набувають великого художнього значення.

Важливо, що камерно-вокальна творчість В. Белліні є не лише важливою складовою історії романтичної музики, а й універсальною школою професійного виконавства. Вона формує у співака культуру кантиленного мислення, художню свободу, інтонаційну точність, ансамблеве відчуття та здатність розкривати внутрішній зміст музичного образу через найтонші виконавські засоби. Саме ці принципи становлять основу подальшого аналізу окремих камерно-вокальних творів композитора.

Звернемося до збірки, виданій у КНР (Вибірка художніх пісень Белліні, 2013), що презентує основні здобутки композитора в жанрах арієти, романсу, канцони. Вона містить 19 творів, більшість із яких написано композитором після 1825 року. Зміст варіюється від простих до складних вокальних мініатюр, а також об'єднує різні жанри, що повністю відображають характеристики камерно-вокальної творчості композитора. Малі вокальні форми авторства В. Белліні зі збірки «Вибрані художні пісні» (2007) не є численними (їх 15), але вони дуже показові для його стилю. В ній міститься, наприклад, «Sogno d'infanzia» («Мрія дитинства») – романс з витонченою і мінливою мелодикою, немов сповнений спогадів і фантазій дитинства. Інша

пісня – «Little Butterfly» (Маленький метелик) – навпаки демонструє жвавість руху та стрункість простої форми (період), як і «Fiery Desires» (Палкі бажання) – невелика 31-тактова вокальна мініатюра. Натомість романтична й ніжна «Повернися, прекрасна Фелідай» є багаточастинною формою з контрастними, різнохарактерними розділами.

Зокрема романс «L'abbandono» починається з утаємниченого фортепіанного супроводу: на *pp*, в якому зароджуються інтонації вокальної партії. Позначка «a *riacere*» характеризує мелодичну лінію, яка починається після фермати та спочатку нагадує рецитацію (зокрема завдяки скупим витриманим акордам). Розділ *Allegro agitato* контрастує більш вишуканою мелодією. Простий супровід фортепіанної партії створює м'яку та ніжну звучність. Белліні обирає начебто просту куплетну форму, але другий куплет наповнений сплесками драматизму, що концентрується в точці кульмінації (наприкінці твору). Завдяки цьому прийому долається звичайна «романсовість» і твір має постійне устрімлення до фіналу.

Канцонетта «Fenestra che lucevi» звучить у повільному темпі. На тлі «гітарного» супроводу звучить проста мелодія з оспівуванням окремих нот. Незалежно від того, яка версія тексту використовується, при виконанні другого куплету залучається текст першого абзацу, що є звичайною практикою італійських співаків. Кульмінація канцонетти досить стримана, що ще раз підкреслює смак композитора та його вміння не вдаватися до перебільшень.

Арієта «O crudel che il mio pianto» – невеликий твір середнього діапазону, але активність акомпанементу одразу привертають увагу й надають характеру енергійного висловлення. Проста форма періоду повторної будови не означає, що арієта не має доволі відчутного розвитку. Мелодійна лінія другого куплету оснащена варіюванням, збагачена ритмічною орнаментикою. Цікаво, що кульмінація розташована в кінці твору (верхній звук d^2 на ферматі), що надає цій простій формі відчуття невпинного руху вперед та наскрізного розвитку.

Романс «Torna, vezzosa Fillide» має достатньо тривалий та драматичний вступ. З внутрішнім розвитком, контрастними фразами, хвилями піднесення-спаду. Вокальна партія граціозна та елегантна. Вокальні фрази з примхливою ритмікою чергуються з ніжними фразами фортепіанного супроводу. Взагалі цей романс вирізняється виразним акомпанементом, який має власний внутрішній розвиток, завдяки чому відчувається діалог вокальної та інструментальної партій. Романс також містить контрастний 2-ий розділ (в мі-мінорі), що містить драматичні декламаційні фрази. Третій розділ написано в більш рухливому темпі, знов граціозного характеру. Новий контрастний розділ (*Agitato, a-moll*) побудовано на нових інтонаціях. Взагалі романс нагадує дійсну оперну арію, складну за змістом, з декількома розділами, контрастним викладом, кількома кульмінаціями, тривалим вступом та фінальним «оркестровим» завершенням на кульмінації.

Канцонетта «Se il mio nome saper voi bramate» знов презентує «гітарний акомпанемент», на тихому звучанні розгортається хвиляста, але плавна мелодія. Досить влучні прикраси високих нот, фермати на них та на паузах, контраст мажору-мінору, м'яке взяття кульмінаційної високої ноти – все це складає меланхолійний образ.

Балада *L'allegro marinaro* – розвинена за формою вокальна п'єса. Контраст надано вже у вступі (*pp-ff*, унісонне звучання – октавне). Вокальна мелодія одразу завойовує великий діапазон, побудована на швидкому злеті до e^2 . Мелодія постійно переривається, що нагадує схвильовану розповідь. Розділ *Andante* контрастує спокійним, оповідальним характером розвитку, після чого повернення першої схвильованої теми відчувається як вторгнення. По суті балада побудована на двох образах, що презентовані певними розділами: драматичному та ліричному. Баладну логіку підкреслено обрамленням фортепіанного вступу-коди, завдяки чому все, що всередині, відчувається як оповідання, згадування, картина.

Зримість образів ще більш відчутна у номері «Quando incise su quell marmot», який так і має жанрову назву *scena ed aria*. Починається твір стрімко

(*Agitato d-moll, C*), вокальна партія має декламаційний характер (*Recitativo*), що нагадує дійсно речитатив перед арією. Власне основна тема (*Larghetto afferttuoso D-dur 6/8*) ніжна та прониклива, вокальна партія сповнена орнаментики, м'яких фіоритурних оспівувань, побудована на поступовому освоєнні діапазону. До неї контрастує другий розділ (*Allegro moderato*), якому теж передує розділ речитативного плану. Для камерно-вокальних творів В. Белліні притаманним є ефект відлуння (вокальної та інструментальної партії).

Романс «*Sogno d'infanzia*», не дивлячись на те, що він є досить тривалим, має просту побудову (куплетна форма). Починається він зі спокійної, доволі простої мелодії, на характер якої впливає й «баркарольний» супровід. Невелика кульмінація ненадовго зупиняє плавну течію музики, після неї все знов повертається у спокійне русло.

Романс «*A Palpitar d'affiano*» теж простий за будовою та характером. Два акорди вступу одразу віддають перевагу вокальній лінії. І хоча два куплети повністю повторюються, але сам куплет має внутрішній контраст (ладо-тональний та емоційний, характерний, після чого повертається реприза).

Канцонета «*La farfalletta*» презентує образ легковажної граціозної кокетливої дівчини. Мелодія теж легка, майже невагома, супровід звучить на піано та піаніссімо. Кожен куплет містить невелику кульмінацію, але в цілому характер витримано в одному емоційному тоні.

Цикл з трьох арієт (*Tre Ariette*) – приклад циклізації вокальних мініатюр.

В першій Арієті – «*Il fervido desiderio*», не дивлячись на невеликий обсяг та витриманий темп *Andante sostenuto*, презентуються контрастні образи. Перший з них спокійного характеру, другий побудований на пунктирному ритмі, додає динамічності та драматизму. Кульмінація містить декламаційні фрази та невелику «каденцію» (імпровізацію), після чого знов повертається основна мелодія. Друга арієта «*Dolente imagine di Fille mia*» (вірші Fumarolli, Genoio) більш драматична. Мінорний окрас проявляється вже з початком звучання фортепіанного супроводу. Мелодія побудована по звуках акорду

містить початковий швидкий злет й потім поступове спадання. Контрастна II частина (в мажорі) сильно не змінює характер музики, тільки трохи додає світлих тонів, відтак повернення мінору відчувається доволі драматично. Додає відчуття печалі повтор останньої фрази на *pp* та постійний секундовий «лейтмотив» (низхідна секунда) у партії фортепіано. Арієта III – «*Vaga luna che inagerenti*» світла за характером, повертає тональність *As-dur*. Мелодія достатньо проста, діапазон невеликий. Проста куплетна форма (два куплети) тим не менш побудована на періодах неповторної будови, що характеризує В. Белліні як майстра, який фонтанує мелодіями.

Цикл з шести арієт (*Sei Ariette*) ще більше позначається рисами циклічності. По перше, він починається та закінчується фа-мінорними арієтами; по-друге, 2-3 та 4-5 арієти складають міні-цикли завдяки парним тональностям та мерехтінню мажору-мінору (соль мажор-соль мінор та до мажор-до мінор).

«*Malinconia, Nimfa gentile*» (слова Ippolito Pindemonte). Перший образ (*Allegro agitato, f-moll*) сповнений печалі. Мелодію треба співати на суцільному легато. Легкий супровід (*leggiere*) надає темі елегійності. Чудовим моментом гармонічного рішення є швидкий перехід у *F-dur*, завдячуючи чому елегійна печать одразу стає світлою. Рух не змінюється, але настрій та звучання одразу освітлюються. Можна говорити про відкритість форми арієти (від фа мінору до фа мажору). Вона стає вдалим епіграфом до образного змісту всього циклу.

Мажорний світлий настрій продовжує наступна арієта «*Vanne, o rosa fortuna*». Цьому сприяє світлий *G-dur*, рух 6/8, помірний темп, поступове розгортання простої мелодії. Мінор звучить досить недовго (в середній частині, як нагадування про печаль), але одразу повертається мажор. Як часто буває у В. Белліні кульмінація міститься в репризі. Вона не є повторенням, мелодична лінія розвивається та доходить кульмінації, після чого звучання йде на спад та поступово затихає. Ще однією особливістю, яку можна помітити в камерно-вокальних творах В. Белліні, є знак фермат. Він виникає в кінці

фраз, на високих нотах, на паузах, він передує репризі. Такі зупинки несуть, безумовно, змістовний характер та надають звучанню простих пісенних форм особливу плинність та дихання живого співу.

Контрастом попередній арієті є «Bella Nice, che d'amore». Її характеризують швидкий темп, тональність g-moll, хоральність викладу (з початком вокальної партії у супроводі звучать акорди, верхній голос є унісоном з партією голосу. Це надає зібраності та зосередженості звучанню. Співставлення частин g-moll–B-dur повторюється двічі (характер викладу не змінюється, тільки в мажорному розділі фактура ущільнюється), після чого ще раз повертається тема в соль-мінорі. Протягом двох проведень обох тем відсутнім є гармонічний розвиток, що має свою кульмінацію. Так, наприкінці твору остання строфа є надзвичайно драматичною та хроматичною. Дисонантні акорди, стрибки на широкі інтервали, перервана каденція – все це визиває напругу, що відчувається й у вокальній партії. Після паузи повторення матеріалу вступу (строге, лапідарне, лінеарне) повертає відчуття настороженості.

Три наступні арієти написані на слова П. Метастазіо (P. Metastasio).

«Almen se non poss'io» є, по суті, молитвою. Темп Largo, тональність C-dur надають просвітленого характеру звучанню. Але при всій простоті супроводу мелодія вокальної партії достатньо вітійовата та примхлива. Майже обов'язкове відхилення в мінор, що виникає на початку другої строфи, достатньо швидко долається, мажор повертається. Відмітимо в цій арієті ритмічне багатство (окрім примхливих ритмів ще й багато орнаментики), що має свою кульмінацію – невелику імпровізаційну каденцію, немов пружина, що довго скручувалася, швидко розкрутилася, досягнувши верхньої ноти та кульмінації.

Контрастна «Per pietà, bell' idol mio» вривається швидким рухом та схвильованим і супроводом, і достатньо рухливою мелодичною лінією. В арієті два розділи – мінорний (c-moll) та мажорний в однойменній тональності. Ця арієта демонструє унікальну здібність В. Белліні робити переходи від

мажору до мінору (чи навпаки) майже непомітними, настільки істотно рухається мелодична лінія.

Остання арієта «Ma rendi pur contento» виконує роль післямови. Вона витримана в традиції жанру – це зазвичай невелика арія, що відрізняється простотою та пісенністю. Темп її повільний, тональність f-moll, супровід в розмірі 9/8 надає риси баркароли. У вступі акордова фактура звучить зосереджено, що перекликається з третьою арієтою циклу. Натомість розмір 9/8, баркарольна фактура «підсумовують» тридольні рими, притаманні першій, другій та четвертій арієті. Фінальність №6 підкреслена й витриманою фактурою протягом всієї вокальної п'єси, невеликими відхиленнями від основної мелодії (взагалі зосередженням та витриманим виконанням). Фінальність також підкреслена паузами та кінцевими ферматами.

В цілому виконавські інтерпретації камерно-вокальних творів В. Белліні відкривають широке поле для аналітичного осмислення, оскільки демонструють різноманітність підходів до втілення *bel canto* в умовах камерного жанру. Зокрема, у трактуванні Ч. Бартолі арієта «Ma rendi pur contento» вирізняється винятковою рівністю звуковедення: вокальна лінія постає майже безперервною, що створює ефект плавної, цілісної кантилени. Натомість інтерпретація Дж. Сазерленд характеризується посиленням колористичним началом, багатством тембрових відтінків і віртуозною варіативністю звучання.

Спільною рисою інтерпретацій беллінівських творів у виконанні тенорів Лучано Паваротті²⁰ та Хосе Каррераса, лірико-колоратурного сопрано Анни Моффо і меццо-сопрано Клодін Леду є схильність до витончення вокальної манери, що узгоджується з камерною природою жанру й забезпечує більш інтимний характер висловлювання.

У виконанні Л. Паваротті особливо відчутною є орієнтація на *пісенність*: співак наближає інтонаційний лад арієт до традиції італійської кантиленної

²⁰ Один із записів можна послухати за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=BzR4QVPLrgw&ab_channel=italianoperafan

пісні, внаслідок чого звучання набуває природності, простоти й невимушеності. Його трактування циклу «Сім арієт» вирізняється чітким підкресленням *контрастності* між окремими номерами, завдяки чому весь цикл постає як цілісна художня композиція – своєрідний альбом яскравих, поетично забарвлених вокальних мініатюр.

Порівняно зі звучанням Л. Паваротті, тембр Х. Каррераса вирізняється більшою напруженістю й драматичною насиченістю. Водночас у виконанні циклу «Сім арієт» співак також вдається до певного пом'якшення вокальної манери, адаптуючи її до камерного характеру жанру. Його інтерпретації позначені схильністю до розширення звукової лінії через виразні відтяжки та темпові уповільнення, що зумовлює особливу *експресивність кульмінаційних моментів*, надаючи їм ефектної, емоційно насиченої завершеності.

Водночас виконавська манера Анни Моффо постає як органічний синтез різних вокальних традицій із виразним домінуванням італійської школи *bel canto*. Співачка, яка активно зверталася до камерно-вокальної спадщини В. Белліні, Г. Доніцетті та інших італійських композиторів, вирізняється широким діапазоном і характерним легким, «сріблястим» тембром. Її сценічний і кінематографічний досвід знаходить безпосереднє втілення в інтерпретації беллінівських арієт, де кожен твір постає як цілісний художній мікрообраз із акцентом на *образній конкретиці та драматургічній виразності*.

Виконання арієт В. Белліні у трактуванні Клодін Леду (мецо-сопрано) переконливо засвідчує орієнтацію композитора на можливості середнього регістру голосу. Тембр співачки вирізняється густотою й насиченістю, водночас зберігаючи природну легкість і відсутність перевантаження. Особливого значення набуває інструментальний супровід: використання арфи надає звучанню підкресленої поетичності, прозорості та легкості, що суттєво відрізняє цю інтерпретацію від традиційного фортепіанного акомпанементу.

Натомість у виконанні Ч. Бартолі (у співпраці з Джеймсом Левайном) цикл «Сім арієт» набуває більш драматизованого звучання. Співачка

майстерно використовує широкий діапазон свого голосу, завдяки чому кожна арієта отримує *індивідуальне темброве забарвлення*. Хоча йдеться передусім про тонкі відтінки, у її виконанні виразно окреслюються як контральні глибини, так і легкі, м'яко прикриті сопранові звучання. Особливо привабливим є середній регістр – густий, насичений і пластично керований. Висока культура дихання та чітка артикуляція зумовлюють індивідуалізацію фразування, що надає кожній арієті завершеного художнього образу.

У виконавській практиці, відповідно до усталеної традиції, всі твори можуть зазнавати транспозиції з урахуванням реального діапазону голосу виконавця. У позначеній збірці, виданій з перекладом китайською у 2013 р. (Вибірка художніх пісень Белліні, 2013) для зручності, крім перекладу тексту кожної пісні у традиційному сенсі, викладач Вень Цюаньліан Лай виконав дослівний переклад і повне «перифразування» кожної пісні. Частина перекладу виконується у вигляді трьох рядків: перший рядок – це оригінальна італійська мова; другий рядок – це дослівний переклад кожного слова, тобто «дослівний переклад»; третій рядок – повний зміст усієї пропозиції, тобто «вільний переклад». Отже, співаку, який звертається до збірки, не тільки зручно розуміти значення кожного конкретного заспіваного італійського слова, а й всебічно розуміти значення тексту всього речення.

Надамо окремі аналітичні описи, що презентують композиторську та виконавську поетику.

Романс «**Guarda che bianca luna**» належить до найхарактерніших камерно-вокальних творів В. Белліні, у яких найповніше розкривається естетика його ліричного стилю. На відміну від оперних сцен, де драматургія розвивається через сценічну дію та гострі емоційні конфлікти, у камерному романсі композитор зосереджує увагу на внутрішньому світі героя. Основою художнього розвитку стає не зовнішня подієвість, а поступове розкриття психологічного стану, що визначає специфіку сучасної виконавської інтерпретації. У цьому творі Белліні досягає надзвичайної емоційної виразності мінімальними музичними засобами, тому художня переконливість

виконання залежить не від зовнішньої експресії, а від культури кантиленного співу, тонкого тембрового нюансування та глибокого розуміння поетичного тексту.

Провідною ознакою романсу є безперервний розвиток кантилени. Мелодична лінія позбавлена різких інтонаційних контрастів і розгортається як єдиний художній потік, у якому окремі фрази природно переходять одна в одну. Така особливість беллініївського письма вимагає від виконавця мислення великими інтонаційними арками, без механічного поділу музичного матеріалу на окремі речення чи такти. Основою інтерпретації стають бездоганне *legato*, стабільна дихальна опора, природна свобода голосоутворення та темброва однорідність упродовж усього діапазону. Дихання повинно бути майже непомітним для слухача й визначатися не технічними потребами, а логікою розвитку музичної думки та змістом поетичного тексту.

Особливе значення у романсі набуває культура тихого звучання. Саме сфера *piano* і *mezzo piano* формує його емоційну атмосферу, тому співак має зберігати повноцінну вокальну опору, темброву насиченість та інтонаційну стійкість навіть у найделікатніших епізодах. Психологічна виразність досягається не за рахунок широких динамічних контрастів, а через найтонші зміни тембрового забарвлення, мікродинаміку та поступове інтонаційне наростання. Навіть короткі паузи не переривають музичний розвиток, а продовжують внутрішній монолог героя, стаючи важливими елементами драматургії.

Не менш вагомим чинником художньої цілісності є органічне поєднання музики й слова. Поетичний текст визначає логіку музичної фрази, тому словесна інтонація повинна природно інтегруватися у кантилений розвиток. Чіткість італійської дикції, пластика мовлення, правильне відчуття словесних акцентів та інтонаційна виразність не можуть існувати окремо від мелодичної лінії. Вокальна декламація має зберігати співучість, не переходячи у

театральну риторичність, адже саме природність мовлення є однією з найхарактерніших ознак камерного стилю Белліні.

Особливу роль у створенні художнього образу відіграє ансамблева взаємодія з концертмейстером. Фортепіанна партія формує гармонічний простір романсу, визначає характер його руху та підтримує розвиток кантилени, виступаючи рівноправним учасником музичної драматургії. Темп, агогіка, динаміка й фразування повинні народжуватися у спільному ансамблевому диханні, що забезпечує цілісність художньої концепції.

Практичне втілення цих виконавських принципів переконливо демонструє інтерпретація італійської співачки *Неллі Анфузо*²¹, яка репрезентує історично орієнтований напрям сучасного виконання камерної музики першої половини XIX століття. Основою її художньої концепції є природність вокального мовлення, безперервність кантиленного розвитку та максимальна наближеність до історичних принципів італійського *bel canto*. Уже з перших фраз привертають увагу стриманий темп, прозорий тембр, плавність фразування та відсутність будь-якої зовнішньої експресії. Великі мелодичні побудови розгортаються без відчутних меж між окремими фразами, завдяки чому музична думка сприймається як єдиний безперервний потік.

Особливого значення у виконанні Н. Анфузо набуває робота зі словом. Поетичний текст органічно інтегрується у вокальну мелодію, не набуваючи самостійної декламаційної функції. Художня виразність досягається не акцентуванням окремих слів, а тонкою інтонаційною пластикою, що повністю відповідає камерній природі романсу. Тембр голосу вирізняється світлістю, прозорістю та однорідністю, а стримане використання вібрато сприяє чистоті кантиленного звучання. Динамічний розвиток здійснюється поступово, переважно за допомогою *messa di voce*, плавного тембрового нюансування та майже непомітних змін дихання, які забезпечують безперервність музичного розвитку.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=t7NkSDWhKZY> V.Bellini - Guarda che bianca luna (Romanza)

Важливим компонентом інтерпретації є ансамбль із концертмейстером. Фортепіано не дублює вокальну партію, а створює прозорий акустичний простір, у якому голос зберігає природність і свободу звучання. Завдяки точному балансу між солісткою та піаністом формується характерна для камерної музики Белліні атмосфера інтимного художнього висловлювання, у якій кожна деталь підпорядковується єдиному розвитку музичної думки.

Іншу модель сучасного прочитання романсу «Guarda che bianca luna» репрезентує інтерпретація італійського тенора *Сальваторе Емануеле Сампері*²², у якій традиції класичного *bel canto* поєднуються із сучасною концертною виконавською практикою. На відміну від історично орієнтованої концепції Неллі Анфузо, що тяжіє до максимальної стриманості художнього висловлювання, Сампері пропонує більш психологічно активне трактування твору, не виходячи водночас за межі його камерної природи. Основні стильові засади беллінівського письма – безперервність кантилени, природність вокального мовлення та єдність слова й музики – зберігаються, однак реалізуються через ширшу палітру тембрових, динамічних і агогічних засобів.

Основою виконавської концепції Сампері є безперервний розвиток кантилени, яка набуває більшої внутрішньої динаміки. Якщо у виконанні Анфузо переважає інтонаційна споглядальність, то Сампері вибудовує драматургію через поступове наростання психологічної напруги. Великі мелодичні арки зберігають структурну цілісність, однак усередині фрази співак активно використовує мікродинаміку, тонке темброве нюансування та гнучку агогіку. Завдяки цьому музична думка розгортається особливо пластично, а розвиток образу сприймається як безперервний процес внутрішнього емоційного становлення.

Важливим засобом художньої виразності стає тембр голосу. Ліричний тенор Сампері характеризується теплим, насиченим звучанням середнього регістру, тоді як верхній регістр зберігає світлість, легкість і природну свободу

22 <https://www.youtube.com/watch?v=ewI7yHCub9E> – Guarda che bianca luna - Vincenzo Bellini - Salvatore Emanuele Samperi

звуковедення. Темброві зміни виконують не декоративну, а драматургічну функцію, підкреслюючи найтонші психологічні зміни образу. При цьому співак уникає форсування звука, зберігаючи благородство тембру навіть у кульмінаційних моментах. Динамічний розвиток здійснюється поступово, через природне нарощування внутрішньої енергії музичної фрази, а не через різкі контрасти чи надмірну експресію.

Особливу увагу виконавець приділяє словесній інтонації. Поетичний текст органічно інтегрується у кантиленний розвиток і не набуває самостійного декламаційного значення. Кожне слово природно впливає з мелодичної лінії, зберігаючи властиву італійській мові співучість і пластичність. Такий підхід забезпечує нерозривну єдність музики й слова, що є однією з найхарактерніших ознак камерної творчості Белліні. Використання *messa di voce*, гнучкої агогіки та делікатного *rubato* сприяє посиленню психологічної виразності без порушення цілісності музичної форми.

Не менш важливу роль у створенні художнього образу відіграє ансамбль із концертмейстером. Фортепіанна партія активно взаємодіє з вокальною лінією, підтримуючи розвиток музичної думки та формуючи гармонічний простір твору. Особливо виразними є вступні та міжфразові епізоди, у яких інструментальна партія не лише окреслює гармонічний план композиції, а й бере участь у створенні її емоційної атмосфери. Завдяки тонкому ансамблевому відчуттю голос і фортепіано функціонують як єдине художнє ціле, у якому кожна інтонація логічно продовжує загальний розвиток музичної драматургії.

Порівняння інтерпретацій Неллі Анфузо та Сальваторе Емануеле Сампері дає змогу простежити два взаємодоповнювальні підходи до сучасного виконання камерної музики Белліні. Історично орієнтована концепція Анфузо акцентує природність кантилени, темброву однорідність, стриманість художнього висловлювання та максимальну стилістичну автентичність. Натомість сучасна академічна інтерпретація Сампері вирізняється ширшою тембровою палітрою, більшою психологічною активністю, гнучкішою

агогікою та індивідуалізованим трактуванням музичного образу. Водночас обидва виконавські підходи ґрунтуються на спільних принципах беллініївського *bel canto* – безперервності кантиленного розвитку, природності вокального мовлення, органічній єдності слова й музики, високій культурі звука та ансамблевій рівновазі.

Арієта «**Il zefiro**» є одним з найпоетичніших зразків ранньої камерно-вокальної творчості В. Белліні, у якій композитор надзвичайно тонко поєднує образи природи з внутрішнім емоційним світом людини. На відміну від романсу «*Guarda che bianca luna*», де основу драматургії становить ліричне споглядання, у цьому творі музичний розвиток підпорядкований ідеї постійного руху. Образ легкого весняного вітру визначає характер мелодики, ритмічної організації, динамічного розвитку й виконавської концепції загалом. Саме тому художня переконливість інтерпретації залежить від здатності виконавця створити відчуття безперервного інтонаційного потоку, у якому технічна майстерність повністю підпорядковується природності музичного висловлювання.

Основою виконавської інтерпретації є легкість кантиленного звуковедення. Мелодична лінія повинна розгортатися плавно й безперервно, без різких динамічних або інтонаційних контрастів. Кожна фраза природно випливає з попередньої, утворюючи єдину драматургічну арку, тому співак має мислити великими музичними побудовами, а не окремими реченнями. Дихання підпорядковується логіці художнього розвитку, забезпечуючи цілісність кантилени та свободу вокального звучання.

Особливого значення набуває характер вокальної атаки. Початок кожної фрази має виникати м'яко й природно, ніби звук поступово народжується із тиші, не втрачаючи при цьому повноцінної вокальної опори. Такий спосіб звуковедення дозволяє досягти властивій Белліні прозорості звучання й створює відчуття легкого повітряного руху, що лежить в основі художнього образу. Навіть у кульмінаційних моментах співак повинен уникати

форсування звука, зберігаючи світлий тембр, регістрову рівність і пластичність мелодичного розвитку.

Важливим компонентом виконавської майстерності є культура мікродинаміки. Композитор майже не використовує різких контрастів, тому художня виразність формується через плавні *crescendo* й *diminuendo*, делікатне темброве насичення та поступові зміни інтенсивності звучання. Саме завдяки таким засобам створюється враження природного руху повітря, що становить основу образної драматургії твору. Тембр голосу при цьому виконує не лише акустичну, а й образотворчу функцію, асоціюючись із легкістю, чистотою та внутрішньою свободою.

Органічною складовою виконавської концепції є робота з поетичним словом. Простота тексту вимагає максимально природної дикції, у якій словесна інтонація невіддільна від розвитку кантилени. Особливої уваги потребує вимова голосних, що забезпечують безперервність вокальної лінії, тоді як приголосні повинні залишатися чіткими, але не порушувати співучості мелодії. Таке поєднання слова й музики відповідає основним принципам камерного стилю Белліні.

Фортепіанна партія формує гармонічний простір композиції, підтримує її ритмічний рух і створює образний фон, на якому розгортається вокальна партія. Узгодженість темпу, агогіки, динаміки й фразування між співаком і піаністом забезпечує художню цілісність виконання та розкриває камерну природу твору.

Показовим прикладом реалізації окреслених виконавських принципів є інтерпретація арієти одинадцятирічною китайською співачкою Ханн²³, яка засвідчує активне використання європейського камерно-вокального репертуару в сучасній системі професійної вокальної освіти Китаю. Звернення до творів Белліні вже на початковому етапі професійної підготовки свідчить про прагнення сформувати у молодих виконавців основні навички

²³<https://www.youtube.com/watch?v=hEAu3cnVCwg> – Il zeffiro (Bellini) Hannah ,11 years old

академічного співу через опанування кантиленного стилю, культури звуковедення, інтонаційної точності та художнього фразування.

Виконавиця обирає стриманий темп, який забезпечує природне розгортання широких мелодичних побудов і дозволяє зосередити увагу на якості кантилени. Відсутність надмірної емоційної експресії відповідає не лише художній природі твору, а й віковим особливостям співачки, завдяки чому основний акцент переноситься на чистоту інтонації, рівність вокальної лінії та правильне формування звука. Особливо переконливо звучить світлий природний тембр дитячого голосу, позбавлений штучного наслідування дорослій оперній манері. Помірна динаміка, відсутність форсування та м'яка вокальна атака свідчать про методично грамотний підхід до розвитку голосового апарату, який відповідає сучасним принципам академічної вокальної педагогіки.

Попри юний вік, Ханн демонструє сформовані навички кантиленного звуковедення. Великі музичні фрази вибудовуються достатньо цілісно, регістрові переходи залишаються майже непомітними, а дихання логічно підпорядковується розвитку мелодичної лінії. Хоча *legato* ще не досягає художньої свободи, властивій професійним виконавцям, уже простежуються правильні принципи формування белькантової техніки. Не менш показовою є робота з італійським текстом: дикція вирізняється чіткістю, вимова відповідає основним нормам вокальної орфоєпії, а словесна інтонація природно інтегрується у музичний розвиток.

Фортепіанний супровід забезпечує інтонаційну й метроритмічну стабільність виконання, підтримує розвиток кантилени та створює комфортний ансамблевий простір для юної співачки. У поєднанні зі стриманою динамікою, прозорим тембром і природністю звуковедення це дозволяє розкрити художній потенціал твору без перевантаження дитячого голосу. Саме тому виконання Ханн становить інтерес не лише як концертна інтерпретація, а й як переконливий приклад ефективної інтеграції італійської

белькантової традиції у сучасну китайську систему професійної вокальної освіти.

Іншу модель сучасного прочитання арієти «Il zefiro» репрезентує інтерпретація американської співачки *Андреа Грінвальд* у супроводі піаністки *Крістін Макклоскі*²⁴, представлена в концертній практиці West Chester University. На відміну від педагогічно орієнтованого виконання Hannah, ця версія демонструє професійне концертне трактування камерної лірики Белліні, у якому технічна досконалість поєднується з цілісною художньою концепцією та глибоким розумінням стилістики італійського *bel canto*.

Основою виконавської концепції Андреа Грінвальд є природний розвиток беллінівської кантилени, що визначає логіку всієї музичної драматургії. Виконавиця обирає врівноважений темп, який дозволяє широко розгортати мелодичні побудови, не порушуючи їхньої внутрішньої цілісності. Агогічні відхилення використовуються надзвичайно делікатно й виникають лише у кульмінаційних інтонаціях або завершеннях фраз, тому музичний розвиток зберігає безперервність і природність. Такий підхід відповідає характерній для Белліні естетиці плавного інтонаційного руху, де художня виразність формується не через контрасти, а завдяки поступовому розвитку музичної думки.

Особливої уваги заслуговує культура кантиленного фразування. Великі мелодичні арки вибудовуються надзвичайно пластично, без відчутних меж між окремими побудовами. Дихання повністю підпорядковується логіці музичного розвитку, забезпечуючи безперервність вокальної лінії та свободу звуковедення. Саме тому *legato* виконує не лише технічну, а й драматургічну функцію, створюючи відчуття легкого природного руху, який становить основу художнього образу арієти.

Тембр сопрано вирізняється світлістю, прозорістю та рівномірністю звучання упродовж усього діапазону. Верхній регістр зберігає свободу й

24 <https://www.youtube.com/watch?v=g0GaoZXpSRY> – Il Zeffiro (by Vincenzo Bellini)

легкість, тоді як середній відзначається м'якістю та насиченістю, забезпечуючи природну темброву єдність. Навіть у кульмінаційних епізодах виконавиця не вдається до форсування звуку, а досягає художньої виразності завдяки тонкому тембровому нюансуванню, поступовому динамічному розвитку та збереженню прозорості вокальної лінії. Такий тип звуковедення повністю відповідає поетичному характеру арієти, у якій образ весняного вітру втілюється через легкість, пластичність і природність музичного мовлення.

