

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва

Кафедра хорового диригування та академічного співу

КУЗЬМЕНКО А. А.

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «Специфіка виконання сопранових арій: «Porgi, amor» В. А.
Моцарта та «O mio babbino caro» Дж. Пучіні»**

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проекту
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ Кузьменко А. А.
підпис здобувача

Творчий керівник: Сахно І. Л., кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри хорового диригування та академічного співу

Науковий керівник: Смирна О. Ю., викладач кафедри хорового диригування та
академічного співу ХДАК

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I ГОЛОС СОПРАНО: КОМБІНАЦІЯ ПІДХОДІВ ВИВЧЕННЯ.....	6
1.1. Історія формування сопранового типу голосу.....	6
1.2. Технічні властивості сопранового тембр-амбуа.....	9
Висновки до Розділу 1.....	12
РОЗДІЛ II ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВОКАЛЬНОЇ ТРАКТОВКИ АРІЙ «PORGI, AMOR» В. А. МОЦАРТА ТА «O MIO BABBINO CARO» ДЖ. ПУЧІННІ.....	15
2.1. Музичний та виконавський аналіз арії графині з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.....	15
2.2. Аналіз вокально-технічної специфіки виконання арії Лауретти з опери Дж. Пуччіні «Джанні Скіккі».....	20
Висновки до Розділу 2.....	27
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36

ВСТУП

Вибір теми для наукового дослідження обумовлений визначенням специфіки виконання сопранових арій у різних стилістичних традиціях. Розгляд та порівняння цих творів дозволяє краще усвідомити еволюцію вокального мистецтва, технічних та стилістичних вимог до сучасних вокалістів, а також особливості інтерпретації образів.

Арії «Porgi, amor» В. А. Моцарта та «O mio babbino caro» Дж. Пуччіні є видатними зразками класичного та веристського оперного репертуару, які вимагають високого рівня виконавської майстерності та тонкого інтерпретаційного підходу.

Дослідження специфіки виконання арій різних епох залишається **актуальним**, оскільки сприяє розширенню знань про вокальні техніки та виконавські підходи, а також допомагає співакам глибше зрозуміти інтерпретаторські вимоги до оперної музики.

Ця тема є важливою для сучасних вокалістів і педагогів, оскільки аналіз різноманітних стилів і технік виконання дозволяє формувати більш універсальних виконавців.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Робота виконана на кафедрі академічного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри.

Метою дослідження є визначення специфіки виконання сопранових арій «Porgi, amor» В. А. Моцарта (з опери «Весілля Фігаро») та «O mio babbino caro» Дж. Пуччіні (з опери «Джанні Скіккі»), зокрема вокально-технічних та стилістичних особливостей, необхідних для точної інтерпретації цих арій.

Об'єктом дослідження є виконання сопранових арій у класичному оперному репертуарі.

Предметом дослідження є вокально-технічні та стилістичні особливості виконання арій «Porgi, amor» В. А. Моцарта та «O mio babbino caro» Дж. Пуччіні, зокрема дихання, фразування, використання динамічних

контрастів, емоційна виразність та відповідність стилям класичного і веристичного оперних жанрів.

Матеріалом дослідження слугують особисте виконання, записи виконання арій «Porgi, amor» та «O mio babbino caro» відомими сопрано, партитури арій, а також наукові дослідження, присвячені техніці виконання творів В. А. Моцарта та Дж. Пуччіні.

Методологічну основу роботи становлять порівняльний аналіз, музично-теоретичний аналіз, а також метод інтерпретаційного аналізу, що дозволяє розкрити особливості кожної з арій у різних виконавських традиціях.

Теоретичною базою дослідження слугують праці в галузі музикознавства, вокальної педагогіки, зокрема дослідження, присвячені технікам виконання оперної музики, стилістичним особливостям класичної та веристичної опери у працях відомих таких музикознавців, як: Б. Гнидь [4], О. Стахевич [21, 22, 23], М. Черкашина [25], Г. Волкова [3], А. Бойко [1], І. Драч [5], В. Москаленко [14, 15], Д. Коломієць [10], С. Олійник [16], А. Єфіменко [7], Ж. Закрасняна [8], В. Кузмічова [13].

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані у виконавській практиці вокалістів та в процесі викладання вокального мистецтва. Вони сприятимуть кращому розумінню особливостей виконання класичного та веристського репертуару, а також допоможуть виконавцям адаптувати свій вокальний підхід до специфічних вимог кожного стилю.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані у музично-педагогічній та виконавській практиці (зокрема, в навчальних курсах «Історія та теорія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Практикум з вокально-сфенічного мистецтва» та у спеціальній профільній дисципліні з академічно-вокального виконавства «Академічний спів»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація дослідження. Матеріали магістерської роботи були узгоджені з кафедрою та опубліковані у V Міжнародної науково-практичної конференції

«Modern philological research in the context of intercultural communication» (Сарагоса, Іспанія, 30 вересня – 2 жовтня 2024 року).

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези на тему «Особливості стилю belcanto у вокальній музиці» у збірнику матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції «Modern philological research in the context of intercultural communication» (Сарагоса, Іспанія, 30 вересня – 2 жовтня 2024 р., ст. 16-19).

Структура роботи. Науково-дослідна робота складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (40 позицій). Загальний обсяг науково-дослідної роботи – 39 сторінок, з них основного тексту 37 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ГОЛОС СОПРАНО: КОМБІНАЦІЯ ПІДХОДІВ ВИВЧЕННЯ

«Сопрано» – це найвищий жіночий голос, який з часом став ключовим у класичній музиці, особливо в оперному мистецтві. Історія формування та розвитку цього типу голосу охоплює кілька століть, що тісно пов'язані з еволюцією вокальної техніки, стилістичними вимогами та музичними тенденціями різних епох.

1.1. Історія формування сопранового типу голосу.

У барокову епоху, коли опера лише починала формуватися як жанр, головними виконавцями високих партій були співаки-кастрати – чоловіки з надзвичайно високим, гнучким штучним голосом.

Жіноче сопрано довгий час було під забороною, а потім розглядалося переважно як голос для виконання церковних піснеспівів і духовної музики.

З розвитком оперного мистецтва у XVII столітті формується техніка співу *bel canto*¹, що дозволяє голосу досягати великих висот та стійкості. Великого значення набуває техніка колоратур – швидких та витончених пасажів [23].

Першими писати оперні партії спеціально для жіночого сопрано стали композитори Клаудіо Монтеверді та Генріх Шютц. Визначальними для вокального репертуару колоратурного сопрано були твори Г. Генделя. Останній свідомо писав складні партії, що вимагали бездоганного вокально-технічного уміння: ідеальної кантилени, легкості у виконанні колоратур, контролю за динамікою та диханням.

З урахуванням цих технічних вимог писали свої опери композитори Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті. Їх белькантові арії для сопрано мали витончені мелодії та часто були прикрашені трелями,

¹ Belcanto, як мистецтво красивого співу, розвинулося в Італії в XVII-XIX століттях. Belcanto як стиль стало визначальним для класичної італійської опери, зосереджуючись на якості звуку, плавності фразування, контролі дихання та витонченості мелодії.

фіоритурами та іншими прикрасами, що дозволяло співачкам демонструвати свій професійний рівень [4].

Невипадково, в операх belcanto героїні сопранового репертуру часто є піднесеними, романтичними та благородними, реалізуючи свою емоційну глибину в тонких вокальних нюансах, а не через драматичні жести або демонстративність почуттів.

Починаючи з XVIII століття, в операх В. А. Моцарта сопрано з'являється у новому ліричному амплуа (з акцентом не тільки на техніку, а й на емоційну виразність).

В операх «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» та «Чарівна флейта» композитор, поєднавши колоратурну техніку з виразністю, створив ідеальні для виконання романтичні та ніжні партії для теплого, мелодійного ліричного сопрано, здатного передавати глибокі почуття.