Важливою складовою інтерпретації є робота з поетичним текстом. Чітка дикція органічно поєднується зі співучою артикуляцією, не порушуючи безперервності кантিলени. Голосні зберігають округлість і вокальність, тоді як приголосні виконують смислотворчу функцію, залишаючись природною частиною музичної тканини. Завдяки цьому словесна інтонація не протиставляється мелодії, а стає її невід'ємною складовою, підсилюючи художню переконливість виконання.

Динамічна драматургія вибудовується переважно у сфері *piano* та *mezzo piano*, що відповідає камерній природі твору. Поступові *crescendo*, *diminuendo* та делікатне використання *messa di voce* забезпечують природне розгортання музичної думки без різких контрастів. Вібрато застосовується помірковано, виконуючи передусім темброво-виражальну функцію та не порушуючи прозорості беллініївської кантিলени.

Не менш важливим компонентом художньої концепції є ансамблева взаємодія з Крістін Макклоскі. Фортепіанна партія виходить за межі традиційного акомпанементу й стає рівноправним учасником музичної драматургії. Піаністка тонко реагує на всі темброві, агогічні та динамічні зміни вокальної партії, підтримуючи її інтонаційний розвиток і формуючи єдиний художній простір. Особливо виразними є вступні та міжфразові епізоди, у яких фортепіано не лише окреслює гармонічний план твору, а й підсилює його образний зміст. Завдяки такій ансамблевій взаємодії голос і фортепіано функціонують як єдина драматургічна система.

Порівняння виконань Ханн та Андреа Грінвальд дозволяє простежити два взаємодоповнювальні напрями сучасної інтерпретації арієти «*Il zefiro*». Виконання юної китайської співачки демонструє педагогічний потенціал твору, акцентуючи формування основних навичок академічного співу – кантиленного мислення, інтонаційної стабільності, культури дихання та природного звуковедення. Інтерпретація Андреа Грінвальд репрезентує професійний концертний рівень, на якому ці самі технічні засади стають основою індивідуального художнього трактування, психологічного нюансування та стилістично довершеного прочитання музичного тексту.

Попри відмінності виконавського досвіду й художніх завдань, обидві інтерпретації ґрунтуються на спільних принципах беллініївського *bel canto*: безперервності кантиленного розвитку, природності вокального мовлення, тембровій однорідності, уважному ставленні до поетичного слова та високій ансамблевій культурі. Саме ці якості забезпечують стилістичну достовірність виконання й підтверджують універсальний характер камерної музики Белліні.

Арієта «**Il rimprovero**» («Докір») належить до найвиразніших камерно-вокальних творів В. Белліні, у яких психологічна драматургія набуває визначального значення. Якщо в арієті «*Il zefiro*» художній розвиток ґрунтується на образах природи, легкості та безперервному русі кантилени, то у «*Il rimprovero*» центр уваги переноситься на внутрішній емоційний світ героя. Композитор свідомо відмовляється від зовнішньої театральної ефектності, зосереджуючи музичний розвиток на поступовому розкритті психологічного конфлікту. Саме тому головним завданням виконавця стає створення цілісного художнього образу, у якому кожна інтонація, тембровий відтінок, пауза, агогічне відхилення й динамічний нюанс підпорядковуються єдиній драматургічній концепції.

Основою виконавської інтерпретації є безперервність беллініївської кантилени. Мелодична лінія розгортається як єдиний психологічний процес, у якому окремі музичні побудови не існують ізольовано, а природно впливають одна з одної. Такий тип мелодичного розвитку вимагає від

виконавця мислення великими інтонаційними арками, що забезпечують логічне розгортання музичної думки. Будь-яке механічне членування фраз, випадкові дихальні паузи або надмірне акцентування окремих інтонацій порушують характерну для Белліні безперервність кантиленного розвитку та послаблюють художню цілісність твору.

Особливої ваги набуває культура вокального дихання. Дихальна опора повинна залишатися стабільною впродовж усього твору, забезпечуючи свободу legato, плавність регістрових переходів і темброву однорідність звучання. Дихання не може визначатися лише фізіологічною потребою; воно має бути безпосередньо пов'язане зі змістом поетичного тексту та логікою музичної драматургії. Саме тому місця зміни дихання повинні збігатися зі смисловими вершинами літературного тексту, не порушуючи цілісності художнього висловлювання.

Одним із найскладніших виконавських аспектів арієти є мистецтво стриманої емоційної виразності. Белліні не передбачає відкритої драматизації чи масштабного оперного жесту. Навпаки, психологічна напруга формується поступово, через внутрішню концентрацію, інтонаційну пластичність і найтонші темброві зміни. Виконавець має уникати надмірної експресії навіть у кульмінаційних моментах, зберігаючи благородство тембру, свободу звуковедення та природність вокального мовлення. Найбільша художня переконливість досягається саме тоді, коли внутрішнє переживання лише відчувається слухачем, але не демонструється безпосередньо.

Не менш важливою складовою інтерпретації є інтонаційна виразність. У цьому творі навіть незначна зміна напрямку музичної фрази, характеру вокальної атаки чи тембрового забарвлення здатна істотно змінити психологічний зміст висловлювання. Саме тому кожна інтонація повинна мати чітке драматургічне навантаження й бути логічно пов'язаною із загальним розвитком музичного образу. Інтонаційна пластика стає основним засобом розкриття внутрішнього конфлікту героя.

Особливої уваги потребує художнє слово. Поетичний текст у «Il rimprovero» визначає не лише зміст твору, а й логіку його музичного розвитку. Логічні наголоси, природність італійської дикції, словесна інтонація та художньо осмислені паузи формують драматургію не меншою мірою, ніж сама мелодія. Слово повинно органічно інтегруватися у кантиленний розвиток, не набуваючи самостійного декламаційного характеру. Саме єдність музики й слова забезпечує психологічну достовірність виконання.

Темброва драматургія є одним із найтонших компонентів виконавської концепції. Упродовж твору тембр постійно змінює емоційне забарвлення, відображаючи внутрішній розвиток героя. Виконавець має працювати з найделікатнішими тембровими переходами, уникаючи різких контрастів чи втрати регістрової рівноваги. Тембр повинен залишатися природним, пластичним і однорідним, поступово насичуючись відповідно до драматургічного розвитку музики.

Важливим елементом художньої концепції є паузи. У камерній музиці Белліні вони не розділяють музичний матеріал, а продовжують його психологічний розвиток. Саме моменти тиші нерідко стають кульмінаційними точками внутрішнього переживання, тому виконавець має зберігати емоційну напругу навіть за повної відсутності звучання. Таке розуміння художньої паузи належить до найскладніших складових камерного виконавства й потребує високої виконавської культури.

У партії фортепіано гармонічні зміни, фактура акомпанементу та ритмічна організація створюють психологічне тло, яке визначає характер вокальної інтонації. Саме тому голос і фортепіано повинні функціонувати як єдиний художній організм, об'єднаний спільним розумінням драматургії твору.

Художнє втілення цих виконавських принципів демонструє інтерпретація американської співачки *Меган Трейнор*, представлена під час Senior Vocal Recital²⁵. Вже сам вибір арієти для випускного концерту є

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=eHxWjDhBh4c> – il rimprovero – Bellini.

показовим, адже цей твір дає можливість продемонструвати не лише рівень технічної підготовки, а й сформованість художнього мислення, стилістичної культури та здатності до психологічно переконливої інтерпретації камерного репертуару Белліні.

Продовжуючи розвиток обраної художньої концепції, виконавиця обирає помірний темп, який забезпечує природне розгортання широких мелодичних побудов і дозволяє максимально повно реалізувати основний принцип беллінівського письма – безперервність кантилени. Агогічні відхилення використовуються вкрай делікатно і виникають лише в кульмінаційних інтонаціях або наприкінці окремих фраз, не порушуючи цілісності музичного розвитку. Завдяки цьому музична думка сприймається як безперервний психологічний процес, у якому внутрішній стан героя розкривається поступово, без різких драматичних контрастів.

Основою виконавської концепції Меган Трейнор є пластичне кантиленне звуковедення. Великі мелодичні арки формуються логічно й послідовно, без механічного членування на окремі мотиви чи речення. Дихання повністю підпорядковується змісту поетичного тексту та внутрішній драматургії твору, що забезпечує природність *legato* і відчуття єдиного музичного потоку. Регістрові переходи виконуються плавно й майже непомітно, завдяки чому вокальна лінія зберігає темброву єдність упродовж усього діапазону.

Особливої уваги заслуговує темброва організація виконання. Голос співачки вирізняється світлим, м'яким і рівним звучанням, яке зберігає природність як у середньому, так і у верхньому регістрі. Виконавиця свідомо уникає форсування звуку навіть у кульмінаційних епізодах, досягаючи художньої виразності через поступове темброве насичення, зміну резонаторного забарвлення та мікродинамічні нюанси. Саме така темброва пластика відповідає камерній природі твору, у якій психологічна переконливість формується завдяки внутрішній інтонаційній енергії, а не зовнішній вокальній ефектності.

Важливим компонентом інтерпретації є робота з художнім словом. Італійський текст звучить природно, чітко й водночас співучо, не порушуючи плавності кантилени. Логічні словесні акценти органічно інтегруються у мелодичний розвиток, а художня виразність досягається не декламаційною манерою, а тонким поєднанням мовної та музичної інтонації. Завдяки цьому внутрішній психологічний конфлікт героя розкривається поступово, без надмірної експресії, що повністю відповідає естетиці камерної лірики Белліні.

Не менш важливою складовою виконавської концепції є динамічна драматургія. Основу звучання становлять *piano* та *mezzo piano*, які забезпечують атмосферу інтимного ліричного висловлювання. Кульмінаційні моменти виникають не внаслідок різких динамічних контрастів, а через послідовне накопичення емоційної енергії, поступове *crescendo*, делікатне *messa di voce* та тонке темброве нюансування. Такий спосіб розвитку музичної думки відповідає беллініївському принципу психологічної драматургії, де кульмінація народжується природно, як логічний результат попереднього інтонаційного розвитку.

Важливу роль у створенні художнього образу відіграє ансамблева взаємодія з концертмейстером. Фортепіанна партія функціонує як рівноправний учасник драматургічного процесу, формуючи гармонічний простір твору й підтримуючи розвиток вокальної лінії. Піаніст тонко реагує на всі зміни темпу, агогіки та динаміки, завдяки чому голос і фортепіано утворюють єдину художню систему. Особливо виразними є міжфразові епізоди, у яких інструментальна партія не лише продовжує емоційний розвиток, а й підсилює психологічний підтекст твору, створюючи відчуття внутрішнього діалогу між двома виконавцями.

З виконавського погляду арієта «*Il rimprovero*» висуває до співака комплекс складних професійних вимог. Вона потребує бездоганного володіння кантиленим звуковеденням, високої культури вокального дихання, тембрової однорідності, інтонаційної точності, художньо осмисленої словесної декламації, гнучкого фразування та здатності вибудовувати

психологічну драматургію винятково музичними засобами. Не менш важливою є ансамблева культура, адже саме взаємодія голосу й фортепіано забезпечує цілісність художнього розвитку та розкриває справжню камерну природу твору.

Отже, «*Il rimprovero*» є одним із найглибших психологічних творів камерно-вокальної спадщини Вінченцо Белліні, у якому принципи італійського *bel canto* набувають особливої художньої витонченості. Аналіз сучасної інтерпретації Меган Трейнор переконливо демонструє, що художня цінність цього твору визначається не масштабністю вокального звучання чи зовнішньою емоційною експресією, а здатністю виконавця створити багатогранний психологічний образ засобами інтонаційної пластики, тембрового розвитку, культури слова й ансамблевої взаємодії. Саме поєднання технічної досконалості, стилістичної достовірності та глибокого художнього мислення забезпечує актуальність арієти «*Il rimprovero*» у сучасній концертній практиці та професійній підготовці академічних співаків, підтверджуючи її важливе місце в системі камерно-вокальної творчості Вінченцо Белліні.

2.3. Ліризація малих вокальних форм у творчості Г. Доніцетті

Гаetano Доніцетті (1797-1848) також вивчав музику з раннього віку, й за своє життя створив майже 70 опер. Але крім них – склав безліч пісень, кантат, хорів, камерної музики, п'єс для фортепіано й т. і. Різноманітність його творів свідчать про неабиякий талант Доніцетті та гнучке музичне мислення, а також надзвичайну швидкість, з якою він писав твори. Мелодика і драматизм його опусів видатні, його комічні опери можна порівняти з операми Россіні, але мелодичний талант не поступається таланту Белліні. Немає сумнівів у тому, що Г. Доніцетті – важлива постать, яка займає чільне місце серед італійських композиторів.

Камерно-вокальна творчість Г. Доніцетті посідає особливе місце в історії італійської музики першої половини XIX століття, репрезентуючи новий етап розвитку романтичної вокальної лірики. Якщо Дж. Россіні заклав

технічні основи белькантової традиції, а В. Белліні довів до найвищої досконалості мистецтво безперервної кантилени, то Доніцетті значно розширив художні можливості малого вокального жанру, перенісши центр уваги на психологічну драматургію, інтонаційну природність та емоційну достовірність музичного висловлювання. Саме в його камерних творах найбільш переконливо простежується поступовий перехід від салонної вокальної лірики до романтичного психологічного монологу, що суттєво збагатило виконавські можливості камерного жанру.

На відміну від оперної творчості, де музична драматургія реалізується через взаємодію вокалу, оркестру та сценічної дії, камерно-вокальні композиції Доніцетті концентрують художню увагу насамперед на голосі виконавця. Саме голос стає головним носієм драматичної дії, психологічного розвитку та емоційної трансформації образу. У таких умовах особливого значення набуває кожен виконавський компонент: інтонація, тембр, фразування, динаміка, артикуляція, пауза й характер дихання. Від їхньої художньої організації залежить цілісність інтерпретації та переконливість музичного образу.

Особливу актуальність камерно-вокальна творчість Доніцетті має у сучасній виконавській практиці. Його романси й арієти входять до концертного репертуару професійних співаків, використовуються у навчальних програмах музичних академій та міжнародних вокальних конкурсів. Вони є ефективним матеріалом для формування культури белькантового співу, розвитку художньої декламації, тембрової гнучкості, ансамблевого мислення та психологічної інтерпретації музичного тексту.

Водночас важливого значення творчість Доніцетті набула в сучасній системі академічної вокальної освіти Китаю. Камерний репертуар італійських композиторів XIX століття широко використовується як основа формування професійних навичок майбутніх співаків. Романси Доніцетті сприяють розвитку культури звуку, інтонаційної точності, мовної пластики, художнього фразування та вміння працювати з психологічно складним музичним

матеріалом. Для китайської виконавської школи, яка традиційно приділяє окрему увагу дисципліні вокального апарату, чистоті інтонації та внутрішній зосередженості, камерна музика Доніцетті стала одним із найефективніших засобів опанування європейської традиції *bel canto*.

У вокальних творах Г. Доніцетті також рішуче відмовився від моцартівського чистого речитативу (*recitativo secco*), додав речитативний супровід та використав багату гармонію для покращення оркестрування оркестру та покращення його звучання. Його оперна балада для високого голосу «Прикрашайте її каштанове волосся» починається із акомпанементу фортепіано у речитативі. Потім, починаючи з ліричного тону, чудова мелодія продовжує розкриватися крок за кроком, а пишні фрази, які можна вільно додавати, складають яскраву та сяючу ліричну *поему*, в якій зображені пари, охоплені поезією кохання, і навіть екстатична сцена, коли кохання здійснене. Це суцільний шедевр, в якому зміст і форма тісно пов'язані між собою. Ще одна, «Нещасна любов», теж спеціально написана для певного співака. Але оскільки зміст інший, композитор не використовує складну і мінливу структуру попереднього твору, а приймає безперервну форму музики на одному диханні. Безперервною красивою мелодією та лаконічним акомпанементом фортепіано цей твір яскраво виражає несамовиті та безвихідні думки людини в момент втрати коханої.

Є також деякі роботи спеціально створені для конкретних персонажів, наприклад: «Ах! Пам'ятайте», «Ірена Прекрасна», «Човняр» тощо. Один з безумовних маленьких шедеврів – «Далечина» – невелика, але витончена балада з лаконічною загальною структурою, чистими та елегантними мелодіями та глибоким змістом, що виражає закоханого у чужій країні, який «ніколи не буде співчувати і не залишить кохання» за далекою коханою. Балада сповнена простих правдивих почуттів, від чого звучить зворушливо.

Ще одна коротка пісня «Хвилі на озері» є унікальною за стилем. Її атмосфера вельми активна і динамічна, яскраво і жваво зображена сцена

розгойдування та брижі човна на озері та пристрасне бажання човнярів сподіватися, що їхня кохана приїде і вони будуть щасливі разом.

Характерним є й романс «Un bacio di speranza» («Поцілунок надії», поезія Barroilhet). Спокійний супровід контрастує з примхливою мелодією з такою же примхливою ритмікою. Більш схвильована середня частина змінює характер висловлювання, але потім грайливість повертається.

Камерно-вокальні твори Г. Доніцетті є взірцями малих вокальних жанрів епохи романтизму та дійсними шедеврами камерно-вокальної лірики, яка є не лише важливою сторінкою історії італійського романтизму, а й універсальною школою професійного виконавства. Вона поєднує художню глибину, психологічну достовірність і досконалу вокальну техніку, відкриваючи широкі можливості для сучасної інтерпретації. Саме ці особливості визначають актуальність подальшого виконавського аналізу окремих камерно-вокальних творів композитора, у яких найповніше розкриваються індивідуальні риси його стилю та специфіка романтичної белькантової традиції.

Одним із показових прикладів ліризації малого вокального жанру є арієта «**L'ora del ritrovo**» («Золото зустрічі» на слова di Carlo Guaita), у якій провідним драматургічним чинником стає емоція очікування. Вона являє собою невелику жанрову сценку, в якій завдяки штрихам (*stacc.*), гнучкій та мінливій мелодії вимальовується образ кокетливої дівчини, яку чекають на побаченні.. Не дивлячись на невеликі розміри арієти, вона містить декілька контрастних розділів, що дозволяє створити вибагливий та гнучкий характер.

На відміну від творів, побудованих на переживанні втрати або драматичного конфлікту, ця арієта розкриває психологічний стан хвилювання перед майбутньою зустріччю. Музичний розвиток спрямований не на зіткнення протилежних емоцій, а на поступове накопичення світлого емоційного напруження. Для виконавця це означає необхідність зберігати внутрішній рух музики протягом усього твору, не допускаючи передчасного емоційного розкриття.

Однією з головних особливостей арієти є її безперервний динамічний розвиток. Композитор поступово нарощує емоційну енергію, не використовуючи різких драматичних контрастів. Виконавець повинен уважно вибудовувати драматургічну перспективу, поступово змінюючи характер фразування, темброве забарвлення та динаміку. Художній образ виникає не через окремі кульмінаційні моменти, а завдяки послідовному розвитку кожної музичної думки.

Особливого значення набуває ритмічна пластика. Вокальна лінія повинна залишатися живою й природною, ніби передаючи хвилювання людини, яка чекає на довгоочікувану зустріч. Разом із тим необхідно уникати надмірної агогічної свободи. Незначні темпові відхилення мають бути внутрішньо вмотивованими й впливати зі змісту поетичного тексту. Лише за таких умов музика зберігає природність і не втрачає стильової рівноваги.

Важливою виконавською проблемою є формування світлого тембрового образу. У «L'ora del ritrovo» звучання повинно залишатися відкритим, ясным і внутрішньо рухливим. Навіть у кульмінаційних епізодах співак має уникати драматичного форсування голосу, зберігаючи легкість белькантової манери та природність вокального висловлювання. Кожна музична фраза повинна мати власну завершеність, але водночас бути складовою великої драматургічної лінії. Виконавець повинен мислити не окремими реченнями, а загальною композиційною перспективою, поступово наближаючи слухача до емоційної вершини твору.

Особливу увагу необхідно приділити роботі зі словом. Поетичний текст несе відчуття очікування, хвилювання та надії, тому дикція повинна бути максимально природною. Логічні наголоси, інтонаційні акценти та ритм мовлення мають органічно поєднуватися з мелодичною лінією. Будь-яка надмірна декламаційність або штучна експресія можуть порушити художню рівновагу твору. Основою виконання стає інтонаційна щирість, що дозволяє слухачеві відчути емоційний стан героя.

Фортепіанна партія відіграє особливу роль у створенні атмосфери очікування. Її ритмічна пульсація, гармонічний розвиток і фактурна прозорість формують емоційний простір, у якому існує вокальна мелодія. Саме тому ансамблева взаємодія повинна будуватися на спільному відчутті темпу, єдиному диханні та уважному слуханні партнера. Концертмейстер не лише супроводжує співака, а бере активну участь у розвитку художньої драматургії.

Інший тип психологічного очікування розкривається у романсі **«L'aspetto ancor!»**. Якщо в «L'ora del ritrovo» очікування має переважно світлий характер, то в цьому творі воно поєднується з тривогою, невпевненістю та внутрішнім сумнівом. Надія тут постійно співіснує з прихованим напруженням, а зовнішній спокій поступово поступається місцем складнішому емоційному стану. Саме ця подвійність визначає характер виконавської інтерпретації та потребує особливої уваги до розвитку музичної драматургії.

Основним виконавським завданням є передача безперервного психологічного розвитку. Протягом усього твору герой ніби перебуває у стані внутрішнього діалогу із самим собою. Музика не дає остаточних відповідей, а лише поступово розкриває зміну емоційних станів. Виконавець повинен відчувати цю мінливість і побудувати інтерпретацію таким чином, щоб кожна наступна фраза поглиблювала попередню, створюючи єдину драматургічну лінію.

Особливого значення набуває мистецтво внутрішньої напруги. У цьому романсі не можна використовувати відкриту драматичну манеру співу, адже вона суперечить камерній природі твору. Емоційна сила повинна виникати завдяки внутрішній концентрації, точному інтонаційному розвитку та поступовому тембровому насиченню. Саме стриманість виконавських засобів робить психологічний конфлікт особливо переконливим.

Виконавець має приділити значну увагу логіці музичного дихання. Великі мелодичні побудови потребують ретельно продуманого розподілу повітря, щоб жодна фраза не втратила своєї завершеності. Дихання повинно

бути майже непомітним, оскільки будь-яке механічне переривання мелодії руйнує безперервність психологічного розвитку. Особливо важливо, щоб місця добору дихання збігалися зі смисловими межами поетичного тексту.

Тембровий розвиток у «*L'aspetto ancor!*» виконує функцію своєрідного психологічного коментаря. На початку твору звучання має бути стриманим, м'яким і навіть дещо відстороненим. У міру розвитку музичного матеріалу тембр поступово набуває більшої насиченості, однак навіть кульмінаційні епізоди не повинні переходити у драматичне *forte*. Белкантова традиція вимагає збереження благородства звучання та тембрової єдності незалежно від рівня емоційної напруги.

Особливу роль у формуванні художнього образу відіграє пауза. У цьому творі вона стає продовженням музичної думки, дозволяючи слухачеві відчувати невисловлені переживання героя. Виконавець повинен навчитися «проживати» моменти мовчання так само переконливо, як і вокальні фрази. Саме в таких епізодах народжується особлива камерна інтонація, яка відрізняє романс від оперної сцени.

Поетичний текст вимагає максимально природної дикції та уважного ставлення до мовної інтонації. Слова повинні звучати не як окремі літературні одиниці, а як складова єдиного музичного висловлювання. Логічні наголоси, інтонаційні акценти та ритм мовлення мають органічно поєднуватися з розвитком мелодії. Саме така єдність слова й музики дозволяє розкрити глибину психологічного змісту романсу.

На відміну від психологічно заглиблених романсів, канцонета «**Le chant de l'abeille**» репрезентує інший бік камерної спадщини Доніцетті – жанрову легкість, образну дотепність і надзвичайну рухливість музичного розвитку. Композитор створює яскраву вокальну мініатюру, у якій зовнішня граційність поєднується з високими вимогами до технічної майстерності виконавця. Саме тому основною особливістю інтерпретації є досягнення абсолютної свободи вокального апарату за умови збереження художньої природності.

Центральним образом твору є рух. Вокальна партія повинна створювати враження постійної легкості, швидкості й невимушеності, ніби відтворюючи політ бджоли. При цьому співакові необхідно уникати механічного виконання швидких епізодів. Кожен інтонаційний зворот має бути художньо осмисленим і підпорядкованим загальному розвитку музичного образу. Технічна вправність повинна залишатися непомітною для слухача, а вся увага має зосереджуватися на виразності музичного висловлювання.

Особливого значення набуває рухливість артикуляційного апарату. Швидкий темп і насичений текст потребують чіткої дикції без втрати вокальної якості звука. Виконавець повинен досягти максимальної ясності вимови, не порушуючи плавності звуковедення. Особливої уваги потребує координація артикуляції з диханням, адже саме вона забезпечує свободу виконання і дозволяє уникнути надмірного м'язового напруження.

Одним із найважливіших виконавських завдань є розвиток вокальної мобільності. У творі постійно змінюється характер мелодичного руху, що вимагає швидкої адаптації голосового апарату до нових інтонаційних умов. Перехід між різними регістровими зонами повинен здійснюватися природно, без зміни тембрової якості голосу. Рухливість голосу не повинна порушувати його цілісності, а навпаки – підкреслювати легкість художнього образу.

Особливої уваги потребує робота над ритмічною точністю. Незважаючи на зовнішню свободу музичного розвитку, кожен ритмічний елемент виконує важливу драматургічну функцію. Найменші неточності або поспішність можуть порушити характер музичного руху. Саме тому виконавець повинен поєднувати внутрішню свободу з високою метроритмічною дисципліною, що є характерною рисою професійного камерного виконавства.

Важливу роль відіграє темброва яскравість. Звучання має залишатися світлим, пружним і рухливим, не втрачаючи природності навіть у найактивніших епізодах. Композитор не прагне драматичного насичення тембру; навпаки, художній ефект досягається через прозорість звука, його гнучкість та швидку реакцію на зміну музичного матеріалу. Саме така

темброва характеристика дозволяє створити переконливий образ, який відповідає жанровій природі канцонети.

У педагогічній практиці канцонета «*Le chant de l'abeille*» має особливе значення, оскільки комплексно розвиває професійні якості академічного співака. Робота над твором удосконалює артикуляційну рухливість, реєстрову координацію, ритмічну дисципліну, ансамблеве мислення та здатність поєднувати технічну майстерність із художньою природністю. Саме тому цей твір широко використовується у навчальному процесі як ефективний матеріал для розвитку виконавської мобільності та культури белькантового співу.

Жанрово інший характер має романс «*Occhio nero incendiator*», у якому відчутно вплив італійської народно-пісенної традиції. На відміну від психологічно заглиблених романсів композитора, цей твір відзначається відкритою емоційністю, виразною ритмічною енергією та безпосередністю художнього висловлювання. Водночас його виконання потребує не лише вокальної свободи, а й тонкого відчуття стилю, адже жанрова простота не означає виконавської спрощеності. Основним завданням співака стає передача природної життєрадісності образу без втрати академічної культури звучання.

Головною особливістю твору є його ритмічна активність. Музичний рух постійно зберігає внутрішній імпульс, що створює відчуття живого діалогу між виконавцем і слухачем. Співак повинен підтримувати цей рух протягом усього твору, не допускаючи ритмічної інертності або надмірної статичності. Водночас енергія виконання має залишатися природною, без штучного прискорення темпу чи надмірної акцентуації окремих інтонацій.

Особливого значення набуває характер вокальної подачі. Звучання повинно бути відкритим, світлим і пластичним, однак не переходити в оперну масштабність. Камерний характер романсу вимагає збереження безпосередності й природності вокального мовлення. Співак має створити враження легкого, майже розмовного інтонування, водночас не втрачаючи академічної якості звука та стабільності вокальної позиції.

Виконавська інтерпретація значною мірою залежить від уміння працювати з ритмічною артикуляцією. Чіткість ритмічного рисунка повинна поєднуватися з пластичністю музичної фрази. Надмірна механічність виконання позбавляє твір живої енергії, тоді як надто вільне трактування ритму руйнує його жанрову визначеність. Саме баланс між ритмічною точністю та природною свободою є одним із головних критеріїв стилістично переконливої інтерпретації.

Особливої уваги потребує робота над словом. Поетичний текст відзначається емоційною відкритістю та образною яскравістю, тому дикція повинна бути максимально виразною. Кожне слово має звучати чітко, але без надмірної декламаційності. Виконавець повинен прагнути до того, щоб словесна інтонація органічно поєднувалася з мелодичним розвитком, створюючи враження природного художнього мовлення.

Темброве рішення твору також має свої особливості. На відміну від ліричних романсів Доніцетті, де переважають м'які темброві переходи, у «*Occhio nero incendiator*» звучання повинно бути більш контрастним і яскравим. Водночас темброва виразність не повинна перетворюватися на надмірну експресію. Усі зміни тембру мають бути художньо вмотивованими й підпорядкованими розвитку музичного образу.

Фортепіанна партія активно підтримує ритмічний рух і значною мірою визначає характер композиції. Її енергійна фактура вимагає від виконавців абсолютної ансамблевої злагодженості. Співак і концертмейстер повинні спільно формувати ритмічний імпульс твору, уважно координуючи темп, артикуляцію та динаміку. Лише за такої взаємодії можливо досягти природності виконання, яка є основою художньої концепції романсу.

У процесі професійної підготовки романс «*Occhio nero incendiator*» є ефективним засобом розвитку сценічної свободи, ритмічного відчуття та художньої комунікації зі слухачем. Робота над ним допомагає майбутнім співакам навчитися поєднувати академічну вокальну техніку з природністю

музичного висловлювання, удосконалює артикуляцію, ансамблеву взаємодію та відчуття стилю.

Продовження цієї народно-жанрової лінії простежується у неаполітанській пісні «**Ammore!**», яка демонструє органічне поєднання академічної вокальної культури з традиціями народного музикування Південної Італії. На відміну від ліричних романсів композитора, у яких переважає психологічний монолог, цей твір побудований на відкритому, безпосередньому емоційному висловлюванні. Саме тому виконавська інтерпретація повинна поєднувати високу вокальну культуру з природністю народної співочої манери, не порушуючи стилістичної рівноваги між камерною музикою та фольклорною традицією.

Основною особливістю виконання є створення відчуття невимушеності. Незважаючи на академічний характер вокальної техніки, слухач повинен сприймати твір як живе, емоційне звернення. Будь-яка надмірна академічна стриманість або, навпаки, перебільшена театральність можуть порушити художню цілісність образу. Виконавець має знайти природний баланс між професійною технікою та щирістю народного музичного висловлювання.

Особливої уваги потребує робота над інтонаційною свободою. У неаполітанській традиції вокальна фраза відзначається особливою пластичністю, що створює враження імпровізаційності. Водночас ця свобода не означає довільного трактування авторського тексту. Агогічні відхилення, зміни динаміки чи темброві акценти повинні бути внутрішньо вмотивованими й підпорядкованими художньому змісту твору. Саме така природність інтонаційного розвитку є однією з найскладніших виконавських проблем.

Значну роль відіграє темброве рішення. Голос повинен зберігати теплоту, відкритість і природну емоційну виразність. На відміну від драматичних романсів Доніцетті, тут не потрібне поступове темброве згущення чи складна психологічна гра. Основною якістю звучання стає його щирість. Тембр має передавати безпосередність людського почуття, залишаючись водночас академічно організованим і стилістично виваженим.

Не менш важливою є дикція. Неаполітанський текст має власну фонетичну специфіку, тому виконавець повинен уважно працювати над вимовою, прагнучи до максимальної природності мовлення. Слова повинні звучати легко й невимушено, не втрачаючи музичної пластики. Саме гармонійне поєднання мовної виразності та кантиленного звуковедення формує характерний стиль виконання неаполітанської камерної пісні.

Виконавська драматургія твору будується на безпосередньому емоційному контакті зі слухачем. Співак не лише передає музичний текст, а й створює атмосферу живого діалогу, у якій кожна фраза набуває особистісного характеру. Саме тому велике значення має сценічна органічність. Художній образ формується не через зовнішню акторську гру, а через природність вокального висловлювання, міміки, пластики та внутрішньої емоційної відкритості.

У сучасній вокальній педагогіці неаполітанські пісні Доніцетті відіграють важливу роль у формуванні сценічної свободи та художньої комунікації. Робота над ними допомагає майбутнім виконавцям навчитися поєднувати академічну техніку з природністю емоційного висловлювання, удосконалює дикцію, ритмічне відчуття та здатність працювати з різними стильовими моделями вокального мистецтва. Саме тому вони входять до навчального репертуару багатьох європейських і китайських музичних закладів.

Від народно-жанрової відкритості «Ammore!» Доніцетті переходить до значно масштабнішого типу камерного висловлювання у драматичній сцені «**Malvina**». Цей твір посідає особливе місце серед камерно-вокальних композицій композитора, оскільки поєднує риси камерної лірики та оперної драматургії. На відміну від романсів і арієт, де музичний розвиток здебільшого ґрунтується на одному емоційному стані, у «Malvina» відбувається безперервна зміна психологічних переживань. Композитор створює багатоплановий внутрішній монолог, у якому ліричні роздуми, хвилювання, відчай і надія послідовно змінюють один одного. Саме тому головною

виконавською проблемою стає побудова масштабної драматургії в межах камерного жанру.

Особливістю інтерпретації є необхідність мислити твором як єдиною драматичною сценою. Виконавець не може розглядати окремі епізоди ізольовано, адже кожен із них є складовою загального розвитку образу. Від самого початку необхідно визначити драматургічну перспективу, поступово накопичуючи емоційне напруження та підводячи слухача до головної кульмінації. Саме така цілісність художнього мислення забезпечує переконливість виконання.

Одним із найважливіших виконавських завдань є швидка зміна психологічних станів. Доніцетті тонко передає емоційну мінливість героїні, тому співакові необхідно вільно переходити від спокійної оповідності до внутрішнього хвилювання, від ліричного споглядання до драматичного піднесення. Ці переходи повинні відбуватися природно, без різких тембрових чи динамічних зламів, зберігаючи єдність художнього образу.

Особливої уваги потребує драматургія кульмінації. У камерному жанрі кульмінаційний момент не досягається винятково силою звучання. Значно важливішими є поступове нарощування внутрішньої енергії, темброве насичення та логічний розвиток музичної думки. Виконавець повинен точно розрахувати емоційну перспективу твору, щоб кульмінація стала закономірним результатом усього попереднього розвитку, а не окремим ефектним епізодом.

Тембр у «Malvina» виконує роль головного психологічного засобу. Його зміни повинні відображати найтонші нюанси внутрішнього життя героїні. На початкових етапах твору звучання може бути світлим і стриманим, поступово набуваючи більшої емоційної насиченості. Водночас навіть у драматичних епізодах необхідно зберігати благородство белькантового звучання, уникаючи надмірного форсування голосу. Темброва еволюція має підкреслювати розвиток образу, а не замінювати його.

Важливого значення набуває робота з художнім словом. Текст драматичної сцени має яскраво виражений театральний характер, однак його виконання не повинно перетворюватися на декламацію. Навпаки, слово повинно органічно поєднуватися з мелодією, зберігаючи природність мовлення та музичну пластичність. Виконавець має уважно працювати над логічними наголосами, інтонаційною виразністю та психологічною мотивацією кожної фрази.

Фортепіанна партія визначає емоційний характер окремих епізодів, підтримуючи кульмінації та створюючи психологічні паузи. Саме тому співак і концертмейстер повинні будувати виконання як єдиний драматичний процес, уважно реагуючи на найменші зміни темпу, гармонії та фактури.

Своєрідним виявом меморіальної лірики у камерно-вокальній творчості Г. Доніцетті стала елегія «**Venne sull'ali ai zeffiri**», написана після смерті В. Белліні. Цей твір є одним із найглибших зразків камерної лірики композитора. На відміну від більшості його романсів, у яких переважають особисті ліричні переживання, елегія виходить за межі індивідуальної емоції й набуває узагальненого меморіального змісту. Центральною темою стає не лише скорбота за втраченим митцем, а й осмислення минулості людського життя, пам'яті та духовної спадщини. Саме тому виконавська інтерпретація повинна будуватися на глибокому внутрішньому переживанні, уникаючи зовнішньої патетики та надмірної драматизації.

Першочерговим виконавським завданням є створення атмосфери зосередженості. Уже перші фрази повинні налаштовувати слухача на сприйняття твору як музичного реквієму, у якому кожна інтонація набуває символічного значення. Співакові необхідно зберігати внутрішню емоційну концентрацію протягом усього виконання, не допускаючи різких змін характеру звучання. Саме стриманість стає головним засобом художньої виразності.

Особливого значення набуває побудова великих драматургічних арок. Композитор розгортає музичну думку поступово, уникаючи різких

кульмінаційних зламів. Виконавець повинен мислити твором як єдиним художнім процесом, у якому кожна нова фраза логічно продовжує попередню. Саме безперервність драматургічного розвитку дозволяє розкрити елегійний характер музики та зберегти її внутрішню цілісність.

Однією з головних особливостей інтерпретації є робота над тембром. У цьому творі голос стає носієм не лише музичної, а й духовної емоції. Темброве забарвлення повинно залишатися м'яким, благородним і стриманим, поступово змінюючись відповідно до розвитку музичної думки. Навіть кульмінаційні епізоди не потребують драматичного форсування. Найбільшого емоційного впливу виконавець досягає завдяки внутрішньому насиченню звучання, тонкому нюансуванню та природному розвитку кантилени.

Важливою складовою виконавської концепції є робота з художнім словом. Поетичний текст має елегійний характер, тому його інтонація повинна бути стриманою й глибоко осмисленою. Кожне слово набуває особливого змістового навантаження, а паузи між окремими фразами стають продовженням музичної думки. Виконавець повинен досягти такої єдності слова і музики, за якої поетичний текст сприймається як невіддільна частина мелодичного розвитку.

Особливої уваги потребує драматургія тиші. У цьому творі мовчання має не менше значення, ніж звучання голосу. Короткі паузи створюють простір для внутрішнього осмислення музичного матеріалу, дозволяючи слухачеві пережити емоційний зміст твору. Саме тому виконавець повинен уважно працювати над психологічною наповненістю пауз, не допускаючи втрати внутрішньої напруги навіть у моменти повної тиші.

Фортепіанна партія відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні художнього образу. Вона створює особливий звуковий простір, у якому вокальна мелодія набуває ще більшої виразності. Гармонічні переходи, фактурна прозорість та стримана динаміка акомпанементу підсилюють елегійний характер композиції, тому співак і концертмейстер повинні

вибудовувати інтерпретацію як єдиний художній процес. Особливого значення набуває єдине відчуття темпу, дихання та драматургічного розвитку.

Виконавський аналіз романсу «Non m'ami più (L'ingratitude)»

Романс «**Non m'ami più**» («Ти більше мене не кохаєш») є одним із найвиразніших зразків камерно-вокальної лірики Г. Доніцетті, у якому психологічний зміст визначає особливості музичної драматургії та принципи виконавської інтерпретації. Уже сама назва твору окреслює центральний конфлікт – усвідомлення втрати кохання, який розгортається не у формі зовнішньої драматичної дії, а як глибокий внутрішній монолог людини, що намагається осмислити власні переживання. Саме тому художня переконливість виконання залежить не стільки від демонстрації вокально-технічних можливостей, скільки від здатності виконавця послідовно розкрити психологічний розвиток образу, зберігаючи єдність музичної форми та внутрішню логіку драматургії.

На відміну від камерної лірики В. Белліні, де розвиток музичної думки ґрунтується переважно на безперервності кантилени й плавному інтонаційному розгортанні, Доніцетті значно активніше використовує внутрішні психологічні контрасти. Його музична фраза наближається до природної людської мови, у якій органічно переплітаються сумнів, біль, спогад, надія та розчарування. Така мінливість емоційних станів вимагає від виконавця особливо тонкого інтонаційного мислення, уміння гнучко змінювати характер музичного висловлювання, не руйнуючи цілісності художнього образу. Драматична напруга виникає не завдяки різким динамічним контрастам, а через поступове накопичення внутрішньої емоційної енергії, інтонаційну точність, пластичність фразування та природність вокальної декламації.

Літературний текст виступає основою музичної драматургії, тому кожна словесна інтонація має бути психологічно вмотивованою. Перед виконавцем постає складне завдання – знайти природний баланс між співом і мовленням, зберігаючи красу белькантової кантилени й водночас досягаючи відчуття

щирого людського висловлювання. Логічні наголоси, інтонація окремих фраз, тривалість пауз і характер словесної декламації безпосередньо впливають на розвиток музичного образу. Саме така органічна єдність слова й музики становить одну з визначальних ознак камерного стилю Доніцетті.

Не менш складним виконавським завданням є побудова драматургічної перспективи твору. Кульмінація не виникає раптово, а формується поступово, через розвиток кожної наступної музичної фрази. Передчасне емоційне загострення або надмірна експресія здатні порушити логіку композиції та зменшити художню переконливість фінального емоційного піднесення. Виконавець повинен ретельно розподіляти емоційну енергію, залишаючи найбільшу напругу для кульмінаційних моментів. Саме таке драматургічне мислення забезпечує природність музичного розвитку й цілісність інтерпретації.

Зміна психологічного стану героя відображається насамперед через поступову трансформацію тембрового забарвлення голосу. Початкові епізоди вимагають світлого, м'якого й стриманого звучання, яке поступово набуває більшої насиченості та внутрішньої емоційної сили. Водночас навіть у кульмінаційних фрагментах виконавець повинен уникати форсування звука, зберігаючи благородство белькантової манери, свободу вокального апарату та природність тембрового розвитку. Саме темброва пластика, а не зовнішня вокальна ефектність, стає головним засобом розкриття психологічного конфлікту.

Важливим компонентом виконавської концепції є художньо осмислені паузи. У романсі вони не виконують функцію звичайних цезур між музичними побудовами, а продовжують психологічний розвиток музичного образу. Саме у моменти тиші внутрішній стан героя відчувається особливо гостро, тому виконавець повинен зберігати емоційну напругу навіть за відсутності звучання. Таке трактування пауз значно поглиблює драматургію романсу, наближаючи його до психологічного монологу.

Фортепіанна партія не лише підтримує вокальну мелодію, а й формує емоційний простір твору, активно беручи участь у розвитку художньої драматургії. Гармонічні зміни, ритмічна пульсація, фактурні особливості акомпанементу та динамічна організація безпосередньо впливають на характер вокальної інтерпретації. Саме тому ансамбль має будуватися на спільному розумінні драматургічної концепції, постійному взаємному слуханні, узгодженості темпу, агогіки й динаміки, що забезпечує художню цілісність виконання.

Показовим прикладом реалізації окреслених виконавських принципів є інтерпретація романсу у виконанні албанської сопрано *Ермонели Яхо* у супроводі Карло Ріцці, представлена в межах проєкту *Opera Rara* (2025)²⁶. Ця виконавська версія репрезентує сучасне академічне прочитання камерно-вокальної спадщини Гаetano Доніцетті, у якому класичні принципи італійського *bel canto* органічно поєднуються з поглибленим психологічним осмисленням музичного образу. Художня концепція виконавців ґрунтується на прагненні максимально точно передати внутрішню драматургію романсу, розкриваючи її засобами інтонаційної пластики, тембрового розвитку та ансамблевої взаємодії.

Е. Яхо свідомо відмовляється від зовнішньої емоційної демонстративності, зосереджуючи увагу на природності вокального мовлення, тонкій роботі з інтонацією та поступовому психологічному розвитку музичної думки. Обраний помірний темп сприяє вільному розгортанню кантилени й дозволяє послідовно вибудувати драматургічну перспективу твору. Агогічні відхилення використовуються надзвичайно стримано й виникають лише у смислових вершинах музичної фрази, що забезпечує природність художнього висловлювання та не порушує цілісності музичної форми.

Особливістю інтерпретації є винятково пластичне *legato*, яке визначає характер усього виконавського рішення. Довгі кантиленні побудови

26 <https://www.youtube.com/watch?v=eXXqvujNOzg> – Non m'ami più "Non m'ami più"

розгортаються як єдиний інтонаційний потік, а регістрові переходи залишаються майже непомітними, створюючи відчуття тембрової єдності. Організація дихання повністю підпорядкована логіці великих мелодичних арок, завдяки чому музична думка розвивається природно й безперервно. Саме така безперервність кантиленного руху надає виконанню особливої психологічної достовірності, адже слухач сприймає романс не як послідовність окремих фраз, а як цілісний внутрішній монолог.

Важливу роль у художній концепції відіграє темброва драматургія. Світлий лірико-драматичний тембр Е. Яхо, його рівномірність упродовж усього діапазону та природне звучання верхнього регістру забезпечують тонке розкриття емоційного розвитку образу. Виконавиця майстерно використовує темброві відтінки як головний засіб психологічної характеристики героя: початкові епізоди вирізняються м'якістю й стриманістю звучання, тоді як у кульмінаційних моментах тембр поступово насичується, не втрачаючи благородства белькантової манери. Емоційне напруження формується не через форсування голосу, а завдяки поступовій зміні тембрових барв, тонкій мікродинаміці та природному розвитку вокальної фрази.

Не менш показовою є робота виконавиці з поетичним текстом. Італійська дикція вирізняється чіткістю, природністю та органічним поєднанням із мелодичною лінією. Словесна інтонація не набуває самостійного декламаційного характеру, а інтегрується у кантиленийний розвиток, забезпечуючи єдність слова й музики. Кожна фраза отримує індивідуальне психологічне забарвлення, завдяки чому художній образ розкривається поступово, без різких емоційних контрастів, що повністю відповідає стилістиці камерної лірики Доніцетті.

Динамічна драматургія виконання будується на переважанні *piano* та *mezzo piano*, які формують атмосферу інтимного художнього висловлювання. Кульмінації виникають як закономірний результат тривалого інтонаційного розвитку і досягаються завдяки поступовим *crescendo*, делікатному використанню *messa di voce* та безперервному тембровому нюансуванню.

Такий підхід дозволяє зберегти камерний масштаб твору навіть у найбільш емоційно насичених епізодах і водночас забезпечує переконливість психологічної драматургії.

Невід'ємною складовою інтерпретації є ансамблева взаємодія з Карло Ріцці. Фортепіанна партія не обмежується функцією акомпанементу, а виступає активним учасником художнього розвитку. Прозора фактура, гнучкий динамічний баланс, тонке реагування на найменші інтонаційні зміни солістки та уважне ставлення до агогічних нюансів створюють єдиний ансамблевий простір, у якому голос і фортепіано функціонують як рівноправні носії музичного змісту. Особливої виразності набувають міжфразові епізоди, де інструментальна партія продовжує психологічний розвиток романсу, посилюючи його емоційний підтекст.

Виконавський аналіз романсу «Un bacio di speranza» («Поцілунок надії»)

Романс «**Un bacio di speranza**» («Поцілунок надії») є одним із найпоетичніших камерно-вокальних творів Г. Доніцетті, у якому ліричний образ розкривається через поєднання щирості почуттів, душевної відкритості та світлої романтичної мрійливості. На відміну від драматично насиченого романсу «Non m'amì più», побудованого на внутрішньому психологічному конфлікті, або арієти «L'ora del ritrovo», де музична драматургія формується через напружене очікування зустрічі, у цьому творі композитор звертається до зовсім іншої сфери емоційних переживань. Його художній зміст розгортається у просторі довіри, надії та внутрішнього спокою, що визначає своєрідність сучасної виконавської інтерпретації. Саме тому головним завданням співака стає створення атмосфери щирого ліричного висловлювання, у якій кожна музична фраза сприймається як природне продовження попередньої, а емоційний розвиток відбувається без різких драматичних контрастів і театральної експресії.

Основою виконавської концепції є безперервність кантиленного розвитку, що забезпечує художню цілісність композиції. Музична тканина розгортається надзвичайно природно, утворюючи єдиний ліричний потік, у

якому виконавець повинен поєднати внутрішній спокій із поступовим наростанням емоційної насиченості. Саме тому особливого значення набувають культура звуковедення, логіка фразування та вміння працювати з найтоншими тембровими й динамічними нюансами. Художня переконливість виникає не завдяки зовнішній ефектності, а через делікатне нюансування, природність вокального мовлення та бездоганне legato, яке забезпечує єдність усіх мелодичних побудов.

Важливе місце у виконавській інтерпретації посідає культура *mezza voce* та *piano*, адже саме в середній і тихій динаміці найповніше розкривається інтимний характер романсу. Виконавець має зберігати повноцінну вокальну опору навіть у найделікатніших епізодах, не допускаючи ослаблення звучання чи втрати тембрової насиченості. Така організація динаміки потребує високого рівня професійної майстерності й відповідає традиціям італійського камерного *bel canto*, де якість звуку визначає художню цінність виконання.

Не менш важливим є відчуття інтонаційної щирості. У цьому творі особливо легко перейти межу між природною ліричною емоційністю та надмірною сентиментальністю, тому співакові необхідно уникати штучного сповільнення темпу, перебільшених динамічних контрастів або надмірного використання *rubato*. Емоційний розвиток має народжуватися безпосередньо з музичної тканини, а не створюватися зовнішніми виконавськими засобами. Саме така природність забезпечує психологічну переконливість романсу й дозволяє максимально точно передати його романтичну поетику.

Важливим засобом художньої виразності виступає темброва драматургія. Голос повинен зберігати м'якість, теплоту й однорідність упродовж усього діапазону, тоді як темброві зміни мають бути надзвичайно делікатними й майже непомітними. Саме поступове темброве насичення, а не різкі звукові контрасти, визначає розвиток музичного образу. Навіть кульмінація не набуває драматичного характеру, а формується через внутрішнє зростання емоційної напруги, що є характерною рисою камерного стилю Доніцетті.

Невід'ємною складовою виконавської концепції залишається поетичний текст, який визначає логіку музичного розвитку. Природність мовної інтонації, чіткість дикції, уважне ставлення до словесних наголосів і плавне поєднання слова з кантиленною мелодією формують художню правдивість виконання. Кожне слово повинно зберігати власну семантичну вагу, залишаючись органічною частиною музичної фрази.

Фортепіанна партія створює емоційний простір твору, підтримує вокальну лінію прозорою фактурою, делікатною гармонічною мовою та плавною ритмічною організацією. Художня цілісність досягається лише за умови постійного взаємного слухання, єдиного відчуття темпу, динаміки й агогіки, завдяки чому голос і фортепіано функціонують як рівноправні учасники музичної драматургії.

Показовим прикладом реалізації окреслених виконавських принципів є запис італійського баритона *Ніколи Алаймо* у супроводі Карло Ріцці, здійснений у межах проєкту *Opera Rara*²⁷. Ця інтерпретація репрезентує стилістично виважене сучасне прочитання камерної музики Доніцетті, у якому традиції італійського *bel canto* поєднуються з тонким психологічним осмисленням музичного образу. Виконавець обирає помірний темп і стримано використовує *rubato*, що забезпечує природне розгортання музичної драматургії, не порушуючи пластики кантиленної мелодії.

Основою інтерпретації стає безперервне *legato*, яке формує цілісність великих мелодичних побудов, плавність регістрових переходів і єдність вокальної лінії. Нікола Алаймо уникає будь-якої зовнішньої театральності, концентруючись на інтонаційній виразності, природності вокального мовлення та глибокому розкритті поетичного тексту. Оксамитовий тембр баритона, м'якість звуковедення, багатство тембрових відтінків і виважене динамічне нюансування дозволяють передати найтонші психологічні зміни образу, не виходячи за межі камерного масштабу твору.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=we8CDyMsvVc> – Donizetti | Un baiser pour espoir “Je vais quitter tout ce que j'aime” | Nicola Alaimo, Carlo Rizzi

Важливу роль у формуванні художньої концепції відіграє ансамблева взаємодія з Карло Ріцці. Фортепіанна партія виходить за межі акомпанувальної функції, стаючи активним учасником музичного розвитку. Прозора фактура, чутливий динамічний баланс, уважне реагування на агогічні й інтонаційні зміни соліста забезпечують виняткову ансамблеву єдність, у якій голос і фортепіано функціонують як рівноправні носії художнього змісту.

Виконавський аналіз романсу «Amore e morte»

Романс «**Amore e morte**» («Кохання і смерть») належить до найглибших за емоційно-психологічним змістом камерно-вокальних творів Гаetano Доніцетті. У ньому характерна для романтизму тема кохання постає у нерозривному зв'язку з мотивом смерті, що надає композиції філософського виміру. На відміну від багатьох ліричних романсів композитора, цей твір вирізняється внутрішньою драматичною напругою, складною психологічною драматургією та виразною інтонаційною експресією. Основу музичного розвитку становить поступове наростання емоційної енергії, у межах якого широка кантиленна мелодика природно поєднується з декламаційними елементами, а вокальна партія стає головним засобом розкриття внутрішнього світу ліричного героя.

Однією з найрепрезентативніших інтерпретацій твору є виконання іспанської сопрано *Монсеррат Кабальє* у співпраці з піаністом Мігелем Занетті, оприлюднене на каналі José Navarro-Forcada²⁸. Цей запис демонструє високі стандарти європейської виконавської школи *bel canto*, поєднуючи бездоганну вокальну техніку з глибоким психологічним прочитанням музично-поетичного тексту.

Виконавська концепція побудована на помірному, стриманому темповому русі, який створює умови для максимально повного розкриття внутрішньої драматургії романсу. Монсеррат Кабальє відмовляється від

28 <https://www.youtube.com/watch?v=v8rZsFVPGiU> – Montserrat Caballe & Miguel Zanetti. Amore e Morte. G. Donizetti.

зовнішньої емоційної ефектності, спрямовуючи увагу слухача на поступове розгортання психологічного конфлікту. Особливу роль у формуванні художнього образу відіграють пластичність кантилени, безперервність вокальної лінії, витончене *legato* та надзвичайно природне фразування. Кожна музична фраза набуває завершеності як окреме інтонаційне висловлювання, а агогічні відхилення застосовуються винятково як засіб смислового акцентування, залишаючись повністю підпорядкованими логіці поетичного тексту.

Вагоме значення у виконавській драматургії має темброва організація звучання. Голос Монсеррат Кабальє відзначається світлим, оксамитовим тембром, рівномірністю регістрового переходу та винятковою культурою звуковедення. Художня виразність досягається не шляхом форсування звучання, а завдяки тонкому динамічному моделюванню, поступовому наростанню внутрішньої напруги та майстерному використанню прийому *messa di voce*, який забезпечує особливу пластичність і рельєфність вокальної лінії. Унаслідок цього кульмінаційні епізоди сприймаються як закономірний результат розвитку музичної драматургії, а не як ізольовані вершини емоційної експресії.

Однією з визначальних рис інтерпретації є надзвичайно уважне ставлення до поетичного слова. Чіткість дикції органічно поєднується з природністю мовної інтонації, завдяки чому словесний текст зберігає змістову виразність навіть у найбільш кантиленних епізодах. Вокальна декламація не порушує мелодичної цілісності, а, навпаки, поглиблює психологічне наповнення музичного образу. Саме тому музика й поезія функціонують як єдиний художній організм, у якому інтонаційний розвиток безпосередньо визначається семантикою літературного тексту.

Не менш важливою складовою виконавської концепції є фортепіанна партія у виконанні Мігеля Занетті. Піаніст виступає не акомпаніатором у традиційному розумінні, а рівноправним учасником камерного ансамблю. Його інтерпретація характеризується прозорістю фактури, вишуканою

тембровою палітрою та тонким відчуттям ансамблевого балансу. Фортепіанна партія активно реагує на найменші зміни вокальної інтонації, динаміки та агогіки, підтримуючи єдину драматургічну лінію твору й формуючи цілісний художній простір, у якому голос і фортепіано перебувають у постійному діалозі.

Таким чином, інтерпретація М. Кабальє та М. Занетті є еталонним прикладом сучасного прочитання камерно-вокальної спадщини Г. Доніцетті. Поєднання високої технічної майстерності, виняткової культури звуковедення, глибокого психологічного аналізу музичного тексту та ансамблевої довершеності забезпечує максимально повне розкриття художньої концепції романсу, підтверджуючи його значущість у сучасній концертній практиці.

Порівняльний аналіз цієї інтерпретації з виконанням романсу «**Amore e morte**» китайською співачкою Ван Бін дозволяє окреслити дві характерні моделі сучасної виконавської інтерпретації камерної музики Доніцетті. Виконання Монсеррат Кабальє репрезентує класичну європейську традицію *bel canto*, для якої визначальними є безперервність кантиленного розвитку, пластичність вокальної фрази, гнучкість темпово-ритмічної організації, витончене динамічне нюансування та психологічно мотивована еволюція художнього образу. У цій інтерпретації вокальна техніка повністю інтегрована в художню концепцію твору, а драматургія формується передусім завдяки тембровим трансформаціям, природній агогіці та органічній взаємодії музики й поетичного слова.

Інтерпретація Ван Бін відображає особливості сучасної китайської академічної вокальної школи, що сформувалася на ґрунті засвоєння європейських принципів *bel canto*. Виконавиця демонструє високий рівень стилістичної культури, точність італійської вимови, бездоганне *legato*, рівність регістрового звучання та стабільність вокальної техніки. Водночас його трактування характеризується більшою стриманістю емоційної експресії, чіткішою метроритмічною організацією та прагненням до об'єктивнішого

відтворення авторського тексту, що надає виконанню особливої академічної виваженості.

Попри відмінності індивідуальних виконавських концепцій, обидві інтерпретації ґрунтуються на спільних принципах виконання камерно-вокальної музики Доніцетті: домінуванні кантиленного звуковедення, природності вокальної декламації, органічній ансамблевій взаємодії голосу й фортепіано та підпорядкуванні технічній майстерності розкриттю художнього змісту твору. Водночас їх зіставлення переконливо демонструє специфіку сучасних національних виконавських традицій. Якщо європейська школа тяжіє до максимальної психологічної свободи, індивідуалізації музичного висловлювання та гнучкого інтонаційного розвитку, то китайська академічна школа акцентує увагу на стилістичній дисципліні, технічній досконалості, вокальній культурі та точності реалізації авторського задуму. Подібне співіснування різних інтерпретаційних моделей свідчить про успішну інтеграцію традицій італійського *bel canto* у сучасний китайський академічний вокальний простір та підтверджує універсальність художньо-виконавських принципів камерної музики Г. Доніцетті.

2.4 Драматизація і психологізація у творчості С. Меркаданте

Ще один оперний композитор, Джузеппе Саверіо Рафаеле Меркаданте (1795–1870) заслуговує на окрему увагу. Драматичний стиль його опер викарбовувався під впливом творчості Дж. Россіні, але також – Дж. Мейєрбера, Д. Галеві. Створений ним мелодичний стиль та принципи оркестровки вплинули на оперну творчість Дж. Верді. Опері він став писати завдяки Дж. Россіні, який весь час підтримував його (зокрема, успіх мала опера «*Violenza e Constanza*»). Для його найкращих взірців притаманні гармонічна сміливість та оригінальність оркестровки, що відчувається й в невеликій кількості камерно-вокальних творів.

Попри те, що композитор здобув європейське визнання насамперед як автор численних опер, його камерно-вокальна спадщина стала закономірним

продовженням тих художніх процесів, які визначали розвиток італійського *bel canto* у творчості Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доницетті. Водночас камерні твори Меркаданте репрезентують якісно новий етап становлення романтичної вокальної лірики, у якій зовнішня ефектність поступово поступається місцем психологічній достовірності, драматургічній цілісності та глибокому осмисленню поетичного слова.

Якщо камерні композиції Россіні формували передусім культуру вокальної техніки, а твори Белліні стали вершиною мистецтва кантилени, то Меркаданте значно посилив роль музичної драматургії у межах малого вокального жанру. Його романси й арієти набувають рис своєрідних камерних драм, у яких розвиток художнього образу здійснюється через безперервну психологічну еволюцію героя. Саме тому центральне місце у виконавській інтерпретації посідає не демонстрація технічних можливостей голосу, а розкриття внутрішньої логіки музичного розвитку.

Однією з найхарактерніших ознак камерного стилю Меркаданте є органічне поєднання оперного драматургічного мислення з інтимністю камерного музикування. Композитор переносить у невеликі вокальні форми принципи наскрізного розвитку, властиві музичному театру, однак позбавляє їх масштабної сценічної ефектності. У результаті виникає новий тип камерного твору, у якому драматична дія відбувається не зовні, а у внутрішньому світі героя. Саме тому кожна інтонація, темброва зміна, пауза чи динамічний відтінок стають важливими елементами художньої драматургії.

На відміну від широкої кантилени Белліні, у творах Меркаданте слово дедалі активніше визначає напрямок музичного розвитку. Вокальна фраза наближається до природного мовлення, зберігаючи водночас характерну для італійського *bel canto* красу мелодичної лінії. Виконавець повинен знайти тонку рівновагу між співучістю та виразністю художнього слова, адже саме ця взаємодія формує психологічну переконливість камерних композицій композитора.

У камерній творчості С. Меркаданте тембр перестає бути лише акустичною характеристикою голосу і набуває самостійної художньої функції. Його зміни відображають найтонші психологічні нюанси, забезпечуючи безперервність емоційного розвитку. Саме тому виконавець повинен особливо уважно працювати над якістю звуку, реєстровою рівновагою, динамічними переходами та природністю вокального дихання.

Важливу роль у формуванні художньої концепції відіграє й фортепіанна партія. Композитор значно розширює її драматургічні можливості, перетворюючи акомпанемент на рівноправного учасника музичного розвитку. Гармонічна мова, фактурне багатство та активний тематичний розвиток фортепіано створюють психологічний простір, у якому розгортається вокальна дія. Саме тому ансамблева взаємодія між співаком і концертмейстером стає одним із визначальних критеріїв художньо переконливого виконання.

Камерно-вокальна спадщина Меркаданте охоплює різноманітні жанри – романси, арієти, камерні арії та драматичні сцени. Незважаючи на жанрові відмінності, усі вони об'єднані спільною тенденцією до поглиблення психологізму, інтонаційної деталізації та безперервного розвитку музичної думки. Саме ці риси визначають індивідуальний стиль композитора та вирізняють його серед представників італійської романтичної школи. Така естетична концепція знаходить своє втілення в окремих камерно-вокальних композиціях, у яких по-різному розкриваються можливості поєднання белькантової техніки з психологічною виразністю.

Його твори є ефективним матеріалом для розвитку культури кантиленного співу, художньої декламації, драматургічного мислення та ансамблевої взаємодії, що робить їх важливою складовою професійної підготовки сучасного академічного співака.

Особливий інтерес камерна спадщина композитора викликає у сучасній китайській вокальній школі. Поширення європейського камерного репертуару в Китаї сприяло активному включенню творів Меркаданте до освітніх програм

музичних університетів і консерваторій. Їх виконання дозволяє майбутнім вокалістам удосконалювати культуру звука, інтонаційну точність, художню декламацію та навички психологічної інтерпретації. Саме камерні композиції композитора створюють сприятливі умови для поєднання традиційної китайської уваги до інтонаційної дисципліни з європейською традицією *bel canto*, що пояснює їхню актуальність у сучасному навчальному репертуарі.

Одним із найхарактерніших зразків камерної лірики композитора є романс «**La primavera**», у якому особливості його індивідуального стилю набувають найбільш цілісного втілення. Образ весни постає не як безпосередній опис природи, а як символ духовного оновлення, молодості та пробудження людських почуттів. Природні образи стають засобом розкриття внутрішнього емоційного світу героя, що визначає специфіку виконавської інтерпретації. Її основою є відчуття світла, внутрішньої свободи та безперервного розвитку музичної думки.

Провідною виконавською проблемою твору є досягнення природності музичного руху. Вокальна мелодія повинна звучати легко, пластично й невимушено, ніби повторюючи безперервний ритм природного життя. Співакові необхідно уникати будь-якої штучної драматизації або надмірної емоційної напруги. Художній образ формується через поступове розгортання кантилени, м'які темброві переходи та гнучке фразування, що створюють відчуття гармонії між людиною і природою.

Особливого значення набуває мистецтво довгого кантиленного звуковедення. Мелодична лінія не повинна втрачати своєї цілісності навіть у найдрібніших інтонаційних деталях. Виконавець має мислити великими музичними арками, підпорядковуючи дихання логіці художнього розвитку. Саме плавність кантилени забезпечує відчуття безперервності музичного часу, яке становить основу стилю Меркаданте.

Важливою складовою виконавської концепції є темброва світлотінь. На відміну від драматичних камерних сцен композитора, у «*La primavera*» тембр має залишатися світлим, прозорим і внутрішньо рухливим. Його поступові

зміни повинні відображати не конфлікт, а емоційне збагачення художнього образу. Навіть кульмінаційні моменти не потребують драматичного форсування. Навпаки, найбільшої художньої сили виконавець досягає завдяки благородству звучання, тембровій рівновазі та природності вокальної подачі.

Особливої уваги потребує динаміка. Композитор використовує переважно плавні динамічні переходи, що створюють враження природного розвитку музики. Виконавець повинен уважно працювати з *mezza voce*, *piano* та мікродинамікою, уникаючи різких контрастів. Такий підхід дозволяє зберегти камерність твору та підкреслити його ліричну спрямованість.