У романтичну епоху, розвиток оперної техніки та будівництво великих театрів мали сильний вплив на вокально-технічні критерії – вимагаючи більш гучного та виразного звучання, композитори почали створювати більш емоційно насичені партії для сопрано, зробивши його центральним в опері [25].

Затребуваність потужного голосу, здатного виконувати великі, глибокі ролі, сприяла появі нового сопранового тембр-амплуа – драматичного сопрано

На цій волні, нарівні з видатними композиторами-белькантистами Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті, які продовжували традицію складних та віртуозних партій для сопрано з досконалим контролем над голосом, плавністю фразування та здатністю до високої експресії, видатний італійський композитор Дж. Верді звідомо створює сопранові партії, поєднуюючи в них ліричне виконання та драматичну виразність, яка розкривається завдяки акторській майстерності. Тому образи вердіївських героїнь несуть в собі лише ніжні почуття, але й велику силу.

З появою веризму² потужний звук, здатність виражати сильні емоції, динамічний діапазон та драматична експресія стали важливими елементами сопранового виконання.

На відміну від ідеалізованих сопранових образів композиторів *bel canto* композитори-веристи зосереджувалися на зображенні звичайного життя, пристрастей та страждань простих людей.

В своїх операх композитори Джакомо Пуччіні, Руджеро Леонкавалло, П'єтро Масканьї, використовуючи повноту мелодійної емоційності, оркестрово зацентовану підкреслювали психологічну напруженість сцен.

Героїні веристичних опер – це прості жінки, часто з трагічними долями, які за сюжетами опер переживають гострі соціальні конфлікти, ревності, зраду, любов та смерть. Таке сопранове амплуа вимагає від виконавиць глибокої драматичної інтерпретації. Як приклад – Тоска, Мімі, Чіо-Чіо-сан (з опер Дж. Пуччіні «Тоска», «Богема», «Мадам Баттерфляй») є багатогранними персонажами з глибоким емоційним внутрішнім світом.

Веризм вимагав не тільки вокальної майстерності, але й повноцінного акторського перетворення.

Можливо тому, завдяки своїй емоційній силі та здатності привертати глядача до реальних людських переживань веризм і сьогодні залишається затребуваним. Сучасні постановки веристичних опер часто апелюють до почуттів і життєвих ситуацій, близьких сучасним глядачам, оскільки основні теми – пристрасті, соціальні проблеми та драматизм – продовжують залишатися актуальними.

В умовах сучасності першими, хто кинув виклик традиційності сопрано були композитори Річард Штраус, Арнольд Шенберг, Бенджамін Бріттен; Кая Сааріахо та Філіп Гласс для розширення можливостей вокального голосу спробувати нові техніки специфічних звукових ефектів, зокрема складні

² Верізм (від італ. «vero» – «правда») виник в Італії в кінці XIX століття і став стилем, що наблизив оперу до реалістичних, приземлених сюжетів [4].

ритмічні структури, дисонантні гармонії, електронні елементи, свистковий регістр, крик речитативи та навіть шепіт [22].

В ХХІ столітті, опера, переживаючи новий етап розвитку, продовжує експериментувати з музичними стилями, мультимедійними технологіями та театральними концепціями, які напряду впливають на вокальну презентацію в тому числі і сопрано. Сучасні композитори активно шукають нові шляхи для того, щоб зробити оперний жанр максимально актуальним для сьогоденної публіки.

Теми сучасних опер часто звертаються до політичних, соціальних і екологічних проблем, таких як війна, глобалізація, зміни клімату, ідентичність та інші питання, що хвилюють сьогоденне суспільство.

Творчі задуми реалізуються як через традиційні оперні постановки, так і через експериментальні форми, з елементами перформансу, відео-арту і танцю.

Сучасні твори вимагають від сопрано не лише класичних навичок, але й використання нетрадиційних прийомів, таких як крик, шепіт, йодль. Це збільшує спектр виразних засобів, якими може оперувати виконавиця, але водночас потребує від них більшої універсальності та адаптивності, поєднуючи класичне сопрано з елементами джазу, популярної музики та електроніки, створюючи нові жанрові поєднання.

1.2. Технічні властивості сопранового тембр-амлуа.

Як один з найвищих жіночих голосів у класичній музиці сопрано характеризується чистим тембром та здатністю опановувати високу теситуру з особливою легкістю і чіткістю.

Стандартний діапазон цього типу голосу охоплює ноти від В3 до С6 (але часто й вище), хоча і може варіювати залежно від певного тембр-амлуа. Наприклад, лірико-колоратурне сопрано виконує дуже високі й швидкі пасажі; драматичне сопрано має нижчий і потужніший регістр, придатний для героїчних ролей; ліричне сопрано характеризується м'якістю та теплотою звучання, що підходить для романтичних ролей.

З вокально-технічної точки зору, сопрано повинно вільно володіти плавним збільшенням й зменшенням гучності («mezzo di voce»), що дозволяє створювати плавність та виразність звучання. Особливо важливим вмінням для цього вокального типу вважається виконання швидких мелодичних пасажів (colloratura), характерних для ролей в операх епохи бароко та класичної епохи.

Завдяки високій теситурі звучання, при якій максимально задіяно голосне резонування, голос сопрано наділений великою польотністю, що забезпечує йому гарну чутність, навіть у великих залах. В той час технічно натреноване діафрагмальне дихання, дозволяє йому досягти контролю над високим звуком протягом тривалого часу.

Артикуляція та дикція грають важливу роль при високій вокалізації, тому гнучкість губ та язика, а також контроль за голосними та консонантами є ключовими [37].

У класичному репертуарі типи сопрано поділяються за тембровими та технічними характеристиками, а також за можливостями певного діапазону та стилю виконання. Розглянемо основні типи сопрано відповідні ролі, які є характерними для кожного з них.

Колоратурне сопрано відрізняється гнучким і легким голосом, що здатен виконувати надзвичайно швидкі та складні пасажі, які вимагають витонченої техніки та високої точності. Також такі сопрано можуть досягати найвищих нот у своєму діапазоні.

Вокальні партії: Цариця ночі (В. А. Моцарт, опера «Чарівна флейта»), Лючія ді Ламмермур (Г. Доніцетті, опера «Лючія ді Ламмермур»), Олімпія (Ж. Оффенбах, опера «Казки Гофмана»).

Лірико-колоратурне сопрано поєднує легкість та технічну досконалість колоратурного сопрано із теплотою та мелодійністю ліричного. Має здатність виконувати не лише швидкі пасажі, але й глибокі виразні фрази, що вимагають м'якого, мелодійного тембру.

Вокальні партії :Джільда (Дж. Верді, опера «Ріголетто»), Норіна (Г. Доніцетті, опера «Дон Паскуале»), Віолетта (Дж. Верді, опера «Травіата»).

Ліричне сопрано має теплий, м'який та виразний тембр, але не володіє такою гнучкістю, як колоратурне. Голос зазвичай об'ємний, але не дуже потужний, тому він найкраще підходить для романтичних, ліричних ролей.

Вокальні партії: Мімі (Дж. Пуччіні, опера «Богема»), Ліу (Дж. Пуччіні, опера «Турандот»), Сюзанна (В. А. Моцарт, опера «Весілля Фігаро»).

Спінтове сопрано (від італійського слова «spinta» – «поштовх») має багатий, сильний голос із легкою металічністю, що дозволяє йому звучати як лірично, так і драматично. Цей голос здатний витримати високу інтенсивність емоцій і музичної динаміки.

Вокальні партії: Тоска (Дж. Пуччіні, опера «Тоска»), Аїда (Дж. Верді, опера «Аїда»), Мікаела (Ж. Бізе, опера «Кармен»).

Драматичне сопрано має потужний, насичений і вагомий тембр, здатний перекрити оркестр та виражати сильні емоційні переживання. Це найпотужніший вид сопрано, який зазвичай має темний і багатий звук.