Поетичний текст визначає характер музичного висловлювання, тому слово повинно звучати легко й природно. Логічні наголоси, артикуляція та мовна інтонація мають органічно інтегруватися у кантиленний розвиток. Особливого значення набуває природність вокального мовлення, за якої слухач сприймає поетичний текст як невід'ємну частину музичної драматургії. Саме така єдність слова і мелодії є характерною рисою камерного стилю Меркаданте.

Фортепіанна партія створює прозорий гармонічний простір, що підтримує вокальну лінію й водночас активно бере участь у розвитку художнього образу. Її легка фактура, плавний ритмічний рух і тонка гармонічна палітра формують атмосферу твору. Саме тому ансамблева взаємодія між співаком і концертмейстером повинна ґрунтуватися на спільному відчутті музичного дихання, єдиній агогічній концепції та уважному слуханні партнера.

Прагнення Меркаданте поєднати белькантову мелодику з романтичним психологізмом ще глибше розкривається у романсі «**Il sospiro**». Якщо у «*La primavera*» центральним художнім образом виступає світле оновлення природи, то у «*Il sospiro*» виконавська концепція будується на мистецтві внутрішнього ліризму, інтонації зітхання та безперервності вокального мовлення. Саме ця зміна образної сфери визначає інший характер музичної драматургії й виконавських завдань.

Романс належить до тих камерно-вокальних композицій композитора, у яких психологічний зміст розкривається через надзвичайно стримані засоби музичної виразності. Композитор не використовує різких драматичних контрастів або масштабних кульмінацій. Увесь розвиток побудований на поступовому розгортанні внутрішнього переживання, що виникає ніби з одного емоційного імпульсу й безперервно трансформується протягом усієї композиції. Саме тому виконавська інтерпретація повинна бути спрямована не на зовнішню ефектність, а на створення атмосфери глибокої внутрішньої зосередженості.

Основною виконавською особливістю романсу є пластичне інтонаційне мовлення. Вокальна фраза повинна розвиватися природно, без різких акцентів чи механічного членування. Кожне інтонаційне піднесення і кожне завершення музичної думки мають бути логічно пов'язаними між собою, утворюючи безперервну драматургічну лінію. Саме така цілісність музичного розвитку дозволяє передати емоційний стан героя, для якого зітхання стає символом невисловленого почуття.

Особливого значення набуває культура вокального дихання. У цьому творі дихання виконує не лише фізіологічну, а й художню функцію. Його природність визначає характер усієї інтерпретації. Місця добору повітря повинні підпорядковуватися змістові поетичного тексту та логіці музичної фрази. Будь-яке випадкове переривання кантилени порушує психологічну єдність твору й послаблює його емоційний вплив.

Одним із головних засобів художньої виразності є тембр. Його розвиток має бути максимально гнучким і делікатним. На початку романсу звучання повинно залишатися світлим, стриманим і майже довірливим. Надалі тембр поступово насичується, однак не втрачає своєї природної м'якості. Навіть у кульмінаційних моментах співакові необхідно уникати форсування голосу, зберігаючи благородство белькантового звучання. Саме темброва пластика стає головним носієм психологічної драматургії.

Особливої уваги потребує робота з динамікою. Композитор використовує надзвичайно тонку систему динамічних градацій, тому художній розвиток формується переважно через *piano*, *mezza voce* та поступові *crescendo* і *diminuendo*. Виконавець повинен володіти високою культурою тихого звучання, оскільки саме в ньому найповніше розкривається інтимний характер твору. Динаміка має не супроводжувати емоцію, а народжувати її.

Поетичний текст визначає характер музичної інтонації. Слово повинно звучати максимально природно, без надмірної декламації чи штучної експресії. Особливо важливими є логічні наголоси, які допомагають вибудувати драматургію музичної фрази. Виконавець має прагнути до такого поєднання слова й мелодії, за якого слухач сприймає вокальне висловлювання як живу людську мову, піднесену до рівня художнього узагальнення.

Фортепіанна партія створює особливий психологічний простір твору. Її гармонічна мова, прозора фактура та стриманий ритмічний розвиток не лише підтримують вокальну мелодію, а й активно беруть участь у розкритті художнього змісту. Саме тому ансамблева взаємодія між співаком і концертмейстером повинна будуватися на спільному відчутті драматургічної перспективи, єдиному музичному диханні та уважному взаємному слуханні.

Інша арієта під назвою «**La Rosa**» («Троянда») належить до найбільш репрезентативних камерно-вокальних композицій Саверіо Меркаданте та яскраво відображає ліричний напрям його творчої спадщини. Попри камерний формат, цей твір концентрує провідні риси зрілого італійського *bel canto*: широку співучу кантилену, природну вокальну декламацію, пластичне розгортання музичної фрази й нерозривний зв'язок поетичного тексту з мелодичним розвитком. На відміну від ефектної колоратурної віртуозності Дж. Россіні чи масштабної романтичної мелодики В. Белліні, камерний стиль Меркаданте вирізняється стриманішою емоційністю, психологічною заглибленістю та винятковою увагою до найтонших інтонаційних і тембрових нюансів.

Образний світ арієти побудовано навколо одного з найпоширеніших символів романтичної поезії – троянди, що уособлює молодість, красу, кохання та минуність людського буття. У зв'язку з цим драматургія твору не спирається на гострі конфлікти чи контрастні емоційні зіткнення, а розгортається як поступове осмислення внутрішнього стану ліричного героя. Основними засобами художньої виразності стають безперервність кантиленного розвитку, гнучкість фразування, природність вокальної декламації та тонка взаємодія сольної й акомпануючої партій.

Сучасна концертна практика засвідчує різноманітність інтерпретаційних підходів до виконання «La Rosa», що дає змогу комплексно розкрити особливості камерного письма композитора. Серед найбільш репрезентативних зразків варто виділити два жіночих виконання – перше (*Мара Адлер О'Келлі*) у супроводі ансамблю Teatro di San Carlo²⁹, друге (ім'я виконавиці невідомо) з акомпанементом класичної гітари³⁰. Попри відмінності виконавських концепцій, усі вони ґрунтуються на основоположних принципах італійської вокальної школи *bel canto*, акцентуючи увагу на красі кантиленного звуковедення, виразності поетичного слова та стилістичній виваженості.

Перша версія тяжіє до історично орієнтованої моделі виконання, прагнучи максимально наблизити слухача до атмосфери італійського салонного музикування першої половини XIX століття. Використання флейти, струнних інструментів і фортепіано поряд із вокальною партією істотно розширює темброву палітру твору, надаючи йому особливої камерної витонченості та колористичної багатогранності.

Темпове рішення відзначається стриманістю й внутрішньою рівновагою, що забезпечує природний розвиток мелодичної лінії та дозволяє повною мірою розкрити кантиленний характер твору. Агогічні відхилення застосовуються дуже делікатно й підпорядковуються логіці поетичного

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=TRo2P4vUoA4> – La Rosa - Saverio Mercadante

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ks7LX4zA6fg> – “La Rosa” Saverio Mercadante Neapolitana all' Annunziata

тексту, завдяки чому музичний процес сприймається як цілісний безперервний ліричний монолог.

Тембр голосу О'Келлі вирізняється світлим забарвленням, м'якістю звучання та високою пластичністю. Співачка органічно інтегрує свій голос у загальну ансамблеву фактуру, не прагнучи домінувати над інструментальним супроводом. Верхній регістр звучить легко й природно, середній приваблює теплим тембром, тоді як нижній зберігає достатню опору та насиченість без втрати прозорості. Саме така темброва збалансованість відповідає естетиці камерного виконавства, у якій перевага надається ансамблевій єдності, а не демонстрації сольної ефектності.

Однією з визначальних рис інтерпретації є бездоганна культура *legato*. Протяжні мелодичні побудови виконуються на єдиному диханні, а переходи між регістрами здійснюються практично непомітно. Кожна наступна фраза природно продовжує попередню, утворюючи безперервний розвиток вокального мовлення, характерний для камерної стилістики Меркаданте. Саме плавність звуковедення стає головним чинником художньої виразності виконання.

Не менш важливим компонентом інтерпретації є якість словесної декламації. Італійський текст звучить чітко й виразно, однак артикуляція не порушує безперервності кантілени. Голосні формуються округло й співучо, тоді як приголосні лише окреслюють мовний ритм, не руйнуючи плавності мелодичного руху. Завдяки цьому досягається гармонійне поєднання мовної та музичної інтонації – одна з фундаментальних ознак італійського *bel canto*.

Особливу художню цінність становить ансамблева взаємодія між вокальною партією та інструментальним супроводом. Флейта виступає не як дублер мелодії, а як рівноправний учасник музичного діалогу, створюючи додатковий тембровий вимір та поглиблюючи поетичний зміст композиції. Струнні інструменти формують м'яке гармонічне тло, тоді як фортепіано органічно поєднує окремі елементи ансамблевої фактури в єдину художню

систему. У результаті виникає багатобарвний камерний звуковий простір, що значно збагачує сприйняття твору.

Динамічна драматургія вибудовується на основі тонкого нюансування. Переважають *piano*, *mezzo piano* та поступові *crescendo*, які логічно впливають із розвитку мелодичної лінії. Кульмінаційні моменти позбавлені зовнішньої ефектності й виникають як природний наслідок внутрішнього емоційного зростання, що повністю відповідає художнім принципам романтичної камерної музики.

Інтерпретація Мари демонструє високий рівень стилістичної культури. Виконавиця свідомо уникає надмірної драматизації чи демонстративної вокальної ефектності, повністю підпорядковуючи технічні засоби – кантиленне звуковедення, дихання, агогіку, динаміку й темброві відтінки – розкриттю поетичного змісту твору. Саме завдяки такому художньому підходу ця версія може розглядатися як один із найпереконливіших сучасних прикладів історично орієнтованого виконання камерно-вокальної музики Саверіо Меркаданте.

Поряд із к першою концертною інтерпретацією вокальне виконання «**La Rosa**» у супроводі класичної гітари дозволяє по-новому осмислити темброву природу твору та наблизити його до історичних умов побутування італійської камерної музики.

Використання гітари як акомпануючого інструмента є історично виправданим. У першій половині XIX століття саме гітара була одним із найпоширеніших інструментів домашнього музикування в Італії. Багато камерних романсів і арієт виконувалися не лише у супроводі фортепіано, а й гітари, тембр якої надавав вокальній партії особливої м'якості, камерності та інтимності. Саме тому сучасні інтерпретації з гітарним акомпанементом можна розглядати як своєрідну реконструкцію салонної виконавської традиції.

У цій версії арієти змінюється саме художнє сприйняття твору. Якщо ансамбль зі струнними інструментами формує багат шаровий тембровий

простір, то гітара створює значно камерніше й делікатніше звукове середовище. Завдяки цьому вокальна партія сприймається ще більш безпосередньо, а слухачька увага концентрується на кантилені, тексті та найтонших інтонаційних відтінках.

Виконавиця обирає спокійний темп, який дозволяє максимально розкрити плавність мелодичної лінії. Агогічні зміни використовуються надзвичайно економно й підпорядковуються природному розвитку поетичного тексту. Така стриманість відповідає салонній традиції камерного співу, де перевага надається внутрішній виразності, а не зовнішній драматизації.

Особливого значення набуває якість *legato*. Завдяки прозорому гітарному акомпанементу вокальна кантилена звучить особливо пластично. Мелодія розгортається широкими фразами, а переходи між регістрами здійснюються м'яко й природно. У цій інтерпретації саме плавність звуковедення стає головним носієм художньої виразності.

Тембр голосу органічно поєднується з тембром класичної гітари. Відсутність масивного інструментального звучання дозволяє співакові використовувати широку палітру динамічних відтінків – від майже шепітного *pianissimo* до м'якого *mezzo forte*. Унаслідок цього музичний образ набуває особливої інтимності та ліричної теплоти.

Дикція залишається чіткою, однак словесна артикуляція не руйнує співучості мелодії. Голосні звучать округло, а приголосні лише окреслюють мовний ритм, не порушуючи безперервності кантилени. Такий принцип повністю відповідає традиціям італійського *bel canto*, де слово природно народжується з мелодичного розвитку.

Особливістю цієї виконавської моделі є також характер ансамблевої взаємодії. Гітара не виконує лише гармонічної функції, а вступає з голосом у рівноправний музичний діалог. Її м'яка фактура створює відчуття безпосередності, ніби твір виконується в камерному салоні, а не на великій

концертній сцені. Саме така атмосфера найбільше відповідає історичним умовам існування камерної лірики Меркаданте.

Одним із найяскравіших прикладів такого художнього мислення композитора є арія «**Domando a queste fronde**» («Запитую ці дерева»), яка репрезентує новий етап розвитку італійської камерної музики першої половини XIX століття. Якщо арієта «La Rosa» втілює світлу ліричну сферу творчості Меркаданте, то «Domando a queste fronde» демонструє послідовне поглиблення психологізму камерного жанру. У центрі композиції перебуває внутрішній монолог ліричного героя, який звертається до природи як до мовчазного співрозмовника, намагаючись віднайти відповідь на власні душевні переживання. Подібне трактування образної сфери зближує камерний стиль Меркаданте з романтичною естетикою Белліні, однак композитор досягає художньої виразності іншими засобами – посиленням ролі вокальної декламації, інтонаційної деталізації та безперервним драматургічним розвитком музичної фрази.

Поетичний текст твору побудований у формі емоційного звернення до природи, яка не дає прямої відповіді, а лише віддзеркалює внутрішній світ героя. Відсутність зовнішньої дії компенсується поступовим наростанням психологічної напруги, завдяки чому драматургія композиції формується через безперервну еволюцію емоційного стану персонажа. Уже початковий розділ, написаний у тональності ля мінор, створює атмосферу внутрішнього неспокою. Вокальна мелодія, побудована на виразних декламаційних інтонаціях, у поєднанні зі стакатними ритмічними формулами формує образ людини, зануреної у глибокі душевні переживання.

Важливу драматургічну роль відіграє й фортепіанна партія, яка значно виходить за межі традиційного акомпанементу. Її фактура виявляє ознаки симфонічного мислення: широке використання октавних унісонів, зіставлення різних регістрів, риторичних інтонацій і своєрідних формул «запитання – відповідь» створює багатоплановий художній простір. Завдяки цьому

фортепіано постає рівноправним учасником драматургічного процесу, активно коментуючи й поглиблюючи емоційний зміст вокальної партії.

Після фермати музичний розвиток переходить у більш ліричний епізод. Вокальна лінія набуває ширшої кантиленності, фактура акомпанементу стає пластичнішою, а у фортепіанній партії з'являються співучі підголоски. Водночас внутрішня психологічна напруга не зникає, а лише набуває нового емоційного забарвлення. Подальший розділ *a tempo* знову посилює драматичну експресію. Вокальна мелодія стає більш проникливою, тоді як рухлива ритміка фортепіанного супроводу, що певною мірою нагадує фактуру камерних творів Роберта Шумана, спрямовує розвиток до головної кульмінації, навмисно наближеної композитором до завершення твору. Саме таке драматургічне рішення забезпечує безперервне відчуття внутрішнього розвитку та психологічного напруження.

Особливий інтерес становить сучасна інтерпретація твору у виконанні американського баритона *Джо Бріганді*, представлена під час академічного концерту Hofstra University³¹. Ця версія репрезентує сучасну академічну модель виконання камерно-вокальної музики, у якій традиції італійського *bel canto* органічно поєднуються з поглибленим психологічним прочитанням музично-поетичного тексту. Стриманий темп, виважене використання агогіки, бездоганне *legato*, природність вокальної декламації та чітка дикція забезпечують цілісне розкриття внутрішньої драматургії твору. Тембр баритона вирізняється теплотою й благородною м'якістю, а регістрова рівновага дозволяє передати складну палітру емоційних переживань без зовнішньої театральності.

Фортепіанна партія у виконанні концертмейстера виступає рівноправним учасником ансамблю, активно реагуючи на найменші інтонаційні, агогічні та динамічні зміни вокальної лінії. Прозорість фактури, делікатний баланс звучання та ансамблева злагодженість формують єдиний

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=R2gY0q8CE9k> – Domando a Queste Fronde

художній простір, у якому голос і фортепіано функціонують як взаємодоповнювальні носії музичного змісту.

Таким чином, арія «Domando a queste fronde» переконливо демонструє процес психологізації та драматизації камерно-вокальних жанрів у творчості Саверіо Меркаданте. Поєднання засобів оперної драматургії з камерною інтимністю, активна роль фортепіанного супроводу, органічний синтез кантилени й вокальної декламації, а також глибока психологічна мотивація музичного розвитку визначають індивідуальний стиль композитора. Сучасна інтерпретація Джо Бріганді підтверджує життєздатність цієї художньої концепції, демонструючи актуальність камерної спадщини Меркаданте для сучасної концертної практики та професійної вокальної освіти, а також її вагомe значення у розвитку виконавських традицій італійського романтичного *bel canto*.

Висновки до Розділу 2

В межах розділу нами проаналізовано окремі взірці малих вокальних форм – арієт, канцонет, романсів, баркарол тощо – написаних італійськими композиторами XIX ст. Дж. Россіні, В. Белліні, Г.Доніцетті, С. Меркаданте.

У продовження типології жанру арії, наданій у підрозділі 1.2 й виходячи з опрацьованих прикладів запропонуємо жанрову типологію малих вокальних жанрів XIX століття, основу якої становлять не лише жанрові назви, а й особливості художнього мислення, драматургії та виконавської інтерпретації.

Арієта – камерний жанр, що найбільшою мірою зберігає зв'язок з оперною традицією. Для неї характерні розвинена вокальна партія, широкий діапазон, кантиленність, драматургічна завершеність, оркестровий тип фортепіанного супроводу. Виконавська модель передбачає володіння стилем *bel canto*, сценічне мислення, масштабне фразування, пластичність вокальної лінії та виразну драматичну кульмінацію.

Романс – жанр психологічної лірики, у якому домінує індивідуальне переживання. Його виконавську основу становлять інтонаційна деталізація,

робота зі словом, природність мовної інтонації, камерність висловлювання та ансамблева взаємодія співака й піаніста. Він пов'язаний з *Lied*, але є більш інтелектуалізованим.

Балада – жанр, побудований на рівноправності поетичного тексту, вокальної та фортепіанної партій. Виконавська модель передбачає глибокий аналіз поетичного першоджерела, психологічну багат шаровість інтерпретації, тонку динамічну диференціацію, культуру декламації та ансамблеве мислення.

Канцонета – жанр, що спирається на традицію пісенності, вирізняється лаконічністю форми, мелодичною природністю й прозорістю фактури. Основними виконавськими принципами є природність звуковедення, легкість вокальної манери, ясність дикції та стилістична простота.

Баркарола – жанр, заснований на специфічній ритмо-інтонаційній моделі плавного руху. Виконавська інтерпретація орієнтована на безперервність вокального дихання, м'якість звуковедення, темброву рівновагу й створення цілісного звукового простору.

Вокальна сцена (*scena ed aria*, драматична сцена) – найбільш драматизований різновид камерно-вокальної лірики, який наближається до оперної сцени. Її виконавська модель поєднує камерну точність із театральною експресією, передбачає швидку зміну психологічних станів, різноманітність вокальних прийомів і розвинене драматургічне мислення.

Типологію можна продовжувати та удосконалювати та розвивати, бо навіть у проаналізованих прикладах творчості італійських композиторів наявні такі жанри, як елегія, анакреонтика, неаполітанська, тірольська пісня.

Кожен з композиторів, творчість яких проаналізовано в межах розділу, в камерно-вокальних жанрах втілює риси власного стилю. Проведений виконавський аналіз камерно-вокальної творчості Дж. Россіні засвідчив, що його камерна спадщина є цілісною художньою системою, у якій принципи італійського *bel canto* набувають завершеного втілення у сфері камерного виконавства. Дж. Россіні писав романси, канцонети, баркароли, танці – все

жанрове розмаїття малих форм, що існувало на той момент, втілено в його творчості. Незалежно від жанрової належності творів – арієти, романсу, канцони чи анакреонтики – їх об'єднують спільні стильові ознаки: пріоритет кантиленного звуковедення, органічна єдність слова й музики, культура вокального дихання, темброва цілісність, пластичність фразування, художня доцільність технічних засобів та рівноправна ансамблева взаємодія голосу й фортепіано. Саме ці компоненти формують основу сучасної інтерпретації камерно-вокальної музики композиторів. Малі вокальні жанри Дж. Россіні є доволі розвинутими, масштабними, розраховані на великий діапазон, мають розвинутий фортепіанний супровід. Цікаво те, що вокальна партія не є простою, але й вона не складна, хоча розрахована не на домашнє музикування.

Наприклад, міні-цикл «Венеціанські човнові перегони» (*La regatta veneziana*), «Танець» (неаполітанська тарантела), «Карнавал» та інші – сповнені ентузіазму, жвавості та сердечності, яскраво зображають юнацьку енергію, тугу та зануреність у кохання юнаків та дівчат, вони сповнені життя. Ці твори досить складні з погляду співочої майстерності, тому від співаків вимагається відмінне володіння базовими навичками, уміння швидко змінювати мову, промовляти, мімікрувати. Ще одна особливість «Альпійської пастушки» (*Tirolese*) також дуже помітна. Композитор відзначив її як тірольську мелодію, що походить від знаменитого йодля в Альпах, популярного у Швейцарії та Тіроле. Такий стиль співу побудований на постійно повторюваних високих та низьких частотах у великому інтервалі (при цьому додаються кілька арпеджіо, що виконуються з пропуском нот, і іноді – трохи вібрато, таким чином формуючи стиль мелодії, що нагадує відлуння долини та має спеціальні ефекти перегукування один з одним).

Арієта «*Se il vuol la molinara*» («Якщо ви хочете молінару») починається доволі тривалою фортепіанною інтродукцією з октавними подвоєннями у верхньому голосі. Саме такий супровід дає контраст доволі простій мелодиці невеликого діапазону. Арієта «*L'orgia*» («Оргія», слова Carlo Pepoli) написана у B-dur та має позначку характеру *brillante*, що передбачає блискуче

виконання. Супровід одразу ж уводить слухачів до атмосфери балу (завдяки тридольності, вальсовості), мелодію прикрашають трелі, морденти, сама мелодична лінія насичена стрибками на широкі інтервали. Тобто, арієта зовсім не видається простою за своїм викладом, ритмічною та методичною структурою, та є складною за формою і фактурою супроводу.

Три канцони «*La promessa*» («Обіцянка»), «*Il rimprovero*» («Докір») та «*La partenza*» («Від'їзд») цікаві своїм розмаїттям характерів. Так, перші дві – відносно прості, з простим та щирим змістом. Якщо мелодію цього типу музики можна заспівати дуже складно, синтаксис вишуканий та досконалий, а внутрішні почуття реальні, частівка також може стати чудовим твором. Остання – жвава характерна сцена, з елементами звукозображальності (пунктирний ритм) та складною мелодикою.

Фортепіанний супровід має велике значення й у Баркаролі «*La gita in gondola*» («Поїздка на гондолі»). По-перше, він одразу вводить у характер твору (хвилеподібні фрази, 12/8), по-друге, супровід є доволі складним, що також надає баркаролі рис природно-психологічної замальовки.

В межах підрозділу проаналізовано наступні виконавські версії: Мерилін Хорн (фортепіано – Мартін Кац, *Liederabend*, 1992); Кармела Реміджо та Леоне Маджери (альбом *Arias*, 2008); китайські співачки Ван Тяньтянь (концерті класичних італійських художніх пісень *La Mano Opera Center*, 2021); Дженні Чень; Кевін Лі; італійський тенор Лучано Паваротті (з Джеймсом Лівайном, Лінкольн-центр, 1988); українські співачки Сусанна Чахоян, сопрано Ольга Палій (Дідусенко); чеське сопрано Патриція Янечкова; мецо-сопрано Чечілія Бартолі (з Джеймсом Лівайном, для альбому *Cecilia Bartoli – An Italian Songbook*, 1997); італійська сопрано Єва Мей; Валерія Маріконди (фортепіано – Маріза Канделоро, 1968); Мія Перссон (фортепіано – Роджер Він'йолз, *Hyperion Records*, 2008); Бруно Лаплант (баритон, фортепіано – Жан-Ед Вайянкур).

Порівняльний аналіз сучасних виконавських інтерпретацій дав змогу простежити дві взаємодоповнювальні моделі прочитання камерної музики

Россіні. Європейська виконавська традиція спирається на історично сформовані принципи італійського *bel canto*, акцентуючи природність вокального мовлення, свободу фразування, пластичність *rubato*, багатство тембрової палітри та індивідуалізацію художнього образу. Натомість сучасна китайська школа вирізняється інтонаційною дисципліною, регістровою однорідністю, технічною точністю, уважним ставленням до авторського тексту й стриманістю художнього висловлювання. Водночас ці відмінності не суперечать авторському стилю, а демонструють різні можливості його сучасної інтерпретації, підтверджуючи універсальний характер камерної спадщини Россіні.

В цілому, слід додати, що малі вокальні жанри авторства Дж. Россіні мають яскраві стильові риси, які увиразненні у складній мелодиці, ритміці, фактурі та формотворенні (взагалі немає простих строфічних форм). Оперна творчість, без сумніву, мала вплив на ці жанри, і майже всі вони є доволі масштабними, розраховані на великий діапазон, мають розвинутий фортепіанний супровід. Але все ж таки вони є взірцями нового жанру романтичного мистецтва – вокальної мініатюри й внесок Дж. Россіні є суттєвим, хоча більший розвиток цей жанр отримав у наступні періоди.

В. Белліні – один з тих композиторів, у творчості яких малі камерно-вокальні жанри зазнали чи не найбільшого розквіту. Дійсно, вони є доволі численними й презентують такі жанрові варіанти, як арієта, канцонета, романс, сцена, баркарола, балада.

Порівняльний аналіз творів засвідчує, що кожен із них розкриває окремий аспект професійної підготовки академічного співака. Романс «*Guarda che bianca luna*» формує культуру широкої кантилени, навички інтонаційно безперервного фразування, мистецтво тембрового нюансування та роботу у сфері делікатної динаміки. Арієта «*Il zefiro*» розвиває пластичність звуковедення, легкість вокальної атаки, природність регістрових переходів і вміння створювати художній образ засобами мікродинаміки. Натомість «*Il timprovero*» спрямовує увагу виконавця на психологічну драматургію,

інтонаційну виразність, культуру художнього слова та здатність передавати внутрішній конфлікт без зовнішньої театральної ефектності. Таким чином, сукупність цих творів охоплює практично всі ключові компоненти професійної белькантової підготовки.

Водночас проведений аналіз підтверджує, що головною особливістю камерного стилю композитора є принцип «великої мелодичної арки», відповідно до якого окремі музичні фрази об'єднуються в єдину драматургічну лінію. Це вимагає від виконавця мислення масштабними музичними побудовами, уміння логічно організовувати дихання, динаміку, агогіку та тембровий розвиток відповідно до загальної драматургії твору. Саме безперервність кантилени стає основним носієм художнього змісту, тоді як технічні елементи вокального виконавства набувають значення лише у взаємозв'язку з розвитком музичної думки.

Не менш важливим результатом аналізу є усвідомлення визначальної ролі поетичного слова у камерній творчості В. Белліні. В усіх розглянутих композиціях словесна інтонація органічно інтегрується в мелодичний розвиток, визначаючи логіку фразування, характер дихання, агогіку та динамічне нюансування. Це підтверджує, що камерний стиль композитора ґрунтується на нерозривній єдності літературного тексту й музичної інтонації, а художня переконливість виконання безпосередньо залежить від культури вокальної декламації та глибини осмислення поетичного змісту.

Задіяні такі виконавські версії: Чечілія Бартолі; Джоан Сазерленд; італійські співаки Неллі Анфузо, Лучано Паваротті, Хосе Карерас, Сальваторе Емануеле Сампері (тенор); китайська співачка Ханн; американські співачки Андреа Грінвальд (фортепіано – Крістін Макклоскі), Меган Трейнор; Анна Моффо (лірико-колоратурне сопрано); Клодін Леду (меццо-сопрано).

Порівняння сучасних виконавських інтерпретацій демонструє існування кількох моделей прочитання камерної музики Белліні. Представники італійської та загальноєвропейської виконавської традиції тяжіють до більшої свободи фразування, гнучкої агогіки, індивідуалізованої тембрової палітри та

психологічно деталізованої драматургії. Водночас сучасні китайські виконавці орієнтуються на інтонаційну точність, реєстрову однорідність, стриманість художнього висловлювання, уважне ставлення до авторського тексту та високу дисципліну вокального апарату. Незважаючи на відмінності інтерпретаційних підходів, обидві виконавські традиції ґрунтуються на спільних принципах беллініївського *bel canto* – бездоганному *legato*, культурі кантиленного звуковедення, природності вокального мовлення, художній доцільності тембрових і динамічних засобів та ансамблевій єдності з концертмейстером.

Особливу увагу привертає активне функціонування камерної музики В. Белліні у сучасній системі професійної вокальної освіти, насамперед у Китаї, де його романси й арієти широко використовуються як навчальний репертуар. Це зумовлено тим, що саме камерний жанр створює оптимальні умови для формування культури звука, кантиленного мислення, інтонаційної стабільності, художнього фразування, тембрової гнучкості та ансамблевої взаємодії. Водночас камерна естетика Белліні, заснована на внутрішній зосередженості, лаконічності виражальних засобів і психологічній глибині, виявляється особливо близькою сучасній китайській виконавській традиції, що сприяє її активній інтеграції у професійну вокальну підготовку.

Отже, камерно-вокальна спадщина В. Белліні постає не лише важливою сторінкою історії європейського музичного романтизму, а й універсальною моделлю сучасного академічного виконавства. Вона формує комплекс професійних компетентностей, що охоплює культуру кантиленного співу, інтонаційну пластичність, темброву драматургію, художню декламацію, ансамблеве мислення та здатність до глибокого психологічного осмислення музичного образу. Саме поєднання цих якостей забезпечує актуальність камерної творчості Белліні у сучасній концертній практиці, педагогічному процесі та міжнародному вокальному мистецтві, підтверджуючи її визначальне значення у розвитку виконавських традицій *bel canto*.

Аналіз дозволяє окреслити кілька ключових позицій, що визначають ці

жанри як художньо довершені явища.

По-перше, *поетичний рівень*. Навіть за наявності текстів невідомого авторства, домінує орієнтація на високу літературну традицію. Звернення до поезії П'єтро Метастазіо («Almen se non poss'io», «Per pietà bell'idol mio», «Ma rendi pur contento»), Іполіто Піндемонтє («Maliconia», «Ninfa gentile»), М. Fumaroli, G. Genoino («Dolente immaginedi Fille mia»), М. Politi («La farfaletta») та інших авторів забезпечує текстову глибину, афористичність і витончену емоційну палітру. Поетичне слово в цих творах функціонує не як нейтральна основа, а як рівноправний компонент музично-драматургічної цілісності.

По-друге, *композиторська поетика жанру*. Стиль Белліні визначається пріоритетом кантиленної мелодики, що виступає головним носієм смислу. Вокальна лінія відзначається протяжністю, інтонаційною пластичністю та здатністю до безперервного розгортання (так званий *melos lungo*). Елегантність фактури, економність гармонічних засобів і прозорість акомпанементу підпорядковані розкриттю вокальної експресії. Водночас відчутне сценічне мислення композитора: навіть мініатюрні форми вибудовуються як завершені драматургічні ситуації з внутрішнім розвитком і кульмінаційною логікою.

По-третє, *виконавська поетика*. Малі вокальні жанри Белліні формують специфічний інтерпретаційний простір, що поєднує камерність і приховану театральність. Вони вимагають від виконавця не лише технічної досконалості (контроль дихання, легато, нюансування), а й тонкої психологічної роботи з текстом. Тут реалізується принцип «інтимної сцени», де кожна деталь – динаміка, агогіка, артикуляція – набуває семантичної ваги.

По-четверте, *синтез камерного і оперного начал*. Стиль цих творів демонструє органічне поєднання камерної лірики з оперною драматургією. Камерно-вокальні мініатюри фактично функціонують як «редуковані оперні сцени», в яких сконцентровано ключові риси італійського бельканто.

По-п'яте, *педагогічний і репертуарний потенціал*. Завдяки поєднанню технічної доцільності та художньої глибини, ці твори стали важливим ресурсом вокальної педагогіки. Вони дозволяють формувати стильове чуття, кантиленне мислення і навички інтерпретації в межах високого художнього стандарту. Знання можливостей голосу, вміння тонко відчувати душевні зміни – ці риси стилю композитора, що відчуються при аналізі малих вокальних жанрів, привертають до цих творів увагу вокальних педагогів всього світу.

Отже, камерно-вокальні твори В. Белліні зовсім не є периферією його спадку. Ми вбачаємо в них концентровану модель стилю композитора, в якій поєднуються поетична вишуканість, мелодична домінанта, драматургічна цілісність і високий виконавський потенціал.

Стосовно вокальних творів Г.Доніцетті слід відзначити, що вони теж зазнають оперних впливів (зокрема, оркестрового, що відчувається в фортепіанному супроводі). Жанрове різноманіття камерно-вокальної лірики Доніцетті – романси, арієти, канцонети, драматичні сцени, неаполітанські пісні – демонструє широту його художнього мислення. Незалежно від жанру, усі твори об'єднує прагнення до максимальної щирості музичного висловлювання, психологічної правдивості та внутрішньої драматургічної цілісності. Композитор майстерно поєднує романтичну ліричність із театральним досвідом, створюючи камерні композиції, які за силою емоційного впливу нерідко наближаються до оперної сцени, але водночас зберігають інтимність камерного жанру.

Здійснений жанрово-стильовий і виконавський аналіз камерно-вокальної спадщини Г. Доніцетті засвідчив, що малі вокальні жанри займають важливе місце в еволюції італійської романтичної музики першої половини XIX століття. Зберігаючи фундаментальні принципи белькантової традиції, композитор істотно розширив художні можливості камерно-вокального жанру, збагативши його глибокою психологічною драматургією, природністю музичної декламації та органічною єдністю слова і музики. На відміну від своїх попередників, Доніцетті послідовно зміщує акцент із зовнішньої

віртуозності на внутрішній розвиток художнього образу, що визначає своєрідність його камерного стилю.

Аналіз окремих творів дозволив простежити різноманітність жанрових і драматургічних моделей, характерних для камерної творчості композитора. Арієти, романси, канцонети, драматичні сцени, неаполітанські пісні та елегія репрезентують різні типи емоційного висловлювання – від світлої лірики та народно-жанрової безпосередності до психологічного монологу й масштабної драматичної сцени. Незважаючи на жанрові відмінності, усі розглянуті композиції об'єднує прагнення до природності вокального мовлення, послідовності музичної драматургії та глибокого психологічного осмислення поетичного тексту. Саме ці риси визначають індивідуальний стиль Доніцетті у сфері камерно-вокальної музики.

Характерною ознакою камерного стилю Доніцетті є органічне поєднання кантиленного співу з природною мовною інтонацією. На відміну від Белліні, у якого мелодія часто набуває майже безперервного, споглядального характеру, Доніцетті будує вокальну фразу так, що вона максимально наближається до живого людського мовлення. Саме ця риса визначає специфіку виконавської роботи над його романсами, арієтами, канцонетами й драматичними сценами. Співак має не лише зберігати красу кантилени, а й передавати логіку поетичного тексту, його психологічні акценти та внутрішній розвиток.

Особливого значення набуває мистецтво музичної декламації. Кожне слово повинно органічно народжуватися з музичної інтонації, а кожна фраза – мати завершену смислову перспективу. Художня переконливість камерної музики Доніцетті визначається здатністю виконавця знайти рівновагу між співом і мовленням, не порушуючи ані мелодичної краси, ані природності поетичного висловлювання.

Важливою рисою камерного письма композитора є також нове трактування ролі фортепіано. Інструментальна партія перестає виконувати лише акомпануючу функцію і стає активним учасником музичної драматургії.

Фортепіано формує емоційну атмосферу, підтримує розвиток вокальної думки, бере участь у створенні кульмінацій і психологічних пауз. Саме тому виконання камерних творів Доніцетті потребує високої ансамблевої культури, у якій співак і концертмейстер функціонують як рівноправні партнери.

Проаналізовано наступні виконавські версії: албанське сопрано Ермонели Яхо, італійський баритон Ніколи Алаймо (фортепіано – Карло Ріцці, представлено в межах проєкту *Opera Rara* (2025); іспанське сопрано Монсеррат Кабальє (фортепіано – Мігель Занетті); китайська співачка Ван Бін.

Оцінка сучасних інтерпретацій продемонструвала, що художня переконливість творів Доніцетті залежить від здатності виконавця поєднати досконалу белькантову техніку з тонким психологічним моделюванням образу. Вирішального значення набувають культура кантиленного звуковедення, темброва пластика, логіка фразування, інтонаційна виразність, природність художньої декламації та ансамблева взаємодія з концертмейстером. Саме підпорядкування технічної майстерності художньому змісту забезпечує стилістично достовірне виконання камерно-вокальних творів композитора.

Камерні твори Доніцетті становлять значну цінність для сучасного академічного виконавства, оскільки вони не обмежуються зовнішньою віртуозністю, а вимагають високої культури художнього мислення. Виконавець повинен не лише володіти белькантовою технікою, а й уміти перетворити її на засіб психологічного висловлювання. У камерному жанрі техніка перестає бути самодостатньою і повністю підпорядковується художній драматургії твору.

Таким чином, камерно-вокальна творчість Г. Доніцетті становить важливий етап розвитку італійської романтичної музичної культури та є невід'ємною складовою сучасної академічної вокальної практики. Поєднання технічної довершеності, психологічної глибини, жанрової різноманітності та високої художньої культури визначає її значущість як для концертного виконавства, так і для професійної підготовки співаків. Саме тому камерні

твори Доніцетті зберігають свою актуальність у сучасній вокальній педагогіці, залишаючись важливим матеріалом для формування виконавської майстерності, художнього мислення та стилістичної культури академічного співака.

Камерно-вокальні твори С.Меркаданте – перлина італійської музики ХІХ ст. У малих вокальних жанрах композитор продовжив традиції *bel canto*, сформовані у творчості Россіні, Белліні та Доніцетті, однак надав їм нового художнього спрямування. У центрі його камерних творів опиняється не лише краса вокальної лінії чи технічна довершеність співу, а передусім психологічна достовірність образу, драматургічна логіка музичного розвитку та глибоке осмислення поетичного слова.

Аналіз романсів «*La primavera*», «*Il sospiro*», арії «*Domando a queste fronde*» та арієти «*La Rosa*» засвідчив жанрову й образну багатогранність камерної спадщини Меркаданте. У «*La primavera*» переважає світла лірична сфера, пов'язана з образами весни, оновлення та внутрішньої гармонії. Натомість «*Il sospiro*» розкриває інший тип камерної лірики – стриманий, психологічно заглиблений, побудований на інтонації зітхання та тонких динамічних градаціях. Арія «*Domando a queste fronde*» наближає камерний жанр до внутрішньої драматичної сцени, де звернення до природи стає формою саморефлексії героя. Арієта «*La Rosa*» демонструє ліричну витонченість стилю Меркаданте, у якій символіка троянди поєднується з кантиленною пластикою, природністю вокальної декламації та камерною інтимністю висловлювання.

Спільною рисою проаналізованих творів є посилення ролі психологічної драматургії. Меркаданте не обмежується традиційною салонною ліричністю, а прагне створити в межах малої вокальної форми цілісний внутрішній монолог. Саме тому особливого значення набувають безперервність музичного розвитку, логіка фразування, темброва пластика, природність дихання та здатність виконавця передати найтонші емоційні зміни без зовнішньої театральності. Технічна майстерність у цих творах не має

самостійного значення, а повністю підпорядковується розкриттю художнього змісту.

Важливим результатом аналізу стало усвідомлення особливої ролі поетичного слова у камерній музиці Меркаданте. Вокальна фраза дедалі більше наближається до природного мовлення, проте не втрачає співучості, властивої італійській традиції *bel canto*. Це вимагає від виконавця вміння поєднувати кантиленне звуковедення з виразною декламацією, чіткою артикуляцією та смисловою точністю словесних наголосів. Саме єдність слова й мелодії формує психологічну переконливість його камерних композицій.

Проаналізовано два жіночих виконання – Мара Адлер О'Келлі у супроводі ансамблю Teatro di San Carlo, невідомої виконавиці з акомпанементом класичної гітари; американського баритона Джо Бріганді. Позначено, що у творах Меркаданте акомпанемент не виконує лише підтримувальної функції, а стає активним учасником музичної драматургії. Фортепіано, ансамбль або гітара створюють емоційний простір, поглиблюють образний зміст, реагують на вокальну інтонацію та формують цілісну художню атмосферу. Це зумовлює необхідність високої ансамблевої культури, у якій співак і концертмейстер або інструменталісти постають рівноправними учасниками виконавського процесу.

Таким чином, камерно-вокальна творчість Саверіо Меркаданте репрезентує важливу ланку еволюції італійського романтичного *bel canto*. Її художня цінність полягає у поєднанні мелодичної краси, камерної інтимності, психологічної глибини та драматургічної цілісності. Розглянуті твори підтверджують, що Меркаданте не лише продовжив традиції своїх видатних сучасників, а й розширив можливості малого вокального жанру, надавши йому рис внутрішньої драми, тонкого ліричного монологу та високої виконавської культури.

В результаті проведеного аналізу виокремимо *виконавську модель* камерно-вокальної творчості італійських композиторів першої половини XIX

ст., яку умовно можна позначити як *театралізована камерність*. Її визначальними рисами є:

- домінування *bel canto*;
- драматургічна завершеність музичного висловлювання;
- вокальна пластика;
- оркестровий тип фортепіанного супроводу;
- прихована сценічність.

Ця «чоловіча» модель характеризується синтезом камерності та оперності (камерний жанр зберігає ознаки театрального мислення) і на відміну від, наприклад, німецької лірико-психологічної моделі камерності, італійська модель орієнтована на репрезентацію емоції через співочу красу, кантиленність та театралізовану виразність. що становить її унікальність.

РОЗДІЛ 3

ЖІНОЧА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ: СТИЛЬ, ПОЕТИКА, ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ

Протягом ХІХ століття відбувається суттєва трансформація уявлень про природу камерно-вокального жанру. Перехід від класицистичної рівноваги до романтичної індивідуалізації зумовлює появу нового типу музичного мислення, у якому голос стає не лише носієм звукової краси, а й інструментом духовної рефлексії. На тлі розвитку німецької *Lied*, французької *mélodie* та італійської *canzone* формується феномен жіночої композиторської суб'єктивності – унікальної художньої свідомості, що поєднує інтелектуальність, інтуїцію й етичну глибину, розкриваючи жіноче світовідчуття як рівноправну складову європейського музичного романтизму.

З сучасних розвідок виокремимо декілька тематичних і жанрових напрямів, пов'язаних із дослідженням жіночої композиторської творчості ХІХ століття, камерно-вокальної музики та проблем інтерпретації. Так, праці В. Розенберг (Rosenberg, 2021), М. Гультін (Hultén, 2018), Р. Гаріс (Harris, 2005), Р. Джем'єн (Jemian, 2010) висвітлюють питання культурної репрезентації жінки-композитори, національної ідентичності взаємозв'язок творчості й біографії, функціонування салонної культури. Окремий напрям формують дослідження гендерного музикознавства (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025), де музичний твір розглядається як простір культурної та соціальної репрезентації.

Тему «вічної жіночності» в аспекті оперної творчості розвиває Ч. Ївень (Ївень, 2021), залучаючи параметри гендерного аналізу. У дослідженні Н. Бовсунівської та С. Мисько (2021) жіноче композиторство позначено як художнє явище, що має самостійний культурний статус і формує власну поетику звуку. Дослідниці подають узагальнений культурологічний огляд діяльності композиторок різних історичних періодів, наголошуючи на

вагомості жіночого інтелектуального і творчого начала у становленні європейського музичного простору. Багато розвідок присвячено творчості окремих мисткинь. Так, Б. Дрейпер (Draper, 2012), Л. Стокс (Stokes, 2018), С. Маценка (2019), С. Роджерс (Rodgers, 2021), Т. Молчанова (2022), М. Кальгаро (Calgaro, 2025) аналізують творчу постать Ф. Мендельсон; об'єктом уваги публікації М. Чернявської (2019), Дж. Крегора (Kregor, 2019), С. Роджерса (Rodgers, 2023) є особистість і творчість Клари Шуман; П. Барб'є (Barbier, 2005) надає основні відомості щодо творчості М. Мальбран.

Жанру Lied та *mélodie* у творчості П. Віардо і Ж. Ланг, питанням музично-поетичної взаємодії, національно-стильових впливів і традицій європейської школи *bel canto* присвячені праці Т. Мольдерф і А. Єзерської (2024), А. Кенні (Kenney, 2010), М. Лечер (Lacher, 2021), Р. Кіснерос (Cisneros, 2022), Дж. МакКорнак (McCormack, 2009), С. Мур (Moore, 2009). При тому, що у названих дослідженнях камерна вокальна музика постає не лише як історико-стильове явище, а й як важливий ресурс сучасної виконавської практики, загалом аналіз джерел демонструє недостатню вивченість пропонованого до аналізу музичного матеріалу. Зокрема окремого дослідження щодо камерно-вокальної лірики та малих жанрів у творчості жінок-композиторок XIX століття немає.

Основним завданням розділу вбачаємо осмислення камерності як художнього принципу композиторства і виконавства, що поєднує інтимність вислову, психологічну глибину й особистісну ідентичність авторки та виявлення специфіки естетики камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття на прикладі вокальних жанрів (канцонет, пісень, арієт, шансонет, тарантел тощо).

3.1. «Жіноче обличчя» творчих інтенцій XIX ст.: гендерний аспект

Перша половина XIX ст. в західноєвропейському культурно-мистецькому просторі запам'яталася не лише іменами відомих творчих особистостей-чоловіків, а й жінок-мисткинь – Фанні Мендельсон, Клара Вік

(дружина композитора Р. Шумана), Єнні Лінд (шведська оперна співачка) та інші.

Професійне зростання жінки в ті часи супроводжувалось необхідністю подолання перепон різного типу. Якщо біологічний виклик (народження дитини) має природну сутність та фізіологічно обумовлений, приборкання впливу суспільних упереджень, культурних невідповідностей, встановлених традицією, потребувало від жінки «відкриття» себе (своєї самості), концентрації волі, жаги бути реалізованою в інтелектуальному, творчому аспекті. При цьому, в процесі звільнення від тенет соціальних забобонів, важливо було зберегти естетичну складову (красу, гармонію, любов) як константу метафізичного набуття.

Жінка дихотомічно проростає земним (фізичним) й неземним (дивовижним). Вона наче уособлює сосуд, в який закрадається потенційність процесу (акту) творення (метаморфози) світу. Дана дія за своєю суттю трансцендентна, адже матерію потрібно піднести до неземної краси – «адреси», де втілюється мрія. Глибинна мета подібних перевтілень полягає у звільненні часу та простору від тривіальних сенсів, якими наділяє їх буденна свідомість. Неможливість зробити просте наслідування, поставити «на потік» копіювання ідей формує творчість в аспекті відкриття, а не імітації. Реальність стає прихистком для відкритого видимого та прихованого видимого, які жінка виявляється здатною (спроможною) де-кодувати енергією власної думки. Вона охоплюється особливим станом – *ентузіазмом*, завдяки якому жіноче «Я» підноситься над собою та виносить звичайність буття «за дужки». Ентузіазм, що уособлює насагу до звершення, самоподолання, надає енергію завзяття для народження творчих інтенцій. Уява, як зазначала К. Шуман, констатує неможливість справедливого щастя поза приналежності себе до мистецької наявності. Вогонь ентузіазму пробуджує жіночу чарівність – «меланхолічну розпорошену ніжність» (Ф. Ніцше), якою «осяює» світи ззовні й зсередини: в результаті, завдяки «осяжній неосяжності», людина втілює

свою мрію вже наочно, доторкаючись до новітніх форм та змістів – в музиці, літературі, живописі тощо.

Перед жінкою постає питання особистого вибору: Яким чином залишити відповідність вимогам суспільного життя, які висувались до неї в ХІХ ст., і при цьому створити умови «розкриття» себе через демонстрацію і функціонування жіночого «Я» як самостійної творчої одиниці?!

Вічне питання взаємин одиничного та загального виступають наріжною темою пошуку можливостей для власної професійної незалежності. Взагалі, тема самодостатності мистецького гатунку викристалізовує «життєвий простір» суб'єкта; крім того, варто пам'ятати, що даний історичний час народжує і новий тип діяча – так званий вільний художник, для якого притаманним є представлення нового соціального статусу митця. Так, це явище характерно для обидвох гендерів. Втім у випадку жінки присутня важлива особливість – феномен волі розкриває свою специфіку, перебуваючи під «парасолькою» жіночності.

Історико-гуманітарна, культур-антропологічна рефлексія жінки та її соціальної ролі демонструє нам спроби жінки вивільнитися з-під чоловічої сили. Її воля спрямована на отримання можливості розділити сходинки разом з чоловіком. Особливість полягає в тому, що вона немов постійно «вистрибує» з себе аби долучитися до можливості (отримати право) виконувати чоловічі ролі; їй завжди доводиться докладати додаткові зусилля для того, щоб заявити про себе як про самостійну постать. Важливо зазначити, що в ХІХ ст. замість поняття «гендер» використовували терміни «стать» та «соціальна роль», пов'язані з біологічною приналежністю. Так, концепти «жіночості» та «мужності» визначали соціальну поведінку, яка повинна була відповідати очікуванням від жінки або чоловіка саме з точки зору фокусу на біологічній природі. Суспільство мало чіткі уявлення про те, якою мають бути поведінкові гештальти у жінки; відповідно до цього властивими жінці якостями вбачались насамперед ніжність, скромність, сердечність. Доступ до освіти та

професійного зростання був обмежений, адже розповсюдженням було уявлення про те, що місце жінки пов'язано з родиною.

Взагалі, візія біологічного детермінізму, яка проголошувала визнання соціальної ролі за природою статі, достатньо тривалий час панувала в соціокультурному просторі XIX ст. З такою думкою ми стикаємось ще за античних часів: так, відомий давньогрецький філософ Аристотель наполягав на пануванні (вищості) чоловіка над жінкою, саме тому чоловікові віддавалась керуюча роль, а жінці залишався статус підлеглої. Тезу про жіночу «неповноцінність» підтримували, зокрема, Сократ і Платон. Вищість, чоловіча перевага робить властивими саме чоловікам такі характеристики, як доскональність та майстерність. Жінка, на думку релігійних авторів («отців церкви» Середньовіччя), світських представників уособлювалась через недолік, дефект або ваду.

Отже, *онтологічна від'ємність* – сутнісна деформація аж ніяк не мала змоги поєднатися з Величним та Ідеальним. Пройдуть великі історичні, культурні потрясіння, науково-технічна революція, трансформації в економіко-політичній сфері, доки нарешті буде сформульовано нове відношення до статусу жінки: «Жінкою не народжуються, жінкою стають» (відомий вислів Сімони де Бовуар демонтує формування гендеру через біологічну стать, натомість, актуалізує вплив культурного та соціального чинників на функціонування гендерної специфіки).

Треба зазначити, що вперше поняття «гендер» було запроваджено в науковому просторі американським психоаналітиком Р.Столлером в роботі «Стать та гендер: про розвиток мужності та жіночості» (1968). Згідно його баченню концепт гендеру базується на культурних, психологічних тлумаченнях, які виринають з-під «турботи» з боку біологічної компоненти. Культурна антропологія, міждисциплінарні дослідження соціології, психології, філософії, культурології продемонстрували можливість «гендерного обміну», детермінованого суспільним розвитком, змінами в освітньому, релігійному, політичному вимірі. Феномен повсякденності тієї чи

іншої доби вносить суттєві зміни у сприйняття жіночих або чоловічих характеристик: те, що в одному суспільстві вважається жіночою рисою, для іншої соціальної спільноти буде закріплюватися за чоловіком, тобто розмежування між маскуліністю та фемінністю постає достатньо умовним і подекуди необов'язково є чітко визначеними.

Історичний, культурний, соціальний виміри формують модель поведінки, за якою визнається легітимація фемінної константи, а вихід за її межі розглядається як розірвання усталеної лінійності буття. Соціально-професійна обмеженість для жінки, детермінована суспільними нормами, вводить жінку в певний стан, коли від неї вимагається постійна відповідність традиції або (чи) жінка виступає в статусі постійно наздоганяючого. Таке відношення здатне запускати механізм емоційної активності: від роздратування до концентрації вольового чинника, спрямованого на Вчинок (особливо, коли жінка презентує себе в публічному просторі як творча особистість). Природа такого вчинку характеризується присутністю культурно-антропологічної риси – *ентузіазму*. Він містить в собі негатовність фізичного та духу, що не підлягає ніякому оформленню; необмеженість, яка дозволяє «намацати», «побачити» стежку інтелектуально-інтуїтивного озаріння, творчого (невимовного) піднесення, вихідним пунктом і результатом якого стає акт народження творчої праці (музичний, художній, літературний). Ентузіазм дивовижним чином перетворює безпорадність на красу прояву таланту, та надає можливість виграти час у самозабуття, допоки ти професійно-захоплений.

Завдяки гендерній пластичності жінка-митець може очолити рух декадансу буттєвості, а може розвинути потенції розкриття світу в поза-земній красі, що при(з)водить до мрії.

Поруч з ентузіазмом виявляється інша якість, котра містить ознаки протиріччя в собі – це *одержимість*. Вона також має поза-чуттєву надлишковість та створює умови для надання оформленості змісту, автором якого є безмежність.

Одержимість завдяки своєму внутрішньому потенціалу демонструє здатність до всеохоплюючого захвату, як від створення, так і від руйнації; в останньому випадку стаючи в одному «обличчі» автором, учасником та свідком соціокультурного явища – декадансу. Треба зазначити, що як ентузіазм, так й одержимість спрямовують митця до над-звільнення особистих творчих траєкторій; втім, відмінність полягає в тому, що одержимість втілюється не в останню чергу, на тлі фатальності, в той час як ентузіазм «підживлюється» в певному сенсі слова своєю спрямованістю на ствердження гармонії створення нового.

Дані психо-соматичні вектори ентузіазм та одержимість приймають участь у формуванні гендерного «портрету» жінки-митця, «серцем» якого стає наявність унікальної риси – *вразливості*. На перший погляд вона [вразливість] здається зайвою, навіть недоречною у формуванні особистості, адже створює «перепони» у вигляді таких проявів, як непередбаченість, лихацтво (нерозсудливість), захопливість – категорій, що провокують визволення з суто фізичної обмеженості. Втім, подолання саме цих умовних «тягарів» демонструє народження творчої надлишковості. Вразливість, наче гра-ризик, яка розкриває новий досвід відкриття / зустрічі з собою, руйнуючи страхи різного походження. Така особливість (специфіка) споріднює жінку та дитину. Бо саме дитині притаманна вразливість, завдяки якій вона [дитина] відкриває світ і себе, позбавляючись страху буття.

Так, природа наділила вразливістю й чоловіків, але ми зазначаємо, що принципова відмінність полягає в тому, що чоловіча потенція вразливості спрямована на її позбуття: домінантна стратегія маскулінності – не бути вразливим, адже вразливість заважає раціональності, впорядкованості, навіть кар'єрі.

В просторі жіночого гендеру вразливість звільняє жінку від екзистенційної приреченості саме завдяки нелінійному сприйняттю – як щось несерйозне (на думку чоловіків), грайливе, чуттєве. Але саме внаслідок використання цього якісного ресурсу, жінка стає вищим типом людини, ніж

досконалий чоловік, бо в ній зосереджено щось набагато більш рідкісне, на відміну від чоловічої натури. Вразливість стає культур-антропологічною платформою для жінки та дитини, поєднуючи їх метафізичною «пуповиною» бажаності щодо своїх дій, міркувань, реалізації звершень. Дана риса обертає неспроможність на Дію творчого гатунку, а деформацію (в очах суспільної моралі) – на принаду мистецьких інтенцій.

Творча фемінність немов наділена камертоном музичної (природної) пластичності, розкриваючи наявність музичної іманентності тілесного (тональності, відчуття ритму, такту, гармонії, мелодійності). Невипадково саме жінкою освячується особливий тип співу – колискова для дитини. На підсвідомому рівні закладається резонанс внутрішнього та зовнішнього, що в свою чергу формує пару «універсальність / унікальність», налагоджуючи «посвяту» жінки у простір професійного визнання. Тобто, розповсюджується феномен (не)-вербальної артикуляції.

В культурологічному аспекті гендерна фемінність розкриває, власне, якісне особливе через спорідненість з образом дитини. Жінка-митець проходить через послідовні стадії метаморфози духу, уособлює рефлексію нелінійності, поза-обмеженості, здатності відпустити та забути буття як присутність і «народитися» чистою для нових потрясінь, звершень. Виклик для творчої особистості криється у спроможності забуття доробок, які постійно нагадують про себе своєю присутністю у свідомості й ставати авторкою нового сюжету, чистого й цнотливого, наче немовля. В результаті мова йде про виявлення у жіночої натури специфічної характеристики – *«новонародженої» фемінності*__в професійному аспекті. Отже, крім біологічного, соціального прояву (демонстрації гендеру), дане поняття розширює межі тлумачень, представляючи й нову інтерпретацію – метафізичну фемінність. Саме остання буде своєрідним активатором творчих імпульсів (натхнення) в професійній реалізації жінки-митця.

Різноманітний спектр гендерності (біологічної, природної, соціальної та метафізичної) забезпечив складання та функціонування загальної

гуманітарної доктрини гендерної майстерності жінки через взаємодію двох парадигм: перша – *буттєвість* («бути»); друга – *бажаність* («стати»).

Присутність парадигми «*бути*» фіксує біологічну природу статі, обумовлену фізіологічно, організаційно детерміновану наявністю тілесності, тобто біологічною суттю. Головна увага спрямована на відтворення різного рангу необхідностей, які становлять суспільну, релігійну, аксіологічну норму. Домінуючим дороговказом при цьому виступає фактор безпеки і передбачуваності, що суттєво впливає на свідомість та психічну сферу особистості.

Буттєвість закріплює обмеженість життєвого простору, при якому безпечний затишок, який створюється фактором необхідності, наче повинен відтворити відчуття щастя (традиції – лінійність) та спокою, формуючи відповідну світоглядну візію. Так, біологічний та соціальний гендер стримує один одного. Жіноча майстерність в цьому випадку стає заручницею таких взаємин.

Інший шлях прокладає *бажаність*. В цьому випадку безпекова унормованість підлягає обміну на вразливість («гру-ризик»), в результаті чого жінка-митець розкриває в собі «новонароджену» фемінність, або метафізичний генедер. В такому аспекті глибинна, екзистенційна риса – недосяжність, яка для буттєвості визначалась в якості константи-недоречності, в просторі другої парадигми – стає вихідним пунктом до рефлексії, дії, потужності з боку інтелектуального зачарування та симпатії, демонтуючи біологічно-соціальну приреченість жіночої натури. Навіть рутина перетворюється на ланцюжок казкових непередбачуваностей. Творчий дар – це також до певної міри рутина по приборканню Дива, і в цих обставинах жінка-митець перебуває наче на сповіді, для якої притаманним є постійність та одночасно неочікуваність.

В певному сенсі характеристика «вразливість» синонімічно може бути дотичною до поняття беззахисності, яка водночас постає майже недоречною

вадою у чоловічому гендері. Фемінність, навпроти, через гру (спокусу) «звільняє» беззахисність від характеру програвної позиції та приреченості.

Отже, вектор «бути» дотичен визначенню *фемінна «статика»*: акцент робиться на лінійність соціокультурних детермінант (звичаї, норми, цінності, закони) в життєвому просторі. Системний характер жорстко-детермінованих елементів соціальної системи (сім'я, церква, освіта) накладають обмеження на роль жінки в суспільстві першої пол. XIX ст.) .Формулюється певна соціальна програма (алгоритм) дій жіночої особистості, уникнути виконання якої було надто складно, навіть неприпустимо. Фемінна «статика» метафорично уособлює «тишу», «відсутність» жінки в професійному плані, її «німоту».

Друга парадигма гендерності – *бажаність*, яка дотична до поняття *фемінної «динаміки»* та пов'язана з такими ознаками як нелінійність, децентрація норми, демонтаж традиції (категорії «периферія» та «центр» обмінюються своїми статусами). Жінка завдяки «новонародженій» (метафізичній) гендерності сміливо заявляє про себе як про парадоксальність, що здатна «народити» нові сенси. В результаті, вона [жінка] ініціює появу гнучкості елементів соціальної системи, внаслідок чого послідовність дій, алгоритм наслідування соціокультурної «норми», соціальної ролі жінки розпадається та втрачає свою привабливість і затребуваність.

«Динаміка» маніфестує неупередженість, надає можливість зробити хибний крок (помилку) й звільнитися від нав'язливих стереотипів щодо власної (не)-здатності. Тепер вона-Жінка спроможна! Це «зойк», який сповіщує про себе, в першу чергу, і актуалізує присутність жінки, місце, яке вона самостійно обрала для себе на тлі соціального ландшафту.

Треба наголосити на тому, що пропонована авторська концепція гендерної професійності жінки початку XIX ст., яка складається з двох векторів-парадигм *буттєвості* та *бажаності* залучила відому психо-соціальну візію німецько-американського вченого-дослідника неофрейдизму Е. Фрома (Фром, 2020), який сформулював гуманістичний принцип людського «Я» через рефлексію дихотомії «мати» / «бути», завдяки якій філософ

розкриває суб'єкта в аспекті споживчого, прагматичного ракурсу та наявності безпосередньо людської сутності. Парадигма «бажаності» пов'язана із взаєминами між несвідомим та супер-Его, ґрунтуючись на вченні психоаналізу Фрома. Тобто, виділяється декілька експлікацій, які впливають на жіночу натуру, трансформуючи її навіть всупереч суспільним вимогам.

Отже, бажаність складається з *інтимно-чуттєвої* (сексуальність); *психо-соціальної* (вплив особисті на Я та Super-Ego) та *символічної* експлікації (із затвердженням своєї нової соціальної ролі як жінки-творчині). Для початку ХІХ ст. така поведінка демонструвала здатність жінки на демонтаж лінійності (традиції), де вразливість заявляла про себе вже не з позиції специфічної (певної) притаманності фемінності, а ставала рушійною силою, анігілюючи характер «вади» невпевненості та сором'язливості – того «відтінку», що супроводжувало поняття «вразливості». Так, несвідоме стає інтуїтивним поштовхом («першодвигуном») в роботі свідомості (Я) у зустрічі зі своїм творчим втіленням (не-Я). Даний поштовх має не логічну природу, а відчувається завдяки чуттєвості («серцю»), внаслідок чого жінка знаходить в собі потенцію «виштовхнутися» назовні – в соціальну норму та предстати вже у «творчому» вбранні.

Неочікуваність захоплює і вражає своєю стійкістю та несамовитим піднесенням. Тепер жінка як митець закріплює за собою право на особистий творчий простір – тут проявляє себе і психо-соціальна експлікація творчої фемінності.

Характерними ознаками гендерної майстерності жінки є: персоналізація – стійке усвідомлення свого особистого «Я»; суб'єктність – безпосередня актуалізація себе як вихідна «точка росту», а також тенденція звільнення від статусу підлеглої особи; розквіт певної «інтелектуальної величі», для якої притаманним є демонтаж обмежень, детермінованих суспільною нормою початку ХІХст. з боку Super-Ego, що зачіпає й трансформацію і переосмислення чуттєвого-несвідомого в нових реаліях соціально-професійного буття жінки. Взаємоповага та взаємозахоплення закладають

підвалини візії один одного як самостійного творчої сутності з фіксацією та прийняттям індивідуального особистого простору – простору саморефлексії.

В даному контексті одразу згадується можна згадати ім'я німецької піаністки, композиторки Клари Вік, яка уособлює собою символічне «жіноче обличчя» творчої майстерності XIX ст. Вона почала концертну діяльність з десяти років, а згодом стала першою виконавицею та рекламним спікером творів, як свого чоловіка, так й інших композиторів, зокрема Й. Брамса. Вона є авторкою низки фортепіанних творів, зокрема фортепіанного концерту ля мінор, музичних посвят до концертів Моцарта й Бетховена, а ще Клара Шуман вийшла в освітній простір, викладаючи клас у Франкфуртській консерваторії. Важливий акцент – Роберт Шуман супроводжував дружину на гастролях, у циклі «Карнавал» серед сценок, танців, масок, жіночих образів виводить героїню Кларіну (присвята Кларі), вона, в свою чергу, долучає до свого музичного репертуару композиції чоловіка.

Вектор «бажаність» («стати») характеризується також проявом динамічності поряд з несвідомо-психоаналітичним аспектом, який притаманний даному поняттю. Саме динаміка змін, яка супроводжує чуттєво-ментальну трансформацію усвідомлення жінки нового власного статусу – професійного гравця, лідера, фахівця своєї справи демонструється в *концепті «семантичної волі»*. Даний феномен фіксує появу («народження») нової реальності професійного гатунку, ініціює активацію творчих потенцій з боку жінки як актуалізованого суб'єкту нових комунікацій, де образ жінки-матері, берегині родинного затишку стає лише однією з інструментальних ознак соціальної ролі фемінності. При цьому реальність не створює конкурентної боротьби «за жінку»; натомість вона визначається як присутня наряду з іншими функціональними якостями жіночої натури.