Вокальні партії: Брунгільда (Р. Вагнер, опера «Кільце Нібелунга»), Леді Макбет (Дж. Верді, опера «Макбет»), Леонора (Л. В. Бетховен, опера «Фіделіо»).

Сопрано *legere* є надзвичайно легким та ніжним. Цей голос зазвичай не настільки потужний, як інші типи сопрано, але відзначається чистим, «дзвінким» тембром, що нагадує дитячий голос.

Вокальні партії: Серпіна (Дж. Перголезі, опера «Служниця-пані»), Аміна (В. Белліні, опера «Сомнамбула»).

Рідкісний *контральтовий* тип *сопрано* здатний співати як у низькому контральтовому, так й в високому сопрановому діапазоні. Це голос із широким діапазоном, здатний передати складні контрастні емоції.

Вокальні партії: Орфей (К. Глюк, опера «Орфей і Еврідіка»), інколи контральтові сопрано також виконують деякі з травити-ролей у класичних операх.

Типи сопрано є дуже різноманітними, і кожен з них має свої особливості та вимоги до репертуару й техніки. Різноманітність вокальної палітри, властивої

різним типам сопрано, дозволила композиторам створювати персонажів із унікальними рисами, які розкриваються через певний тембр та специфічні технічні навички.

Всі представлені сопранові типи голосу дають можливість їх володаркам обирати ролі, що найбільше відповідають їхнім голосовим характеристикам, та роблять оперний світ багатим і різноманітним.

Висновки до Розділу I.

Сопрано – це один із найвищих типів жіночих голосів у класичній музиці. Цей голос відзначається яскравим звучанням та здатністю з особливою легкістю та чіткістю володіти високою тесситурою.

В історії оперного мистецтва цей голос відіграє центральну роль, виступаючи в ролях героїнь, коханок, королев й навіть божественних персонажів. Сопрано є одним із найбільш універсальних і популярних типів голосів у світі оперного мистецтва. Протягом століть цей голос еволюціонував, адаптуючись до змін у музичному стилі й вимогах композиторів

Історія формування сопрано як типу голосу;

1. Ренесанс та бароко (XV – XVII століття). У цей період жінки здебільшого не мали права виступати на сцені, і тому ролі високих голосів виконувалися співаками-кастратами або хлопчиками. У барокову епоху сопранові партії (особливо Г. Генделя) вимагали широкі вокальні можливості (великий діапазон, технічна гнучкості), що заклали основи для майбутнього розвитку;

2. Класична епоха (XVIII століття). З розвитком опери з'явилася необхідність у натуральному жіночому голосі, тому жінкам дозволили виступати на сцені. Створювались ролі для високих голосів (особливо в операх В. А. Моцарта), які вимагали чистоти звучання, вокальної гнучкості й точності у виконанні мелізмів (орнаментованих музичних пасажів). Саме цей період можна назвати початком сопранового розквіту;

3. Романтизм (XIX століття). У цю епоху з появою видатних композиторів В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді та Дж. Пуччіні, створюються героїчні

та ліричні партії для сопрано. Жіночі ролі стають більш емоційними, драматичним, вимагаючи не тільки технічної майстерності, а й драматичної виразності. Розвиток сопрано як типу голосу розширюється, охоплюючи як легкі колоратурні, так і драматичні ролі;

4. Сучасність (XX-XXI століття). У XX столітті вимоги до сопрано стали ще різноманітнішими. Композитори-новатори, такі як Ріхард Штраус і Арнольд Шенберг, експериментували з голосовими можливостями, змушуючи співаків виходити за межі звичних технік. Сучасне сопрано XXI століття може виконувати як традиційний класичний репертуар, так і новітню музику, що часто вимагає експериментальних прийомів та розширених технік.

Діапазон голосу сопрано зазвичай становить В3 – С6, а також може варіюватись в залежності від вокального амплуа. Серед різновидів сопрано слід визначити:

1. Колоратурне сопрано спеціалізується на виконанні швидких і витончених пасажів з екстремально високими нотами. Приклади: Цариця ночі в опері «Чарівній флейті» В. А. Моцарта;

2. Ліричне сопрано має теплий і м'який тембр, здатне виразити почуття романтики й ніжності. Приклад: Мімі з опери «Богемі» Дж. Пуччіні;

3. Лірико-колоратурне сопрано поєднує в собі якості ліричного та колоратурного сопрано, що дозволяє виконувати складні пасажі з емоційною глибиною. Приклад: Джільда з опери «Ріголетто» Дж. Верді;

4. Драматичне сопрано має потужний, багатий на обертони голос, здатний передати сильні емоції й драму. Приклади: Тоска в однойменній опері Дж. Пуччіні;

5. Сопрано *legere* – дуже легкий голос, що здатний співати високі ноти з майже дитячою чистотою. Часто використовується в класичній музиці [36, 38].

Представлені технічні можливості сопрано дозволяють виконувати як старовинну, так і сучасну музику, а різноманітність підтипів голосу робить його придатним для багатьох різних ролей і жанрів.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВОКАЛЬНОЇ ТРАКТОВКИ АРІЙ «PORGI, AMOR» В. А. МОЦАРТА ТА «O MIO BABBINO CARO» ДЖ. ПУЧІНІ

2.1. Музичний та виконавський аналіз арії графині з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.

Комічна опера Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро» («Le nozze di Figaro») на лібрето Лоренцо да Понте безсумнівно є шедевром у жанрі італійської опери-буфа, що поєднав у собі глибину музичних та психологічних характеристик з тонким комедійним сюжетом. Літературною основою став однойменний твір П'єра Бомарше, що розкриває соціальні й особисті конфлікти, висміює владу та аристократичні забобони. Прем'єра опери відбулася у 1786 році у Відні.

Опера «Весілля Фігаро» складається з чотирьох актів, що дозволяє розгорнути складний сюжет, надавши місце для розкриття характерів персонажів. Це багаточасова історія з деталізованим розвитком персонажів та еволюцією їхніх стосунків. Кожен акт має свою музично-драматичну кульмінацію, що відповідає драматичному розвитку сюжету [40].

Опера поєднує традиційні форми арій з великими ансамблями, де одночасно звучать голоси кількох персонажів. Композитор також використовує речитативи для швидкого розвитку сюжету та розкриття внутрішніх переживань героїв. Значна кількість ансамблів (дуетів, тріо, квартетів і навіть октетів) сприяє драматичному напруженню та дозволяє слухачам одночасно чути думки кількох героїв, що створює ефект контрасту.

В. А. Моцарт, відомий своєю гармонічною майстерністю, використовує її в опері для створення психологічних контрастів і глибини. Гармонічна мова будується як на класичних принципах, так і включає новаторські прийоми.

Кожен акт має свою основну тональність, що відображає загальний настрій та атмосферу. Наприклад, перший акт у C-dur звучить життєрадісно та світло, відображаючи оптимізм, безтурботність Фігаро та Сюзанни. Раптові модуляції, які використовує композитор для позначення змін емоційного стану персонажів, створюють ефект несподіванки, що є основним комедійним елементом опери. Використання хромтизмів та гармонічних обертонів додає музиці глибини, підкреслюючи складність внутрішніх конфліктів персонажів.

В. А. Моцарт майстерно використовує мелодику для створення яскравих портретів персонажів в опері, що завжди відповідають психологічному стану героїв. Кожен з них має свою мелодійну характеристику, що віддзеркалює його індивідуальність. Наприклад, арія Фігаро «*Se vuol ballare*» має активну, рішучу мелодію, що відображає його готовність до боротьби з графом. Арія Сюзанни «*Deh vieni, non tardar*» відзначається витонченою ліричністю. Ніжність її мелодії підкреслює чуттєвий та романтичний характер героїні. У дуетах та ансамблях мелодичні портрети героїв часто контрастують в залежності від комічності чи то драматичності ситуації. Наприклад, коли Фігаро та граф одночасно виражають свої почуття, їхні мелодії переплітаються, підкреслюючи напруженість взаємодії.

Важливу роль у створенні динаміки та відображенні характерів в опері відіграє ритм. Композитор свідомо використовує ритмічні варіації для підкреслення настрою й емоційних станів героїв. Невипадково, багато сцен мають швидкий темп, що створює відчуття легкості та комізму. Наприклад, арія Фігаро «*Non più andrai*» виконується в жвавому темпі, що відображає його впевненість і насмішку над молодим Керубіно.

Використані композитором синкопи, ритмічні зміщення та раптові паузи додають гумористичних акцентів у репліки персонажів. У сценах хвилювання або напруженості ритм стає більш акцентованим, з використанням коротких фраз. Це добре видно у фіналі третього акту, де всі персонажі одночасно виражають свою тривогу [40].

В. А. Моцарт рідко використовував лейтмотиви у традиційному значенні, але в «Весіллі Фігаро» є кілька тем, що асоціюються з певними персонажами або ідеями. Так, наприклад у сценах, де персонажі планують обман або хитрість, з'являються легкі, грайливі мотиви з високою ритмічною активністю, що підкреслює їхні плани. Граф, який постійно намагається звабити Сюзанну, має свій мотив, що виражає його владність та ревності. Він з'являється у відповідних сценах і підкреслює його прагнення домінувати.

Кожен акт завершується великим ансамблевим номером, де музичні теми персонажів поєднуються в єдину гармонію. Це підкреслює драматичну кульмінацію та дає відчуття завершеності.

Взірцем класичного стилю, що відзначається легкістю, прозорістю і яскравістю тембрової палітри, є оркестровка опери «Весілля Фігаро». Композитор активно використовує дерев'яні духові інструменти, особливо флейту й гобой, для підкреслення ніжності та легкості. Вони додають яскравих і теплих відтінків у ліричних сценах.

В комічних епізодах оркестр підтримує вокальну лінію, додаючи певних підкреслень. Наприклад, у сценах з Фігаро часто з'являються різкі акценти духових або короткі, активні фрази струнних [40].

Таким чином, за допомогою контрастних тембрів композитор створив різні звукові шари. Як приклад, у сценах зіткнення інтересів графа та Сюзанни використовуються різкіші й напруженіші тембри, тоді як у ліричних епізодах звучання оркестру стає м'якшим та плавнішим.

Обрана для аналізу арія графині Розіни «Porgi, amor» з другої дії опери є ліричним та глибоко емоційним твором, в якому розкривається внутрішня самотність та страждання героїні. Вона звертається до Амура (Бога кохання) з проханням повернути втрачену любов свого чоловіка, графа Альмавіви, який її знехтував і тепер переслідує Сюзанну.

*Porgi, amor, qualche ristoro,
al mio duolo, a' miei sospir!
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir!*

Кохання, даруй мені якийсь засіб
від скорботи моєї та стогнань!
Поверни мені мого дорогого,
або хоча б дозволь мені померти!

Porgi, amor, qualche ristoro

Aria from "Le Nozze di Figaro", Act III
for soprano and piano

W. A. Mozart (1756-1791)

Larghetto

Арія виконується у повільному темпі, що надає відчуття плавності й спокою; прониклива мелодія відображає страждання графині. Adagio підкреслює її медитативний характер, наповнений відчуттям смутку. Тональність Es-dur, що традиційно асоціюється з ніжністю та витонченістю, підкреслює тонкий емоційний стан графині – смуток, змішаний із залишками надії на відновлення любові.

Твір побудований симетрично з плавним розвитком теми. Структура проста, але мелодія зворушлива, що відповідає його ліричній природі. Гармонія переважно діатонічна, з модуляціями до споріднених тональностей (для підкреслення емоційних моментів), дозволяє зосередитися на мелодії та емоційному стані графині [40].

Використання м'яких хроматизмів та делікатних дисонансів підкреслює внутрішні переживання героїні, зокрема її біль і безнадійність.

Мелодія арії починається з висхідних нот, що відображає надію графині, яка просить повернути втрачену любов. Довгі, плавні фрази потребують від виконавиці контролю над диханням та вокальною кантиленою. Численні динамічні нюанси, що переходять від piano до forte, відображаючи зміну емоційного стану Розіни (від розпачу до надії).

Ритм арії передає відчуття смутку й зневіри героїні. Розмір 3/4 імітує колисковість – роздуми перед сном, коли людина глибоко поринає у свої почуття.

Використання легких синкоп додає мелодії драматичного акценту і створює враження хвилювання графині.

Діапазон арії – від G3 до G5 підкреслює виразність середнього та верхнього сопранового регістрів. Це надає можливість виконавиці зосередитися на теплоті тембру та передачі смутку.

Плавний перехід між середнім та високим регістрами створює відчуття легкості та природності. Тут співачки мають уникати різких переходів, щоб зберегти м'якість звучання.

Вокальна кантилена на legato є технічно ключовою в цій арії. Виконавиці повинні слідити за плавністю переходів, особливо в довгих фразах. Контроль дихання також є важливим, оскільки довгі фрази потребують рівномірного потоку повітря [40].

Legato повинно мати «повітряний» ефект, створюючи відчуття м'якості та невимушеності, що допомагає передати сум графині та додати природності й делікатності виконанню.

А зміна вокальної динаміки допомагає виразити внутрішні конфлікти героїні. Наприклад, звернення до Амура звучить як ніжне, майже шепітливе прохання, а потім переходить до більш емоційного forte. Поступові crescendo та diminuendo додають музиці глибини, допомагаючи підсилити або приглушити емоційне забарвлення кожної фрази, демонструючи зміну настрою графині від спокійного смутку до відчаю.

Незважаючи на легкість та плавність мелодії, важливо, щоб артикуляція була чіткою, оскільки арія несе змістовне наповнення та має відображати внутрішні переживання графині, тому кожне слово повинно звучати зрозуміло.

Для передачі інтимності та щирісті звернення графині до Амура важлива природна дикція – слова повинні звучати м'яко, з чітким виділенням голосних і легким акцентом на приголосних.

Головне завдання виконавиці – передати глибокий смуток графині, змішаний з ніжністю та надією. Арія не повинна звучати надмірно драматично; навпаки, вона потребує стриманості, що підкреслює внутрішній біль героїні.

Приватність інтерпретації надає їй відтінку інтимної молитви. Співачка повинна створити відчуття, що графиня звертається до Амура як до останньої надії, і кожне слово є глибоко особистим.

Незважаючи на технічні вимоги, арія повинна звучати природно. Технічні аспекти – такі як контроль дихання, плавні переходи і динамічні нюанси – не повинні заважати емоційному наповненню.

Кожна з видатних співачок (Марія Каллас, Рената Тебальді, Елізабет Шварцкопф, Леонтина Прайс, Джессі Норман, Чечилія Бартолі) по-своєму інтерпретували та інтпретують арію «Porgi, amor», надаючи їй нових відтінків при розкритті складного емоційного світу графині Альмавіви.

2.2. Аналіз вокально-технічної специфіки виконання арії Лауретти з опери Дж. Пуччіні «Джанні Скіккі».

Звертаючись до опери «Джанні Скіккі» треба зазначити, що це комедійна опера-buffa, заснована на реальних подіях, пародіює італійські родини і їхню пристрасть до спадщини. Однак, на відміну від класичних прикладів опер-buffa, ця опера вирізняється глибшим емоційним змістом і детальнішою музичною драматургією. Сюжет був заснований на короткій згадці з двох рядків «Божественної комедії» Данте. Автор поеми, безперечно, був знайомий із кумедними витівками Скіккі і порівнює його зі схожим гріхом Мірри – доньки царя Кіпру Кініра, справедливо визначивши місце Джанні у восьмому колі Аду. Також сюжет базувався на старій італійській народній комедії – комедії масок (іт. *commedia dell'arte*) – виду майданного театру, який за допомогою імпровізації, короткої сюжетної схеми та вдягнених масок, створював цікаві вистави. Карнавальна естетика комедії масок безумовно пов'язана з танцями смерті, а також макабричною культурою (від фр. *macabre*) – похмурою або жахливою атмосферою, пронизаною символами смерті. Майже всі персонажі,

які були задіяні в «Джанні Скіккі» пов'язані з цією народною традицією масок, яка визначає кожного персонажа не як повноцінну особистість зі своїми рисами характеру, а як застиглу маску в певному статусі та моделі поведінки, а також в певному віці для виставлення ієрархії (про що свідчить вказаний вік у лібрето поруч з дійовими особами) [6].