Концепт «семантичної волі» розкриває функціонування такої ознаки як фемінна гендерна презентація особистості, що пов'язана з упорядкуванням нового знакового простору в бутті жінки-мисткині. Також демонструється соціально-культурна практика нової гендерної поведінки суб'єкта (жінки), в

тому числі – на вербальному рівні. Активується механізм руйнації стереотипної поведінки, яку «приписувало» жінки мораль тогочасного суспільства.

Жінка-професіонал на початку XIX ст. робить серйозний виклик соціальній «стигматизації» щодо власного повсякдення. Вона починає відчувати зацікавленість, в першу чергу, в самій собі, що є майже табу в ті часи. «Народжується» захоплення не лише в прагматично-утилітарному споживацькому аспекті – жінка «відкриває» себе як повноцінність в контексті свого особистого призначення, яке виходить за межі сталих суспільних стверджень та яке формується власноруч жінкою: так, формуються паростки унікального та водночас специфічного переходу характеристики вразливості у ознаку (рису)-впевненість. В результаті, жіноча натура немов знову з'являється на світ – на цей раз через так звану «новонароджену» фемінність.

Фемінний гендер професійного буття демонструє проблему взаємин між двома стратегіями – природності жінки та культурного начала, яке також їй належить. Жіноча творчість стає спробою подолати конфлікт між цими двома аспектами. Відбувається спроба синтезу дуалістичної єдності між тілесним (природним) аспектом та поза-чуттєвістю інтуїтивного підсвідомого.

Таким чином, жінка набуває потенції на творчий вихід – перетин свого «єства» через феномен трансгресії – жест, який спрямовано на межу (М.Фуко). Тепер жінка уособлюється та усвідомлюється через призму поза-межної нелінійної сутності, існуючої для народження нових творчих інтенцій буття. Тим самим, жінка ставить крапку в дискусії про можливе та неможливе (трансцендентне).

У межах пропонованого дослідження звернемось до творчості окремих особистостей, що презентують основні стратегії «жіночої камерності» – Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, М. Малібран, І. Кольбран, Полін Віардо, Сесіль Шамінад. Ми звертатимемо увагу на інтонаційно-семантичні, ладогармонічні, темброві та жанрово-стильові параметри їхньої камерно-вокальної творчості.

3.2. Композиторська поетика

3.2.1 *Творчість виконавиць М. Малібран та І. Кольбран.* Камерно-вокальні твори (малі вокальні форми), які написані співачками, є ще однією перлиною творчості означеного періоду. Так однією з найвідоміших співачок ХІХ ст. була Марія Феліста Малібран (Marie-Félicité Malibran)³². Її дебют відбувся у «Семіраміді» Россіні (1828), співала в операх В. Белліні (Монтеккі та Капулетті), «Сомнамбула», у партії Марії Стюарт (в однойменній опері Г. Доніцетті). Її голос вважався колоратурним мецо-сопрано, мав великий об'єм (вона могла співати як контральтові, так і сопранові партії), силу та рухливість. До того ж вона була драматичною актрисою, співала Норму, Леонору, Дездемону. Сучасники відзначали, що її виконання мало імпровізаційну свободу. Вона проявила свій талант і як композитор та автор невеликих п'єс та романсів.

Гіларі Порісс (Poriss, 2009) зазначає, що саме виконавський досвід став визначальним чинником її композиторського мислення, оскільки всі вокальні твори Малібран були орієнтовані насамперед на художню переконливість виконання, а не на демонстрацію технічної віртуозності.

З малих вокальних форм М. Малібран³³ вдавалася до характеристичних пісень та шансонеток. Так, характерна пісня «*Des matelos anglas*» написана у французькому стилі. Супровід у тридольному розмірі. Головною ознакою є мерехтіння мажору-мінору. Мелодія сповнена декламаційності, що надає їй драматизму та контрастує із супроводом. Пісня не є простою куплетною формою, вона містить цілковиту коду – оригінальний розділ, який вінчає весь твір. Пісні притаманна їй примхлива ритміка, й подекуди оригінальні гармонічні рішення, хоча вона в цілому все ж представляє салонну музичну культуру.

«*En Soupirant*» є найпростішим прикладом шансонетки. Простий акомпанемент, тональність *B-dur*, від якої композиторка не відхиляється

³² Найбільш актуальна енциклопедична стаття про життя і творчість М. Малібран вийшла 2025 р. (Maria Malibran, 2025).

³³ Однією з прекрасних виконавиць творів М. Малібран є Ч. Бартолі: (Cecilia Bartoli sings).

протягом твору, невеликий діапазон та взагалі проста мелодія підтверджують це.

Такою ж невеличкою п'єсою є «*Goldoniera*». Назва спонукає композиторку залучати баркарольний акомпанемент, розмір 6/8 і тональність *G-dur* – одну з найзручніших для співу. Невеликі хроматичні відхилення не спотворюють у цілому світлого, гармонійного та легкого, повітряного образу.

Шансонета «*Rataplan, tambour rapile*» (Cecília Bartoli – Rataplan) написана в до мажорі в розмірі 6/8.

Форма – *da capo*, яка вимагає контрасту в другій частині (тут він не ладовий, а тональний – *F-dur*), який у фактурі проявляється в більшій рухливості. Нагадаємо, що *da capo* не означало *точного* повтору, навпаки, у репризі завжди очікувалося щось нове в плані орнаментики (хоча в опубліковані ноти це не виносилося).

Проста форма *da capo* не завадила й драматично натхненному висловленню в арієті «*La visita della morte*» / «Візит померлих» (*La morte*). Вона являє собі майже драматичну сцену. Спочатку заставка звучить у доволі швидкому темпі (3/8, тональність *g-moll*). Друга частина (*c-moll*, 2/4, анданте) – презентує контрастний образ, традиційний у цьому різновиді форми. Поступово в супроводі з'являються гострі пунктирні ритми, що додає драматизму. В останніх тактах другого розділу відчутна модуляція у *F-dur* (розмір 3/8).

Неаполітанська тарантела «*No chiu lo guarracino*» звучить в *g-moll* (6/8) і традиційно презентує середній діапазон голосу. Композиторка вибрала куплетну форму, але кожний куплет написаний у формі *da capo* й теж традиційно містить ладовий та гармонічний, фактурний та мелодійний контраст. При цьому загальний рух (дві по три восьмих) у супроводі не переривається, що надає камерному твору відчуття цілісності.

Композиторкою, яка проявила себе в жанрі вокальної мініатюри (а саме – чотирьох збірок пісень), є Ізабель Кольбран (Ізабелла Анжела Колбран, 1785–

1845)³⁴. Відома як виконавиця опер Дж. Росіні, з яким співпрацювала, його муза та дружина, вона була однією з найвідоміших драматичних колоратурних сопрано (хоча інколи пишуть про неї як мецо). Тембр її голосу характеризували як м'який, особливо відмічали середній регістр. Як зазначається, вона бездоганно володіла прийомами орнаментування (трелями), філірування звуку, легато й стакато, октавними стрибками.

Деякі пісні є достатньо простими³⁵. Наприклад, арієта «*Quel cor che mi prometti*» викладена в *B-dur*. Темп помірний (*Andantino*), форма нескладна. Баркарола «*Gia La note s'avvicina*» написана в світлій тональності *G-dur*. Це, поруч з темпом *Allegretto*, повільним супроводом (дві групи по три восьмих), невеликим діапазоном у вокальній партії складають плерерний ліричний образ. За формою баркарола – проста двочастинна безконтрастна форма. Але в другій частині посилено речитативні моменти мелодики. Повернення початкової мелодичної фрази наприкінці твору не є точним, воно звучить швидше як нагадування. Варто зазначити, що твори І. Кольбран не мають такої прив'язки слова до музики, як у інших композиторок, про яких ішлося вище. Це класичні арієти, а не романтичні *kunstlied* – мистецькі пісні.

Зауважимо, що обидві авторки – І. Кольбран та М. Малібран – співали в операх італійських композиторів (тобто безпосередньо були виконавицями), мали потужні голоси, шикорий діапазон, міцний середній регістр. Їхні пісні – приклади чистого авторства, тобто вони писалися не на потребу, а саме як композиторські опуси. Арієти (баркароли, канцони тощо) є більш легкими за змістом, не мають драматичних моментів (більш однорідні), написані в зручних тональностях (з невеликою кількістю знаків), мелодична лінія доволі проста та не має хроматизмів.

3.2.2 Інтонаційно-семантичні параметри *Lied* Фанні Мендельсон-Гензель. Постать Фанні Мендельсон-Гензель (1805 – 1847) посідає визначальне місце у становленні жіночої композиторської суб'єктивності

³⁴ Дані про життєтворчість містяться в енциклопедичних виданнях (Isabella Colbran; Colbran Isabella).

³⁵ Виконання творів І. Кольбран за посиланням (Arias for Isabella Colbran).

романтичного *Lied*. У статті Т. Молчанової (2022) композиторка постає як своєрідний «прихований голос романтизму» – мисткиня, у чийй творчості відбито витончену чуттєвість, глибину жіночого світосприйняття та високу інтелектуальну рефлексію епохи. Її інтонаційна система характеризується варіантно-поліфонічним мисленням: тематичний матеріал не розгортається лінійно, а «дихає» через мікротваріації мотивів, змінюючи афективний вектор залежно від контексту поетичного слова. Гармонічна мова тяжіє до мінорних сфер, насичених альтерованими функціями, що формують емоційно нестабільну тональну середу, у якій відчуття ніби перетворюється на звук. Як зазначає Т. Молчанова: «Авторський підхід композиторки вирізняється оригінальним прочитанням віршованого тексту. Увага зосереджується на полісемантиці поетичного висловлювання, яке, в залежності від художнього завдання, втілюється у виразних або образотворчих прийомах музичного письма» (Молчанова, 2022: 113).

У цьому контексті стаття С. Маценки (2019) розглядає художній образ композиторки, піаністки та диригентки крізь призму роману-біографії Петера Гертлінга «Найдороща Фенхель!». Авторка досліджує, як письменник передає внутрішній світ мисткині, котра поступово усвідомлює власну творчу самостійність, а також порушує питання рецепції та самоідентифікації жінки-композиторки у культурологічному вимірі. Життєпис і творчість Ф. Мендельсон-Гензель віддзеркалюють драматичне протистояння між покликанням і суспільними обмеженнями. Як зауважує С. Маценка (2019), її талант розвивався «у тіні слави брата», проте саме ця ситуація породила унікальну внутрішню мову – делікатну, афективну, насичену психологічними напівтонами.

Музика Фанні спирається на поліфонічні традиції Й. С. Баха, поєднані з пісенною експресією Ф. Шуберта, проте вирізняється особливою поетичністю звукового мислення. За спостереженням Т. Молчанової (2022), її *Lied* тяжіє до мовної кантилени, у якій інтонація природно зростає з ритму дихання. Такий

тип вокальної пластики потребує не зовнішньої декламаційності, а внутрішньої артикуляційної гнучкості та звукової прозорості.

Психологічний вимір творчості Ф. Мендельсон-Гензель, особливо її пісенного жанру, постає не як сповідь, а як інтонаційно-дискурсивний діалог між внутрішнім і зовнішнім «я». У таких творах, як «*Verlust*»³⁶, «*Schwanenlied*»³⁷, «*Italien*»³⁸ проявляється поетика інтонаційного згасання: низхідні секунди, поступове пониження гармонічних опор і затухання ритмічного імпульсу створюють ефект емоційного згортання. Виконавиці мають досягати цього через *legatissimo* із постійною дихальною опорою (*fiato portante*), делікатне регулювання *vibrato* та інтонаційну «м'якість» у спусканні терційних ходів.

Б. Дрейпер (2012) та С. Роджерс (2021) розглядають провідну ознаку стилю Фанні Мендельсон-Гензель як *text painting* – інтонаційне втілення психологічного змісту поетичного тексту, що має не описовий, а семантично-структурний характер: музика «зображує» не конкретний образ, а внутрішній стан. Гармонічна модальність, яка формує не лише колористичний, а й емоційно-психологічний лад твору, у поєднанні з метричною варіативністю та регістровими контрастами стає основою виконавського підходу, спрямованого на психологічну вокалізацію змісту. У такому трактуванні кожен звук перетворюється на інтонаційний аргумент, наділений смисловою виразністю. Це передбачає від співачок високу емоційну зосередженість, тонке відчуття динамічних градацій, чітку дикційну артикуляцію та помірне використання *vibrato*, що забезпечує камерність і точність інтонаційного жесту. Як зазначає М. Кальгаро (2025), педагогічна цінність Lied Ф. Мендельсон-Гензель полягає у вихованні в майбутніх вокалістів здатності

³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=3ac_Ml9mF1Q&list=RD3ac_Ml9mF1Q&start_radio=1 – Fanny Hensel - Verlust

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=jY7Bb_RvTV4&list=RDjY7Bb_RvTV4&start_radio=1 – Fanny Hensel, Schwanenlied

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=OSA029AGsY8&list=RDOSA029AGsY8&start_radio=1 – Fanny Mendelssohn : Italien

усвідомлювати інтонаційний сенс, мислити гармонійно й «дихати поетичним текстом» у процесі виконання.

Таким чином, творчість Фанні Мендельсон-Гензель є не лише вагомим етапом у розвитку європейського романтичного *Lied*, а й естетичним свідченням становлення нового типу музичного мислення – інтонаційно-духовного, глибоко особистісного й водночас універсального у своїй щирості.

3.2.3 Ладогармонічна логіка та темброва рівновага у творчості Клари Вік-Шуман. Композиторська спадщина Клари Вік-Шуман (1819 – 1896) поєднує раціональну аналітичність мислення з вираженою емоційною виразністю, утворюючи гармонійний баланс інтелекту та почуття. Її гармонічна мова є структурним еквівалентом психологічного процесу, а фактурна поліфонія – втіленням внутрішнього діалогу. Фортепіанна партія у *Lied* композиторки не є акомпанементом у традиційному розумінні, а постає як контрапункт рефлексії, що «говорить» із голосом на рівних і часто «веде» емоційний розвиток. Як слушно зауважує М. Чернявська (2019), Клара Шуман відкрила у музиці новий тип жіночої суб'єктивності – інтелектуально вивіреної, але емоційно щирої. Як зазначає Ненсі Райх (Reich, 2013), композиторська творчість Клари Шуман стала природним продовженням її концертної діяльності, а сформовані нею принципи ансамблевого мислення істотно вплинули на подальший розвиток німецького камерного виконавства.

Для гармонічного мислення Клари Шуман характерне тяжіння до модуляцій терцових співвідношень (E♭–G–B), які створюють ефект гармонійної невизначеності – типовий для романтичного відчуття «емоційного коливання». Мелодика її пісень позбавлена зовнішньої кульмінаційності: емоційна напруга реалізується через внутрішній резонанс. У творі «*Liebst du um Schönheit*» (Op. 12)³⁹ гармонічні опори розподілено у формі хвилеподібного напруження, де субдомінанта і домінанта мають

³⁹https://www.youtube.com/watch?v=2fkzvR7IRkU&list=RD2fkzvR7IRkU&start_radio=1 – Clara Schumann: 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schönheit

однакову емоційну вагу, що створює ефект «коливального дихання» й безпосередньо впливає на артикуляцію та агогіку виконання.

На думку Д. Девіса (Davies, 2024), Клара Шуман свідомо формує «естетику внутрішньої дисципліни»: її вокальні лінії вимагають повного володіння диханням, чіткого формування *legato* та здатності передавати психологізм без надмірної афектації. Виконавська специфіка її Lied ґрунтується на принципі контрольованої емоції, коли найвища виразність досягається не зовнішнім патосом, а точністю інтонації та стриманістю звукового жесту.

Дж. Крегор (Kregor, 2019) підкреслює, що у творчості Клари Шуман особливе значення має темброве врівноваження: голос повинен залишатися камерним, не наближаючись до оперної експресії. Виконавиця має працювати з тембровими відтінками як із засобом психологічної диференціації – *piano* передає довірливу інтимність, *mezzoforte* – піднесене емоційне зрушення, проте без переходу в надмірний драматизм. Вчений (Kregor, 2019) зазначає, що стиль К. Шуман уникає риторичної оперної декламації; її ідеал – вокальна інтелектуальність, яка потребує контролю тембру, виразної дикції без жорсткої атаки та домінування *piano* як основної афективної площини.

Важливим компонентом звучання є темброве рівновага між середнім регістром голосу і теситурою фортепіано, що створює особливу «зону камерної прозорості». Саме в цьому контексті формується принцип інтонаційної архітектоніки афекту – вокал як внутрішньо структурований психоемоційний простір, у якому інтонація стає відображенням емоційної динаміки.

Д. Девіс (Davies, 2024) окреслює стиль композиторки як «естетику внутрішньої дисципліни», де максимальна емоційна насиченість досягається мінімальними технічними засобами. Такий виконавський підхід передбачає використання *agogic rubato* у межах гармонічної логіки, але без помітних темпових коливань, аби не порушити структурну цілісність і архітектоніку фрази.

Отже, у творчості Клари Вік-Шуман саме ладогармонічна послідовність і темброве врівноваження формують підґрунтя її індивідуального стилю. Її музика постає як мистецтво внутрішньої зосередженості, у якому кожна інтонація є проявом розумової рефлексії, а кожен звук відкриває простір глибокої духовної щирості.

3.2.4. Психологічна драматургія та вокально-інтонаційна поетика Полін Віардо. Особистість Полін Віардо (1821 – 1910) становить унікальний феномен у контексті європейського камерно-вокального мистецтва XIX століття. Її композиторська та виконавська діяльність поєднує традиції італійської технічної школи *bel canto*, французьку мелодичну аналітику та іспанські ритмоінтонаційні впливи, формуючи нову модель вокальної драматургії, яку можна означити як «інтонаційно-афектний театр у малій формі». Саме завдяки цьому синтезу творчість Віардо набуває подвійного виміру – вокально-технічного та психологічно-драматургійного.

Барбара Кендалл-Девіс (Kendall-Davies, 2013) наголошує, що композиторська творчість Віардо нерозривно пов'язана з її багаторічною концертною діяльністю. Саме глибоке знання можливостей людського голосу, особливостей вокального дихання, природної декламації та ансамблевої взаємодії визначило характер її музичної мови, яка вирізняється пластичною мелодикою, органічною теситурою, стилістичною гнучкістю та винятковою увагою до поетичного тексту.

Дослідження Т. Мольдерф і А. Єзерської засвідчує: «Завдяки унікальній здатності до інтелектуального пізнання Полін створила власний еталонний механізм, увібравши і старовинну, і новітню італійські вокальні школи. Вона володіла природним гарним голосом, почуттям стилю й мистецтвом вокальної орнаментики, які Дж. Россіні вважав характерними рисами *bel canto*; беззаперечною красою тембру, рівністю голосу упродовж усього діапазону, абсолютним контролем дихання (*filare il suono*), кантиленою, блискучою віртуозною технікою вокальної школи» (Мольдерф і Єзерська, 2024: 880).

Як наголошують ті ж дослідниці (Мольдерф і Єзерська, 2024), у творчості Полін Віардо принцип *bel canto* втрачає характер зовнішньої віртуозності й набуває функції психологічного резонатора: дихання, фраза, тембр і динаміка підпорядковуються не технічній демонстрації, а афекту. Гармонічна мова її *mélodies* тяжіє до тональних полів із численними *chromatic inflections*, що створюють ефект «емоційного коливання». Це зумовлює необхідність постійної мікродинамічної варіації – *crescendo–morendo, messa di voce*, нюансованого *rubato parlando*.

У романсі «*Madrid*»⁴⁰, за спостереженням Дж. Маккормака (McCormack, 2009), французька кантилена поєднується з іспанським *habanera*-ритмом. Гармонічна структура твору побудована на чергуванні субдомінантових і тонікальних опор, що створює «ефект маятника» – символ внутрішнього напруження між стриманістю й пристрастю. Виконавиця має сприймати звук не як метричну одиницю, а як семантичний імпульс, у якому резонує психологічний підтекст.

У творі «*Cendrillon*»⁴¹ та інших салонних операх композиторки (Harris, 2005) реалізовано концепцію «*théâtre sans scène*» – «театру без сцени», де інтонація виконує функцію акторського жесту. Тут голос перетворюється на «інтонаційного персонажа», який діє через тембр, дикцію й паузу. У подібних ансамблях фортепіанна партія виступає як оркестрово-гармонічне тло, що акцентує та поглиблює психологічні відтінки музичного образу.

Як зазначає С. Мур (Moore, 2019), деякі вокальні твори П. Віардо можна вважати своєрідною «педагогічною лабораторією камерного *bel canto*»: вони виховують довге дихання, пластичність *legato di voce*, артикуляційну точність і почуття ансамблевої співтворчості. Автор наголошує, що ці композиції є «ідеальною школою дихання та інтонаційної культури» для молодих співачок, адже розвивають не лише техніку, а й здатність передавати *affectus* – психологічну достовірність звуку.

⁴⁰https://www.youtube.com/watch?v=ZZfKWRT3PAw&list=RDZZfKWRT3PAw&start_radio=1 – Madrid by Pauline Viardot

⁴¹<https://www.youtube.com/watch?v=kfmFd4qVWDA> – CENDRILLON by Pauline Viardot (Full Opera)

Б. Гарріс (Harris, 2005) вказує, що у «*Cendrillon*» П. Віардо формується особлива тенденція до «музичного театру без сцени» – інтонаційного драматизму, який потребує акторської майстерності. Згідно з аналізом Дж. МакКормака (2009), її композиції демонструють вплив французької *mélodie*, іспанського фольклору та італійської вокальної лінійності – стилістичне багатоголосся, що вимагає від виконавця тембрової варіативності.

Каталог *mélodies*, укладений С. Баллманом (Ballman, 2021), підтверджує широкий спектр образів – від інтимної ліричності до експресивної віртуозності. У цьому виявляється головна особливість стилю композиторки – здатність поєднувати камерність і театральність, інтелектуальність і афект.

Темброво-виконавський принцип «акустичної тиші» (*voce interna*) є сутністю стилю П. Віардо: співак не «показує» почуття, а втілює їх через внутрішній резонанс звуку. У цьому полягає відмінність її естетики – *bel canto* перетворюється з технічної системи у метод психологічного самовираження, а камерність – у форму інтимної театральності.

Таким чином, Полін Віардо постає унікальним явищем синтезу оперної культури *bel canto* і камерної лірики. Як доводять Т. Мольдерф та А. Єзерська (2024), її вокальна творчість виростає з традицій технічної досконалості, кантиленного дихання та плавності *legato*, проте трансформується у площину психологічної камерності, де головним стає інтонаційний підтекст і духовна достовірність емоції. Виконавська специфіка її пісень полягає у поєднанні оперної пластики й камерної міри: тембр – «актор», інтонація – «жест», а фраза – «психологічна сцена».

3.2.5 Психологічна камерність німецької школи (Жозефіна Ланг, Луїза Райхардт) і симфонізація мелодики у франко-бельгійській традиції (Августа Голмес, Сесіль Шамінад)

У німецькому камерно-вокальному мистецтві XIX століття, зокрема у творчості жінок-композиторок Жозефіни Ланг (1815 – 1880) та Луїзи Райхардт (1779 – 1826), формується тип інтонаційного моноафекту, який можна

означити як «музику мовчазної емоції». Цей різновид Lied вирізняється герменевтичною камерністю, де смисл не проголошується, а виявляється через найтонші відтінки мелодики, ритму й гармонії.

Р. Сісерос (Cisneros, 2022) підкреслює, що ранні *Lieder* Ж. Ланг характеризуються ритмічною симетрією, яка свідомо порушується під впливом мовної інтонації: мікросинкопи, непарні цезури та «дихальна уривчастість» фраз створюють ефект природного мовленнєвого потоку. Гармонічний контекст її творів переважно мінорний, із постійними коливаннями між функціями III і VI ступенів, що зумовлює ефект «плаваючої тональності». У пісні *Das Ständchen*⁴² відчутна «дихальна підтримка» акомпанементу, який не супроводжує, а «вдихає» життя у вокальну лінію. Для виконавця це означає необхідність володіння *intonazione mobile* – технікою рухомої інтонації, коли звук не фіксується в стабільній точці, а пульсує, ніби у процесі мовлення.

А. Кенні (Kenny, 2010) звертає увагу на *Goethe Lieder* Ланг, у яких композиторка досягає глибокої психологічної деталізації мінімальними засобами: мікромодуляціями у межах секунди, ритмічними «зітханнями» та короткими паузами, що перетворюються на «мовчазні інтонації». Р. Джеміан (Jemian, 2010) та М. Лахер (Lacher, 2021) наголошують, що виконання творів Ж. Ланг потребує герменевтичного підходу: інтерпретатор має мислити музику як поезію, уникаючи зовнішньої театральності, дотримуючись психологічної прозорості звуку.

За даними RISM (2018), однією з перших жінок-авторок, які створили інтимний *Lied*-дискурс, зорієнтований на «домашнє музикування» була Луїза Райхардт. Її естетика «вокального мінімалізму» ґрунтується на рівновазі між звуком і тишею: у пісні «*Vanne Felice Rio*»⁴³ тиша функціонує як повноцінний смисловий компонент. Виконання потребує максимальної звукової чистоти та

⁴²https://www.youtube.com/watch?v=eN1ai3dzvBE&list=RDeN1ai3dzvBE&start_radio=1 – RARE: Josephine Lang: "Das Ständchen"

⁴³https://www.youtube.com/watch?v=Dcb-9dWSE7U&list=RDDcb-9dWSE7U&start_radio=1 – Vanne Felice Rio - Louise Reichardt

стриманості – *vibrato quasi nulla*, дихання середнього тиску та осмислення пауз як психологічно значущих частин музичної фрази. Психологічно цей твір нагадує «сповідальний монолог» – не концертну демонстрацію, а камерну розмову.

Таким чином, Жозефіна Ланг і Луїза Райхардт репрезентують німецьку лінію Lied, у якій камерність ототожнюється з інтимною поетичною виразністю, а інтонаційна простота приховує глибину духовного підтексту.

У другій половині XIX століття німецька камерна традиція поступово переростає у франко-бельгійську вокальну школу, у якій поетика інтимності поєднується з оркестровим типом мислення, породжуючи нову якість вокальної виразності, що поєднує ліричність і масштабність звучання.

Творчість Авґусти Голмес (1847 – 1903) є прикладом цього типу мислення. Як зазначає А. Клементс (Clements, 2024) у рецензії «*The Guardian*», у її симфонічних поемах і піснях відчутний вагнерівський вплив, однак саме поєднання монументальності й ліризму формує неповторну стилістику А. Голмес. Вона створює *vocal symphonism*, у якому голос мислиться не як сольний тембр, а як оркестровий шар, що охоплює кілька рівнів емоційного руху. Її композиції вирізняються тривалими *crescendo*, гармонічними дугами та симфонізованою динамічною логікою, завдяки чому камерний Lied набуває монументального дихального розмаху. Виконання пісні «*L'Heure Rose*»⁴⁴ передбачає масштабне дихання у малій формі, гнучке *messa di voce* і здатність створювати «резонансний об'єм» без втрати камерної делікатності.

Сесіль Шамінад (1857 – 1944), представниця пізнього романтизму, у своїй творчості утверджує естетику грації – поєднання витонченості, емоційності та ясності вираження. На думку А. Відігал Розенберг (Vidigal Rosenberg, 2021), її *mélodies* ґрунтуються на тонкій ладогармонічній грі паралельних шостих і нонакордів, збагачених мікропаузами та внутрішнім

44 https://www.youtube.com/watch?v=eoieDpI3754&list=RDeoieDpI3754&start_radio=1 – L'Heure Rose by Augusta Holmès

rubato. Вокальне виконання пісні «*Mots d'amour*»⁴⁵ демонструє важливість природності звукового жесту – відчуття, що фраза народжується з подиху, а не з механічної технічної дії. Голос має звучати у «високій позиції без тиску», тембр – «усміхнений», легкий і прозорий, але водночас внутрішньо насичений. Гармонічні зміщення у її творах створюють ефект «емоційного подиху» жіночої свідомості, який визначає її індивідуальний стиль.

На думку Марти Елліотт (Elliott, 2006), стиль Шамінад поєднує витончену французьку декламацію, природність вокального письма та бездоганне знання особливостей людського голосу, що значною мірою пояснюється її власною концертною практикою. Її твори вирізняються мелодичною пластичністю, прозорою фортепіанною фактурою, емоційною стриманістю та винятковою зручністю для виконавця.

Музика С. Шамінад, як слушно зазначив В. Розенберг (Rosenberg, 2021), є «поетизацією жіночої повсякденності», у якій камералізм перетворюється на простір естетичного самовираження. Виконавська манера тут потребує елегантності інтонації, природного *rubato* та «дихальної музичальності», що створює ефект «емоції, що проживається через дихання».

Таким чином, німецький камерний моноафект (Ж. Ланг, Л. Райхардт) та франко-бельгійський симфонізований камералізм (А. Голмес, С. Шамінад) постають як два полюси однієї художньої системи. У першому випадку камерність – це інтимна, сповідальна форма музичної психології, у другому – оркестрове мислення в межах малої форми, де кожен звук набуває архітектонічної ваги. В обох концепціях визначальним залишається принцип інтонаційної правдивості: афект не зображується, а проживається у звуці, а техніка стає тілом духовного жесту.

⁴⁵https://www.youtube.com/watch?v=NS2maTbfiK8&list=RDNS2maTbfiK8&start_radio=1 – Mots d'amour (Cecile Chaminade)

3.3 Жінка-вокалістка як репрезентантка європейської камерно-вокальної культури XIX ст.

Упродовж XIX століття європейська музична культура переживає масштабні соціокультурні та художньо-естетичні трансформації, що суттєво вплинули на розвиток академічного вокального мистецтва, концертної практики та виконавської традиції. Одним із найважливіших наслідків цих процесів стало переосмислення ролі жінки в музичному житті Європи. Якщо у XVIII столітті професійна діяльність більшості жінок обмежувалася домашнім музикуванням, аристократичними салонами або придворними музичними капелами, то доба романтизму відкрила можливості для їхньої активної концертної, педагогічної, композиторської та просвітницької діяльності. У цей період жінка-вокалістка поступово перетворюється на самостійну творчу особистість, яка не лише інтерпретує музичний текст, а й бере безпосередню участь у формуванні нової виконавської естетики, концертного репертуару та академічної вокальної школи.

На думку Сьюзен Резерфорд (Rutherford, 2006), XIX століття стало переломним етапом у розвитку європейського вокального мистецтва, коли феномен *prima donna* набув нового культурного змісту. Провідні співачки вже не сприймалися виключно як виконавиці оперних партій, а ставали активними учасницями музичного процесу, впливаючи на композиторську творчість, концертне життя та розвиток виконавських традицій. Подібний підхід розвиває Ніколас Кук (Cook, 2013), який у праці «*Beyond the Score*» розглядає музичне виконання як окремий творчий акт, де художній результат формується не лише композитором, а й виконавцем, який через власну інтерпретацію створює новий рівень існування музичного твору. Таке розуміння сутності виконавства стало одним із визначальних принципів романтичної естетики та безпосередньо вплинуло на розвиток камерно-вокальної культури.

Істотну роль у професіоналізації жіночого вокального мистецтва відіграло активне розширення концертної інфраструктури Європи. У першій

половині XIX століття поряд із провідними оперними театрами інтенсивно розвиваються концертні товариства, музичні академії, філармонічні об'єднання та художні салони, які стають осередками камерного музикування. Як зазначає Джеймс Джонсон (Johnson, 2023), саме концертна культура романтичної доби поступово трансформувала музику з елементу придворного життя у важливий складник суспільної культури, а концерт – у самостійну форму художньої комунікації між виконавцем і слухачем. У цих умовах камерний спів набуває особливого значення, оскільки створює простір для безпосереднього емоційного контакту, індивідуальної інтерпретації та тонкого психологічного розкриття музично-поетичного образу.

Водночас змінюється й саме розуміння виконавської майстерності. Якщо класицистична традиція орієнтувалася насамперед на точне відтворення авторського тексту, то романтизм висунув на перший план індивідуальність митця, свободу художнього трактування та психологічну переконливість виконання. На думку Клайва Брауна (Brown, 1999), у XIX столітті виконавська практика дедалі більше відходить від суворої нормативності й набуває рис індивідуального мистецтва, у якому темп, агогіка, динаміка, *rubato*, артикуляція та орнаментика стають засобами особистісного висловлювання виконавця. Аналогічної позиції дотримується Джон Батт (Butt, 2002), який підкреслює, що історично поінформоване виконання не означає буквального копіювання минулого, а передбачає осмислення художніх принципів певної епохи та їхнє творче відтворення в сучасній виконавській практиці.