Єдиними, хто виступав без масок і говорив не на діалекті тієї місцевості, були закохані Лауретта та Рінуччо. Таких героїв наділяли високою літературною мовою тосканського діалекту, щоб відрізнити від простого люду та показати щирість почуттів [6].

Пуччіні надає великого значення тексту, тісно поєднуючи його з музичною лінією. Вокальні партії у «Джанні Скіккі» відзначаються майже розмовним стилем співу, що називається *парлато*. Це дозволяє передати швидкий розвиток подій і напружені діалоги між персонажами. Складність вокальних партій полягає у балансі між технічними вимогами співу та виразністю комічних сцен. Темпи швидкі, що надає опері відчуття жвавості та спонтанності [6].

Мелодика у «Джанні Скіккі» різноманітна і влучно характеризує кожного персонажа. Арії та вокальні партії мають виразний і лаконічний характер, що властиво опері буффа. Найвідоміша арія опери — «*O mio babbino caro*», яку співає Лауретта, дочка Джанні Скіккі, контрастує з рештою швидких і динамічних епізодів опери, оскільки є спокійною, ліричною та ніжною. Пуччіні використовує складну гармонію в опері, яка виходить за рамки класичних гармонічних схем. Він активно застосовує хроматизми та модуляції, що допомагають передати напруженість або комічний характер ситуацій. У гармонії можна помітити елементи постромантичного стилю, що підкреслює емоційне забарвлення опери. У деяких моментах Пуччіні використовує дисонанси для створення драматичних акцентів, які підсилюють інтригу і напругу у розвитку подій. Оркестрове звучання створює музичні характеристики персонажів і розвитку дії. Інтерлюдії між вокальними фразами часто підсилюють гумор і комізм ситуацій, або ж додають драматизму, особливо

під час хитрих маніпуляцій головного героя Джанні Скіккі. Тембри оркестру підбираються таким чином, щоб кожен персонаж отримав музичну ідентичність. Наприклад, у сценах з Джанні Скіккі часто використовуються дерев'яні духові інструменти, які підкреслюють його дотепність та хитрість [6].

Дія відбувається у Флоренції в 1299 році. У кімнаті покійного Буозо Донаті біля його тіла сидять родичі, зображуючи скорботу та стурбовані заповітом, в якому з чуток покійник заповів все монастирю («*Lo dicono a Signa*»; «Я сам це чув»). По всій спальні проходять активні пошуки омріяного документу, і, нарешті, його знаходить Рінуччо, котрий в якості нагороди просить у тітки Дзїти одружитись на Лауретті. Дзїта погодилась, і в цю хвилину всі бурхливо почали зачитувати гіркі рядки розчарування та підтвердження здогадок. Натомість Рінуччо пропонує зхитрити, так само, як це зробив би його майбутній зять – Джанні Скіккі, віддаючи йому хвалу («*Avete torto*»; «Як ви неправі!»). Далі він стверджує, що Джанні з тих людей, на яких тримається Флоренція («*Firenze e come un albero fiorito*»; «Флоренція на дерево схожа»). Коли Скіккі заходить до кімнати разом зі своєю донькою, він був вражений засмученістю родичів, адже думав, що Буозо залишив великі статки. Натомість, всі прохають його допомогти, в тому числі донька Лауретта («*O mio babbino caro*»; «О, допоможи, тату»). Джанні приходить геніальна ідея заховати труп подалі та прибрати кімнату, адже про його смерть знали лише родичі. Напружена тиша в кімнаті порушується стуком у двері. Це лікар, який прийшов відвідати хворого. Джанні, з блискучими очима, майстерно імітує голос померлого та проганяє лікаря. Потім, звертаючись до приголомшених родичів, він викладає свій хитромудрий план: він ляже в ліжко і, вдавши тяжко хворого, продиктує новий заповіт нотаріусу Амантіо ді Ніколаї. Родичі, передчуваючи вигідний собі результат, із захопленням схвалюють його задум («*Come e bello l'amore fra i parenti*»; «Слава Джанні, прославим Джанні Скіккі»). Скіккі, звертаючись до родичів, попереджає їх про суворе покарання за розголошення таємниці («*Prima un avvertimento!*»; «Можливо, нам подумати...»). Під страхом закону вони мовчать, дозволяючи йому розіграти

свою комедію. Запросивши нотаріуса та свідків, Скіккі складає новий заповіт, згідно з яким відтепер вся спадщина переходить до нього. Обдузивши всіх з майном Бруно, розлючені родичі змушені були піти, окрім закоханих Рінуччо та Лауретти (дуєт «Lauretta mia!»; «Моя Лауретта»). Скіккі, звертаючись до глядачів, просить їх про поблажливість, незважаючи на те, що великий поет Данте передрік йому вічні муки в пеклі [6].

Опера «Джанні Скіккі» користується великою популярністю на світових сценах. Помітні постановки відбулися в Торре дель Лаго (1987), Нью-Йорку (1989) та Гамбурзі (1995).

Таким чином, опера «Джанні Скіккі» стає найчастіше виконуваною серед інших частин циклу. Цікавий комедійний сюжет, прекрасні середьовічні декорації, вплив комедії масок та бездоганне вираження в музиці колориту Флоренції зіграло ключову роль в зростаючій прихильності публіки до цієї опери, в порівнянні з іншими. Якщо в «Плащі» музика передавала тяжкий та напружений характер, в «Сестрі Анжеліці» – спокійний і лагідний, то в цій опері відчуються середньовічні григоріанські мотиви, використання інструментів для підкреслення тієї епохи та комічний характер музики. За словами одного з найкращих виконавців титульної партії та італійського постановника цієї опери Тіто Гоббі, ««Джанні Скіккі» – єдина комічна опера Пуччіні, блискучий приклад сучасної опери-buffa, що спирається на традиції «Фальстафа» Верді. Виразніший речитатив, мелодійність, що б'є ключем, гостра характерність, стрімкий темп відрізняють її музику від інших» [6].

Лірична простота арії «*O mio babbino caro*» робить її однією з найвідоміших і найчастіше виконуваних арій для сопрано в історії опери. Її щирість та емоційність глибоко торкаються серця слухачів. Переповнена відчаєм та коханням, юна Лауретта благає батька допомогти їй з'єднати своє життя з коханим Рінуччо, бо вона не має приданого:

O mio babbino caro,	a comperar l'anello!
mi piace, è bello, bello,	Sì, sì, ci voglio andare!
Vo'andare in Porta Rossa	E se l'amassi indarno,

andrei sul Ponte Vecchio
 ma per buttarmi in Arno
 Mi struggo e mi torturo
 O Dio, vorrei morir!
 Babbo, pietà, pietà!
 Babbo, pietà, pietà!
 О, дорогий мій тату,
 Він мені до вподоби;
 Піду я в Порто Росса



Куплю обручку собі!
 Бо я справді волюю!
 Якщо благи марно,
 Подамся в Понте Веккйю,
 Кинуся в річку Арно!
 Страждає так моя душа!
 О Боже, померти дай!
 Тату, врятуй мене!
 Тату, врятуй мене!

Арія Лауретти – про абсолютну природну досконалість та свободу. На перший погляд вона виглядає простою за мелодикою, без пасажів, фіоритур та розспівів, однак в процесі вивчення можуть виникати деякі складнощі, пов'язані з опорою, стрибками на октаву, плавністю звучання та багато іншим.

Хоча арія невелика за обсягом – всього 27 тактів, проте вміщує в собі великі вокально-виконавські завдання. Перед вивченням арії першочергово треба почати зі співу мелодії. Пропонуємо спершу проспівати її на звуці «йю», продовжуючи на голосній «о», щоб добре нести звук вперед і при цьому домогтись однорідності звучання. Виконання повинно бути м'яким та вільним, без фарсування, дістаючи звуки немов зверху.

Коли починається перехід на октаву вгору у другій фразі (аналогічні місця у тактах 10 та 22), звук має самотійно зімкнутись та провібрувати. Складність полягає в подоланні верхньої ноти одразу після нижнього регістру. Для цього треба добре спертися на попередню ноту. Взяття дихання повинно контролювати розширення діафрагми і її підтримку нижніми м'язами спини та косими м'язами живота, які не дають діафрагмі піднятись разом зі звуком. Повітря після взяття має виходити економно та поступово, з урахуванням майбутніх довгих побудов музичних фраз протягом усієї арії. Потім верхній звук «ля» треба розкрити, немов застигнути, але без зажиму, та сфілірувати. Слідкування за опорою, тримання розширених ребер (діафрагми) в правильному положенні, посилення звуку вперед та взяття кожної ноти зверху

м'яко та без форсування – передбачає використання техніки *belcanto*. Далі можна продовжити спів мелодії на голосній «і», для того щоб досягти тембрового забарвлення. За рахунок розслаблення гортані, звук повинен спокійно виходити та стати польотним. В цей момент вокальна техніка потребує роззявний простір всередині горла, розслаблення та свободу голосового апарату. Завдання полягає в тому, щоб при несиловій манері та вільній рухомості гортані зберегти всю красу, гостроту фокусування та глибину тембру на всьому діапазоні. Тембральна наповненість, тримаючи постійний баланс, не повинна змінюватись за рахунок зміни регістру.

Після цього треба перейти до етапу проспівування тільки голосних на легато, уникаючи приголосних звуків, для того, щоб вивести голос і підготувати його до тексту, а далі вже вводити слова. Робота над текстом потребує вагової уваги. Не треба забувати про чітку дикцію та артикуляцію, дуже важливо вивірити нюанси вимови італійських слів. Слід зауважити, що існує правило виконання подвоєнням приголосних: наприклад, в нашому випадку слово «*babbino*», де перший звук «*b*» слід залишити на попередній ноті, де «*bab*» на першій ноті, а «*bino*» на другій. До цього випадку входять такі слова з цієї арії, як: *bello, Rossa, l'anello, l'amassi, Vecchio, buttar, struggo, vorrei, babbo*. При виконанні приголосних не треба втрачати голосні. Пам'ятаємо, що вони, мов ріка, неперервні і виконуються однією лінією. Хоча приголосні дуже чіткі, вони не повинні заважати безперервності вокального звуку.

Динамічні нюанси, на які треба постійно зважати увагу, завжди залежать від правильного та якісного опору звуку, будь-то форте чи піано. Арія починається досить м'яко, на рівні піаніссимо, що відображає лагідність прохання Лауретти. Протягом арії динаміка повинна розвиватися поступово, набираючи певної сили, але при цьому залишаючись у рамках ліричності. Межа ді вочети – поступове збільшення та зменшення гучності звуку – є важливим прийомом, який підкреслює інтонаційну виразність і додає глибини звучанню. Цей прийом можна показати у 19-20 такті, який виконується завдяки міцності та контролю діафрагмальної підтримки. Довгу ноту потрібно гарно сфілірувати і закінчити фразу ще більшим динамічним спаданням.



Наступний етап – це створення характеру, образу героїні та продумування емоційного виконання. Пуччіні дає підказку під кінець арії які повинні бути емоції у героїні словом *piangendo* – з іт. плачучи. Характер крику душі, благання, вмовляння батька на шлюб з Рінуччо. Виконавець має передати теплоту і щирість почуттів, при цьому уникаючи надмірного драматизму. Арія повинна звучати ніжно і з відтінком наївності. Тут важливим є психологічний аспект виконання: співачка має не лише красиво співати, але й розкрити внутрішній світ персонажа, його емоції та переживання. Було б ідеально виконавцеві подивитись оперу цілком, послухати різні еталонні виконання відомих світових оперних співачок, таких як: Марії Каллас, Мірелли Френі, Вікторії де лос Анхелес, Рене Флемінг, Монсеррат Кабальє та Елізабет Шварцкопф. Також дуже зразковим та емоційно виразним є виступ сучасної

українсько-канадської співачки Андріани Чучман у постановці опери під продюсерством Вуді Аллена та за участі оркестру Лос-Анджелеса [24].

Отже, ця непроста, як виявилось, арія має дуже багато вокально-виконавських задач, як технічних, так і емоціональних. За своїм невеликим обсягом вона демонструє неабияку велич музики Пуччіні, тим самим здобуваючи популярність серед інших арій композиторів світу.

Висновки до Розділу II.

Опера В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» стала прикладом новаторського підходу в опері XVIII століття та поєднала в собі комедію та яскраво виражену соціальну сатиру. В. А. Моцарт та Л. да Понте використали музику для того, щоб висміяти владу аристократії й захистити права та гідність простих людей. Новий тип комічної опери об'єднав сміх із співчуттям, дозволяючи глядачам відчувати близькість персонажів.

«Весілля Фігаро» є видатним прикладом класичної опери, в якій поєднані глибина характерів, тонкий гумор і музичні інновації. Композиційна структура, багатство гармонії та мелодії, витончена оркестровка та драматична динаміка зробили цю оперу однією з вершин творчості В. А. Моцарта та визначним шедевром світової музичної культури.

Арія «Porgi, amor» є зразком майстерності В. А. Моцарта у створенні ліричних портретів. Через ніжну мелодію та просту гармонію композитор передав глибокий смуток і розчарування графині, яка молиться про повернення втраченого кохання. Арія вимагає від співачок високого рівня майстерності, зокрема в техніці legato, динамічних переходах та контролі дихання. Виконання цього твору потребує глибокого розуміння характеру графині та уміння передати її внутрішній світ за допомогою ніжності, делікатності й стриманої емоційності.

«Джанні Скіккі» є важливою частиною оперної спадщини Дж. Пуччіні та яскравим прикладом італійської комедії, збагаченої гумором та сатирою на жадібність та корисливість людей. Твір дозволяє слухачам насолодитися

майстерністю композитора у створенні незабутніх музичних образів навіть у комедійному жанрі.

Сцени опери сповнені тонких комічних елементів, які додають сюжету динамічності та інтересу. Завдяки своєму короткому формату та жвавому сюжету опера часто стає популярним вибором для постановок на різних оперних сценах.

Однією з найвідоміших арій цієї опери є арія Лауретти «O mio babbino caro», яку виконують багато оперних співачок у всьому світі. Арія стала символом ніжності та любові, адже Лауретта звертається до свого батька з проханням дозволити їй бути з коханим.

Арія Лауретти «O mio babbino caro» з опери Дж. Пуччіні «Джанні Скіккі» є ліричною композицією, що вимагає від виконавиці витонченого володіння технікою та емоційною виразністю. Вокально-технічні аспекти полягають у *мелодійності* (арія має плавну, співучу мелодію, що вимагає рівного, легкого легато, особливо на довгих фразах); *діапазоні* (вимагається чистота інтонування в середньому регістрі сопрано з кількома підйомами до верхніх нот (зокрема, на верхнє «ля»); *динаміці* (тонке використання кресендо і дімінуендо для вираження ніжних почуттів та драматичного напруження); *диханні* (важливо контролювати дихання, особливо в довгих фразах, щоб забезпечити постійну підтримку звуку); та *емоційності* (попри технічну простоту, арія вимагає від співачки майстерного передавання емоційного стану Лауретти – щирої любові та прохання). Арія коротка, але надзвичайно ефектна, і є популярною серед сопрано завдяки своїй ліричній красі та можливості продемонструвати як вокальну майстерність, так і акторську емоційність.