Саме в романтичну добу остаточно формується новий виконавський ідеал, що поєднував бездоганну вокальну техніку, глибоку музичну культуру, інтелектуальну ерудицію та художню свободу. Родольфо Челлетті (Celletti, 1991) переконливо доводить, що еволюція *bel canto* у XIX столітті полягала не лише в удосконаленні вокальної техніки, а насамперед у зміні її художнього призначення. Якщо раніше колоратура нерідко виступала демонстрацією технічної вправності, то романтичне виконавство підпорядковує всі технічні засоби розкриттю психологічного змісту музичного образу. Саме тому

кантилена, природність звуковедення, гнучкість фразування, культура дихання та інтонаційна виразність стають основою нової виконавської естетики.

Важливого значення набуває й проблема інтерпретації музичного тексту. Річард Тарускін (Taruskin, 1995) наголошує, що виконавська практика XIX століття не передбачала механічного відтворення авторського запису, а ґрунтувалася на творчій співпраці композитора й виконавця, яка дозволяла адаптувати музичний твір до індивідуальних можливостей конкретного артиста. Саме тому імпровізація, варіантність каденцій, зміна орнаментики та індивідуальне темпове трактування були невід'ємними складниками академічного вокального виконавства романтичної доби. Ці особливості значною мірою визначили формування виконавських стилів провідних жінок-вокалісток XIX століття, які стали не лише носіями традицій *bel canto*, а й активними творцями нової європейської камерно-вокальної культури.

Нові художні принципи романтизму знайшли своє найповніше втілення у творчості видатних вокалісток першої половини XIX століття, діяльність яких значною мірою визначила подальшу еволюцію європейського академічного співу. Вони стали не лише блискучими інтерпретаторками оперного та камерно-вокального репертуару, а й активними учасницями формування нової виконавської естетики, що ґрунтувалася на поєднанні технічної досконалості, художньої свободи та глибокої психологічної інтерпретації музичного тексту. Саме творчість цих мисткинь сприяла утвердженню нового типу професійної співачки, яка дедалі більше впливала не лише на концертну практику, а й на композиторську творчість, вокальну педагогіку та розвиток камерно-вокальних жанрів.

Однією з найяскравіших представниць романтичної виконавської культури була Марія Малібран. Її мистецтво сучасники вважали символом нової романтичної естетики, що поєднувала блискучу технічну майстерність із винятковою силою емоційного впливу. За словами Сьюзен Резерфорд (Rutherford, 2006), саме Малібран започаткувала новий тип *prima donna*, для

якої головним художнім критерієм стала не демонстрація вокальної віртуозності, а правдивість сценічного переживання й психологічна переконливість образу. Її виконавська манера вирізнялася пластичністю вокальної фрази, природністю *rubato*, свободою орнаментального варіювання та надзвичайною увагою до художнього змісту поетичного тексту. Гіларі Порісс (Poriss, 2009) підкреслює, що саме виконавська індивідуальність Малібран сприяла зміні традиційних уявлень про співвідношення композиторського задуму та виконавської свободи, оскільки її інтерпретації нерідко ставали взірцем для наступних поколінь співаків.

Не менш вагомий вплив на розвиток європейської вокальної культури мала Ізабелла Кольбран, ім'я якої нерозривно пов'язане з творчістю Джоаккіно Россіні. Саме для її голосу композитор створив низку провідних оперних партій, що визначили вершину розвитку італійського *bel canto*. Філіп Госсетт (Gossett, 2019) наголошує, що співпраця Россіні з Кольбран стала одним із найпереконливіших прикладів творчої взаємодії композитора та виконавця, коли індивідуальні вокальні можливості співачки безпосередньо впливали на теситуру, драматургію та інтонаційну організацію музичного матеріалу. Родольфо Челлетті (Celletti, 1991) також підкреслює, що виконавська манера Кольбран репрезентувала академічний ідеал італійської школи, заснований на досконалому *legato*, рівності регістрів, винятковій кантилені та благородстві звуковедення, які стали визначальними ознаками зрілого *bel canto*.

Особливий етап розвитку романтичного виконавства пов'язаний із творчістю Джудітти Пасті. Саме вона першою переконливо продемонструвала можливість органічного поєднання класичних принципів *bel canto* з новою психологічною драматургією романтизму. На відміну від попереднього покоління співаків, Паста розглядала вокальну техніку як інструмент розкриття внутрішнього світу персонажа. Її мистецтво вирізнялося глибокою увагою до поетичного тексту, широкою динамічною палітрою, пластичністю музичного розвитку та винятковою емоційною переконливістю. Як зазначає Карл Дальгауз (Dahlhaus, 1989), саме в романтичну добу вокальна

інтонація остаточно набуває функції психологічної характеристики образу, а музична драматургія дедалі більше підпорядковується розкриттю внутрішнього емоційного розвитку героя. У творчості Джудітти Пасті ці тенденції отримали одне з найяскравіших художніх втілень.

Подальший розвиток європейської камерно-вокальної культури нерозривно пов'язаний із діяльністю Полін Віардо, яка стала однією з найуніверсальніших мисткинь XIX століття. Вона успішно поєднувала концертну діяльність, педагогіку, композиторську творчість і музично-просвітницьку роботу. Її виконавський стиль сформувався на перетині кількох національних традицій – італійської, французької та німецької, що забезпечило виняткову художню різноманітність її концертного репертуару. Барбара Кендалл-Девіс (Kendall-Davies, 2013) підкреслює, що Віардо належала до нового покоління музикантів, для яких виконавство, композиція й педагогіка становили єдиний творчий процес. Саме тому її діяльність мала визначальний вплив на розвиток європейської камерно-вокальної культури другої половини XIX століття. Водночас універсальність творчої особистості Віардо стала одним із найпереконливіших прикладів зміни суспільного статусу жінки-музиканта, яка поступово перетворювалася на рівноправного учасника європейського художнього процесу.

Не менш важливу роль у становленні європейської камерно-вокальної культури відіграла Клара Шуман, діяльність якої стала своєрідним уособленням німецької романтичної виконавської традиції. Попри світове визнання як піаністки, її творчість істотно вплинула на формування нової культури ансамблевого музикування, у якій вокальна та фортепіанна партії розглядалися як рівноправні складові єдиного художнього цілого. На відміну від італійської школи *bel canto*, де головна увага приділялася красі вокального звучання, німецька традиція орієнтувалася на глибоке розкриття поетичного змісту, точність інтонації та художню єдність слова й музики. Ненсі Райх (Reich, 2013) підкреслює, що саме концертна діяльність Клари Шуман сприяла утвердженню нової моделі камерного виконавства, заснованої на високій

ансамблевій культурі, уважному ставленні до авторського тексту та інтелектуальному осмисленні музичного твору. Її інтерпретації творів Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса, Франца Шуберта та Фелікса Мендельсона стали еталоном романтичного камерного музикування і суттєво вплинули на розвиток європейської концертної практики.

Особливе місце в історії вокального мистецтва XIX століття належить Дженні Лінд, яку сучасники називали «шведським соловейком». Її виконавська манера принципово відрізнялася від традиційної оперної ефектності першої половини XIX століття. Для мистецтва Лінд були характерні природність звуковедення, бездоганна чистота інтонації, надзвичайна культура дихання, м'якість кантилени та духовна зосередженість виконання. Джон Поттер (Potter, 2000) зазначає, що творчість Лінд стала важливим етапом переходу від віртуозної вокальної естетики до художньо виваженого академічного співу, у якому технічна майстерність повністю підпорядковувалася змісту музичного твору. Саме тому її концертна діяльність значною мірою сприяла популяризації камерно-вокального репертуару серед широкої європейської аудиторії.

Об'єднуючою рисою діяльності всіх провідних вокалісток романтичної доби стало їхнє безпосереднє залучення до формування нової виконавської культури. Якщо раніше співак здебільшого виконував уже завершений авторський текст, то в XIX столітті він дедалі частіше ставав активним співтворцем музичного твору. Річард Тарускін (Taruskin, 1995) наголошує, що романтична виконавська практика передбачала значну свободу художньої інтерпретації, яка виявлялася у використанні *rubato*, варіантної орнаментики, зміні каденцій, темпових відхилень та індивідуальному трактуванні авторського тексту. Саме така творча взаємодія між композитором і виконавцем стала однією з найхарактерніших ознак музичної культури XIX століття.

Особливо яскраво ця тенденція проявилася у творчості Джоаккіно Россіні. Створюючи свої вокальні партії, композитор орієнтувався не лише на

вимоги жанру, а й на індивідуальні особливості конкретних виконавиць. Філіп Госсетт (Gossett, 2019) переконливо доводить, що багато партій Россіні формувалися у процесі безпосередньої співпраці з Ізабеллою Кольбран, яка брала активну участь у виробленні виконавської редакції творів, пропонуючи зміни орнаментики, каденцій і навіть окремих фрагментів вокальної партії. Подібна практика була характерною і для творчості Вінченцо Белліні, який, працюючи з Джудіттою Пастою, прагнув максимально враховувати її драматичний темперамент та індивідуальну манеру фразування. У результаті виник новий тип романтичної вокальної драматургії, у якому технічна майстерність остаточно підпорядковувалася художній правді музичного образу.

Подальший розвиток цих принципів простежується у другій половині XIX століття, коли дедалі більшого значення набуває камерно-вокальне виконавство. На відміну від оперної сцени, камерний концерт вимагав від співака не лише бездоганного володіння вокальною технікою, а й глибокого знання літератури, поезії, стилістики та історичного контексту музичного твору. Саме тому виконавець поступово перетворюється на інтелектуального інтерпретатора, здатного розкрити багатошаровий художній зміст вокальної композиції. Як підкреслюють Колін Лоусон і Робін Стоуелл (Lawson & Stowell, 1999), історія виконавського мистецтва XIX століття демонструє поступовий перехід від ремісничого володіння вокальною технікою до формування комплексної художньої культури виконавця, у якій поєднуються професійна майстерність, історичне мислення та індивідуальна інтерпретація музичного тексту.

Таким чином, діяльність Марії Малібран, Ізабелли Кольбран, Джудітти Пасті, Полін Віардо, Клари Шуман та Дженні Лінд засвідчує, що саме жінки-вокалістки стали одними з головних творців романтичної виконавської традиції. Вони сформували нові критерії художньої інтерпретації, суттєво вплинули на розвиток академічної вокальної техніки, розширили жанрові межі камерно-вокального мистецтва та заклали підвалини сучасної культури

концертного виконавства. Їхня творчість переконливо демонструє, що романтична виконавська школа була результатом постійного творчого діалогу між композитором, виконавцем і слухачем, у якому жінка-вокалістка посіла центральне місце.

Поряд із концертною діяльністю одним із найважливіших напрямів професійної самореалізації жінок-вокалісток ХІХ століття стала вокальна педагогіка. Саме педагогічна практика забезпечила збереження та подальший розвиток традицій *bel canto*, сформованих у першій половині століття, а також їх адаптацію до нових художньо-естетичних вимог романтизму. Якщо раніше вокальне навчання ґрунтувалося переважно на індивідуальному наслідуванні майстра, то у ХІХ столітті воно поступово набуває ознак науково обґрунтованої системи, яка поєднує практичний досвід виконавства із знаннями фізіології голосу, акустики, художньої інтерпретації та стилістики музичного мистецтва.

Фундаментальне значення для становлення сучасної вокальної педагогіки мала діяльність Мануеля Гарсії II. У працях «*L'Art du chant*» (1847) та «*Nouveau traité sommaire de l'art du chant*» він уперше систематизував принципи функціонування голосового апарату, розкрив закономірності роботи дихального механізму, формування співочого звуку, регістрової єдності та вокальної артикуляції. Особливо важливим стало застосування Гарсією ларингоскопа, що започаткувало наукове дослідження фізіології співу. Річард Міллер (Miller, 1996) підкреслює, що саме праці Гарсії стали основою більшості сучасних методик академічного вокалу, адже вперше поєднали емпіричний досвід італійської школи *bel canto* із науковим аналізом процесів голосотворення.

Подальший розвиток педагогічної думки пов'язаний із творчістю Джованні Баттісти Ламперті (Lamperti, 1905), який продовжив традиції італійської школи співу. У праці «*The Technics of Bel Canto*» він особливу увагу приділяє культурі співочого дихання, рівності регістрів, плавності звуковедення та природності вокальної емісії. Ламперті наголошує, що

справжня технічна майстерність не повинна бути самоціллю, а має підпорядковуватися художньому змісту твору, сприяючи створенню цілісного музичного образу. Подібні ідеї розвиває Джеймс Старк (Stark, 2003), який розглядає історію *bel canto* як безперервний процес удосконалення вокальної техніки відповідно до еволюції музичного стилю та виконавської практики.

Не менш вагомий внесок у розвиток академічної вокальної освіти зробила Матильда Маркезі (Marchesi, 2014) – одна з найавторитетніших представниць європейської педагогічної школи другої половини XIX століття. Її методика, викладена у праці «*Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*», ґрунтується на принципах поступового розвитку голосу, природності звукоутворення, гнучкості вокального апарату та художньої доцільності технічних прийомів. Маркезі розглядала кантилену як основу професійного академічного співу, а технічні вправи – як засіб формування музичного мислення та виконавської культури, а не лише розвитку голосових можливостей.

Водночас педагогічна діяльність жінок-вокалісток значно виходила за межі традиційного навчання вокальної техніки. Найяскравішим прикладом такого комплексного підходу стала Полін Віардо, педагогічна система якої поєднувала вокальну майстерність із широкою гуманітарною освітою. Вона переконувала своїх учнів у необхідності ґрунтовного вивчення літератури, іноземних мов, історії музики, поезії та сценічної майстерності. На думку Барбари Кендалл-Девіс (Kendall-Davies, 2013), саме універсалізм педагогічної концепції Віардо став одним із визначальних чинників формування сучасної академічної вокальної освіти, оскільки підготовка співака розглядалася як розвиток цілісної творчої особистості, а не лише носія професійної техніки.

Подібний підхід відповідав загальним тенденціям розвитку романтичної виконавської культури. Як зазначає Марта Елліотт (Elliott, 2006), у XIX столітті професійна підготовка вокаліста дедалі більше орієнтується на формування індивідуального виконавського стилю, здатності до художньої інтерпретації та стилістично достовірного виконання творів різних епох і

національних шкіл. Саме тому академічна вокальна освіта поступово перетворюється на комплексну систему, що поєднує технічну, музично-теоретичну, історичну та художньо-естетичну підготовку.

Важливо підкреслити, що педагогічна діяльність жінок-вокалісток мала значення не лише для підготовки нового покоління співаків, а й для збереження виконавських традицій *bel canto*. Завдяки діяльності Полін Віардо, Матильди Маркезі та їхніх численних учениць основні принципи італійської вокальної школи були передані наступним поколінням виконавців і стали невід'ємною складовою європейської академічної вокальної культури. У результаті педагогічна практика перетворилася на один із головних механізмів спадкоємності виконавської традиції, забезпечивши її безперервний розвиток упродовж другої половини XIX та початку XX століття.

Не менш важливою сферою діяльності жінок-вокалісток XIX століття стала концертна практика, яка значною мірою визначила подальший розвиток європейської камерно-вокальної культури. У романтичну добу камерний концерт остаточно утверджується як самостійна форма музичного життя, поступово виходячи за межі приватних аристократичних салонів. Активне зростання кількості публічних концертів, діяльність філармонічних товариств, музичних академій і мистецьких об'єднань сприяли демократизації музичного мистецтва та розширенню слухацької аудиторії. Як зазначає Джеймс Джонсон (Johnson, 2023), саме в XIX столітті концерт набуває нового соціокультурного значення, перетворюючись із форми придворної розваги на один із провідних інститутів європейської музичної культури.

Важливою особливістю цього процесу стало розширення жанрового складу концертних програм. Поряд із традиційними оперними аріями дедалі більшого поширення набувають романси, арієти, канцонети, балади, елегії, баркароли, французькі *mélodies*, німецькі *Lied* та обробки народних пісень. Подібне поєднання різножанрового репертуару відповідало естетичним принципам романтизму, який прагнув максимально повного розкриття внутрішнього світу людини через багатство поетичних образів і музичних

форм. Карл Дальгауз (Dahlhaus, 1989) наголошує, що саме романтична музична культура остаточно закріпила за камерною вокальною музикою статус самостійної художньої сфери, рівнозначної за своїм мистецьким значенням опері та симфонічній творчості.

Особливу роль у формуванні нового концертного репертуару відіграли провідні вокалістки епохи. Полін Віардо, Дженні Лінд, Аделіна Патті, Марія Малібран та інші мисткині активно включали до своїх програм не лише добре відомі твори, а й композиції сучасних авторів, сприяючи їх популяризації та поширенню в європейському музичному просторі. Завдяки їхній діяльності камерно-вокальна музика Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаетано Доницетті, Франца Шуберта, Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса, Гектора Берліоза, Шарля Гуно та Каміля Сен-Санса швидко увійшла до концертної практики багатьох європейських країн. Філіп Госсетт (Gossett, 2019) підкреслює, що саме авторитет провідних виконавиць часто визначав подальшу сценічну долю нових творів, оскільки їхнє виконання ставало своєрідною рекомендацією для концертних організаторів і музичної громадськості.

Не менш суттєвою особливістю концертної діяльності романтичної доби стало формування індивідуальної репертуарної політики виконавця. Якщо в попередні історичні епохи програма значною мірою визначалася вимогами театру або замовника, то в XIX столітті провідні артисти дедалі частіше самостійно добирали репертуар, вибудовуючи його відповідно до власної художньої концепції. Подібний підхід, на думку Пітера Ківі (Kivy, 1995), свідчить про зміну самого розуміння музичного виконавства, у якому концертна програма починає сприйматися як завершений художній твір зі своєю драматургією, стилістичною логікою та образною цілісністю.

Особливе значення для розвитку камерного виконавства мала багатомовність провідних співачок. Полін Віардо, Дженні Лінд, Марія Малібран та інші виконавиці однаково вільно виконували твори італійською, французькою, німецькою, іспанською та англійською мовами. Така

універсальність сприяла активному культурному діалогу між національними школами та значно розширила географію поширення камерно-вокальної музики. Як зазначають Колін Лоусон і Робін Стоуелл (Lawson & Stowell, 1999), саме міжнародна концертна практика XIX століття стала одним із головних чинників взаємозбагачення європейських виконавських традицій, сприяючи формуванню єдиного академічного вокального простору.

Показовим є і той факт, що концертна діяльність жінок-вокалісток дедалі частіше поєднувалася з музично-просвітницькою місією. Вони організовували благодійні концерти, підтримували молодих композиторів, сприяли популяризації національної музики та розвитку музичної освіти. Завдяки цьому професійна діяльність співачки виходила далеко за межі суто виконавської практики, набуваючи важливого культуротворчого значення. Саме тому романтична доба сформувала новий тип універсального музиканта, який поєднував концертне виконавство, педагогічну діяльність, просвітництво та активну участь у суспільному культурному житті.

Отже, концертна практика жінок-вокалісток XIX століття стала одним із визначальних чинників розвитку європейської камерно-вокальної культури. Вона сприяла формуванню нового концертного канону, розширенню жанрових меж камерної музики, популяризації творчості сучасних композиторів, зміцненню міжнародних мистецьких зв'язків та утвердженню нової моделі професійного виконавця, яка поєднувала високу вокальну майстерність, широку гуманітарну освіту й активну культурно-просвітницьку діяльність.

Отже, діяльність жінок-вокалісток XIX століття охоплювала практично всі сфери професійного музичного життя – концертне виконавство, вокальну педагогіку, композиторську творчість, просвітницьку та громадську діяльність. Саме ця універсальність дозволила їм стати визначальними постатями європейської камерно-вокальної культури. Вони сформували нові виконавські ідеали, сприяли удосконаленню техніки *bel canto*, розширили жанрові межі камерно-вокальної музики, утвердили нові принципи художньої

інтерпретації та заклали основи сучасної академічної вокальної школи. Їхній творчий доробок засвідчує, що розвиток європейського камерно-вокального мистецтва XIX століття був результатом плідної взаємодії виконавської, педагогічної та композиторської практики, а внесок жінок у цей процес є одним із найважливіших чинників еволюції музичної культури романтичної доби.

Аналіз розвитку європейського камерно-вокального мистецтва XIX століття переконує, що діяльність жінок-вокалісток стала одним із визначальних чинників його еволюції. Їхній внесок не обмежувався концертним виконавством, а охоплював практично всі сфери музичного життя: педагогіку, композиторську творчість, концертну організацію, популяризацію національних музичних шкіл та формування нової виконавської естетики. Саме така багатогранність професійної діяльності забезпечила поступове утвердження жінки як рівноправного учасника європейського музично-культурного процесу.

Однією з найважливіших заслуг провідних вокалісток романтичної доби стало формування нових принципів художньої інтерпретації. Якщо в попередні століття основною функцією виконавця вважалося точне відтворення авторського тексту, то XIX століття висунуло на перший план індивідуальність артиста, його художнє мислення та здатність до творчого осмислення музичного твору. Як зазначає Ніколас Кук (Cook, 2013), романтичне виконавство остаточно закріпило за інтерпретацією статус самостійного виду художньої творчості, у якому виконавець стає співтворцем музичного тексту. Подібної думки дотримується і Річард Тарускін (Taruskin, 1995), який розглядає історію музичного виконавства як процес постійної взаємодії композиторської та виконавської традицій, що спільно формують художній зміст твору.

Важливою особливістю діяльності жінок-вокалісток стала їхня здатність об'єднувати різні національні виконавські школи. Саме завдяки міжнародній концертній діяльності Полін Віардо, Дженні Лінд, Аделіни Патті та інших

видатних співачок активно поширювалися традиції італійського *bel canto*, французької *mélodie* та німецького *Lied*. Як підкреслюють Колін Лоусон і Робін Стоуелл (Lawson & Stowell, 1999), саме мобільність європейських виконавців XIX століття стала одним із найважливіших чинників формування єдиного художнього простору академічного вокального мистецтва, у якому відбувалося взаємне збагачення різних національних виконавських традицій.

Не менш важливим наслідком діяльності провідних співачок стало підвищення суспільного статусу камерно-вокальної музики. Якщо на початку XIX століття камерні жанри ще нерідко сприймалися як домашнє або салонне музикування, то вже у другій половині століття вони остаточно утверджуються як самостійний напрям професійного концертного мистецтва. Цьому значною мірою сприяла репертуарна політика жінок-виконавиць, які активно включали камерні твори до своїх концертних програм, демонструючи їхню художню цінність поряд із масштабними оперними композиціями. Карл Дальгауз (Dahlhaus, 1989) зазначає, що саме романтична епоха забезпечила камерній вокальній музиці статус одного з провідних жанрів європейської професійної культури.

Водночас діяльність жінок-вокалісток сприяла істотному оновленню самої виконавської техніки. Розвиток кантилени, удосконалення мистецтва legato, формування принципів природного дихання, пластичність фразування, органічність вокальної декламації та художня доцільність орнаментики стали невід'ємними ознаками романтичного академічного співу. Родольфо Челлетті (Celletti, 1991) підкреслює, що саме виконавська практика XIX століття перетворила технічні засоби *bel canto* на універсальну систему художньої виразності, яка й сьогодні залишається основою професійної вокальної освіти. Подальший розвиток цих принципів отримав наукове обґрунтування у працях Мануеля Гарсії, Джованні Баттісти Ламперті, Матильди Маркезі та Річарда Міллера (García, 1847; Lamperti, 1905; Marchesi, 2014; Miller, 1996), які заклали фундамент сучасної академічної вокальної педагогіки.

Отже, історія європейської камерно-вокальної культури XIX століття переконливо засвідчує, що жінки-вокалістки були не лише блискучими виконавицями, а й активними учасницями культурно-історичного процесу. Їхня діяльність сприяла формуванню нових виконавських стилів, удосконаленню вокальної техніки, розвитку музичної освіти, становленню концертної практики та активному поширенню камерно-вокального репертуару. Саме завдяки їхній творчості камерний спів перетворився на один із найважливіших напрямів європейського музичного мистецтва, а сформовані ними художні принципи й сьогодні залишаються фундаментом академічної вокальної школи.

Висновки до Розділу 3

Вивчення заявленої тематики через гендерно-інтерпретативний підхід дозволив більшою мірою спостерігати специфіку «чоловічої» та «жіночої» вокальної лірики XIX ст.

Аналіз камерно-вокальної творчості жінок-композиторок XIX століття – від Фанні Мендельсон-Гензель і Клари Вік-Шуман до Полін Віардо, Жозефіни Ланг, Луїзи Райхардт, Августи Голмес і Сесіль Шамінад – дозволяє окреслити новий тип художнього мислення, який постає як **структурно-виконавська парадигма жіночого Lied**. Йдеться не лише про стильові чи технічні риси, а про цілісну інтонаційно-семантичну модель, у якій композиторська логіка, вокальна артикуляція й гармонічна драматургія перебувають у взаємозалежній інтеграції.

Центральним принципом цього репертуару є *єдність слова і звуку*, що формує основу інтонаційної організації. Жіночий Lied не тяжіє до контрастів або драматичних зіставлень, притаманних чоловічій романтичній традиції (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф), а втілює *continuum* – безперервне емоційне поле, де поетичний текст і музична тканина утворюють синкретичну цілісність. Відтак виконавиця має мислити текст як звукову субстанцію, а звук

– як носій сенсу. Виникає вимога *intonatio affettiva* – інтонації як акту духовного афекту, а не риторичного ефекту.

Другою домінантою жіночого Lied є *темброво-динамічна делікатність*. Камерна вокальність жінок-композиторок формує нову естетику звукової культури: *mezza voce* замість форсованого *forte*, динамічні «дихальні» криві, використання *messa di voce* як конструктивного елементу. Тут *piano* стає не проявом слабкості, а вищим ступенем сенсової концентрації. Динамічна амплітуда – символ духовного такту, своєрідна «мова довіри» між виконавицею і слухачем.

Третій вимір – *гармонічна аналітичність виконання*. Гармонія у жіночому Lied діє як «емоційна логіка», що керує психологічною драматургією. Зміна гармонічної функції рівнозначна зміні емоційного стану. Тому виконавиця має не лише контролювати інтонаційну точність, а й розуміти гармонічні зв'язки, будуючи динаміку відповідно до «дихання» гармонії, а не до метричного ритму. У цьому проявляється інтелектуалізація вокального мислення – поєднання слуху аналітика й емоційної інтуїції.

Четвертим принципом є *фразова архітектоніка, заснована на природному диханні*. Жіноча камерна поетика відмовляється від симетричних квадратних періодів на користь «інтонаційних дужок» – живих, асиметричних ліній, що відображають психологічну логіку почуття. У Ф. Мендельсон-Гензель це проявляється як «дихальна варіаційність», у К. Шуман – як структурна дисципліна фрази, у П. Віардо – як драматичний «театр паузи», у С. Шамінад – як гра мікропауз. Для виконавиці дихання стає не просто фізіологічною функцією, а носієм форми, її пластичною основою.

П'ятий аспект – *камерна етика інтонаційної правдивості*. На відміну від оперної експресії, жіноча камерність базується на принципі «правди тиші». Афект тут не демонструється, а проживається у внутрішньому просторі голосу. Тембр – це не дзеркало емоції, а її живе тіло; звук – не акт показу, а акт свідомості. Таким чином, жіночий Lied перетворює вокал у медитативний

простір, де техніка стає етикою, а вираження – формою духовного самоусвідомлення.

У структурно-виконавському вимірі жіночого Lied вирізняються універсальні принципи:

- *інтонаційна континуальність* – плавність фразування, безшовність форми;
- *гармонічна динаміка як носій афекту* – кожна функція несе психологічний зсув;
- *тональна амбівалентність* – схильність до модальних відхилень, неаполітанських барв, інтонаційної невизначеності;
- *тембрально-артикуляційна пластичність* – робота з резонансом, мінімізація вібрації, дихальна економія;
- *фактурна рівноправність партій* – фортепіано й голос утворюють єдиний ансамбль, «організм інтонації»;
- *семантика паузи* – тиша як смислотворний елемент, простір внутрішньої присутності.

Ці принципи формують *інтонаційно-аналітичну емпатію* – тип виконавської свідомості, у якому технічне, психологічне та духовне функціонують як єдність. Голос тут мислить, відчуває й осмислює водночас.

Отже, запропонуємо виконавську модель жіночого Lied, яка базується на п'яти ключових засадах:

- *словесно-інтонаційна єдність* – текст і музика злиті в єдину звукову плоть (Ф. Мендельсон-Гензель, М. Малібран);
- *темброва делікатність і психологічна щирість* – формування інтонації довіри, де внутрішня емоційність поєднується зі стриманістю (К. Шуман, І. Кольбран);
- *bel canto постає як духовний інструмент* – коли дихання перетворюється на драматургічний чинник, керуючи емоційною логікою фрази й внутрішнім розвитком вокального образу;

- *інтелектуалізація вокалу* – у творах К. Шуман акцент робиться на осмисленому фразуванні, гармонічному аналізі, читанні підтексту;
- *мініатюрна драматургія* – Lied як психологічна сцена, де співачка є і оповідачкою, і героїнею.

Таким чином, можна стверджувати, що жіночий камерний вокал XIX століття у композиторсько-виконавській творчості – не периферія романтизму, а його концептуальний центр. Якщо в чоловічому Lied афект є об'єктом вираження, то в жіночому – це форма самопізнання. Камерно-вокальна творчість Ф. Мендельсон-Гензель, К. Шуман, І. Малібран, І. Кольбрандт й інших мисткинь утворює *філософію жіночого інтонування* – естетику внутрішнього звучання, де техніка стає етикою, звук – мисленням, а тиша – формою істини.

ВИСНОВКИ

Здійснення системного дослідження, що присвячено розробці типології камерно-вокальної творчості європейських композиторів XIX ст. у жанрово-стильовому та гендерно-виконавському аспектах, дозволило сформулювати наступні результати через декілька позицій.

1. Концепція пропонованого дослідження ґрунтується на розумінні феномена камерності як особливого типу художнього мислення, що визначає специфіку композиторської поетики, жанрової системи та виконавської інтерпретації камерно-вокальної музики XIX століття.

Теоретичний аспект пов'язаний з усвідомленням феномену камерності, що у XIX ст. існувала паралельно з оперністю та симфонічністю. В *музичному мистецтві* XIX ст. вона визначає не лише форму музикування, а й спосіб осмислення взаємин людини та світу, що реалізується в різних національних школах і жанрах через пріоритет психологічної виразності, ліризацію та індивідуалізацію художнього висловлювання. Вона позначає особливий спосіб спілкування та стає модусом творчості й точкою відліку для формування виконавських стратегій.

В дисертації окремо здійснено цілісний аналіз камерності як категорії в контексті жіночої композиторської та виконавської творчості XIX століття та визначено типологію проявів камерності у вокальній музиці італійських оперних композиторів та жінок-композиторок – від інтимно-ліричної сповіді до соціально-рефлексивного вислову. Аналіз дозволив розкрити взаємозв'язок між камерністю та гендерною ідентичністю як чинниками формування авторського стилю та обґрунтувати тезу, що естетика камерності у творчості жінок-композиторок стала однією з форм культурного самоствердження й інтелектуальної автономії у XIX столітті.

2. *Жанровий* аспект пов'язаний з завданням типологізації малих вокальних форм. Теоретичні основи вивчення жанрів камерно-вокальної музики дозволили здійснити історичний екскурс шляхів розвитку малих жанрів та віднайти основні закони побудови цих жанрових різновидів.

Зокрема арієта здійснила певну модуляцію від варіанту жанру XVII ст. (коли позначалася як невелика арія і взагалі багато чого взяла від жанру арії) до виокремлення у камерно-вокальну форму у XIX ст. По відношенні до інших малих жанрів (аріозо, канцонета, баркарола, романс та ін.) можна знайти невеликі відмінності (наприклад, гітарний акомпанемент у канцонетах, або тріолі у баркаролах), але більше має вплив стиль композитора. З точки зору жанру є велика різноманітність малих вокальних форм, типологію яких запропоновано у висновках до Розділу 2.