Дослідження специфіки виконання арій «Porgi, amor» та «O mio babbino caro» дозволяє виявити відмінності в підходах до виконання класичної та веристичної музики.

Виконання арій В. А. Моцарта вимагає стриманості та вишуканості, техніки legato та чистоти інтонації, тоді як виконання арій Дж. Пуччіні потребує емоційного виразу, багатого тембру та динамічних переходів.

Зроблений аналіз допомагає зрозуміти, як змінювались виконавські вимоги до вокалістів у різні епохи, що є цінним для формування сучасного підходу до виконання оперної музики.

Обидві арії потребують виняткової плавності (*legato*) та контролю над диханням для витримки довгих фраз. У «*Porgi, amor*» дихання має бути непомітним, підкреслюючи ніжність й сум героїні, тоді як у «*O mio babbino caro*» дихання підтримує теплоту й невимушеність мелодії, що передає юнацьку щирість.

Арія В. А. Моцарта відзначається більш стриманою динамікою, яка відповідає благородності образу графині, в той час як арія Дж. Пуччіні дає більше можливостей для динамічної градації, з переходами від ніжного *piano* до емоційного *forte*, що відповідає веристській традиції.

У «*Porgi, amor*» важливо досягти чистого, спокійного тембру, що відповідає класицистичній стриманості, тоді як «*O mio babbino caro*» дозволяє використовувати багатший та тепліший тембр, підкреслюючи чуттєвість і простоту молодого героїні.

Графиня в «*Porgi, amor*» – персонаж благородний і стриманий, тому її біль має бути виражений внутрішньо, тоді як Лауретта щиро демонструє невинність й безпосередність.

В обох випадках важливо дотримуватись специфіки характеру і стилю, що підкреслює емоційний контраст між класикою і веризмом. «*Porgi, amor*» вимагає більш суворого дотримання класичної чистоти та точності, тоді як «*O mio babbino caro*» дозволяє додати більше сучасної інтонаційної свободи, що відповідає стилю Дж. Пуччіні.

Отже, обидві арії вимагають високої майстерності, але різного підходу до емоційної і технічної інтерпретації, що робить кожну з них унікальним викликом для виконавиць.

ВИСНОВКИ

Історія розвитку сопранового типу голосу за період від бароко до сучасності відображає загальні тенденції у розвитку музичного мистецтва. Цей голос пройшов шлях від простих духовних гімнів до головного голосу оперної сцени, і сьогодні залишаючись одним із найважливіших та найвиразніших типів голосу в музиці.

Кожна епоха сформувала свої критерії оцінювання сопрано: від легких колоратур та мелодійних барокових ліній до потужних драматичних партій

романтизму та сучасних експериментальних технік.

Сопрано продовжує розвиватися, а його роль у сучасному музичному мистецтві зберігає свою актуальність та універсальність, пропонуючи слухачам нові глибини емоційного та музичного досвіду.

Виконання сопранових арій у класичному оперному репертуарі є складним та багатоаспектним завданням, яке вимагає від вокалісток не лише технічної майстерності, але й високого рівня емоційного інтелекту та розуміння стилістичних особливостей різних композиторів та епох.

Сопрано – це найвищий тип жіночий голос, тому в оперній традиції він часто асоціюється з центральними жіночими образами, котрі виконують важливі драматичні, ліричні або комічні ролі.

Арії для сопрано часто підкреслюють силу, вразливість або витонченість героїні, вимагаючи від співачки здатності передати різні настрої та емоційні стани.

У класичному репертуарі виділяються кілька типів сопрано, кожен з яких виконує свої специфічні ролі та репертуар. Основні типи:

1. «Лірико-колоратурне сопрано»: Відзначається легкістю, гнучкістю і здатністю виконувати швидкі та складні пасажі. Відомі арії для цього типу сопрано часто містять трелі, прикраси та інші колоратурні елементи. Прикладом є арії з опер В. А. Моцарта, Г. Доницетті та інш.
2. «Ліричне сопрано»: Має теплий, плавний і мелодійний тембр, підходить для виконання ліричних та романтичних ролей з опер Дж. Пуччіні, В. А. Моцарта, Ж. Бізе.
3. «Драматичне сопрано»: Це потужний, повнозвучний голос, який може витримувати сильний оркестровий супровід та передавати великі драматичні образи. Ролі для драматичного сопрано вимагають фізичної витривалості та здатності до глибокого емоційного вираження. В операх Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Р. Вагнера.
4. «Лірико-драматичне (спінто) сопрано»: Поєднує ліричність і силу, дозволяючи виконувати як ліричні, так й драматичні ролі. Це особливий тип

голосу, що балансує між потужністю і витонченістю. Прикладами є такі ролі з опер Дж. Верді та Р. Вагнера.

Основними особливостями виконання сопранових арій є:

- досконале володіння технікою дихання залежно від типу голосу: ліричне сопрано може зосередитися на підтримці довгих фраз, тоді як колоратурне потребує частого та контрольованого дихання для швидких пасажів;
- контроль над динамікою, що дозволяє передати широкий діапазон – перехід від м'якого *piano* до драматичного *forte*;
- чистота інтонації, яку вимагають сопранові арії часто побудовані на витончених мелодіях (як приклад арії Моцарта, що особливо потребують від виконавиць уважного слуху та чіткої артикуляції);
- легато та колоратурної техніки, якщо говорити про стиль *belcanto*. Такі композитори, як В. Белліні та Г. Доницетті, писали арії з довгими фразами та прикрасами, які покладають основну роль на вміння плавно з'єднувати ноти. Арії колоратурного сопрано, такі як арія Цариці ночі в «Чарівній флейті» В. а. Моцарта, вимагають колоратурної техніки з швидкими пасажами, віртуозними трелями;
- різноплановість амплуа: сопрано зазвичай виконують важливі ролі, і для вдалої інтерпретації необхідно мати акторські здібності. Наприклад, партія пучіннівської Тоски вимагає від співачки вміння передати силу й пристрасть, тоді як арія Паміни з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта потребує ніжності й чистоти.

Стосовно стилю виконання:

В епоху бароко (у композиторів Г. Гендель, А. Вівальді) арії для сопрано мали чітко структуровану форму (зазвичай *da capo*), що дозволяло співачкам прикрашати мелодію при повторі. Технічні вимоги включали швидкі пасажі та фіоритури, що були випробуванням на гнучкість і легкість голосу.

В часи панування класичної опери (особливо у В. А. Моцарта) сопранові арії поєднували вишукану мелодику з точністю інтонації і контролем легато.

Арії цього періоду зазвичай є стриманішими в емоціях, але сповненні внутрішньої глибини і витонченості.

У композиторів-романтиків, таких як Дж. Верді, В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Пуччіні, арії для сопрано стають емоційно інтенсивними, що відповідає романтичній стилістиці. Наприклад, арія Норми «Casta Diva» у В. Белліні є прекрасним прикладом емоційно насиченої, витонченої мелодики, що вимагає глибокого розуміння образу героїні.

Композитори-веристи, такі як П. Масканьї та Дж. Пуччіні, ввели в оперу реалізм і щирість, і їхні арії часто передають драматичну глибину людських почуттів. Наприклад, «Vissi d'arte» з опери «Тоска» Дж. Пуччіні – це момент інтимного переживання, де співачка має передати відчай героїні.

Таким чином, представлений репертуар пропонує широкий спектр різноманітних вокальних технік та виконавських прийомів, які роблять сопранові амплуа надзвичайно виразними і незабутніми для слухача.

Наданий в роботі аналіз арій «Porgi, amor» В. А. Моцарта та «O mio babbino caro» Дж. Пуччіні з музично-теоретичної та вокально-виконавської точок зору наочно показав особливості техніки і стилю, властиві цим шедеврам. Кожний з творів має свої унікальні риси та вимоги до вокально-виконавської майстерності, що зумовлені їх музичним змістом та емоційним контекстом.