3.Композиторська інтерпретація жанрів. Кожен з композиторів в камерно-вокальних жанрах втілює риси власного стилю. Зокрема, оперна творчість Дж. Россіні, його тяжіння до шикарного звучання інструментального супроводу, оркестрових (інструментальних) барв, образність, що втілюється у пластиці вокальної лінії, примхлива мелодика – все це можемо знайти в його малих камерно-вокальних жанрах, багатих не тільки кількісно, але й якісно. Дж. Россіні писав романси, канцонети, баркароли, танці – все жанрове розмаїття малих форм, що існувало на той момент, втілено в його творчості. Цікаво те, що вокальна партія не є простою, але й вона не складна, хоча розрахована не на домашнє музикування. Оперні впливи відчуються у малих камерно-вокальних жанрах Г. Доніцетті та С. Меркаданте. Наскільки різною є оперна творчість цих композиторів, настільки різними є арієти. Зокрема, арієтам С. Меркаданте притаманний драматизм та сценічність. Це майже завжди – сцени, а не пісні (романси). Вокальна пластика, гнучкість та ліричний тон більш характеризує арієти Г. Доніцетті, як й всі його безсмертні оперні шедеври.

Гендерно-інтерпретативний та культурологічний підхід дозволив систематизувати діяльність жінок-композиторок та жінок-вокалісток та зазначити, що їхня композиторська творчість, яка посіла важливе місце в історії європейської камерно-вокальної культури, стала логічним продовженням їхньої концертної, педагогічної, соціально-культурної, проєкційної діяльності. На відміну від попередніх історичних епох, коли

жінка переважно виступала виконавицею чужих творів, романтизм створив передумови для її активної композиторської самореалізації. Саме багаторічна концертна практика, глибоке знання вокальної техніки та постійне спілкування з провідними композиторами епохи дозволили багатьом видатним співачкам сформувати власний композиторський стиль, у якому органічно поєдналися виконавський досвід і творче мислення.

Особливого значення набуває творчість Полін Віардо, яка належить до найвизначніших універсальних музикантів XIX століття. Її спадщина охоплює понад півтори сотні вокальних творів, серед яких романси, *mélodies*, вокальні цикли, мазурки, камерні ансамблі, дитячі опери та педагогічні композиції. Не менш показовою є композиторська спадщина Клари Шуман, яка тривалий час залишалася в тіні її концертної діяльності. Проте сучасні музикознавчі дослідження переконливо доводять, що її романси та *Lied* посідають важливе місце в історії німецької камерно-вокальної музики. Для них характерні тонке відчуття поетичного слова, рівноправність вокальної й фортепіанної партій, вишукана гармонічна мова та глибока психологічна виразність.

Поряд із Кларою Шуман значний внесок у розвиток романтичного *Lied* зробила Фанні Мендельсон-Гензель. Її творчий доробок охоплює понад чотириста композицій, серед яких важливе місце займають камерно-вокальні твори. Незважаючи на тривале недооцінювання її спадщини, сучасні дослідження засвідчують високий художній рівень її музики, що поєднує характерні риси німецького романтизму, багатство гармонічної мови та виняткову увагу до психологічної інтонації поетичного тексту. Саме творчість Фанні Мендельсон стала одним із важливих етапів розвитку жіночої композиторської школи XIX століття. Окремого значення набуває творчість Сесіль Шамінад, яка представляє вже пізній романтизм. Її камерно-вокальна спадщина складається з численних *mélodies*, романсів і салонних пісень, що швидко здобули популярність у Франції, Великій Британії та Сполучених Штатах. Водночас не можна оминати увагою і творчість Марії Малібран. Попри відносно невелику кількість її композицій, вони становлять важливу

частину салонної вокальної культури першої половини XIX століття. Романси та пісні М. Малібран демонструють глибоке знання вокальної природи людського голосу, органічне використання принципів *bel canto* та прагнення до максимально природної єдності музики і слова.

Власний сценічний досвід дозволив їм створити високохудожні камерно-вокальні твори, у яких органічно поєдналися принципи *bel canto*, національні особливості європейських вокальних шкіл, досконале знання людського голосу та глибоке відчуття поетичного тексту. Їхня творчість переконливо засвідчує, що жінки XIX століття були не лише видатними виконавицями, а й активними творцями європейської музичної культури, чия спадщина істотно вплинула на подальший розвиток камерно-вокального мистецтва XX століття.

Таким чином, діяльність жінок-співачок XIX століття стала важливим чинником еволюції європейської музичної культури. Їхній внесок полягає не лише у створенні високих зразків виконавського мистецтва, а й у формуванні нової моделі професійного музиканта, який поєднує концертне виконавство, педагогічну, композиторську, науково-просвітницьку та культуротворчу діяльність. Саме ця універсальність визначила особливе місце жінок у розвитку європейської камерно-вокальної традиції XIX століття та створила підґрунтя для подальшого розвитку жіночої професійної музичної творчості у XX столітті.

4. *Виконавська інтерпретація жанрів.* Аналіз взірців камерно-вокальної творчості обраних композиторів дозволили виявити основні позиції їхніх новацій щодо вокального виконавства, а також – напрацювати важливі параметри камерно-вокальної інтерпретації. У дослідженні проаналізовано більше 30 інтерпретаційних версій, на ґрунті яких виокремлено риси виконавської поетики: психологічна деталізація, природність декламаційності, стриманість емоційних проявів, інтелектуалізація виконання, природність вокального мовлення, індивідуалізація героя ліричного висловлювання.

Виконавська робота над малими вокальними формами є окремим напрямом, який потребує спеціального вивчення як з огляду на стильові константи, що мають вияв в таких творах, так й з огляду на них як своєрідну творчу лабораторію, де композитор міг бути більш вільним у власному виборі текстів, образів, тематик та виконавців. Це безпосередньо стосується творчості тих італійських оперних композиторів, обраних для аналізу в межах розділу, малі вокальні форми яких є багаточисленими та різноманітними і цікавими як з точки зору жанрово-стильових новацій, так й для аналізу інтерпретацій видатними виконавцями.

Аналіз окремих творів показав, що кожен із них розкриває певний аспект професійної виконавської підготовки. Арієти формують культуру кантилени, регістрову рівність і технічну свободу голосу; романси розвивають психологічне мислення, мистецтво тембрової драматургії та художньої декламації; анакреонтики виховують відчуття камерного стилю, інтонаційну витонченість і музичний смак; канцони вдосконалюють уміння будувати масштабну драматургію засобами внутрішньої емоційної виразності. Особливого значення набуває активне функціонування камерно-вокальних творів означених композиторів у системі професійної музичної освіти Китаю. Вони широко використовуються у навчальному процесі як ефективний засіб формування культури вокального звука, розвитку кантиленного мислення, удосконалення колоратурної техніки, ансамблевих навичок, художньої декламації та стилістичної компетентності. Це свідчить про високий педагогічний потенціал росіївського репертуару та його здатність інтегруватися у різні національні виконавські традиції без втрати власної стильової ідентичності.

Результатом дослідження є формування *виконавських моделей* малих вокальних жанрів XIX ст. Так, перша – *оперно-камерна*, представлена передусім творами італійських композиторів (наприклад, вокальними сценами), для яких визначальними є театральність, *bel canto*, масштабність драматургії та оркестрове мислення. Друга – *психологічно-камерна*,

характерна для жіночого Lied і романсу італійської та німецької традиції, що ґрунтується на інтимності висловлювання, єдності музики і слова, психологічній деталізації. Третя – *лірико-салонна* – реалізується в канцонеті, баркаролі та частині французької камерно-вокальної лірики й характеризується витонченістю висловлювання, жанровою пластичністю, тембровою культурою та орієнтацією на камерний простір спілкування.

Отже, завершуючи дослідження, підкреслимо важливу думку, що позначає перспективу подальшої розробки пропонованої теми. Аналіз жанрів камерно-вокальної музики XIX ст. як традиції та виконавської практики XX-XXI ст. не став самоціллю, а дозволив вийти на узагальнення феномену камерності як модусу ліричності, що не втрачає актуальність в межах різних стилів та напрямів. Вона функціонує поряд з іншими моделями художньої свідомості та формує такий важливий для сучасної людини простір близькості та інтимності, простір індивідуалізації та ширше – суб'єктності; постає універсальною формою художнього осмислення людини, її внутрішнього світу та способів комунікації з Іншим через мистецтво. Феномен камерності виходить за межі жанрових і стилевих характеристик, постаючи особливим типом художнього мислення і комунікації, який забезпечує безперервність європейської камерно-вокальної традиції та зберігає актуальність у сучасній музичній культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бовсунівська Н. М., Мисько С. Р. (2021). Жінки-композиторки: майстрині нотних мережив різних епох. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (43), 566–573. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка. <https://eprints.zu.edu.ua/42845/1/1.pdf>
- Буркацька, Т. (2025). Жанр арієти у творчості Вінченцо Белліні . *Київське музикознавство*, (4), 206-214. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.60>
- Волович В., Горlach М., Жиленкова І., Кремінь В. (2021). Соціологія. Київ: Центр учбової літератури.
- Гаркуша М. (2024). Нелінійність художнього мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (72). Харків: ХНУМ ім. І.П.Котляревського. 199–213. DOI 10.34064/khnum1-72.12
- Гендерний підхід: Історія, культура, суспільство. Під ред. Ліліани Гентош, Оксани Кісь. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 250 с.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації*: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції 26–27 листопада 2020 року. Харків: ХДАК. С. 290–291.
- Гіголаєва-Юрченко В. О. (2025). Голос як інструмент ідентичності: антропологічний вимір академічного співу. *Південноукраїнські мистецькі студії*. № 4. 67-71. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-4.10>
- Гіголаєва-Юрченко В.О., Сахно І.Л. (2025). Вокальний тембр як маркер гендеру: особливості сприйняття низьких жіночих і чоловічих голосів. стаття *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед.-ун-т імені Івана Франка / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видав. дім «Гельветика». Вип. 87. Т.1. 129–133.

- Гіголаєва-Юрченко В., Смирна О., Давидович Л. (2025). Гендерні відмінності у навчанні академічному вокалу педагогічний підхід викладачів ХДАК. Слобожанські мистецькі студії № 2 (08). 21-25
- Гнидь Б. Епоха класичного бельканто (перша половина XIX ст.). Дж. Паста, Дж. Рубіні (1997). *Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва*. Киев. 30–45.
- Гнидь Б. Нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж. Верді. Вердіївські співаки (1997). *Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва*. Київ. 46–53.
- Гнидь Б. П. (1997). Історія вокального мистецтва. К. : НМАУ.
- Гнидь Б. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії XVII – XVIII ст. (1997). *Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва*. Київ. 23-29.
- Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти (1999). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Гребенюк, Н.Є. (2020). Теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних вмінь та навичок. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: ОДМА. Вип. 30. 112–119.
- Драч И. Оперное творчество Б. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма (1990). (Автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. Искусство). Киев: КГК им. П. И. Чайковского.
- Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления (2010). *Ars inter Culturas*. nr. 1. 107–120.
- Жишкович М., Ден Яцзюень. Три пісні Г. Доницетті з циклу «Nuit d'été à Pausilippe» в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу (2024). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 17-25, *Науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Факультет культури і мистецтв. Луцьк, Вип. 6. 17-25. doi:<https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3/>

- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Кияновська Л. (2015). Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 34 Виконавське мистецтво. Кпмерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка. 21-29
- Мадишева Т. (2002). Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ.
- Маценка, С. П. (2019). Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон (роман «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» Петера Гертлінга). *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 195–212.
- Молчанова, Т. (2022). Незнайомка в музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 46, 108–118.
- Мольдерф Т., Єзерська А. (2024). Творчість Полін Віардо у контексті традицій європейської вокальної школи bel canto. *Вісник науки та освіти*, 7(25). С. 876–890. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-876-890](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-876-890)
- Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірка статей / ред.– упор. М.Р. Черкашина-Губаренко. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89.
- Ніколаєвська Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія*. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт.
- Ніколаєвська, Ю. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С.8-25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>

- Ніцше Ф. (2010). Так говорив Заратустра. Львів: Астролябія.
- Рощенко, О. Г. (2006). Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. (Автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стахевич О. (1993). Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка.* (Дослідження). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Стахевич О. (2000). Мистецтво Bel Canto в італійській опері XVII-XVIII століть: Монографія. Х.: ХДАК.
- Стахевич О. Г. (2013). З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга.
- Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія / В.І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
- Фром Еріх (2020). Мати або бути. Київ: «Книжковий клуб сімейного дозвілля».
- Цзітао Лян (2019). Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід. (Дис... кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Цурканенко І. В., Гіголаєва-Юрченко В. О. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація.* (Навч. посіб.). / Л.В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська, І. А. Романюк [та ін.] ; за наук. ред. Л. В. Шаповалової, Ю. В. Ніколаєвської. Харків: Факт. 179–207.
- Черкашина-Губаренко М. (2002). Музика і театр на перехресті епох. ; у 2-х тт. Київ.

- Чернявська, М.С. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*, (17), 213–231.
- Чжан, Ївень (2021). Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві. (Дис. ... канд. мистецтвознавства/д-ра філософії). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чжівей Чжоу (2012). Порівняльна інтерпретологія : шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій. (Автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03). Харків:ХНУМ ім.. І.П.Котляревського.
- Шен Ї (2025). Естетика камерності у творчості жінок-композиторок ХІХ століття (на прикладі вокальних жанрів). *Аспекти історичного музикознавства*, вип. XL (40). 136–153.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.07>
- Шен Ї (2026). Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. Харків: ХНУМ. 154–167.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08>
- Шен Ї (2026). Стилєві засади камерно-вокальної лірики ХІХ ст. *Культура України*. Вип. 93. Харків: ХДАК. 142–150. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.15>
- Юань Сінь (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). ХНУМ. Харків.
- A General View of Positivism Auguesta Conte (2017). Taylor&Francis.
- Aria (2001). By Jack Westrup (1–3), Marita P. McClymonds (4), Julian Budden (5), Andrew Clements (6) (with Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Heartz, Dennis Libby). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove. 2032–2046.
- Arias for Isabella Colbran (1784-1845) Volume I: Mayr, Rossini (Sopranos). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QO14bEOBiog>.
- Arie, Ariette e Romanze Rossini, Coibran, Bellini, Malibran, Meyerbeer,

- Mercadante, Donizetti (1998). *Raccolta I. Collection I.* Milano: Ricordi.
- Ballman, S. C. (2021). *A catalog of mélodies composed by Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, Indiana University]. *ScholarWorks at Indiana University*. 87 p.
<https://scholarworks.iu.edu/iuwrrest/api/core/bitstreams/c9a65d68-34b1-45c0-81fd-3eb72217b175/content>
- Barbier, P. (2005). *La Malibran: Reine de l'opéra romantique*. Paris: Pygmalion.
- Brown, C. (1999). *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. Clarendon Press.
- Butt, J. (2002). *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.
- Caccini, G. *Le Nuove Musiche*<...> Firenze: G.
- Calgaro, M. A. (2025). *In the collegiate voice studio: A pedagogical analysis of distinctive works by Fanny Mendelssohn Hensel, Lili Boulanger, and Libby Larsen* [Recital paper, Belmont University]. *Belmont Digital Repository*. 45 p.
https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=music_recitals.
- Canzonetta (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd..
- Carter Tim (2001). *Ariette*. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2053–2054.
- Cecília Bartoli - Rataplan - Maria Malibran. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=KXD7DM0aX4U&list=RDKXD7DM0aX4U&start_radio=1.
- Cecilia Bartoli sings Maria Malibran. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=CzKnnBVZUCI&list=RDCzKnnBVZUCI&start_radio=1.
- Celletti R. (1991). *A History of Bel Canto*. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press.
- Chan Samantha (2024). *What Is An Aria In Music? A Complete Guide*. URL:
<https://hellomusictheory.com/learn/aria/>

- Cisneros, R. E. (2022). *The early Lieder of Josephine Lang: A comparative study* [Master's thesis, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. 46 p.
https://repository.lsu.edu/gradschool_theses/5520
- Clara Schumann: 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schönheit. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=2fkzvR7IRkU&list=RD2fkzvR7IRkU&start_radio=1 – Clara Schumann: 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schönheit.
- Clements, A. (2024, July 25). *Holmès: Symphonic Poems album review – Francis underscores Wagner's influence on this rediscovered female composer. The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/article/2024/jul/25/augusta-holmes-symphonic-poems-album-review-michael-francis>
- Colbran Isabella. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/colbran-isabella-angela>
- Compton, C. L. (2023). *Selected 19th century Lieder by German women composers: A pedagogical anthology* [Doctoral dissertation, Indiana University]. *IUScholarWorks Repository*.
<https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/97bd6c50-1bb3-4467-a168-28bdc8eae5b0/content>
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Academic.
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. *Rethinking music*, 471-98.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music*. Univ of California Press.
- Davies, J. (2024). *The Songs of Clara Schumann*. Stephen Rodgers. *Music and Letters*, 105(3), 406–408. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/ml/gcae047> [Songs of Clara Schumann. Stephen Rodgers | Music and Letters | Oxford Academic](#)
- Draper, B. W. (2012). *Text-painting and musical style in the Lieder of Fanny Hensel* [Master's thesis, University of Oregon]. Scholars' Bank, Eugene: University of Oregon. URL:
<https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/36aea920-6a2b-47f9-8ed5-1f4b92a523ff/content>

- Edwards, H. Sutherland (1869). *The Life of Rossini*. London: Hurst and Blackett.
URL: <https://www.gutenberg.org/files/45705/45705-h/45705-h.htm>
- Elliott, M. (2006). *Singing in style: a guide to vocal performance practices*. Yale University Press.
- Erich Fromm (2013). *To Have or To Be?* Bloomsbury.
- Fanny Hensel – Verlust. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3ac_Ml9mF1Q&list=RD3ac_Ml9mF1Q.
- Fanny Hensel, Schwanenlied. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jY7Bb_RvTV4&list=RDjY7Bb_RvTV4&start_radio=1 – Fanny Hensel, Schwanenlied.
- Fanny Mendelssohn : Italien. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OSA029AGsY8&list=RDOSA029AGsY8&start_radio=1 – Fanny Mendelssohn : Italien.
- Fraccarolli Arnaldo (1942). Bellini. Milano: A. Mondadori, stampa.
- García M. (1847). *L'Art du chant : en deux parties*. Première partie, deuxième édition ; Seconde partie, première édition. Paris : Chez l'auteur ; E. Troupenas et Cie, Éditeurs de Musique. 2 pts.
- Gossett, P. (2019). *Divas and scholars: performing Italian opera*. University of Chicago Press.
- Grempler M. (1996). Rossini e la partia. Kassel : G. Bosse Verlag. 79– 90.
- Harris, R. M. (2005). *The music salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera Cendrillon* [Doctoral dissertation, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/3924
- Headington Cr. (1987). *Opera A History*. St. Martins Press.
- Hughes Andrew (2001). Arietta. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove. 2052–2053.
- Hultén, M. N. (2018). *Shaping the nation with song: Johann Friedrich Reichardt and the German cultural identity* [Doctoral dissertation, Stockholm University]. *DiVA Portal*. 246 p. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1245298/FULLTEXT01.pdf>

- Isabella Colbran. URL: https://evn.wikipedia.org/wiki/Isabella_Colbran.
- Isabella Colbran. URL: <https://musicbrainz.org/artist/0a9435c4-c3b7-4ded-bad3-e74f9c0026f6>
- Italian opera (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, in Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan/New York: Grove, Vol.12.
- Jemian, R. (2010). *Review of Josephine Lang: Her Life and Songs*, by H. Krebs & S. Krebs (Oxford University Press, 2007). *Music Theory Online*, 16(4). <https://mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.jemian.html>
- Johnson, J. H. (2023). *Listening in Paris: A cultural history*. Univ of California Press, 2023.
- Kendall-Davies B. (2013). *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia*. Vol. 1 : *The Years of Fame, 1836–1863*. 2nd ed. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Kenny, A. (2010). *Considering music and poetry in Josephine Lang's Goethe Lieder*. *Maynooth Musicology*, 121–133. Maynooth University Research Archive Library (MURAL). <https://mural.maynoothuniversity.ie/9460/1/Musicology%20Kenny.pdf>
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*. Cornell University Press.
- Koopman John (1999). A brief history of singing. URL: <https://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/standard.html>
- Kregor, J. (2019, April 24). *Clara Schumann*. In *Oxford Bibliographies in Music*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0259> [Clara Schumann - Music - Oxford Bibliographies](#).
- La morte. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1K3xli9Krr8>.
- Lacher, M. B. (2021). *A comparative study of text settings of Josephine Lang's Nikolaus Lenau Lieder to the settings of other Lieder composers* [Master's thesis, University of North Carolina at Greensboro]. *NC DOCKS (North*

Carolina Digital Online Collection of Knowledge and Scholarship).

<https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=37069>

Lamperti G. B. (1905). *The Technics of Bel Canto* / with the collaboration of Maximilian Heidrich ; translated from the German by Dr. Th. Baker. New York : G. Schirmer, 1905.

Lawson, C., Stowell, R. (1999). *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge University Press.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*. London, UK: Centre for the History and Analysis of Recorded Music.

Lewis Robert. Aria (solo song). URL: <https://www.britannica.com/art/aria-solo-song>

Mancini, G. B. (1774). *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Ghelen.

Marchesi, M. (1996). *Bel canto: A theoretical and practical vocal method*. Courier Corporation, 2014. Miller, R. The structure of singing: System and art in vocal technique. (*No Title*).

Maria Malibran. URL: <https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran>

McCormack, J. (2009). *The influence of national styles on the compositions of Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, University of North Texas]. *UNT Digital Library*. 48 p.
https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc9923/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Miller, R. (1996). The structure of singing: System and art in vocal technique. (*No Title*).

Miller, R. (2004) *Solutions for singers: Tools for performers and teachers*. Oxford University Press.

Moore, S. (2019). *A pedagogical guide and musical analysis for training young female voices using ten songs of Pauline Viardot Garcia* [Doctoral dissertation, University of Miami]. *University of Miami Scholarship Repository*.

<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Pedagogical-Guide-and-Musical-Analysis/991031447578302976>

Mykulanynets, L., Zhyshkovych, M., Bassa, O. et al. (2023). Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 12 (67), 30-37 <https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.3>

Pastura Francesco (1959). Vincenzo Bellini. Societa Editrice Internazionale, Catania.

Poriss, H. (2009). *Changing the score: arias, prima donnas, and the authority of performance*. Oxford University Press.

Potter, J. (ed.). (2000). *The Cambridge companion to singing*. Cambridge University Press.

Pougin Arthur (1868). Bellini, sa vie, ses oeuvres. Hachette Livre-BNF.
Оцифровано 2011. URL:
https://books.google.com.ua/books/about/Bellini.html?id=xi_ZZ_dKAtQC&redir_esc=y

Reid, C. L. (1950). Bel canto: Principles and practices. (*No Title*), 1950.

Reich, N. B. (2013). *Clara Schumann: the artist and the woman*. Cornell University Press.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM). (2018, December 18). *L(o)uise Reichardt*. https://rism.info/rism_a_z/2018/12/18/louise-reichardt.html

Robert S. (1994). Stoller Sex and Gender The Development of Masculinity and Femininity. Maresfield Library.

Rodgers, S. (2023). *The Songs of Clara Schumann*. In *The Songs of Clara Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI:
<https://doi.org/10.1017/9781108992541> [The Songs of Clara Schumann - The Songs of Clara Schumann](#)

Rodgers, S. (Ed.). (2021). *The Songs of Fanny Hensel*. Oxford University Press. 272 p. [The Songs of Fanny Hensel - Hardback - Stephen Rodgers - Oxford University Press](#)

- Rosen, C. (1998). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- Rosenberg Vidigal, A. G. (2021). *Composing women: Representations of women in the music of Augusta Holmès and Cécile Chaminade* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. *eScholarship, University of California*.
<https://escholarship.org/uc/item/1sr7k3f5>
- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, S. (2006). *The prima donna and opera, 1815-1930*. Cambridge University Press.
- Senici, E. (2009). *Landscape and gender in Italian opera: The Alpine virgin from Bellini to Puccini* (Illustrated ed.). Cambridge University Press. 368.
- Senici, E. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge University Press.
- Sherry B. Ortner (1974). Is Female to Male as Nature Is to Culture? *Woman, Culture and Society* / Rosaldo, Michelle Zimbalist, and Louise Lamphere, eds. Stanford University Press. 67-87.
- Stark, J. (2003). *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press.
- Stokes, L. (2018, January 11). *Fanny Hensel*. In *Oxford Bibliographies in Music*. Oxford: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0235> [Fanny Hensel - Music - Oxford Bibliographies](#)
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.
- The New Grove Dictionary of Opera (1992): 4 Volumes: Editor – S. Sadie. Macmillan Press.
- The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. (1983). W W Norton & Co Inc., URL
<https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 12.05.2025).
- The Opera 101. Opera for Everyone. URL: <https://theopera101.com/>

- Tikkanen Amy. Maria Malibran. URL: <https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran>
- Toft, R. (2012). *Bel canto: A performer's guide*. Oxford University Press.
- Tosi, P. F. (1723). *Opinioni de'cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni*. dalla Volpe.
- Vidigal Rosenberg, A. G. (2021). *Composing women: Representations of women in the music of Augusta Holmès and Cécile Chaminade* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. *eScholarship, University of California*. <https://escholarship.org/uc/item/1sr7k3f5>
- Walker Frank (1952). Mercadante and Verdi: I. Notarnicola's Nightmare. *Music & Letters*. Vol. 33, No. 4 (Oct.). Oxford University Press. 311-321.
- Weinstock, Herbert (1963). *Donizetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century*. Pantheon Books. 453.
- Weinstock, Herbert (1971). Vincenzo Bellini: his life and his operas. (*No Title*).
- Wolfe, P. (2019). *Women in the studio: Creativity, control and gender in popular music sound production*. Routledge.
- Zelazko Alisa. Bel canto. URL: <https://www.britannica.com/art/bel-canto>
- 意大利歌剧大师艺术歌曲系列 贝利尼 艺术歌曲选 (修订本) 张丽萍 贾涛译配 任曦 审订 中央音乐学院出版社. (Вибрані художні пісні Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні (2007, червень) / уклад. Юй Ісюань. Пекін: Народне музичне видавництво).
- 数据 贝利尼艺术歌曲选/张丽萍, 贾涛译配-修订本-北京: 中央音乐学院出版社, 2013.3. (意大利歌剧大师艺术歌曲系列) (Вибірка художніх пісень Белліні (2013, березень). Переклад та аранжування Чжан Ліпін та Цзя Тао. Пекін: Видавництво Центральної консерваторії музики. (Серія художніх пісень італійських оперних майстрів)).
- 音乐学基础知识 总编 俞人豪 主编 周青青 页码 (китайською). (Музична наука; гол. ред. Юі Женьхао, ред. Чжоу Цінцзін, Лі Юунмін, Пу Фан, Чжоу Йаоцзюнь. 2006. 330 с.).

- 意大利歌剧大师艺术歌曲系列贝利尼艺术歌曲选（修订本）张立萍贾涛译配
任曦审订中央音乐学院出版社. (Rossini, Donizetti Bellini. Anthology of
vocal works. 300 p.).
- 楚小利：谈Belcanto对“美声学派黄金时代”的继承和发展：2011，1. (Чу Сяолі.
Спадкоємність та поживавлення стилю бельканто в «золоту добу»
вокальних шкіл. 2011. 1 с.).
- 迪丽娜尔， 解析浪漫主义时期多尼采蒂歌剧的创作分格、演唱技巧及人物刻
画，2020，35. (Ділінар. Аналіз стиля, вокальної техніки і характеристики
персонажів в операх раннього романтизму. 2020. 35 с.).
- 《八首贝里尼室内乐作品研究》：硕士论文，作者徐智宏，国立台湾师范大
学音乐学系（2012年）。(Чі-Хун Сюй. Дослідження восьми камерних
музичних творів Белліні: магістерська дисертація. Національний
педагогічний університет Тайваню (2012)).
- 《贝利尼艺术歌曲创作特点与演唱风格探究》：硕士论文，作者苏梦妮，山
西大学，音乐与舞蹈学专业（2015年）(Су Менні. Дослідження
характеристик та стилю співу художніх пісень Белліні: магістерська
дисертація. Шаньсійський університет, музика та танець (2015)).
- 《贝利尼艺术歌曲研究》：硕士论文（2019年）。从创作背景、生平、作品
概况等多个章节阐述贝利尼的艺术歌曲。(Ван Цень Дослідження
художніх пісень Белліні: магістерська дисертація (2019). Університет
Веньчжоу).
- 台湾博士论文《多尼采蒂歌剧《拉梅默的露琪亚》与贝利尼歌剧《清教徒》
疯狂场景中咏叹调之分析与演唱诠释》，作者徐宜均，国立台北艺术大
学音乐学系。(Сюй Іцзюнь. Аналіз та вокальна інтерпретація арій у
«божевільних сценах» опери Доніцетті «Лючія де Лямемур» та

«Пурітани» Белліні. Докторська дисертація (Тайвань). Національний університет мистецтв Тайбея.

《多尼采蒂六首室内乐作品研究与探讨》硕士论文，作者罗亦辰，台北市立

大学音乐学系（2016年）。(Лую Ічен. Дослідження камерних творів Г. Доніцетті: магістерська дисертація, Тайбейський муніципальний університет (2016)).

《多尼采蒂六首艺术歌曲演唱研究》：硕士论文（2014年）。介绍了多尼采

蒂的生平与创作，分析其艺术歌曲特点，并对六首歌曲进行个案研究。

(Цзоу Ці. Дослідження виконання шести авторських пісень Доніцетті, Магістерська дисертація (2014) Шаньдунський педагогічний університет).

《多尼采蒂艺术歌曲的创作风格及演唱技巧分析》：硕士论文，哈尔滨师范

大学。(Сунь Є. Аналіз композиційного стилю та техніки виконання авторських пісень Доніцетті. Магістерська дисертація, Харбінський педагогічний університет).

《艺术歌曲〈我要建一座王宫〉音乐艺术特征与演唱研究》：硕士论文（

2021年）。以多尼采蒂的一首具体艺术歌曲为研究对象。(Ван Чжі.

Дослідження музично-художніх характеристик та виконання авторської пісні «Я побудую палац». Магістерська дисертація (2021).

《试析罗西尼声乐室内乐作品在演唱学习中的重要性》（西安音乐学院）：

通过对比罗西尼的室内乐作品与歌剧咏叹调，分析演唱室内乐的重要性

。目录显示包括室内乐发展概述、罗西尼室内乐创作特点及其与歌剧的

对比等。(Чжан Сючен. Аналіз важливості камерних музичних творів Россіні у співознавстві (Сіансько-арійська музична консерваторія).

《罗西尼声乐套曲〈威尼斯赛船会〉的演唱研究》（吉首大学，2023年）：

研究对象是罗西尼晚期创作的唯一一部声乐套曲《威尼斯赛船会》（含三首歌曲）。从作曲家简介、创作背景、演唱分析等方面论述。(Чжан Лін. Дослідження виконання вокального циклу Россіні «Венеціанська регата» (Університет Цзішоу, 2023)..

《罗西尼船歌体裁艺术歌曲研究》（2024年）：研究对象为罗西尼的五首船歌艺术歌曲。探讨其演唱风格、美声技巧训练等，体裁上与你研究的“船歌”等小型声乐形式契合。(Гао Сяосюе. Дослідження жанру баркароли Россіні (Шаньдунський університет, 2024).

《罗西尼〈音乐晚会〉七首独唱选曲之分析与诠释》（台湾师范大学，2020年）：研究对象是罗西尼的艺术歌曲集《音乐晚会》（Les Soirées Musicales）中为女高音所作的七首独唱曲。分析曲式结构、作曲手法等，并探讨了19世纪意大利艺术歌曲与美声唱法。(Хуан Яцзюнь. Аналіз та інтерпретація семи сольних пісень Дж. Россіні «Les Soirées Musicales» (Національний педагогічний університет Тайваню, 2020).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

**Список опублікованих праць за темою дисертації:
Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство»:**

- Шен Ї (2025). Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів). *Аспекти історичного музикознавства*, вип. XL (40). 136–153.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.07>
- Шен Ї (2026). Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. Харків: ХНУМ. 154–167.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08>
- Шен Ї (2026). Стилєові засади камерно-вокальної лірики XIX ст. *Культура України*. Вип. 93. Харків: ХДАК. 142–150. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.15>
<file:///C:/Users/user/Downloads/362974-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-844127-1-10-20260531.pdf>

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

III м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02. 2023, онлайн). Доповідь «Малі вокальні форми у творчості італійських композиторів».

IV м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02. 2024, онлайн). Доповідь 14 лютого 2024 р. «Малі вокальні жанри у творчості Дж.Россіні»

М/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11-12.02.2025). Доповідь: «Виконавська специфіка камерно-вокальних творів жінок-композиторок XIX ст.»

М/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (18-19.02.2026). Доповідь: «"Жіноче обличчя" творчих інтенцій XIX ст.: гендерний аспект».