Арія «Porgi, amor» з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта виконується графінею Розіною в другій дії опери «Весілля Фігаро» та виражає її сум за втраченим коханням чоловіка. Арія має просту тричастинну форму (ABA), яка є типовою для арій того періоду, і написана в повільному темпі. Тональність В-Дур надає їй ніжності та меланхолійності; гармонія відзначається простотою і ясністю, що відповідає характеру ліричній арії-сповіді. Вокальна лінія є плавною та виразною, сповнена легатної співучості. Фрази, що, зазвичай, закінчуються на основних ступенях, надають мелодії завершеності й спокою.

З точки зору вокально-технічних завдань арія вимагає високого рівня контролю над голосом, особливо над диханням та легато, та потребує вміння показати щирий смуток через тонкі нюанси у вокалі.

Графині – благородний та стриманий образ, що вимагає від виконавиць втілення елегантності та внутрішньої глибини емоцій Співачки повинні вміло передати почуття самотності й суму, не вдаючись до зайвого драматизму.

«O mio babbino caro» з опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні – це арія, що виконується молодого Лауреттою, яка звертається до батька, бажаючи його дозволити їй одружитися з коханим. Вона написана в рондо-подібній формі (ABA) та інтерпретується в повільному темпі.

Тональності As-Dur додає твору м'якості та теплоти. Композитор Дж. Пуччіні використовує гармонічну різноманітність та хроматизми, що надає арії емоційної насиченості.

Мелодія твору лірична й легка для сприйняття з поступовими переходами, що додають звучанню плавності, вимагає від виконавиць витонченого підходу та внутрішньої експресії;

Вокально-виконавська арія «O mio babbino caro» передбачає легатну плавність та «паріння» голосу над оркестром, тому вимагає бездоганного володіння диханням та чистого, легкого звучання з акцентом на м'якість вокальної подачі. Необхідний контроль над легато, оскільки.

За характером Лауретта – це молода молода та щира дівчина, тому її прохання, як доньки, має звучати легко та невимушено. Виконавиці повинні природньо відтворювати невинність та сердечність героїні у поєднанні з рішучістю й відданістю почуттям. Арія дає простір для передачі емоційної глибини з простотою, що є викликом для вокаліста.

Таким чином, музичний стиль арії В. А. Моцарта належить до класичної опери і відзначається структурною ясністю, що підкреслює елегантність, тоді як арія Дж. Пуччіні — це приклад веристичного підходу з емоційною насиченістю та експресією.

Обидві арії вимагають від виконавиць досконалої техніки дихання і плавного легато, але «Porgi, amor» більше зосереджується на аристократичній стриманості, тоді як «O mio babbino caro» потребує сердечної теплоти та невимушеності.

З точки зору емоційного змісту арії контрасні: Графиня – це образ зрілої і дещо трагічної особи, що прагне повернути любов, тоді як Лауретта відображає молоде кохання і наївність.

У кожної з проаналізованих арій є своя специфіка, що зумовлена як музичними особливостями, так і контекстом оперних сюжетів, тому вони вимагають від виконавиць особливих вокальних та інтерпретаційних підходів, які відрізняються залежно від стилістичних та емоційних вимог обох творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. Вокальний стиль Belcanto як провідний метод сучасної освіти. Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. Вип. № 139. Харків, С. 221– 225.
2. Вібрато «Велика українська енциклопедія». URL: <https://vue.gov.ua/%D0%92%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE> (дата звернення: 28.03.2024).
3. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей : дис. ... доктора філософії. Спеціальність 034 – культурологія. Київ, 2021. 261 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
5. Драч І. Феномен класичного belcanto в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. № 17. С. 166–175.
6. Джанні Скіккі, Джакомо Пуччіні – путівник по опері та Зміст URL: <https://opera-inside.com/джанні-скіккі-джакомо-пуччіні-путівн/?lang=uk> (дата звернення: 17.07.2024).
7. Єфіменко А. Вокальна специфіка belcanto Розділ II. Вокальна специфіка belcanto та історизм постановки «Анни Болейн» (режисер: Стефано Маццоніс ді Пралафера). «Збруч». URL: <https://zbruc.eu/node/93945> (Дата звернення 10.04.2024).
8. Закрасняна Ж. Розвиток вокальної майстерності співака. ULR: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1018992.pdf> (Дата звернення 5.06.2024).
9. Іванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
10. Коломієць Д. «Не люблю поверховості у музиці та людях». Співачка Наталія Степаняк про те, як зробити оперу сучасною та цікавою. Zahid.net. URL: https://zaxid.net/ne_lyublyu_poverhnevosti_u_muzitsi_ta_lyudyah_n1482681 (Дата звернення: 07.06.2024).
11. Комедія дель арте URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F_%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B5 (дата звернення: 13.06.2024).

12. Корчова О. Вагнер і Пуччіні. Київське музикознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 8. Київ, 2002. С. 102–109.
13. Кузмічова В. Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)». Частина І. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. – 42 с.
14. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерперетации. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
15. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
16. Олійник С. Співак має бути на сцені постійно. Михайло Малафій. «Збруч». URL: <https://zbruc.eu/node/103087?fbclid=IwAR3i6PBSkbsqri5LxlUM9k5iOXjsQjWrF8eG4hN3ZbEi33GepqKFIEnmRiU> (Дата звернення: 13.07.2024).
17. Опенько В. В. Розвиток оперної музики в творчості І. С. Баха і Г. Ф. Генделя: духовно-моральний аспект. Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний 95 аспекти : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава : ОМКНЗ МК, 2015. С. 55–63.
18. Опера Джакомо Пуччіні «Джанні Скіккі» URL: <https://www.belcanto.ru/gianni.html> (дата звернення: 15.07.2024).
19. Пучіні «Триптих» URL: <https://www.belcanto.ru/trittico.html> (дата звернення: 15.07.2024).
20. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
21. Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
22. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга. 2013. 176 с.

23. Стахевич А. Г. / Belcanto в западноевропейской опере XIX века / О. Г. Стахевич – Германия Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
24. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. *Вісник Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. Молодий вчений. 2018. Вип. 22 (54.2). С. 80–83.
25. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев : Музична Україна, 1986. 151 с.
26. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2003. С. 26.
27. Н. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві // *Мистецтвознавчі записки: [зб. наук. праць]*, 2020. № 37. С. 124 – 128.
28. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу / О. О. Щербань // Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка. - 2010. – № 2. – С. 65-69. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_fpp_2010_2_12
29. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник [Текст] / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
30. Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів. У 3 ч.: [для викладач. і студ. вищ. і серед. навч. муз. закладів] / упоряд. В. Л. Бриліна, Л. М. Ставінська. Київ: Освіта України, 2006. Ч. 1. 244 с.; Ч. 2. 272 с.; Ч. 3. 300 с.
31. Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції : дис. ... д-ра філософії : спец.: 025 - Музичне мистецтво / Юань Сінь ; наук. кер. Ніколаєвська Юлія Вікторівна. - Харків, 2023. - 194 с.
32. Cornelius L. Reid. A Dictionary of Vocal Terminology. 1983.
33. Emma Seiler The Science and Sensations of Vocal Tone. 1879.
34. James Stark. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. 2003.
35. Plácido Domingo. *Puccini: O mio babbino caro (feat. Andriana Chuchman)* – *Official Video* [Відео]. 2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j_ojwhjsqLI

(дата звернення 10.08.2024).

36. Pleasants, The great singers. From the dawn of opera to our own time, London 1967, p. 20.
 37. Richard Miller. On the Art of Singing. 1996.
 38. Richard Miller. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique 1986.
 39. The Etymologies of Isidore of Seville / Tr. by Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 475 p.
 40. Michael Steen. Mozart's The Marriage of Figaro: A Short Guide to a Great Opera.
-